

FIGURAS DO HERÓI

Literatura Cinema Banda Desenhada

FIGURAS DO HERÓI

Literatura Cinema Banda Desenhada

ORGANIZAÇÃO DE

Cristina Álvares

Ana Lúcia Curado

Sérgio Guimarães de Sousa

hhuus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

ÍNDICE

7 **Nota introdutória**

Cristina Álvares / Ana Lúcia Curado /
Sérgio Guimarães de Sousa

1. ANTI-HERÓIS

15 **L'antihéros dans la littérature dramatique : *Bérenger ou la voie du salut***

Anna Corral Fullà

29 ***Belle de Jour* : bourgeoise ou prostituée, le double visage de Janus (Luis Buñuel)**

Claire Picod

43 ***Le Sas des parvenus* de Gérard Aké Loba: distopia, desconstrução e paródia**

Leonor Martins Coelho

57 **Entre subversion et érosion de l'héroïne francophone contemporaine: Une anti-héroïne**

Samia Selmani

2. INICIAÇÃO

67 **Pinóquio: Um Herói sob o signo do *Puer aeternus***

Alberto Filipe Ribeiro de Abreu Araújo

83 **Corto Maltese em busca do tesouro imaterial**

José Henrique Cachetas

95 **Reconfigurações do herói na produção cultural para crianças e jovens**
Maria Auxiliadora Fontana Baseio / Maria Zilda da Cunha

107 **Masques de super héros : Technologie et affichage de l'identité**
Sylvain Rimbault

3. LEI

123 **Afonso da Maia e a paternidade simbólica**
Ana Luísa Vilela

133 ***A Hora e Vez de Augusto Matraga*: uma abordagem ética**
Catarina Oliveira

147 **Marcel, nouveau héros tragique dans *Un objet de beauté* de Michel Tremblay**
Sara Bédard-Goulet

4. MODELOS

4.1. MODELOS ANTIGOS

159 **Hércules: de zero a herói**
Ana Cruz Nelas

167 **(Des) mascarados: os heróis detetives dos romances de Francisco José Viegas**
Adenize Franco

181 **Aquiles e Pátroclo entre Riobaldo e Diadorim
A fusão dos códigos de amor com os códigos de guerra em *Grande Sertão Veredas***
André Antunes

- 191 **Les figures du héros : treuil ontologique dans
Le Cid de Pierre Corneille**
David Blaise Ossene
- 207 **O herói, o incesto e a culpa em *O Olho de Vidro*, de Camilo
Castelo Branco, e em *Os Maias*, de Eça de Queirós**
J. Filipe Ressurreição
- 219 **Percy Jackson: um herói mitológico no século XXI**
João Peixe
- 231 **A toga: a glória do homem das letras**
Madalena Brito
- 241 **Os Lusitanos como Heróis Judaicos na Londres
do Século XVIII**
Manuel Curado
- 259 ***Poppaea Serpens*: Construções cinematográficas
da anti-heroína da antiguidade**
Nuno Simões Rodrigues
- 277 **Les trois principaux détectives du roman policier
portugais contemporain entre héros du roman à énigme
et antihéros du roman noir**
Pierre-Michel Pranville
- 4.2. MODELOS MODERNOS
- 293 **Damnation et rédemption de la figure du héros
dans le cinéma néoclassique hollywoodien**
Benjamin Flores
- 305 **Le Interested Reporter: Au fond du ghetto noir américain**
Jason Savard

315 **Caligrafia dos sentidos: heróis (anti-) donjuanescos de Agustina Bessa Luís**

Maria do Carmo Pinheiro Silva Cardoso Mendes

329 **Victorian Novels ‘without Heroes/Heroines’ *Barry Lyndon* (1844) and *Vanity Fair* (1848): (Mis)Adapting W. M. Thackeray’s Picaresque**

Paula Alexandra Guimarães

5. PARÓDIA

349 **Barão Wrangel: herói de BD**

Conceição Pereira

357 **Z-Héros. Un héros à identités multiples**

Isabel Cunha de Almeida

NOTA INTRODUTÓRIA

DESDE TEMPOS IMEMORIAIS, os grupos humanos têm criado heróis para neles projetarem os seus ideais e valores, fundamentarem a sua existência e problematizarem a sua estrutura ética. Desde o semi-deus antigo ao herói urbano pós-moderno, as configurações histórico-culturais da figura heróica apresentam-se múltiplas e variadas. Há, pois, heróis míticos, trágicos, cómicos, épicos, romanescos, picarescos, clássicos, tradicionais, modernos, contemporâneos, assim como anti-heróis e super-heróis. Numa palavra, o herói tem mil caras.

Não é preciso especial clarividência para compreender que esta diversidade não impediu o reconhecimento de uma estrutura ou morfologia constante – o monomito, o arquétipo ou o mitologema heróico –, daí ser determinada em assinalável porção pela função do herói nos mitos: fundador e transgressor, ele instaura a ordem humana pela rutura com a ordem divina. Neste sentido, o herói mítico, que se situa para lá da lei e da ordem que fundou, constitui a referência e a medida das tipologias heróicas e assim todo o herói preserva algo deste modelo. Quer isto dizer que, mediador entre ordem e contra-ordem, o herói caracteriza-se por uma atitude de denegação em relação à lei e ao poder (age ao seu serviço mas simultaneamente excede-os).

Como facilmente se percebe, desta denegação derivam o hibridismo e a liminaridade do herói, com as suas deslocações entre dois

9

.....
NOTA INTRODUTÓRIA
.....

Cristina Álvares
Ana Lúcia Curado
Sérgio Guimarães de Sousa

mundos: o dos vivos e o dos mortos, o do sonho e o da realidade, o dos civilizados e o dos selvagens. O herói é consequentemente aquele que se expõe ao que advém (*aduenire*, a(d)ventura). É também aquele que está disponível para o decisivo encontro (ou, não raro, encontrão) com a alteridade radical, dispondo-se a procurar uma dimensão perdida, material e/ou imaterial, que vai passando por uma transformação de identidade e vai agindo com vista à transformação do mundo.

Dissidente, desertor, mestiço, pirata, missionário, repórter, viajante, sedutor, detetive, explorador, arqueólogo, justiceiro – estas e outras figuras e figurações heroicas, encontram-se, no masculino e no feminino, em mitos, contos, romances, teatro, cinema, banda desenhada, vídeo-jogos.

O presente volume reúne as comunicações, bem como as conferências, apresentadas no “Colóquio Internacional: Figuras do Herói – Literatura, Cinema, Banda Desenhada”, que se realizou no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, nos dias 26, 27 e 28 de abril de 2012, evento científico promovido pelo Mestrado em Mediação Cultural e Literária e pelo Centro de Estudos Humanísticos. Trata-se de um assinalável e transdisciplinar conjunto de trabalhos, pautados por orientações metodológicas e programáticas distintas como a narratologia, os estudos sobre o imaginário, os estudos culturais, a psicanálise, os estudos intermediais, os neo-comparatismos, entre outras matrizes analítico-interpretativas.

Este acontecimento resultou numa coletânea de estudos que representam uma análise crítica e heurística do conceito de herói, pensado e descrito em função de um intuito substantivo que é o de aprofundar, em múltiplos suportes estético-expressivos (a Literatura, o Cinema, a Banda Desenhada), o entendimento histórico-semântico das suas numerosas figurações.

As comunicações dos Doutores Nuno Simões Rodrigues e Alberto Filipe Araújo abriram e encerraram, respetivamente, os trabalhos deste colóquio. Aos dois, a Comissão Organizadora endereça o seu profundo reconhecimento pela disponibilidade e pelo contributo académico marcante.

Os organizadores deste volume gostariam de expressar o seu agradecimento aos Drs. José Henrique Cachetas e Marta Gomes pela preciosa ajuda na revisão dos textos a editar. Ao Centro de Estudos

Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM), pelo inestimável auxílio na dinamização do evento, e, em especial, à sua Diretora, Professora Doutora Ana Gabriela Macedo, que, desde a primeiro momento, apoiou, sem reservas, a presente edição.

CRISTINA ÁLVARES
ANA LÚCIA CURADO
SÉRGIO GUIMARÃES DE SOUSA

11

.....
NOTA INTRODUTÓRIA
.....

Cristina Álvares
Ana Lúcia Curado
Sérgio Guimarães de Sousa

1. ANTI-HERÓIS

L'ANTIHÉROS DANS LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE : BÉRENGER OU LA VOIE DU SALUT*

Anna Corral Fullà

Ana.corral@uab.cat

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

La présente étude prétend s'intéresser à la figure de l'antihéros dans la littérature dramatique. Si, d'emblée, nous observons une première dichotomie entre ce que nous pourrions nommer les "antihéros positifs" et les "antihéros négatifs", nous découvrons aussitôt que chacun de ces deux groupes contient une grande diversité de modèles englobant des perspectives diverses et des finalités divergentes. Cet article abordera la figure de "l'antihéros positif" à travers l'analyse de la pièce d'Eugène Ionesco *Rhinocéros*, où le protagoniste et porte-parole de l'auteur, « Bérenger », nous est présenté comme la seule voie du salut face à la fatalité et au conflit exposé dans l'ouvrage. Nous essaierons de dévoiler les particularités qui caractérisent ce personnage en lui accordant sa spécificité : dans ce cas-là, une humanité qui se révèle le seul antidote contre le « mal ».

15

.....
L'ANTIHÉROS DANS LA
LITTÉRATURE DRAMATIQUE :
BÉRENGER
OU LA VOIE DU SALUT
.....

Anna Corral Fullà

Introduction

SI LE RÔLE DU HÉROS DANS LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE DÉSIGNAIT LE PERSONNAGE QUI SE DISTINGUAIT PAR SES EXPLOITS ET UN COURAGE PRODIGIEUX, la figure de l'antihéros présente au contraire une première dichotomie de par sa signification et fonction dans les différents ouvrages du genre théâtral. En effet, d'emblée, ce terme englobe aussi bien des antihéros que l'on pourrait nommer carrément de « positifs » face à d'autres qui intègrent des traits « négatifs ». Cette définition, si simple soit-elle, nous permet d'opérer une première distinction car nous apercevons aussitôt que

* Version modifiée et corrigée de l'article publié dans la revue « Communication Interculturelle et Littérature », n.º 13, sous le titre « La figure de l'antihéros dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco. »

chacun de ces deux groupes contient une grande diversité de modèles incorporant des perspectives diverses et des finalités assez divergentes. Ainsi, en ce qui concerne l'antihéros négatif, nous le rencontrons en tant que manifestation de la monstruosité ou expression du mal dans des œuvres telles que *Ubu Roi* de Jarry, *Mère courage et ses enfants* de Brecht ou *Lulu* de Wedekind, assumant des fonctions fort différentes. Wedekind, dans sa préface à la pièce, indiquait déjà très nettement le but de son ouvrage: «*La véritable bête sauvage et superbe, celle-là mesdames, Vous ne la verrez qu'ici*» (Wedekind, 2006). En contrepartie, l'antihéros positif, n'ayant aucune aspiration métaphysique et dépourvu des qualités extraordinaires associées communément au héros traditionnel – intégrité, courage, audace ou fermeté –, atteint en quelque sorte le héros classique, si éloigné en soit-il, de par le caractère exemplaire ou moral de ses actions en devenant ainsi un héros *malgré lui*. Ce type de personnage se présentera dans la littérature dramatique en tant que victime ou bourreau, ou les deux à la fois, comme c'est le cas pour *Woyzeck* de Büchner ou pour le protagoniste du théâtre de l'absurde dont Emmanuel Jacquart nous dit qu'il est «victime masochiste, dépassée par les événements, ou condamnée à l'attente angoissée d'une fin qui n'arrive pas» (Jacquart, 1974: 145).

Cependant, ce regard se montre parfois nuancé et doublé d'un certain optimisme. En effet, l'antihéros positif peut être aussi porteur de salut, comme nous le rencontrons dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco. Mais celui-ci peut également se présenter pour compenser une injustice ou offense opérée dans le passé. Il est alors le porteur d'un dédommagement, comme c'est le cas pour *Columbi Lapsus* ou *La incroyable història del Dr. Floit & Mr. Pla* de la troupe catalane *Els Joglars*, atteignant par là une transcendance qui dépasse le personnage vers une réparation du présent et même du passé. Dans la présente étude, nous nous centrerons sur la figure de l'antihéros positif en tant que porteur de salut, si restreint soit-il. Pour ce faire, nous prendrons comme objet d'étude le protagoniste de l'œuvre d'Eugène Ionesco *Rhinocéros*.

La faiblesse : un signe d'humanité.

Bérenger, personnage principal de *Rhinocéros* (1958) et porte-parole de l'auteur, réapparaît d'une manière récurrente dans divers de ses

ouvrages. Créé en 1957 pour la pièce *Tueur sans gages*, on le retrouve également dans *Le piéton de l'air* (1962) et *Le roi se meurt* (1962). Il s'agit, dans tous les cas, de pièces où l'on assiste à une confrontation directe entre Bérenger et le destin tragique.

Dans *Rhinocéros*, la fatalité se manifeste à travers la reconversion progressive de la population d'une petite ville de province en rhinocéros, dénonçant ainsi le danger de toute sorte de fanatisme : «Rhinocéros, c'est une pièce tout à fait extérieure. C'est une pièce dictée, parce que je dénonce un mal collectif : la rhinocérité. C'était le nazisme en Roumanie, et puis ça a été, après, toutes sortes de totalitarismes » (Hubert, 1990: 243).

Toujours sur un ton tragicomique, la fatalité présentée dans la pièce est en même temps dérisoire et terrifiante: l'homme confronté à la bête. De là que la représentation de cette pièce permette deux mises en scène opposées mais complémentaires :

Je pense que Jean-Louis Barrault a parfaitement saisi la signification de la pièce et qu'il l'a parfaitement rendue. Les Allemands en avaient fait une tragédie, Jean-Louis Barrault une farce terrible et une fable fantastique. Les deux interprétations sont valables, elles constituent les deux mises en scène types de la pièce (Ionesco, 1966: 288).

D'autre part, la vision de l'auteur est en rapport avec les mythes de la fin du monde. Loin d'être une conception pessimiste, les mythes scatologiques impliquent la recréation d'un nouvel univers, à la destruction du monde présent succède un renouvellement et reconstruction. Dans la pièce, le dernier homme à résister à la " rhinocérité » devient ainsi le premier d'un nouveau cycle, un brin d'espoir après l'hécatombe. Cet homme capable de se confronter à la bête est incarné par Bérenger, le seul à échapper à cette épidémie. Or, un personnage tel, ayant la hardiesse de s'engager dans un exploit de ces dimensions, nous renvoie en quelque sorte à l'image du héros épique de la tragédie classique, racinienne ou du théâtre élisabéthain. Néanmoins, Bérenger manque justement des qualités associées au héros tragique et son engagement est fort différent de celui des personnages de la tragédie classique. En effet, comme le souligne J. B. Carraté :

...le personnage du drame moderne, et plus concrètement celui du nouveau théâtre, c'est un pauvre homme, opprimé chez Adamov, ignoré chez Ionesco, relégué dans Genet ou clochard chez Beckett, qui est arrivé à une situation à travers tout un processus de rabaissement de la qualité du héros tragique (...), mais marqué par une forte implication humaine. (...) Autrement dit, le héros a cédé sa place au subhéros que d'autres préféreraient nommer antihéros (Carreté, 1984: 623).

Emmanuel Jacquart avait également signalé ce changement profond dans les protagonistes du nouveau théâtre en affirmant que «Le surhumain cède le pas au subhumain» (Jacquart, 1974: 117) et érigeait déjà Bérenger en héros et antihéros simultanément en soulignant les ressemblances qu'il entretient avec son antécédent célèbre Don Quichotte (Jacquart, 1995: 49). Un aspect pourtant différencie assez significativement ces deux personnages de la littérature européenne. Don Quichotte, si maladroite soit-il, est conduit par un idéalisme dont Bérenger fait défaut. En effet, celui-ci ne cherche pas à lutter contre quoi que ce soit et son engagement, apparaissant progressivement, ne verra le jour que vers la fin de la pièce en tant que réponse instinctive. S'il symbolise l'homme innocent, «qui a gardé son âme d'enfant étonné» (Jacquart, 1995: 49) de même que Don Quichotte, Bérenger n'essayera pas de changer le développement des événements *a priori*, ce ne sera que plus tard, à cause de la répulsion que les faits lui provoquent, qu'il interviendra activement, même s'il ne peut rien changer à la situation. En effet, il se confronte à la bête, non pas qu'il soit allé à sa rencontre mais parce que celle-ci lui est tombée dessus. Néanmoins, ces deux personnages – Don Quichotte et Bérenger – ont la faculté de montrer, comme affirmait Aristote, que les malheurs subis par un homme innocent ou virtuose ne conduisent pas à la tragédie mais à une souffrance injuste ou à une expression de refus ou de répulsion. Et c'est justement cet écoeurement que Ionesco cherchait à provoquer chez le public :

En effet, les héros de ma pièce, sauf un, se transforment, sous les yeux des spectateurs (car c'est une œuvre réaliste) en fauves, en rhinocéros. J'espère en dégoûter mon public. Il n'y a pas de plus parfaite séparation que par le dégoût. Ainsi, j'aurai réalisé la «distanciation» des spectateurs par rapport au spectacle. Le dégoût c'est la lucidité (Jacquart, 1995: 49).

Quels seraient alors les traits de caractère qui rendent Bérenger *un antihéros* ou *un héros malgré lui* (Jacquart, 1974 : 144) ? D'emblée, le personnage nous est présenté comme l'antithèse de l'homme moderne et évoque l'image du citoyen moyen où convergent autant de qualités que de défauts. Le goût de l'alcool, la paresse, le manque de culture, de volonté et de courage ainsi qu'une image extérieure peu soignée, quelque peu négligée, situent notre protagoniste aux antipodes de l'homme triomphateur de nos jours. Dans la pièce, son ami Jean lui reproche à plusieurs reprises ces défauts :

Toujours en retard, évidemment ! [...] Vous avez soif, vous, dès le matin ? [...] Vous êtes tout décoiffé ! Tenez, voici un peigne ! [...] Vos vêtements sont tout chiffonnés, c'est lamentable, votre chemise est d'une saleté repoussante, vos souliers... Vos souliers ne sont pas cirés... Quel désordre !... Vos épaules... [...] C'est lamentable, lamentable ! J'ai honte d'être votre ami (Ionesco, 1959 : 14-19).

S'il y a un trait à souligner chez Bérenger, ce serait justement une *faiblesse* qui le façonne d'une manière tout à fait singulière par rapport aux autres personnages de la pièce. Ainsi, ce défaut, en apparence, va opposer notre héros à tous les autres participants dans l'intrigue. D'entrée de jeu, la *faiblesse* trouve son contraire dans la *force*, attribut du rhinocéros et de la plupart des personnages. Par ailleurs, le terme *force* est associé également à l'*assurance*, au *pouvoir*, au *succès* mais aussi à l'*absence* de participation de l'*intellect*, autrement dit, on impose par la force au lieu de convaincre par la raison ou de faire appel à l'humanité et à la pitié de l'adversaire. En effet, Bérenger se montre faible, il manque de confiance en lui-même et n'a aucune ambition de monter dans l'échelle sociale ou d'acquiescer un certain pouvoir. Face à lui, défilent tous les autres personnages : (i) ceux qui, en apparence, représentent la raison humaine, mais qui, en fait, la mettent au service du pouvoir et de la force – Botard, Dudard, Jean – ; (ii) ceux qui appartiennent d'avance au règne animal d'une façon ou d'une autre – rhinocéros et personnages ayant un nom d'animal (Papillon, Bœuf) –, en montrant ainsi que la fatalité vient non seulement de l'extérieur mais aussi de l'intérieur ; et, enfin, (iii) ceux qui n'ont pas de nom – le Logicien, la Ménagère... –, des archétypes qui accordent un caractère universel à

la pièce. Le seul personnage à échapper apparemment à ce schéma, ce serait, à la limite, Daisy. En fait, l'image qu'on nous donne de cette dernière est assez imprécise. Placée au milieu de la scène – acte 2, tableau 1 – entre Bérenger et Dudard, elle symbolise la lutte entre la raison et le sentiment. Elle ne prend jamais de décision et elle ne se définit à aucun moment, n'agissant jamais de son propre chef et ne se décidant pour aucune option. En outre, c'est un personnage très méconnu pour nous tout au long de la pièce et on ne connaît sa vraie pensée qu'à la fin du dernier acte où on la voit succomber face au pouvoir et à la force des rhinocéros en se laissant guider par le développement des événements. D'où il s'ensuit que tous ces personnages, opposés à Bérenger et qui le placent dans un isolement absolu, se sentent captivés et fascinés par la force et le pouvoir de certains mouvements – la “ rhinocérité » dans ce cas –, un délire collectif qui entraîne la déshumanisation de l'individu: «C'est parce qu'ils ont voulu être comme les autres qu'ils sont déshumanisés, ou plutôt dépersonnalisés (...) Ces gens ont renoncé à leur humanité (...) à leur vie propre, à leur personnalité» (Bonnefoy, 1966: 137-138). En revanche, l'esprit et l'individualité de Bérenger s'imposent, même malgré lui: «Il y a une chose très jolie dans le *Rhinocéros*, quand il dit: 'Je voudrais bien mais je ne peux pas.' C'est ça la plus grande force, c'est que tout à coup, même avec les plus grandes faiblesses, on ne peut pas devenir les autres, on est obligé de rester soi-même, et c'est ça la personnalité» (Barrault, 1978: 64). La *faiblesse*, chez Bérenger, renferme en elle-même une signification profonde. Grâce à celle-ci, il parvient à se situer en dehors de l'ordre établi ou des mouvements des foules en expansion. Elle constitue, d'une certaine façon, une espèce de dénégation et de renonciation à un monde qui se manifeste dépourvu de sens. Cette opposition – *faiblesse/force* – qui s'établit entre Bérenger et le reste des protagonistes de la pièce montre ce que disait P. Vernois à propos des personnages de Ionesco: «C'est le duel des deux parties de l'âme dont l'une se produit à visage découvert avec le personnage-pivot à la recherche de lui-même, l'autre restant masqué dans une trompeuse sécurité» (Vernois, 1972: 139). Ainsi, la *faiblesse* de Bérenger devient un antidote à la “ rhinocérité », une marque d'humanité qui le préserve de l'épidémie.

« Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas »

Bérenger se révolte contre la reconversion en rhinocéros qui envahit la ville et refuse d'y adhérer. Or cette rébellion n'est point le fruit d'un raisonnement approfondi préalable à son acte de refus. Bien au contraire, il s'agit là d'une réaction instinctive de répulsion. En effet, si la faiblesse constituait l'un des traits de son caractère – défaut et vertu en même temps –, il est muni également d'un tempérament éminemment *affectif*. Le problème philosophique autour de l'opposition entre l'ordre du cœur et celui de la raison, chez Bérenger, ne se pose pas. Sans aucun doute, c'est toujours la primauté du cœur sur la raison qui l'emporte. Cela n'est pas sans conséquences. Dans la pièce, cet attribut opposera de nouveau Bérenger au groupe de personnages – Botard, Dudard, Jean – qui détiennent une vérité fondée par présomption sur la raison. On a affaire là à une vraie spéculation : ils raisonnent et argumentent même ce qui est aberrant et déraisonnable. Le premier tableau du deuxième acte illustre à la perfection l'idéologie de deux de ces personnages grâce à leur disposition dans l'espace scénique. Botard, situé côté jardin, incarne l'image du militant révolutionnaire d'une idéologie de gauche. Face à lui, côté cour, Dudard est placé tout près du bureau du chef et symbolise par là le travailleur exemplaire qui exécute les décisions du patron, toujours prêt à vendre sa conscience pour demeurer du côté du plus fort. Enfin, Jean, l'ami de Bérenger, représente le troisième personnage qui se distingue par la rationalité qui apparemment détermine sa conduite. Image de l'homme triomphateur du monde moderne, soucieux de sa personne et soigneusement habillé, il nous est présenté comme modèle d'une moralité sans taches perceptibles bien que quelque peu rigide. Ces trois personnages se servent de la raison pour justifier leur adhésion à la « rhinocérité ». Les mots et le raisonnement, chez eux, ne sont qu'un outil pour seconder leurs fins, de simples « slogans intellectuels » (Ionesco, 1966 : 286) qui illustrent ainsi ce qu'affirmait Ionesco lui-même :

... une pensée, raisonnable au départ, et discutable à la fois, peut devenir monstrueuse lorsque les meneurs, puis dictateurs totalitaires, chefs d'îles, d'arpents ou de continents en font un excitant à haute dose dont le pouvoir

maléfique agit monstrueusement sur le «peuple» qui devient foule, masse hystérique (Ionesco, 1966: 290).

De même, chez les personnages sans nom comme le Logicien, le raisonnement constitue tout simplement un exercice mental, ce qu'on peut apercevoir à travers la parodie des raisonnements logiques entre le Logicien et le Vieux Monsieur:

- Logicien : Autre syllogisme : tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat.
- Vieux Monsieur : Et il a quatre pattes. C'est vrai, j'ai un chat qui s'appelle Socrate» (Ionesco, 1959: 46).

En fait, dans tous les dialogues où la pensée prend le dessus, jamais on ne touche aux questions essentielles, soit parce qu'on s'en sert à des fins manipulatoires, soit parce qu'on évite d'aborder le fond du problème. D'où il s'ensuit que tous les personnages à l'exception de Bérenger remplacent la parole, faculté indispensable au développement de la pensée, par le barrissement. Leur reconversion en rhinocéros montre ainsi leur offuscation, leur manque d'humanité et de personnalité, ce qui met en scène ce que l'on pourrait nommer, au risque d'être redondant, une absence de «raisonnement raisonnable» : «Le Rhinocéros signifie, pour moi, ce qu'il y a de plus étranger à l'humain, ce qu'il y a de plus obtus, le Rhinocéros est pour moi l'animal le plus fermé à l'entendement de l'homme, l'être le moins communiquant » (Ionesco dans Barrault et autres, 1978: 59).

Opposé à ces personnages, Bérenger, bien que raisonnable et doté d'un sens commun dont les autres font défaut, ne se distingue pas par sa rationalité. Bien au contraire, c'est un homme éminemment affectif et il apparaît comme le seul dans l'ouvrage à exprimer des sentiments. Cela se manifeste certainement de par la valeur de premier ordre qu'il accorde à l'amitié et l'amour. Au moment de la reconversion de son ami Jean en rhinocéros, il s'écrie : «Je ne peux tout de même pas le laisser comme ça, c'est un ami. Je vais appeler le médecin! C'est indispensable, indispensable, croyez-moi.» (Ionesco, 1959: 163) (C'est moi qui souligne). Plus tard, en s'adressant à Daisy, il lance cette maxime : «Il y a notre

amour, il n'y a que cela de vrai » (Ionesco, 1959 : 228) (C'est moi qui souligne) en dévoilant ainsi qu'il n'y a que le cœur qui soit authentique.

Par ailleurs, chez Bérenger, on a affaire à une sensibilité et à une intuition en toutes lettres. On pourrait même affirmer que son corps et son cœur n'en font qu'un, d'où cette répulsion instinctive, physique, qu'il ressent face à la «rhinocérité», l'intellectualisation ou rationalisation n'ayant lieu que postérieurement. Et c'est justement cet aspect qui le rend avant tout un être humain. Ionesco conceptualisait cette notion-prémisse de la sorte:

Il est impossible, sans doute, lorsqu'on est assailli par des arguments, des doctrines, des «slogans intellectuels», des propagandes de toutes sortes, de donner sur place une explication de ce refus. La pensée discursive viendra, mais vraisemblablement plus tard, pour appuyer ce refus, cette résistance naturelle, intérieure, cette réponse d'une âme. Bérenger ne sait donc pas très bien, sur le moment, pourquoi il résiste à la rhinocérité et c'est la preuve que cette résistance est authentique et profonde (Ionesco, 1966: 278).

En effet, c'est *a posteriori* que Bérenger se pose la question et qu'il s'y engage en retrouvant la hardiesse nécessaire, un courage qui se nourrit et jaillit immédiatement du cœur. Ainsi, cet homme moyen si éloigné de l'héroïcité au départ finit par envisager de mener à terme un exploit d'une énorme ampleur, telle que la régénération de l'humanité: «Écoute, Daisy, nous pouvons faire quelque chose. Nous aurons des enfants, nos enfants en auront d'autres, cela mettra du temps, mais à nous deux nous pourrions régénérer l'humanité » (Ionesco, 1959 : 236). Néanmoins, cette héroïcité retrouvée n'est point fondée sur la conception surnaturelle du héros classique, Bérenger est dépourvu de l'aplomb et de l'assurance qui caractérisait celui-là et sa détermination ne manque pas de fissures. Point figé dans la certitude, il doute, au contraire, ce qui renforce davantage son humanité:

Ce sont eux qui sont beaux. J'ai eu tort ! Oh ! Comme je voudrais être comme eux. Je n'ai pas de corne, hélas ! Que c'est laid, un front plat. Il m'en faudrait une ou deux, pour rehausser mes traits tombants. Ça viendra peut-être, et je n'aurai plus honte, Je pourrai aller tous les

retrouver. [...] J'ai la peau flasque. Ah, ce corps trop blanc, et poilu ! Comme je voudrais avoir une peau dure et cette magnifique couleur d'un vert sombre, une nudité décente, sans poils, comme la leur ! Leurs chants ont du charme, un peu âpre, mais un charme certain ! Si je pouvais faire comme eux. (Ionesco, 1959 : 245).

Mais même s'il aspire à les rejoindre, à leur ressembler, à se pourvoir d'une *peau dure*, avec toute l'ampleur du mot, Bérenger, malgré lui, n'y parvient pas : « Mais ça ne pousse pas ! [les cornes] [...] Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrai rhinocéros, jamais, jamais ! Je ne peux plus changer. Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas » (*Ibidem*). Ainsi, ne pouvant lutter contre sa propre nature, Bérenger n'a qu'une issue : prendre le *rhinocéros* par les cornes et lui faire front : « Eh bien tant pis ! Je me défendrai contre tout le monde ! Ma carabine, ma carabine ! Contre tout le monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas ! (*Idem*, 246). En effet, son discours théorique et rationnel ne peut rien changer à sa nature, ne peut s'imposer à sa vérité profonde. Et c'est justement dans ce sens-là que notre protagoniste – anti-héros de par ses défauts devenant qualités – atteint une sorte d'héroïcité humaine et corporelle, fort authentique et sincère. Aussi n'est-il pas sans raison que l'auteur a choisi comme protagoniste de son œuvre un personnage se caractérisant par son simplisme, ce qui lui avait été reproché à plusieurs reprises : « Des partisans endoctrinés, de plusieurs bords, ont évidemment reproché à l'auteur d'avoir pris un parti anti-intellectualiste et d'avoir choisi comme héros principal un être plutôt simple » (Ionesco, 1966 : 279). Néanmoins, l'objectif de Ionesco était bien de montrer le refus instinctif et immédiat, ressorti du cœur par le corps, un refus sincère et profond face à certains mouvements des foules. Il semble évident que l'intellectuel, se définissant par une primauté de la raison sur le cœur, n'aurait pas été à même de réagir d'une manière aussi viscérale. Pour ce faire, seulement un homme simple, et en quelque sorte « innocent », pouvait réagir de telle sorte et donner une telle réponse au conflit.

Chez Bérenger, la célèbre antanaclase de Pascal « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas » prend alors tout son sens. Cet anti-héros devenu héros est doté, en quelque sorte, d'une unité intrinsèque

qui lui accorde une force bien plus puissante que celle des rhinocéros : une communion du corps et du cœur qui ne fait que dévoiler en fait sa pensée profonde et ses valeurs. En fin de compte, une unité d'esprit qui rassemble un cœur, une âme et une conscience se manifestant en un corps.

Conclusion : Défense de l'humanité, seule issue au conflit

Tout au long de cette étude, nous avons pu approfondir dans les traits de caractère du personnage qui tient le rôle principal dans *Rhinocéros*. En effet, on a pu déceler les marques de son identité profonde et on a observé que celles-ci, présentées comme des imperfections au début, devenaient progressivement de vrais atouts pour une résolution satisfaisante de la situation exposée dans la pièce. Ainsi, si son tempérament affectif et sentimental le conduisait à une unité du corps et de l'esprit, seule voie vers l'authenticité, nous avons également été témoins de la façon dont la faiblesse de Bérenger se transformait subtilement en prouesse et le doute en une certitude instinctive, et non rationnelle. Bérenger, antihéros, rejoint par là la figure du héros épique dont le trait essentiel serait cette fois-ci son humanité, en rendant compte de ce que disait l'auteur lui-même : « Mon personnage doit aller au-delà de sa condition temporelle, et à travers cette condition il doit rejoindre l'humanité » (Ionesco dans Lourson [1956], cité par Jacquart, 1974 : 118).

Dans *Notes et contre-notes*, Ionesco affirmait que le but d'une pièce de théâtre n'est pas nécessairement celle de donner des réponses mais, en toute logique, de poser des questions :

Il me paraît ridicule de demander, à un auteur de pièces de théâtre, une bible ; la voie du salut ; il est ridicule de penser pour tout un monde et de donner à tout ce monde une philosophie automatique ; l'auteur dramatique pose des problèmes. Dans leur recueillement, dans leur solitude, les gens doivent y penser et tâcher de les résoudre pour eux en toute liberté ; une solution boiteuse trouvée par soi-même est infiniment plus valable qu'une idéologie toute faite qui empêche l'homme de penser. [...] ... un homme libre doit se tirer tout seul, par ses propres forces et non par la force des autres. (Ionesco, 1966 : 292).

Néanmoins, malgré les affirmations de Ionesco et en dépit des critiques qui lui reprochaient « d'avoir dénoncé le mal mais de ne pas avoir dit ce qu'était le bien » (*Idem*, 291), dans *Rhinocéros*, il semble que la réponse nous soit certainement donnée à travers ce personnage maladroit et gauche qu'est Bérenger. Et c'est justement cet aspect qui accorde à la pièce également son caractère universel. En effet, le « bien » n'est point symbolisé par une idéologie quelconque, d'où les reproches des critiques, mais ressort de l'humanité que le protagoniste parvient à garder en lui. Bérenger représente cette défense de l'humanité qu'il entreprend malgré lui – malgré ses doutes et ses peurs, sa paresse et son laisser-aller – mais qu'il ne peut nullement s'empêcher d'accomplir de par sa nature profonde. Et si Ionesco ne se proposait pas de donner « *la voie du salut* » dans ses pièces, il y est parvenu tout de même. Préserver l'humanité chez l'homme, sa capacité de sentir et de penser par lui-même, voilà la seule garantie pour échapper aux « hystéries collectives et [aux] épidémies » (*Idem*, 278). Bérenger, anti-héros et héros à la fois, s'érige ainsi en symbole d'une humanité présentée comme seule issue au conflit, seule voie de salut.

RÉFÉRENCES

- Aristóteles (1966), *Poética*, trad. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar.
- Barrault, J.-L. et autres (1978), « Ionesco – Rhinocéros », *Cahiers Renaud Barrault* n.º 97, pp. 1-95.
- Bonnefoy, C. (1966), *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Pierre Belfond.
- Carreté, J. B. (1984), *La condición humana en el teatro nuevo francés*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Donnard, J.-H. (1966), *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, Paris, M.J. Minard, Lettres modernes.
- Esslin, M. (1966), *El Teatro del absurdo*, trad. Manuel Herrero, Barcelona, Seix Barral.
- Hubert, M.-C. (1990), *Eugène Ionesco*, Paris, Éditions du Seuil.
- Ionesco, E. (1959), *Rhinocéros*, Paris, Éditions Gallimard.
- Ionesco, E. (1966), *Notes et contre-notes*, Paris, Éditions Gallimard.
- Jacquart, E. (1974), *Le théâtre de dérision*, Paris, Éditions Gallimard.
- Jacquart, E. (1995), *Rhinocéros d'Eugène Ionesco*, Paris, Éditions Gallimard.
- Senart, P. (1964), *Ionesco*, Paris, Universitaires.

- Touchard, P-A. et autres (1960), *Les rhinocéros au théâtre*, Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault, n° 29, René Julliard.
- Vernois, P. (1972), *La dynamique théâtrale d'Eugene Ionesco*, Paris, Klincksieck Edic.
- Wedekind, F. (2006), *Théâtre Complet*, Tome II, *La boîte de Pandore, une tragédie-monstre*, trad. Jean-Louis Besson et Henri Christophe, Paris, Editions Théâtrales.

27

.....
L' ANTIHÉROS DANS LA
LITTÉRATURE DRAMATIQUE :
BÉRENGER
OU LA VOIE DU SALUT
.....

Anna Corral Fullà

BELLE DE JOUR : BOURGEOISE OU PROSTITUÉE, LE DOUBLE VISAGE DE JANUS (LUIS BUÑUEL)

Claire Picod

claire.picod@yahoo.fr

UNIVERSITÉ DE PERPIGNAN

Séverine, dont le prénom semble renvoyer au héros de *La Vénus* de Sacher-Masoch, adopte une nouvelle identité lorsqu'elle se rend pour la première fois dans une maison close. Elle est à la fois Séverine, modèle de vertu, et Belle de Jour, l'anti-modèle incarné par la prostituée. Elle devient alors un anti-héros masochiste en se libérant du carcan de la morale bourgeoise. Belle de Jour illustre la figure masochiste décrite par Gilles Deleuze, pour lequel « l'important est que la fonction de prostituée soit assumée par la femme en tant qu'honnête femme » (Deleuze, 1971 : 62). Tout l'intérêt du personnage de Luis Buñuel réside dans son ambiguïté : bourgeoise bien rangée et d'une rare beauté pour laquelle la reproduction légitime constitue la finalité de tout rapport intime, elle cherche en permanence à s'avilir à travers le plaisir de la chair dans les maisons closes.

29

.....
**BELLE DE JOUR :
BOURGEOISE OU
PROSTITUÉE,
LE DOUBLE VISAGE DE
JANUS (LUIS BUÑUEL)**
.....

Claire Picod

Introduction

NOMBREUX SONT LES PERSONNAGES DE LUIS BUÑUEL QUI PRÉSENTENT COMME POINT COMMUN D'INCARNER DES ANTI-HÉROS DOTÉS D'UNE DOUBLE PERSONNALITÉ : C'EST ARCHIBALDO DANS *ENSAYO DE UN CRIMEN* (1955), à la fois beau, séducteur et criminel en puissance, c'est Célestine, la servante du *Journal d'une femme de chambre* (1963), qui cherche l'assassin et le violeur de la petite Claire et qui sera finalement séduite par ce même criminel. Luis Buñuel se disait attiré par le côté obscur des personnages : « Si vous essayez de construire un personnage de manière rationnelle, ce personnage n'aura pas de vie. Il doit à tout prix avoir une zone d'ombre ». Séverine, personnage de *Belle de Jour* (1967), illustre la figure du anti-héros : bourgeoise d'une rare beauté, bien mariée, incarnée par Catherine Deneuve, elle est également une femme perverse, masochiste, qui se prostitue l'après-midi. C'est de cette perversion qu'il sera question à présent.

Bien que Séverine et Pierre ne soient mariés que depuis un an, leurs relations relèvent davantage de l'amitié que de l'amour, dans la mesure où la jeune femme inhibe son désir. Malgré la beauté et le charme indéniable de Pierre, incarné par l'acteur Jean Sorel, Séverine demeure frigide, dans la mesure où « une partie de l'excitation sexuelle fournie par le corps propre est inhibée en tant qu'elle est inutilisable pour la fonction de reproduction » (Freud, 1970 : 34). Elle refuse d'autant plus l'acte sexuel qu'elle ne veut pas avoir d'enfants et n'entend pas assumer la fonction de reproduction que lui attribue la morale religieuse.

Cela explique sans doute le fait qu'elle et son mari dorment dans deux lits séparés par une table de nuit. Dans l'une des premières séquences, ils s'embrassent et se regardent amoureusement, ce qui encourage Pierre à se glisser dans le lit de sa femme dans un *traveling* arrière. Néanmoins, dans un plan rapproché, la jeune femme le repousse dans un geste qu'elle accompagne d'une opposition verbale catégorique -« Non. Je t'en prie » (Buñuel, 2000 : 14) - et qui contraste profondément avec l'expression amoureuse de leurs yeux, comme si l'interdit était la cause des nombreuses réticences de Séverine. Il se contente de la border et de lui déposer un baiser sur le front.

Sous ses apparences de femme frigide, Séverine recèle une puissance fantasmagorique. Elle cherche à remplacer cette réalité indésirable par une réalité plus conforme au désir. Sa névrose provient également d'un traumatisme, puisqu'elle a été victime d'attouchements étant enfant. Le personnage illustre les propos de Freud : « La libido se détourne de la réalité qui a perdu sa valeur de par la frustration obstinée qu'elle oppose à l'individu, elle se tourne vers la vie fantasmatique, au sein de laquelle elle se crée de nouvelles formations de désir et ranime les traces de formations de désir plus anciennes, oubliées » (Freud, 1995 : 176). Ainsi, les fantasmes de Séverine sont un « substitut de la réalité » (*Idem*, 302-303) devenue déplaisante : « Il y a dans la névrose (comme dans la psychose) (...) une tentative pour remplacer la réalité indésirable par une réalité plus conforme au désir. La possibilité en est donnée par l'existence d'un *monde fantasmatique* » (*Ibidem*).

Dans la première séquence fantasmée, la violence que fait subir Pierre à Séverine est d'autant plus marquée que le mari change brutalement de tempérament. Au début, s'il se caractérise par sa douceur, il va néanmoins devenir rapidement violent. Ainsi, au début du fantasme,

les didascalies insistent sur la douceur dont il fait preuve et qui le caractérisera d'ailleurs dans la réalité fictionnelle :

Pierre (légèrement agacé): Mais quoi? (Un temps). Moi aussi, je voudrais que tout soit parfait... (il se rapproche d'elle, comme pour l'embrasser)... Que ta froideur disparaisse...

Séverine (elle détourne la tête d'un mouvement brusque): Ne me parle plus de ça, je te prie.

Pierre (très doux): Je ne voulais pas te fâcher, car tu sais que j'ai pour toi une immense tendresse.

Séverine (ton sec mais désemparé): A quoi peut-elle me servir ta tendresse!?

Pierre (blessé, il s'écarte d'elle; dur): Que tu peux être méchante avec moi, quand tu veux! (il se met à regarder l'allée).

Séverine (yeux baissés): Je te demande pardon, Pierre (Buñuel, 2000 : 10)

La froideur qui caractérise Séverine se manifeste à travers la réplique redondante: «A quoi peut-elle me servir ta tendresse!?!». Elle correspond à un idéal masochiste et à la «dénégation de la sensualité»:

L'idéal masochiste a pour fonction de faire triompher la sentimentalité dans la glace et par le froid. On dirait que le froid refoule la sensualité païenne comme il tient à distance la sensualité sadique. La sensualité est déniée, elle n'existe plus comme sensualité ; c'est pourquoi Masoch annonce la naissance du nouvel homme « sans amour sexuel ». Le froid masochiste est un point de congélation (Deleuze, 1971 : 51).

A propos des fantasmes masochistes de Séverine, Jean-Claude Carrière, co-réalisateur du film, explique :

(Luis et moi) nous (...) sommes rendus compte en cours de route (que) chaque fois que nous cherchions à rendre juste ce que (Séverine) faisait, c'est-à-dire à choisir parmi les fantasmes qu'on nous avait racontés, celui qui nous paraissait le plus proche d'elle, le plus proche de son origine, de son âge, de son physique, de ses rapports avec son mari, etc., chaque fois nous tombions dans son comportement dit masochiste (Roux, 2008).

Pierre va rapidement adopter un ton dur dans la même scène et donne l'ordre d'arrêter le landau, lequel s'immobilise dans un plan moyen. Le travelling ralentit et le son des cloches s'arrête, marquant le dramatisme de la scène. Pierre descend de la voiture et adopte un ton autoritaire, en s'adressant à sa femme. Ainsi que Gilles Deleuze le constate, « violence et érotisme se rejoignent (dans le masochisme) (...), mais d'une façon rudimentaire. Chez Sade et chez Masoch les mots d'ordre abondent » (Deleuze, 1971 : 16):

Pierre (*d'un ton nouveau, autoritaire, il s'adresse à sa femme*): Descends!
Séverine (*elle le regarde sans comprendre*): Pourquoi, qu'est-ce qui te prend?
Pierre (*très dur*): Je te dis de descendre!
Séverine: Mais pourquoi? (Buñuel, 2000 : 10)

Séverine est étonnée –« elle le regarde sans comprendre »–, car elle n'a pas l'habitude d'être traitée de cette manière dans la réalité fictionnelle. S'enchaînent alors des actes violents. Pierre l'attrape par le poignet et tente de la tirer:

Pierre: Allez viens!
Séverine (*elle commence à avoir peur et résiste*): Mais laisse-moi!
Pierre (*il saisit aussi son autre poignet et tire*): Allez, viens!
Séverine (*elle s'affole et commence à crier*): Laisse-moi!
Pierre (*violent*): Viens! (*Idem*, 10)

Soudain, Pierre lâche sa femme et se tourne vers son cocher. La contre-plongée des deux employés leur confère un aspect impressionnant. Ils sont dans une position de domination par rapport à Séverine, alors qu'elle est leur maître. De même, « dans de nombreuses nouvelles de Masoch, c'est le maître qui subit les supplices » (Deleuze, 1971: 100).

Obéissant à l'ordre de Pierre crié en son *off* – « Faites ce que je dis! » (Buñuel, 2000 : 10) -, ils descendent du landau, dans un recadrage. Le laquais attrape la jeune femme sous les bras. Alors qu'elle souhaite dans son for intérieur être maltraitée, Séverine prie ses domestiques d'arrêter, en criant et en se débattant. Tandis qu'elle s'évertue à se débattre et à crier –« Lâchez-moi! Brutes! Lâchez-moi! » (*Idem*, 11) –, son mari la saisit par les pieds. Les deux employés la prennent chacun

par un bras et la traînent vers les arbres, s'enfonçant dans le bois. Séverine fait allusion à la faute qu'elle est censée avoir commise : « Ce n'est pas ma faute ! » (*Ibidem*). En effet, « dans le contenu manifeste des fantasmes masochistes s'exprime aussi un sentiment de culpabilité : il est admis que la personne a commis un crime (laissé indéterminé) qui doit être expié par toutes ces procédures de douleur et de torture » (Freud, 1995 : 290).

Séverine est d'autant plus rabaissée qu'elle est une femme bourgeoise avilie par ses propres domestiques qui n'appartiennent pas à la même catégorie sociale. Tel est le sens de son exclamation : « Comment osez-vous ? » (Buñuel, 2000 : 11). Le cocher permet de relâcher la tension du spectateur lorsqu'il prononce ces termes : « Fermez-la, madame, ou je vous casse la gueule » (*Ibidem*). Ainsi que l'indique la didascalie du scénario, cette réplique est caractérisée par un « mélange de dignité et de grossièreté comique » (*Ibidem*). Malgré le respect apparent qu'il porte à Séverine (« madame », « vous »), il emploie un vocabulaire empreint de vulgarité : « fermez-la », « casser la gueule ». A la fin de cette séquence, elle « laisse aller sa tête en arrière et ferme les yeux de plaisir » (*Idem*, 12), ce qui illustre également l'affirmation de Gilles Deleuze : « une douleur préalable, ou une punition, une humiliation servent chez (les masochistes) de conditions indispensables à l'obtention du plaisir » (Deleuze, 1971 : 71).

Les séquences fantasmées sont imprégnées de bassesse et font apparaître un élément quasi-récurrent - la boue - qui symbolise la saleté, l'avilissement, l'humiliation, ce qui ancre encore davantage le personnage dans la figure de l'anti-héros. Un plan général montre Séverine, attachée, dos au piquet. Cette scène illustre parfaitement le contenu manifeste des fantasmes qui consistent à « être bâillonné, attaché, battu de douloureuse façon, fouetté, maltraité d'une façon ou d'une autre, forcé à une obéissance inconditionnelle, souillé, abaissé », (Freud, 1995 : 289) pour reprendre les propos de Freud. Le travelling avant sur elle permet à la caméra de s'approcher du personnage. La couleur blanche de sa robe contraste avec celle de la boue que les personnages jettent sur son visage et sur son vêtement. Séverine a alors un mouvement de recul. Mais tandis que son corps se couvre de boue et que M. Husson continue à lui lancer des injures, le scénario précise qu'« à la douleur et à l'humiliation se mêle sur le visage de Séverine, une expression de

plaisir» (Buñuel, 2000: 33). Le plan en contre-plongée de M. Husson, qui tient un seau et jette de la boue, permet d'accentuer le sentiment de domination de ce dernier.

Au premier plan, Pierre observe la scène, indifférent, comme le signale la position de ses mains croisées sur la poitrine. Le vocabulaire utilisé par M. Husson tend à rabaisser la jeune femme : « petite ordure », « espèce de traînée », « vieille rouleur », « fumier », « excavatrice », « poufiasse » (*Ibidem*). Le champ lexical de la faute, composé des prénoms des taureaux (« Remords », « Expiation »), rejoint le fait que le sentiment de culpabilité hante les fantasmes du masochiste, ainsi que Freud l'affirme. Par ailleurs, le psychanalyste souligne que « par les animaux sauvages le travail de rêve (ou de fantaisie diurne) symbolise en règle générale les pulsions passionnelles » (Freud, 2004: 459) : « Les animaux sauvages servent à la présentation de la libido redoutée par le moi et combattue par le refoulement » (*Ibidem*). Luis Buñuel a renoncé à la scène suivante qui aurait pourtant accentué le dramatisme, en renvoyant à la Passion du Christ. De gros nuages noirs auraient dû se heurter au-dessus de la tête des personnages et un éclair, suivi d'un roulement de tonnerre, aurait dû jaillir. Pierre aurait alors réutilisé un terme de la même famille que « expiation », déjà prononcé par M. Husson. Ainsi, au lieu de dire qu'il commence à pleuvoir, il aurait dû s'écrier qu'« il commence à expier » (Buñuel, 2000: 33). La présence de ces nuages noirs aurait également fait partie de l'isotopie de la faute et de la douleur, renvoyant à la Passion du Christ, où des nuages obscurciraient le ciel à la mort du Sauveur. Or, dans la Bible, l'assombrissement se fit plus dense lorsque Jésus expira :

C'était déjà environ la sixième heure quand, le soleil s'éclipsant, l'obscurité se fit sur la terre entière, jusqu'à la neuvième heure. Le voile du Sanctuaire se déchira par le milieu, et, jetant un grand cri, Jésus dit : « Père, en tes mains je remets mon esprit ». Ayant dit cela, il expira (Saint Luc, 1996: 239).

D'ailleurs, Adolphe, pourtant bourreau, aurait dû reprendre la célèbre phrase biblique, prononcée par le Christ sur la croix : « Père, pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font » (Buñuel, 2000: 33). Luis Buñuel a renoncé à ces éléments et s'est contenté de parsemer les allusions bibliques : certains plans peuvent évoquer la Cène, où Jésus

prit son dernier repas, même si les aliments consommés diffèrent. Le gros plan, en plongée, d'une marmite de soupe qui bout sur un feu de bois allumé entre des pierres attire l'attention du spectateur. L'in vraisemblance du constat, que Pierre établit sans bouger les lèvres après avoir goûté la soupe, participe de l'onirisme de cette séquence : « Elle est gelée. Je suis incapable de la réchauffer » (*Idem*, 33). A travers cette réplique, il dénonce la frigidité de Séverine. M. Husson se lève, ôte son chapeau et incline la tête, comme s'il était en train de prier avant le supplice de Séverine, qui renvoie au calvaire du Christ.

Posant leur assiette, les personnages se lèvent rapidement et saisissent la marmite de soupe qui fume encore, tandis que la pluie redouble, les éclairs et coups de tonnerre se multiplient, comme si le temps était complice de cette scène. Le plan en plongée des pieds de M. Husson et de la pelle qu'il remplit de boue accentue l'impression de domination des personnages. Il est symptomatique d'observer que, comme le déclare Pierre, il est « entre deux et cinq heures. Pas plus tard que cinq heures » (*Ibidem*), de la même manière que Séverine se rend à la maison close durant cet horaire. Serait-ce parce qu'elle a subi des attouchements de la part du plombier à cet horaire ? De plus, c'est également le moment où le Christ a été crucifié.

Dans la réalité fictionnelle, lorsque Séverine apprend par Renée que son amie Henriette offre ses services à une maison close, elle va décider de l'imiter. Cette rencontre avec son amie va entraîner le passage du fantasme à la réalisation du désir. C'est Renée qui va éveiller le désir latent de Séverine :

Renée : Il paraît. (*Elle baisse la voix et s'approche de Séverine pour que le chauffeur n'entende pas. Un travelling avant élimine celui-ci.*) Il paraît qu'elle va régulièrement faire des passes.

Séverine (*abasourdie*) : Quoi ! ?

Renée (*hochement de tête affirmatif*) : Oui ! On dit que c'est sûr et certain. Elle y va plusieurs fois par semaine.

Séverine (*gênée, elle jette un regard au chauffeur; elle ne semble pas vraiment intéressée par ce sujet*) : Tiens...

Renée (*un peu déçue*) : Et tu ne te rends pas compte !... Henriette !... (*Elle met la main sur le bras de son amie*) C'est vrai, tu es tellement loin de tout ça...

Séverine : Non, mais.

Renée (*en gros plan*): Mais tu réalises ? Une femme comme toi et moi... Tu la vois avec n'importe qui !? Quand on est là-dedans, sûrement qu'on n'a pas le choix ! On prend ce qui vient : du vieux ou pas vieux, moche ou pas moche. (*Geste de dégoût plan américain des deux femmes pris de l'extérieur du taxi. Le chauffeur en amorce*). Déjà, avec un homme qu'on aime bien, il y a des moments désagréables...

Séverine: Avec des inconnus ce doit être horrible... Mais ça existe encore, ces endroits-là ? (*Idem*, 17)

Dans la maison close, elle va adopter une nouvelle identité qui va la démarquer de sa vie de femme rangée: «Dans la maison close, la réalité vécue rejoindra enfin son désir (...) et Séverine renaîtra sous la forme et sous le nom de Belle de Jour» (Chaboud, 2000: 95). Lorsqu'elle monte pour la première fois les escaliers de chez Madame Anaïs, «la caméra ne montre plus Séverine dans l'escalier, mais des jambes de femme qui montent, s'arrêtent, hésitent et repartent. Ce plan (...) insiste (...) sur la perte ou le refus de l'identité sociale de l'héroïne, et son effort vers son autre identité: celle du corps» (*Ibidem*). D'ailleurs, Madame Anaïs attribue le surnom de Belle de Jour à Séverine:

Anaïs: Comment vous appelez-vous ?

Séverine (*elle met ses gants dans son sac; elle lève les yeux, embarrassée*). Je ne voudrais pas... *Gros plan des coupes et des mains d'Anaïs (plongée) qui prend, à l'aide d'une cuillère, des cerises à l'eau-de-vie dans un bocal.*

Anaïs (*off*): Je ne vous demande pas votre vrai nom ! Si vous croyez que moi je m'appelle Anaïs !... Nous allons prendre quelque chose pour fêter votre arrivée.

Séverine (*off*): Non, merci, madame.

Anaïs: Mais si, mais si! Une petite cerise à l'eau de vie... (*Panoramique avec la coupe qu'elle lève, à deux mains, la cadrant en gros plan, contre-plongée*). Il faudrait vous trouver un petit nom très simple, très coquet (*elle va au fond de la pièce prendre un verre de cognac sur une petite table*), qui se retienne facilement. Si vous voulez, nous chercherons ensemble. (*Plan de Séverine qui ôte son chapeau. Retour à Anaïs, les deux verres à la main. On entend, off, des rires de femmes, dominés par un rire d'homme, sonore. Anaïs rit aussi et va vers Séverine –panoramique vers la gauche*). Lui, nous l'appelons Monsieur Adolphe. C'est un de nos meilleurs clients. (*Anaïs s'assied à côté de Séverine;*

recadrage en plan américain.) Vous verrez, il est très drôle. *(Elle tend le verre de cerises à Séverine, qui le prend; elle sourit).* J'ai une idée : si vous vous appelez Belle de Jour ?

Séverine *(distraite)* : Belle de Jour ?

Anaïs : Comme vous ne venez que l'après-midi...

Séverine *(bas)* : Oui, si vous voulez...(Buñuel, 2000 : 27)

Elle devient alors un anti-héros, réduite à un objet sexuel, se prêtant aux scènes les plus cocasses pour satisfaire les propres fantasmes de ses clients. Ainsi, elle se rend dans la maison close pour devenir cette « femme ayant, à l'ordinaire, droit aux hommages, à la politesse tout au moins, et à qui l'on peut imposer tous ses désirs. Les plus exigeants et, comme on dit, les plus honteux » (Kessel, 1997 : 54). Elle cherche l'obscénité, notamment avec Adolphe, un client, qui est à la fois vulgaire et répugnant et qui incarne lui également un anti-héros. Il n'a pas un physique agréable et manque de charme et d'élégance, à la différence du mari de Séverine dont il est aux antipodes. Selon les termes du scénario, il est « petit, bedonnant et vulgaire » (Buñuel Luis, 2000 : 28) et apparaît avec de larges bretelles. Cette description visible à l'écran s'inspire du roman où il « était en bras de chemise. De fortes bretelles suivaient la courbe de son ventre égrillard » (Kessel, 1997 : 69). Il tient des propos graveleux :

Adolphe *(Il s'empare de la bouteille et se lève)* : C'est un boulot d'homme, ça ! Tu ne sais pas que je suis champion du monde du saute-bouchon ? *(Rires.)*

Charlotte : Et vous avez de l'expérience !

Pallas sort du champ tandis qu'Adolphe, tout en s'escrimant sur le bouchon, commence à chanter.

Adolphe *(il chante)* : J'aime le jambon quand il est bon ; mais j'aime encore mieux une belle paire de cuisses (Buñuel, 2000 : 29).

L'attitude de Séverine contraste avec celle des autres prostituées. En effet, face aux plaisanteries de M. Adolphe, celles-ci rient tandis que Séverine reste impassible. L'ennui de la protagoniste, visible à l'écran, indique qu'elle appartient à un univers différent de celui des autres prostituées, celui des maisons closes lui demeurant encore étranger.

Elle adhère parfaitement à la méthode brutale que lui inflige Adolphe car « le masochisme implique un stade passif » (Deleuze, 1971 :

106). Séverine se débat de manière à ce qu'il emploie la force, comme le souligne la succession d'actions:

Adolphe: Tu vois, j'ai fait partir les autres. C'est quand même plus intime... Alors, il paraît que c'est un début ? (*Il s'assied sur le lit et l'attire vers lui*). Hein? Fais attention, hein ! Moi, pour ces trucs-là, j'ai le nez ! Hein? Il faut pas me raconter des histoires... (*D'un geste brusque, il dépouille Séverine de sa robe, la laissant en sous-vêtements ; elle se raidit*). Ah!... Remarque, si c'est vrai, il n'y a pas à avoir honte, hein ? (*Il se lève et prend Séverine dans ses bras*). Tu ne me raconteras pas qu'à ton âge, tu es encore pucelle !... (*Il la serre et tente de la mettre sur le lit*). On va voir ça tout de suite. (*Affolée Séverine le repousse, s'échappe, et vient s'asseoir sur le lit. Panoramique. Bonhomme*). Eh ben, c'est moi qui te fais peur ? J'ai une tête qui ne te revient pas ? (*Son ton se durcit*). Il faudra t'y habituer... (*Il s'assied à côté d'elle, l'embrasse et tente de la renverser sur le lit. Elle pousse un gémissement, se débat, se dégage et se lève en courant. Elle sort du champ par la gauche. Adolphe, furieux, se lève à son tour et court derrière elle. Plan rapproché (plongée) sur les jambes de Séverine, de dos : elle arrive à la porte qu'elle entrouvre. Adolphe arrive derrière elle et referme la porte. Il se saisit d'elle et la repousse dans la pièce. Furieux*). Hein, non, pas de ça ! Tu vas pas t'en tirer comme ça ! (*Recadrage, vers le haut arrivant sur eux en plan américain serré ; Adolphe bouscule Séverine*). Non mais dis, tu te prends pour qui, espèce de petite salope ? (*Il la secoue et la gifle*). Tu commences à m'exciter, et tu me laisses en rade !... (*Il la jette sur le lit, elle y tombe sur le dos, visage bouleversé ; panoramique travelling avant sur elle ; off.*) Les chichis ça va bien moment, mais là, j'en ai ras le bol (Buñuel, 2000: 31)!

Elle est également rabaissée dans le film par Madame Anaïs qui la prend brutalement par le bras, change de ton et lui dit: «Quoi? Non mais dites donc, ça va durer longtemps, ces petites simagrées? Où tu te crois ainsi? Allez!» Les didascalies du scénario précisent que «sa peur a disparu, comme si elle attendait d'être traitée ainsi, soumise» (*Idem*, 30-31).

Pour enlever toute trace de sa vie parallèle, en rentrant chez elle, elle se douche et se frotte vigoureusement le cou et les épaules, comme si «elle voulait arracher de son corps toute odeur suspecte» (*Idem*, 32). Le cadrage du reflet de Séverine dans le miroir semble insister sur cette

double vie. Elle jette ses sous-vêtements, les uns après les autres, dans le feu purificateur qui crépite.

En revanche, elle a plus de difficultés à incarner le rôle de dominatrice que lui demande de jouer un client, un professeur, lui-même masochiste et qui souhaite se projeter dans le rôle de domestique. Il élabore une mise en scène où il devient valet, en se soumettant, et où la prostituée prend le rôle de maîtresse de maison, rôle dans lequel Séverine ne se plaît pas, car trop proche de ses réalités quotidiennes et rompant en tout état de cause avec sa personnalité profondément masochiste.

Le professeur est à la fois acteur et metteur en scène. En effet, il n'apprécie pas que Séverine ôte son peignoir et son soutien-gorge et qu'elle s'apprête à enlever son porte-jarretelles. Il ouvre brusquement la porte, furieux, et s'écrie « Qu'est-ce que vous faites ! » (*Idem*, 35). Il revêt un costume de domestique, un gilet bordeaux et un nœud papillon. Séverine, n'ayant pas été prévenu, est étonnée par cette mise en scène qui est importante aux yeux du professeur et qui prévaut sur la satisfaction du désir. Étant donné que Séverine ne joue pas le rôle de manière satisfaisante à ses yeux, tel un metteur en scène, il demande de reprendre la mise en scène depuis le début, comme s'il s'agissait de séances de répétition théâtrale. Ainsi, il entre à nouveau sur scène:

Séverine (*Elle balbutie.*): Moi? Mais, je...

Professeur (*mécontent*): On ne vous a pas dit? Rhabillez-vous!

Il rentre dans la salle de bains et s'y enferme. Séverine remet le peignoir. Léger travelling avant. On entend frapper à la porte de la salle de bains.

Séverine (*hésitante*): Entrez.

La porte s'ouvre et le professeur entre, l'air humble et fautif. Il tient le fouet à la main et fait quelques pas (travelling arrière).

Professeur: Madame la Marquise m'a fait appeler?

Séverine (*incertaine*): Oui.

Professeur (*il vient faire face à Séverine, dos à nous*): Madame la Marquise n'est pas satisfaite de mon service?

Séverine (*perdant pied*): Eh bien. Non, en effet (*Idem*, 36)

Comme en témoigne sa relation avec un homme corpulent de type asiatique, elle est attirée par les hommes atypiques. Son attitude

contraste avec celle des autres prostituées qui éprouvent de la répugnance et de la peur à son égard. Le fait que les cheveux de Séverine ne soient plus attachés montre qu'elle s'est libérée de la morale bourgeoise. Séverine jouit avec lui :

Pallas : Moi aussi, cet homme-là, il me ferait peur. Des fois, ça doit être pénible, tout de même...

Travelling sur Séverine jusqu'à plan américain serré. Elle lève le visage avec un sourire heureux, satisfaite.

Séverine : Qu'est-ce que tu en sais, Pallas ? (*Idem*, 42)

Séverine est attirée par des hommes rejetés par les autres prostituées à cause de leur physique peu avenant et prend même du plaisir avec ces derniers. L'un d'eux, Marcel, un truand, a une dentition pour le moins répugnante, mais cela n'arrête pas Séverine pour autant :

40

FIGURAS DO HERÓI

Literatura Cinema
Banda Desenhada

Marcel (*plan rapproché des deux ; avantage à Marcel*) : Fauchées d'un seul coup. (*Travelling avant sur lui jusqu'à gros plan ; d'un doigt il soulève sa lèvre supérieure, découvrant toute une rangée de dents en métal ; ton de défi*) Ça te gêne ?

Séverine (*off*) : Non.

Marcel (*avec mépris*) : Alors grouille-toi, je suis pressé (*Idem*, 53)

Le caractère violent dont il fait preuve excite d'autant plus Séverine qu'il est capable de se comporter brutalement avec elle. Cette peur renforce le désir de Séverine. Les cicatrices sur la peau de Marcel sont la marque d'une violente altercation. Le très gros plan de la main de Séverine qui touche une longue cicatrice sur le dos du client met en avant cette blessure. La réaction de la protagoniste qui s'écarte légèrement dans un plan rapproché souligne son étonnement :

Séverine : Qu'est-ce que tu as là ?

Marcel : Une boutonnière.

Séverine : Un coup de couteau ?

Marcel (*contrechamp ; avantage à Marcel*) : Possible (*Idem*, 54) .

Séverine propose même à Marcel de ne pas payer le service rendu. Néanmoins, le client est atteint dans son honneur, -comme le signale la

didascalie « piqué au vif »-, et interrompt Séverine qui n'a pas le temps de finir sa phrase « je peux... » :

Séverine (*gestes tendres*) : Aussi tu me plais, Marcel. Tu reviendras ?

Marcel : Peut-être.

Séverine (*se méprenant sur sa réponse*) : Si tu n'as pas d'argent, je peux...

Marcel (*piqué au vif, il pose son doigt sur les lèvres de Séverine*) : De l'argent ? C'est pas ça qui manque !

Séverine : Tu me fais peur ! (*Ibidem*)

Au cours des dernières séquences du film, Marcel entend mettre fin à la vie du mari de Séverine, lequel reste paralysé. Elle arrête de se rendre dans les maisons closes. Le retour à la normale est symbolisé cinématographiquement par le plan où Séverine brode. Elle recoud sa vie de femme rangée qu'elle a déchirée pour incarner un anti-héros. Elle porte un chignon sévère et semble résignée. Sa robe noire à col et poignets blancs contraste avec la robe rouge qu'elle revêtait dans ses fantasmes. L'infirmité de son mari est un mal qui se substitue au mal qu'elle a enduré auparavant. En d'autres termes, elle continue à souffrir, mais autrement...

41

.....
**BELLE DE JOUR :
BOURGEOISE OU
PROSTITUÉE,
LE DOUBLE VISAGE DE
JANUS (LUIS BUÑUEL)**
.....

Claire Picod

RÉFÉRENCES

- Deleuze, Gilles (1971), *Présentation de Sacher Masoch, le froid et le cruel avec le texte intégral de «La Vénus à la fourrure»*, trad. Aude Willm, Paris, Union générale d'éditions.
- Freud, Sigmund (1970) 2^{ème} éd., *La vie sexuelle*, Paris, Presses universitaires de France, [Bibliothèque de psychanalyse], [1^{ère} éd. 1969].
- Freud, Sigmund (2004), *L'interprétation du rêve, Œuvres Complètes*, t. IV, Paris, Presses universitaires de France.
- Freud, Sigmund (1995, 1^{ère} éd. 1973), *Névrose, Psychose et perversion*, [introd. de Jean Laplanche], trad. Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France.
- Kessel, Joseph (1997), *Belle de Jour*, Paris, Gallimard.
- Saint Luc (1996), *L'Évangile selon Saint Luc*, dans *Le Nouveau Testament*, Paris, éd. du Cerf.

Filmographie

Roux, Stéphane (2008), *Belle de Jour: histoire d'un film*, Studio Canal Vidéo.

Scénario

Buñuel, Luis (2000), *Belle de Jour*, Paris, L'avant-scène cinéma, n° 492.

Chaboud, Charles (2000), *Ce clair objet du désir* dans Buñuel Luis, *Belle de Jour*, Paris, L'avant-scène cinéma, n° 492, pp 94-96.

42

.....
FIGURAS DO HERÓI
.....

Literatura Cinema
Banda Desenhada

LE SAS DES PARVENUS DE GÉRARD AKÉ LOBA: DISTOPIA, DESCONSTRUÇÃO E PARÓDIA

Leonor Martins Coelho

leomc@duma.pt

UNIVERSIDADE DA MADEIRA

Se a configuração heroica costuma propor valores e referências, não é menos verdade que a modernidade acentua a conceção antitética de um ideal. Longe do modelo nacional que a descolonização prometia, o romancista costa-marfinense Aké Loba virá denunciar a ambição desmedida e a corrupção praticada pela classe emergente no seu país. Em *Le Sas des parvenus* (1990), a voz do texto critica o clientelismo que favorece a elite e a excessiva personalização do poder político. O romance virá destacar duas figuras representativas de tipos sociais bem-sucedidos: a moderna *executive woman* africana, Valentine Gouja, e o empresário ambicioso, Nabuchodonosor. Na verdade, as atuais formas de heroísmo, resumindo-se ao sucesso social e económico, parecem inscrever-se na ambiguidade e na duplicidade.

43

.....
**LE SAS DES PARVENUS
DE GÉRARD AKÉ LOBA:
DISTOPIA, DESCONSTRUÇÃO
E PARÓDIA**
.....

Leonor Martins Coelho

Introdução

LIGADO À PRIMEIRA GERAÇÃO DE ESCRITORES AFRO-FRANCÓFONOS, Aké Loba, autor de *Kocoumbo, l'étudiant noir* (1960), *Les Fils de Kouretcha* (1970), *Les Dépossédés* (1973) e *Le Sas des parvenus* (1990), apresenta-se como um observador privilegiado da sociedade costa-marfinense. O escritor inscreve nos primeiros romances o desenho de um país que deseja livre, democrático e paritário. Porém, em *Le Sas des parvenus* redesenha um mundo marcado pela (des)ilusão pós-colonial, pela distopia e pela paródia.

No seu último romance, o autor virá contemplar o tempo presente da Costa do Marfim caracterizado pelo sistema de corrupções que tendem a aumentar, sobretudo, na cidade de Abijão. Neste universo marcado pela dissonância e pela metamorfose, muitas das personagens movem-se pela busca desenfreada do lucro e do prestígio. Com efeito, inversamente a Gabriel Goban, professor dialogante e homem de consensos, a banqueira Valentine, sua mulher, uma *executive woman* africana, envolver-se-á em jogos dúbios de poder, acabando por ser assassinada, o que permitirá

ao romance desvendar alguns segredos da burguesia nacional, em particular os da família Gouja. O perfil que o narrador traça de uma outra personagem, chamada significativamente Nabuchodonosor, não só virá realçar a crítica à corrupção e à despreocupação das elites no que concerne ao bem-estar nacional, como trará também para o romance notas disfóricas, realçando, assim, um desencanto do autor perante o insucesso do processo histórico das independências.

Passada a euforia da descolonização, Aké Loba começa a questionar as políticas sociais e económicas adotadas pela governação de Houphouët-Boigny (1960-1993) uma vez que o modelo cultural e económico que a Costa do Marfim adotou veio conduzir à bipolarização social e à contenda étnica e regionalista que ainda hoje se fazem sentir nesse país. Se a querela étnica é apenas aflorada em *Le Sas des parvenus* será para melhor sublinhar a dicotomia social, o anti heroísmo das personagens principais e a desconstrução do mito.

Se a configuração heroica costuma propor valores e referências, não é menos verdade que a modernidade acentua a conceção antitética de um ideal. Longe do modelo nacional que a descolonização propunha, a transgressão e o excesso têm condicionado a sociedade marfinense, acentuando o comportamento distópico de indivíduos comandados pela ganância, pela vaidade e pela incúria. Emerge, pois, nesta narrativa a desconstrução do “herói” dos tempos modernos, herói de uma *success story*, marcado pela ambição do poder e pela ousadia transgressora.

Propomo-nos, assim, seguir as trajetórias triunfantes, mas, por vezes, fatais, destas duas personagens: Valentine Gouja simboliza a ascensão fulgurante de uma nova elite; Nabuchodonosor ostenta a megalomania do novo-riquismo marfinense. Com efeito, se Valentine Gouja subverte tudo e todos para benefício próprio, seguindo os passos de Metchan, seu pai, por sua vez, Nabuchodonosor vinca a emergência de um tempo assinalado pela ambiguidade e complexidade.

Valentine Gouja, sob o signo de uma ascensão social fulgurante

No seu romance significativamente intitulado *Le Sas des parvenus* (‘O alçapão dos novos-ricos’, numa possível tradução livre), o autor deixa transparecer que a classe dirigente enveredou pelo desinvestimento

na formação e pelo conflito permanente comandado pela ambição desmedida de uma nova “casta” privilegiada. A sugestão do título levará o leitor a percorrer esse caminho estreito, apenas de alguns, *parvenus*, que a narrativa acompanha. Este caminho permite às personagens passarem de um mundo de pobreza para o da riqueza, de acordo com as ideias defendidas por François Guizot e por ele condensadas na sua célebre expressão “enrichissez-vous”, bem como pela de Talleyrand, já evocada num outro romance do autor, quando Tougon, em *Les Fils de Kouretcha*, declarava: “Et maintenant il faut faire une fortune immense, une immense fortune” (Loba, 1970: 82).

O escritor virá então denunciar a ambição desmedida e a corrupção praticada por uma classe emergente. Se esta narrativa de Aké Loba critica os flagelos de certos atavismos, como o dependetismo e a superstição, ela condena, sobretudo, a excessiva personalização do poder político (através da megalomania do personagem Nabuchodonosor), o clientelismo que favorece a elite de Abijão (representado pelo modo de agir do trio: Nabuchodonosor, Metchan, Valentine) e a corrupção, denominador comum de quase toda a classe dirigente. Assim, este romance apresentará uma nova configuração da sociedade, interrogá-la-á de modo a expressar, com mais veemência, o desengano e o desencanto em torno desses novos heróis da desmedida, marcados pela manipulação, pela intimidação, pelo materialismo sem escrúpulos.

Para ilustrar a ascensão social e política desta classe de indivíduos que não olha a meios para atingir os seus fins, o texto akélobiano destacará os temas da corrupção e da incúria por parte de entidades da política, da economia e da finança que não favorecem a recuperação do país, mas antes o encaminham para uma situação de descalabro. Nesta obra, ao descrever a nova ordem costa-marfinense, corrupta, ardilosa e falsa, o autor parece aderir à tendência dos escritores dos anos oitenta, adeptos da literatura da intranquilidade e da desilusão.

Nesta perspetiva, *Le Sas des parvenus* irá refletir metonimicamente a imagem da sociedade transgressora através da configuração de Valentine, escondida sob a máscara da mulher decidida e trabalhadora. Desde a formação no estrangeiro até ao primeiro encontro com Gabriel Goban, seu marido, o romance irá valorizá-la como uma “jeune urbaine professionnelle”, participando, ainda, de um “prosélytisme social et

religieux dans sa paroisse et [présidant] une association de femmes ivoirienne pour le développement” (Loba, 1990: 29). Porém, no final do livro, aquando sobretudo do seu assassinato, é a sua deformação que se releva tanto nos seus comportamentos extravagantes, como nos seus defeitos morais. Revelar-se-á, pois, a face oculta que a situa no eixo semântico da violência, da duplicidade e falsidade^[1].

O narrador apresenta Valentine habituada a frequentar a alta sociedade costa-marfinense, para bem vincar a posição social a que pertence. A abertura do romance remete, desde logo, para o contexto do final dos anos oitenta, dando a conhecer as amigas de Valentine Gouja, reunidas, geralmente, em festas mundanas. Aliás, o gosto do luxo e da aparência, da posição social e profissional, assumido na desmedida da sua festa de aniversário, dará a entender ao leitor que a Abijão de hoje não é mais do que a (re)configuração da cidade de ontem, a colonial.

Assim, ao evocar a ascensão fulgurante de Valentine, o narrador acompanha “l’africanisation des cadres” (*Idem*, 29) da sociedade marfinense. De acordo com as informações que o texto fornece, Valentine Gouja retorna ao país, no final dos anos setenta, para iniciar a vida profissional num banco de renome, inicialmente como “adjointe indispensable du fondé de pouvoirs”, para, seguidamente, ocupar o lugar de “directrice en titre de cette banque”, da rede OLIDA – “Organisation lyonnaise du développement africain” (*Idem*, 28). No entanto, a ascensão é ditada pelos negócios, quase sempre obscuros. A transgressão, a falsidade e a corrupção são severamente criticadas através de um didatismo autoral patente na exposição dos factos e na encenação das personagens.

O romance em apreço cria, aliás, um efeito de *suspense* uma vez que não desvenda ao leitor a verdadeira história de um mendigo que ronda a casa de Valentine Gouja e de Gabriel Goban. Desta forma, os pequenos indícios que o narrador deixa escapar permitem antever uma ligação entre o marginal e a mulher de negócios. O romance vai revelando a instabilidade gerada pelas fortunas acumuladas e

¹ Note-se a homofonia do apelido Gouja com o substantivo “goujat”, ou seja, “homme sans usage, manquant de savoir-vivre et d’honnêteté et dont les indécidatesses sont offensantes” (Ver *Petit Robert*).

cobiçadas, encaminhando-se o texto para o assassinato de Valentine, pelo ex-namorado, Justin Akablé.

Entre o mistério do início do texto e a explicação do desenlace, estão, assim, lançados os dados para se perceber a inquietante vida de Valentine, figura complexa com vários rostos, vidas paralelas, representando as ameaças e os perigos que os grandes negócios parecem engendrar. *Le Sas des parvenus* não esbate o passado de humilhação e de indignação que se adivinha na biografia das personagens de primeiro plano. Na verdade, Valentine descende de famílias humildes. A reminiscência genealógica de Valentine torna presente a desconsideração de que fora vítima a avó. Obrigada a trabalhar “comme une bête de somme”, fora considerada pelo marido como “de la vulgaire main d’œuvre” (*Idem*, 23-24). Por sua vez, Adelaïde, a mãe de Valentine, conforme a tradição, foi forçada a casar com o aldeão, Metchan Gouja. A pobreza e as vicissitudes são quantificadas pelo número de filhos, nove em quinze anos de casamento. Só três resistiram: Gaston, André e Valentine.

Contrariando a ambição sonhada por Metchan Gouja, os filhos varões não vingaram socialmente^[2]. O texto virá então exaltar o empenho de Valentine que adversa o destino da mulher africana. Contrastando com a ociosidade dos irmãos, ela tornar-se-á a imagem da estudante aplicada, com espírito de iniciativa e “deviendra ce que pouvait espérer devenir une femme” (*Idem*, 26). Superando as dificuldades de uma casa necessitada e ultrapassando a proibição dos pais, Valentine juntar-se-á aos estudantes que fizeram da rua o espaço de aprendizagem:

Alors, docilement, sans jamais protester, sortait de la maison, livres et cahiers sous les bras, elle s’installait sur un trottoir sous un lampadaire et reprenait son travail avec d’autant plus d’ardeur qu’elle n’était pas seule: d’autres élèves studieux comme elle travaillaient sous les éclairages publics, ce qui l’encourageait et l’empêchait de regretter son sort. (*Idem*, 27)

² O primeiro, com graves dificuldades de aprendizagem escolar, engravidou uma adolescente e acabou por se integrar no grupo dos ociosos da periferia da cidade, vindo, no entanto, a trabalhar numa pequena oficina. André, o outro irmão, ao serviço de um sírio, era por este vigiado como um ladrão (*Idem*, 24-25). Assim, ruíram as aspirações de Metchan Gouja.

O espaço de penúria e de miséria em que vivera Valentine representa um elemento fundamental para ilustrar a lição que o autor recebera de Balzac, como sugere Florence Paravy:

Le rapport de celui-ci à son environnement conditionne sa conduite, son évolution, et structure la diégèse. Or si l'on interroge sur ce point le roman africain actuel, on constate que la relation qu'entretient le personnage avec son espace se caractérise par une instabilité chronique. Le héros et ceux qui l'entourent sont avant tout perçus comme des êtres en mouvement, que ce soit dans les menus détails de leur vie quotidienne, ou dans les étapes majeures de leur existence. (Paravy, 1999: 71-72)

Valentine consegue, então, emergir, afastando a infância e a pobreza, para, finalmente, viver no luxo e na ostentação. No entanto, a época da sua formação, quer a ida para França, quer para os Estados Unidos, permanece envolvida de mistério. Só já com a narrativa avançada se saberá que a ascensão social da personagem não resultou apenas do seu labor, mas da sua relação com o roubo cometido por Akablé, o mendigo, que, na *expositio* do enredo, cercava a moradia de Valentine.

Assumindo o papel de detetive, será o próprio marido a investigar e a deslindar a “verdadeira” identidade daquela com quem partilhou a vida. A face oculta de Valentine será revelada com a descoberta de uma mala, onde antigos recortes de jornais reenviam para um roubo cometido vinte anos antes: “Le comptable de la BAO, Akablé Jude, vient d’être accusé d’un vol de vingt millions. Le tribunal le condamne à dix-huit ans de prison ferme.” (Loba, 1990: 173)

O reconhecimento do mendigo como culpado far-se-á por uma incorreta nomeação: Jude, em vez de Justin, como o próprio se apresentará em Tribunal. A ambivalência da sua identidade parece adquirir o sentido da alusão bíblica, numa oscilação entre Jude (o traidor, a denúncia, a dissimulação) e Justin (o justo, a reparação, a punição). A tônica é assim colocada na ambiguidade do ser e da sua condição, remetendo-o não só para o papel do perseguido, como também para o do perseguidor.

No final do romance, surgirão destacadas as várias facetas de Valentine Gouja, sob o olhar surpreso do marido: “Au moment même

où Gabriel faillit être renversé par un gamin qui venait d'emporter la recette d'une vendeuse, des images de Valentine se présentèrent à lui comme un écran vidéo: Valentine l'air absent, Valentine l'air ennuyé, Valentine l'air résolu..." (*Idem*, 175)

Curiosamente, o desvendar dos vários perfis de Valentine, espelhados aqui numa sucessão de planos televisivos ou cinematográficos, como se um filme fosse projetado diante de Gabriel, surge através do roubo empreendido por uma criança. Este reconhecimento coincidirá, ainda, com a aparição fugaz de "une albinos" (*Idem*, 176), figura da diferença marcada pela sua indefinição, entre o branco e o negro, como se o texto viesse refletir e reforçar essoutra indefinição de Valentine.

Nabu: um anti-herói ou um herói da desmedida barroca?

Por sua vez, Nabuchodonosor acalenta o sonho de uma carreira política. A menção da sua passagem pela Assembleia Nacional, onde costumava obter informações junto de algumas funcionárias, bem como o seu percurso pela via recentemente urbanizada junto do edifício estatal e chamada "Voie Triomphale", evocando, por reflexo mimético, os Campos Elísios de Paris, indiciam uma aspiração à megalomania. Para tal, irá investir numa campanha eleitoral que lhe dará rapidamente acesso ao cargo de deputado, função que não o impede de ambicionar a riqueza:

- Le monde des finances, interrompit Nabu avec brusquerie, peut tout. Nous sommes dominés par la puissance de l'Argent. Qui a la fortune a le respect, qui a la fortune a l'honneur; un richard est un saint aujourd'hui. Aujourd'hui, en Côte d'Ivoire, qui a l'argent aura demain la Côte d'Ivoire en main ! (*Idem*, 76)

É precisamente ao lugar de deputado e de ministro que ele procurará aceder, contrariando, assim, o projeto de Nação que a inscrição ideológica no texto defende, baseada na visão coletiva de um todo e do bem comum.

Estas alianças perigosas vêm corroborar a tese da corrupção da classe que dirige o país³. Para relevar a passagem de um mundo idealizado que pensara ser possível concretizar, a um outro, distópico, injusto e disfuncional, a postura do romancista na abordagem do “real”, levá-lo-á, contudo, a adotar o modelo dos mundos invertidos. O autor irá então apontar os contornos excessivos de uma época, através da representação neobarroca de um anti-herói, símbolo deste desconcerto do mundo atual. A esse respeito, adianta Patrice Bollon: “[I]l est même permis de se demander si la période actuelle ne serait pas baroque en ce sens qu’elle partage avec les périodes historiquement baroques une même “déception”, contradiction au demeurant, face au réel” (Bollon, 1992: 36).

Esse desencanto do mundo que o texto manifesta no processo de (des)construção das personagens, através do qual se reúnem, ou se colam, fragmentos de imagens de outras, em particular dos mitos configurados pelo discurso bíblico ou dos mitos modernos que os *media* difundem, permite a emergência de um outro herói que virá desconstruir utopias num mundo marcado pela ambição do poder.

Na representação deste “mundo em trânsito” (Bhabha, 1998: 19), cruzam-se tempos e espaços, dando origem a figuras complexas. Atualizando a figura mítica, o Nabuchodonosor do texto encarna uma identidade polifônica, cuja imagem refletida de formas diversas, em retratos pormenorizados ou sintetizados, mostram um “eu” plural, mas sempre ligado à ostentação, ao parecer, à encenação teatral. Os

³ Efetivamente, o retrato de Nabu, na qualidade de empresário de sucesso, parece radicar-se neste modelo que representa os aculturados da época colonial, embora transposto para um novo contexto. Recordemos as suas múltiplas empresas, à semelhança da “Modemarbre” ou da “Tomivoire”. A primeira empresa, ligada à importação de Mármore de Carrara na época áurea da construção civil, nasceu da associação entre Metchan Gouja, Nabuchodonosor e um italiano, e não tendo alcançado o desempenho esperado, verá o seu desfecho explicado por um desfalque. O terceiro sócio, Vulcanaso, remetendo o leitor para o cliché do mundo da traficância e do intempestivo ardor italiano, contribuirá para as negociatas, comuns na era da promoção imobiliária. Contudo, a impunidade desses proceder “mafiosos” parece sublinhar não só a cumplicidade das classes dirigentes nas práticas transgressoras, como também o mau funcionamento do aparelho judiciário no país, comprometendo a viabilidade do regime democrático recentemente implantado. Neste sentido, compreender-se-á a facilidade com que Nabu e Metchan viriam a implementar, nos anos oitenta, a sociedade “Tomivoire”.

vários papéis desempenhados por Nabu contribuirão para vincar as múltiplas identidades que a personagem encerra, para, assim, melhor marcar esse “emerging time” de que fala Achille Mbembe em *On the postcolony* (Mbembe, 2001).

Para vincar a emergência de um tempo assinalado pela ambiguidade e complexidade, o texto virá inicialmente apresentar Nabuchodonosor ligado ao disfarce e à galanteria, numa conjugação paródica da indumentária, do revestimento das mãos por múltiplos anéis e do comportamento afetado de galã. Agora, para Nabu, retomando, mas ampliando a figura de Durandeu, personagem de *Kocoumbo, l'étudiant noir*, o primeiro romance de Aké Loba, cujos contornos já reenviavam para o seu carácter ardiloso, vaidoso e falso, a festa de Valentine Gouja servirá para se mostrar, para se deixar admirar num turbilhão que constitui a cidade moderna de Abijão. Depois, poderá aparecer nas revistas mundanas, bem como na *Who's who* (Loba, 1990: 78), que exaltam a imagem da classe em ascensão. Surgindo triunfal e ostensivamente na festa, Nabu apresenta-se como:

(...) une sorte de play-boy d'un âge indéterminé. Vêtu d'un ample boubou brodé d'or et coiffé d'une calotte noire à facettes miroitantes, il n'avait qu'un seul doigt sans bague, et encore n'était-ce pas certain, si volumineux était chaque chaton ornant les autres doigts. Malgré les deux splendides créatures qui l'accompagnaient, il retenait bien davantage l'attention à lui tout seul, car il y avait quelque chose de félin et d'audacieux dans ses traits, dans ses mouvements souples, dans cet air d'être partout chez soi. Valentine, après l'avoir identifié, éclata de rire, joyeuse et satisfaite. Elle pressentait que sa fête allait réussir, car elle n'avait jamais vu cet homme dans un tel déguisement qui le faisait ressembler à un dévot musulman sur la route de la mosquée un vendredi, et si parfait dans sa métamorphose. (*Idem*, 72)

Na descrição desta entrada em cena, inscreve-se um discurso crítico trabalhado pela retórica da paródia que nos parece já reenviar para as tendências pós-modernas da literatura contemporânea. No trajar e nos modos, há um acumular de várias identidades: registam-se tiques do assimilado de tempos idos, de autossuficiência, juntamente com modos de *playboy* que deixam compreender o esforço de re-culturaçã

africana. Estas identidades revelam-se factícias, conferindo ao texto o princípio barroco, de um mundo da ostentação, do instável e do efémero.

Em todo o caso, Nabu apresenta-se, de imediato, como uma “personagem” dissonante. O seu carácter artificial, marcado por uma falsa alegria, leva-nos a corroborar a leitura de Gérard Genette quando assimila a paródia a “um cantar em falsete”^[4]. A fantasia que o narrador esboça na caracterização de Nabu sugere que esta sociedade representa um logro, um *bluff*, já que, em vez de procurar equilíbrios, relações solidárias, corre atrás das oportunidades de dinheiro ou de cargos de poder. Se a paródia, tal como a vê Linda Hutcheon (Hutcheon, 1985) no discurso pós-moderno, assenta na deformação onde se inscreve o discurso crítico, também a do texto desvalorizará Nabu. Este encarna a imagem do anti-herói emergente, oportunista e materialista, num país recentemente descolonizado. À semelhança da burguesia do século XIX, parece inscrever-se no paradigma que Michel Échelard enuncia: “le bourgeois parvenu ressent le besoin de meubler son esprit, comme il meuble son appartement. La culture lui apparaît comme un symbole de la réussite sociale” (Échelard, 1984: 85).

Nabu exhibe a cultura que não tem, no entanto, ao aderir às práticas da metamorfose e do excesso, sublinhará a dissimulação e o poder. À luz dos tempos atuais, Aké Loba vai então caricaturar Nabu através de um ícone televisivo, J.R. Ewing da saga televisiva americana, *Dallas*. Ao aproximá-lo dessa personagem, ressaltam tanto as semelhanças como as diferenças. Desta forma, o imaginário coletivo, que amplifica o efeito exuberante, adulterado e prepotente da figura^[5], numa atualização do

⁴ Em *Palimpsestes*, Gérard Genette observa: “*parôdein*, d’où *paródia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie” (Genette, 1982: 20). O ensaísta propõe três distinções nos efeitos humorísticos e de similitude: a paródia estrita – com efeito de rebaixamento em relação ao texto referente, a paródia prática, onde se acentua o conteúdo satírico, e o *pastiche*, que supõe a imitação de um estilo com intenção satírica (*Idem*, 37-38).

⁵ *Dallas* é uma série televisiva criada por David Jacobs e exibida no período 1978-1991. Trata da vida de uma família rica e poderosa do Texas: os seus problemas íntimos, a disputa de heranças ou de contratos. Dela sobressai a figura do cobiçoso capitalista de sorriso maligno e sem escrúpulos, J.R. Ewing. Esta série foi exibida em 130 países, entre os quais Portugal e a Costa do Marfim. O êxito proporcionou dois filmes para a televisão, em 1996, *Dallas – o Retorno de JR*, mostrando o regresso desta personagem após uma

mito na era em que a ação decorre, será ainda mais exaltado. A figura de Nabu vem, de algum modo, dar razão a Umberto Eco, quanto este afirma que “cada época tem os seus mitos próprios, os seus centros de produção de mitos” (Eco, 2003: 167).

A revisão do passado transporta para a esfera do presente a paródia dos tempos modernos. Traçam-se as linhas constantes que podem atravessar séculos de existência e redimensiona-se, assim, a personagem do empresário. Com efeito, se, num primeiro tempo, Nabu se dá a conhecer como um mundano, surgirá de seguida como um homem de negócios implacável, num novo disfarce que sempre conjugará a desfiguração com o *travestissement*. Esta outra faceta transparece, também, durante a audiência que Nabu concede a Zonzon bi Zonzon no escritório da SCEPTRE, “Société de conditionnement et d’expédition des produits tropicaux de recherche économique”^[6], situado, significativamente, no décimo segundo andar, numa grande avenida de Abijão. A reunião é marcada pela incorporação da imagem do homem de negócios, sentado atrás de uma secretária “gigantesque en acajou massif, sa surface miroitante, ornée d’un vase de fleurs et d’une photographie de femme” (Loba, 1990: 105).

Este encontro ganha um particular relevo por exaltar uma outra imagem de Nabuchodonosor. À exceção do retrato inicial, esta é a identidade que o define ao longo da narrativa, de acordo com uma tradição clássica da figura do político sincero e credível. Também nesta imagem se inscreve uma visão crítica e desmistificadora do real. Ao quadro convencional desta descrição, associa-se o pormenor insólito e jocoso de Nabu se encontrar por debaixo do “portrait de

estada de cinco anos na Europa com o intuito de recuperar o controlo do petróleo Ewing e, em 1998, *Dallas - A Guerra dos Ewings*, salientando, de novo, as querelas da família e o lado maléfico de J.R..

⁶ Note-se a simbologia da sigla que sugere o poder monárquico e absolutista (em português ‘cetro’). Neste sentido, não admira que este *topos* seja recorrente. Veja-se o poema de Charles Nokan: “C’est comme à Versailles / au temps de Louis XIV / Le souffle du crépuscule / berce les fleurs rouges du jardin / Par le petit trou de ma cellule / je vois, sur les tables, des moutons rôtis / au bout de la Grande Allée des Mercedes endormies / Je vois les putains dans leurs robes grises et pourpres / dans leurs pagnes roses et bleus / C’est comme à Versailles / au temps du roi Louis”. Ver Charles Nokan, *La Voix grave d’Ophimoï*, Paris, Ed. P.-J. Oswald, 1971.

Félix Houphouët-Boigny, dont les deux mains levées lui faisaient de grands gestes d'accueil" (*Idem*, 106). Se, por um lado, este retrato benemérito e paternal se ajusta à fotografia do Presidente Houphouët-Boigny, ele não corresponderá, nem ao comportamento intempestivo de Nabuchodonosor, nem à sua avareza.

Escondido sob a máscara de um simpático e bem-falante anfitrião, Nabu chega mesmo a assumir o papel de Presidente na confiança que ironicamente faz a Zonzon: "c'est moi qui fais et défais les ministres" (*Idem*, 109). Ao entoar a letra do tema musical da série *Dallas*, na sua versão francesa, a crítica a essa nova "casta" social tornar-se-á, então, mais clara: "Dallas, ton univers impitoyable/ Exalte la loi du plus fort,/ Et sous ton soleil implacable/ Je ne redoute que la mort." (*Idem*, 110)

Sublinhe-se, ainda, que o texto não só convoca a imagem do capitalista violento, ambicioso e exibicionista, como também a do rei da Babilónia, Nabuchodonosor II, figura mítica da História do Médio Oriente. Curiosamente, é o advogado de Akablé a estabelecer essa relação, no tribunal, durante o julgamento do presumível assassino de Valentine Gouja. Ao recordar Nabuchodonosor, "si fameux dans l'Antiquité juive, et qui devait fatalement le porter à tous les excès..." (*Idem*, 225), Aké Loba contraria a vingança sustentada pela lei do talião "œil pour œil, dent pour dent" (*Idem*, 227), prática inadequada a uma civilização moderna, e reprova a extravagância desta personagem. Se a paródia retoma aqui uma figura mítica do passado é para atualizar num novo modelo que adapta aos nossos tempos a sua função crítica e ridicularizante.

A afirmação da desmedida e do poder de Nabu^[7] está relacionada com a sua infância infeliz e cheia de privações. O seu passado poderá explicar o presente da sua atitude extravagante e prepotente. Ao ser na

⁷ Veja-se esta configuração do grande empresário que o texto veicula: "Sa coupe de cheveux "ministérielle", ses costumes diplomatiques en fibres nobles, ses cravates de chez Lanvin, ses chaussures de chez Lobb qui lui coûtaient deux cent mille francs CFA la paire et devaient lui durer vingt ans grâce à leurs fils travaillés à la cire, ses serviettes en cuir griffées, et enfin son chrono monté en bracelet en faisaient ce qu'on appelait jadis un dandy, et, dans notre langue actuelle où toutes les trouvailles sont encouragées un type "très classe". (Loba, 1990: 73)

infância molestado por um “porteur”^[8], Nabu foi socorrido por Blanche, “la femme d’un assistant-technique” que, recém-chegada a África, se confronta com a miséria humana, em particular com a das crianças e dos adolescentes que vivem nas ruas de Abijão. Blanche contrata Nabu como *boy* e envia-o para a escola, onde aprende a ler, a escrever e a contar. Todavia, ela terá de partir para Madagáscar e o rapaz, sem o apoio da protetora, volta para o pequeno mundo da promiscuidade e da transgressão. No entanto, é ele quem dita as leis, porque adquiriu poder: “il avait grandit et forci ; c’est lui qui faisait maintenant la loi” (*Idem*, 114). Se na descrição do seu passado de carências e de sofrimento, evocam-se o de muitas outras crianças marcadas por um destino funesto no contexto do continente africano, é para se acentuar, agora no presente, a sofisticação tenebrosa de Nabu e a sua ardisidade. Colocando a máscara do(s) outro(s), torna-se um indivíduo predador, cruel e perigoso.

Considerações finais

Se as utopias se concentram na busca de uma sociedade ideal, Aké Loba tende a esgotar esse processo na visão desencantada da sociedade que propõe em *Le Sas des parvenus*. A partir da ironia, do grotesco, da paródia e da retórica de um “mundo às avessas” e do desconcerto do mundo em repetição, o escritor marfinense expressará a distopia da sociedade atual.

Le Sas des parvenus instaura, efetivamente, uma notável desconstrução da idealização de um mundo independente, dialogante e magnânimo. Ao retratar as mudanças ocorridas com a descolonização e ao denunciar a deriva do país, esta narrativa poderá ser vista, em sentido lato, como um romance de alerta que responde à degradação da vida política, social e cultural da Costa do Marfim.

Apelando à mobilização das elites, no sentido de resolver as lacunas que, no seu entender, inviabilizam uma nação alicerçada no respeito,

⁸ O “porteur” designa a criança ou o adolescente que carrega as compras das senhoras europeias. Estes jovens estão organizados em grupos estruturados, com regras estritas, em que os mais novos respeitam os mais velhos e jamais lhes retirariam clientes.

na dignidade e na irmandade, o autor virá, ainda, alertar o Africano para os riscos que uma extrema ambição pode provocar: a corrupção é por si denunciada, ao mesmo tempo que critica as novas classes dirigentes. Se, nos três primeiros romances, Aké Loba advogava o progresso e a modernidade, passa, no último romance, a olhar com sarcasmo a ideologia capitalista, já que impõe grupos subalternos e marginalizados, assim como uma sociedade estruturada nos binómios rico/pobre, dominante/dominado.

Em *Le Sas des parvenus*, Aké Loba olha para o seu mundo, onde se acentua a rutura entre os excessos da riqueza e a degradação da miséria. No entanto, a crítica às grandezas e a decadência desta sociedade (do seu quadro quotidiano com fortes contrastes, da distância que separa e aliena os indivíduos, das existências pautadas pelo anti heroísmo) poderá ser entendida como um meio de indicar ao leitor a possibilidade de uma alternativa.

REFERÊNCIAS

- Bhabha, Homi (1998), *O Local da Cultura*, Belo Horizonte, Ed. UFMG.
- Bollon, Patrice (1992), “Le néo-baroque, aujourd’hui”, in *Magazine littéraire*, nº 300, pp. 35-36.
- Eco, Umberto (2003), *Sobre literatura*, trad. de José Calação Barreiros, Lisboa, Difel.
- Échelard, Michel (1984), *Histoire de la littérature en France au XIX siècle*, Paris, Hatier.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Hutcheon, Linda (1985), *Uma Teoria da Paródia - Ensinamento das Formas de Arte do Século XX*, trad. Tereza Louro Pérez, Lisboa, Edições 70.
- Loba, Gérard Aké (1990), *Le Sas des parvenus*, Paris, Flammarion.
- (1973), *Les Dépossédés*, Belgique, Édition de la Francité.
- (1970), *Les Fils de Kouretcha*, Belgique, Édition de la Francité.
- (1960), *Kocoumbo, l'étudiant noir*, Paris, Flammarion.
- Mbembe, Achille (2001), *On the postcolony*, Berkeley, University of California Press.
- Paravy, Florence (1999), “L'écriture de l'espace dans le roman africain contemporain”, in Jean Bessière & Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs: Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris, Honoré Champion, pp. 71-82.

ENTRE SUBVERSION ET ÉROSION DE L'HÉROÏNE FRANCOPHONE CONTEMPORAINE: UNE ANTI-HÉROÏNE

Samia Selmani
samiaselmani@yahoo.fr
UNIVERSITÉ DE PERPIGNAN

L'héroïne romanesque n'a cessé de rencontrer à travers le temps et les littératures de nombreux rebondissements. Les littératures francophones ont également rencontré ce bouleversement romanesque du statut du personnage, notamment dans la période contemporaine. Partant d'un pré-supposé thématique, notre analyse cerne de prime abord la place réelle de la femme au sein des romans francophones, québécois, algérien et russe. Notre étude se focalise sur la remise en question de la notion de l'héroïne, ainsi que son immersion dans l'ère du soupçon. Étant absente et désagrégée dans le foyer incertain des *myriades d'impressions*, l'héroïne francophone se trouve flanquée dans le néant. Ayant perdu son statut de personnage, elle demeure l'objet de l'histoire racontée, et assujettit en ce sens au reste des personnages, qui l'a façonnent à leur manière.

57

ENTRE SUBVERSION ET
ÉROSION DE L'HÉROÏNE
FRANCOPHONE
CONTEMPORAINE:
UNE ANTI-HÉROÏNE

Samia Selmani

LA PROBLÉMATIQUE FÉMININE A TOUJOURS EU UN RÔLE FORT IMPORTANT DANS TOUTES LES CULTURES ET LES LITTÉRATURES DU MONDE. LA FEMME DEVIENT UN OBJET DE RECHERCHE SE DÉVELOPPANT DE JOUR EN JOUR SOUS LE REGARD DES ROMANCIERS, des critiques et des littéraires. Compte tenu de cette présence effective, nous nous sommes intéressés à la représentation de l'héroïne dans trois romans francophones, de cultures, de traditions, de coutumes et de religions différentes. Nous nous sommes projetés dans l'analyse comparée du roman francophone québécois *Va savoir* de Réjean Ducharme, publié en 1994, du roman algérien d'expression française *Agave* de Hawa Djabali, publié en 1983 et enfin, du roman francophone russe *La Femme qui attendait* d'Andreï Makine publié en 2004. Le choix des trois œuvres littéraires revient à la présence prépondérante de la femme, où transparaissent des héroïnes authentiques sur le plan thématique et narratologique ainsi qu'à leur appartenance à une période contemporaine (XX^e et XXI^e).

A ce titre, plusieurs hypothèses sont énoncées. Nous cherchons à comprendre, comment ces auteurs francophones d'origines différentes ont mis en place le personnage féminin contemporain ? Y-a-t-il une rupture avec les représentations féminines francophones d'autrefois ?

D'emblée, les trois romans présentent des héroïnes, fortes émancipées, complètement indépendantes. Il s'agit de Mamie l'infirmière, Farida la médecin gynécologue et Véra la doctorante en linguistique. En somme, il ne s'agit guère des héroïnes décrites dans l'abandon et la soumission. En outre, les personnages féminins : Mamie, Farida et Véra sont de prime abord un état psychologique, et c'est dans l'espace du subconscient que surgit leur singularité et leur complexité. Les trois œuvres francophones nous racontent non pas une histoire, mais des personnages authentiques. Car si autrefois le roman présentait une histoire, désormais il nous raconte un ou des personnages originaux. Les personnages dans le roman demeuraient figés autour d'une structure préétablie, celle-ci obéit à un modèle fini, dans lequel le personnage suit une destinée déjà connue par le lecteur :

Dans un premier temps, le personnage semble se caractériser par ses limites et ses conventions. La répétition est sa loi : les mêmes personnages reviennent de texte en texte, ce sont des types qui représentent leur communauté ou leur caste de façon exemplaire. (...) Ils suivent des trajet identiques, quêtes et conflits, au travers d'aventures similaires. Ce sont des rôles dans des genres codifiés (...) des personnages sans liberté, qui réalisent un destin préétabli. (Reuter, 1996: 23)

Désormais, l'héroïne francophone représente le doute, le mystère et le néant. Mamie, Farida et Véra sont racontées d'un point de vue purement subjectif, à l'intérieur duquel se trouve une femme incertaine, hésitante et floue au sein d'une société purement individualiste. Ce personnage ne veut en aucun cas défendre ou revendiquer une cause comme les personnages féminins d'Anne Hébert, *Les Fous de Bassa* 1984, ou d'Aïcha Lemsine, *La Chrysalide* 1976, ou d'Anna Akhmatova, *Requiem* 1940, ou démontrer une vision manichéenne de son univers ou de la société. Nous nous retrouvons avec une héroïne moins figée et moins hiérarchisée. Cette héroïne cherche avant tout, à travers un Moi insignifiant, à présenter une originalité. Ces états donnent

en conséquence naissance à une héroïne genre «*pauvre type*», une anti-héroïne, une laissée pour compte de l'histoire romanesque et de l'Histoire des hommes. Ce personnage féminin semble être à la fois dévoré par l'analyse intérieure et rongé par un sentiment de culpabilité (Cf. Laplanche & Pontalis, 1967 : 440) de hantise et de remord. Comme le narrateur proustien qui se présente comme le premier grand coupable du XX^e siècle, l'héroïne francophone demeure plongée dans cette culpabilité sans cause apparente. Nous constatons avec elles un retour à l'héroïne tragique, déshumanisée, qui ignore de surcroît les raisons de son désarroi, tels que les héros kafkaïens, elles sont rongées par une punition, sans cause. Dans cette analyse des profondeurs, le dehors et le dedans subissent la même destruction. Dans cette intériorité féminine, nous relevons un univers féminin éclaté, avec un Moi lui-même éclaté, où tout se décompose, se désintègre. Ce dévoilement intérieur se fait dans le discours de l'angoisse et de l'anxiété, il s'agit d'un discours de l'inconscient. A ce propos Valery Larbaud affirme :

Exprimer avec force et rapidité les pensées les plus intimes, les plus spontanées, celles qui paraissent se former à l'insu de la conscience et qui semblent être antérieures au discours organisé (...) atteindre si profondément dans le Moi le jaillissement de la pensée. (Tadiè, 1990: 45).

Dans cette descente dans le Moi et en allant dans les profondeurs de l'inconscient du ça, (Cf. Groddeck, 1982) l'héroïne vole en éclats, en miettes. Le lecteur est amené à vivre l'expérience féminine, voir l'univers féminin de l'intérieur. Mais cet intérieur est d'emblée en décomposition totale. Cette écriture de la décomposition du Moi s'approche beaucoup plus du roman français des années trente, comme *La Nausée* (1938) de Jean-Paul Sartre, dans lequel existe un personnage solitaire et névrosé dans une existence négative: «A présent, quand je dis «Je», ça me semble creux. Je n'arrive plus très bien à me sentir, tellement je suis oublié. Tout ce qui reste du réel, en moi, c'est de l'existence qui se sent exister. « (Sartre, 1938 : 50).

Dans cette écriture francophone contemporaine, les romanciers nous ne proposent plus une forme précise de l'individu féminin représentatif. Les écrivains refusent de se référer à un modèle de personnage, dans la mesure où ils ne cernent point une figure, mais une conscience.

De cette dernière surgit le monologue intérieur, le regard et le point de vue, qui obstrue toute recherche de vérité dans la représentation féminine : «Nathalie Sarraute souligne seulement combien il était naïf de rechercher la vérité de l'homme dans l'agile complexité d'une conscience. » (Zeraffa, 1969 : 434). Par conséquent, l'univers féminin apparaît privé de sens et de raison. Les héroïnes ne se présentent à travers aucune dialectique, il s'agit de personnage privé de toute participation active et concrète, de par leur existence dans une zone subjective-passive. L'héroïne est escamotée en vertu de l'absence de/ au monde, en tant que sujet. Cette difficulté d'être, Maurice Blanchot la résume dans *L'Amitié* :

Des personnages ? Oui, ils sont en position de personnages, des hommes, des femmes, des ombres, et pourtant ce sont des points de singularité, immobiles, quoique le parcours d'un mouvement dans un espace raréfié, en ce sens qu'il ne peut presque rien s'y passer. (Blanchot, 1971 : 133).

L'héroïne devient par conséquent une forme vide, et n'est que porteuse de sa simple désignation. Dans *Le Dernier Homme*, il rajoute :

Comme s'il n'y avait en lui que sa présence, et que celle-ci ne l'eût pas laissée être prescrite : immense présence, lui-même ne paraissait pas pouvoir la remplir, comme s'il avait disparu en elle et qu'elle l'eût absorbé lentement, éternellement une personne présente sans présence peut-être. (Blanchot, 1957 : 50).

Représentation de l'incertitude:

Les trois romans francophones présentent la conscience comme le seul champ romanesque propre à la femme. Dans l'optique de «*courant de conscience*» le monologue intérieur se répand sans cesse dans un discours à deux visées : celui du Moi, un discours intérieur et celui du monde extérieur. En fait, comme chez les personnages d'Édouard Dujardin, tout se passe dans la conscience du narrateur, qui ne cesse d'atomiser la conscience de l'héroïne afin d'atteindre l'émiettement de son Moi. Dans cette visée à dominance subjective, les consciences

- celle du narrateur et du personnage féminin - se relaient entre elles. Dans ce chevauchement de conscience, les trois romans francophones éluderont les problèmes touchant à la fois à la conscience de soi de la femme et à la conscience sociale en tant que sujet. Le personnage sujet est continuellement dans la recherche du Moi féminin, qui demeure très reculé à son égard. Dans cette recherche de l'autre, l'homme ne cherche en aucun cas à donner au lecteur la forme de la vie affective de la femme. Il veut toutefois, se situer, se comprendre à travers/par l'existence féminine. En conséquence, il va vers l'identité de son Moi, vers une conscience du Nous, telle qu'elle est construite par exemple dans l'écriture woolfienne : «Le personnage dissocie les cadres, dissout les formes de la vie sociale afin de retrouver une conscience de soi qui est aussi conscience d'un nous. » (*Idem*, 158).

Nous relevons par conséquent, un réel écart entre le perceptif et l'affectif, entre l'observation de l'univers concret de la femme et ses vrais sentiments, entre l'être et le paraître. Ces deux axes ne se combinent nullement, dans la mesure où il y a une absence de relation cohérente entre le Moi de l'héroïne et le regard du narrateur-personnage. Les romanciers francophones illustrent bel et bien cette conception de séparation entre la femme et son Ego, entre la femme et l'homme, entre la femme et le monde et de surcroît entre l'image de la femme et le lecteur. Cette conception de séparation isole l'héroïne du monde et d'autrui. La notion d'intégration du personnage est réellement absente, car il y a une différence dans la communion et dans la communication entre femme, homme, et en conséquence entre les personnages et le lecteur. La thématique de la discontinuité des regards a pris la place de la communication virtuelle des consciences. Ce qui était autrefois action du personnage féminin devient désormais impression.

Le lecteur assiste à un espace féminin sous-jacent dans un univers sans tenants et sans aboutissants, constitué par de simples paroles et signes dont le personnage féminin ne nous restitue que l'écho. Le lecteur se trouve face à une ère de soupçon, à la fois vis-à-vis de l'héroïne et de sa représentation. Le lecteur assiste malgré lui, à une réduction de l'existence et des mouvements humains, dans un univers peu fiable et relatif. Dans cette destruction de la conception, il y a une destruction du rapport triptyque entre l'héroïne, le lecteur et le romancier. Cette optique nous incite à rejoindre la vision du personnage tel qu'il est

présenté chez Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon* où le sentiment de méfiance du lecteur vis-à-vis du personnage reste continu : « Non seulement ils se méfient du personnage du roman, mais à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre. Il était le terrain d'entente, la base, il devient le lieu de méfiance réciproque. » (Sarraute, 1956 : 59).

En ce sens, le personnage féminin ne procure plus ce terrain d'entente. Mamie, Farida et Véra n'offrent plus au lecteur l'image des héroïnes jugées stables et stabilisantes. Nous assistons d'ores et déjà à une déstabilisation, à une perte de crédibilité et de puissance de représentation, car celle-ci n'est plus fournie au sens mimétique du terme. Le lecteur est privé de tout confort et de tout repère d'ordre culturel, qui lui permettraient de la situer, d'où l'universalité de représentation.

En somme, cette présence féminine francophone, n'a ni de rapport à l'existence du monde, ni de rapport au référentiel, ni de rapport à la représentation classique et ni de rapport à la fiction. Cette présence matérielle ne peut se réaliser que dans l'écriture elle-même, autrement dit, l'héroïne n'a d'existence que dans les mots, elle ne peut exister en dehors de ces derniers. En conséquence, cette conception est une interrogation sur l'écriture, sur la signification d'un parcours littéraire francophone et sur la notion même du personnage, sa constitution et son évolution. Jean-Philippe Miraux souligne dans *Le personnage de Roman* :

Une telle conception du personnage anonyme, vide, dépassant même l'anonymat dans sa neutralité fuyante et glacée n'est pas seulement l'expression d'un désespoir ou d'une incapacité à dire. Bien plutôt, elle nous invite, dans un mouvement ultime, à l'interrogation de l'écriture romanesque sur elle-même. (Miraux, 1997 : 122).

Entre fiction et réalité :

Les trois auteurs respectifs tentent de transmettre au lecteur, une image du groupe, voire du rapport entre la femme et l'homme. Ils essaient comme le précise György Lukács dans ses études, de mettre l'accent sur une représentation critique du réel, donnant ainsi un effet véridique, à travers des situations psycho-sociales complexes, profondes et ambiguës. Comme chez Dorothy Richardson, le personnage ne doit

pas représenter le réel, mais le signifier. Les trois romans de notre corpus relèvent d'un constat fondamental, celui de la vie de l'esprit humain et celui de la femme moderne face aux contraintes du monde contemporain jugé individualiste et déshumanisé. Ces deux formes demeurent inconciliables, mettant en contradiction le sujet à l'objet. Les romans francophones mettent en valeur la problématique de l'existence du personnage féminin et non pas son histoire. A ce propos Michel Zeraffa écrit : «Le roman a toujours eu ses propres éléments constitutifs, ses modes propres d'organisation et de signification de la réalité. Quand le réel change, ce langage se modifie. Le roman ne reflète pas, il traduit. » (Zeraffa, 1969 : 17).

Le couple de personnage reflète bel et bien le conflit et la situation de la femme et l'homme au sein des sociétés contemporaines. Les romans francophones étant issus d'univers, de traditions et de religions différents, restent au cœur de ce conflit sociologique. Jean-Philippe Miraux avance :

Affirmer que le personnage finit par s'étioler et atteindre à l'absence ne signifie pas que toute volonté de représentation nie le monde mais bien au contraire s'y situe et le questionne. En ceci, l'éloignement mimétique est autant un questionnement esthétique et philosophique sur le statut du sujet en tant qu'homme, de l'homme en tant que sujet ; en ceci également, l'écriture la plus dégagée est aussi une littérature engagée. (Miraux, 1997 : 122).

L'intérêt porté à la vie intérieure, nous permet donc de comprendre la relation, l'évolution et la transmutation des sentiments, des désirs et des sensations au sein du couple, et d'y pénétrer dans les profondeurs intimes de cet espace fermé et opaque. En mettant en exergue les sensations et les impressions des personnages, les écrivains francophones tentent de mettre en relief une réalité métaphysique souvent ignorée ou refoulée au sein de la société. Cette attention et cette complexité de l'être de papier expriment également la complexité sociale de l'individu. «*Les vivants sans entrailles*» comme l'affirme Paul Valéry nous renvoient à la vie réelle : «Les personnages incarnent nos désirs, ils sont la figure de nos rêveries, ils sont porteurs de nos angoisses, ils ont le courage, souvent, d'aller jusqu'au bout de leurs folies.» (Raimond, 1988 : 173).

Et en partant du principe que «*les personnages représentent des personnes*» (Canonne, 1998 : 129), il leur revient en conséquence de

représenter les failles des rapports entre l'homme et la femme. La conception du réel dans les romans francophones contemporains diverge par conséquent de celle des anciens. A présent, le personnage nous présente une vision du réel basée sur le questionnement, le repli et le doute de soi et vers autrui. Étant perdu dans le labyrinthe de sa propre conscience et de celles des autres, le personnage demeure sans assurance, peu fiable et en conséquence imprévisible. Si, dans les premiers romans francophones, l'histoire était le point d'ancrage qui détermine le degré de réalisme de l'œuvre, à présent, c'est au personnage, à travers les myriades d'impression et de consciences, est seule en mesure de représenter le réel chaotique d'une société purement et durement individualiste: «Le réalisme ne consiste pas à reproduire des formes tirées du réel mais à en créer qui soient en analogie avec notre vision du monde et qui éclairent quelque chose du réel.» (*Idem*, 132).

RÉFÉRENCES

- Akhmatova, Anna (1940), *Requiem*, Paris, Seuil.
- Blanchot, Maurice (1971), *L'Amitié*, Paris, Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1957), *Le Dernier Homme*, Paris, Gallimard.
- Canonne, Belinda (1998), *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, Centre de Recherche des Lettres et Langues de l'Université de Corse.
- Groddeck, William (1982), *Le Chercheur d'âmes* (traduction française), Paris, Gallimard.
- Hebert, Anne (1982), *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil.
- Laplanche, Réjean & PONTALIS, Jean Bertrand (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF.
- Lemsine, Aïcha (1976), *La Chrysalide*, Paris, Femmes.
- Miroux, Jean-Philippe (1997) *Le personnage de Roman*, Paris, Nathan, coll. «128».
- Raimond, Michel (1988), *Le roman*, Paris, Armand Colin, coll. Coursus.
- Reuter, Yves (1996), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod.
- Sarraute, Nathalie (1956), *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul (1938), *La Nausée*, Paris, Gallimard.
- Tadie, Jean-Yves (1990), *Le roman au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, coll. Agora.
- Zeraffa, Michel (1969), *Personne et Personnage, Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck.

2. INICIAÇÃO

PINÓQUIO: UM HERÓI SOB O SIGNO DO *PUER AETERNUS*

Alberto Filipe Ribeiro de Abreu Araújo
Afaraujo@ie.uminho.pt
UNIVERSIDADE DO MINHO

O estudo agora apresentado trata do Pinóquio como uma figura heroica e dos diversos estádios que ele experienciou para tornar-se um herói inscrito no regime noturno do imaginário de acordo com as *Estruturas Antropológicas do Imaginário* de Gilbert Durand. Questiona-se, na segunda parte, da pertinência de Pinóquio ser designado um herói sob o signo do arquétipo do *puer aeternus* (Jung-Marie-Louise von Franz-James Hillman). Por último, falamos das implicações educacionais decorrentes da leitura mitocrítica por nós realizada.

67

Introdução

O PRESENTE ESTUDO INSCREVE-SE NA TRADIÇÃO DA HERMENÊUTICA SIMBÓLICA E INSTAURATIVA FUNDADA, em Ascona-Suíça, pelos estudiosos e frequentadores do tradicional Círculo de Eranos (*EranosKreise*).^[1] Inscrito na tradição referida pretende contribuir para a remitologização do pensamento educacional através das figuras do imaginário educacional.

PINÓQUIO: UM HERÓI SOB O SIGNO DO *PUER AETERNUS*

Alberto Filipe Ribeiro de Abreu Araújo

¹ Para um conhecimento aprofundado da natureza do Círculo de Eranos, vejam-se os seguintes estudos: Gilbert Durand. *Le Génie du Lieu et les Heures Propices. Pour le double Jubilé d'Eranos*, 1982, pp. 243-277; Henry Corbin. *Eranos*, 1963, pp. 9-12; Henry Corbin; Mircea Eliade. *À Propos des Conférences Eranos*, 1968; Rudolf Ritsema. *L'œuvre d'Eranos et ses origines*, 1987, pp. XXXV-XLVII; Rudolf Ritsema. *Versalité Englobante: Clef de Voûte du Projet Eranos*, 1988, pp. XLI-LVII; Hans Thomas Hakl. *Der verborgene Geist von Eranos. Unbekannte Begegnungen von Wissenschaft und Esoterik. Eine alternative Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts*, 2001; Elisabetta Barone & Matthias Riedl & Alexandra Tischel (Hrsg.). *Pioniere, Poeten, Professoren. Eranos und der Monte Verità in der Zivilisationsgeschichte des 20. Jahrhunderts*, 2004; Elisabetta Barone. *Eranos Tagungen. Dal mito alla filosofia?, Filosofia e Teologica*, 1995, pp. 149-165.

O nosso objetivo é duplo: do lado metodológico utilizaremos, ainda que de um modo heterodoxo, o modelo da mitocrítica, tal como Gilbert Durand o concebeu, a fim de detetarmos as figuras míticas, traços míticos e símbolos presentes, ao nível patente e latente, que se entrelaçam no enredo ficcional das *Aventuras de Pinóquio* de Carlo Collodi (1883); do lado substantivo, procuraremos fenomenologicamente traçar uma radiografia do herói relacionando-o com a figura de Pinóquio que representa uma das suas facetas, não esquecendo a sua relação com o *puer aeternus*.

Tendo agora a tela descida, onde se pode ler o nosso posicionamento epistemológico, é-nos agora mais cómodo enunciar o desenvolvimento do plano do nosso trabalho: na primeira parte trataremos do herói universal e de Pinóquio como herói ainda que não solar nem civilizador; na segunda parte trataremos de Pinóquio enquanto herói e sob o signo do *puer aeternus*, além de abordarmos, na nossa terceira parte, as implicações educacionais da nossa leitura mitocrítica das *Aventuras de Pinóquio*.

Das mil faces do herói ao herói com uma face

Ainda que não sendo nossa intenção resumir ou discutir a obra de Joseph Campbell intitulada *O Herói de Mil Faces* (1949), tal não impede que ela não constitua o nosso ponto de partida para estabelecermos a ligação do herói com os ritos de passagem pontuados por cenários de iniciação mais ou menos complexos.

O que significa ser um herói de mil faces?

Na linha de Gilbert Durand, o herói é um arquétipo, independentemente dos múltiplos obstáculos que o conceito possa suscitar, e nessa condição carece do mito para se dar a conhecer que se desenvolve por intermédio de um complexo de imagens arquetípicas ou de símbolos primários na terminologia de Paul Ricoeur. Aliás, Jung nas suas *Metamorfoses da Alma e seus Símbolos* (1912) salienta, num dos capítulos dedicados ao nascimento do herói (1973: 295-346), que o herói,

enquanto figura humana, é um dos símbolos da libido (e por extensão do espírito) mais significativos e pregnantes simbolicamente, daí que sirva de matriz prototípica de muitos mitos, de lendas e de epopeias (*Idem*, 295, 341, 345).

Por outras palavras, o arquétipo fornece “o esboço básico da fórmula mitológica universal da aventura do herói” (Campbell, 2007: 29). É esta fórmula que, por um lado, resume o percurso padrão da aventura mitológica do herói e que, por outro lado, está plasmada nos ritos ou rituais de passagem e enunciada pelos especialistas em geral, nomeadamente pelo próprio Joseph Campbell, como separação-iniciação-retorno: “Um herói vindo do mundo quotidiano aventura-se numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (*Idem*, 36; 59-247). Esta passagem equivale ao padrão clássico e arquetípico do herói que consiste no afastamento do herói do seu mundo habitual, uma fase que corresponde à sua assimilação, mediante ritos de passagem, de uma fonte de poder e, finalmente, o seu retorno e reintegração da sociedade que representa sempre um enriquecimento do cosmos, vida e mesmo da sociedade à qual o herói regressa:

Tipicamente, o herói do conto de fadas obtém um triunfo microcós-mico, doméstico, e o herói do mito, um triunfo macrocós-mico, histórico-universais. Enquanto o primeiro – o filho mais novo ou desprezado que se transforma em senhor de poderes extraordinários – vence os opressores pessoais, este último traz de sua aventura os meios de regeneração de sua sociedade como um todo (*Idem*, 41-42).

Correlativamente importa destacar qual a consequência do herói sair vitorioso da sua aventura ou das suas aventuras. O que significa, portanto, falar da aventura bem-sucedida do herói? A resposta é-nos dada, de modo conciso, por Campbell que afirma que ela consiste na “abertura e na libertação do fluxo de vida no corpo do mundo” (*Idem*, 43).

A figura do herói é um mitologema universal (leia-se tema mítico) e pregnante simbolicamente e, como tal, representa uma constante do imaginário coletivo inscrito no Regime Diurno das estruturas antropológicas do imaginário tal como Gilbert Durand as concebeu.

A este respeito, o autor opõe o herói ao monstro e classifica o herói, enquanto arquétipo substantivo, nas denominadas estruturas heroicas ou esquizomorfas presididas pelo *schème* verbal da separação (1984: 202-215). Ainda que havendo heróis de tipo solar e lunar, é o primeiro tipo que é o mais conhecido. Como exemplo do protótipo do herói solar salientamos, entre outros, Perseu, Jasão, Argos, Prometeu, Eneias, Teseu, Hércules, Parsifal, Lohengrin, Gautama Sakyamuni (Buda): “O herói solar é sempre um guerreiro violento e nisso opõe-se ao herói lunar que é um resignado. [...] A arma de que se encontra munido o herói é portanto simultaneamente símbolo de poder e de pureza. [...] O herói puro, o herói exemplar permanece o matador de dragões” (*Idem*, 179, 181 e 188).

Pinóquio: uma das faces do herói

Partindo do esquema sugerido por John Campbell, partida-iniciação-retorno, tríptico que constitui a aventura mitológica do herói podemos estabelecer, ainda que radiograficamente, o percurso iniciático do herói. Este percurso está associado aos rituais de passagem, nomeadamente os ritos de puberdade, experienciado por Pinóquio ao longo das suas aventuras. O boneco de madeira não é nem por nascimento, nem por vocação, nem por destino, pelo menos consciente, um herói no sentido que o herói clássico o é, ou seja, animado por uma ambição civilizadora e classificado pelo regime diurno do imaginário, com as suas “estruturas heroicas” tal como Gilbert Durand as concebeu (*Idem*, 202-215). Todavia, tal não impediu que Pinóquio, *malgré lui*, não tenha de algum modo percorrido os estádios da aventura heroica:^[2] o da partida, o da iniciação e o retorno (Joseph Campbell). Pinóquio é um herói na justa medida em que cumpriu o seu destino de transformar-se em humano e de ousar afirmar a sua vontade.

² Realmente, Pinóquio como herói típico do regime noturno do imaginário vive os estádios da aventura heroica, que implicam cenários de iniciação, de um modo peculiar e em certo sentido até muitas vezes como anti-herói que é outra maneira de o ser.

1º estágio – A partida de Pinóquio

John Campbell designa este primeiro momento de “o chamado da aventura, ou os indícios da vocação do herói” (2007: 59-66). Pinóquio neste estágio, sai da sua zona de conforto representado por Gepeto, seu pai adotivo, para aventurar-se nos caminhos do desconhecido simbolizados por terras e caminhos distantes e misteriosos, por florestas, por mares, com mais ou menos perigos, para realizar, entre o Capítulo IX em que Pinóquio vendeu a cartilha para poder ir ver o teatrinho de fantoches (Collodi, 2004: 37-39) e o Capítulo XXXV onde Pinóquio encontra o seu pai dentro do Tubarão (2004: 189-194), o ofício que ele mais gostava: “ – O de comer, beber, dormir, divertir-se e levar vida de vadio de manhã à noite” (*Idem*, 21). Neste sentido, Pinóquio não parece recusar o apelo da aventura, mesmo sujeitando-se a passar um número significativo de provações. Aquilo que ele realmente recusou, em nome do seu ideal de vida sintetizado pela tetralogia do comer-beber-dormir-divertir e, por sua vez, encarnada na “Terra da Brincadeira” (uma espécie de sucedâneo de uma “Idade de Ouro” - Gusdorf, 2005: 13-43; Wunenburger, 2002: 22-41), foi o apelo afetivo, cultural e axiológico de Gepeto, do Grilo-Falante e da Fada Azul. Este apelo, ao simbolizar a “norma” da mundividência da Itália de oitocentos, atinha-se aos valores e aos comportamentos ditos “normais” que toda a criança supostamente deveria seguir. Ou seja, a criança deveria comportar-se bem e isto significava não mentir e obedecer e respeitar os mais velhos e seus legítimos superiores, cumprir as tarefas e os deveres próprios da infância, tais como estudar diligentemente e ser bom aluno, ajudar a família, além de preparar-se empenhadamente para alcançar futuramente uma profissão digna.

Assim, o herói vai, sob a influência, ou não, de agentes benignos ou protetores ou malignos, não só sofrendo provações de natureza e de intensidade variada, como também vai encontrando personagens que encarnam virtudes e defeitos da natureza humana ou animal que o ajudam na sua *trans-formação* (lembramos as figuras do Grilo-Falante, da Raposa e do Gato, dos assassinos, a Menina dos cabelos azul-turquesa (a Fada), de Palito, do Homenzinho, do Pombo e do Atum).

Por fim, o papel da Fada Azul merece um destaque particular pelo papel ativo que desempenha ao longo das aventuras de Pinóquio

A sua função cabe naquilo que John Campbell designa de “O auxílio sobrenatural, a assistência insuspeitada que vem ao encontro daquele que leva a efeito a sua aventura adequada” (2007: 74-82);

2º estágio – A iniciação de Pinóquio

Pinóquio experienciou, ao longo das suas aventuras, três tipos de iniciação: aquilo que John Campbell designou de “passagem pelo primeiro limiar” (*Idem*, 82-91) simbolizado pelo encontro com a Serpente-Dragão, um outro designado de “O ventre da baleia, ou a passagem para o reino da noite” (*Idem*, 91-94), que nas *Aventuras de Pinóquio* é indissociável daquilo que o autor designa de “passagem pelo limiar do retorno” (2007: 213-225) que trataremos, ainda que não no mesmo sentido que lhe confere Campbell, somente no terceiro estágio dedicado ao retorno do herói e, finalmente, um terceiro tipo de iniciação, que não será por nós aqui tratado por razões de economia textual, no qual Pinóquio se metamorfoseia em burrinho, tornando novamente à sua condição de boneco de madeira pela ação dos peixes que comeram a sua pele de burro (Collodi, 2004: 159-188).^[3]

No primeiro cenário – o encontro de Pinóquio com a Serpente-Dragão: trata-se de um dos motivos mais conhecidos e mais divulgados no quadro da História das Religiões e da Mitologia Comparada. É o cenário em que o herói encontra o guardião do limiar, ou seja, aquele que guarda a porta, a passagem. Nas aventuras de Pinóquio quem guardava a passagem do limiar, impedindo-o de voltar para a casa da Fada era um monstro, que lembrava a Hidra de Lerna morta por Hércules, serpente com um corpo de dragão, alegre e cheio de vida e que se ria também, designado por Collodi como sendo “uma grande Serpente estendida de um lado ao outro da estrada, que tinha a pele verde, olhos de fogo e cauda pontiaguda, que deitava fumo como uma

³ Veja-se o nosso estudo intitulado “A Iniciação de Pinóquio à luz do Imaginário Educacional. Ou como um boneco de madeira se foi transformando numa criança.” In *Atas do Colóquio Internacional Educação, Cultura e Imaginário. Cultivando a Imaginação, Aprendendo com o Imaginário* (Braga, 11 de novembro 2011). Braga: UM/IE/Cie, pp. 1-28. [No prelo]

chaminé, [...] e até de longe se via o brilho vermelho dos seus olhos de fogo e a coluna de fumo que lhe saía da ponta da cauda” (2004: 90). Pinóquio esperou cerca de três horas que a Serpente deixasse o caminho livre, mas como ela continuava impassível barrando-lhe o caminho, perguntou-lhe gentilmente se ela o podia deixar passar de acordo, aliás, com o comportamento simultaneamente sintético (Pinóquio dialoga com o monstro) e místico (não o afronta heroicamente, além de se retirar, de se colocar à margem) do imaginário (Durand, 1984: 307-320);

No segundo cenário – “O ventre da baleia, ou a passagem para o reino da noite” (2007: 91-94): Campbell descreve-o do seguinte modo: “A ideia que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu” (*Idem*, 91). O herói penetra, mergulha no ventre da baleia, como sucedâneo do ventre materno ou de um templo, para nascer de novo. Ele, num primeiro momento, auto-aniquila-se para seguidamente renascer o que significa sempre um “ato de concentração e de renovação da vida” (*Idem*, 93). É neste contexto iniciático que se entende a devoração de Pinóquio pelo gigantesco e terrível Tubarão cuja alcunha o designava como: “o Átila dos peixes e pescadores” (Collodi, 2004: 185-186, 189)

Da passagem citada importa evidenciar três elementos, o ventre do tubarão (símbolo e enquanto continente/recipientes/microcosmo é arquétipo “substantivo”), a escuridão (noite – arquétipo “substantivo”) e a água gordurosa e escorregadia (viscosidade – símbolo) que no seu conjunto reforçam o cenário iniciático da devoração com toda a simbologia, devedora do regime noturno da imagem, que o acompanha. Todos os elementos, agora referidos, são tipificados pelas estruturas místicas do regime noturno do imaginário e dominados pelos “schèmes” verbais descer, possuir e penetrar (Durand, 1984: 308, 310 e 313).

O culminar da iniciação de Pinóquio não se deu com o encontro com a deusa (Campbell, 2007: 111-120) que acontece “quando todas as barreiras e ogros foram vencidos” (*Idem*, 111), mas com o seu pai Gepeto no interior do ventre do Tubarão. Assim, as *provações* iniciáticas por Pinóquio experienciadas ajudaram a preparar a sua lenta transformação: mediante a “passagem pelo limiar do retorno” (leia-se, o ventre do Tubarão) Pinóquio faz o seu regresso à vida transmutado,

metamorfoseado num outro, ainda que ainda ele mesmo: “é em presença do outro, então, que nos coloca o monstro; de um outro totalmente irreduzível ao mesmo e desse modo não localizado em relação a si, relativamente ao mundo. [...] Não um outro entre outros, mas o Outro na sua realização perfeita da essência mesma da diferença e do irreduzível” (Burgos, 1975: 16-17);

3º estágio – O retorno de Pinóquio

Os cenários iniciáticos, atrás descritos, prefiguravam a transformação de Pinóquio “num rapaz como todos os outros” (Collodi, 2004: 206). Este estágio caracteriza-se globalmente do seguinte modo: Pinóquio, na sua condição de herói mitológico de orientação sintética e mística, sai voluntariamente de casa de seu pai Gepeto em direção ao limiar da aventura. Ali encontra a Serpente-Dragão (uma presença sombria) que guarda a passagem (capítulo XX, pp. 89-91). Pinóquio dialogou com o monstro, acabando este por morrer de riso, o que em certo sentido se pode dizer que foi vencido involuntariamente por Pinóquio, ainda que se trate mais de uma derrota invertida, de uma eufemização. Aquilo que se espera de um herói é que ele utilize a sua espada para matar o monstro, em vez de provocar o seu riso convulsivo ao ponto de lhe ter arrebatado uma veia no peito.

Além do limiar, Pinóquio continuou as suas aventuras (do ponto de vista mitológico, diríamos que o herói continua a sua jornada arquetípica) num “mundo de forças desconhecidas e, não obstante, estranhamente íntimas, algumas das quais o ameaçam fortemente (provas), ao passo que outras lhe oferecem uma ajuda mágica (auxiliares)” (Campbell, 2007: 241-242). Dá-se o episódio da devoração pelo Tubarão que faz com que Pinóquio se assuma como o “duas vezes nascido”, visto que ultrapassou com sucesso a segunda prova-provação iniciática: saiu do ventre do Tubarão (trevas-morte iniciática), abençoado pelas suas próprias forças, renascido. E nesta fase já o retorno se prefigura, pois estamos na fase final das aventuras: “No limiar de retorno, as forças transcendentais devem ficar para trás; o herói reemerge do reino do terror (retorno, ressurreição). A bênção que ele traz consigo restaura o mundo (elixir)” (*Idem*, 242). A apoteose dá-se com a sua

transformação em rapaz auxiliado quer pela Fada Azul (*Anima*), quer por Gepeto (*Animus*), e o que é tanto mais significativo é que o anúncio da transformação dá-se pela voz da “Fada muito linda” num sonho.

Resumindo os *enjeux* deste terceiro estágio do retorno, salientamos que Pinóquio é um herói modelado por cenários de iniciação do regime noturno do imaginário:

– primeiro pelo cenário de tipo sintético com um dos seus símbolos cíclicos maiores: o monstro Serpente-Dragão, ainda que no caso de Pinóquio se tratava mais de um monstro quase que simpático, patético, enfim não era assim tão monstruoso como aparentava, dado que morreu com um ataque de riso. Deparamo-nos novamente aqui com o poder da eufemização que é um dos traços distintivos do imaginário e da própria imaginação como Gilbert Durand bem nos ensinou quando nos introduz no seu regime noturno do imaginário (1984: 220;1979: 121-122);

– e o segundo cenário é de tipo místico com um dos seus símbolos de inversão também ele muito significativo: um monstro aquático que não era a baleia de Jonas, mas que possuía, contudo, uma relação isomórfica com ela, pois tratava-se, como já atrás vimos, de um terrível tubarão. Deste modo, não é de estranhar que quer o seu comportamento psicológico, quer a sua atitude existencial se deixe caracterizar por uma tensão polar em torno de pares simultaneamente antagónicos como complementares, a saber: diálogo-confronto, brincadeira-trabalho, aventura-tarefas, imaginação-razão, utopia-distopia. Por fim, há dois traços muito expressivos e marcantes da personalidade de Pinóquio, a saber: um deles reside na sua profunda atração pelo “dolce far niente” e consequente repulsa do trabalho como o capítulo XXIV – Pinóquio chega à ilha das abelhas laboriosas e reencontra a Fada (Collodi, 2004: 107-113) bem o atesta: “ – Já percebi – disse imediatamente o preguiçoso do Pinóquio. – Esta terra [a Terra das Abelhas Laboriosas] não foi feita para mim. Eu não nasci para trabalhar” (*Idem*, 110); o segundo reside, para utilizar aqui uma das expressões queridas a Roger Caillois, na vertigem – *ilinx* – (1990: 43-47, 101-119) que a viagem-aventura lhe provoca. E a este respeito, não nos passou de todo despercebida a observação que Jung faz nas suas *Metamorfoses da Alma e seus Símbolos* traduzida nos seguintes termos: “Os heróis são frequentemente viajantes: A viagem é uma imagem da aspiração, do desejo nunca extinto, que não

encontra nunca o seu objeto, da busca da mãe perdida” (1973: 345), e não será também toda a viagem-aventura uma incessante *Recherche du Temps Perdu* (1913-1927) para evocarmos aqui o clássico título de Marcel Proust? E não será também o motivo da viagem e a relação com a mãe e seus símbolos, nos seus aspetos quer positivos, quer negativos, a condição do *puer aeternus*?

Pinóquio: um herói sob o signo do *puer aeternus*

O nosso boneco de madeira, sob o signo do arquétipo do *puer aeternus*,^[4] manifesta um comportamento imaturo, narcísico, bem como revelando uma grande dificuldade em desenvolver uma perspectiva adulta e lúcida/realista face à vida e mesmo face ao futuro (caraterísticas do *senex*). Pinóquio vive o presente e somente começa a preocupar-se com o futuro, que é tipicamente uma preocupação do *senex* (arquétipo

76

FIGURAS DO HERÓI

Literatura Cinema
Banda Desenhada

⁴ *Puer aeternus* significa criança eterna e juventude eterna. Jung trata em várias das suas obras deste tipo de arquétipo. Por exemplo, nos seus *Tipos Psicológicos* (1921) refere-se ao *puer aeternus* antigo como uma criança que exprime pela sua juventude o renascimento e o retorno daquilo que tinha sido perdido (*apokatastasis*), enquanto Marie-Louise Von Franz diz-nos, retirando a informação das *Metamorfoses* de Ovídio (2002: 111), que o *puer aeternus* é um nome de um deus da antiguidade denominado Iaco – o deus-criança dos mistérios eleusianos. Este deus-criança posteriormente teria sido identificado com Dionísio e com o deus Eros: “Ele é o jovem divino que, de acordo com esse típico mistério eleusiano de culto à mãe, veio ao mundo numa noite para ser o redentor” (1999: 9). Assim, *puer aeternus* é o deus da vida, da morte e da ressurreição, o deus da juventude divina que na mitologia e religiões do oriente aparece sob o nome de Tamuz, Átis e Adónos. Por seu lado, James Hillman salienta que o arquétipo do *puer aeternus* subsume nele o herói, a criança divina, as figuras de Eros, o filho do rei, o filho da Grande Mãe, o psicopompo. Mercúrio-Hermes, o aldrabão [*fripón* em francês, *trickster* em inglês], e o messias. Nele vemos uma série mercuriana de ‘personalidades’ simultaneamente narcísicas, inspiradas, efeminadas, fálicas, curiosas, inventivas, pensativas, passivas, fegosas e caprichosas (2004: 96-97). O *puer* inspira igualmente o desanuviamento, o desabrochar, o lado festivo, lúdico, transitório, efêmero, expansivo da alma humana. Uma das caraterísticas do *puer* é que não se dá bem com o elemento terra, dado que a sua dominante profunda é a vertical. O seu ambiente natural é o espaço aéreo (veja-se o caso paradigmático de Ícaro!), porque aquilo que denominamos realidade, o mundo horizontal, é-lhe ingrato senão mesmo insuportável: “O que quer que seja, ele não é concebido para andar, mas para voar” (2004: 99), daí a sua ligação mítica ao deus Hermes ao filho de Dédalo.

complementar do *puer*), a partir do momento, e até ao final das aventuras, que encontra o velho Gepeto no ventre do Tubarão. Pinóquio é um herói em busca de uma mãe, e note-se que o complexo materno positivo ou negativo é indissociável do arquétipo do *puer aeternus*, que ele encontrou na figura da Fada azul.

Pinóquio, sob o signo do *puer*, lança-se em aventuras de tipo heroico na linha do regime noturno do imaginário, mesmo que entre o *puer* e o herói haja sempre lugar para aspetos comuns (a solidão, a hiperatividade, espírito ascendente) e diferentes (herói dotado de imaginação e de ambição civilizadora-*puer* age sob o signo do espírito e pela ambição criadora).

Assim, como anteriormente dissemos, Pinóquio é um herói *malgré lui* visto que, por um lado, não mata nem a serpente-dragão, nem o tubarão que o devora e que o mantém vivo (também não procura confrontar-se com o tubarão para nele descer e matá-lo a partir de dentro, despedaçando as suas entranhas). Pinóquio sofre daquilo que Gilbert Durand, depois de Gaston Bachelard, chama de “complexo de Jonas”: “Jonas é a eufemização da descida, depois antífrase do conteúdo simbólico da descida. Ele transfigura o despedaçamento da voracidade dentária num doce e inofensivo *sucking* [no texto original e que nós traduziríamos por sorvo]” (Durand, 1984: 233).

Pinóquio é um herói que cede ao Tubarão monstruoso, aliás de acordo com a simbologia mística que ele caracteriza (*Idem*, 233-247), e que o ventre do tubarão, enquanto continente protetor (Centro, Recipiente, Casa), simboliza na sua escuridão associada, por sua vez, ao arquétipo “substantivo” da *Noite*; destaque também para o arquétipo “substantivo” da Comida, recorrente nas Aventuras de Pinóquio, que implica, por sua vez, o *schème* verbal da “descida”.^[5]

Importa também neste contexto destacar que o herói, na sua qualidade de pequeno e (representando já o tema da miniaturização

⁵ O que não deixa de coincidir curiosamente com o reflexo dominante do regime noturno – a dominante digestiva associada aos seus derivados tácteis, olfativos e gustativos em que a *Comida* aparece na qualidade de arquétipo “substantivo” e: “toda a valorização da descida está ligada à intimidade digestiva, ao gesto da deglutição. Se a ascensão é um apelo à exterioridade, a um além do carnal, o eixo da descida é um eixo íntimo, frágil e macio. O retorno imaginário é sempre uma ‘entrada’ mais ou menos cinestésica e visceral” (Durand, 1984: 227).

ou da gulliverização do regime noturno), na sua descida viscosa, voluntária, ou não, no ventre de uma baleia ou tubarão representa um aspeto maior do regime noturno, onde se dá quer uma inversão da virilidade heroica e do próprio gigantismo, quer como se assiste a uma recusa de separar, de romper e de cortar a partir de fora ou dentro o monstro aquático. Correlativamente, temos também toda a simbólica da Mãe (arquétipo “substantivo” na terminologia durandiana: recipiente, microcosmo, alimento) representada pela Fada Azul enquanto *Mãe* (Jung, 1978: 87-131) e *Anima* (Jung, 1995: 75-101; Hillman, 1995, Jung, 1995^a: 55-99). Pinóquio exprime em dois momentos das suas aventuras uma nostalgia do seio materno, de ter uma mãe que o protegesse e o acarinhasse (Collodi, 2004: 115, 117, 183).

Dos ensinamentos simbólicos da mitocrítica e das suas implicações educacionais

Decorre do exposto que Pinóquio é um herói de tipo lunar, místico, enfim marginal face à ortodoxia do regime diurno do imaginário em que a espada isomorficamente estabelece a conexão entre a verticalidade, a transcendência e a virilidade. No entanto, Pinóquio também é um herói sintético cuja iniciação, correspondente ao 2º estágio – o da “passagem pelo primeiro limiar” – anteriormente descrito, se vê operada pelo encontro que o nosso herói teve com a serpente-dragão e o modo como tenta ultrapassar o obstáculo para chegar à casa da Fada. Este episódio é revelador da sua dominante comportamental prevalentemente sintética, dado que o diálogo é o impulso da ação enquanto a espera se secundariza. Tal comportamento significa, enquanto motivo iniciático nuclear, que aquele que afronta e vence heroicamente, sinteticamente ou misticamente o monstro aproxima-se mais do Sagrado, da Vida e de Si-Mesmo: “Em suma, ousar afrontar o monstro é ousar descer em si-mesmo, e a vitória do herói sobre o monstro é uma vitória sobre o mistério da sua condição, portanto sobre a morte” (Oriol-Boyer, 1975: 29).

Pinóquio não é, portanto, um herói solar e muito menos portador de uma espada, pois como todo o herói sintético e místico procura instintivamente o princípio de prazer do recolhimento e do não-confronto. Este princípio é simbolizado pela Fada Azul, por Gepeto, pela comida,

pela casa, pela brincadeira, enfim Pinóquio procura conforto no abrigo que os símbolos de intimidade proporcionam, procurando, quando a tal se vê obrigado, conciliar, harmonizar, sintetizar, por intermédio dos símbolos cíclicos de que a serpente-dragão é um bom exemplo, com o princípio de realidade (a história, com o ritmo, com o progresso, enfim com o tempo e o seu domínio). O nosso herói procura ora misticamente, ora sinteticamente alcançar e realizar o seu processo de *trans-formação* (*Umbildung*, Sola, 2003) de boneco de madeira em humano. Pinóquio procura consumir, mediante ritos de passagem em que os cenários iniciáticos desempenham um papel altamente significativo, a realização de um Destino desejado, suspirado e sempre tão dramaticamente adiado pelas seus “mas” que acabavam inelutavelmente por retardar a realização do seu projeto mais apetecido: “ – Amanhã, finalmente, o teu desejo será cumprido [disse a Fada]. – O que queres dizer? [perguntou Pinóquio] – Amanhã deixarás de ser um boneco de madeira e passarás a se um rapaz a sério [respondeu-lhe a Fada]” (Collodi, 2004: 144), e sabemos que Pinóquio, em vez de se transformar num rapaz, partiu às escondidas com o seu amigo Palito para a Terra da Brincadeira: “Infelizmente, na vida dos bonecos [e por que não na vida dos homens!] há sempre um mas que estraga tudo” (2004: 144, 145-150).

Neste contexto, não é indiferente que seja o pedagogo Philippe Meirieu a tratar de Pinóquio na sua obra denominada precisamente *Frankenstein pedagogue* (1996). Nela o autor, no primeiro capítulo, aliás, dedicado ao Frankenstein ou o mito da educação como fabricação, debruça-se sobre “Pinóquio, ou as facetas imprevistas de uma marionete impertinente” (1996: 29-33), salienta que Pinóquio encontra-se prisioneiro de um dilema terrível que é o de “Agradar ao outro ou agradar-se a si próprio” (*Idem*, 31), sendo este mesmo dilema que o impede precisamente dele assumir-se como sujeito autónomo (1992: 140-146). Ou seja, por outras palavras, de Pinóquio conseguir “assumir-se como um eu” o que significa agir por sua conta e risco, enfim livrar-se da manipulação porque tomou decisões por si, agindo:

(...) ele ousa fazer um gesto que provém de um algures, quer dizer, no fundo, que provém dele... um gesto que não é ditado pelos outros, um gesto que ele ainda nunca fez e que ele não sabe fazer, mas um gesto que é preciso

que ele faça para aprender precisamente a fazê-lo... Resumindo, um gesto em que ele se assume como um eu. (1996: 32).

E é portanto neste contexto que reencontramos novamente o tema da iniciação que, de acordo com Gilbert Durand, compreende “quase sempre uma *prova-ção* mutilante ou sacrificial que simboliza em segundo grau uma paixão divina” (1984: 351). Dai que possamos perceber que a iniciação não seja um mero batismo: “ela é um compromisso, um feitiço” (*Ibidem*). Os rituais iniciáticos, como nos lembra Gilbert Durand, promovem um conjunto de sucessivas revelações (1984: 351): desde o sacrifício de ultrapassar o seu dilema de sempre agradar aos outros ou sempre fazer aquilo que lhe desse prazer imediato, passando pelas *provações* (simbolizadas pelo encontro com a serpente, pela sua metamorfose em asno e, por último, pela sua devoração pelo Tubarão), até à sua transformação/ressurreição num rapaz. Graças à sua iniciação baseada nas *provações* atrás enunciadas, Pinóquio ousou assumir-se, fazer o gesto acertado, ou melhor aquele que convinha, e ao fazê-lo quebrou finalmente o seu feitiço de manipulado, de ser uma simples marionete nas mãos dos outros e também nas mãos dos seus próprios impulsos.

Podemos então afirmar que Pinóquio, ainda que *malgré lui*, ultrapassou as suas limitações históricas pessoais, familiares e contextuais, alcançando uma forma humana virtuosa. Por outras palavras, e utilizando a terminologia kierkegaardiana, Pinóquio libertou-se do estádio estético, caracterizado pela fruição hedonista, para aceder ao estádio ético que é aquele caracterizado pela vocação e pelo destino de si-mesmo.

REFERÊNCIAS

- Caillois, Roger (1990), *Os Jogos e os Homens*, Trad. de José Garcez Palha, Lisboa, Cotovia.
- Campbell, Joseph (1977), *O Herói de Mil Faces*, Trad. de Adail Sobral, São Paulo, Editora Pensamento-Cultrix.
- Collodi, Carlo (2004), *As Aventuras de Pinóquio. História de um Boneco*, Trad. de Margarida Periquito, Lisboa, Cavalo de Ferro.

- Durand, Gilbert (1984), *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 10^e édit., Paris, Dunod.
- Franz, Marie-Louise von (1999), *Puer Aeternus. A luta do adulto contra o paraíso da infância*, São Paulo, Paulus.
- Gusdorf, Georges (2005), Reflexões sobre a Idade de Ouro. Tradição na Idade de Ouro no Ocidente, in Manuel Breda Simões (Org.), *Os Templários. O Espírito Santo e a Idade de Ouro*, Trad. de Rosário Morais da Silva, Lisboa, Ésquilo, pp. 13-43.
- Hillman, James (1995), *Anima. Anatomia de uma noção personificada*, 10^a ed., Trad. de Lucia Rosenberg e de Gustavo Barcellos, São Paulo, Editora Cultrix.
- Hillman, James (2004), *La Trahison et autres essais*, Trad. par Élise Argaud, Paris, Manuels Payot.
- Jung, Carl Gustav (1973), *Métamorphoses de l'Âme et ses Symboles*, Trad. de Yves Le Lay, Genève, Georg & Cie, S. A.
- Jung, Carl Gustav (1995), *Les Racines de la Conscience. Études sur l'archétype*, Trad. par Yves Le Lay, Paris, Buchet/Chastel.
- Jung, Emma (1995^a), *Animus e Anima*, Trad. de Dante Pignatari, São Paulo, Cultrix.
- Meirieu, Philippe (1992), *Enseigner, scénario pour un métier nouveau*, 4^e édit., Paris, ESF éditeur.
- Meirieu, Philippe (1996), *Frankenstein pédagogue*, Paris, ESF éditeur.
- Oriol-boyer, Claudette (1975), « Les Monstres de la mythologie Grecque. Réflexion sur la dynamique de l'ambigu », in *Le Monstre, 1 – présence du monstre – mythe et réalité*, Circé, n^o 4. Paris, Lettres Modernes, pp. 25-49.
- Ovide (2002), *Les métamorphoses*. Trad. par Joseph Chamonard, Paris, GF – Flammarion.
- Sola, Giancarla (2003), *Umbildung. La "trasformazion" nella formazione dell'uomo*, Milano, Bompiani.
- Wunenburger, Jean-Jacques (2002), *Une utopie de la raison. Essai sur la politique moderne*, Paris, la Table Ronde

CORTO MALTESE EM BUSCA DO TESOURO IMATERIAL

José Henrique Cachetas

hcachetas@hotmail.com

UNIVERSIDADE DO MINHO

As aventuras de Corto Maltese atravessam uma dimensão de perda com várias facetas, que o herói percorre em simultâneo. Existe sempre um tesouro material, transitivo, objectal: o ouro russo, a esmeralda de Salomão, uma cidade escondida, um continente perdido; mas existe também um tesouro imaterial que se procura, intransitivo, simbólico: o ouro que é usado para bem do povo; a esmeralda que é ao mesmo tempo um manual de magia prática; uma cidade que esconde as mitologias e lendas antigas; um continente que é a origem de todas as tradições herméticas e iniciáticas. A busca pelo tesouro imaterial é assim um avanço constante em direção ao mistério e ao significado oculto das coisas. Por esta razão, o objectivo principal será o de expor, ao longo do texto, as relações de Corto Maltese e as razões para o sigilo nas tradições de mistérios.

83

.....
**CORTO MALTESE EM BUSCA
DO TESOURO IMATERIAL**
.....

José Henrique Cachetas

Introdução

AS AVENTURAS DE CORTO MALTESE FORAM CRIADAS EM BANDA DESENHADA POR HUGO PRATT. CORTO MALTESE, filho de um marinheiro inglês e de uma cigana de Gibraltar, é um marinheiro que navega pelo mundo em busca de tesouros, de elementos valiosos que motivam as viagens e a descoberta. Num ambiente que parece ser contínuo entre a realidade dos sonhos e a fantasia do real, como é comum em histórias de heróis, todas as aventuras são acompanhadas por uma dimensão de perda; há sempre algo em falta que torna necessária a partida em busca de recuperação, de retorno, de redenção. Porque partir, mais do que qualquer adjetivo, é um verbo que descreve bem a aventura.

A iniciação de um movimento, muitas vezes rumo ao desconhecido, ao incerto, a uma dificuldade necessária à transmutação do aventureiro, aproxima-nos daquilo que é viver uma aventura, mesmo se leva

à proximidade da morte. É quase inconcebível a ideia de “parar para a aventura”. E Corto Maltese recusa-se a ficar em Veneza por muito tempo, cidade que lhe “dá preguiça”, um lugar em que os tesouros são feitos de calma e de uma vontade em estar parado, algo que o herói não pode conceber.

Onde nada se mexe, onde tudo fica na mesma, onde o mundo não precisa de girar, onde o alento é um rio parado, aí não há aventura que viva. É a aventura que põe o mundo a girar, só para que o tempo consiga fazer-nos passar através das tempestades mais frias e dos cumes mais altos. É o alento que põe os rios a correr, só para que ao atravessá-los se fique mais próximo da foz.

Toda esta obra de Hugo Pratt está impregnada de alusões às tradições que mantêm alguma relação com os Mistérios, com as mitologias envoltas de secretismo, com as vias ocultas dos iniciados. Este trabalho, com base no estudo das tradições e organizações secretas com que se cruza Corto Maltese, vai no sentido de abordar os conteúdos e objectivos daquelas organizações, que o herói procura constantemente desvendar, assim como de esclarecer algumas questões relativas à sua necessidade de sigilo: porque é necessária tamanha preocupação em torno dos conhecimentos, principalmente dos ditos benéficos para toda a Humanidade? Que motivações estão na base da transmissão através de parábolas e ensinamentos ocultos, nem sempre claros, muitas vezes confusos, das verdades proclamadas como Universais e Eternas? Tentaremos com este trabalho encontrar justificações plausíveis para a necessidade de manter sigilo em relação a certas Verdades ou Mistérios.

Por outro lado, Hugo Pratt expõe um pressuposto ao longo dos vários álbuns, segundo o qual todas as mitologias e tradições estão conectadas, têm alguma relação entre si, muito possivelmente porque todas têm a mesma origem: o continente perdido de Mu. Por esta razão serão também referenciadas obras de Helena Petrovna Blavatsky, que no séc. XIX defendeu ideias semelhantes, de que todas as religiões são manifestações diferentes de uma mesma essência, a que ela chamou Teosofia (Blavatsky, 1973:I, 66).

Corto Maltese e as Tradições de Mistérios

Mistério é um conceito que, ele próprio, tem muito de misterioso. Na Grécia estava relacionado com o termo *myein*, fechar, calar, guardar, e com aquele que fecha, que cala, que guarda: o *Mystae*, discípulo ou iniciado. O iniciado que via tinha que comportar-se como se tivesse os olhos fechados, como se não tivesse visto. Relaciona-se muitas vezes com o que é desconhecido, com o inexplicado, com aquilo cujas causas se mantêm escondidas. Em parte, pode fazer-se esta associação, mas tem que se dizer algo mais para completar a ideia. Apesar de ser desconhecido, é na mesma conhecível. Apesar de não ter explicação, é explicável e compreensível. E mesmo depois de se conhecer, mesmo depois de ser explicado e de se tomar contacto com a verdade que ele contém, mesmo aí e para quem conhece o Mistério não deixa de ser Mistério. É neste ponto que entra a parte secreta que o Mistério encerra; secreta apenas para aqueles que ainda o não conhecem nem estão em via iniciática de os conhecerem. Vejamos as seguintes passagens:

85

À multidão Jesus só falava em parábolas, mas quando estava sozinho com os seus discípulos ele explicava tudo. (Marcos, IV, 34)

.....
CORTO MALTESE EM BUSCA
DO TESOURO IMATERIAL
.....

José Henrique Cachetas

A tarefa de propagar as verdades contidas nas parábolas era deixada aos discípulos dos grandes iniciados. Cumpria-lhes o dever de observar os princípios fundamentais dos Ensinamentos Secretos, sem lhes revelar os Mistérios. (Blavatsky, 1973:V, 56):

Isto pode querer dizer que Jesus, Buda e outros Grandes Iniciados, ainda que quisessem que a Sabedoria e a mensagem de Amor chegasse ao maior número de pessoas, sabiam que apenas a discípulos próximos, preparados por eles mesmos para a recepção adequada de tais ensinamentos, podia ser confiada a real transmissão da verdade, sem enganos nem más interpretações, sem distorções ou usos indevidos de tal conhecimento. Porque é algo muito importante, sempre levado em conta nas organizações secretas e iniciáticas através da formação do carácter, do aperfeiçoamento ético do discípulo: o conhecimento traz sempre consigo uma possível aplicação:

“O poder pertence àquele que sabe” – eis um axioma bem antigo. O conhecimento – cujo primeiro requisito é a faculdade de compreender a verdade, de discernir o real do falso – destina-se tão-somente aos que, libertando-se de todo o preconceito, e vencendo sua auto-suficiência e egoísmo, estão dispostos a aceitar as verdades, quando lhes sejam demonstradas. (*Idem*, VI, 81)

Segundo a afirmação anterior, por uma virtude associada ao sábio, a prudência, os iniciados não podiam confiar a outros, que não fossem também iniciados, os conhecimentos que impulsionassem as motivações obscuras e não raramente egoístas de quem possui tal poder sem a preparação prévia.

Em *A juventude: 1904-1905* (Pratt, 1981), vemos que as sociedades secretas estão presentes à volta de Corto Maltese desde que ele era novo. Vemos inclusivamente Corto envolvido num combate de Kung-fu, aplicando um movimento com mestria e vestido a rigor de acordo com essa arte marcial.

No entanto, não é de haver secretismo numa organização que se pode induzir este tipo de cuidado com a aplicação dos conhecimentos. Está um exemplo contrário a isto, também em *A juventude: 1904-1905*, em que o amigo de Corto, London, é aconselhado a fugir para bem longe de um confronto com um membro de uma sociedade secreta, os Ninja, por lhe estarem associados todo o tipo de práticas perversas e conspirativas.

Neste caso o secretismo tem uma outra razão, a de proteger os membros e de se esconderem as organizações de quem possa interferir com os desígnios.

Ainda no mesmo livro da obra de Pratt, é feita uma apresentação de mais uma sociedade secreta, a Tríade, cuja denominação é partilhada por várias sociedades, ou vários ramos da mesma. O secretismo e os mitos populares que envolvem as sociedades secretas relacionadas com este nome, tríade, têm já uma longa história. Das tríades modernas pode traçar-se um passado de sociedades políticas secretas que se formaram na China no séc. XVII para derrubar a dinastia Ching e restaurar a dinastia Ming ao poder.

O termo tríade baseia-se no símbolo triangular presente nas bandeiras e estandartes das sociedades, que representa os três elementos

metafísicos do céu, da terra e do homem. As tríades desenvolveram cerimônias e rituais iniciáticos que eram próprios para incutir o sentido de secretismo e, mais importante que isso, a lealdade aos outros membros (Gastrow, 2001).

Em *A Doutrina Secreta*, principal obra de Blavatsy, também há referências à tríade, não como organização secreta mas sim como símbolo:

O Ocultismo sintetiza assim a Existência Una: “A Divindade é um fogo misterioso vivo (ou movente), e as eternas testemunhas desta Presença invisível são a Luz, o Calor e a Umidade”, tríade esta que abrange todos os fenômenos da Natureza e lhes é a causa. (Blavatsky, I, 110)

Cabe advertir que os termos que descrevem a tríade são tidos como simbólicos. Outras formas trinitárias referidas, análogas à citada, são Atma-Buddhi-Manas, ou Espírito-Alma-Inteligência em linguagem ocidental, Brama-Vishnu-Shiva no hinduísmo, ou Pai-Filho-Espírito Santo em linguagem cristã ou cabalística (*Idem*, I, 131). Mais exemplos poderiam ser dados, e vemos portanto que esse é um conceito presente em muitas tradições.

Corto Maltese na Sibéria mostra que ele tem alguma relação com a *Tríade*, auto-

– intitulando-se *irmão da noite*, termo sugestivo que nos remete para o lado obscuro, escondido, próprio de quem tem grande afinidade com essa dimensão oculta. Corto mostra-se também intrigado pelo interesse que as *Lanternas Vermelhas* demonstram por ele, questionando-se se elas não terão, tal como mostram ter por outras sociedades secretas, algo contra a *Tríade*.

As *Lanternas Vermelhas* eram a contraparte feminina dos *Boxers*, que juntos formavam a sociedade secreta *Yiehquen*, ou Punhos da Harmonia Virtuosa. (Dykstra, 2004:6) Era bastante difundida junto da sociedade chinesa do início do séc. XX que as *Lanternas Vermelhas* possuíam poderes de invulnerabilidade e a habilidade de manipular forças sobrenaturais. Pensa-se que as *Lanternas Vermelhas*, juntamente com a *Lótus Branco*, outra sociedade secreta mencionada, prestavam um culto a uma divindade chamada *Wusheng lao mu*, toscamente traduzida para *Eterna Mãe Venerável*, ou simplesmente *Mãe Eterna*. Ao longo das Aventuras de Corto Maltese a mãe, enquanto figura simbólica mas

também sob o seu aspecto humano, é mais mencionada e valorizada do que o pai.

Sob o signo de Capricórnio é o álbum em que Corto Maltese, através de Tristan Bantan, toma conhecimento da existência do continente perdido de Mu, origem dos antepassados dos Egípcios e doutras raças humanas (Pratt, 1982:21) Também Blavatsky menciona tradições que falam da existência de um antigo continente destruído pelo fogo, a que se dá o nome de Lemúria. (Blavatsky, 1888:II, 266) A semelhança indica que Hugo Pratt tinha conhecimento destas ideias.

Neste álbum, Corto conhece o Prof. Steiner, cujo nome provém provavelmente de Rudolf Steiner, um eminente filósofo e esoterista no início do séc. XX, fundador da Antroposofia. Rudolf Steiner foi também presidente da Sociedade Teosófica na Alemanha entre 1902 e 1912, organização internacional fundada por Helena Petrovna Blavatsky em 1875.

Os nomes das personagens criadas por Hugo Pratt remetem muitas vezes para figuras mitológicas ou mesmo pessoas reais, que pertencem a antigas tradições ou viveram historicamente na altura das aventuras relatadas. Podemos referir Caím e Pandora, Pan dois primos apanhados à deriva por Rasputine nos mares do pacífico sul, fuas personagens que sugerem algum grau de parentesco entre as mitologias grega e hebraica, tal como é sugerido em muitas outras ocasiões, para todas as mitologias. Também Eliphaz Gomara e Lévi Colombia dos álbuns *As Célticas*, nomes que juntos remetem para um homem de sinistro perfil, Eliphaz Lévi, um ocultista francês e mágico cerimonial do séc. XIX, que passou a vida a indagar sobre o que esconderiam os véus de todas as alegorias místicas e hieráticas das doutrinas arcaicas, por trás do obscurantismo das estranhas ordens de iniciação, por baixo do selo dos livros sagrados (Levi, 1896). Tudo isto entra nas aventuras de Corto, ainda que ele por vezes o desvalorize e ridicularize, mas que faz parte da dimensão imaterial do tesouro que acaba por resgatar.

Os nomes têm uma grande importância para a filosofia esotérica ou ocultismo (termo definido como a ciência que estuda os mistérios da natureza e dos poderes latentes no homem) (Blavatsky, 2004). Pronunciar um nome, segundo Blavatsky, não é apenas definir um ser ou uma entidade, é também colocar essa entidade sob a influência de uma potência oculta, principalmente quando se tem o conhecimento

para a pronunciar da maneira correta (Blavatsky, 1973:I, 121), como é o caso dos mantras e de outras orações sagradas, que são combinações de palavras ritmicamente dispostas, mediante as quais se originam certas vibrações que produzem determinados efeitos ocultos (Blavatsky, 2004). Esotericamente, mantras são mais evocações mágicas que orações religiosas, no entanto ambas usufruem do poder do nome e da palavra proferidos (Blavatsky, 2010:II, 98).

Tanto em *As Etiópicas* como na *Fábula de Veneza* há um sistema de pensamento abordado, a *Gnose*. Quando se fala de *Gnosticismo*, não estamos perante uma civilização complexa com os seus símbolos teológicos, ou perante uma religião que se estenda por alguns lugares da Terra influenciando várias culturas, como acontece com outras tradições. O *Gnosticismo* é uma síntese dos conhecimentos implícitos em inúmeros movimentos intelectuais e místicos, sínteses que dificilmente conseguem uma unidade bem definida. Podemos assim afirmar que existem várias gnoses e que o Gnosticismo em geral se apresenta sob um conjunto de símbolos altamente complexo. Os gnósticos não se intitularam a si próprios desta maneira, nem chamaram Gnosticismo ao seu movimento; esta denominação foi-lhes atribuída pelo facto de basearem a sua doutrina na gnose, ou seja, o conhecimento superior, interno, espiritual, iniciático, fundamentado na razão e nos ensinamentos dos antigos sábios. O Gnosticismo surge na Ásia Menor, englobando muitos dos mistérios gregos, asiáticos, romanos e egípcios. Como grande corrente do cristianismo chegou a tornar-se na sua época no movimento esotérico por excelência do mediterrâneo. Para os gnósticos a gnose é um conhecimento que brota do coração de forma misteriosa e intuitiva.

Com o advento da Idade Média, e nomeadamente das perseguições às escolas de filosofia e religiões não-cristãs, as razões para o secretismo tornaram-se maiores. Se na antiguidade os Mistérios e correntes como a *Gnose* eram instituições conhecidas, públicas no sentido de todos poderem ingressar como discípulos e candidatarem-se a conhecer os Mistérios, com as referidas perseguições o segredo teve que expandir-se, abarcando agora não somente o conteúdo que os Mistérios encerram, mas também a sua própria existência. Os Mistérios passaram de Escolas da Vida a organizações secretas, nem sempre sem descurar o primeiro aspecto. Ainda assim, foi graças a estas organizações secretas que se

preservaram muitos dos conhecimentos que vieram à luz em certos momentos históricos.

Hoje em dia, apesar de já não haver perseguições, pelo menos com as mesmas formas da Idade Média, continua a haver organizações secretas que reclamam estar na posse de certos conhecimentos ocultos e valiosos, acessíveis apenas a quem esteja num certo estado espiritual ou moral. Analisaremos mais um pouco as razões para tais cuidados.

Os procedimentos e rituais iniciáticos dependem em grande parte da surpresa. Se um candidato já tem uma ideia dos conhecimentos que vai adquirir, por uma fonte não-iniciada, ou do ritual por que vai passar, as ideias incorretas e relações desapropriadas podem originar preconceitos que vão dificultar a apreensão eficaz de tais conceitos e vivências, podendo mesmo interferir sem que disso se apercebam mestre e discípulo. Vejamos esta curiosa passagem, de um estudioso português do séc. XVIII da *Cabala*, em que Corto se diz iniciado:

(...) vemos muitos ânimos leves e simples obrigar-se voluntariamente a esta vaníssima crença. Donde procede que, ambiciosas do seu aplauso, agora mais do que nunca têm aparecido e vão aparecendo várias opiniões e extravagantes sentenças acerca do porvir. E que nalguns homens de poucas letras e virtude indiscreta se atrevam a expor e inculcar à gente rude os fantásticos mistérios deles introduzidos e dela admirados, para cujo crédito constituem figuras, juízos, prognósticos e explicações com que o Demónio, mestre de mentiras e inimigo da paz humana, costuma cegar e inquietar as pessoas de fácil espírito. (Melo, 1724)

Vemos daqui que é difícil manter o silêncio em relação a certas questões, assim como é difícil evitar procurar mais que aquilo que se deve. O prazer de revelar o que se sabe e a curiosidade são obstáculos à necessidade de sigilo.

Diz-se que Ésquilo teve a sua pena de morte por ter revelado, sob o juramento de silêncio, alguns mistérios nas suas Tragédias. No entanto, tragédias foram na Grécia Clássica um meio usual de transmitir certos ensinamentos envoltos de um véu que evitava o contacto com a verdade completa, mas que ao mesmo tempo ofereciam ao público exemplos morais e de sabedoria muito úteis:

As verdades ocultas não chocam o entendimento vulgar, se as enuncia a poesia ou a sátira, porque são vistas como fruto da fantasia ou imaginação. (Blavatsky, 1973:V, 64)

Talvez Hugo Pratt, reconhecido mação, tenha revelado algumas coisas que aprendeu na maçonaria na sua obra, e é aceitável que muitas delas tenham passado despercebidas a quem não tem esse tipo de conhecimentos, enquanto que a quem os tem lhe tenha dito muito. Um dos argumentos para a necessidade de sigilo é que, tal como o que se passa na nossa intimidade, naquilo que de mais precioso guardamos no coração, também certas verdades esotéricas devem ser mantidas reservadas, sob o risco de tornar a mais elevada sabedoria em algo trivial ou banal, por tamanha evacuação de profundidade que as ideias sofrem em mentes pouco profundas. Também Fernando Pessoa escreveu sobre a maçonaria, em altura que iniciava um processo de perseguição à dita sociedade, durante o estado novo:

Creio não errar ao presumir que o Sr. José Cabral supõe que a Maçonaria é uma associação secreta. Não é. A Maçonaria é uma Ordem secreta, ou, com plena propriedade, uma Ordem iniciática. O Sr. José Cabral não sabe, provavelmente, em que consiste a diferença. Pois o mal é esse — não sabe. Nesse ponto, se não sabe, terá que continuar a não saber. (Pessoa, 1935)

Fernando Pessoa defende a tese de que a maçonaria é uma instituição que não merece ser perseguida. E apesar de recusar dar uma justificação para diferenciar *associação* secreta de *ordem* secreta, ele dá um pouco de luz, propositadamente obscura, sobre este assunto:

A Ordem Maçónica é secreta por uma razão indirecta e derivada a mesma razão por que eram secretos os Mistérios antigos, incluindo os dos cristãos, que se reuniam em segredo, para louvar a Deus, em o que hoje se chamariam Lojas ou Capítulos, e que, para se distinguir dos profanos, tinham fórmulas de reconhecimento — toques, ou palavras de passe, ou o que quer que fosse. Por esse motivo os romanos lhes chamavam ateus, inimigos da sociedade e inimigos do Império — precisamente os mesmos termos com que hoje os maçons são brindados pelos sequazes da Igreja Romana, filha, talvez ilegítima, daquela maçonaria remota. (Pessoa, 1935)

O que se percebe desta afirmação é que as ordens secretas fazem a transmissão de conhecimentos usando termos próprios e que apenas os seus membros sabem interpretar. Apesar da existência da ordem ser conhecida, o que lá se ensina não o é. Ideia semelhante é explicada por Blavatsky:

(...) nem símbolos nem números podem ser transmitidos ao público, e os números e os símbolos são a chave do sistema esotérico. (Blavatsky, 1973: I, 334)

Em *As Etiópicas*, *As Helvéticas*, e principalmente em *Mu*, as histórias tornam-se verdadeiras aventuras iniciáticas, às quais Corto parece não dar grande importância e tenta frequentemente escapar ou subverter as vias normais de iniciação. Corto recusa-se a caminhar sobre o fio de uma espada, assim como recusa a ideia de que é preciso morrer para renascer. Mas Corto, sendo iniciado na Cabala, deveria respeitar pelo menos as seguintes indicações sobre que atitudes ter perante o Mistério, presentes no *Sepher Yetzireh*, um texto cabalístico:

Cerra os teus lábios, para que não fales sobre isto, e o teu coração, para que não penses em voz alta; e, se o teu coração não te obedecer, trata de reconduzi-lo ao seu lugar, porque tal é o objectivo de nossa aliança.

Na *Fábula de Veneza* Corto conhece Hipázia, que acredita ser a reencarnação de Hipátia de Alexandria, uma filósofa neoplatónica do final da época clássica. Hipázia é também filósofa, ou pelo menos gosta de conversar sobre temas filosóficos, como do “contributo da teosofia oriental para a filosofia alexandrina” (Pratt, 1988).

Podemos dizer que Hipátia, discípula de Ammonio Saccas, fundador da Escola Eclética de Alexandria, está para Hipázia assim como a Escola eclética de Alexandria está para a Sociedade Teosófica, fundada por Helena Blavatsky. Isto a acreditar que foi Ammónio Saccas um dos primeiros a usar o termo *θεοσοφία* (*Teosofia*), e que portanto a Sociedade Teosófica pode ser considerada a *reencarnação* da Escola de Alexandria. Ficaremos portanto, e para terminar este trabalho que deixa por explorar muitas pistas deixadas por Pratt, com algumas palavras de Blavatsky, do artigo “What is the truth” de 1888, dirigidas aos teósofos de todos os tempos:

No que concerne às convicções profundas e espirituais do verdadeiro teósofo, estas não estão submetidas a discussões públicas; cada um conserva este tesouro profundamente encerrado nas “pregas” da sua alma. Tais convicções, tais crenças não devem ser divulgadas e profanadas pela rude mão do público indiferente ou puramente crítico. Certas verdades teosóficas, quando transcendem o limite da especulação, devem, por conseguinte, ficar escondidas do olhar público, pois “a evidência das coisas não vistas”, não constitui a evidência senão para aqueles que podem vê-las, entendê-las e senti-las. Um raio da Verdade absoluta não poderia reflectir-se senão num espelho puro, feito da sua própria chama, e esta chama em nós é a nossa consciência mais elevada. (Blavatsky, 1888)

REFERÊNCIAS

- Blavatsky, H P (1973), *A Doutrina Secreta*, vols. I a VI, São Paulo, Editora Pensamento.
- Blavatsky, H P (2004), *Glossário Teosófico*. Rio de Janeiro, Edições Ground.
- Blavatsky, H P (1888), *What is Truth?*, Londres, Lucifer.
- Dykstra, M, (2004), “White Lotuses, Shining Red Lanterns, and the Eternal Mother: The Subversive Legacy of the Wusheng Laomu from the White Lotus Rebellion to the Boxer Movement”, *The Mc Nair Scholars Journal*, 5/2003-2005, pp. 164-185.
- Gastrow, P (2001), *Triad Societies and Chinese Organized Crime in South Africa*, Organised Crime and Corruption Programme, Institute for Security Studies, Occasional Paper No 48.
- Lévi, E. (1896), *The doctrine of transcendental magic*, Londres, Rider & Company.
- Melo, Francisco M. (1724), *Tratado da Ciência Cabala*, Lisboa, Lisboa Occidental.
- Pessoa, F. (1935), “Associações Secretas”, *Diário de Lisboa* de 4 de fevereiro de 1935.
- Pratt, H. (2004), *A balada do mar salgado*, Lisboa, Público.
- Pratt, H. (2004), *As Célticas.*, Lisboa, Público.
- Pratt, H. (1982), *Corto Maltese, a juventude 1904-1905*, Lisboa, Edições 70.
- Pratt, H. (1982), *As Etiópicas*, Lisboa, Edições 70.
- Pratt, H. (1987), *As Helvéticas*, Lisboa, Méribérica/Liber.
- Pratt, H. (1988), *Fábula de Veneza*, Lisboa, Edições 70.
- Pratt, H. (2004), *Mú*, Lisboa, Público.
- Pratt, H. (1982), *Sob o Signo de Capricórnio*, Lisboa, Edições 70.

RECONFIGURAÇÕES DO HERÓI NA PRODUÇÃO CULTURAL PARA CRIANÇAS E JOVENS

Maria Auxiliadora Fontana Baseio
dorafada@ig.com.br
UNIVERSIDADE DE SANTO AMARO, BRASIL

Maria Zilda da Cunha
Mzcl@usp.br
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL

Os heróis exercem grande fascínio porque, incontestavelmente, trazem algo de universal: o desejo humano de superar limites. Culturalmente, são portadores de um duplo papel: de um lado são capazes de estabilizar uma sociedade, ao servir como medida educativa; de outro, podem fazer revolucionar, por propiciar, simbolicamente, ao leitor, transformações internas resultantes de processos iniciatórios. Sua trajetória, marcada pela busca, tem na aventura sua condição de mudança. Regadas pela imaginação, as histórias infantis traduzem-se como possibilidades de verter essas imagens em ações. Nesse contexto, o herói revela-se como um guardião do porvir. Sabemos que as produções culturais destinadas às crianças são cenário fértil para figuração de heróis. A proposta deste trabalho é analisar comparativamente a imagem do herói em obras contemporâneas destinadas ao público infantil e juvenil.

95

RECONFIGURAÇÕES DO
HERÓI NA PRODUÇÃO
CULTURAL PARA
CRIANÇAS E JOVENS

Maria Auxiliadora
Fontana Baseio /
Maria Zilda da Cunha

Introdução

SABEMOS QUE A CULTURA É UMA CONSTRUÇÃO MARCADA PELA INTERAÇÃO DOS HOMENS E DE SUAS MANIFESTAÇÕES EM CÓDIGOS E LINGUAGENS. DIVERSOS TEMAS, figuras, imagens, motivos deslocam-se entre os sistemas sociais, culturais, estéticos, nos diferentes espaços e momentos históricos, reconfigurando-se com novas feições e sentidos.

O herói constitui-se como uma dessas imagens que circula no interior desses sistemas e assume papel de fundamental importância nas produções culturais para crianças e jovens. Cabe-nos, como pesquisadoras dessa área, indagar: como se apresentam os heróis na produção cultural destinada às crianças e aos jovens de hoje? De que forma eles refletem uma cultura e um momento histórico? Sob que lógica ou segundo qual fantasia criadora eles são revelados ou reconfigurados? Eles reiteram antigos modelos ou rompem com velhos paradigmas? A que respondem suas reinvenções?

Com o objetivo de discutir a forma como se reconfiguram os heróis na produção voltada para crianças e jovens hoje, analisaremos o filme *Rio*, dirigido por Carlos Saldanha, e o filme *Kiriku e a feiticeira*, dirigido por Miguel Ocelot.

Para tanto, trabalharemos com os instrumentais da literatura comparada como possibilidade interpretativa. Nosso olhar se volta à roupagem com que se reveste o herói, ou as faces como esse arquétipo se apresenta nessas obras. Nossa leitura investigativa necessita capturar o que importa ao projeto de um autor, na medida em que se revela aquilo que deriva da eleição do pensar, do sentir e do querer desse artista.

O imaginário como habitat dos arquétipos

Embora a forma de materialização de cada arte seja diferente em decorrência do lugar, do tempo, da linguagem, do suporte, observa-se que o espírito fabulador, herdeiro de um sonho coletivo, é uno e guarda vínculo com a experiência humana.

À medida que um herói aparece nas produções do presente, ele nos convida a revisitar sua antiga natureza – sua forma arquetípica – com novo olhar. Assim, passamos a ler a forma de sua reinvenção no vir-a-ser da nova produção.

Nesse contexto, ressalta-se a importância do imaginário como fonte caudalosa da arte, habitat dos arquétipos e força mobilizadora capaz de colocá-los em circulação. Coletivamente construída, essa fonte imaginal procede sinalizando valores, identidades, elementos que tomam feições expressivas de uma cultura, de um momento histórico.

Como um território suprarreal povoado por uma constelação de imagens arquetípicas, o imaginário pode contar, atualizar ou projetar a vida de uma sociedade.

Retomando Gilbert Durand (1997: 433), a imaginação, tecida de símbolos e imagens, “é o contraponto axiológico da ação[...], é o que vivifica a representação e a torna sedenta de realização[...], é a faculdade do possível, potência de contingência do futuro”.

A produção artística, por fazer viver, no plano da “imaginação simbólica”, determinada seleção e combinação de imagens arquetípicas – uma espécie de gramática imaginal – é capaz de motivar ações de

aceitação, de resistência ou de ruptura com o sistema social e cultural vigente. Daí a importância de analisarmos as reconfigurações do herói na nossa sociedade contemporânea.

Para explorarmos essas novas faces do herói, necessitamos, primeiramente, compreender o conceito de arquétipo.

O arquétipo do herói

O conceito de arquétipo com que pretendemos trabalhar é proposto por Carl G. Jung e é entendido como

[...] certos esquemas estruturais, pressupostos estruturais de imagens (que existem no âmbito do inconsciente coletivo e que, possivelmente, são herdados biologicamente) enquanto expressão concentrada de energia psíquica, atualizada em objeto. (apud Meletinski, 2002: 20)

Para o referido autor, os arquétipos são imagens, personagens, papéis, temas que representam etapas do processo de individuação; traduzem acontecimentos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior. Jung discute a questão do herói, mostrando que símbolos originam-se de uma necessidade psicológica e assumem formas que perpassam as sociedades.

O mito universal do herói refere-se sempre a um homem ou a um homem-deus todo-poderoso e possante que vence o mal, apresentado na forma de dragões, serpentes, monstros, demônios, etc., e que sempre livra seu povo da destruição e da morte. A narração ou a recitação ritual da cerimônia e dos textos sagrados e o culto da figura do herói, compreendendo danças, música, hinos, orações e sacrifícios, prendem a audiência num clima de emoções, exaltando o indivíduo até sua identificação com o herói. (Jung, 1984: 17)

No mesmo sentido, Chevalier e Gheerbrant (1996: 488-9) definem herói como produto do conúbio de um deus ou de uma deusa com um ser humano, tendo como característica ser dotado de força física incomum, de destreza extraordinária e de coragem, além de ter direito

a toda a parte mágica do saber. Ele simboliza o elã evolutivo (o desejo essencial), a situação conflitante da psique humana agitada pelo combate contra os monstros da perversão. É o motor da evolução criadora, constitui o poder do espírito. Trata-se de uma personagem modelar, cujo nascimento se deu com o mito.

Não podemos negar que os heróis exercem grande fascínio em todos os lugares e tempos, porque, incontestavelmente, trazem uma substância universal: o desejo humano de superar situações-limite. Ao reunir sentimento e ação, seu destino é o ritual iniciático – que se traduz como aventura.

A aventura como vocação

Não há aventura sem viagem, não há herói que não seja viajante.
(Machado & Pageaux, 1988: 48)

98

.....
FIGURAS DO HERÓI
.....

Literatura Cinema
Banda Desenhada

A aventura é a afirmação do herói, é a condição de sua mudança, uma expressão simbólica de eventos que acontecem em seu interior. Diz Tristão: “busco aventura e o sentido do mundo”. (Megale, 2001: 22)

Erich Neumann (1995: 16), na esteira de Carl G. Jung, mostrou as raízes arquetípicas e a evolução da consciência, denominando arquetipo as “dominantes transpessoais”. Para ele, a coesão primordial do inconsciente é simbolizada pelo círculo, pelo ovo, pelo oceano, pela serpente, pela mandala, pela essência primeira, pelo uroboros – associado à Grande Mãe. O desenvolvimento individual consiste na separação do uroboros, como entrada no mundo e encontro com o princípio das contradições. Inicia-se a ruptura com a Grande Mãe e a oposição a ela. Em seguida, ocorre o afastamento dos pais e esse desprendimento é representado pelo arquetipo da luta com o dragão. Assim, o “eu” torna-se herói — primeira personalidade — o precursor arquetípico da humanidade. A luta — iniciação — propicia a transformação do herói, a descoberta da alma verdadeira (psique).

Saintyves e Propp descreveram-no no conto de magia.

Os motivos da iniciação figuram no folclore desde os tempos mais antigos, entretanto, sua inclusão obrigatória na biografia do herói reflete a introdução de motivos biográficos relacionados com a complementaridade entre o tema mitológico da criação do mundo, e aquele da formação da personalidade do herói. A iniciação implica isolamento temporário da comunidade, contatos com outros mundos e seus habitantes demônicos, provações dolorosas e mesmo a morte temporária e a subsequente ressurreição, sob novo status (apud Neumann, 1995: 56-57).

Na trajetória proposta por Joseph Campbell (1997), o herói afasta-se, passa por obstáculos, por provas e volta enriquecido, em um retorno que engrandece a comunidade.

O herói, para o referido autor, simboliza a imagem divina, redentora e criadora que dorme dentro de cada um de nós esperando ser transformada em vida. Ele realiza sua façanha com o intuito de explorar o reino dos deuses - essa dimensão esquecida no mundo que conhecemos. O percurso padrão de sua aventura é a magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação - iniciação - retorno.

A moderna tarefa do herói deve ser tornar o mundo moderno “espiritualmente significativo” (*Idem*, 373), ou seja, o sentido de sua aventura deve ser restabelecer a conexão com o Todo. Nesse sentido, dotado de poderes extraordinários, o herói é o patrono sempre do porvir e não das coisas que se tornaram.

Em suma, habitante do inconsciente coletivo e do imaginário humano, esse arquétipo do herói é um catalisador de esperança, capaz de pôr em curso a possibilidade de vida diante e contra o mundo da morte, podendo, em seu dinamismo, fazer aperfeiçoar nossa condição no mundo.

O herói em suas diferentes feições

Conforme já tratamos, o arquétipo do herói pode-se revestir de diferentes roupagens ou assumir distintas feições, dependendo da cultura, do sistema social e do momento histórico em que é criado. Ensina Hilário Franco Jr :

Durante muito tempo se discutiu se a arte é expressão do ‘mundo das formas’ ou manifestação de um certo conteúdo ideológico. Hoje, concorda-se que não é possível dissociar forma e conteúdo, e que ambos sintetizam a visão de mundo de uma sociedade ou de um segmento social (2002: 110).

Nesse sentido, sabemos que, em várias produções épicas clássicas, encarnam, nos arquétipos do herói, motivos patrióticos da defesa de uma crença (por exemplo da fé cristã), da pátria, de formas primitivas de governo. Ele atua como “encarnação da autodefesa coletiva” (*Idem*, 56).

Considerando que as feições do arquétipo são atravessadas pelos meios de produção social e artística que traduzem momentos da história, interessa-nos, neste momento, perscrutar essa manifestação de maneira a torná-la inteligível no nosso tempo.

Reconfigurações do herói na produção cultural para crianças e jovens na contemporaneidade

Buscamos, neste momento, analisar duas obras cinematográficas contemporâneas destinadas ao público infantil e juvenil, no que se refere à imagem do herói: o filme *Rio*, dirigido por Carlos Saldanha, e o filme *Kiriku e a feiticeira*, dirigido por Miguel Ocelot.

Considerações sobre o filme *Rio*

Rio é uma animação que conta a história de Blu, uma arara azul, que, quando filhote, foi capturada e levada a Minnesota, nos Estados Unidos. Na ocasião em que chega ao destino, logo encontra Linda, uma garotinha que decide cuidar dele. Ele é um animal de estimação muito mimado por ela – eis o motivo por que, contrariando a espécie, não aprendeu a voar.

Muitos anos depois, um cientista carioca chamado Túlio aparece à procura da arara azul, na expectativa de perpetuar a espécie, pois Blu é o último macho e Túlio tem, engaiolada, a última fêmea, chamada Jade. Por isso, Túlio solicita que Linda, agora já moça, vá para o Brasil com Blu. Depois de muito refletir, ela, então, decide ir ao Rio.

Lá, Blu encontra Jade e muitas situações desafiadoras acontecem, mas o grande problema é que Blu não aprende a voar - o que lhe atrapalha na superação de todos os obstáculos que se colocam. No final, com a ajuda dos amigos e de sua namorada, Jade, Blu sai voando para salvar-se.

Muitas cenas são apresentadas no Carnaval, com ênfase em mulheres de pouca roupa, muito samba, muita dança, uma festa espetacular; futebol; passeios de asa delta, Cristo Redentor e Pão de Açúcar e quantos clichês mais se desejar povoam a tela. Não faltam também ladrões, simbolizados por macacos, que roubam a atenção dos outros personagens e também do espectador.

O filme reproduz alguns estereótipos do brasileiro, como aquele que gosta de dançar, está sempre animado, usa pouca roupa e rouba pessoas. Cores, músicas, imagens, que oscilam entre o exótico e o clichê, compõem uma imagem-propaganda do Brasil feita para estrangeiro ver, admirar e fazer turismo.

No que se refere ao tratamento do herói, tema desta nossa discussão, vale retomar Chevalier, para quem o herói, por natureza, possui essência divina, pois é fruto da união de um deus ou deusa com um ser humano. Representa a bravura, a astúcia, a beleza, a generosidade, a força física e a coragem - características com as quais enfrenta toda sorte de provas. Blu não apresenta essas qualidades. Ele é um herói terreno; não é dos céus, como os heróis míticos. Embora dotado de asas, que de nada funcionam para levá-lo ao céu, ele vêm de baixo e, nesse mundo terreno, desloca-se. Seu defeito de espécie - não voar - é apresentado com realismo logo de início. Ele tem a beleza exótica de sua espécie, entretanto é defeituoso: não voa.

Para Otto Rank, (apud Campbell, 1990: 133), o herói já é herói ao nascer, pois passa por grande transformação física e psicológica. Ao nascer, Blu não voa, ele simplesmente cai do ninho.

Para Campbell no capítulo "A Saga do Herói", em *O poder do Mito*, "o protagonista é um herói que descobriu ou realizou alguma coisa extraordinária" (*Idem*, 131). É alguém que deu a própria vida por algo maior do que ele mesmo: fez uma proeza física - com um ato de coragem, salva alguém -, ou uma proeza espiritual - aprendendo a lidar com aspectos superiores que extrapolam a vida cotidiana, aprendendo uma mensagem. Blu não tem nada de extraordinário, não salvou ninguém,

aliás, durante a maior parte da trama, ele sempre é salvo por alguém: por Jade, por Fernando, entre outros.

O fato de não saber voar mostra-se como um sinal de que existe a possibilidade de realização do percurso heroico, pois, segundo Campbell (*Idem*), esse caminho se inicia quando algo falta ou algo é suprimido do herói, de forma a lançá-lo na busca. Mas Blu não busca nada, simplesmente é roubado, é levado para outro lugar – Minnesota.

Ainda segundo Campbell (*Idem*), o herói parte para aventuras e completa um ciclo que se faz entre a partida e o retorno. Essa trajetória envolve morte e ressurreição, do ponto de vista espiritual, no sentido da conquista de si mesmo. No percurso, o herói por excelência transita entre duas condições de vida diferenciadas, terminando enriquecido, amadurecido. Blu sequer faz sua partida, porque ele é levado por outro. Ele passa por provas, mas demora bastante a aprender. Embora não tenha buscado a aventura heroica, no final seu retorno garante o que lhe faltava, a liberdade de voar – seu ganho é individual. Ele consegue o enriquecimento, embora não tenha buscado por ele.

Continuando com Campbell, as proações servem para avaliar se o herói está à altura da tarefa, se é capaz de superar a dificuldade, se tem coragem, conhecimento e capacidade para servir. Blu demora demais a desenvolver essa capacidade. E ele nunca está à altura da tarefa, sempre alguém faz por ele.

Na aventura heroica, o herói tem objetivos elevados, que vão além dele mesmo. As proações lhe servem para mudança de consciência. Blu não tem objetivos desse gênero, tampouco passa por mudança de consciência a não ser por uma casualidade no final, quando se descobre voando. Blu fracassa o tempo todo diante das dificuldades, funciona como uma espécie de fantoche de uma situação e de uma condição de vida. Ele não realiza proezas, não é movido pela busca, não defende uma ideia.

A vida é governada pelo desejo e pelo medo. Blu tem mais medo que desejo. Ele cai uma vez e passa a vida toda com medo de voar. A aventura heroica pressupõe destemor e realização. Blu tem medo e por isso nada realiza por si. Seu desejo é o desejo do outro, de Linda, que o ajuda e o protege como uma mãe. A ela ele se submete o tempo todo – o que lhe impede alçar voo e acreditar em sua capacidade.

Desde o início ele não faz seu caminho, prefere o conforto do útero de Linda a seguir jornada. De fato, perfaz o caminho do outro,

de Linda, esta sim realiza a aventura heroica (pois dele se separa, busca encontrá-lo o tempo todo e, no final, retorna amadurecida após enfrentar e superar tantas provas). A vida de Blu é planejada e controlada por outro. Por isso, ele definha, não vive a aventura heroica que lhe cabe viver.

Só no final, Blu percebe sua possibilidade de voar e acaba por assumir sua própria identidade, quando reencontra Jade e procria. (Espera-se que não surjam ararinhas caídas do ninho e amedrontadas para o voo novamente).

Blu mais contempla do que age. Alienado e passivo diante das situações, parece esvaziado de valores. Impotente, faltam-lhe aspirações profundas. De fato, revela a imagem de colonizado. Essa é a forma com que se reveste o arquétipo desse suposto herói no olhar estrangeiro com que se faz o filme. Blu encarna o Brasil, ele traz um imaginário em que o Brasil é estereotipado. Essa é a lógica utilitária da indústria que serviu de base à fantasia pouco libertadora que o configurou.

Blu rememora antigos modelos, mas nada quebra dos velhos paradigmas, uma vez que se faz estereótipo em uma reconfiguração que serve à manutenção do já visto.

Importa a essa produção cultural, que enche os olhos de exotismo, mas peca pelo esvaziamento de propostas transformadoras, a divulgação de um Brasil estereotipado, fruto de uma sensibilidade pouco explorada e das aspirações mercadológicas de um sistema que visa atrair pessoas, sobretudo para a Copa do Mundo. O excesso de ideologia e o fim único do entretenimento empobrecem a arte cinematográfica.

Considerações sobre o filme *Kiriku e a feiticeira*

Kiriku e a feiticeira é uma animação franco-belga de 1998, inspirada em uma lenda africana, em que uma criança recém-nascida, que sabe falar e correr velozmente, assume a missão de salvar a sua aldeia de uma feiticeira cruel, chamada Karabá, que acabou com todos os guerreiros da aldeia, secou a fonte de água e roubou todo o ouro das mulheres.

A história começa de uma maneira extraordinária: no ventre de sua mãe, Kiriku exige nascer. Diante do pedido, a mãe retruca, dizendo que uma criança que pede para nascer pode nascer sozinha. Kiriku

nasce, toma banho e logo mostra interesse pelo que está trazendo infelicidade para a aldeia.

Sem que o tio dele permita, segue com muita astúcia ao lado dele – que se dirigia às terras da feiticeira para acabar com as maldades –, escondendo-se na copa de um chapéu – e acaba salvando-o da morte.

O pequeno menino busca descobrir porque a bruxa era tão má. Um dia, arma um plano para visitar o sábio da montanha, a fim de saber sobre Karabá. Para chegar lá, teria que passar pelos domínios da feiticeira e ela não deixava ninguém se aproximar da montanha, pois temia que o seu segredo fosse revelado.

Usando sua astúcia, o menino cumpre seu intento e descobre os segredos de Karabá: seus poderes de bruxa advêm de um espinho envenenado que fora enfiado em sua coluna vertebral.

Quando retorna, determina-se a extrair o espinho das costas da bruxa, realiza seu intento, liberta-a da maldição e com ela se casa, trazendo o bem para toda a aldeia.

Para iniciar nossa breve análise de *Kiriku e a feiticeira*, vale retomar os estudos sobre *Mitologia Grega*, de Junito Brandão (1997: 15), para o qual, herói, de *héros*, remete àquele que guarda, o guardião, o defensor, o que nasceu para servir. Assim se faz Kiriku. Ele é corajoso, astuto, generoso. Embora pequeno fisicamente, é grande espiritualmente. Ele já nasce herói e realiza seu feito extraordinário.

Kiriku, como é comum a todo herói mítico, faz a experiência da viagem – aventura iniciática como busca de libertação daquilo que se impõe como dominação a um indivíduo ou a um povo. Essa libertação se faz pela via da resistência. Ele enfrenta as provas, os obstáculos com muita coragem e segue sua intenção destemidamente. E suas intenções não beneficiam a ele exclusivamente, beneficiam a todo seu povo – daí Kiriku poder assumir também o papel de herói épico nesse contexto.

Seu nascimento traz algo de sobrenatural, pois já na barriga da mãe anunciava o seu desejo de nascer; antes de nascer ele já sabia quem era e o que queria. Com suas capacidades sobre-humanas, cumpre a missão de resgatar a felicidade e a identidade de seu povo. Vale ressaltar que sua estratégia de luta era o questionamento. Enquanto todos “dormiam” obedientes às ordens da feiticeira, Kiriku, com curiosidade, perguntava, tomava consciência do passado e anunciava um novo porvir para sua aldeia.

Embora pequeno, mas de ideal grande, realiza sua experiência iniciatória (separação, iniciação, retorno), que é similar a de um viajante que busca entender sua história, sua identidade, sua cultura, assim como o faz um herói libertador.

Observamos que importa a essa produção cinematográfica – que nos enche os olhos e os ouvidos de poesia, ludicidade e encantamento – a qualidade estética capaz de acenar para rupturas mais significativas.

Considerações Finais

Verificamos que o projeto cinematográfico de Carlos Saldanha, em *Rio*, ao reconfigurar um herói estereotipado, pouco oferece aos leitores-espectadores como possibilidade transformadora. Esse projeto valida uma ideologia reprodutora da ordem e massificadora, compondo um imaginário que se sustenta desde os tempos da colonização do Brasil. Já Miguel Ocelot, em *Kiriku e a feiticeira*, apresenta-nos um projeto inovador, reconfigurando um herói revolucionário, que, no trânsito entre mítico e épico, luta pela realização de tarefas libertadoras. Tal projeto acena para uma contraideologia, desvelando novas formas de construção de identidades.

Se, como arquétipo, o herói carrega o desejo universal de superação dos limites, em *Rio* há mais de aceitação do que de superação; diferente de *Kiriku e a feiticeira*, em que a superação é permanente desde o nascimento.

De um lado, temos Blu - um herói, ou falso-herói -, que atende a uma lógica de aceitação, reprodutora e defensora da ideologia hegemônica; de outro temos Kiriku, um herói-menino, que nos dá a ver o novo, propondo resistência, transformação e libertação. Nesse sentido, enquanto *Rio* estabiliza, *Kiriku* mobiliza. Enquanto *Rio* coloniza o imaginário da criança – e do adulto também – *Kiriku e a feiticeira* descoloniza; enquanto o primeiro assenta a ideologia vigente, o segundo descentra. Isso porque, enquanto um aposta em uma produção utilitária; o outro faz reverberar a vocação transformadora da arte, que tanto importa à sensibilização de todas as crianças e jovens na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- Brandão, Junito de Souza (1997), *Mitologia grega*, Rio de Janeiro, Vozes.
- Campbell, Joseph. (1997), *O herói de Mil faces*, trad. Ubirajara Sobral, São Paulo, Cultrix/Pensamento.
- Carvalho, Tânia Franco (2001), *Literatura Comparada*, São Paulo, Ática.
- Chevalier, J; GHEERBRANT, A. (1996), *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, trad. Vera da Costa e Silva et al., Rio de Janeiro, José Olympio.
- Durand, Gilbert (1997), *As estruturas antropológicas do imaginário*, trad. Hélder Godinho, São Paulo, Martins Fontes.
- Franco JR., Hilário (2002), *A Idade Média: nascimento do Ocidente*, São Paulo, Brasiliense.
- Jung, C. (1984), *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt.
- KIRIKU E A FEITICEIRA, direção Miguel Ocelot, França / Bélgica / Luxemburgo, 1998, 71 min.
- Machado, Alvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri (1988), *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70.
- Megale, Heitor (2001), *A Demanda do Santo Graal: das origens ao código português*, São Paulo, Ateliê Editorial.
- Meletinski, (2002), *Os arquétipos literários*, São Paulo, Ateliê Editorial.
- Neumann, E (1995), *História da origem da consciência*, São Paulo, Cultrix.
- RIO, direção Carlos Saldanha, EUA, 2011.

MASQUES DE SUPER HÉROS : TECHNOLOGIE ET AFFICHAGE DE L'IDENTITÉ

Analyse comparative d'un super héros masqué,
et d'un groupe de super héros sans masque.

Sylvain Rimbault
sylvain.rimbault@hotmail.fr

La formation de l'identité du super héros, et donc de la double identité du personnage se construit grâce à l'ensemble masque et costume, habillement traditionnel des super héros de *comics*. Il se passe une rupture quand le masque et costume est créé et porté. Cet artefact est à la base de la double identité : une identité civile et une identité de super héros ; une identité que l'on cache pour en dévoiler une autre. Comment ce transit se produit-il chez les super héros de comics, qui appartiennent au même univers mais qui ne portent pas de masque ? Existe-t-il pour ces super héros, qui sortent de la vision traditionnelle que l'on a de ces personnages, une autre forme de masque ; une autre façon de se voiler pour articuler deux identités ? Comment se forment ces identités multiples au regard du super héros qui porte un masque ?

107

MASQUES DE SUPER
HÉROS : TECHNOLOGIE ET
AFFICHAGE DE L'IDENTITÉ

Sylvain Rimbault

LA FIGURE DU SUPER HÉROS EST SOUVENT REPRÉSENTÉE À TRAVERS SES ARCHÉ-TYPES : UN CORPS IMPOSANT MOULÉ DANS UN COSTUME COLORÉ, un personnage à la double identité articulée par un masque, capable d'actes extraordinaires grâce à ses super pouvoirs, combattant un super vilain afin de sauver une ville, une population ou son entourage.

La figure super héroïque semble donc devoir se cacher derrière son masque : se protéger en se cachant pour éviter d'être reconnu par ses proches, ou par le super vilain qui pourrait s'en prendre à eux. Mais au moment même où il cache son identité d'humain civil derrière son masque, il en montre une autre par l'adoption de ce masque-étendard : l'identité du super héros, ou en tout cas un masque métonymique du super héros.^[1]

¹ Un artefact comme le masque peut devenir le symbole du super héros, ce qui permet sa reconnaissance et qui lui donne même son identité. On peut donc parler d'une certaine forme de métonymie qui émane à l'intérieur même du masque et à

Les super héros masqués sont nombreux,^[2] tout comme les super héros qui évoluent sans masque.^[3] Comment ces derniers articulent leurs identités au regard des premiers, s'ils sont connus et reconnus de tous ?

En me basant sur des cas d'études cinématographiques de deux films dans lesquels évoluent un super héros masqué et un groupe de super héros non masqués, j'analyserai les conditions de formation d'une identité de super héros et de l'artefact qui, le cas échéant, le recouvre et je montrerais comment ces deux types de super héros articulent leurs identités, en essayant de faire apparaître d'autres formes de masques. Cet article envisage la comparaison entre un super héros avec et sans masque, et propose une manière d'appréhender l'évolution de ces super héros à qui il manque un de ses éléments archétypiques et traditionnels. Pour ce faire je vais étudier des séquences de deux films présentant des super héros sortis de l'univers *Marvel* (constituant les premiers films des sagas), présentant donc comme pour la première fois les personnages, et leur naissance en temps que super héros. Il s'agira de *Spider-man* (Raimi, 2002) et *Les Quatre Fantastiques* (Story 2005).

Le choix des films plutôt que des *comics*, (les fascicules papiers dans lesquels les histoires de super héros sont imprimées) correspond à mon souhait personnel d'être plus près de l'actualisation et de la mise-à-jour de l'histoire des super héros. En effet, concernant le super héros dont il sera question dans cet article, les origines de *Spider-man* par exemple, varient selon le support et on constate des différences importantes entre la version donnée par les *comics* et celle livrée par les films. Dans l'histoire *originale* du *comic book*, *Peter Parker* se fait mordre par une araignée radioactive qui induit des modifications de

sa surface : ce masque qui est un des marqueurs de reconnaissance du super héros qui nous permet d'identifier de suite le personnage. Le masque est donc la partie qui représente le tout, graphiquement et symboliquement. De même, de part le concept de métonymie lié au masque, on peut dire que c'est le masque qui donne même l'identité au personnage.

² Si on se restreint aux super héros *Marvel* qui ont fait l'objet d'un long métrage, peut citer *Daredevil* (2003); *Iron Man* (2008 et 2010); ou dans une moindre mesure, *Captain America* (2011).

³ De la même façon on peut citer *Les X-Men* (2000, 2002, 2009, 2011); *Hulk* (2003 ou 2008) et *Thor* (2011).

son corps, aboutissant aux pouvoirs qui le transformeront en *Spider-man* (Lee, 1981a : 13). Dans le film de Sam Raimi, l'araignée qui pique le jeune homme est le résultat d'expérimentations en laboratoire qui, pour former un espèce d'araignée très résistante,^[4] n'hésitent pas à modifier génétiquement l'insecte (Raimi, 2002). Le film réactualise donc l'histoire et les origines du super héros en les faisant correspondre aux obsessions et à l'imagerie scientifique du XXIe siècle, plus proche des préoccupations des spectateurs. C'est pour cette raison que je privilégierais cette vision plus contemporaine.

Les masques : signes et lieux de passages

Dans mon travail de recherche, j'ai essayé de balayer un champ très large comprenant les divers usages du masque que l'on pouvait faire de par le monde. Il m'est apparu que certains rituels de groupes ou sociétés d'Afrique (notamment les Dogons, localisés au Mali), les Yoruba (Nigéria, Bénin, Ghana, Togo), les Sénoufos (Côte d'Ivoire), et les Pende du Congo) pouvaient nous inciter à une lecture croisée, me poussant à engager une analyse comparative de ces deux types de masques. Les masques auxquels je souhaite faire référence dans cette analyse comparative sont utilisés pour marquer un certain type de passage, de transit. Il s'agit de passage d'une identité à une autre, d'un parcours qui s'effectue à travers un même corps et qui s'accomplit par le masque (les rites de passage de l'adolescence à l'âge adulte; les rites de passage au monde des ancêtres; le rite de passage de l'état d'humain à celui de *sur-humain*).

Tarka Fai, dans son article « Soyinka and Yorumba Sculptures : Masks of deification and symbolism »,^[5] explique que dans la société

⁴ Pour ce qui est des *Quatre fantastiques*, il n'y a pas de différence majeure qui entrent en jeu entre la version comics et la version de Tim Story dans le passage de l'humain en super héros, si ce n'est que *Viktor Von Fatalis*, dans le comics n'est pas présent avec les *Quatre Fantastiques* au moment de leur transformation.

⁵ L'auteur se concentre dans cet article sur les masques de la société Yorumba, un groupe ethnique d'Afrique présent au Nigéria, Niger, Benin, Ghana, ou au Congo; et aux travaux de Wole Soyinka, écrivain Nigérien qui s'inspire des mythes Yorumba, dont il est lui-même issu.

Yoruba, les ancêtres sont célébrés par les générations encore présentes pendant une cérémonie appelée *engungun*. Gravées dans le bois, les figures représentant les ancêtres seraient un moyen de rassurer l'homme à propos de l'immortalité individuelle, et de diminuer la peur de la mort à travers une figure dramatique. Quand ce masque sculpté est porté, et quand le porteur a réuni toute la procédure propre au rituel, la possession s'effectue. Quand le porteur met le masque, l'esprit contenu dans le masque devient comme perceptible: il est présent dès lors que le masque est mis. L'esprit même du porteur est suspendu, et plus l'esprit prend possession du porteur, par l'intermédiaire du masque, plus ce dernier est capable d'effectuer des actes qu'il n'avait pas les capacités de faire de son propre chef de son état d'humain (des danses par exemple, mais il peut s'agir de dons de divination, ou de nouvelles habilités comme parler une autre langue). La transition de l'humain à l'essence divine –correspondant à l'ancêtre – transforme aussi physiquement l'homme, le masque le transforme en dieu présent physiquement. Quand le masque est ôté, l'esprit disparaît et l'homme revient à l'ordinaire (Tarka Fai, 2010).

Le passage de l'état d'humain à l'état de super héros intervient également à travers le masque : quand il met le masque, l'humain devient un être public aux super pouvoirs qui est capable de réaliser des actes qu'il n'était pas capable de faire en tant qu'humain. Le masque permet la transformation d'une identité d'humain à une identité de super héros, qui prenant sa place, transcende complètement la première.

On peut remarquer qu'une différence fondamentale entre les deux «porteurs» du masque provient de leur statut initial: alors que le porteur du masque Yoruba est un initié (un homme qui a une place précise dans la société), le super héros en devenir est un humain, indifférencié (qui est souvent confronté au besoin de protéger et maintenir cette indifférenciation) et dont le port du masque résulte bien souvent d'un accident (il se trouve par hasard à un endroit et à un moment précis). On peut aussi relever une analogie entre les deux types de masques pour ce qui concerne leur généalogie et leur transmission : certains masques de cérémonie se transmettent et s'héritent de génération en génération, c'est le cas par exemple chez les Pende du Congo pour leurs masques-amulettes (des masques de petite taille, que la population place dans une maison par exemple ou autour du cou, dans un but de

conjuración ou de protection) comme chez les *Osborn*^[6] qui se transmettent le masque du *Bouffon Vert*, un super vilain qui combat *Spider-man*. L'héritage de ces masques-amulettes, par des liens sociaux ou biologiques, amène des obligations rituelles que l'héritier des masques doit suivre, mais qui implique également le reste de sa famille. S'il ne suit pas ces obligations, nous dit l'auteur « l'équilibre métaphysique » est rompu, et « le désordre se répercute dans la condition physique, sociale ou économique de l'intéressé et de sa famille » (Marfurt, 1968 : 5).

Cette forme d'héritage ouvre sur un aspect particulièrement important dans le cas des super héros, puisqu'ici l'identité se trouve être véhiculée dans et par le masque qui en garantit la stabilité : même si le porteur humain est différent, la fonction du masque est celle de garantir une identité stable au personnage qui advient par le masque lui-même. Ainsi quand *Harry Osborn* met le masque du *Bouffon Vert* porté jadis par son père, *Harry* devient lui-même le nouveau *Bouffon Vert* par le biais de ce qu'on pourrait considérer comme une sorte d'héritage et de filiation, et, si l'on suit cette idée d'un rattachement des obligations au masque, il hérite également en même temps du dessein maléfique de son père (Raimi, 2004).

Enfin la troisième analogie qui peut être soulignée concerne les masques *thériomorphiques*, humain pour le corps, animal pour la tête (De Blois, 2006). Il s'agit d'un type de masque qui représente un animal dont les aptitudes sont transmises par le masque et se manifestent dans le corps, les actes et les gestes (*empowerment*). *Spider-man*, après avoir été piqué par une araignée, se réveille avec le pouvoir de grimper aux murs, une perception extra-sensorielle, une forte agilité et le pouvoir de tisser des toiles. Prenant conscience de ses pouvoirs, son masque ressemblera à ce qui caractérise le plus l'araignée, à savoir la toile (Raimi, 2002). Cette représentation de la toile rappelle la figuration d'animaux des masques africains, et la transmission via ces masques de l'essence de l'animal à l'humain.^[7]

⁶ Les *Osborn* (Norman, le père et Harry le fils), sont une famille qui intervient dans les histoires de *Spider-man*.

⁷ Le film montre d'ailleurs le salon du manoir des *Osborn* décoré de masques semblant provenir de plusieurs ethnies différentes. (Raimi, 2002)

La conclusion – provisoire – de ce travail serait que le masque du super héros prend place dans l'*habitus* et participe de l'*agency* du super héros. C'est-à-dire que ces artifices sont utilisés dans un contexte particulier, un temps, un moment propice et participent de la puissance d'agir puisqu'ils sont le médium par lequel s'acquièrent et passent entre autres les pouvoirs. Les masques dits africains, comme les masques de super héros servent un certain type de passage: du monde des vivants au monde des ancêtres ; du monde des humains aux *sur-humains*.^[8] Seulement, les anthropologues nous apprennent que lors des rituels de ces tribus africaines, il est nécessaire de prendre en compte le fait que le masque est en fait pris dans un « tout » (Tarkai Fai, 2010 : 3) et qu'en considérant le masque, il ne faut pas négliger les conditions dans lesquelles ce masque est porté, le contexte social et les compléments du masque tels que le costume, qui, dans le cas des super héros, constitue un complément de taille. L'un ne va en fait pas sans l'autre, tout comme dans les rituels de certaines cultures africaines que j'ai mentionnées ci-dessus, où l'appareillage culturel peut inclure d'autres masques, des habits, des musiques, des temporalités particulières, ainsi que des nourritures et des danses, entre autre.

Deux Figures

Le cas de *Spider-man*

Spider-man est né en 1963, sous les coups de crayon de Steve Ditko, dans les histoires scénarisées par Stan Lee. Dans un numéro de *Strange*^[9] datant de 1981, ce dernier raconte qu'il voulait créer un nouveau super héros qui s'écarterait du stéréotype qu'il a lui même participé à forger: il crée donc un super héros adolescent, confronté aux mêmes problèmes que les lecteurs, et qui aurait de plus, une origine (l'insecte) et un nom repoussant (*apud* Lee, 1981a : 5).

⁸ Le trait d'union fait donc directement référence graphiquement à ce masque, que l'humain doit endosser pour devenir un super héros.

⁹ *Strange* est un magazine français qui publiait, de 1970 à 1998 les aventures des super héros. Les hors séries *Strange Origines* republiaient quand à eux les toutes premières apparitions des super héros, leurs aventures originales, et donc leurs genèses.

Trente-neuf ans après sa création, on retrouve le personnage dans le film *Spider-man* (2002). Les moments clefs de la genèse de l'identité du héros, à savoir le moment où il se fait mordre par l'araignée dans le laboratoire, mais aussi et surtout lorsque son oncle est assassiné par le « voyou » qu'il avait laissé s'enfuir lors du match de catch, sont le préambule à la création du costume et de l'identité psychologique du super héros. Lorsque *Spider-man* court rattraper l'assassin de son oncle, il a encore ses habits de catch sur lui (une cagoule, un *sweat-shirt* marqué d'une toile d'araignée, et un pantalon de *jogging*). Cet habit est ce que l'on pourrait définir comme l'« embryon » de son futur costume : il porte ce costume essentiellement pour combattre un autre catcheur et remporter le prix constitué par une rondelette somme d'argent, afin de payer la voiture de ses rêves qui l'aidera d'autant plus à séduire *Mary-Jane Watson*.

Suite à ces événements, il déménage à New York, où on voit apparaître une seconde version du costume, plus finie et plus moderne. Et sous le nom de *Spider-man*, il va accomplir ses actes extraordinaires, se balancer entre les gratte-ciels pour arrêter les malfrats, et sauver la population des attaques du *Bouffon Vert* (Raimi, 2002).

La naissance du super héros, qui s'opère par la transformation de *Peter Parker* en *Spider-man* est initiée par un incident (la pique d'araignée) par lequel il obtient d'abord ses super pouvoirs et se complète par le meurtre de son oncle, où on peut dire qu'il se trouve à devoir faire quelque chose avec ses pouvoirs, suscitant une prise de conscience, une reconnaissance de la « responsabilité que ses pouvoirs impliquent », selon les derniers mots de l'*oncle Ben*. C'est seulement quand ces deux événements qui constituent des crises, sont écoulés que le héros acquiert son statut de super héros, et qu'il se trouve donc à articuler ses deux identités : une identité civile, *Peter Parker*, étudiant et photographe pour le *Daily Bugle*, et une identité de super héros, qu'il endosse quand il met masque et costume.

Le moment où le super héros revêt son costume est un moment que l'on peut qualifier autant de rupture que d'articulation de ses identités. Il est intéressant de souligner que son costume est fabriqué en deux temps : un premier costume est créé pour le match de catch, où il se sert de ses pouvoirs pour la première fois (un costume qui arbore déjà les couleurs et le logo de ce qu'il utilisera plus tard), puis quand il

décide d'endosser l'identité de super héros et d'arrêter les voyous et les malfrats de New York, dans une version plus moderne et plus soignée.

Grâce à ce costume, *Peter Parker* cache son identité civile, que personne ne doit découvrir. C'est une articulation entre le privé et le public qui se joue ici dans le masque, et c'est par souci de reconnaissance et de secret, d'espace privé et public, par rapport aux membres de son entourage qu'il se contraint à porter le masque. D'ailleurs le costume le rend reconnaissable et lisible en tant que super héros – on ne pourrait pas imaginer *Peter Parker* servir la ville sans costume – et l'absence de costume le rend tout aussi reconnaissable en tant que jeune urbain quelconque.

Le cas des *Quatre Fantastiques*.

Les personnages des *Quatre Fantastiques* ont été créés pour *Marvel* en 1961 par Jack Kirby (au dessin) et Stan Lee, que l'on retrouve dans la création des histoires. À la même époque, l'éditeur concurrent *DC Comics* remporte un franc succès avec son équipe de super héros composée entre autre par *Superman*, *Batman*, *Wonder Woman* (La *Justice League of America*). *Marvel* décide donc de créer également son équipe de super héros. Stan Lee, en charge du projet, décide de faire de cette équipe une famille, sans identité secrète à protéger (*apud* Lee, 1981b: 6).

Le film *Les Quatre Fantastiques* de Tim Story (2005) nous présente l'équipe de super héros composée de *Johnny Storm*, sa sœur *Susan Storm*, l'ex et le futur petit ami de celle ci *Reed Richard*, et son ami *Ben Grimm*. Ces quatre personnages, accompagnés de *Viktor Von Doom* qui apporte l'argent nécessaire, engagent une expérience dans l'espace pour étudier un nuage cosmique qui serait à l'origine de l'évolution des espèces. Cette expérience tourne mal et tous les cinq sont littéralement traversés par le nuage cosmique. De retour sur terre, ils se rendent compte que leurs corps mutent : en effet *Johnny Storm* peut enflammer son corps ; *Susan* peut devenir invisible ; *Richard* dont la chair devient élastique peut allonger tous ses membres ; *Grimm*, lui voit ses organes et sa peau se solidifier jusqu'à devenir de la pierre, alors que le corps de *Viktor* se change en fer. Les *Quatre Fantastiques* qui utilisent pour la première

fois leurs pouvoirs pour empêcher un accident sur un pont ne sont ni masqués ni costumés.

Ils découvriront plus tard que lorsque le nuage cosmique les a traversés, leurs corps ont été touchés, mais c'est également le cas de leurs uniformes de cosmonautes qu'ils portaient alors. Les fibres du tissu de ces uniformes faites de «molécules instables et autorégulatrices» ont mutées en même temps que leur ADN et s'adaptent donc aux pouvoirs de ceux qui vont devenir les *Quatre Fantastiques* (Story, 2005).

Seulement, *Susan* refuse de porter son uniforme, qui lui permettrait de se rendre invisible tout en étant habillée, contrairement aux autres membres de l'équipe qui endossent leurs uniformes plus rapidement. Elle ne porte en effet son costume que lors de la bataille finale avec *Viktor Von Doom*, où tous les *Quatre* sont réunis pour la première fois en costume, et unissent leurs pouvoirs pour vaincre le super vilain, *Viktor Von Doom*.

Les *Quatre Fantastiques* ne portent pas de masque, mais ils portent quand même un costume, qui plus est, un costume qui a subit, en quelque sorte, leur même destinée: il semble alors possible d'affirmer que l'accessoire vestimentaire constitue en quelque sorte la clef de voûte du super héros. Leurs identités civiles et de super héros sont certes mêlées car ils n'ont pas à proprement parler d'identité secrète, mais le costume qu'ils revêtent pour des raisons avant tout techniques performe le passage d'un statut de civils à un statut de super héros. Ces mêmes personnages se trouvent à passer d'un rôle et d'une fonction sociale indifférenciée par rapport au reste du monde, à un rôle de haute responsabilité, techniquement permis dès que leur ADN a été modifié, c'est-à-dire lors de l'acquisition de leurs pouvoirs, mais socialement consacré quand ils mettent leurs costumes pour vaincre *Doom* et adopter donc leur rôle et leurs responsabilités de super héros.

L'étoffe des super héros

Ces deux films présentent donc un super héros portant masque et costume et un groupe de super héros sans masque, mais avec des costumes.

L'équipe des *Quatre Fantastiques* forment une rupture avec les récits de super héros dans le sens où leur identité civile et leur identité de

super héros est non seulement publique mais néanmoins supportée par la présence et les prestations du costume, de la même façon que *Spider-man* incarne une rupture dans le fait qu'il est un super héros adolescent. Les *Quatre Fantastiques* et *Spider-man* constituent un point de rupture autant sur le plan de la représentation sociale super héroïque – une «famille» de super héros et un adolescent – mais aussi, pour ce qui est des *Quatre Fantastiques*, sur le plan de la représentation matérielle et technique, du fait que dans leur cas, la tenue vestimentaire est partie intégrante des pouvoirs qu'ils ont et n'est plus là pour cacher une identité civile. Les articulations entre les identités civiles et secrètes sont somme toute classiques pour les personnages super héroïques. Prenons le cas de *Spider-man* : il doit cacher son identité civile sous un masque pour ne pas être découvert (de son patron ; de sa petite amie, de sa tante, et surtout pas du super vilain, qui s'avère être le père de *Harry Osborn*, un ami proche de *Peter Parker*). Cette articulation des identités est donc tout à fait inhérente aux relations avec les personnes qui entourent le super héros. On pourrait dire qu'il porte son masque pour des raisons externes, pour des raisons extérieures à son personnage.

Dans le cas des *Quatre Fantastiques*, l'articulation entre les identités civile et super héroïque est plus problématique. Les super héros de l'équipe n'ayant pas d'identité secrète à proprement parler, ils n'ont pas à articuler une identité civile à l'égard de la population. Cependant on peut avancer que cette articulation s'avère problématique de manière interne, entre les membres du groupe ou à l'intérieur même d'un personnage : les pouvoirs des *Quatre Fantastiques* touchent directement leurs corps et provoquent des dilemmes internes, mais ils touchent aussi et par extension leurs costumes. *Susan* doit choisir entre *Viktor* et *Reed*, et ses sentiments incertains envers les deux hommes provoquent sans arrêt ses pouvoirs : son pouvoir lui permet de se masquer entièrement, de devenir totalement invisible à cause de ses émotions.^[10] *Ben Grimm* doit, lui, faire face à son nouveau physique : son pouvoir transforme

¹⁰ On peut d'ailleurs noter l'aspect genré des super pouvoirs obtenus, les stéréotypes associant la *féminité* aux émotions sont ici réitérés : les corps des membres masculins des *Quatre* sont directement touchés dans leur matérialité, alors que le corps de la seule femme du groupe est tout simplement effacé, et prend effet à cause de ses émotions.

son physique, masque le visage de l'humain en le changeant en pierre pour toujours, ce qui peut être lu comme une sorte de masque, qui serait le signe du passage de l'identité d'humain à celui de super héros voire même de monstre, tant son physique ainsi métamorphosé s'éloigne de celui des humains, mais ce masque ne peut pas être enlevé et le passage se fait donc dans un seul sens, duquel il n'y aurait pas de retour possible.

Il est intéressant de constater que le masque offre une vision double du super héros et des actes qu'il accomplit: en effet selon les référents du patron du quotidien le *Daily Bugle* (pour lequel *Peter Parker* travaille en tant que photographe), une personne qui porte un masque est un malfrat, qu'il faut donc arrêter (Raimi, 2002). La police, ainsi que l'appareil médiatique, fait de *Spider-man* la cible à arrêter et à démasquer. Cet exemple montre l'ambiguïté des rapports au masque ainsi que la complexité des relations (externes) qui lient l'homme araignée aux membres de la société, la même qu'il tente de protéger. *Spider-man* doit faire ses preuves devant la société avant d'être accepté par celle-ci. Au contraire, les *Quatre Fantastiques* – à l'exception de *Ben Grimm* – qui ne portent pas de masque ne sont pas *a priori* perçus comme des ennemis par l'environnement social dans lequel ils évoluent, et ceci, peut-être parce qu'il semble qu'ils n'ont rien à cacher. Ainsi c'est d'avantage les relations internes au groupe qui font la une des journaux: les déboires amoureux de *Susan Storm*, ou la cohérence de groupe qui est mise au centre du feu médiatique quand *Johnny Storm* donne des surnoms à chacun des membres des *Quatre Fantastiques* devant des caméras de télévision.

Si le costume articule deux identités, il touche néanmoins directement au corps et donc à la matérialité du super héros. Il fait partie des attributs physiques et visibles du super héros en situation. Il est comme une deuxième peau qui recouvre et qui masque le corps, une protection et un signe de distinction, enfin c'est par le costume que les pouvoirs passent et s'acquièrent ou sont décuplés. Mais l'ensemble masque et costume est également le symbole et la garantie de reconnaissance du personnage, il est la métonymie du personnage de *Spider-man* et de l'équipe des *Quatre Fantastiques*. Il est métonymie dans le sens où, de la même façon que le costume participe à la création d'une identité super héroïque, ou l'élève du moins à ce rang, le costume est aussi marqué graphiquement par l'identité, et dispense aussi un symbole qui rappelle le personnage.

Spider-man dont le costume reprend les couleurs de l'araignée par laquelle il s'est fait mordre, reprend également le graphique de la toile d'araignées ainsi que le symbole de celle-ci. Avec ce costume, l'homme araignée rappelle un de ses moments constructifs de son identité. De même le costume des *Quatre Fantastiques*, reliquat d'un uniforme de cosmonaute qu'ils portaient quand ils ont obtenus leurs pouvoirs, est marqué d'un '4' à la poitrine rappelant leur unité et leur appartenance à un groupe.

En regardant plus attentivement la création du costume, on se rend compte qu'elle passe toujours par une phase d'embryon, qui après s'être stabilisée, va sans cesse se moderniser et changer dans la suite du film, ou à fur et à mesure de l'évolution des épisodes des sagas.

Deux types de genèses du costume se confrontent ici : la première peut être identifiée dans l'histoire du costume de *Spider-man*. Le costume de ce super héros, par exemple, est créé par *Peter Parker*, en deux étapes : d'abord à partir de vêtements civils, lorsqu'il décide de participer au combat de catch, pour évoluer ensuite vers une autre version plus finie et moderne, une version moulante, colorée et qui semble être faite de tissus technologique, qui permettent à ses super pouvoirs de prendre effet, même s'ils sont recouverts. Les costumes des *Quatre Fantastiques* ont mutés en même temps que leur ADN, l'évolution n'est certes pas visible extérieurement chez eux, mais elle constitue bien une étape vers un costume plus performant.

Ces constructions simultanées de l'identité et du costume sont imbriquées l'une dans l'autre et marquent autant le passage d'une identité à une autre qu'elle rappellent leur identité civile. En effet, le costume est relatif à deux univers du super héros : pour *Spider-man* c'est le costume de catch et l'apparence arachnide ; pour les *Quatre Fantastiques* il s'agit de l'uniforme de cosmonaute et l'unicité de l'équipe.

Dès lors on peut dégager des raisons suffisantes au port du costume, le costume de *Spider-man* est un outil de protection, qui lui sert à se cacher et se distinguer de l'identité civile, en même temps qu'un symbole qui le rattache aux crises qu'il a vécu dans son histoire (la morsure d'araignée, la mort de *l'oncle Ben* le soir du match de catch). Son masque n'est pas sans rappeler les masques des catcheurs d'ailleurs, et le mode par lequel le masque est enlevé, par exemple, du bas

vers le haut en découvrant le bas du visage rappelle la manière dont les catcheurs s'arrachent le masque à la fin d'un match.^[11]

En revanche, du côté des *Quatre Fantastiques*, leurs costumes est un uniforme qui recouvrait une fonction pratique, qui est mise en avant car leurs costumes sont les seuls en mesure d'épouser les formes de leurs corps lorsqu'ils subissent les transformations induites par leurs pouvoirs, tout en unifiant le groupe par une exacte similarité.

Les masques et les costumes symbolisent la distinction par rapport aux humains ordinaires qui se trouvent aussi dans les histoires. Ces artefacts, par toutes leurs caractéristiques participent à la démarcation du super héros, et ses limites avec l'humanité. En mettant son masque, *Peter Parker* se démarque des humains ordinaires et devient un humanoïde sans visage. En ne portant que le costume, les *Quatre Fantastiques* se démarquent toujours des humains, mais ils humanisent le super héros, en leur donnant un visage public.^[12]

Même s'ils ne portent pas de masque et qu'ils ne jouent pas entre une identité cachée et une identité montrée, les super héros portent cet habit qui les différencie des autres protagonistes de l'histoire. Le costume semble alors être un archétype incontournable aux super héros, pour passer d'une identité à une autre.

De ce fait, par l'ensemble de costumes de super héros (à *Spider-man* et les *Quatre Fantastiques*, on peut ajouter *Iron Man*, *Captain America*, ou les *X-Men* ayant également fait l'objet d'adaptations cinématographiques), qui ont les mêmes caractéristiques (les couleurs, les tissus technologiques) on peut voir se constituer un véritable groupe social, représenté et reconnu grâce aux costumes pris dans un même style.

La technologie de l'identité, est un concept qui peut se révéler utile dans notre analyse dès qu'on s'en sert pour regrouper toutes les caractéristiques du costume, qui jouent un rôle dans la création de la figure du super héros : la manière dont il montre une identité, en en cachant une autre, le passage du corps de l'une à l'autre qu'il autorise, l'inscription

¹¹ Le *reboot* de l'histoire du personnage au cinéma orchestré par *Sony* à travers *The Amazing Spider-man* (Marc Web, 2012) va dans ce sens en faisant explicitement référence aux masques de catch mexicain.

¹² Comme le démontre d'ailleurs l'acharnement médiatique dont les *Quatre Fantastiques* font l'objet dans les films (*Story*, 2005, 2007).

qu'il permet dans un groupe social constitué en rapport aux vêtements, et enfin l'inscription du super héros dans un univers symbolique par le biais du costume et des référents graphiques, visuels et matériels.

Le super héros, torturé entre des dilemmes internes ou externes, trouve dans le masque et le costume un moyen et une fin de résoudre les crises (existentielles, identitaires ; sentimentales ou personnelles) par lesquelles il passe.^[13]

RÉFÉRENCES

- De Blois, Arianne (2006), « Dé/masquer l'Autre : la question de l'animalisation dans Maus d'Art Spiegelman », *Lignes de fuite*, En Acte, Penser la Théorie (Université de Concordia), pp. 1-8 (En Ligne) http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=152 (Dernière visite le 14/07/12).
- Lee, Stan (1981a), *Strange Special Origines*, Hors série Janvier N°133 bis, Lyon, France, Lug, Collection Super héros. ISSN 0395-3696.
- Lee, Stan (1981b), *Strange Special Origines*, Hors série Juillet N°139 bis, Lyon, France, Lug, Collection Super héros. ISSN 0395-3698.
- Marfurt, Luitfruit (1968), « Les masques Africains », *African Arts*, Vol 1, N°2 (Hiver 1968), pp. 54-60.
- Raimi, Sam (2002), *Spider-man (Spider-man)*, avec T. Maguire ; W. Dafoe ; K. Dunst ; J. Franco, USA, 121 min.
- Raimi, Sam (2004), *Spider-man 2 (Spider-man 2)*, avec T. Maguire ; A. Molina ; K. Dunst ; J. Franco, USA, 127 min.
- Story, Tim (2005), *Les Quatre Fantastiques (The Fantastic Four)*, avec J. Alba ; I. Gruffudd ; M. Chiklis ; C. Evans, USA, 110 min.
- Story, Tim (2007), *Les Quatre Fantastiques et le Surfeur d'Argent (The Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer)*, avec J. Alba ; I. Gruffudd ; M. Chiklis ; C. Evans, USA, 92 min.
- Tarka Fai, Gilbert (2010), « Soyinka and Yoruba Sculpture: Masks of deification and symbolism », *Rupkatha Journal of Interdisciplinary Studies in Humanities*, Volume 2, N°1, Special issue, Visual Arts, pp. 44-49.
- Web, Marc (2012), *The Amazing Spider-man (The Amazing Spider-man)*, avec A. Garfield ; E. Stone ; R. Ifans ; D. Leary, USA, 137min.

¹³ Je voudrais remercier les organisatrices-eurs du colloque *Figuras do Herói* pour leur gentillesse, ainsi que Kévin Q. et Marco DO.

3. LEI

AFONSO DA MAIA E A PATERNIDADE SIMBÓLICA

Ana Luísa Vilela
analuisavilela@gmail.com
UNIVERSIDADE DE ÉVORA

N'Os *Maias*, de Eça de Queirós, o fundador da família, o anti-romântico e anti-clerical Afonso da Maia, é geralmente considerado a figura representante da pureza ideológica, ou, pelo contrário, julgado o único verdadeiro 'culpado'. Afonso ocupa na história o lugar abstrato do Pai, simultaneamente *puro* e *impuro*. A vocação da sua figura, encarnação da ordem familiar e narrativa, é a da abstração e da morte. A presença de Afonso no romance constitui sempre uma *citação* do passado, restaurando a integral temporalidade da história; a morte assegura-lhe uma legibilidade trágica. Na sua representação física, as imagens heróicas da rebeldia fundadora coexistem com as imagens apaziguadoras da intimidade e da temporalidade. A sua morte acentua a dimensão *totémica* do Pai, com a vocação da eternidade. Correspondendo, no interior do projecto realista, a uma figuração do sagrado e do elementar, Afonso pode, n'Os *Maias*, representar a persistência do herói trágico e mítico.

123

AFONSO DA MAIA E A
PATERNIDADE SIMBÓLICA

Ana Luísa Vilela

N'OS MAIAS, de Eça de Queirós, a figura de Afonso da Maia desempenha particulares funções enunciativas, diegéticas e simbólicas. A personagem tem oferecido abundante motivo de reflexão a muitos críticos, de Alan Freeland a Jacinto do Prado Coelho, de Alberto Machado da Rosa a Alexandre Coleman. O fundador da família, anti-romântico e anti-clerical, é geralmente considerado a figura representante da pureza ideológica, ou, pelo contrário, julgado o único verdadeiro "culpado" da tragédia que atinge os netos. Nesta comunicação, tentaremos defender que, neste romance realista, Afonso cristaliza os atributos improváveis de um herói paterno – que tem, na narrativa, uma vocação essencial: morrer.

Realmente, Afonso ocupa na história o lugar abstrato do Pai, simultaneamente *puro* e *impuro*, absorvendo a biologia na genealogia. Figura substituta da paternidade genética, representa igualmente a sua transcendência: é a marca, no protagonista do romance (Carlos, seu

neto), de uma anterioridade e de uma ausência - a de um pai biológico já simbólica e narrativamente morto (o ultra-romântico Pedro da Maia). A vocação da sua figura, encarnação da ordem familiar e narrativa, é a da abstração figurativa e da morte.

Em amplas zonas d'*Os Maias*, a focalização do patriarca da família confere-lhe importantes papéis enunciativos e de coordenação ideológica da diegese. No entanto, a própria narrativa instila a suspeita sobre aquela que é ambigualmente representada como a *sua versão* da história passada dos Maias - uma versão ideologicamente conotada com um racionalismo positivista moderadamente liberal. A representação deixa sedimentar, por vários processos, a noção de que a sua atividade solitária como fundador de uma linhagem é baseada numa mitologia pessoal, assente em estereótipos raciais, sugestões estéticas e algumas inconsequências ideológicas.

Afonso, único descendente do velho miguelista Caetano da Maia (representante do Portugal pré-liberal) é um rebelde pouco persistente. A sua formação liberal parece especializar-se num anti-clericalismo de base, idealista e anti-jesuíta; e a sua evolução existencial - marcada sempre pela esquiva, pelo abandono e pela falha - não lhe apaga o enquadramento ético da juventude: a repulsa pelo mundo "bestial e sórdido" do miguelismo fradesco, a rejeição dos princípios e práticas da educação romântica.

O mergulho na água fria é a "sua boa oração da manhã" (Queirós: 11); e morre sem sacramentos. Podemos mesmo dizer que o anti-clericalismo de Afonso é o *núcleo-resumo* da sua formação ideológica, exacerbado pela extrema devoção da sua mulher e, no fim da vida desta, pela multidão de rivais eclesiásticos que lhe invadem o lar. Como lembra Eléonore Roy-Reverzy, "Que l'homme renvoie la femme à Dieu constitue l'acceptation d'un divorce ontologique qui se fonde sur une très réelle misogynie: il s'agit de se couper de la féminité, en reniant et la foi et celle qui en est porteuse." (Roy-Reverzy, 1997: 123).

Efectivamente, no imaginário romanescos da segunda metade do século XIX, o racionalismo liberal masculino parece traduzir-se privilegiadamente através do anti-clericalismo misógino, exacerbado pelo culto mariano recém-instituído. Sob esse ponto de vista, Afonso tem o perfil do jovem livre-pensador e bem-nascido, embebido de iluminismo idealista e de algum inconsequente exibicionismo. Jacinto do Prado

Coelho é severo: “O mole individualismo que vence Carlos estava-lhe na massa do sangue; vinha-lhe do avô” (cf. Coelho, 1976: 179).

O casamento com Maria Eduarda Runa, logo após a morte de Caetano da Maia, e o espetáculo de uma Lisboa miguelista, suja, violenta e desordenada, fá-lo valorizar a superioridade inglesa - uma superioridade que lhe advém da aparente ausência de paixão e vício, profundamente ligada à questão da raça. Lisboa parece-lhe “uma Tunes barbaresca”; anseia agora por uma oligarquia patricia, ética, estética, económica e politicamente modelar (cf. Queirós: 15).

A questão dos estereótipos raciais (árabes, sensuais, temperamentais), aliada à figura da *mésalliance* misógina e anti-clerical, facilita a vigência, muito contrastada, de um regime antitético de imagens na representação física de Afonso n’*Os Maias*. Este regime opõe a passionalidade e a inferioridade *feminizante* do sul (pobre, sujo, idólatra e caótico) às civilizações superiormente *viris* do norte (ricas, luminosas, racionais e ordenadas), com as quais todas as imagens físicas de Afonso sensivelmente se identificam.

O retrato que dele se traça no início do romance destaca-lhe a robustez, a pureza e o vigor, através de imagens de densidade física, a que o nariz aquilino e a barba aguçada podem acrescentar uma sugestão de acutilância: “Afonso era um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes: e com a sua face larga de nariz aquilino, a pele corada, quase vermelha, o cabelo branco todo cortado à escovinha, e a barba de neve aguda e longa (...)” (Queirós: 12).

A saúde é o grande atributo da representação física de Afonso. Doutrinas higienistas contemporâneas (cf. Borie, 1973: 164), como as do Dr. Bergeret (1868), defendiam a correspondência entre a saúde e a ética: ser saudável é estar *regulado*, é ser *inocente* - numa típica mistura oitocentista entre os vocabulários da medicina e da moral. A escala cromática do retrato de Afonso parece associar, de facto, a sugestão vitalista e enérgica do vermelho (a cor do seu rosto), à insinuação de imaterialidade luminosa do branco (cabelo e barba). O primeiro retrato conota-o, pois, com a energia e a pureza. O culto da água fria reforça esta prevalência da imagem da assepsia que, como nota ainda Jean Borie, sempre se alia, no imaginário *cientista* do fim do século, à pureza e cristalinidade da lucidez, da consciência luminosa - triunfante sobre a indiferenciação obscura, orgânica e feminóide.

Por outro lado, a imagem da árvore é outro *leit-motiv* da representação de Afonso: planta arvoredos, passeia entre os arvoredos de Santa Olávia ou das margens do Tamisa, é explicitamente comparado ao roble. O tópicus da vegetalidade acrescenta, aos esquemas da pureza, a verticalidade e o reforço da noção de soberania. Recorde-se que o arquétipo da luz e os princípios da pureza e da verticalidade constituem o conjunto de atributos de todos os heróis fundadores (cf. Durand: 87/132). Mesmo subtilmente ironizadas, a energia e a verticalidade configuram os esquemas simbólicos solares, que regem grande parte das imagens corporais do romance. Associados ao vigor bélico da razão *cortante*, compõem um complexo simbólico, traduzido globalmente pela *soberania paterna* (Durand, 1989: 111/124). Gilbert Durand sintetiza o investimento mítico que lhe subjaz, recordando o mito de Zeus que, apropriando-se da força de Cronos, restabelece o poder uraniano, separando-o da feminilidade traidora (*Idem*, 88). Lembremos que, em Afonso, um agrupamento de imagens e motivos reedita, em discreta escala, a missão de Zeus: a fundação e refundação familiares, a oposição a esse Cronos passadista e imobilizante (e imobilizado pela gota) que é seu pai; a oposição a um elemento feminino representado, ao mesmo tempo, pela sua mulher, pela sua cidade e pela sua pátria; e até esse subtil emblema que é o seu: o carvalho (roble), árvore tradicionalmente atribuída a Zeus.

Note-se contudo que, na história ideológico-afectiva de Afonso, o conflito com o meio sempre se materializa pelo evitamento do confronto aberto, pela fuga, a esquiva, a condescendência ou o ressentimento. O divórcio ontológico entre si e a sua mulher rege-se igualmente por estes princípios. De qualquer forma, temporariamente vitoriosos, os princípios simbólicos encarnados por Afonso acabam por excluir radicalmente o feminino, conotado com os princípios antagónicos; e a deserção das mulheres, em redor de Afonso, parece perfeitamente corresponder a essa naturalista e positivista tendência para *se couper de la féminité*.

O esvaziamento, no universo da história e da família, da instância da feminilidade, vai delegar em Afonso a encarnação da temporalidade durativa e orgânica, os valores domésticos do apaziguamento e da interioridade, que a sua figura vai tender a condensar. Efectivamente, este *grande pai* casto e educador não conquistou esse estatuto pelo

fulgor catastrófico e violento da fundação heróica. Afonso resistiu, permaneceu - e é a sua longevidade, a sua qualidade de sobrevivente, que lhe permitem tematizar os atributos da temporalidade durativa e a tranquila continuidade da vida (“a tranquilidade larga e clara de um belo rio de Verão.” (Queirós: 13). Afonso concentra, pois, simbolicamente os atributos masculino e feminino, tendendo a agregar a encarnação de uma totalidade (“O papá, a mamã, os seres amados, estavam ali todos - no avô” (*Idem*, 184)).

Nos primeiros capítulos do romance, o avô (“o senhor da casa” (*Idem*, 6)) é, claramente, o símbolo de um poder tutelar. A morte da mulher permite-lhe uma identificação mais completa com as suas atribuições interditoras, e com os aspectos da paternidade simbólica ligados àquilo a que Michel Foucault chama “o dispositivo da aliança e do sangue”, ou seja, o exercício de funções de regulamentação do “casamento, de fixação e de desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens”. Isto é: Afonso parece encarnar, junto dos descendentes, as funções da ordem anti-erótica.

Junto dos amores inconvenientes de Pedro, Afonso da Maia assume-se sobretudo como o representante dos “brios de raça”, do “orgulho patricio” (Queirós: 29), explicitamente parecendo a “encarnação mesma da honra doméstica” (*Idem*, 30). E, no campo oposto, o do poder antagónico, o poder de Eros, Maria Monforte, arquétipo da sexualidade maléfica e corruptora, “tinha apressado o casamento, aquela partida triunfante para Itália, para lhe mostrar bem que nada valiam genealogias, avós godos, brios de família - diante dos seus braços nus...” (cf. *Idem*, 33).

Complementarmente, a introdução da figura de Afonso na narrativa é marcada por um conjunto coerente de atributos *a priori*, remetendo todos para a noção de antepassado: a velhice, a bonomia, o olhar enternecido, o retiro íntimo. A relação entre o refúgio e o olhar - naquilo que ambas as categorias implicam de imobilidade, clandestinidade, e clarividente ausência física - circunscreve, aliás, o essencial da representação de Afonso, e parece inevitavelmente sugerir uma figura substitutiva do narrador.

O corpo de Afonso recomeça a tornar-se *temático* (isto é, explicitamente gerador de tensão) no capítulo XIV, quando, na sua ausência, Maria Eduarda, de visita ao Ramalhete, confessa a Carlos: “- (...) teu

avô faz-me medo!” (cf. Queirós: 468). A narrativa demarca com muita nitidez, na representação de Afonso, por uma súbita metamorfose física, o instante fatal em que o velho toma conhecimento da identidade genética de Maria Eduarda. É o instante do começo da sua morte.

Um momento antes, no capítulo XVII, Afonso ainda sorri, encostado à bengala, quando entra na sala da qual o procurador tinha acabado de sair: “apareceu numa abertura do reposteiro, sorrindo com alguma ideia que decerto o divertia.” (*Idem*, 643). O gesto de assomar a esse reposteiro entreaberto vai, no momento seguinte, proporcionar-lhe a revelação intempestiva da verdade sobre a família - uma verdade que difere daquela que, até então, Afonso representou. Essa verdade implicará a literal aniquilação dessa representação.

A partir desse momento, a figura de Afonso perde subitamente a tonicidade: a verticalidade e o vigor abandonam-no, toma-o o tremor, respira com dificuldade, amortecem-se-lhe as palavras, aguça-se e espectraliza-se-lhe o olhar (cf. *Idem*, 644, 645, 646, 650, 659). Significativamente, nesta fase irá, repetidamente, representar-se o seu movimento de afastar-se lentamente (cf. *Idem*, 646, 663, 667/668, 668). Afonso será, de ora em diante, como um fantasma - uma figura que passa e se afasta.

Afonso consumará pela morte a sua retirada, traduzindo-a num longo olhar a Carlos, olhar acusador, mudo e já explicitamente espectral, que lhe sublima a presença e lhe intensifica e condensa a ausência. De forma extremamente arguta, A. Coleman considera que a representação de Afonso mobiliza um sistema de imagens relacionadas com a ancestralidade e a estatuária, relacionando-o com a ordem transcendente e tornando-o numa figura como a do Comendador de *Don Giovanni* ou do fantasma paternal de *Hamlet* (cf. Coleman, 1980: 221/222).

A narrativa elide convenientemente a representação directa da morte (tal como elide a do sexo). A morte de Afonso não se lhe traduz numa queda; pelo contrário, evita-lhe, como às árvores, a horizontalidade, retomando, organizadamente, cada um dos elementos temáticos que lhe tinham composto a imagem viva: a vocação do refúgio rural, e o esquema da soberania solitária, verticalizante e vegetal (morre num recanto do quintal, sob os ramos do cedro, sentado num banco de cortiça, apoiado numa tosca mesa de pedra e com uma réstea de sol

na face (cf. Queirós: 669)). Mantém-se até o esquema cromático inicial, baseado no vermelho e no branco: “(...) face já rígida, cor de cera, com os olhos cerrados, e um fio de sangue aos cantos da longa barba cor de neve” (*Idem*, 669) .

Gradualmente, instala-se-lhe uma monumentalidade física que reforçará, sobretudo, os traços da imponência, da dureza e da branquidão estatuárias:

Carlos, na sua perturbação, ou o Ega fraquejavam sob o peso do grande corpo. (...) Com o jaquetão de veludinho, os seus grossos sapatos brancos, Afonso parecia mais forte e maior, na sua rigidez, sobre o leito estreito: entre o cabelo cor de neve cortado à escovinha e a longa barba desleixada, a pele ganhara um tom de marfim velho, onde as rugas tomavam a dureza de entalhaduras a cinzel: as pálpebras engelhadas, de pestanas brancas, pousavam com a consolada serenidade de quem enfim descansa; e ao deitarem-no uma das mãos ficara-lhe aberta e posta sobre o coração, na simples e natural atitude de quem tanto pelo coração vivera! (*Idem*, 670/671)

129

Reduto de uma pertença genealógica, de uma integridade e de uma fiabilidade orgânicas, o corpo de Afonso é um corpo profundamente ético e simbólico. Afonso fora aliás, desde cedo no romance, uma instância de referência mítica: desde as alusões aos esforçados varões das idades “heróicas” (*Idem*, 12), até à de “santo” (*Idem*, 468) e à figura de Cristo (a que aludem a severidade eclesiástica dos seus aposentos, dominados por um Cristo de Rubens, a sua caridade generosa e discreta, e até a sua especial ternura para com as crianças). A sua morte, profundamente temática, acentua-lhe a pose crística, coincidindo com a assunção integral da lucidez, e consumando o destino trágico e sacrificial, que a psicanálise tem insistentemente atribuído à paternidade (cf. Rosolato, 1969: 36/96 e 172/195; Borie, 1973: 131/139; Pommier, 1992: 189/194).

Desaparecendo como sujeito, aparentemente aceitando a derrota contra um Destino - um Destino que é identificado com uma instância materna e dispersora - Afonso mantém incólume a paternidade simbólica, ou até a exalta. Simultaneamente herói e mártir, o corpo *monumental* de Afonso, efígie da robustez e pureza da casta, constitui, por essa via, um corpo arquetípico, quase sagrado, a que a ausência

AFONSO DA MAIA E A
PATERNIDADE SIMBÓLICA

Ana Luísa Vilela

de representações, despedidas ou retratos póstumos acrescenta a dimensão da intangibilidade.

O avô apresenta-se, pois, n' *Os Maias*, como uma personagem trans-temporal, que assegura a continuidade da família, que testemunha fisicamente a história e cuja vida baliza temporalmente a narrativa e lhe define os paradigmas éticos. Duplo fundador (da família e da narrativa), representa portanto a ordem, a organização e a causalidade globais do romance, profundamente ancoradas na sequencialidade genealógica e devedoras do regime simbólico adstrito à paternidade.

A morte consuma, entretanto, uma vocação central da representação física desta personagem: a de funcionar na obra como um *corpo hierático*, encarnação totêmica da lei (Hamon, 2001: 195), corpo de referência figurativa e modelo de legibilidade narrativa. De um modo ou de outro, Afonso é n' *Os Maias* um modelo venerado - mas que está na narrativa como se sempre se preparasse a sua morte.

A noção de genealogia, traduzida no signo patronímico (símbolo de uma paternidade transtemporal, coletiva e sequencial) está presente no próprio título do romance, e é ampliada pela importância conferida pelo *incipit* à casa dos Maias. Afonso da Maia é, basicamente, um nome pluralmente simbólico (o nome do fundador da nacionalidade, o nome do vice-rei, o nome da família), cuja sublimidade semiótica é a de um “longo fantasma” – cuja espectralidade se confunde com a do próprio narrador. Afonso é, assim, uma espécie de *pivot* organizador da narrativa, mantendo-se à margem da ação, mas perscrutando-a do exterior, reenviando-a constantemente à lógica da anterioridade. A sua presença constitui sempre uma *citação* do passado (como “antepassado”, como “patriarca”), um reenvio à ausência, restaurando a integral temporalidade da história - e assegurando-lhe, pela sua própria morte, uma global legibilidade trágica.

Machado da Rosa enfatiza, na morte do avô, a sua simbolicidade trágica, familiar e cultural (cf. Rosa: 359, 395). No entanto, uma leitura atenta à coerência da sua representação (corporal, ideológica e narrativa) poderia conduzir-nos a valorizar, igualmente, na morte de Afonso, a evocação de uma ética falhada - ou de uma interpretabilidade narrativa atraçoada. A morte de Afonso poderia simbolizar a intrínseca inconsequência do liberalismo idealista, bem-pensante e

bem-intencionado, cujas bondade e pureza não deixam, contudo, nem descendentes nem obra feita.

O fracasso da tentativa anti-romântica e anti-espiritualista (“a alma é um luxo”, disse ele), empreendida por Afonso na educação de Carlos - uma amálgama de noções racionalistas, positivistas, vitalistas e higienistas - poderia levar-nos ainda a interpretar a morte de Afonso como equivalendo à degenerescência e à esterilidade do ideário positivista e das formulações naturalistas, nos seus contornos mesmos de fracasso, esgotamento, ou indecisa metamorfose. De algum modo, o positivismo, o racionalismo e o naturalismo, discursos da Ordem, estão n’*Os Maias* para morrer, também.

Ainda assim, convém sermos sensíveis à ampla ambivalência que constrói, desde o início, a figura do avô. A morte de Afonso, associada à dimensão *totémica* da instância paterna, parece, no final, consignar ao avô a encarnação de um *corpo elementar*, com a vocação da eternidade. É essa, de resto, a atribuição que o romance *a priori* lhe confere, representando-o, sempre, como a figura condensadora da duratividade, da integridade e da força. Estas são qualidades que se podiam propor como atributos da própria narrativa literária.

Lise Quéffelec, em “Personnage et héros”, resume, no herói narrativo, os seus básicos atributos de sedução, superioridade, singularidade e legitimidade ética. E conclui: “Fût-ce sous la forme de la nostalgie, ou de l’inaccessible, la figure héroïque est donc toujours tissée, de quelque manière, dans la trame romanesque.” (Quéffelec, 1991: 246/247).

Correspondendo talvez, no interior do projeto realista, à resposta a uma exigência cultural de figuração do sagrado e do elementar, pensamos que Afonso pode, ainda n’*Os Maias*, representar a persistência do herói trágico e mítico, sob o modo da nostalgia ética, discretamente tingida de ironia e intimismo.

REFERÊNCIAS

- Borie (1973), *Le Tyran timide: le naturalisme de la femme au XIX siècle*, Paris, Klincksieck.
Coelho (1976), “Para a compreensão d’*Os Maias* como um todo orgânico”, in *Ao contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, pp. 104/119.

- Coleman, Alexander (1980), *Eça de Queirós and European Realism*, Nova Iorque/Londres, New York University Press.
- Durand, Gilbert (1989), *As estruturas antropológicas do imaginário. Introdução à arquetipologia geral*, Lisboa, Presença.
- Freeland, Alan (1989), *O leitor e a verdade oculta. Ensaio sobre Os Maias*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- HAMON, Philippe (2001), *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti.
- Pommier, Gérard (1992), *A ordem sexual. Perversão, desejo e gozo*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Quéffelec, Lisa (1991), «Personnage et héros», in Glaudes, Pierre et Reuter, Yves (coord. e apr.), *Personnage et histoire littéraire (Actes du colloque de Toulouse 16/18 mai 1990)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 235/248.
- Queirós, Eça de (s./d.), *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil [1888].
- Rosa (s./d.), *Eça, discípulo de Machado? (Formação de Eça de Queirós: 1875-1880)* (ed. revista e atualizada), Lisboa, Presença.
- Rosolato, Guy (1969), *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard.
- Roy-reverzy (1997), *La mort d'Eros - la mésalliance dans le roman du second XIXème siècle*, Liège, Sedes.

132

.....
FIGURAS DO HERÓI

Literatura Cinema
 Banda Desenhada

A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA: UMA ABORDAGEM ÉTICA

Catarina Oliveira
catarinaf.oliveira@sapo.pt
UNIVERSIDADE DE LISBOA

O protagonista do conto rosiano apresenta-se como um anti-herói que, por uma acção moralizante, torna-se herói. A noção de vingança é central para esta análise, pois é ela que move todas as personagens. Como tal, é pertinente pensar e questionar o estado da vingança pois esta afasta-se de um universo equilibrado – onde dano e consequência são proporcionais (Direito). Será analisado o carácter do jagunço do sertão brasileiro, que tem uma ética particular; segue uma ética costumeira, uma ética consuetudinária, fundada nos usos e nos costumes, nunca tendo uma base escrita. Esta questão será abordada tendo em conta a tensão que se cria entre a lei “falada” e a lei “escrita”. Aliada a esta questão surge inevitavelmente a ideia de que, no universo arcaico representado por Guimarães Rosa, os valores morais são ditados pela família cuja noção de honra entra na economia do romance como aquela que prevalece sobre qualquer circunstância.

133

.....
*A HORA E VEZ DE AUGUSTO
MATRAGA: UMA ABORDAGEM
ÉTICA*
.....

Catarina Oliveira

O ENSAIO “A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA: UMA ABORDAGEM ÉTICA” TEM COMO ARGUMENTO PRINCIPAL O DE ANALISAR AS SUCESSIVAS VINGANÇAS, de forma a questionar as suas validações e consequências. Tendo presente que a noção de vingança se afasta de um universo equilibrado – onde dano e consequência são proporcionais (Direito) –, conceitos como ética, violência, humanidade e lei serão tidos em conta.

Por esta ser uma temática que se aproxima das relações entre Direito e Literatura é pertinente estabelecer alguns pontos de ligação entre as duas áreas. Jeanne Gaakeer no ensaio “O Negócio da lei e da literatura: criar uma ordem, imaginar o homem” vai ao encontro dessas relações. Diz Gaakeer: “o direito e literatura têm em comum [...] o modo como um texto, seja este literário ou jurídico, se apresenta como uma proposta para ordenar o mundo” (Gaakeer, 2010: 16). A proposta da ensaísta é discutir a noção de ordem na relação acima estabelecida.

Refere a ordem como uma das funções do direito, enquanto para a literatura é apenas um privilégio; apesar desta diferença ambas as áreas retratam o Homem. As duas áreas têm em comum a linguagem: “[o] direito é o par da literatura no modo como, por meio da linguagem, constrói uma determinada visão da realidade” (*Idem*, 16). Gaakeer compara a leitura de um texto jurídico à leitura de um texto literário: “por mais normativo que o texto jurídico procure ser, a questão se funcionará no mundo e se será capaz de cumprir o seu objectivo e conseguir criar de forma bem sucedida a situação visada depende de muito mais do que um mero momento normativo” (*Idem*, 29-30). O direito apropria-se da imaginação para criar situações que possam conceber uma ordem a seguir, então literatura e direito unem-se ainda mais por essa componente criativa. Diz Gaakeer:

A narrativa no e do direito distingue entre questões de facto e de direito, lidando necessariamente com a discrepância entre o que aconteceu e o que se esperava ter acontecido, sendo que, por meio da literatura, podemos aprofundar o nosso conhecimento das particularidades da condição humana que podem, pelo contrário, ser inconcebíveis ou estarem fora do nosso alcance. (*Idem*, 38)

Gaakeer refere a “condição humana” como um fator a ter em conta no direito. Direito e literatura são dois modos de ver a vida que estão ligados pelo uso da linguagem. As narrativas jurídicas tentam reconstruir acontecimentos para explicá-los, os intervenientes são obrigados a usar a imaginação não só para perceber-los mas também para explicá-los. Por outro lado, as narrativas literárias podem também usar casos jurídicos verídicos, manipulando-os de modo a criar uma outra ordem que o direito não foi capaz de proporcionar. No entanto, ambas as áreas têm em comum uma capacidade criativa para com a condição humana, isto é, para com a vida.

Também François Ost estabelece ligações entre as duas áreas a partir do seu ensaio “The Law as Mirrored in Literature”. Estabelece-as a três níveis: primeiro, direito da literatura; segundo direito como literatura e, por último, direito dentro da literatura. A ligação que para aqui interessa é a última, que faz surgir a questão: o que traz de novo a literatura ao direito? Ou o que pode a literatura ganhar com a

presença do direito? Ost diz que quando os dois géneros se confundem, a literatura pode tornar-se moralizante ou o direito se recusar a julgar.

No caso de *A hora e vez de Augusto Matraga*, a primeira hipótese prevalece, há de facto um efeito moralizante depois de lermos a história de Augusto Matraga. Para finalizar estas questões mais teóricas, Ost diz ainda que a literatura, apesar de a maioria das vezes tratar do individual, consegue alcançar o universal. De facto, esta premissa encaixa numa das muitas definições da obra de Guimarães Rosa.

Como foi referido anteriormente, a vingança é a razão deste ensaio, sendo importante defini-la e perceber quais os seus princípios. Yurgel Caldas a propósito da noção de vingança e violência em Guimarães Rosa, explica no seu ensaio:

- a) A vingança consiste numa espécie de pacto que une o vingador e sua vítima através de um “juramento” que muitas vezes tem força de lei, mas não faz parte da legalidade institucional;
- b) A vingança é, ao mesmo tempo, um ato que se transforma em “direito” e dever de quem se sente atingido por alguma falta grave;
- c) A vítima precisa estar ciente de que é tida como tal, ou seja, o vingador deve informar directa ou indirectamente a sua vítima dos motivos de vingança em si, quaisquer que sejam os rumos que a estratégia para a punição tome. (Caldas, 2002-2004: 209-210)

A partir destas definições podemos estabelecer alguns princípios e aplicá-los ao conto em análise. Em relação ao item a) veremos como essa “força de lei” tem os seus fundamentos na tradição oral. Em b) a “falta grave” irá verificar-se em várias situações, no entanto, a mais intensa será despoletada por Joãozinho Bem-Bem no final do conto. Por fim, o item c) demonstra que todas as intenções de vingança do conto são efetivamente anunciadas.

Direito vs. Vingança: justiça pública e justiça privada

O conto *A hora e vez de Augusto Matraga*, de João Guimarães Rosa, começa com uma negação: “Matraga não é Matraga, não é nada” (Rosa, 1984: 335). E o que significa Matraga? Segundo Menezes, Matraga está

associado a “matraca”: “um instrumento para fazer barulho, feito com tabuinhas de madeira, nas cerimónias da Semana Santa; e também a ‘matraquear’ – o pipocar de tiros ao final do conto” (Menezes, 2007: 90). O nome Matraga apenas aparece duas vezes nas quase cinquenta páginas do conto: na primeira frase e nos últimos parágrafos. Pela interpretação de Menezes, o nome do protagonista do conto rosiano tem um duplo sentido: religioso e bélico. Este duplo sentido vai tornar Augusto uma personagem ambígua por representar uma ideia de bem e ao mesmo tempo uma ideia de mal. Ao longo de todo o conto, Augusto vai oscilar entre as duas forças. Daí também o nome aparecer apenas nos extremos do conto.

Em termos de enredo, a vida de Augusto vai sofrer uma reviravolta e, logo a partir das primeiras páginas do conto, percebemos o temperamento efusivo do protagonista. Primeiro é descrito “como um bicho grande do mato”, “estovado e sem regra” (Rosa, 1984: 340). A mulher, Dionóra, apenas o amara durante três anos até surgir outro homem, seu Ovídio Moura, por quem se apaixona e decide fugir. É Quim Recadeiro quem lhe transmite um recado de Ovídio. Ao saber da fuga de Dionóra, Augusto enche-se de raiva e vai atrás dela. Para isso, chama os seus homens, mas é informado de que estes também o abandonaram e foram para o bando do Major Consilva, por este oferecer mais dinheiro. Augusto fica ainda mais enfurecido, pois o Major Consilva já era inimigo do seu pai. Esta herança de inimigos faz com que Augusto, antes de ir matar Ovídio, vá primeiro vingar-se do Major Consilva.

Estes acontecimentos tomam lugar ainda no princípio do conto o que permite fazer uma caracterização mais profunda do protagonista e tentar perceber porque age de determinada forma. A referida caracterização parte da definição de jagunço, tendo em conta que várias personagens o são, como por exemplo Augusto, Major Consilva, os seus homens e Joãozinho Bem-Bem. Diz Walnice Nogueira Galvão:

Aparentemente, o jagunço não é um criminoso vulgar. As noções de honra e de vingança, bem como o cunho coletivo de sua atuação, estão inextricavelmente ligados à sua figura. O jagunço não é um assassino: ele é um soldado numa guerra; o jagunço não mata: ele guerreia; o jagunço não rouba: ele saqueia e pilha. (Galvão, 1972: 18)

A sua conduta é definida como estando sempre orientada num sentido diferente dos padrões éticos dominantes. Pelas palavras de Galvão, um jagunço segue uma “ética costumeira” (*Idem*, 23), isto é, uma ética consuetudinária, uma ética falada, fundada nos usos e nos costumes, nunca tendo uma base escrita. De facto, a obra de Rosa é marcada por uma oralidade muito forte, começando pelos provérbios ou cantigas que abrem e fecham as suas novelas ou contos, passando também pela forma como as suas personagens falam, ou ainda a própria personagem de Quim Recadeiro, um moço de recados que serve de mensageiro oral. Ou seja, o comportamento de Augusto é baseado numa herança oral; se o pai era inimigo do Major Consilva então Augusto também o é. Outra definição interessante de jagunço é dada por Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*: “Jagunço não se escabreia com perda nem derrota – quase que tudo para ele é o igual. Nunca vi. Pra ele a vida já está assentada: comer, beber, apreciar mulher, brigar, e o fim final.” (Rosa, 2001: 72). Mesmo não sabendo muito do modo de vida que Augusto levava, a afirmação de Riobaldo define-o antes da sua reviravolta.

Com estas definições começamos a perceber o universo em que Augusto se insere. Primeiro, é uma sociedade patriarcal. O conto começa com o fim de uma procissão e o início de um leilão. E nesse leilão apenas duas mulheres assistem no meio dos restantes homens, então passam a fazer parte do leilão. Sariema é leiloada, um capiau tenta “comprá-la” mas Augusto oferece uma quantia maior e fica com ela. O capiau tenta impedir que Sariema seja levada, mas quatro homens de Augusto impedem-no, deixando “o capiauzinho [...] mais amarelo” (Rosa, 1984: 337). Augusto manda ainda os seus homens baterem no capiau por este querer levar o que era dele.

Dionóra não é feliz ao lado de Augusto: “Dela, Dionóra, gostava, às vezes; da sua boca, das suas carnes. Só. No mais, sempre com os capangas, com mulheres perdidas” (*Idem*, 340). E por isso foge com outro homem, de nome Ovídio: “E o outro era diferente! Gostava dela, muito...” (Rosa, 1984: 341). A diferença entre os dois homens é visível, um só conhece o amor carnal e o outro que tem o nome do escritor latino – que escreveu *A arte de amar* –, gostava de Dionóra “mais do que ele mesmo sabia, da maneira de que a gente deve gostar” (*Idem*, 341).

Outro aspeto para a caracterização desta sociedade patriarcal é a conversa com um tio de Dionóra, quando esta e a filha fogem. A filha pergunta porque é que o pai agia daquela forma e o tio responde, recorrendo à infância de Augusto:

Mãe de Nhô Augusto morreu, com ele ainda pequeno... Teu sogro era um leso, não era p'ra chefe de família... Pai era como que Nhô Augusto não tivesse... Um tio era criminoso, de mais de uma morte, que vivia escondido, lá no Saco-da-Embira... Quem criou Nhô Augusto foi a avó... Queria o menino p'ra padre... Rezar, rezar, o tempo todo, santimónia e ladainha... (*Ibidem*, 341)

Há aqui uma tentativa de explicar o modo de ser de Augusto a partir da sua infância perturbada.

Num segundo nível, a sociedade representada no conto é das últimas décadas do século XIX, uma sociedade arcaica onde os valores morais são ditados pela família. E que valores são esses? Principalmente a honra. Se alguém questiona ou vai contra a honra de um jagunço, a solução é apenas uma: a vingança. Eduardo Campos, num artigo sobre direito consuetudinário, cita Enrique Aftalión e José Vilanova para definir costume como uma repetição constante num meio social, cujos meios de operar são uma repetição acompanhada de um profundo crer na obrigatoriedade (Campos, 2010: 194). Esta definição encaixa perfeitamente naquilo que Augusto é antes de sofrer a sua reviravolta. Sente uma obrigação ancestral em se vingar daqueles que mancharam a sua honra. Campos continua problematizando a noção das normas consuetudinárias frisando o seu carácter oral: “[m]esmo que alguns indivíduos se preocupem em redigi-las, ainda assim elas mantêm seu carácter oral, por não terem sido redigidas por órgãos competentes específicos e legítimos para tal. Essas são duas grandes diferenças entre a norma consuetudinária e a norma legal” (*Idem*, 195).

Apesar destas convicções que o definem, Augusto vai ser traído por elas. A caminho da sua vingança contra o Major Consilva, este toma a iniciativa e manda os seus homens baterem em Augusto. Consegue ver as caras dos homens que lhe batem, nomeadamente a do “capiauzinho monga que amava a mulher-atoa Sariema” (Rosa, 1984: 345), que

aproveita a situação para se vingar de Augusto. A surra dada a Augusto é de tal forma violenta e mortal que Major Consilva dá-o como morto.

No entanto, ainda restava alguma vida em Augusto, que é encontrado por um casal de pretos que cuida dele. Durante a cura, por sentir dores tão fortes e em desespero, Augusto pede ao casal que o mate. Chama por Deus, mas este não o acode. Chama pela mãe, e Quitéria, vem em seu auxílio. Quitéria traz um padre para conversar com Augusto e é este padre que vai mudar a sua vida fazendo com que este trabalhe o dobro para se redimir do mal que fez. Das várias conversas que tem com o padre, em que este lhe dá alento para as suas dúvidas existenciais, cria uma convicção tão forte que vai influenciar todas as suas atitudes futuras: “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!” (Rosa, 1984: 351). Começa a trabalhar para ele e para os vizinhos, não se interessa por dinheiro e quer pouca conversa, as pessoas não percebiam porque agia daquela forma mas não se incomodavam “porque era meio doido e meio santo” (*Idem*, 352).

A meio da narrativa, o narrador interrompe a história para se dirigir ao leitor e explicitar a situação: “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor” (*Idem*, 353). Esta interrupção pode servir para explicar aquilo que se dizia no princípio do ensaio em relação ao Direito e Literatura. A partir desta informação, que se pode definir como “extra”, podemos perceber que o narrador/autor está a criar uma nova ordem que mostra um outro modo de viver a vida.

Durante a sua estadia com o casal, um bando de jagunços aparece nas proximidades. O chefe do bando Joãozinho Bem-Bem é lembrado em *Grande Sertão: Veredas* como “o mais bravo de todos” e “de redondeante fama” (Rosa, 2001: 33, 146). Augusto é o único que acolhe Bem-Bem e os seus homens, pois estes inspiram medo na população do Tabuão. E, por isso, o famoso jagunço fica-lhe grato. Ao conversar com este jagunço tão aclamado, Augusto sente uma forte ligação ao seu modo de ser, simpatizando de imediato com ele. Propõem a Augusto que atire contra um pássaro, mas ele diz que não, vai antes tentar acertar num ramo. Não acerta à primeira, mas depois acerta duas vezes seguidas. Bem-Bem pergunta-lhe se tem algum inimigo ou algum recado ruim, Augusto responde que não. Então Bem-Bem convida Augusto a

juntar-se ao bando, mas este nega o convite lembrando a sua jornada no caminho do bem.

A personagem de Joãozinho Bem-Bem pode ser aquela que se insere melhor naquilo a que Sérgio Buarque de Holanda chama o “homem cordial”. Diz Holanda em *Raízes do Brasil* acerca do “homem cordial”:

[A] lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade [...]. Seria engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civilidade. [...] No domínio da linguística [usa-se os] diminutivos. A terminação ‘inho’ [...] serve para nos familiarizar mais com as pessoas e [...] para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los ao coração. (Holanda, 1995: 149, 151)

Segundo Holanda, trata-se de comportamentos ditados por uma ética de fundo emotivo. Esta definição pode levantar algumas questões, nomeadamente, como pode um homem definido como cordial praticar tanta violência. No entanto, é pertinente relembrar o sentido etnológico da palavra cordial: “relativo ao coração”. O que aqui está em causa são as atitudes e comportamentos do “homem cordial”. Se as suas ações são despoletadas pelo que sente no coração, tanto pode sentir bondade como violência ou amizade e inimizade. Se no princípio dizíamos que o nome Matraga incorpora em si um duplo sentido, negativo e positivo, também o “homem cordial” pode ter esse duplo sentido. Joãozinho Bem-Bem é a personagem que melhor representa o “homem cordial”, mas não podemos esquecer Augusto que deseja ser como Joãozinho Bem-Bem. João Cezar de Castro Rocha diz acerca do “homem cordial” e das suas origens: “dominado pelos afetos, o homem cordial resiste à abstração de princípios universais. [...] [Holanda] identificou sua origem na família patriarcal, na ‘herança rural’, cuja sociabilidade supõe a transposição da ordem privada para a ordem pública” (Rocha, 2000). Esta afirmação de Rocha vai ao encontro daquilo que está na base do conto associado à ideia de costume. Há efetivamente uma transposição do domínio privado para o público, se o costume dita que deve haver vingança em caso de desonra então o problema é elevado para a esfera pública sem se pensar nas consequências que isso traz à própria noção de sociedade e aos seus membros.

Um dia, enquanto tratava da roça, Augusto para e sem pensar muito anuncia a sua partida ao casal que até ali então o acolhera. Quitéria dá a Augusto um burro que o vai guiar pelos caminhos até chegarem de novo a Muricí, a sua terra natal. Inicialmente Augusto não queria o burro, queria viajar a pé “mas, depois, aceitou, porque mãe Quitéria lhe recordou ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus” (Rosa, 1984: 369). Esta descrição é indicadora da mudança pela qual Augusto passa: também ele viaja de burro à semelhança de Jesus, dando-lhe uma conotação de salvador.

O percurso é deixado à escolha do animal: “Nhô Augusto ficava em cima, mui concorde, rezando o terço, até que o jerico se decidisse a caminhar outra vez. E também, nas encruzilhadas, deixava que o bendito asno escolhesse o caminho, bulindo com as conchas dos ouvidos e ornejando” (*Idem*, 372). Este facto é significativo no sentido de ser o animal que devolve Augusto ao seu lugar de nascimento que lhe dará a oportunidade de efetuar uma ação altruísta que culminará na ida para o céu que ele tanto deseja. Daqui decorre também a ideia de ciclo. Augusto sempre viveu no Muricí mas é “expulso” e isso dá-lhe a possibilidade de voltar e mostrar-se um homem diferente. Este ciclo tem várias fases: a sua expulsão do meio que até certo momento dominava; a sua suposta morte; o seu segundo nascimento proporcionado pelo casal de pretos que o acolhe; a sua redenção através do trabalho e das rezas, a sua “hora e vez” ao impedir a vingança de Bem-Bem e a sua morte efetiva, que lhe dará o tão desejado céu.

O burro leva Augusto até Rala-Coco, muito perto de Muricí. Para surpresa de Augusto, Bem-Bem e o seu grupo também estavam naquelas bandas. Augusto pergunta por Juruminho, um moço de quem se tinha afeiçoado no primeiro encontro no Tabuão. É então que fica a saber que Juruminho foi morto “à traição, – caiu no mundo, campou no pé... Mas a família vai pagar tudo, direito!”, diz Bem-Bem (*Idem*, 374).

A razão da vinda de Joãozinho Bem-Bem a Rala-Coco é vingar a morte de um dos seus homens. O argumento do famoso jagunço para executar a vingança – matar um dos filhos de uma família porque um deles tinha matado um dos seus homens – é importante para pensar ainda o universo arcaico em que as personagens se inserem. É usada a palavra “regra” para frisar a ideia de que só com regras pode haver

equilíbrio. A regra diz que um homem tem que vingar a morte de um dos seus homens que foi morto. Se não seguir a regra, quem é que o vai obedecer? Ou seja, o que está aqui em jogo é a obrigatoriedade do seguimento de uma regra que foi estipulada ancestralmente e que ninguém ousa contrariar, nem sequer aquele que detém o poder dominante e soberano. E este jogo opõe-se tragicamente – porque vai acabar efetivamente em morte –, ao universo moderno cuja noção de regra é substituída por lei e que visa um equilíbrio onde dano e consequência são proporcionais. Ou ainda, oposição entre uma justiça privada ditada pelas regras/costumes e uma justiça pública ditada por órgãos que não estejam diretamente envolvidos.

O pai de Juruminho ainda pede clemência e piedade a Bem-Bem, mas este é fiel às suas convicções. É aí que Augusto entra em defesa da família, argumentado que o velho pede em “nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria” (*Idem*, 376), ao mesmo tempo que põe uma mão na faca e outra na pistola. Bem-Bem estranha a atitude de Augusto pois vai contra aquilo que sentira no primeiro encontro: “Joãozinho Bem-Bem se sentia preso a Nhô Augusto por uma simpatia poderosa” (*Idem*, 377).

Augusto, ao defender a família de quem Joãozinho Bem-Bem se quer vingar, vai contra as regras, impedindo a vingança. Todo o caminho que Augusto percorre ao longo do conto é um percurso que passa por atitudes de maldade, dúvidas existenciais, conversão à religiosidade e atitudes altruístas, tornando-se um movimento que se orienta para uma ética. Este movimento pode ser analisado à luz da evolução do nome do protagonista, que aliás começa com problemas no início do conto. A apresentação inicial: “Matraga não é Matraga [...]. Matraga é Esteves. Augusto Esteves [...]. Ou Nhô Augusto” (Rosa, 1984: 335) dá conta de uma identidade pouco definida que se vai autonomizar no final do conto no duelo com Joãozinho Bem-Bem. A descrição é clara: o duelo é composto por “seu Joãozinho Bem-Bem mais o Homem do Jumento” (*Idem*, 378). Matam-se um ao outro. E somente na hora da morte, fechando já um pouco os olhos, é reconhecido como Augusto Matraga, ou seja, como um santo mártir cujas últimas palavras são dirigidas à filha e à mulher: “Põe a benção na minha filha [...]. Fala com a Dionóra que está tudo em ordem” (*Idem*, 380) e morre.

A noção de “homem cordial” é retomada nesta última sequência. Prestes a morrer e depois de ter ferido mortalmente Joãozinho Bem-Bem, Augusto prefere que as pessoas o ajudem primeiro porque é seu parente e quando vê que as pessoas querem maltratar o corpo do amigo diz: “Pára com essa matinada, cambada de gente herege!... E depois enterrem bem direitinho o corpo, com muito respeito e em chão sagrado, que esse aí é o meu parente seu Joãozinho Bem-Bem” (*Ibidem*).

Este duelo final serve ainda para analisar a última transformação de Augusto. É aqui que o protagonista se vai tornar “Matraga”, diz Menezes:

“Brigador de ofício”, como o chamaria Joãozinho Bem-Bem, ele se perfaz na violência, e, numa coincidência de opostos, faz justiça e se redime, mata e morre em defesa dos fracos, realiza-se numa violência ‘justa’. Matraga é um valentão, e é como guerreiro que irá para o céu: *a porrete*. Ele não poderá se renegar naquilo que tem de mais profundo. (Menezes, 2007: 95)

A “coincidência de opostos” a que Menezes se refere pode se relacionar com os nomes dos dois homens. A ironia do “Bem-Bem” no nome de Joãozinho Bem-Bem, um jagunço poderoso que tem no seu nome um duplo adjetivo positivo. E Matraga, como já vimos, agrega em si também um duplo sentido.

Noção de justiça num episódio de *Grande Sertão: Veredas*

Em *Grande Sertão: Veredas*, no episódio do tribunal do sertão Zé Bebelo é julgado pelos jagunços. Interessa saber para esta referência que dois grupos de homens lutam entre si, um grupo de jagunços liderado por Joca Ramiro e outro grupo liderado por Zé Bebelo. Sendo este último chamado de “o deputado”, cuja função aliada ao Governo daquela época, era a de acabar com os jagunços do sertão. Entretanto, os jagunços conseguem capturar Zé Bebelo e este, para surpresa e estranheza de todos, pede julgamento. O facto de Joca Ramiro aceitar o julgamento representa uma vitória para Zé Bebelo. Isto porque, até então verificaram-se comportamentos de uma sociedade arcaica e este gesto mostra um passo em direção à modernidade que caracteriza não

apenas Zé Bebelo mas também o próprio Governo. O seguinte diálogo entre os dois chefes dá conta dessa diferença, começa Joca Ramiro: “-‘O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei...’ - ‘Velho é, o que já está de si desencaminhado. O velho valeu enquanto foi novo...’ - ‘O senhor não é do sertão. Não é da terra...’” (Rosa, 2001: 277). A partir deste diálogo podemos definir as duas forças opostas: Joca Ramiro que segue o “costume velho de lei”, isto é, segue uma “ética costumeira”. Do outro lado, Zé Bebelo, quebra a ordem normal da captura de prisioneiros pelos jagunços exigindo um julgamento como forma de ganhar tempo para se defender. O julgamento a que se vai proceder não é um julgamento moderno. É escolhido um local em que os homens fazem uma roda com Joca Ramiro e Zé Bebelo no meio sentados no chão. Apenas alguns homens falam, ora contra ora a favor.

Este episódio de *Grande Sertão: Veredas* serve para contrapor ao julgamento n’ *A hora e vez de Augusto Matraga*. Mesmo que subtilmente no conto há uma espécie de julgamento. Quem o demanda é Joãozinho Bem-Bem que chama o velho para lhe perguntar quem matou Juruminho. O velho defende-se, mas Bem-Bem mantém-se seguro acerca do seu juízo, tem que matar alguém para vingar a morte de Juruminho. Joãozinho Bem-Bem opõe-se a Zé Bebelo: um segue um costume, uma ética consuetudinária; outro vai contra essa mesma ética exigindo um julgamento que se aproxima, ainda que muito vagamente, a uma ética de carácter público cujos membros têm direito de intervir, quer a favor quer contra. O julgamento, no conto, parece ser um ensaio para o que anos mais tarde Guimarães Rosa fará em *Grande Sertão: Veredas* diz o narrador:

O julgamento? Digo: aquilo para mim foi coisa séria de importante. Por isso mesmo é que fiz questão de relatar tudo ao senhor, com tanta despesa de tempo e miúcias de palavras. - “O que nem foi julgamento legítimo nenhum: só uma extração estúrdia e destrambelhada, doidera acontecida sem senso, neste meio do sertão...” - o senhor dirá. Pois: por isso mesmo. Zé Bebelo não era réu no real! Ah, mas, no centro do sertão, o que é doidera às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo! (*Idem*, 301)

Conclusão

Ao longo deste ensaio tentou-se perceber de que modo a vingança operava num determinado universo criado por Guimarães Rosa. É um cosmos particularmente diferente de outros mais universais precisamente por incorporar em si aspetos arcaicos que causam estranhamento. E o que entendemos por arcaico? Algo que pertence à antiguidade, que se opõe ao moderno – aquilo que é necessariamente novo e que causa estranhamento por ser diferente. O universo retratado no conto em apreço é um universo arcaico cujas leis são ditadas pelos costumes. Por isso, talvez possamos classificar Augusto como sendo representativo de uma tentativa de quebrar esses costumes, no entanto, também ele morre. De facto, todas as vinganças efetuadas pelas personagens do conto rosiano acabam em mortes justamente porque mesmo não sendo intenção do autor, o costume acaba por prevalecer sobre a lei pública. A ética sertaneja acaba sempre por se sobrepor ao direito.

Daqui conclui-se que a ordem criada por Guimarães Rosa, no conto, opõe-se a uma ordem do Direito moderno. A partir da análise das várias vinganças pretendeu-se demonstrar como essa ordem foi sendo construída numa perspetiva irrealista, a não tomar como exemplo na realidade, uma vez que a sentença dos danos causados é sempre a morte. A perspetiva irrealista focada neste ensaio pretende ressaltar novamente a importância da ligação entre direito e literatura, uma vez que ambas as temáticas usam o imaginário como forma de criar ordens. Não obstante estas afirmações, pode referir-se ainda que obra de Rosa, embora representativa do Sertão Brasileiro, possui um alcance universal, precisamente por focar em grande medida a condição humana e a ética que lhe está associada.

145

.....
A HORA E VEZ DE AUGUSTO
MATRAGA: UMA ABORDAGEM
ÉTICA
.....

Catarina Oliveira

REFERÊNCIAS

- Buescu, Helena, Cláudia Trabuço, Sónia Ribeiro, coord. (2010), *Direito e Literatura – Mundos em Diálogos*, Coimbra, Edições Almedina, pp. 13-47.
- Caldas, Yurgel. (2002-2004), “Violência e vingança em quatro contos de Guimarães Rosa”, *Revista Lusitana* (Nova série) 22-24, pp. 207-217.

- Campos, Eduardo (2010), “Direito Consuetudinário, disputas familiares e vingança no sertão brasileiro do início do século XX: ‘Abril Despedaçado’ à luz do conceito de modernidade”, *IV Colóquio de História: Abordagens Interdisciplinares sobre história da sexualidade*.
- Coutinho, Eduardo F., org. (1983), “Diálogo com Guimarães Rosa”, *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Holanda, Sérgio Buarque de (1995), *Raízes do Brasil*, Lisboa, Gradiva, pp. 141-197, 213-220.
- Galvão, Walnice Nogueira (1972), *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Menesses, Adélia Bezerra (2007), “A hora e vez de Augusto Matraga ou de como alguém se torna o que é”, *Literatura e Sociedade*10, pp. 80-97.
- Ost, François (2006), “The Law as Mirrored in Literature”, *SubStance* 109, vol. 35, n.º1, pp. 3-19.
- Rocha, João Cezar de Castro, “Brasil nenhum existe”, *Folha de São Paulo* [9 de Janeiro de 2000].
- Rosa, Guimarães Rosa (1984), *Sagarana*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Rosa, Guimarães Rosa (2001), *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

146

.....
FIGURAS DO HERÓI
.....

Literatura Cinema
Banda Desenhada

MARCEL, NOUVEAU HÉROS TRAGIQUE DANS UN OBJET DE BEAUTÉ DE MICHEL TREMBLAY

Sara Bédard-Goulet

ichbinsara@googlemail.com

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE II-LE MIRAIL, TOULOUSE, FRANCE

Fortement inspiré par le théâtre grec, Michel Tremblay renouvelle la figure du héros tragique en plaçant son personnage principal dans un contexte social, familial et culturel difficile. Sans jouir des qualités de la tradition héroïque, Marcel reste victime d'une nouvelle forme de fatalité à laquelle il ne peut échapper malgré ses efforts. En raison d'une schizophrénie ayant pour origine suggérée un inceste familial fondateur, le personnage ne se pose ni en défenseur de la loi, ni en opposant vis-à-vis d'elle. Hors de toute fonction symbolique, il reste en marge de la société et impuissant à redresser les torts qui lui sont imposés. Bien qu'il devienne épisodiquement un héros tout-puissant dans son monde imaginaire, Marcel ne peut transposer celui-ci dans le monde réel et est finalement privé de ce recours lorsqu'il s'aperçoit qu'il ne peut obtenir vengeance pour sa vie auprès de sa mère, responsable de « tous les maux du monde ».

147

.....
**MARCEL, NOUVEAU
HÉROS TRAGIQUE DANS
UN OBJET DE BEAUTÉ
DE MICHEL TREMBLAY**
.....

Sara Bédard-Goulet

1. Introduction

Dès le début de son roman *Un objet de beauté*, Michel Tremblay annonce les couleurs du protagoniste par un exergue tiré d'*Endymion* de Dan Simmons et qui dit ceci: «Le héros, au sens littéraire, est le protagoniste qui accomplit une action d'éclat, celui dont le tragique point faible consommera sa perte.» (Tremblay, 1998) Cette citation rappelle la définition du héros tragique d'Aristote, qui décrit celui-ci comme «un homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, mais à cause de quelque erreur.» (Louvat, 1997: 91) Or, Marcel, le héros du roman, est effectivement la victime innocente d'un malheur qui a pour origine sa famille, touchée par des difficultés économiques, sociales et culturelles. Pourtant, à première vue, Marcel n'a pas grand chose d'un

héros : il est, à 23 ans, complètement dépendant de sa mère et considéré depuis toujours comme simple d'esprit, voire fou. On verra que son personnage se dédouble toutefois pour devenir un Chevalier de justice dans son monde imaginaire, réparant les torts que lui impose la vie réelle. Ce Héros n'est pourtant pas transposable dans la réalité où Marcel reste impuissant et où, victime de sa « faiblesse », il subit un sort semblable à la mort.

2. Héros dédoublé

Le roman de Tremblay est divisé en deux parties, séparées par un intermède et suivies d'un épilogue. Dans la première partie, intitulée « Le printemps de toutes les promesses », le récit alterne avec des incursions dans l'imaginaire de Marcel qui essaie, à sa manière, de sauver sa tante Nana. En effet, le roman raconte la demi-année qui précède la mort de la grosse femme (la tante Nana) et l'internement de son neveu. Les scénarios imaginaires de Marcel sont aussi l'occasion pour lui de raconter sa propre histoire telle qu'il l'a longuement élaborée pendant ses excursions dans le monde parallèle du Héros. Le terme « héros » employé systématiquement dans ces scénarios s'écrit d'ailleurs avec une majuscule, comme s'il incarnait l'archétype de ce type de personnage en accentuant également le côté mégalomane du jeune homme, ce qui n'est pas sans rappeler la démesure (*l'hybris*) caractéristique de la tragédie grecque. Le premier de ces scénarios, un film projeté sur la surface blanche de neige du lac au parc Lafontaine, décrit « sa genèse à lui (...) l'origine du grand roman dont il est le héros » (Tremblay, 1998 : 41). Le film se déroule à Londres, alors que le Héros retrouve son père disparu à la guerre, qu'il imagine toujours vivant et ayant volontairement abandonné sa famille. Après l'avoir traqué dans plusieurs épisodes inachevés, Marcel le retrouve enfin pour le punir et se venger de la vieille blessure qu'il lui a infligé. À l'aide d'un fouet de cocher, il réduit son père à un petit tas d'excréments et se sent soulagé, applaudi par une foule qui reconnaît en lui « le fils vengeur, le fils vengé, le héros qui n'a pas failli, cette fois, le héros qui a vaincu et puni ! Le héros enfin né ! » (*Idem*, 60) Ce héros enfin né revient néanmoins à la réalité pour s'apercevoir qu'au moment de

sa vengeance, il déféquait dans sa culotte par la même occasion... Sa scène de triomphe imaginaire est donc suivie d'une scène de reproches réelle avec sa mère, laquelle trouve inadmissible qu'il se laisse aller à de telles choses à son âge. À une autre occasion, alors qu'il est puni et qu'il regarde un livre d'art volé à la bibliothèque, Marcel s'absorbe dans l'image du *Jugement dernier* de Michel-Ange et s' imagine être lui-même l'auteur de la véritable fresque, cachée sous celle du peintre florentin. Dans la peau de Marcello, il décrit la fresque authentique avec ses personnages empruntés à son entourage à lui et explique les raisons qui ont poussé le pape Jules II à la faire recouvrir par celle que nous connaissons aujourd'hui. Le Héros y occupe lui-même la place du Christ et la description du chef-d'œuvre se termine alors que tous les autres personnages ont disparus et qu'il apparaît seul, en majesté. Bien qu'à l'égal de Dieu dans ce monde imaginaire, Marcel revient encore brusquement à la réalité alors qu'il fait une crise d'épilepsie, un symptôme de sa pathologie et un signe de sa «faiblesse». Au près de sa mère qui tient sa tête contre sa poitrine, puis le berce, il redevient alors le pauvre Marcel, petit enfant dans un corps d'homme. On s'aperçoit ainsi que Marcel occupe la place du héros et agit comme tel dans son monde imaginaire, mais qu'il ne conserve pas ce statut dans la réalité. Quoique l'on retrouve aussi dans son quotidien des thèmes tragiques, dont celui de la fatalité, sur lesquels nous reviendrons.

149

.....
MARCEL, NOUVEAU
HÉROS TRAGIQUE DANS
UN OBJET DE BEAUTÉ
DE MICHEL TREMBLAY
.....

Sara Bédard-Goulet

3. Hors-la-loi

De par son état pathologique, Marcel n'apparaît ni dépositaire de la loi ni opposé à celle-ci: il est littéralement hors-la-loi, c'est-à-dire qu'il n'a pas intégré la fonction symbolique et les interdits de la communauté. En effet, depuis son enfance, Marcel n'est pas comme les autres et le lecteur des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, dont *Un objet de beauté* est le sixième et dernier tome, a pu constater que le personnage souffre d'une psychose qui va en s'aggravant faute de soins appropriés. Dans le premier tome des *Chroniques*, Marcel fait la connaissance de quatre femmes semblables aux Moires grecques ou aux Parques latines, invisibles pour la plupart des mortels, mais néanmoins intégrées au récit avec leur regard et leur voix qui traverse le temps. Elles occupent une

place équivalente au chœur dans la tragédie et commentent l'action sans intervenir, sauf auprès de Marcel. Avec le chat Duplessis, elles accompagnent le personnage dans son monde imaginaire et font son éducation jusqu'au cinquième tome des *Chroniques*, où elles disparaissent alors que Marcel entre dans sa puberté. Celui-ci est dorénavant réduit à s'inventer des histoires tout en sachant qu'elles sont fausses et sans en retirer le plaisir qu'il avait lorsque son monde imaginaire lui apparaissait réel. Même son meilleur ami Duplessis s'efface progressivement et devient simplement « le chat d'un fou qui croit avoir un chat. » (Tremblay, 2000 : 955) On constate que le monde de Marcel est un univers sans processus secondaires structurants (tels que décrits par Freud dans son *Esquisse pour une psychologie scientifique*), et qui viendraient d'un tiers paternel. En effet, on sait que le rapport fusionnel avec la mère précède et prépare l'entrée de l'enfant dans le sens, accessible par l'ordre symbolique de la représentation. Il n'y aurait donc de véritable sujet que lorsque l'enfant entre dans le langage grâce à la séparation œdipienne, permise par la figure paternelle (*apud* Kristeva, 2010). Or, tel qu'il est décrit dans l'œuvre de Tremblay, le monde personnel de Marcel est situé hors du sens et du langage. Le personnage, dit-on, « se réfugie dans sa tête confuse pleine d'oiseaux qui crient parce qu'y comprend pas le monde qui l'entoure pis que le monde qui l'entoure le comprend pas. » (Tremblay, 1992 : 28) Son père, très tôt disparu à la guerre, n'a jamais représenté une figure paternelle ni aucun autre des membres de la famille élargie avec lesquels il partageait un toit pendant la guerre et même après. Marcel a d'ailleurs longtemps zozoté lorsqu'il était petit, jusqu'à ce que ce défaut de prononciation soit guéri par les quatre femmes, et il souffre toujours de dyslexie. Déjà dans le premier tome des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*^[1], lorsque Marcel a trois ans, on le retrouve souvent en contemplation devant une grosse commode à multiples tiroirs et surmontée d'un miroir ovale. Lorsque les autres personnages lui demande ce qu'il fait, il répond : « J'attend la malle! »^[2] (Tremblay, 1990, 40) Or, l'attente d'une lettre, de la Lettre, suppose l'avènement d'une parole qui arrache le personnage à sa mère et lui donne une consistance identitaire. Le miroir qui surmonte la commode

¹ Intitulé *La Grosse femme d'à côté est enceinte*.

² C'est-à-dire le courrier, en québécois.

vient renforcer cette idée de coupure sémiotique car, comme le rappelle Daniel Bounoux dans *La Communication par la bande*, « l'icône par excellence du reflet spéculaire (...) signifie la sortie des magmas indiciels et prépare l'ordre du symbolique en général (des re-présentations distantes et détachées). » (Bounoux, 1998 : 63) La narration du roman précise que le miroir ovale renvoie un reflet déformé, à l'image du flou identitaire de Marcel, privé d'une fonction symbolique donnant sens. L'absence de sujet constitué chez Marcel le place hors du régime de la vengeance comme celui de la justice, puisqu'il n'est pas impliqué dans la communauté fondée sur l'ordre des signes. Pour Paul Ricoeur, l'État est légitimé notamment par un tiers et son corpus de loi (écrites) (*apud* Ricoeur, 2001), instituant ainsi la communauté sur des interdits (dits entre ses membres). Or, Marcel n'ayant pas accès à la fonction symbolique, il ne peut faire partie de la communauté et apparaître comme un égal face aux autres, surtout auprès de sa mère. Dans *Un objet de beauté*, par exemple, on voit le personnage se rendre au confessionnal « pour s'accuser de fautes qu'il ne comprend pas. » (Tremblay, 2000 : 1169) Alors que ces fautes sont reconnues comme telles par la communauté (aussi fondée sur des règles religieuses, Verbe par excellence), elles n'ont pas de sens pour Marcel. Placé en dehors de la loi, Marcel n'apparaît ni comme un héros la défendant ni comme un anti-héros s'opposant à celle-ci, du moins dans la réalité.

151

.....
MARCEL, NOUVEAU
HÉROS TRAGIQUE DANS
UN OBJET DE BEAUTÉ
DE MICHEL TREMBLAY
.....

Sara Bédard-Goulet

4. Héros raté

On ne peut pas dire que, comme le héros tragique habituel, Marcel passe du bonheur au malheur au cours du roman, puisque sa vie est une longue suite de malheurs, quoiqu'il reconnaisse son enfance, tandis qu'il vivait avec sa famille élargie, comme la période la plus heureuse de sa vie. En essayant d'accomplir une action d'éclat, une vengeance en l'occurrence, le protagoniste tombera pourtant au plus profond du malheur, troquant la mort pour un sort peut-être moins enviable. À la fin du récit, Marcel, fortement secoué par la mort de sa tante Nana, cherche un responsable de « tous les maux du monde » (*Idem*, 1170), en réalité surtout responsable « de son état, à lui, d'éternel enfant dans un corps d'homme » (*Idem*, 1169). La responsable, par sa froideur et sa

sécheresse, c'est sa mère, Albertine, qui dort dans la même pièce que lui. Voulant allumer, avec elle, un long bûcher purificateur, il approche une allumette de ses cheveux. Son geste de vengeance échoue pourtant : les cheveux d'Albertine brûlent en moins d'une seconde, il y a une odeur de cochon grillé, sa mère se met à crier et avec elle, les autres membres de sa famille qui arrivent en pyjama. Lorsque Marcel se rend compte que sa vengeance a échoué,

Alors il se met à hurler. Il ouvre la bouche toute grande et son incommensurable douleur se manifeste en un seul cri, lancé sur une seule note, à peine interrompu quand il respire, une plainte si désespérée que tout le monde fige dans la chambre d'Albertine. Un masque de tragédie hurle devant eux ; la bouche est parfaitement ronde, les yeux, globuleux, sont fixes et fous, le front est tout plissé. Et ce qui sort de ce masque de douleur vous arrache l'âme.

Soudain, ils comprennent que ça ne s'arrêtera plus jamais. Même quand Marcel se sera calmé, même quand on l'aura recouché, tout à l'heure, ou le lendemain matin, au déjeuner, et le soir, au souper, le cri continuera, et rien ni personne, jamais, ne pourra plus l'interrompre. Un cri de désespoir éternel vient de s'emparer de l'âme de Marcel. (*Idem*, 1170)

En citant ce passage en entier et un peu longuement, on comprend mieux la nature du cri de Marcel, qui paraît être hors de tout langage et marquer son aliénation. Contrairement à la parole, ce cri n'est pas modulé (il est «lancé sur une seule note») et réduit Marcel à un «masque de tragédie», sans identité distincte. Le cri de Marcel dépasse le cri de colère, il s'agit d'un «cri de désespoir éternel», signifiant l'impuissance du personnage lorsqu'il s'aperçoit de son incapacité à obtenir réparation pour sa vie et, partant, d'exister comme sujet à part entière. Ce cri rappelle la punition définitive des damnés du *Jugement dernier* décrit plus tôt ; il exprime tout le poids de la fatalité. Il est d'autant plus lié à un manque de langage que le désespoir de Marcel vient de ne pas pouvoir exprimer sa douleur lors de sa tentative de vengeance car, comme l'indique Paul Ricoeur : «Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit.» (Ricoeur, 1991 : 115) Le texte précise en effet que la déception de Marcel tient surtout de ce que le bûcher de sa mère fut trop bref alors qu'«il avait cru avoir le temps de tout lui

expliquer, de lui demander pardon, de lui faire comprendre l'inexorabilité de son geste, de sa Geste, de sa quête, pendant qu'elle payerait pour tout ce qu'elle avait fait, mais tout était terminé avant même d'avoir commencé!» (Tremblay, 2000 : 1170) Marcel se pose ici en héros dont la quête, commencée avec son premier scénario (*La Naissance du héros*), consiste à se retrouver lui-même, à affirmer son identité jamais constituée et jusque-là effacée derrière les lunettes de soleil qu'il porte presque tout le temps depuis ses quinze ans³. Son geste échoue et, dès lors, confirme l'impossibilité pour lui d'obtenir réparation pour une offense (c'est-à-dire pour toute sa vie). La toute-puissance dont il jouit dans son monde imaginaire, incarnée par le Chevalier de justice équipé d'une «armure de lumière», d'un «cheval caparaçonné» et d'un «casque d'or» (Tremblay, 1998 : 331), ne s'applique pas à la réalité, la transgression de la frontière entre les deux modes ne peut qu'entraîner un échec, faisant de Marcel un héros raté.

5. Héros tragique

Victime de la fatalité, d'un contexte familial, social et économique difficile, impuissant malgré ses efforts, Marcel rappelle à sa manière le héros tragique. D'autant plus que sa relation paradoxale avec sa mère pointe vers l'inceste fondateur de sa famille, thème tragique s'il en est un. Dès le début du roman, Albertine présente sa relation fusionnelle avec Marcel comme une chose à laquelle ils ne pouvaient échapper : «c'était leur destin à tous les deux d'être inséparables à ce point.» (*Idem*, 22) Par manque de place dans leur petit appartement, explique Albertine pour se décharger de cette responsabilité, elle partage son lit avec son fils, qui y occupe la place de son père disparu à la guerre. Pour elle, «Le sort les a jetés dans le même lit sans se préoccuper des convenances, de la décence, du sens commun, elle n'y peut rien.» (*Idem*, 64) Cette proximité s'inscrit toutefois dans un schéma familial qui remonte à la relation incestueuse des grands-parents de Marcel.

³ Pour plus d'informations sur le lien entre les lunettes de Marcel et ses problèmes identitaires, nous renvoyons le lecteur à notre article paru à ce sujet dans le numéro 33.1 de la revue *Recherches théâtrales au Canada*.

Sans entrer dans les détails, rappelons simplement que la relation transgressive (qui se précise au fil de l'œuvre de Tremblay) entre Victoire et son frère Josaphat donne naissance à Gabriel, Albertine et (probablement) Édouard. Cette relation est tenue secrète sous le couvert d'un mariage de raison entre Victoire et Téléphore qui sépare Josaphat et sa sœur, partie s'établir à Montréal avec son nouveau mari. Bien que volontairement ignoré, l'inceste refait surface de diverses manières et marque notamment la descendance du couple d'un repli généralisé. Dans son article «L'Abîme du rêve: enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay», Jacques Cardinal souligne «l'aspect originaire et fondateur» (Cardinal, 1999: 75) de cet inceste. L'inceste repose sur une vision impossible, celle «de sa propre chair comme extériorité désirable.» (Lojkin, 2003: 31) Cette impossible vision va de pair avec une confusion identitaire puisque l'inceste brouille «ce qui relève du Même et ce qui relève de l'Autre.» (*Ibidem*) L'interdit qui pèse sur l'inceste, même lorsque celui-ci est refoulé, contribue à la cécité et à la confusion identitaire des personnages. À ce titre, la famille de Marcel échoue à intégrer des éléments extérieurs qui mettraient fin à son repli et permettraient à ses membres de se construire en fonction de l'Autre. Aussi, les difficultés identitaires de Marcel sont facilement assimilables à ce fonctionnement familial et à la relation qu'il entretient avec sa mère, expliquant ainsi son rôle ambigu de héros évoqué jusqu'à maintenant. La fin du roman confirme pourtant le statut tragique de Marcel et sa vengeance impossible. Sans plus se préoccuper de ses cheveux brûlés, Albertine fait sortir les autres personnages de la chambre en disant: «Laissez-moé tu-seule avec lui.» (Tremblay, 2000: 1171) Loin d'engager une confrontation avec son fils, ce qui aurait pu changer la situation *in extremis*, elle prend Marcel par la taille et lui dit: «Viens te coucher à côté de moman, mon Marcel. Viens te coucher à côté de moman.» (*Ibidem*) Ce geste et ces paroles, parce qu'ils gardent Marcel dans l'espace maternel, l'empêchent définitivement de faire face à sa mère et de se constituer comme sujet vis-à-vis d'elle et des autres. Il est coincé dans une relation fusionnelle avec Albertine, sans tiers garant de la distance entre eux, à la manière d'un enfant encore dépendant (malgré son corps d'homme). Au sujet du corps, précisons d'ailleurs que les deux personnages présentent un embonpoint important semblable, comme si leurs corps-mêmes étaient joints dans une forme magmatique. L'aspect

incestueux de leur relation s'inscrit dans la continuité d'une filiation hors normes. L'épilogue du roman est constitué d'une «Lettre du frère Stanislas à Albertine», qui rassure celle-ci sur l'accueil de Marcel à l'asile qu'il dirige. Cette lettre renforce la position de Marcel, considéré comme irresponsable et retiré de la société, sans aucune possibilité de la réintégrer. L'asile n'est pas en continuité avec l'espace public et place ses patients plus visiblement en marge de la société qu'ils ne le sont déjà par leur état, sans rapport avec les membres de la communauté. Les seules visites que Marcel pourra recevoir sont celles de sa mère (les dimanches) et on sait dès le début du roman que les frères médicamenteusement (déjà à cette époque) les patients au point que ceux-ci n'ont pas l'air conscients de ce qu'ils font. L'épilogue ne fait donc que confirmer le statut identitaire de Marcel et lui retire toute possibilité d'exercer un ressentiment légitime pour son état, qu'il attribue à sa mère, elle-même victime d'un contexte familial, économique et social difficile. Le Marcel héros, Chevalier de justice, lorsqu'il entre dans la réalité, fait véritablement du personnage un héros tragique qui ne peut échapper à sa destinée, malgré ses efforts. Il s'y retrouve même puni de la démesure dont il a fait preuve dans son monde imaginaire et qu'il aurait voulu démontrer au-delà de celui-ci. S'il échappe à la mort qui guette le plus souvent le héros tragique et échoue à s'affirmer par un matricide, Marcel subit un sort peu enviable et d'autant plus tragique. Finalement, Marcel, c'est un peu Oreste privé à la fois de la légitime vengeance et de la justice des hommes, et abandonné à des furies qu'il n'a même pas méritées. Sous une forme modernisée, dans laquelle la destinée prend la forme de conjonctures diverses, Marcel montre bien «l'écrasement de l'homme par la fatalité, l'anéantissement de la liberté et de la volonté individuelle par un pouvoir supérieur et aveugle» (Louvain, 1997: 14).

155

.....
MARCEL, NOUVEAU
HÉROS TRAGIQUE DANS
UN OBJET DE BEAUTÉ
DE MICHEL TREMBLAY
.....

Sara Bédard-Goulet

6. Conclusion

Paradoxalement, c'est en expulsant le pouvoir supérieur et aveugle de la tragédie que Michel Tremblay renforce et renouvelle la fatalité qui écrase le héros moderne. Dans *Un ange cornu avec des ailes de rôles*, l'auteur retrace son parcours de lecteur autour de quelques œuvres

phares, dont *Bonheur d'occasion*, le premier roman de l'auteure franco-manitobaine Gabrielle Roy. Dans le contexte du Québec des années 1950, ce roman est l'un des premiers à ne pas tenir un discours moralisateur dans lequel la religion catholique et son dieu règle la vie des personnages. Pour Michel Tremblay adolescent, sa lecture est une révélation de la « grande tragédie du petit monde » (Tremblay, 1994 : 189) abandonné à son sort, sans qu'un *deus ex machina* ne vienne les sauver. Il commente ce roman de la manière suivante : « C'est ça la vie, la vraie vie, y'a pas d'explications à l'injustice ni de solution ! Le bon Dieu va pas apparaître comme Superman pour sauver tout le monde, ces personnages-là sont perdus ! » (*Ibidem*) La vie donc, telle qu'elle est, remplace alors le pouvoir supérieur et aveugle et met en scène des personnages médiocres, qui n'ont pas les ressources pour contrecarrer cette « nouvelle » fatalité et apparaissent ainsi d'autant plus tragiques. Marcel, de par son aliénation, incarne ici la figure-même du héros tragique moderne.

RÉFÉRENCES

- Bougnoux, Daniel (1998), *La Communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, La Découverte [1991].
- Cardinal, Jacques (1999), « L'Abîme du rêve : enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay », *Voix et images*, vol. 25.1(73), pp. 74-101.
- Kristeva, Julia (2010), « Le sujet en procès : le langage poétique », in Lévi-Strauss, Claude (dir.), *L'Identité*, Paris, PUF, pp. 223-246.
- Lojkine, Stéphane (2003), « Une sémiologie du décalage », in Mathet, Marie-Thérèse, *La Scène : Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, pp. 9-34.
- Louvat, Bénédicte (1997), *La Poétique de la tragédie classique*, Paris, SEDES.
- Ricoeur, Paul (2001), « Justice et vengeance », *Le Juste 2*, Paris, Éditions Esprit.
- Ricoeur, Paul (1991), *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.
- Tremblay, Michel (2000), *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
- Tremblay, Michel (1998), *Un objet de beauté*, Montréal, Québec Loisirs, [Leméac, 1997].
- Tremblay, Michel (1994), *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal, Leméac.
- Tremblay, Michel (1992), *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac.
- Tremblay, Michel (1990), *La Grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac [1978].

4. MODELOS

4.1. MODELOS ANTIGOS

HÉRCULES: DE ZERO A HERÓI

Ana Cruz Nelas
ana.c.nelas@gmail.com
UNIVERSIDADE DO MINHO

Como explicar a essência do herói clássico? Bastará ler sobre as suas proezas? Como fazer com que os mais pequenos o entendam? A Disney respondeu a estas perguntas em 1997 quando decidiu recorrer aos clássicos e reavivar Hércules. Transformou-o num herói de miúdos e graúdos. Em vez de contar os Doze Trabalhos, que a história da mitologia consagrou, a Disney optou por procurar uma faceta mais humana da personagem, mostrando o percurso do herói, desde o seu nascimento até à idade adulta. A linha narrativa criada pela Disney visa um propósito maior: o de revelar o homem por detrás do herói e transmitir uma lição moral. A ascendência de Hércules fará dele uma personagem de feitos heroicos. O Hércules da Disney é um rapaz desajeitado e rejeitado por todos, que procura incessantemente a sua verdadeira identidade, ao mesmo tempo que procura provar o seu valor perante deuses e mortais.

159

.....
**HÉRCULES:
DE ZERO A HERÓI**
.....

Ana Cruz Nelas

EM 1997, a Walt Disney Pictures lançou o seu trigésimo quinto filme de animação – *Hércules* –, baseado na mitologia clássica, dirigido por Ron Clements e John Musker (que juntos estiveram também à frente de projetos como *A Pequena Sereia* – 1989 –, *Alladin* – 1992 –, *A Princesa e o Sapo* – 2009 –, entre outros). O musical animado tem como personagem principal, tal como o título indica e como não podia deixar de ser, Hércules – ou Heracles –, segundo a mitologia um semideus, filho de Zeus e Alcmena. Segundo Pierre Grimal, no seu *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, “Heracles é o herói mais popular e o mais célebre de toda a mitologia clássica. As lendas em que figura constituem um ciclo inteiro em contínua evolução desde a época pré-helénica até ao fim da Antiguidade.” (Grimal, 2009: 205).

O filme da Disney inicia-se com um cenário tipicamente associado à Antiguidade Clássica: colunas, um templo, estátuas de heróis e deuses. O narrador começa a contar a história, referindo que “o mais forte e poderoso de todos os heróis era Hércules”, mas é interrompido pelas

musas, “deusas da arte e proclamadoras de heróis”, como as próprias referem. Estas musas têm algo de familiar, acabam por ser um paralelo com o coro, do teatro clássico; estão presentes ao longo de todo o filme, vão relatando a história, permitindo que avance mais rapidamente. Ao mesmo tempo existe uma correspondência com o sentido de coro atual, visto que se trata de uma animação musical – as musas narram a história sempre auxiliadas por músicas.

As musas fazem então uma contextualização que remonta ao momento em que Hades, Zeus e Posídon derrotam os titãs e dividem entre si o poder. No entanto, a versão da Disney não faz referência a Hades e a Posídon, dando apenas relevância à personagem de Zeus e ao modo como trouxe paz ao mundo terreno e divino, reinando sobre todo o Olimpo.

Segundo a mitologia, Zeus aproveita a ausência de Anfitrião e faz-se passar por ele para se deitar com Alcmena; dessa relação terá sido gerado Hércules. Quando o verdadeiro Anfitrião regressou a casa, no dia seguinte, Alcmena ficou estupefacta; nessa noite terá sido gerado o irmão gêmeo de Hércules, Ificles. Apesar de Anfitrião ter aceitado o sucedido, o mesmo não aconteceu com Hera, mulher de Zeus, cujos ciúmes são recorrentemente apontados como culpa das tragédias que vão acontecendo ao herói.

Logo à partida, o Hércules que a Disney criou afasta-se do mito, talvez para o tornar mais adequado para as crianças e evitar perguntas embaraçosas aos pais. No filme, Hércules é filho de Zeus e de Hera e a história começa com uma grande festa no monte Olimpo, onde os deuses se encontram para conhecer Hércules. Para além do cenário verdadeiramente celestial, com nuvens a servir de chão, ouro e abundância. Os deuses apresentam-se resplandecentes, geralmente colorados a apenas uma cor (e pequenas variações de tom), uma forma imediata e simples de identificar os personagens. Todos os deuses trouxeram presentes para o pequeno Hércules, sobretudo ouro e joias. Mas quando chega a altura de Zeus e Hera darem a sua prenda, Zeus molda Pégaso, o cavalo alado, a partir de uma nuvem, apresenta-o a Hércules e diz-lhe que ficarão sempre juntos.

Mais uma imprecisão do filme da Disney. Segundo o *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal, “contava-se que ele [Pégaso] tinha nascido “nas fontes do Oceano”, isto é, no Extremo Ocidente,

quando Perseu matou a Górgona. A lenda ora afirma que este cavalo divino brotou do pescoço da Górgona (...) ora admite que nasceu da terra, fecundada pelo sangue da Górgona. Mal nasceu, Pégaso levantou voo em direção ao Olimpo, onde ficou a servir Zeus, levando-lhe o raio.” (Grimal, 2009: 360). Nada, portanto, relaciona Pégaso e Hércules, não se cruzando nas lendas nem sendo o nascimento do cavalo alado retratado pela Disney o defendido pelos historiadores.

Hades, o senhor dos mortos, chega a meio da festa; Zeus e Hades tratam-se por irmãos, pelo que existe, no filme, uma relação que poderá remontar aos três senhores que dividiram o poder do Universo, Hades, Posídon e Zeus. Zeus pergunta ao irmão: “Então Hades, como estão as coisas pelo submundo?”; ao que Hades, mostrando o seu carácter irónico responde secamente: “Cheias de gente morta, é a vida”⁵. Hades olha Hércules com desdém, revelando um pouco do que será a relação de ambos ao longo do filme.

A Disney criou ainda duas personagens para acompanhar Hades, que trazem um pouco de comédia para contrabalançar o humor negro do Senhor do Submundo: Agonia e Pânico. Os nomes destes pequenos demónios, retratados com caudas pontiagudas e chifres, mas colorados a rosa e verde, o que atenua um pouco o lado negro do submundo. Estes personagens vivem em constante sobressalto, bajulando Hades, que os aterroriza profundamente. São, no fundo, os seus mensageiros, que relatam o que se passa na terra e obedecem cegamente a todas as ordens de Hades.

Quando regressa da festa no Olimpo, Hades é informado que as Moiras haviam já chegado, sugerindo que Hades estaria à espera das três irmãs – Átropa, Cloto e Láquesis. Segundo a mitologia, estas, “para cada um dos mortais, regulavam a duração da vida, desde o nascimento até à morte, com a ajuda de um fio que a primeira fiava, a segunda enrolava e a terceira cortava quando a vida correspondente acabava” (*Idem*, 306). Em Hércules, as três irmãs são retratadas velhas, verdes e partilhando entre as três um único olho, remetendo-as para a bruxaria. “Nós vemos tudo. Passado, presente, futuro” dizem as Moiras, que preveem o futuro: “Dezoito anos passados, todos os planetas estarão alinhados. Solta os titãs e vencerás.” Apenas Hércules estaria entre Hades e a conquista de todo o Universo, nomeadamente a derrota do irmão Zeus, que revela invejar profundamente, ao longo do filme.

Por ordem de Hades, Hércules é raptado por Agonia e Pânico, que são incumbidos de dar ao bebé uma poção que o torne completamente mortal, e levado do Olimpo para a terra. No entanto, Alcmena e Anfitrião – representados como um casal de uma certa idade – ouvem o choro do bebé, o que faz com que Agonia e Pânico sejam obrigados a fugir, deixando que uma única gota da poção não seja bebida por Hércules. Seria o suficiente para não eliminar todos os seus poderes. Alcmena e Anfitrião fazem, de facto, parte da vida de Hércules, como pais adotivos. O filme não retrata qualquer vingança de Hera, como reza a lenda, apenas existe uma referência muito breve à altura em que Hera introduziu no quarto de Hércules e Ificles, seu irmão gémeo, duas serpentes, que Hércules rapidamente neutralizou. Quando abandonam Hércules, Agonia e Pânico transformam-se em serpentes, que Hércules agarra com a sua força sobre-humana, sendo esta a única cena onde o filme resvala a lenda da antiguidade, enquanto Hércules é ainda criança.

Desta cena, o filme avança diretamente para a adolescência de Hércules, um rapaz muito trapalhão e solitário, conhecido pela sua força exagerada. Numa viagem com Anfitrião ao mercado, destrói toda a Ágora; os comerciantes já parecem conhecê-lo e temem a sua desconexão motora. “Este rapaz é uma ameaça”, resmungam os aldeãos. “Ele é só um miúdo. Não consegue controlar a força.”⁷, Anfitrião tenta desculpar o filho, que se sente visivelmente inadaptado e deslocado.

Alcmena e Anfitrião decidem então contar a Hércules que o encontraram quando era bebé, juntamente com uma medalha de ouro com o seu nome e o símbolo de Zeus. Hércules parte para o templo de Zeus, em busca de respostas e de alguma orientação. A estátua de Zeus ganha vida e este conta Hércules que é seu filho, sendo a sua mãe Hera. Explica-lhe ainda que terá sido tornado mortal ainda em bebé e, na insistência de Hércules sobre o que poderá fazer para voltar ao Olimpo, Zeus recomenda que procure Filoctetes, o treinador de heróis. Antes de se despedir, envia ainda Pégaso para que o acompanhe na sua jornada.

Hércules e Pégaso encontram Filoctetes – representado como um sátiro – a observar ninfas. Existe, de facto, alguma relação entre Filoctetes e Hércules, segundo a lenda, desde a época homérica, em que Filoctetes é apontado como o herói a quem foram confiados o arco e a flecha de Hércules, na altura da morte deste. No entanto, esta não é a versão apresentada pela Disney, que retrata Fil como “o grande treinador

de heróis”, que imediatamente comunica a Hércules que está a perder o seu tempo pois está reformado. Dentro de casa tem recordações várias dos heróis que treinou e confessa que todos o dececionaram, havendo referência a Perseu, Teseu e Aquiles. Filoctetes não acredita que Zeus é pai de Hércules, mas com uma “pequena” intervenção divina, acaba por aceitar treiná-lo.

Um momento musical acompanha o treino de Hércules, mostrando várias fases, desde o rapaz desastrado até ao homem musculado, que controla a sua força com precisão. “Ok, vamos para Tebas miúdo.”, diz Fil, para deleite de Hércules. No caminho para Tebas, o grupo depara-se com uma das situações treinadas na ilha de Fil – uma donzela em perigo. Nesso, um centauro de ar duvidoso, agarra uma rapariga pela cintura, uns metros acima do solo. Hércules tem algumas dificuldades iniciais mas acaba por derrotá-lo. A donzela é Mégara – Meg – que atrai imediatamente a atenção de Hércules.

Neste ponto existe um paralelismo com as lendas onde figura Hércules. Nesso é, de facto, um Centauro, que participou na luta contra Folo e Hércules e que foi expulso para o rio Eveno, onde ficou como barqueiro. Foi aí que se reencontrou com Hércules e de onde poderá derivar a cena do filme da Disney. Com Dejanira, a sua segunda mulher, atravessava o rio Eveno, onde confiou a mulher ao barqueiro. No entanto, Nesso tentou violar Dejanira e Hércules voltou a de gladiar-se com o Centauro, voltando a derrotá-lo. Nesso jurou vingar-se e deu a Dejanira um veneno poderoso, dizendo-lhe que era uma poção para que Hércules não deixasse de a amar e de lhe ser fiel, que mais tarde viria a matar o herói.

Hércules afasta-se e surge Hades. Meg estava em missão, tentando convencer Nesso a juntar-se a Hades, mas conta que falhou por causa do “rapaz maravilha, Hércules”. É neste momento que Hades descobre que Hércules está vivo, mostrando simultaneamente raiva e ansiedade/inquietude, ao mesmo tempo que Agonia e Pânico temem por Hades ter descoberto o seu segredo – que haviam fracassado no assassinato de Hércules.

Hércules, Filoctetes e Pégaso chegam a Tebas, uma cidade completamente mergulhada no caos. Os habitantes queixam-se de uma maré de azar: incêndios, terremotos e uma onda de crimes assolam a cidade. Hércules pergunta se pode ajudar, mas ninguém acredita que ele é um

herói. Meg surge do nada e pede ajuda a Hércules para salvar duas crianças presas no desfiladeiro – tudo orquestrado por Hades. Toda a cidade segue o herói, que com a sua força liberta as duas crianças; mas no desfiladeiro surge a Hidra e Hércules vê-se obrigado a lutar com ela. Cada vez que corta uma cabeça, surgem três. Hércules causa uma derrocada, mata a hidra e é aclamado pela cidade como herói. O plano de Hades falha, o que o deixa cada vez mais furioso. A Hidra de Lerna é um dos doze trabalhos de Hércules, que no filme da Disney é interpretado como obra de Hades. Este continua a colocar inúmeros perigos no caminho de Hércules, mas este consegue vencê-los a todos.

Durante o filme, o espectador apercebe-se que Meg vendeu a sua alma a Hades para salvar o seu namorado, que entretanto fugiu com outra mulher. Hades oferece-lhe a liberdade em troca de Hércules.

Hércules fala com Pégaso e conta como derrotou o Minotauro e a Górgona. Torna-se num verdadeiro herói, sendo retratado como uma superestrela dos tempos modernos, com uma enorme mansão, grupos de fãs, merchandising e uma agenda preenchidíssima, coordenada por Fil. Meg aparece na mansão e desencaminha-o para se juntar a ela num passeio, onde seduz Hércules para tentar descobrir a sua fraqueza. Hércules confessa a Meg que gosta dela e quando vão beijar-se chega Pégaso e Fil, levando o herói. Meg apercebe-se que também gosta de Hércules.

Hades surge do nada e relembra Meg que ela é sua escrava. Fil ouve a conversa, descobrindo que Meg trabalha para Hades. Esta revela a Hades que nunca conseguirá acabar com Hércules porque ele não tem fraquezas. É aí que Hades descobre que a fraqueza de Hércules é a própria Meg.

Quando Fil explica a Hércules que Meg é uma fraude, Hades chega à arena. Agonia e Pânico trancam Pégaso num estábulo e Hades tranca Fil numa arca. Hades “conversa” com Hércules, fazendo-lhe uma proposta: “Tu desistes da tua força durante 24 horas e a Meg ficará livre como um passarinho”; no entanto o acordo será quebrado se Meg for magoada de alguma maneira. Hércules acede e Hades liberta os titãs sobre a terra, enviando-os em direção ao monte Olimpo. Os deuses contra-atacam, mas sem grandes resultados.

O Ciclope, no entanto, dirige-se para Tebas, procurando por Hércules. Meg liberta Pégaso e procura Fil para ajudarem Hércules.

Todos os deuses são capturados, à exceção de Zeus. Hades acaba por revelar que o plano foi todo engendrado por si.

Hércules consegue derrotar o ciclope, mas Meg sai magoada, o que quebra o acordo feito com Hades, recuperando assim o herói a sua força. Dirige-se ao Olimpo e liberta os deuses, ajudando Zeus a aprisionar novamente os titãs. Entretanto, Meg está a morrer e parte para o submundo.

Hércules não desiste e vai até ao submundo, determinado a recuperar Meg. Consegue domar Cérbero (o último dos doze trabalhos, segundo a mitologia) e surpreende Hades. Troca a sua vida pela de Meg, mergulha no rio dos mortos e recupera a alma de Meg. Não morre, uma vez que se transforma num deus, enviando Hades para o rio dos mortos.

Hércules e Meg vão até ao Olimpo, onde são recebidos por Zeus e Hera: “Um verdadeiro herói não se mede pela força física, mas sim pela força do seu coração.”. Os deuses abrem-lhe as portas do Olimpo, mas Hércules rejeita para poder ficar com Meg.

Apesar das incoerências ao nível mitológico, este é um filme que encantou várias gerações. Na sinopse do filme, “Só quando aprender que não é a força física que conta, mas sim a força do coração, é que Hércules poderá salvar o monte Olimpo e então ser proclamado herói”. Esta é a lição a que a Disney nos habituou em todos os seus filmes e consegue com sucesso transmiti-la aos espectadores; uma animação musical extremamente divertida, que contagia e que leva um “bocadinho” da mitologia da Grécia antiga a novos públicos.

REFERÊNCIAS

- Grimal, Pierre (2009), *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, Presses Universitaires de France [1951].
- Grimal, Pierre (2009), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, trad. Coordenada por Victor Jabouille, Lisboa, Difel
- Hercules* (1997), Filme realizado por Ron Clements e John Musker, EUA, Walt Disney Pictures.

(DES)MASCARADOS: OS HERÓIS DETETIVES DOS ROMANCES DE FRANCISCO JOSÉ VIEGAS

Adenize Franco

adenizefranco@gmail.com

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE DO PARANÁ (UENP), BRASIL

Dupin, Sherlock Holmes e Hercule Poirot figuram como representantes emblemáticos das novelas policiais. Nesse álbum de fotografias em que aparecem podemos acrescentar Jaime Ramos e seus ajudantes, os heróis detetivescos dos romances de Francisco José Viegas. O autor especializou-se em romances de tônica policial, cujo personagem principal, Jaime Ramos, insurge em vários casos investigativos que, nem sempre, encontram solução. Narrativas compostas de enigmas, os romances de Francisco José Viegas engendram muito mais que pistas a serem desvendadas, são verdadeiros *puzzles* de espaço e memórias deslocados. Tal característica favorece o aparecimento de um policial detetive, Jaime Ramos, que também se constitui como um herói desmascarado, especialmente nos romances *Longe de Manaus* (2005) e *O Mar Em Casablanca* (2009). A proposta dessa comunicação procura discutir a figura de Jaime Ramos e seu auxiliar Isaltino de Jesus enquanto heróis que encarnam a máscara do detetive em romances policiais contemporâneos marcados pela característica do deslocamento.

167

.....
**(DES)MASCARADOS:
OS HERÓIS DETETIVES
DOS ROMANCES DE
FRANCISCO JOSÉ VIEGAS**
.....

Adenize Franco

A ficção 'pseudopolicial' de Francisco José Viegas

Jaime Ramos voltou a acenar. Compreendia que estava no início de uma investigação de que ele era, não o sujeito, mas o objecto, aquele que se investiga para ver o que investiga.

(Francisco José Viegas, *Um céu demasiado azul*)

ADMIRADOR DO GÊNERO POLICIAL, o escritor Francisco José Viegas não deixa de referir-se a essa tipologia associando-a aos grandes clássicos da literatura universal. Para ele e para outros escritores ou estudiosos do gênero, é possível compreender que há já uma semelhança tanto na epopeia de Homero, quanto em algumas obras de W. Shakespeare

no que diz respeito à demanda empreendida por alguém em direção a algo significativo (objeto, pessoa, lembranças, sensações). Essa busca será o fio condutor de narrativas clássicas e, como podemos perceber, também nos romances policiais. Em *Édipo Rei*, de Sófocles, por exemplo, verificamos os elementos norteadores da máquina de fazer policiais: um crime de assassinato, um assassino e o investigador que irá encontrar pistas e decifrá-las e, sobretudo, a busca do herói trágico por sua origem, sua identidade.

W. H. Auden, em seu artigo *The Guilty Vicarage* (1948), estabelece uma comparação entre a história de detetives e as tragédias gregas. De acordo com o autor,

A tragédia grega e a história de detetive possuem uma característica em comum na qual ambos diferem da tragédia moderna, nomeadamente, os personagens não são mudados em ou por suas ações: na tragédia grega porque suas ações são condenadas, fadadas ao fracasso, nas histórias de detetive porque o evento decisivo, o assassinato, já ocorreu. Tempo e espaço, portanto, são simplesmente o quando e o onde da revelação de um ou outro que tem para acontecer ou que tem, atualmente, acontecido. Em consequência, a história de detetive provavelmente deveria, e usualmente faz, obedecer às unidades clássicas, enquanto que a tragédia moderna, na qual os personagens se desenvolvem com o tempo, pode somente fazer isso por uma viagem técnica de força; e o romance de suspense (thriller), como o romance picaresco, até mesmo exige mudanças freqüentes de tempo e espaço. (Auden, 1962: 148)¹

W. H. Auden evidencia a relação entre as personagens das tragédias gregas e a 'detective story'. Para o autor, o que há em comum entre essas esferas literárias é a fatalidade. Se, por um lado, nas tragédias gregas

¹ Greek tragedy and the detective story have one characteristic in common in which they both differ from modern tragedy, namely, the characters are not changed in or by their actions: in Greek tragedy because their actions are fated, in the detective story because the decisive event, the murder, has already occurred. Time and space therefore are simply the when and where of revealing either what has to happen or what has actually happened. In consequence, the detective story probably should, and usually does, obey the classical unities, whereas modern tragedy, in which the characters develop with time, can only do so by a technical tour de force; and the thriller, like the picaresque novel, even demands frequent changes of time and place. (Auden, 1962: 148)

as personagens sempre terão um fim trágico – Édipo, personagem de Sófocles, descobre que é assassino do próprio pai e cega-se; Agamenon, de Ésquilo, é morto pela esposa Clitmenestra, vindo de uma geração de crimes trágicos (Atreu e Tiestes) – porque é fatal que assim seja, por outro, na ‘detective story’ essa fatalidade já ocorreu e é, a partir disso, que a história tem seu desenvolvimento. O fim de uma é o início de outra, intermediadas pelos personagens que serão os agentes fulcrais para o desenvolvimento das ações. E, além, tempo e espaço, as outras duas unidades aristotélicas para o estudo da tragédia, também são elementos que se aproximam, segundo W. H. Auden, entre a tragédia grega e a ‘detective story’, uma vez que são o ‘onde’ e o ‘quando’ os eventos ocorreram e que serão revelados.

Desse modo, é possível observar que esse regresso às unidades de tempo, lugar e ação preconizados por Aristóteles faz do romance policial um executor de ações rápidas com personagens reduzidos e que permanecem, basicamente, durante o período da narrativa no mesmo espaço, a duração da ação é breve, o tempo necessário para angariar pistas, justapô-las como num quebra-cabeça e apresentar o culpado.

Em entrevista^[2], Francisco José Viegas afirma que o seu fascínio pelo romance policial vem da “(...) arte narrativa e os seus heróis. Ou seja, a maneira como se conta uma história e o desenho dos personagens”. Essa assertiva revela o lugar de autoria do escritor, uma vez que enquanto leitor é seduzido pela forma, “(...) como o gênero lida com a morte, o desaparecimento e o mistério, e quais os seus sinais”. Seja como autor ou leitor, Francisco José Viegas não apenas é um grande admirador do gênero policial – leitor de Raymond Chandler, John Le Carré e Manuel Vázquez Montalbán – quanto criou uma dupla de investigadores que, de forma recorrente e serial, é a responsável pelas ações investigativas de suas tramas.

Autor de onze romances^[3], dos quais em nove verifica-se a presença do inspetor Jaime Ramos e seus ajudantes Filipe Castanheira e Isaltino

² Entrevista *Vidas Escondidas*, ao Jornal de Letras, Artes e Ideias, 03/03/2004, ano XXIII, nº 872, Portugal. Dossiê sobre Literatura Policial.

³ Romances do autor: *Regresso por um rio* (1987), *Crime em Ponta Delgada* (1989), *Morte no Estádio* (1991), *As duas águas do mar* (1992), *Um céu demasiado azul* (1995), *Um crime na exposição* (1998), *Um crime capital* (2001), *Lourenço Marques* (2002), *Longe de Manaus* (2005), *A poeira que cai sobre a terra* (2006) e, *O mar em Casablanca* (2009).

de Jesus, Francisco José Viegas integra uma geração de romancistas contemporâneos que articulam, em suas obras, o máximo de elementos seja da cultura erudita seja da cultura de massa. Parodiando, de certa forma, um gênero que tem em suas raízes Edgar Allan Poe, o autor não constrói tramas superficiais apenas com a intenção, já tornada senso comum, de que os romances policiais prestam-se a apenas uma leitura evasiva. Por isso, alguns críticos de sua obra – ainda sem muita fortuna crítica – avaliam-no como escritor de ‘pseudopoliciais’⁴.

Assim como é difícil, em momentos de tanta fluidez como o século XXI, categorizar a obra de um autor ou generalizar em um corpo único sua produtividade, Francisco José Viegas enverga esse adjetivo postulando-se que suas narrativas dialogam com o estatuto do gênero policial ao mesmo tempo em que apresentam elementos poéticos, mnemônicos, históricos, políticos, culinários e futebolísticos.

O que poderia ser compreendido como um ecletismo, no uso dessas adjetivações, entretanto, válida a compreensão de seus romances enquanto narrativas que não se prendem exclusivamente à preocupação de solucionar um crime. Desse modo, é plausível, como alguns resenhistas assinalam, adjetivar tais obras de F. J. Viegas enquanto ‘pseudopolicial’. Não significa que o uso desse termo denote perojativamente. Não há ironia e sim constatação de que por detrás daquilo que se caracteriza como ‘policial’ na obra do autor, existe a incorrência de uma temática outra acerca da construção identitária do homem contemporâneo. Por isso, quando concedem à sua narrativa o prefixo ‘pseudo’ longe está de negativá-lo e sim, concordar com a própria ideia veiculada em alguns de seus textos críticos ou entrevistas. Na abertura do romance *Longe de Manaus* (2005), por exemplo, encontramos a seguinte frase “Um romance policial, como se sabe, tem as suas regras. Este não tem.”. Desse modo, F. J. Viegas frisa, em seu projeto estético-literário, não sua filiação a um gênero específico mas, antes, à paródia característica da produção contemporânea.

⁴ O termo ‘pseudopolicial’ é utilizado aqui no sentido de que os romances de Francisco José Viegas “jogam” com a estrutura romanesca do policial, contudo, ao subverter essas regras, falseiam essas mesmas regras. Segundo Luisa Mellid-Franco, em resenha sobre o romance *Crime em Ponta Delgada*, “E ficamos, no fechar do livro, com a estranha sensação de não ter sido necessário nem encontrar o verdadeiro assassino nem o verdadeiro policial.” (Mellid-Franco, 1989: 14)

Quanto a outra incorrência temática apontada anteriormente, é relevante pensarmos, especialmente, na caracterização de seu personagem principal, Jaime Ramos, que pode ser assim delimitada:

(...) um homem banal, pequeno-burguês, ex-comunista, cético, gosta de cozinhar, gosta de futebol, charutos, muito pessimista, não vai em modas. De certo modo, é uma mistura de Ben Gazzara com Chazz Palminteri. Gosta de boleros, de filmes de Ford e de cerveja. E tem uma grande nostalgia por um mundo que só existe na cabeça dele. (Declaração de F. J. Viegas, em entrevista ao JL, 2004, p.19)

A declaração do autor demonstra a construção de um personagem desde o princípio com características bastante delineadas. Contudo, percebemos nos romances a existência de uma gradação e que tanto Jaime Ramos quanto Filipe Castanheira e Isaltino de Jesus vão tendo suas identidades construídas e exploradas de romance a romance. Como num processo investigativo, também os personagens de F. J. Viegas surgem em suas narrativas como pistas. Algumas indicações nos romances iniciais possibilitam compreender que Jaime Ramos, por exemplo, esteve em guerra na Guiné. Nos romances seguintes, esse passado torna-se pulsante, mais forte e, por isso, a profundidade psicológica desse personagem torna-se mais densa e outras descobertas vão sendo deslindadas. Tanto que, em seu último romance, a frase “o passado veio ter com Jaime Ramos” ecoa como uma litania.

171

.....
(DES)MASCARADOS:
OS HERÓIS DETETIVES
DOS ROMANCES DE
FRANCISCO JOSÉ VIEGAS
.....

Adenize Franco

Personagens detetivescos: máscaras policiais

Em texto já referido, W. H. Auden afirma que o trabalho do detetive é restaurar o equilíbrio entre a ética e a estética. Ou seja, houve um rompimento ético dentro de um determinado espaço e, portanto, cabe ao detetive descobrir o que causou, quem causou e por que causou esse rompimento. No que diz respeito à estética, tal questão refere-se às distinções que o autor estabelece quanto aos tipos de detetives e suas características. Separando-os entre ‘detetives profissionais’ e ‘detetives amadores’, o autor assinala que os primeiros são institucionalizados, profissionais e representantes da ética. Segundo W. H. Auden, não

necessitam de motivos para investigar um crime. Quanto aos detetives amadores, tornam-se investigadores de crimes por ‘capricho’, ou então, “(...) são motivados pela avareza ou ambição e podem apenas tão bem ser assassinos”^[5].

A maioria das narrativas policiais clássicas apresenta um detetive amador. Auguste Dupin, por exemplo, de Edgar A. Poe, não possui laço algum com a instituição policial, entretanto é o investigador mental d’*Os Crimes da Rua Morgue*, de *A Carta roubada* e d’*O mistério de Maria Roget*, ou analista, como prefere ser designado. Lançando mão de seu raciocínio lógico e da observação atenta e minuciosa, Dupin consegue desvendar os enigmas envolvendo os crimes. Detetive de mesmo porte é Sherlock Holmes, um dos personagens mais conhecidos do gênero policial, o herói de Conan Doyle é um erudito conhecedor de várias ciências o que lhe dá possibilidades para desvendar os mistérios com os quais se depara.

Já o detetive profissional ou, melhor, privado aparece, especialmente, nos romances do século XX em que o crime torna-se um problema institucional. Ou seja, a criação de prisões, delegacias, hierarquia policial e, evidentemente, um profissional ou grupo de profissionais responsáveis por um processo investigativo permitem que o ‘detetive profissional’ deixe o plano real e passe a ilustrar a ficção desse período.

É nesse contexto que surgem, por exemplo, os personagens Sam Spade, de Dashiell Hammet e Philip Marlowe, de Raymond Chandler. Tal como o personagem *Spirit*, da banda desenhada de Will Eisner, os detetives desse período do romance policial agem como heróis cuja máscara é apenas um acessório. Até porque são detetives nomeados, com características identitárias marcantes e pagos para desvendar determinados crimes. Dentro desse modelo, ainda que sejam moralmente corretos, normalmente cultivam hábitos como o fumo (cachimbo, charuto e cigarros), bebidas e mulheres estilo *femme fatale*. Ou seja, mantêm-se solitários, evasivos e com pendores filosóficos, mas frequentam um submundo mais negro que os detetives que os antecederam. Nos casos citados, podemos perceber que a distinção entre esse tipo de detetive e os amadores, é que o detetive profissional ou privado é

⁵ “(...) are motivated by avarice or ambition and might just as well be murderers”. (Auden, 1962: 154)

íntegro, corajoso e experiente, enquanto os últimos são marcados pela “inteligência extraordinária” ou “metodologia científica omnipotente” (Sampaio, 2001: 308).

Do universo especialmente chandleriano é que vemos nascer os detetives inspetores de Francisco José Viegas: Jaime Ramos, Filipe Castanheira e Isaltino de Jesus. Personagens distintas que se inter-cruzam em seus romances em busca da resolução dos mais variados assassinatos. Entretanto, nem sempre a demanda pelo assassino é a espinha dorsal que sustenta a trama. O que se pode observar, desde a primeira narrativa de caráter policialesco de F. J. Viegas, é a elaboração de personagens que estão, antes, em busca de si mesmos do que em busca dos assassinos com os quais se deparam. Em um de seus primeiros romances, *Crime em Ponta Delgada*, somos apresentados a Filipe Castanheira, evadindo de Lisboa e assentando sua vida já “nel mezzo del camin”, como nos versos de Dante, na Ilha de São Miguel, Ponta Delgada, Açores. Essa obra já antecipa muito do que será desenvolvido posteriormente em suas outras obras. Trata-se de um romance em que o perfil analítico dos factos se sobressai. Inclusive, como Jaime Ramos irá se delinear nos romances seguintes, Filipe Castanheira já adota o sistema de investigação característico: inventar narrativas a partir de alguns elementos, para que essas histórias inventadas sejam ou não comprovadas.

(...) De qualquer modo, Filipe tinha agora um rumo traçado. Pela primeira vez, desde que começara o caso há uma semana, não tinha dúvidas sobre o filão que sempre quis apanhar com as duas mãos. Enes iria pedir-lhe provas. Ele iria ter provas. Provas concretas, provas agarradas numa via-gem ao faial, frases apanhadas ao acaso, em conversas que ele não tinha, sequer, desviado para onde julgava que era mais útil, para o lado dos seus interesses. Enes iria enfurecer-se, por certo, mas não teria nada a dizer. Filipe não lhe levava um assassino, com algemas e tudo, com provas orde-nadas, mas levava-lhe provas de que havia um caminho e que devia seguir um caminho, e que esse caminho era mais difícil que os outros, só porque era surpreendente na figura de António Gomes Jardim (Viegas, 1989: 164).

Essa primeira descrição do raciocínio detetivesco de Filipe Castanheira permite que compreendamos o desenvolvimento das

investigações que serão realizadas tanto por ele quanto por Jaime Ramos. Antes de simples investigadores, os detetives irão criar histórias para os cadáveres encontrados a partir de memórias individuais e/ou outras, de fotografias, de livros, de jogadores de futebol, dos lugares, das comidas, bebidas e charutos desses e outros espaços. O que se percebe desse processo investigativo não é uma demanda de cunho racionalista e caminhos logicamente traçados. O modelo de busca aqui empreendida relaciona-se com a história das personagens que irá sendo atravessada pelos crimes aos quais são chamados. Por exemplo, Filipe Castanheira desenvolverá um romance com Isabel Câmara Neves, namorada do assassino de Ponta Delgada, que se prolongará até os romances mais recentes de F. J. Viegas. Portanto, além de buscar desvendar o(s) crime(s), o processo investigativo irá intervir no modo como o detetive percebe os acontecimentos de sua vida, seu amadurecimento pessoal e profissional e o fortalecimento de sua amizade com Jaime Ramos.

Nesse mesmo perfil, enquadra-se o herói principal das narrativas de Francisco José Viegas, Jaime Ramos. O personagem, como assinalamos anteriormente, segue a mesma tradição dos detetives privados, diferenciando-se por ocupar o lugar do detetive profissional – o inspetor de polícia – enquadrado dentro de um posto institucional, sendo, dessa forma, lançado às investigações não conforme seu desejo, mas de acordo com determinações superiores. Essas imposições, cuja divisão do trabalho investigativo dá-se com seu subalterno Isaltino de Jesus, o desagradam, por isso, evidencia-se entre suas características um amargor pelos anos despendidos em criar histórias para seus mortos. Histórias que, por vezes, atravessam a história de sua própria vida, de sua memória e de seus espaços.

É a partir do romance *Morte no Estádio* (1991) que Jaime Ramos é apresentado como protagonista e a partir do qual podemos entrever o que será o projeto estético do autor. O romance pretende-se uma mistura de mistério envolto na melancolia da alma portuguesa. Os processos investigativos alternam-se com momentos de filosofia e gastronomia. Bem como intervenções musicais e futebolísticas. O discurso romanesco, permeado por uma estrutura poética, é antes uma saudação aos pormenores da vida cotidiana do que, precisamente, um processo investigativo e calculista. Como em outros romances do autor,

o assassino não é nominado, exigindo, portanto, que o leitor também atue como um investigador.

Conforme se pode observar em seu raciocínio, “(...) recordar um corpo é como retirar-lhe autonomia e percorrê-lo sem autorização, num misto de *voyeur* permanentemente intrometido e de criança coscuvilheira espreitando para a janela da vizinha” (Viegas, 1991: 31), é assim que o detetive se identifica. Num misto de *voyeur* e de criança bisbilhoteira, busca interpretar as pistas que surgem em seu caminho investigativo, desde o corpo da vítima passando pelos pertences encontrados nos quartos de hotéis e apartamentos dos mortos.

Um *puzzle* de máscaras deslocadas

Prestes a desvendar o causador do declínio de Tebas, Édipo dirige-se a Jocasta dizendo: “É impossível que, com tais indícios, eu não esclareça minha origem” (Sófocles, 1984: 64). A fala do rei de Tebas reverbera a síntese de um romance policial. A equação que adiciona indícios à resolução do problema é assinalada quando a soma dessas pistas revela a origem do mais conturbado herói trágico.

Juntando as peças/pistas que vão assomando em sua investigação da morte do rei Laio, Édipo não somente chega à resolução do enigma quanto, também, tem revelada sua origem. Atado ao destino funesto que o oráculo lhe designou, Édipo é revelado como assassino parricida e filho incestuoso. Toda a construção de sua identidade, compreendida até então – filho de Mérope e Políbio, rei de Corinto – esvai-se nas pistas denunciadas nas falas de Tirésias, de Jocasta, do Mensageiro e do Servo/Pastor.

Os personagens detetives de Francisco José Viegas não são heróis trágicos. Não estão a desvendar crimes movidos pelo oráculo de Lóxiás. Tampouco são assassinos de pais, filhos de suas próprias mães e, portanto, motivadores da psicanálise freudiana. Entretanto, ao lado de Édipo, conformam-se como heróis que estão em busca de alguma coisa. Algo ainda não definido. Algo que também está na sua origem. Sabem de onde vêm e para onde vão, mas não sabem como chegaram até onde estão e como suas experiências individuais estão a formar suas identidades.

FIGURAS DO HERÓI

Literatura Cinema
Banda Desenhada

Assim como Édipo, os detetives de F.J. Viegas estão coletando dados e índices, de romance a romance, como peças de um quebra-cabeça, para delinear suas personalidades. De romance para romance percebemos referências que são as construtoras desses personagens. Jaime Ramos gosta de charutos cubanos, de cozinhar, de frequentar o restaurante-pub Bonaparte, de tomar cervejas, torce para o Porto, e mora em apartamento um andar abaixo ao de sua namorada Rosa. Filipe Castanheira passou a residir em Ponta Delgada, namora Isabel, gosta de pescar, de cozinhar, de cigarros da ilha dos Açores e de literatura. Isaltino de Jesus é caboverdiano, jovem, casado, auxiliar de investigação de Jaime Ramos e, extremamente dedicado. É o responsável pelo trabalho árduo do processo investigativo, retirando do caminho de Jaime Ramos quaisquer atribuições burocráticas ou trabalho pesado, de campo. É ele o responsável pelos dossiês investigativos que chegam à mesa do inspetor apenas para sua averiguação, verificação e compreensão dos fatos e do andamento da investigação. Isaltino de Jesus apresenta os indícios e Jaime Ramos compreende-os e articula-os às histórias de si e dos assassinatos.

O que Jaime Ramos não conseguiu obter foi reunido por Isaltino de Jesus, que conseguia entrar em todos os arquivos, tinha amigos em todos os arquivos, onde ele não entrasse ninguém poderia entrar, com aquela sutileza de um anônimo de Valongo, humilde fazendo-se ainda mais humilde, a voz baixa, o tom certo, desculpando-se de existir, sim, meu amigo, o casamento é assim mesmo, compreendo perfeitamente, o que interessa é a saúde da família, ah, o meu amigo também é do Benfica?, tive um carro desses, funcionava como uma andorinha, azul-escuro com cromados brilhantes, um tablier de madeira e couro, manetes de origem, cheguei a ir a Viana para comer esse arroz, meu bom amigo, dava uma digestão difícil mas os pecados são para serem cometidos, especialmente os da gula, também temos desses casos por aqui, sim senhor, enfim, ao que andais andamos, como se costuma dizer, apneia, problemas em dormir, insônia, isso mesmo, a quem o diz, o miúdos é que me dão sono, nos primeiros tempos, quando choravam a meio da noite, não havia insônia que viesse, mas agora, agora que sonham com playstation e nintendo, agora que têm deveres para fazer em casa, ah, meu amigo, agora só insônias, ainda pensei que era um problema de saúde, ainda, mas não, era só inquietação, isso mesmo, é como

diz, problemas, todos temos problemas, e agora que ninguém nos ouve, meu amigo, eu estou com um problema sério, não quero que meu amigo viole nenhuma lei, nenhum procedimento, cada polícia tem as suas manias, como todos sabemos, e Isaltino conseguia a informação ao fim de meia hora, ao fim de cinco minutos, com aquela voz de quem pedia desculpa por ter voz. (Viegas, 2006:144-5)

A passagem retirada do romance *Longe de Manaus* (2005), ainda que extensa, de alguma maneira, delinea – entremeada por um discurso indireto livre – o perfil do personagem Isaltino de Jesus. Personagem que, de romance para romance, conquista mais espaço, assim como a confiança do inspetor Ramos. Também investigador, Isaltino remete ao perfil dos detetives sérios, casados, que, ao final do dia retornam aos lares para jantar com esposa e filhos. Contrariamente a Filipe Castanheira e Jaime Ramos, é casado já aos 35 anos e ainda é contaminado pelos sonhos de conquista (financeira ou não). Ao mesmo tempo em que consegue as informações necessárias para desvendar o enigma do crime, utilizando para isso, não a violência, a chantagem ou outros elementos recorrentes em histórias policiais, mas sim, com “(...) a voz de quem pedia desculpa por ter voz”.

O painel brevemente exposto a respeito dos heróis detetivescos de Francisco José Viegas permite observarmos dois elementos interessantes sobre eles e sobre as aventuras a que são lançados nos romances. A primeira é que são personagens cuja caracterização engendra personalidades comuns que, em contato com a história dos mortos com os quais acabam interagindo, vão deslindando características formadoras de si. É no decorrer dos romances que vamos, também como investigadores, descobrindo não somente a histórias do assassinatos e dos assassinos, mas também dos detetives. Tal como eles, o leitor penetra num mundo de várias descobertas, inclusive sobre o próprio Jaime Ramos e seu passado comunista e soldado na Guiné no período das guerras coloniais. Justamente sobre essa construção identitária é que decorre a importância dos romances de Francisco José Viegas, uma vez que as biografias expostas revelam-se pessimistas, céticas, solitárias e melancólicas em busca de um acerto de contas ou com seu passado individual, ou com seu passado coletivo. Assim, o segundo elemento visível é a história *pari passu* dos detetives ocorrendo entremeada à

solução dos crimes. O processo investigativo engendra duas narrativas: a dos crimes a serem desvendados e a das vidas comuns e melancólicas, especialmente, de Jaime Ramos e Filipe Castanheira. Por detrás das máscaras policiais que ambos utilizam, encontra-se outra camada de memória e experiência que os assoma. Isso pode ser percebido na passagem de *Um crime na Exposição* (1998),

E portanto, Jaime Ramos era um colecionador, um colecionador desorganizado e sem disciplina alguma, largando as suas presas ao acaso, embora nunca se esquecesse, nunca do lugar exato onde arrumara – na sua casa, no gabinete ou na sua memória – um papel, um objecto solto que mais tarde seria necessário, um aroma, um afecto desordenado, um fósforo que fosse. Era uma memória treinada, de qualquer modo, uma memória educada para o seu trabalho mais solitário e mais desconhecido, longe da luz do dia e do ruído dos outros. (Viegas, 2007: 163)

178

FIGURAS DO HERÓI

Literatura Cinema
Banda Desenhada

Como colecionador de memórias, ao modelo da personagem inominada de Clarice Lispector em *A paixão segundo G. H.*, para quem a desorganização possibilita o retorno à organização anterior porque é a não confirmação do vivido, Jaime Ramos considera sua desorganização apenas um artifício, talvez, para ocultar a memória de seu passado que vai sendo deslindada na sequência dos romances.

Especialmente em seus últimos romances⁶, *Longe de Manaus* (2005) e *O mar em Casablanca* (2009), é possível perceber como o autor português evidencia sua própria concepção do romance policial afirmando que o “(...) policial é, ele mesmo, uma categoria, institui-se

⁶ Os romances de Francisco J. Viegas do último decênio são: *Um crime capital* (2001), *Lourenço Marques* (2002), *Longe de Manaus* (2005), *A poeira que cai sobre a terra* (2006) e *O mar em Casablanca* (2009). Em *Lourenço Marques*, o autor mantém o caráter de narrativa policial destacando, contudo, o período pós-colonial em Moçambique. O que se observa é que em *Um crime capital*, romance publicado em molde folhetinesco no Jornal de Notícias, a verve lírica e intertextual, bem como a intriga romanesca, se sobressaem. A obra *A poeira que cai sobre a terra*, apresenta-se antes como uma novela do que precisamente um romance, ainda que Jaime Ramos reapareça a investigar mais dois assassinatos. Finalmente, *Longe de Manaus*, com o qual o autor foi agraciado com o prêmio de romance e novela APE/IPLB-2005 e *O mar em Casablanca* destacam-se em sua produção por revelarem um aprofundamento de questões que fogem da típica generalização dos romances policiais.

como um modelo de interpretar a própria arte de contar histórias e de as problematizar” (Viegas, 1999: 171). Desse modo, contar histórias através desses heróis desmarcados é a maior preocupação do autor, postulando que as histórias narradas dizem respeito tanto às construções narrativas que são feitas por Jaime Ramos ou Filipe Castanheira sobre seus mortos, quanto de histórias de suas próprias vidas.

Tal procedimento, entretanto, não minimiza o valor das narrativas de F. J. Viegas. Ao contrário, fazem-nos perceber em seus romances policiais não somente um *puzzle* de espaços e memórias perdidos que tentam completar-se. Há uma semelhança entre tais romances e os quebra-cabeças de madeira, tipo cruzeta, os quais, por não serem planos, dão diversas possibilidades de visão e dificultam sua montagem devido à ilusão ótica. Ou ainda, e também, aos auto-retratos do pintor anglo-irlandês Francis Bacon, cujas imagens distorcidas e deslocadas identificam-se com a personalidade e com o projeto estético do artista: o contorcido, o destorcido, a deformação, o fora do lugar.

Jaime Ramos colecionara estes dados com a minúcia de um investigador – mas ele não era um investigador propriamente dito, e estes dados não o interessavam. E ver como era a Quinta das Almas, tratava-se mais de completar um cenário do que cumprir um plano em especial, porque não tinha nenhum. (Viegas, 2006: 84)

O fragmento também pertencente ao romance *Longe de Manaus* evidencia esse desmascaramento do personagem Jaime Ramos e sua melancolia diante dos factos, pistas, assassinatos. Não se trata, portanto, de um analista como anteriormente observávamos em Auguste Dupin ou Sherlock Holmes. Jaime Ramos está mais para um colecionador de histórias defuntas do que para um inspetor judiciário em sua iminência corretora a descobrir assassinos e colocá-los atrás das grades.

Finalmente, em artigo sobre o primeiro romance policial de F. J. Viegas, a crítica Luísa Mellid-Franco afirma tratar-se de uma obra que “(...) conclui-se pela cumplicidade e pela ternura, não pelo desmascarar do assassino”. Ou seja, subvertendo o romance policial clássico, as narrativas pseudopoliciais de Francisco José Viegas não investem no desmascaramento do assassino. Antes, investem num desmascarar

desses heróis comuns, afinal, como sublinha Jaime Ramos ao avaliar seu lugar no mundo,

(...) visitar os mortos que colecionara ao longo de uma carreira sem grandes tormentas nem grandes momentos de glória. Polícia, ser polícia. Nada disso tinha sentido, ele sabia, por mais que inventasse argumentos para tranquilizar os novos agentes, os estagiários que chegavam e deviam trazer sangue novo e entusiasmo. Uma profissão sem sentido a dele; a de vigiar os mortos e a de lhes traçar um destino interrompido. Não, ao fim destes anos nada daquilo teria sentido – o sentido da disciplina, da ordem das investigações solitárias, das intuições, do castigo dos criminosos. (Viegas, 2009: 34)

Tal constatação melancólica vem a corroborar o verso da canção *Cajuína*, de Caetano Veloso, “Existirmos: a que será que se destina?”.

REFERÊNCIAS

- Auden, W.H. (1962), “The guilty vicarage. Notes on the detective story, by an Addict”, in *The Dyer’s hand, and other essays*, New York, Random House, pp. 146-58.
- Entrevista “Vidas Escondidas”, ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 03/03/2004, ano XXIII, nº 872, Portugal. Dossiê sobre Literatura Policial.
- Mellid-Franco, Luisa (1989), “Alfíbis para uma vertigem”, *Jornal de Letras, artes e ideias*, ano IX, de 04 a 10 de abril, p.14.
- Sampaio, Maria de Lurdes M. (2001), Verbetes “Policial”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, São Paulo, Editorial Verbo, pp. 305-19.
- Sófocles (1984), *Édipo, rei* Trad., pref. e notas de Agostinho Silva. 4.ª ed., Lisboa, Editorial Inquérito.
- Viegas, Francisco José (1989), *Crime em Ponta Delgada*, 2.ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América.
- Viegas, Francisco José (1999), “O imaginário do romance policial”, in AAVV., *Do mundo da imaginação à imaginação do mundo*, Lisboa, Edições Fim de século, pp. 167-74.
- Viegas, Francisco José (2006), *Longe de Manaus*, 5.ª ed., Porto, Asa editores. [2005]
- Viegas, Francisco José (2007), *Um crime na exposição*, 2.ª ed., Porto, Asa editores. [1998]
- Viegas, Francisco José (2009), *O mar em Casablanca*, Porto, Porto Editora.

AQUILES E PÁTROCLO ENTRE RIOBALDO E DIADORIM – A FUSÃO DOS CÓDIGOS DE AMOR COM OS CÓDIGOS DE GUERRA EM *GRANDE SERTÃO VEREDAS*

André Antunes
andre.vieira.antunes@gmail.com
UNIVERSIDADE DO MINHO

O trabalho que aqui se propõe pretende fazer uma análise comparativa entre os pares Aquiles-Pátroclo, da *Iliada*, e Riobaldo-Diadorim, do romance *Grande Sertão Veredas*, procurando salientar como ambos atualizam e desenvolvem a metáfora segundo a qual amor é igual a guerra. A fusão de uma existência guerreira com a de uma existência enamorada (ou fortemente afetiva) será o elo condutor pelo qual se afastam e aproximam os heróis. Feita uma primeira abordagem, pretende-se depois salientar limites à comparação feita tendo em conta as diferentes estruturas narrativas.

A PRESENTE COMUNICAÇÃO VISA ESTABELECEER UMA COMPARAÇÃO ENTRE OS PARES DE PERSONAGENS AQUILES E PÁTROCLO, na *Iliada*, e Riobaldo e Diadorim, no romance *Grande Sertão: Veredas*. Justificar a pertinência de tal comparação poderia, talvez, ser considerado desnecessário, dado que estamos perante duas obras que detêm relações de amor/ amizade entre guerreiros como fulcrais para os respetivos enredos. No entanto, as particularidades dos dois textos, bastante significativas, hão de impor, como mais tarde se pretenderá expor, matices a essa mesma dualidade entre pares abordados. Este trabalho compromete-se assim a: a) encontrar e justificar um elo comparativo sólido assente somente nos enredos da obra rosiana e do poema homérico; b) proceder à comparação propriamente dita, com sugestões de aproximação/ afastamento usando como instrumento a metáfora segundo a qual o amor é igual à guerra, vendo como a mistura destes dois *topoi* opera em ambos os contextos; c) matizar as conclusões chegadas tendo em conta as diferentes estruturas narrativas, para se concluir por uma

181

.....
**AQUILES E PÁTROCLO
ENTRE RIOBALDO E
DIADORIM – A FUSÃO DOS
CÓDIGOS DE AMOR COM OS
CÓDIGOS DE GUERRA EM
*GRANDE SERTÃO VEREDAS***
.....

André Antunes

possível relação, em *Grande Sertão: Veredas*, de um outro *topos* – o da viagem – como parte intrínseca da metáfora abordada.

Posto isto, começamos por salientar que, dentro da pouca bibliografia que se dedica à comparação da *Iliada* com o romance brasileiro,^[1] Hazin afirma que um paralelo entre os dois pares é “necessariamente curto” (*sic*), sustentando que não há homossexualidade entre Aquiles e Pátroclo, e que, por isso:

(...) o trinômio Aquiles-Pátroclo-Briseida não é perfeitamente simétrico ao trinômio Riobaldo-Diadorim-Deodorina: aqui os dois últimos personagens se confundem e é essa ambiguidade mesmo, impossível de pensar-se no mundo micênico, que constitui um dos eixos do relato de Guimarães Rosa. (Hazin, 2012: 2)

Para nos distanciarmos criticamente desta posição, afirmamos que, no nosso entender, não existe na *Iliada* um triângulo Aquiles-Pátroclo-Briseida que possa ou não ser comparado com um outro triângulo em *Grande Sertão: Veredas*. No poema homérico, efetivamente, é Briseida quem desencadeia o conflito entre Aquiles e Agamémnon, mas, mau grado os valores de igualdade entre gêneros por que atualmente nos pautamos, ela é tratada na narrativa como um objeto que dá relevo à personalidade colérica e irascível de Aquiles. Por outro lado, a questão do amor ou amizade entre Aquiles e Pátroclo poderá ser complexa de definir,^[2] mas poderemos afirmar ainda que a noção de amor do mundo micênico representado também não corresponderá à noção de amor (uma noção “burguesa”) por que hoje nos pautamos. Assim, o que resalta como um grande elemento do enredo homérico é a relação forte entre os dois heróis, a qual, seja amizade, camaradagem ou respeito, opera por modos analogicamente semelhantes com o que lato sensu se trata por amor. O que se pretende aqui não é definir o que tal seja, antes considerar a sua presença enquanto necessariamente articulada com a questão bélica.

¹ Para além do artigo citado, encontramos sobre o assunto somente mais uma referência (Abreu, 2006), que não aborda diretamente a relação que aqui se estuda.

² Para um posicionamento quanto à questão, com as devidas referências a outras perspectivas, *vide* Clarke, (1978).

Será pois a fusão dos códigos de guerra com os códigos de amor o fio condutor da nossa análise, e serão os comportamentos semióticos de tal equilíbrio (ou desequilíbrio) o que se aborda, e não tanto uma questão amorosa que esteja ou não presente. Tal poderá não parecer tão necessário para *Grande Sertão: Veredas*, dado que o desenlace do enredo aparenta salvaguardar um amor heterossexual: mas também não nos podemos esquecer de que toda essa questão está enquadrada na perspectiva de um autor auto-diegético que não se posiciona de modo isento no todo da matéria narrada, antes estabelece relações de ambiguidade com o todo da literariedade da obra.^[3]

Salvaguardando-se assim a metodologia que se usará, a saber, o enredo das duas obras e a metáfora da igualdade entre amor e guerra, podemos iniciar a comparação propriamente dita, identificando o que nos parece ser a actualização desta no poema homérico. É no início do canto XVI, quando há um diálogo entre Aquiles e Pátroclo e a permissão de Aquiles para que o outro envergue a sua armadura, que ocorre uma explicação, na narrativa, da metáfora em estudo.

Com efeito, ao longo do poema é notória a insistência do fenómeno da apropriação da armadura adversária: recorrentemente são narrados duelos em que o vencedor, após matar o seu opositor, se esforça por lhe retirar a armadura e a reclamar como sua, fazendo-o muitas vezes mesmo quando o cadáver se encontra protegido. Este fenómeno corresponderá, no nosso entender, a uma apropriação última da identidade do vencido, estando a troca de armas articulada com fenómenos de apropriação identitária. O mesmo se passará também no célebre episódio entre Glauco e Diomedes (canto VI), onde a troca final de armamento corresponde a uma união das respetivas famílias.

Assim, no canto XVI temos uma troca de armas entre guerreiros do mesmo lado do campo de batalha, coisa que ocorre com a permissão de Aquiles:

(...) Mas tu enverga nos ombros as minhas armas gloriosas
e lidera para o combate os Mirmidões amigos de guerrear,
se na verdade a nuvem negra de Troianos se abateu

³ Sobre isso, *vide* Hansen (2000), que desenvolve este romance enquanto unidade pragmática.

com força por cima das naus e os Argivos não têm
outra protecção que não a orla do mar (...) (XVI, 64-68)

Há uma complacência entre Aquiles e Pátroclo que se concretiza numa permuta voluntária de identidades – coisa típica, ou pelo menos participante, do registo amoroso – à luz de um mediador bélico. Mas Aquiles adverte Pátroclo:

(...) Depois de os teres afastado das naus, regressa. Se porventura
O esposo tonitruante de Hera te der glória,
Não desejes combater contra os Troianos amigos de guerrear
Privado de mim. Diminuirás a honra que é minha.
E arrebatado de exultação na guerra e na refrega,
Chacinando os Troianos, não queiras chegar a Ílion,
Não vá um dos deuses que são para sempre descer
Do Olimpo: pois muito os ama Apolo que age de longe. (XVI, 87-94)

184

.....
FIGURAS DO HERÓI
.....

Literatura Cinema
Banda Desenhada

Isto é, o pacto que se estabelece entre os dois tem os seus limites, e existe uma certa cumplicidade que deve ser cumprida. É possível a permuta entre os dois guerreiros tal como será permitida a permuta entre dois amantes, mas a mesma só ocorre adentro de um processo de cumplicidade que deve ser respeitado. Pátroclo não deverá combater na planície, tanto porque não deverá diminuir a honra de Aquiles, como porque não se poderá fundir completamente na sua identidade para de lá sair vitorioso em combate.

Vivenciar esta metáfora corresponde, por isso, a uma adesão à violência que constitui o teor bélico, contínua sucessão de atos de carnificina e assassínios que acompanha a narrativa da *Ilíada* e, por extensão, de qualquer guerra. A troca de armas entre Aquiles e Pátroclo opera dentro das normas de ações bélicas: a quebra da cumplicidade por parte de Pátroclo, que levará à sua morte, explícita que não estamos perante uma oposição entre razão de amor e razão de estado que afligisse a personagem, antes salienta como os códigos de guerra podem achar uma equivalência com os códigos de amor (a permuta entre armas). Os limites da violência da guerra, no entanto, serão necessariamente mais extensos do que o que tal pacto consegue aurir:

a dureza mortífera das lutas vai continuar após a morte de Pátroclo (e mesmo após a de Aquiles).

Um paralelo desta atualização em *Grande Sertão: Veredas* deverá ser encontrado, cremos, pela negativa. A sociedade impregnada de toda a tradição judaico-cristã descrita neste grande romance impede que uma união entre dois guerreiros nas coordenadas da própria guerra seja aceitável, pelo que a criação de uma ponte de comunicação entre as duas personagens é feita disjuntivamente à valorização da brutalidade que acompanha o ato bélico. Riobaldo e Diadorim, impossibilitados de assumir diretamente os sentimentos que têm um pelo outro, não têm no ato de guerrear, intrínseco à sua condição de jagunços, um possível meio de criar laços alternativos.

Toda uma série de episódios ao longo do enredo ilustra esta condição, e a forma sequencial como se apresentam permite relacionar este ponto com uma outra dimensão da lógica militar: a hierarquia. Trata-se de episódios, dos quais três serão sumariamente evocados, onde se denota uma tensão entre Riobaldo e Diadorim que se concretiza pelo aparecimento de um terceiro elemento estranho e que acaba por ser um espelho da sua relação em contexto de guerra.^[4]

Assim, nas primeiras andanças das suas aventuras, há um episódio em que as duas personagens se acham junto de um poço recoberto completamente por uma palmeira, e surge, num momento que aparentava ser de intimidade, uma rã como dissuasora (Rosa, 1988: 49-50). Esta rã, que surge aqui como um símbolo algo linear da impossibilidade do encontro, verá os seus equivalentes mais complexos, à medida que se adensam as relações de ambos junto do restante grupo de jagunços.

Quando depois Riobaldo oferece a Diadorim a pedra de topázio (Rosa, 1988: 327-332), agora símbolo de uma cumplicidade que ocorresse dentro dos parâmetros militares e que legitimasse uma ligação entre Riobaldo-guerreiro e Diadorim-guerreiro, obtém a seguinte resposta:

- Deste coração te agradeço, Riobaldo, mas não acho de aceitar um presente assim, agora. Aí guarda outra vez, por um tempo. Até em quando se tenha

⁴ Veja-se, para esse efeito, o capítulo em apêndice de (Finazzi-Agrò, 2001), onde o autor aborda a questão da violência e sua articulação com a formação de bodes expiatórios.

terminado de cumprir a vingança por Joca Ramiro. Nesse dia, então, eu recebo... (Rosa, 1988: 328)

Na discussão que se segue a esta resposta Riobaldo afirma querer abandonar com o companheiro as lides da guerra. Isto leva a toda uma argumentação entre os dois na procura de legitimar a sua presença no grupo e a cumplicidade da amizade entre ambos sem a efetivação da oferta da pedra. Acaba por aparecer a sugestão sedutora por parte de Diadorim de que Riobaldo ainda poderia ser chefe, como efetivamente virá a ser – “(...) que, quando você mesmo quiser calcar firme as estribeiras, a guerra varia de figura...” (329). Aceitar a pedra de topázio seria aceitar uma união entre Riobaldo-guerreiro e Diadorim-guerreiro, isto é, posto que o primeiro desconhecia a verdadeira identidade do segundo, aquele pedido em concreto seria pois uma confirmação de uma lealdade construída ao lado da causa principal de guerra mas funcionando dentro da mesma. E, da recusa dessa proposta procuram-se outros motivos para que se legitime a presença *in loco* nas fileiras dos jagunços.

A hierarquia militar, cujo topo será reclamado por Riobaldo, é um novo fator que serve de intermediário entre ambos, juntando uma nova dimensão bélica àquela que já havia. A relação de dominância/vassalagem transita para o interior da relação,⁵ e é com base nesta que se pretende apresentar ainda um terceiro episódio (Rosa, 1988: 434-437). Neste, Riobaldo prepara-se para matar um leproso, que tem por demoníaco, quando é surpreendido por Diadorim e pela inquietação de que será verdadeiramente um ato demoníaco perpetrado. Mas no desenrolar da ação o símbolo que este leproso representa acaba por transitar para um outro: no entremear da tensão, o chefe Urutu-Branco acaba por cortar o fio de um escapulário da Virgem que traz ao pescoço e atira-o a Diadorim. Ou seja, uma manifestação do poder destrutivo e maléfico que o líder leva a cabo transforma-se numa outra de paz, agora não oferecida em sinal de pactuação voluntária, mas sim impingida (o escapulário é atirado) como uma necessidade.

⁵ Mills (2000) aborda também uma relação de dominância/vassalagem para Aquiles e Pátroclo.

Através destes três exemplos oferecidos pela narrativa do romance pretendeu-se demonstrar como a adesão à violência causada pela guerra através da metáfora em estudo opera, em relação ao que sucede no canto XVI da *Iliada*, negativamente. Essa negação fica dependente, não obstante, da criação de novos vínculos militares, agora dentro da própria hierarquia guerreira e não num conluio anexo.

Assumir-se como líder corresponderá a assumir-se como entidade privilegiada para combater Hermógenes. Esta imposição de Riobaldo na esfera exterior como chefe de Reinaldo (e dos restantes jagunços) corresponderá no plano interior a um domínio sobre Diadorim. Porque se existe uma razão pessoal para Diadorim se manter na guerra, Riobaldo, agora Urutu-Branco, mantém claro que só através dele, obedecendo-lhe, é que essa guerra poderá ser levada a cabo: torna-se assim um intermediário necessário entre Hermógenes e Diadorim, e não só um companheiro de batalha deste último. Este processo corresponderá então a uma nova tentativa de osmose dos códigos de amor com os códigos de guerra.

A intromissão dos compromissos hierárquicos numa relação afetiva está também presente na *Iliada*: Pátroclo vive em inquietação por se encontrar entre os desígnios de dois líderes: por um lado Aquiles, líder dos Mirmidões, e por outro lado Agamémnon, líder dos Aqueus. O pedido feito para a troca de armas ocorre como satisfação de duas dimensões já por si belicosas.

Deste modo, se na relação Aquiles-Pátroclo podemos identificar o primeiro como elemento centrífugo, que leva a destruição aos troianos, e o segundo como elemento centrípeto, que dá estabilidade emocional a Aquiles, teremos que a passagem de Pátroclo para elemento centrífugo da relação, e sua conseqüente incapacidade para se cumprir em tal posição, levará ao agudizar da posição de Aquiles enquanto elemento centrífugo primogénito. Tal corresponderá a um movimento de retroação positiva, isto é, a falta de um extremo (Pátroclo) leva à afirmação compensatória, e excessiva, do seu extremo oposto (Aquiles transformado em fera) e a uma submissão incondicional (pelo menos até ao diálogo com Príamo) à carnificina.

No caso de *Grande Sertão: Veredas*, os alicerces de uma relação assente nos eixos de centrífugo/ centrípeto para Riobaldo e Diadorim não serão talvez tão facilmente delineáveis. Diadorim será o elemento

centrífugo por ser a razão que leva Riobaldo a manter-se no grupo dos jagunços, mas Riobaldo também se impõe gradualmente como elemento centrífugo ao afirmar-se como sucessor de Zé Bebelo. Daí que haja um círculo onde os dois jagunços partilham alternadamente o factor centrífugo.

A dicotomia centrífugo/centrípeto, no romance, completa uma circularidade dinamizada pelo enredo, onde o lado centrífugo se inicia com uma das personagens e acaba na outra. O desfecho da história parece revelar um extremar desta situação: as mortes de Hermógenes e Diadorim correspondem ao cessar das duas causas que se haviam perfilhado como motores da acção.

É por causa deste desenlace que Riobaldo abandona a sua vida de jagunço e se fixa numa fazenda. A morte do companheiro de guerra parece causar um movimento de retroacção negativa, ao contrário do que expusemos para o par Aquiles-Pátroclo. Ou seja, neste caso a perda de um dos elementos leva à redução de atividade do polo oposto. Tal redução está associada a uma dimensão epistémica, onde um dos lados descobre o outro e o reconhece enquanto partilhando a dialéctica em que o “eu” se situa. Tal dimensão não se verifica entre Pátroclo e Aquiles, que sempre se conhecem.

É este o ponto central a que chegamos para *Grande Sertão: Veredas* em relação ao que ocorre na *Ilíada*: uma relação intensa e central entre Riobaldo e Diadorim não leva, com a morte deste último, a um reacender de guerra, antes traz possibilidades de ascensão, purificação e autognose. Relembrar a(s) incrível(eis) história(s) que narra permite a Riobaldo achar para si um fim estável, afirmando-se retrospectivamente enquanto *homo viator* e não enquanto *homo bellicus*. E daqui passa-se para o terceiro e último momento desta apresentação.

De facto, estamos perante uma obra com um narrador autodiegético e uma outra com um narrador heterodiegético. Aquilo que Riobaldo narra concretiza-se pela existência de um passado tornado presente pelo ato de rememoração. Nesse longo percurso é a viagem que enforma a impossibilidade de uma atualização positiva da igualdade entre amor e luta, posta na boca de alguém que verdadeiramente ainda não acabou a sua viagem. Já os dois aqueus são obrigados a ficar no mesmo sítio durante quase uma década, e o narrador que os evoca fá-lo posteriormente às suas acções.

Em conclusão, a análise comparativa aqui proposta indica que as relações destes dois pares de personagens são distintas entre si, mas operam ambas em torno de um ponto comum e que corresponderá à imperatividade das relações afetivas não como opostas a uma realidade cruel, mas como contíguas à própria brutalidade. Uma adesão completa aos códigos da violência leva, por um lado, à fatalidade de ver uma pessoa querida morrer antes de ser o próprio a ter que sofrer o mesmo fim. Uma rejeição dessa adesão, por outro lado, leva-nos a uma viagem que ainda não encontrou uma forma de se conciliar com um destino trágico (“Existe é homem humano. Travessia.”).

REFERÊNCIAS

- Abreu, Alexandre Veloso de (2006), *Do Sertão ao Ílion: Uma Comparação entre Grande Sertão: Veredas e Ilíada*, Belo Horizonte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
- Clarke, W.M. (1978), “Achilles and Patroclus in Love”, *Hermes* 106, pp. 381-395.
- Finazzi-Agrò, Ettore (2001), *Um lugar do tamanho do mundo, Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*, Belo Horizonte, UFMG.
- Hansen, João Adolfo (2000), *o O, a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*, São Paulo, Hedra.
- Hazin, Elizabeth (2008), “De Aquiles a Riobaldo: Ação Lendária no Espaço Mágico”, Texto da Revista da ANPOLL, disponível em <http://unb.revistainterambio.net.br/24b/pessoa/temp/anexo/1/158/146.pdf>, consultado em 18/04/2012.
- Homero (2007), *Ilíada*, Lisboa, Edições Cotovia [tradução: Frederico Lourenço].
- Mills, S. (2000) “Achilles, Patroclus and Parental Care in Some Homeric Similes”, *Greece & Rome* 47, pp. 3-18.
- Rosa, João Guimarães (1986), *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

LES FIGURES DU HÉROS : TREUIL ONTOLOGIQUE DANS *LE CID* DE PIERRE CORNEILLE

David Blaise Ossene
blaiseossen@yahoo.fr
ACADÉMIE DE DIJON, FRANCE

Les figures du héros constituent le treuil ontologique dans le *Cid* de Pierre Corneille. Elles disent une pertinence et configurent l'expérience qu'il nous faut reconnaître à la lecture de ce texte. Grâce aux figures du héros, l'œuvre s'impose comme une parole poétique en laquelle s'essaie une humanité. En s'écrivant, ces figures se rythment et s'épurent dans une forme toujours en mouvement. Elles offrent une respiration profonde dans un espace de vérités profondes à l'Homme. Là est l'art, là est la littérature.

RODRIGUE, surnommé "le Cid" (vers 1222), personnage éponyme de l'œuvre de Pierre Corneille, répond plus ou moins bien à chacun des critères pertinents et suffisants pour faire d'un personnage un héros. En d'autres termes,

a) Rodrigue est le personnage principal de l'œuvre. Il est au centre de toutes les actions;

b) il accomplit des exploits extraordinaires;

c) et, tel que Pierre Corneille se réapproprie cette histoire, nous pouvons pousser la hardiesse jusqu'à dire qu'il est un demi-dieu, au sens homérique du terme.

Le parcours de Rodrigue laisse paraître le caractère complexe du personnage du héros. Allant de succès en succès, Rodrigue est constamment désigné par les éléments qui relèvent du champ sémantique de la naïveté. Cette caractérisation est étonnamment doublée d'un succès continu^[1]. Un échange, dans lequel l'Infante interroge Chimène, donne le ton : « Que crains-tu ? d'un vieillard l'impuissante

¹ Ce champ sémantique revient de manière récurrente. Rodrigue est un jeune homme en apprentissage. Chimène est son premier amour, il livre son premier combat, il mène pour la première fois une armée... L'Acte III de la scène 6 : « Ah ! que me dites-vous ? / Ce que tu dois savoir. » vers 1060-1061 résume bien ce fait.

faiblesse ? »/ « Rodrigue a du courage »/ « Il a trop de jeunesse » (Vers 481-483). L'itinéraire de Rodrigue nous montre qu'à l'image du héros, correspondent différentes figures. Nous nommons ici image, le sujet, le thème ou le motif au repos. L'image d'un sujet littéraire est liée à sa fixité. Sa représentation n'est ni active ni passive. C'est juste une étape dans un processus. Dans l'absolue, nous dirons que l'image est toujours vécue dans un manque d'idéation, sans représentation résiduelle. C'est un élément tout juste évoqué. L'état émotionnel, gage de la personnalité, est inassimilable à l'image. L'image en effet présente le personnage comme un sujet non alertable par les émotions fortes. Suivant cette logique, Rodrigue de Bivar, homme brave et obscur, cavalier terrible et allié incertain (Pichot, 1833)^[2], modèle premier du personnage de Pierre Corneille, et Rodrigue le personnage de théâtre grandi et idéalisé, chevalier par excellence qui fait l'admiration de tous, sont l'un et l'autre interchangeable. Leurs figures, en revanche, se distinguent nettement. Si l'un est un cavalier terrible et versatile (Pichot, 1833 et Couton, 1953), l'autre est un cavalier sûr et soumis (Vers 1833). Si le premier représente un homme de guerre et d'expérience, le second est bien au contraire un jeune premier à qui on demande aussi de faire ses preuves et de faire preuve de soumission (Vers 1830). Ce que don Fernand lui commande est très claire : « Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi/ Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi. » (Vers 1837-1840).

Dans une figure littéraire, sont mis au grand jour, les termes d'un conflit entre forces partielles. Elles sont ordonnées pour en permettre la résolution. S'intéresser à la figure d'un personnage, c'est retrouver une évidence immédiate à ses configurations, aux significations de l'existence qu'il génère et au monde qui l'entoure. La figure est donc liée aux représentations du personnage. Réalité ou fantasme, elle est toujours une image potentielle de communication. Comment s'élaborent alors les différentes conceptions du héros dans le texte de Corneille ? Comment se manifestent le sens ou l'être héroïque dans

² Rodrigue Dias de Bivar, Chevalier mercenaire espagnol chrétien, a vécu de 1043 à 1099. Héros de la Reconquista. Il a également, pour des intérêts financiers, combattu aux côtés des musulmans contre les chrétiens. Il sert d'abord Sanche II de Castille. Puis, il n'hésite pas à servir Alphonse VI, le frère ennemi de ce dernier.

le processus d'élaboration textuel de Rodrigue qui deviendra le Cid ? Il ne s'agira pas simplement de vérifier si Rodrigue est un héros ou pas. Voir le héros dans *Le Cid* de Pierre Corneille, sous le prisme de la figure, dessine la manière dont la pensée procède au découpage du réel, construit les articulations entre éléments. La figure met en valeur ce qui mérite le plus d'attention, la perspective dans laquelle cette attention se situe. C'est, en elle-même, cette part qui invite à porter une attention particulière sur le sujet. La figure littéraire ou artistique est cette image dynamique. Elle rend repérable l'invisible. La figure a part au symbole ou à la métaphore qui appartiennent aux codes culturels. La figure correspond à une fiction opératoire au regard d'un principe. Contrairement à l'image qui a un référent spatial, la figure s'impose aux sens. C'est une réalité insaisissable directement. Elle met en évidence les traits destinés à attirer l'attention sur l'essentiel. Ainsi que nous allons le voir, dans *Le Cid* de Corneille, Rodrigue n'est pas tant apprécié pour ce qu'il fait que pour ce qu'il symbolise. Le tableau final du texte, nous allons le voir infra, cristallise cette évidence (Vers 1813-1840). Rodrigue n'épouse pas Chimène^[3], il n'a qu'une promesse d'union. *In fine*, Rodrigue n'est apprécié que pour le mouvement continu qu'il représente même dans l'inactivité.

Un personnage au centre de toutes les actions

Dès l'ouverture de la pièce, Chimène, premier personnage qui prend la parole, révèle son profond penchant pour un homme encore inconnu aux yeux du public. On l'entend dire à sa gouvernante: «Apprends-moi de nouveau quel espoir j'en dois prendre/ Un si charmant discours ne se peut trop entendre/ Tu ne peux trop promettre aux feux de notre amour/ La douce liberté de se montrer au jour» (Vers 1-4, 9-11,13-16.)

Bien qu'absent de la scène, Rodrigue est au centre de toutes les attentions. Il apparaît comme l' élu du cœur de Chimène. Parmi les soupirants (Vers 13-14)^[4], Elvire nous apprend dans la même scène que

³ Cet aspect de l'œuvre de Corneille, si l'on en réfère à Pichot chp. 5 et 6 pp. 274-275, est contraire à l'histoire.

⁴ Don Sanchez et Rodrigue courtisent Chimène par l'intermédiaire de sa gouvernante.

c'est le préféré du père de Chimène : « Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez » (Vers 4). Le Comte de Gormas, s'adressant à Rodrigue, s'exprimera en ces termes : « Mon âme avec plaisir te destinait ma fille » (Vers 422). Elvire aussi laisse clairement paraître qu'elle approuve ce choix : « Tous mes sens à moi-même en sont encor charmés » (Vers 3).

C'est encore le spectre de Rodrigue qui plane dans la scène 2 de l'acte I^{er}. Là, ce n'est plus simplement la fille d'une Comte, d'un notable les plus craints de la Castille, qui est affectivement perturbée. C'est Doña Urranque, l'infante de Castille. On l'entend gémir auprès de sa gouvernante : « Ce jeune cavalier, cet amant que je donne/ Je l'aime » (Vers 78-83). Mais cet amour est à blâmer. Léonor s'en charge, non sans gêne : « Pardonnez-moi, Madame/ Si je sors du respect pour blâmer cette flamme/ Une grande princesse à ce point s'oublier/ Que d'admettre en son cœur un simple cavalier !/ Et que dirait le Roi ? que dirait la Castille ?/ Vous souvient-il encor de qui vous êtes fille ? » (Vers 86-90). Ce rappel montre bien l'étendue de l'aura de Rodrigue. Le passage de la scène 1 à la scène 2 du premier acte montre, à travers l'évocation de ce personnage, qu'avant même d'avoir été vu sur scène, il paraît déjà comme un sujet de *satisfecit* et qu'il a déjà provoqué l'inconcevable. Dans la scène suivante, c'est encore ce grand absent que l'on convoque pour essayer de faire taire une querelle : « Ne parlons plus d'un choix dont votre esprit s'irrite/ (...) A l'honneur qu'il⁵ m'a fait ajoutez-en un autre/ Joignons d'un sacré nœud ma maison à la vôtre/ Vous n'avez qu'une fille, et moi je n'ai qu'un fils/(...) Faites-nous cette grâce, et l'acceptez pour gendre » (Vers 161-169). A l'issue fâcheuse de cet entretien entre Don Diègue et le Comte de Gormas, il appartiendra à Rodrigue d'apporter une réponse. Quatre scènes sont déjà passées. Vient alors le moment où le spectateur pourra enfin mettre un visage sous le nom de Rodrigue. Cette absence ne se traduit toutefois pas par un vide. Elle n'est que la matérialisation d'un processus. C'est à Don Fernand, roi de Castille, qu'il revient la responsabilité d'en énoncer le principe : « Rodrigue t'a gagnée, et tu dois être à lui/ (...) Il faudrait que je fusse ennemi de ta gloire/ Pour lui donner sitôt le prix de sa victoire/ (...) Prends un an, si tu veux, pour essuyer tes larmes/ Rodrigue, cependant, il faut prendre

⁵ Don Diègue fait allusion au Roi Don Fernand qui vient de le désigner gouverneur du prince de Castille.

les armes/ Après avoir vaincu les Mores sur nos bords/ (...) Va jusqu'en leur pays leur reporter la guerre/ (...) À ce nom seul de Cid ils trembleront d'effroi/ Ils t'ont nommé Seigneur, et te voudront pour roi/ (...) Reviens-en, s'il se peut, encor plus digne d'elle.» (Vers 1815-1830). Ce à quoi Rodrigue répond: «Quoi qu'absent de ses yeux il me faille endurer/ Sire, ce m'est trop d'heur de pouvoir espérer» (Vers 1835-1836). Ainsi le texte, qui s'ouvre par une absence annonçant une présence, se termine sur une présence révélant une absence prochaine. Par ces mouvements de présence-absence, le personnage investit l'espace, l'histoire et les cœurs. Ce mode de détermination révèle bien ce qu'est le personnage en dévoilant un de ses versants. Par cette présence-absence, première forme d'inscription du personnage dans le texte, il se loge au cœur de l'attention générale une attente, un désir. L'absence inaugurale de Rodrigue plonge le lecteur-spectateur dans une certaine fascination pour le personnage. Ainsi, la première rencontre avec le personnage relève de l'ordre du ressenti, du fantasmé et de l'imaginaire. On ne le connaît pas encore, mais on en parle déjà et partout. L'annonce de son départ à la fin du texte nous confirme que ce personnage est aussi un part d'ombre, "un espace chimérique". Rodrigue participe ainsi de la mise en contact de réalités hétérogènes. Le sens de cette expérience de l'absence, on finit par le comprendre, déborde le recensement des significations. Tout à la fois personnage, c'est-à-dire incarnation d'une détermination ou aspect visible d'une identité, il garde cependant sa capacité d'ombre, de mystère, d'abstraction. Son identification, qui se fait dans ce passage constant entre modèle intelligible et apparence extérieure, annonce dès le lever du rideau un mouvement dialectique. Il nous mène continuellement de l'abstrait au concret, et du concret vers l'abstrait. Ce qui fait de Rodrigue une figure au sens notionnel même du terme. Un sujet ambivalent. Présent dans ses absences, tenu à l'écart des regards, l'orchestration de son évocation montre que ce personnage ne se donne pas dans une opération de décodage, mais dans une attention aux forces qui l'animent. Ainsi, présent ou absent, Rodrigue pallie la finitude des êtres, des choses et des idées. Il compense l'absence spatiale, temporelle ou intellectuelle par un équilibre qui ne laisse présager aucun changement d'état. Au centre donc de toutes les actions, et dans ces registres divers, Rodrigue accomplit des actions

qui heurtent autant par les convenances historiques et sociales que par leurs contradictions.

Un personnage qui accomplit des actions extraordinaires.

Dès l'ouverture de la pièce, Rodrigue est couvert de louanges alors qu'il n'a manifesté aucune qualité exceptionnelle. Rien, dans son vécu, ne dit son courage ni sa grandeur d'âme. Les échanges entre Léonor et l'Infante (Vers 59-175/ 1597-1644) montrent, et nous l'avons en partie vu, que Rodrigue est d'abord le sujet à partir duquel des principes se disent ou permettent de définir des limites. Rodrigue se pose comme point de convergence là où les points de vue divergent. Il est de ce fait même, celui qui matérialise les limites de la convenance. Limites par ailleurs consubstantielles à lui-même, à son histoire propre et au champ de son action. Ces limites se lisent dans l'insoluble contradiction entre la nature "spirituelle" et la nature "charnelle" du sujet d'une part, et entre les aspirations personnelles et le contexte socioculturel d'autre part. Dans son monologue (Acte I, scène 6), Rodrigue résume bien cette réalité. Retenons tout particulièrement ces extraits: «Misérable vengeur d'une juste querelle/ Et malheureux objet d'une injuste rigueur/ (...) L'un me rend malheureux, l'autre indigne du jour/ (...) Fer qui cause ma peine/ M'es-tu donné pour venger mon honneur?/ M'es-tu donné pour perdre Chimène». Cette situation inconfortable est en partie marquée par la contradiction qui s'applique dans différents domaines de référence: «(...) Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse/ (...) Père, maîtresse, honneur, amour» (Vers 302, 311). Déjà en proie à des limites d'ordre extérieur comme les contraintes historiques et sociales (honneur, famille, devoir), Rodrigue fait aussi face à ses propres limites (fidélité en amour, respect de principes, etc.). Son histoire le conduit à se confronter aux lois de la nature et à braver les principes de la raison. Dans le défaut, le répréhensible ou la faute, qui s'inscrit dans son choix, s'incarnent l'appropriation distinctive, la subjectivité du personnage victorieux des autres et abattu par son sort qui font de lui un héros. En effet, indépendamment de ses lauriers, Rodrigue est l'affirmation d'un sujet propre et absolu. Il se laisse définir par une essence. Il est, non pas le victorieux, mais l'exceptionnel. Non pas le triomphateur,

mais le distinctif. Le caractère héroïque de Rodrigue est bien la marque d'un pari ontologique. C'est autour de cette spécificité que se construit la logique d'affolement de signes divers qui, en grande partie, donnera lieu à "la querelle du Cid". Et, contre l'affolement de la raison, Nicolas Boileau (Satire IX, vers 231-234) lui-même nous a avertit :

En vain, contre *Le Cid* un ministre se ligue;
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer

La crise poétique, dont a été issue la fameuse "querelle du Cid" (Couton, 1951), n'est qu'un indice parmi d'autres de l'ipséité du héros. Etre un héros, c'est être « de ceux qui par leur éloquence maniaient les peuples comme ils voulaient, leur donnant de l'horreur pour le vice, en même temps que par leurs paroles et exemples, ils portaient à la vertu.^[6] » Rodrigue, par son parcours, nous dit bien qu'un héros c'est d'abord un être de contradiction. Contradiction entre le penchant naturel du sujet et les lois de son environnement. C'est bien parce qu'il est devenu une blessure rendue lisible, c'est bien parce qu'il affine cette lisibilité en amplifiant la griffure enfouie au plus obscur du corps humain qu'il frappe nos esprits. En tant que personnage, Rodrigue est le lieu de circonscription d'une force éruptive qu'il contient afin de la dompter. Son vécu ouvre le champ à une extrême finesse et à une pensée sur le monde. Dans ce mouvement, Rodrigue montre bien que la figure du héros se tend vers un au-delà de lui-même et s'articule à partir d'images flexibles. Images propres à rendre toujours plus étroit le contact avec l'espace que le personnage traverse ou dans lequel il s'attarde: une conscience toujours plus aiguë des choses, des autres et de soi-même. Rodrigue capte davantage notre attention par la situation surprenante dans laquelle il se trouve et par la finesse extrême avec laquelle ce personnage naïf (jeune en âge, méconnu dans les métiers de mars, frêle en amour) incarne les incertitudes à la fois intimes et

⁶ Antoine Furetière (1690), *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, fin de l'article sur le héros.

communes à tous les humains. Et, dans cet état de fragilité permanente, nous savons comment il va vaincre le Comte de Gormas, vaincre les Maures, apaiser la colère du Roi, vaincre Don Sache – *son rival en amour* - et soumettre la raison aux penchants du cœur, là où la bonne conscience et le bon droit recommandent le contraire. A l'époque où le droit à l'autodétermination pour l'individu n'a pas encore eu cours, il réduit et soumet l'être aimé à une condition qu'il refuse, parce qu'il proclame sa foi dans le devoir de soumission en ces termes : « Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur/ (...) je dois tout à mon père avant qu'à ma maîtresse/ (...) Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu/ Je m'accuse déjà de trop de négligence. » (Vers 339-345). Ce principe auquel il obéit, Chimène ne pourra pas s'y soumettre malgré ses efforts et ses résolutions : « Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire (...)/ Même soin me regarde, et j'ai, pour m'affliger/ Ma gloire à soutenir, et mon père à venger. », (Vers 913-916). La situation est encore plus violente lorsque l'on a conscience des propos du Comte de Gormas : « Viens, tu fais ton devoir et le fils dégénère/ Qui survit un moment à l'honneur de son père » (Vers 442-443). Proclamant donc sa foi dans les valeurs familiales - « (...) Courons à la vengeance (...)/ Ne soyons plus en peine/ Puisqu'aujourd'hui mon père est l'offensé/ Si l'offenseur est le père de Chimène » (Vers 346-150) -, Rodrigue s'en prend étonnamment au fondement symbolique de l'ordre familial qu'il dit respecter. Il tue le père de Chimène sans pour autant dégrader son image. Bien au contraire. La notion véritable de lien de sang ne se trouverait-elle alors réduite à une identité et contingente ? C'est qu'au-delà de toute forme d'explication, Rodrigue concilie deux statuts dont il est lui-même le point de contradiction :

1°) Il se pose en garant d'un ordre reconnu. Ce faisant, il devient la cause d'un désordre qui se clôt par une action qui frise l'amoralité : cet homme, au vu et au su de tous, va épouser la fille dont il a tué le père^[7]. Cette action, qui trouve sa place dans certaines traditions du

⁷ Il faut néanmoins signaler que cette action obéit à une tradition inscrite dans le code du Moyen Âge. Celui qui tue un homme doit « subir le châtement de la loi ou épouser la fille du défunt. » Cette prise de responsabilité sur la plan historique se traduit presque par un couronnement dans la pièce de Corneille. Dans "La Chronique du Cid" (Pichot, 1833, t. 54, p. 274, chp. 5), on découvre comment Chimène Gomez demanda au roi d'épouser Rodrigue.

Moyen Age (Pichot, 1853, chp 5), prend dans le texte de Corneille une toute autre envergure. Chimène, elle-même, dévoile à sa gouvernante la force symbolique d'une telle situation : « Et je sens qu'en dépit de toute ma colère/ Rodrigue dans mon cœur combat encor mon père/ Il l'attaque, il le presse, il cède et se défend/ Tantôt fort, tantôt faible, et tantôt triomphant » (Vers 813-816). Pour couronner le tout, Rodrigue va recevoir les faveurs de la famille royale. Dans la scène 7 de l'acte V, l'Infante et le Roi de Castille uniront leur voix pour demander à Chimène d'abandonner sa colère et d'épouser celui-là même qu'elle poursuit sans relâche.

2°) Sur un tout autre plan, nous voyons que les actions accomplies sont de nature à changer le cours de l'histoire. Leur étendue a plus de retombée qu'on ne le pense. Dans l'Acte V, scènes 2 et 3, on voit qu'elles permettent à l'Infante, brulante de convoitises mais drapée dans sa dignité, d'espérer secrètement une union avec Rodrigue. Par ses engagements et les victoires qu'il accumule, Rodrigue renouvelle les attentes de l'Infante. Il fait naître en elle, contre son gré, une espérance. Se laissant aller, elle soupire même en ces termes : « Ma plus douce espérance est de perdre l'espoir » (Vers 135). Or dans l'espérance, Antonin Mba Nguema (*De L'Espérance*, thèse à paraître) nous le dit, se trouve le mouvement de la vie. Un mouvement d'attente permanente qui engage l'être du sujet tout entier : « Mon inclinaison a bien changé d'objet/ Je n'aime plus Rodrigue, un simple gentilhomme/ (...) Si j'aime (...) C'est le valeureux Cid, le maître de deux rois » (Vers 1632- 1636). Et, contre toute attente, par cette nouvelle espérance, Rodrigue permettra à Doña Urranque de grandir dans l'image qu'elle doit renvoyer à la Castille tout entière. Elle poursuit son aveu en ces termes : « Je me vaincrai pourtant, non de peur d'aucun blâme/ Mais pour ne troubler pas une si belle flamme/ Et quand pour m'obliger on l'aurait couronné/ Je ne veux point reprendre un bien que j'ai donné » (Vers 1632-1644). C'est à cette alchimie quelque peu étrange que le regard du spectateur doit céder. On réalise tout à coup que la concentration du regard est perturbée par les éléments symboliques. Les vers 652-654 posent le décor. Sous forme de stichomythies, le meurtre devient vengeance : « Il a tué mon père »/ « Il a vengé le sien » ; « Au sang de ses sujets un roi doit la justice »/ « Pour la juste vengeance il n'est point de supplice »

En conclusion de cet échange, la question qui se pose est : qui est vraiment ce Rodrigue? Lui que l'«on n'a jamais vu les armes à la main» (vers 408) «a de votre sceptre abattu le soutien» (Vers 651). C'est encore de lui dont on parle lorsque Chimène s'effondre en ces termes : «La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau/ Et m'oblige à venger (...)/ Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste » (Vers 800-803). Mais ce coupable est aussi «un fils digne de moi/ Digne de son pays et digne de son roi^[8]» (Vers 715-716). Ce n'est plus simplement dans un mouvement de présence-absence, d'apparition-disparition que Rodrigue se manifeste. Le long tissu de ses actions nous interroge : meurtrier ou justicier? Tout se joue, semble-t-il, dans l'oscillation du regard. Déjà, Pierre Corneille avait compris que la force vitale du héros ne vient pas du fait qu'il a la bonne conscience et le bon droit. Elle vient de la figure qu'il manifeste dans le texte. Tous les qualificatifs, les plus élevés en honneur et ceux traduisant le mieux l'infamie, permettent de dire son action et dresser de lui un profil. Rodrigue, c'est en définitive cette capacité à produire des résonances qui peuvent secouer l'auditeur dans ces représentations qui tendent vers autre chose qu'une signification littérale, dans un mouvement de pensée qui trouve sa force et sa direction dans un dévoilement opéré par le personnage. En allant plus loin, nous remarquons qu'un risque de brisure ou un écart associé à la morale bien pensante est ici comme redoublé – de façon étrange – par la menace de l'évanescence. Par bien des aspects, Rodrigue met en danger les catégories sur lesquelles repose l'organisation sociale. Dans cet univers où ordre, cadre et surveillance sont les maîtres mots, Rodrigue semble passer outre sans se faire rejeter. Il montre encore par là qu'il entretient un rapport privilégié avec le groupe. C'est ainsi qu'il s'autorise à entrer dans la maison du deuil le jour même où il a commis son forfait. Elvire lui fait remarquer le caractère déplacé de sa présence en ce lieu : «Mais chercher ton asile en la maison du mort!/ Jamais meurtrier en fit-il son refuge?» (Vers 748-749). Pourtant, on le voit un peu plus loin, elle tolère sa présence, même si elle cherche à

⁸ C'est Don Diègue qui parle au Roi Don Fernand. Et il rappelait précédemment qui il est : «Ce que n'a pu jamais combat, siège, embuscade, Ce que n'a pu jamais Aragon ni Grenade, Ni tous vos ennemis, ni tous vos envieux (...) Ce bras, jadis d'effroi d'une armée ennemie (...)» (Vers 705-714).

sauver l'honneur de Chimène: «Chimène est au palais, de pleurs toute baignée (...) veux-tu qu'un médisant (...) l'accuse d'y souffrir le meurtrier de son père ? (...) Du moins pour son honneur, Rodrigue cache-toi» (Vers 765-772). A la voix de la gouvernante succède la voix de l'orpheline. Echange saisissant à tout point de vue. Retenons quelques vers qui montrent l'agitation déconcertante dans laquelle Rodrigue plonge la famille du Comte: «Ah! quelle cruauté, qui tout en un jour tue/ Le père par le fer, la fille par la vue!» (Vers 865-866). Vers auxquels feront suite des tirades, qui par leur forme, révèlent les figures dans lesquelles un absolu, sortant de la nuit, s'exprime: «Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.» Et: «Va, je ne te hais point» (vers 908 et 963). Dans l'Acte suivant, Chimène le reprend vertement: «Quoi! Rodrigue, en plein jour! d'où te vient cette audace?/ Va, tu me perds d'honneur; retire-toi d'ici, de grâce» (Vers 1465-1466).

Un tel traitement de faveur ne nous laisse-t-il pas entendre que Rodrigue est un fantôme à l'état pur? N'est-il pas l'utopie d'une transgression qui se joue? Comment, dans une société aussi normée, une société où l'honneur, la dignité, l'estime de soi prévalent avant tout - nous avons eu l'occasion de le voir à plusieurs reprises -, un acte aussi odieux pourrait-il mettre son auteur à l'abri de la dénonciation? Don Fernand ordonne: «Don Diègue aura ma cour et sa foi pour prison/ Qu'on me cherche son fil» (Vers 736-737). Or, ni Elvire, ni Chimène, ni Don Diègue, ni Rodrigue lui-même ne daignent obéir à l'ordre du Roi. Virtualité ou limite de tous les sens énonçables, ce geste expressif demande sans aucun doute de porter notre regard sur une tension dans l'impensable, sur le saut radical effectué dans le sens.

Le discours qui dit une telle opération s'ouvre sur le sensible, la désignation, l'intentionnalité et aussi le dessaisissement. Entre l'espace désignation, du sensible donc, et celui qui exprime le sens, se glisse un autre espace tout autre. Celui du figural. C'est l'espace du désir travaillé par la vérité des faits. Pierre Corneille ne s'est pas contenté de choisir un personnage et de lui donner une place centrale dans l'œuvre. Il a fait de ce personnage un enjeu essentiel de son aventure poétique. Rodrigue, répertoire de facultés morales et physiques, est une figure à double titre. Il est une fiction matérielle, détachée de toute antériorité. Mais il est aussi figure de, incarnation métaphorique suffisamment forte pour donner naissance aux vers devenus célèbres, aux sentences que

l'on retient, aux expressions pour nous aujourd'hui toutes faites, aux maximes ayant sauté allégrement des siècles et qui ornent encore nos discours. Avec *Le Cid* de Pierre Corneille, nous voyons que la figure du héros - par opposition à son image telle que nous l'avons définie ci-dessus - n'appartient pas à un domaine autonome et réservé. Elle ne dépend pas d'une référence extérieure qu'elle aurait fonction d'illustrer. Elle participe plus largement du principe qui règle l'acte, d'habitudes mentales, voire d'un savoir et d'un éthos mythiques, ou plutôt qui relèveraient d'un être chimérique.

Le héros, un demi-dieu ?

Enfin, la question, bien considérée, soulève une autre interrogation. Un sens mythique, loin d'être fondamental à l'époque actuelle, ne justifierait-il pas la nature du personnage? Rodrigue, héros dans *Le Cid* de Pierre Corneille, n'est-il pas un demi-dieu? Personne ne peut répondre de manière certaine à cette question. En effet, on connaît les pères. Leur biographie est donnée dans le texte. On sait qu'ils sont faibles, brisés par leur état, vaincus par leur nature. Don Diègue, le père de Rodrigue, dans son monologue, dit la vulnérabilité, la déchéance, le ternissement, l'agonie d'une gloire passée à coup d'anaphores, d'antithèses, d'oxymores, d'amplifications, etc. : « Mon bras (...), / Mon bras (...)/ Trahit donc ma querelle, (...)/ Ô cruel souvenir de ma gloire passée! / Œuvre de tant de jours en un jour effacée! / Nouvelle dignité fatale à mon bonheur! / Précipice élevé d'où tombe mon honneur! » (Vers 241-248). Plus tard, il plaidera auprès du Roi. Opposant son état de vulnérabilité actuelle à sa gloire passée, il s'exprimera en ces termes: « Qu'on est digne d'envie/ Lorsqu'en perdant la force on perd aussi la vie/ (...) Sire, ainsi ces cheveux blanchis sous le harnois/ (...) Descendaient au tombeau tout chargé d'infamie (...)» (Vers 711-714)

Le Comte de Gormas, terrible sur les champs de Mars, « un homme à redouter (...) Port[ant] partout l'effroi dans une armée entière (...) par sa valeur cent escadrons rompus », est plus terrible encore pour Rodrigue, car « plus que brave soldat, plus que grand capitaine/ C'est... Le père de Chimène. » (Vers 281-282). Engoncé dans ses succès, il est pris au piège de son audace. Il l'énonce lui-même : « Mon nom sert

de rempart à toute la Castille/ Sans moi, vous passeriez bientôt sous d'autres lois/ Et vous auriez bientôt vos ennemis pour roi.» (Vers 198). Son orgueil le maintient dans une illusion qui dit son outrecuidance et ses insuffisances. Malgré la colère et le compromis que lui propose le roi par Don Arias (Acte II, scène 1), malgré les avertissements du jeune premier qu'est le fils de Don Diègue – « A qui venge son père il n'est rien d'impossible » (Vers 417) - le Comte de Gormas reste intraitable. Il apparaît qu'il porte dans son honneur les prémices de sa perte. Cela se lit tout au long de son échange avec Don Arias dans l'acte II, scène 2. Notons particulièrement la réplique du vers 394 : « J'ai le cœur au-dessus des plus fières disgrâces », auquel font écho le vers 411 : « Sais-tu bien qui je suis ? » et le début de la réplique de Rodrigue : « Oui ; tout autre que moi/ Au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi » (Vers 412-413). En revanche, et cela a été relevé à plusieurs reprises, rien n'est dit sur les mères. De femmes, il en est pourtant question : Elvire, Léonor, Chimène et Doña Urranque. Ces personnages disent bien que les femmes sont présentes à différents niveaux sociaux. Les personnages mis en scène, l'époque, les enjeux, les allusions et les situations mises en scène ne nous interdisent pas d'ancrer la filiation maternelle des personnages dans une origine mythique, puisqu'inconnue. Après avoir lu les pleurs de Rodrigue et Chimène - : « Que de maux et de pleurs nous couteront nos pères ! »/ « Rodrigue, qui l'eût cru ? »/ « Chimène, qui l'eût dit ? »/ « Que notre heur fût si proche et sitôt se perdît ? »/ « Et que si près du port, contre toute apparence »/ « Un orage si prompt brisât notre espérance ? » (Vers 987-990) - on finit par croire à une intervention paranormale. En lisant ce passage, on a l'impression que les dieux de l'Olympe, à travers les hommes, se livrent encore une guerre sans merci. Et c'est à travers l'humanité, dans son feuilleté de vertus dans la faiblesse et de faiblesse dans la vertu, que se dessine une succession de zones médiatrices qui nous éloignent du foyer confus de l'Olympe vers la Terre. N'oublions pas que, reprenant l'histoire de Rodrigue de Bivar (Couton, 1953), Pierre Corneille fonde néanmoins les traits pertinents de l'héroïsme de Rodrigue et son mérite dans un héritage épique. Dans une rhétorique habile, le roi, Don Fernand, laisse entendre dans une kyrielle d'éloges que les ennemis du royaume de Castille ont vu en Rodrigue une essence divine : « Généreux héritier d'une famille illustre, (...)/ Race de tant d'aïeux en valeurs signalés/

Mais deux rois tes captifs feront ta récompense/ Ils t'ont nommé tous deux Cid en ma présence/ Puisque dans leur langue Cid signifie seigneur ». Les louanges du roi, le récit de Rodrigue laissent croire que plus que le hasard, plus que la valeur, des forces contingentes agissent en faveur de Rodrigue. D'ailleurs, le récit de Rodrigue s'inscrit dans l'héritage des textes épiques. Rodrigue avertit lui-même le Comte dans une sorte de parole prophétique: « Mes pareils à deux fois ne se font point connaître/ Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître » (Vers 409-410).

Mais ce n'est pas seulement dans les faits que se figure ce personnage. Si Rodrigue est un héros, c'est parce qu'il répond substantiellement à une extension syntagmatique variable. Son rayonnement part du mot et va jusqu'à l'énoncé complexe qui commande l'ordonnance même de son parcours actantiel. Dès lors, nous comprenons que le héros, en tant que sujet, n'a pas une figure homogène. En effet, si le héros est bien un type de personnage, contrairement à l'idée que l'on pourrait rapidement s'en faire, il n'y a pas de personnage type pour être un héros. La complexion de cette entité textuelle relève d'une combinaison de facteurs. La figure du héros, c'est-à-dire les traits, les formes et les tours par lesquelles le sujet se donne ou se distingue sensiblement, renvoie à une forme d'hétérodoxie. A travers l'exemple de Rodrigue, il apparaît que le personnage du héros est celui qui s'écarte d'une "identité" qui pourrait être commune. C'est, selon notre lecture, depuis ce point fracturé que fusent les lignes d'évidences et les consensus dont l'autorité de langue force la violence qui donnent à l'œuvre de Corneille sa valeur.

RÉFÉRENCES

- Benichou, Paul (1948), *Morales du Grand Siècle, Bibliothèque des Idées*, Paris, Gallimard.
 Berthelot, Francis (1997), *Le Corps du héros*, Paris, Nathan.
 Boileau, Nicolas (1674), *Satires, épîtres, art poétique*, Paris, Gallimard.
 Bray, René (1927), *La tragédie cornélienne devant la critique classique*, Paris, Hachette.
 Campbell, Joseph (2010), *Le héros aux mil visages*, Paris, Éditions Oxus.
 Chapelain, Jean (1912), *Les sentiments de l'Académie Française sur la tragicomédie du Cid*, G. Collas, Paris, Picard et fils.

- Couton, Georges (1951), *Corneille et la fronde*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres de Clermont.
- Cretin, Roger (1927), *Les images dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Caen, A. Olivier éditions.
- Dobrovsky, Serge (1963), *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard.
- Germain, Sylvie (2004), *Les Personnages*, Paris, Gallimard.
- Glaudes, Pierre et Yves Reuter (1998), *Le Personnage*, PUF, Que sais-je ?
- Jauss, Hans Robert, (2007), *Petite Apologie de l'expérience esthétique*, Paris, Editions Allia
- Nguema Mba, Antonin, *De l'espérance. Approche contemporaines à partir de Gabriel Marcel et Paul Ricœur*. Thèse de philosophie, à paraître.
- Sel (éd), (1984), *Le Personnage en question*, Toulouse, P. U. de Toulouse-le-Mirail.

Articles

- Barriere, Pierre (1928), "Le Lyrisme dans la tragédie de Corneille", *R.H.L.F.*, v. 35., pp. 23-38
- Callois, Roger (1938), "Un roman cornélien", chroniques, *La Nouvelle Revue Française*, n° 294, pp. 477-482.
- Couton, Georges (1953), "Réalité dans le Cid", *Réalisme de Corneille*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres de Clermont, pp. 54-117.
- Furetiere, Antoine (1690), *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, posthume, avec une préface de Pierre Bayle. (Usuel)
- Lanson, Gustave (1894), "Le héros cornélien et le « généreux » selon Descartes", *R.H.L.F.*, v.1, pp. 397-411.
- Pichot, Amédée, (1833), "La Chronique du Cid", *Revue de Paris*, T54, pp. 271-283.
- Rousseaux, André (1937), "Corneille, ou le mensonge héroïque", *la Revue de Paris*, numéro de juillet, pp. 50-73.
- Tanquerey, F.J. (1934), "Le héros cornélien", *Revue des Cours et Conférences*, 15 et 30 juillet, pp. 577-594 et pp. 687-695.

205

.....
 LES FIGURES DU HÉROS :
 TREUIL ONTOLOGIQUE
 DANS LE CID DE PIERRE
 CORNEILLE

David Blaise Ossene

O HERÓI, O INCESTO E A CULPA EM *O OLHO DE VIDRO*, DE CAMILO CASTELO BRANCO, E EM *OS MAIAS*, DE EÇA DE QUEIRÓS

J. Filipe Ressurreição
jfaressurreicao@gmail.com
UNIVERSIDADE DE LISBOA

O incesto é um tema trágico por excelência. Desde o *Rei Édipo*, de Sófocles, que o incesto assumiu os contornos trágicos ainda hoje sentidos. Assim, também na literatura portuguesa este tema teve a sua divulgação, feita por autores canónicos: Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós. Filiando-se cada um em correntes literárias diferentes mas tratando um mesmo tema, interessa perceber não só como o assunto foi tratado mas também, e principalmente, qual a atitude do herói ao longo do trágico caminho até ao reconhecimento da falta perpetrada e entender a sua reacção quando esse reconhecimento se dá. Deste modo, reflectir-se-á sobre o herói, o incesto e a culpa, reflectindo também sobre a influência da família no destino do herói para a realização do erro e consequências deste no seio familiar.

207

.....
**O HERÓI, O INCESTO E
A CULPA EM *O OLHO DE
VIDRO*, DE CAMILO CASTELO
BRANCO, E EM *OS MAIAS*, DE
EÇA DE QUEIRÓS**
.....

J. Filipe Ressurreição

AO LONGO DAS MINHAS LEITURAS CAMILIANAS, deparei com o tema do incesto em *O Olho de Vidro*. O tema não me era de todo estranho pois tinha já tido a oportunidade de o ler em obras como *Rei Édipo*, de Sófocles, *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias*, de Eça de Queirós. Era-me, no entanto, desconhecido o assunto nos romances de Camilo Castelo Branco.

Durante a leitura, e tendo presente todos os textos mencionados, nomeadamente *Os Maias*, intrigou-me a forma como os autores oitocentistas abordaram o incesto e, principalmente, as reacções quando dele as personagens têm conhecimento.

Vale a pena — diz Jacinto do Prado Coelho — comparar o romântico Camilo e o autor d'*Os Maias* no tratamento do incesto. O primeiro combina aqui o folhetinesco, o trágico e o melodramático, mas ambos focam a injustiça do

Fatum, que, dum momento para o outro, transforma em criminosos dois inocentes. (Coelho, 2001: 277)

De facto, o estudo comparativo entre os romances de temática incestuosa de dois dos melhores autores oitocentistas parece-me ser uma maneira de melhor perceber a mundividência de cada um dos escritores.

Assim, interessa atentar na figura do herói: em primeiro lugar, importa olhar para os seus antecedentes familiares; de seguida, analisarei as suas reacções quando se dá a anagnórise, reflectindo assim sobre o herói, o incesto e o sentimento de culpa; por último, atentaremos nas consequências da falta perpetrada (hamartía) no seio familiar.

Inserido numa tradição literária que vem desde o texto que terá, ainda nos nossos dias, uma maior recepção na cultura ocidental, a tragédia *Rei Édipo*, o incesto tem sido estudado sobre diversos pontos de vista no contexto do estudo d'*Os Maias*.^[1] Nesse sentido, têm sido marginais os estudos sobre este assunto em Camilo Castelo Branco, sendo *O Olho de Vidro* um dos romances menos estudados do autor.

Importa lembrar que, no mesmo ano em que é publicado este romance camiliano, o autor publica também *A Enjeitada*, romance em que, como já estudou Maria de Fátima Marinho, o incesto não é consumado pois a protagonista, Flávia, retarda esse desfecho, dando ensejo a que se perceba que há uma *voz do sangue* que não a deixa avançar. De facto, quando decide casar-se com Ernesto, já este se encontra morto e é então que Flávia descobre o parentesco entre ambos (Marinho, 1994). Afirma Maria Manuel Lisboa (2000: 398-399):

O tema do incesto em E. Q., em especial n'*Os Maias*, será considerado como tendo origem numa patologia narcisística ela própria desencadeada pela perda amorosa da mãe. (...) tem-se com uma certa frequência identificado o fenómeno da mãe ausente (...) com a emergência daquilo a que a psicanálise

¹ “Ao abordar o tema d'*Os Maias*, no período que precede a redacção da obra e cujo eixo narrativo é o incesto, Eça sabia que o seu romance seria uma tragédia. (...) Não resta dúvida de que Eça se debruçou sobre a teoria da literatura clássica. Deve tê-las lido e relido, podendo dizer-se que, para além das referências pontuais que, ao longo do processo diegético, se nos deparam, se descobre n'*Os Maias* a presença de um subtexto de ressonâncias sofocianas” (Rebelo, 2005: 111-112).

denomina «ferida narcisística». A perda da mãe (...) leva, segundo este entendimento, à sua substituição, enquanto objecto de desejo, pelo eu narcisisticamente amado, que passa a suprir o lugar dessa mãe ausente.

O excerto citado parece-me de grande importância pois ambos os heróis dos romances em causa perdem a mãe, por diferentes razões, pouco tempo depois do seu nascimento. Assim, o incesto pode ser visto “como acto compensador da perda filial iniciática, visto ser este a relação (...) com um ser que se parece com o eu amante/amado” (*Idem*, 399).

A família e o destino

Antes porém de nos embrenharmos no amor de Brás e Josefa e no amor de Carlos e Maria Eduarda, importa atentar nos antecedentes familiares que contribuíram, em parte, para a relação amorosa entre os dois parentes.

De facto, tanto n’*O Olho de Vidro*, de Camilo, como n’*Os Maias*, de Eça de Queirós, a questão do passado é de suma importância para a compreensão do incesto entre os irmãos. Assim, na obra camiliana, o relacionamento amoroso entre eles é possível porque, sendo o pai, António de Sá, cristão-novo e perseguido pela Inquisição, e sendo este e a mãe, Maria Cabral, perseguidos pelo pai desta que não aceitava a união dos dois, Brás, filho de ambos, foi deixado ao cuidado de Francisco Luís de Abreu para que os seus pais pudessem fugir. Maria de Fátima Marinho analisa os romances de Camilo Castelo Branco em que se verifica a temática do incesto, dando conta do processo de “desaparecimento das pessoas que sabem a identidade das crianças” (Marinho, 1994: 218). De facto, para que a relação amorosa entre dois seres cujo parentesco desconhecem se concretize é necessário que ninguém possa dele ter conhecimento. Deste modo, o desaparecimento daquele que acolheu Brás é algo que surge como uma precisão, pois: “[e]xceptuada a [sua] amável esposa (...), ninguém sabia em Portugal quem fossem os pais daquela criança. A ama, que a tinha amamentado, morrera; e a pobre gente, que lhe assistira ao nascimento, ignorava o destino dele” (Castelo Branco, 1968: 45). Assim, como “a inquisição cada vez mais desconfiava da sinceridade do doutor” (*Idem*, 55), decidem este

209

.....
O HERÓI, O INCESTO E
A CULPA EM O OLHO DE
VIDRO, DE CAMILO CASTELO
BRANCO, E EM OS MAIAS, DE
EÇA DE QUEIRÓS
.....

J. Filipe Ressurreição

e a mulher fugirem, deixando a Francisco de Moraes e ao seu filho, Heitor, a guarda do pequeno Brás. Tal como não tinha memória dos pais, uma vez que eles partiram quando ele tinha apenas quinze dias, cedo também desapareceram da sua mente as imagens dos seus “primeiros amparadores” (*Idem*, 59).

Cabe agora atentar num passo comum às duas narrativas em que se tematiza o incesto: os momentos em que se procura o paradeiro dos parentes desaparecidos e aquele em que, por qualquer erro de interpretação, as informações chegadas dão conta das suas mortes. Assim acontece em *O Olho de Vidro*: Francisco de Moraes informa que Antônio de Sá e sua mulher haviam morrido no naufrágio do navio onde seguiam para o Canadá.

Assim, uma vez que Francisco de Moraes estava também a par da história dos pais de Brás, torna-se uma vez mais imprescindível o desaparecimento de uma personagem da narrativa. Para que tal aconteça e para que nenhuma personagem ligada ao passado de Brás pudesse impedir o incesto, Heitor é queimado num auto-de-fé e o pai, Francisco de Moraes, suicida-se ao ver o seu filho na fogueira.

São estes os antecedentes familiares de Brás Luís de Abreu. Em *Os Maias*, também somos confrontados, através de uma longa analepse, com o passado familiar de Carlos. Pedro da Maia apaixonou-se perdidamente, ao jeito romântico, por Maria Monforte, “numa troca de olhares fatal e deslumbradora, uma dessas paixões que assaltam uma existência, a assolam como um furacão, arrancando a vontade, a razão, os respetos humanos e empurrando-os de roldão aos abismos” (Queiroz, 2008: 24). A perdição romântica do amor de Pedro por Maria Monforte é logo percebida através da ligação entre este episódio com o amor de Simão e Teresa, através da frase “Pedro da Maia amava!” (*Ibidem*), que recupera a frase de *Amor de Perdição* “Simão Botelho amava.” (Castelo Branco, 2007: 169).^[2]

Desse amor, que Afonso rejeita, nascem duas crianças: primeiro, uma menina que só mais adiante se saberá chamar-se Maria; depois, um menino a quem Maria Monforte quis pôr o nome de Carlos Eduardo da Maia — “Um tal nome parecia-lhe conter todo um destino de amores

² Ainda que a ironia esteja presente na frase recuperada, como o sinal de pontuação confirma.

e façanhas” (Queiroz, 2008: 41). A Monforte, porém, foge com a filha e com um italiano, deixando Carlos com Pedro. Depois de perceber que o pai tomará conta do neto, Pedro suicida-se. Vem-se a saber mais tarde que também Maria Monforte morreu, desaparecendo assim a única personagem que poderia impedir que o incesto se concretizasse.

Tal como dei conta em relação a *O Olho de Vidro*, também n’*Os Maias* existe o momento em que, ao tentar informar-se sobre o paradeiro da neta e ocorrendo um erro de interpretação da parte de Alencar, Afonso fica convencido da morte daquela.

A anagnórise e reacções

A anagnórise acontece nos dois romances oitocentista, tal como no *Rei Édipo*. De facto, como referi anteriormente, o “desaparecimento das pessoas que sabem a identidade das crianças” (Marinho, 1994: 218) é realmente necessário para que o incesto aconteça. Mas nas três narrativas há uma personagem que fica a saber do parentesco entre os amantes e, assim, está na posse do conhecimento que impedirá que o relacionamento continue.

Quando surge a personagem detentora desse conhecimento (o servo em *Rei Édipo*, Francisco Luís de Abreu em *O Olho de Vidro*, e o Sr. Guimarães em *Os Maias*), é desvendado o incesto, dando-se então o reconhecimento que fará com que haja uma transformação no caminho mais ou menos rectilíneo da acção e da personagem.

O processo de anagnórise em *O Olho de Vidro* é “longo e difícil, e assenta fundamentalmente num reavivar da memória, trazendo para o consciente os dados há muito esquecidos” (*Idem*, 224). Ao perceber que tem diante de si os filhos de António de Sá, Brás e Josefa, casados e com sete filhos, Francisco Luís de Abreu sente o horrível de toda a situação. De notar também, com Maria de Fátima Marinho (*Idem*, 225), que “[o] tabu sociocultural provoca um quase tabu linguístico, não havendo a nível discursivo a referência directa ao incesto”. De facto, só ficamos realmente conscientes da relação incestuosa quando Brás pergunta a Francisco o nome da sua mãe e este lhe responde: “Pergunte a sua irmã, à mãe dos seus sete filhos, como se chamava a mãe dela” (Castelo Branco, 1968: 182).

As reacções são de claro horror: D. Josefa entra “cega de fúria, ou impulsada de um grande terror, terror como de incêndio que ameaçava devorar-lhe as crianças” (*Ibidem*); de seguida, perdendo as forças, “caiu de rosto no pavimento, e soltou do peito uma soada rouca, semelhante ao estalido de todas as fibras da vida” (*Ibidem*); Brás, que ao questionar Francisco tinha mostrado uma crescente tensão e um crescente horror, cedo se resigna e diz: “as minhas lágrimas amanhã estão enxutas: há-de secar-mas o fogo sagrado da minha religião” (*Idem*, 183). Apesar disto, ao dar-se conta de que para sempre se separará daquela que ama, Brás sofre e chora no peito do homem que o recebera em bebé.

Em *O Olho de Vidro*, nenhum dos intervenientes do incesto coloca em dúvida a desgraça que Francisco Luís de Abreu lhes traz, o que acontecerá no romance de Eça de Queirós, como veremos.

Contrariamente ao que acontece no romance camiliano, n’*Os Maias*, o reconhecimento dá-se rapidamente. O sr. Guimarães, em conversa com João da Ega, dizendo-lhe que lhe dará um cofre com papéis importantes, pertencente a Maria Monforte que ele conheceu Paris, para que Ega possa entregar à família, acrescenta: “Eu junto-lhe então um bilhete e Vossa Excelência entrega-o da minha parte ao Carlos da Maia, ou à irmã” (Queiroz, 2008: 624). Desde este momento, a revelação não demora, dando o Sr. Guimarães razões bastantes para que Ega acredite no que o tio de Dâmaso diz:

Aquela mesma, a Maria Eduarda Monforte, ou a Maria Eduarda Maia, como quiser, que eu conheci de pequena, com quem andei muitas vezes ao colo, que fugiu com o Mac Gren, que esteve depois com a besta do Castro Gomes... Essa mesma! (*Idem*, 625).

A partir deste ponto da narrativa, não há dúvida de que Maria Eduarda é a filha de Pedro da Maia que Maria Monforte levou consigo aquando da sua fuga com o italiano. Vilaça e o próprio Carlos contestam que tal possa ser possível. No entanto, parece-me que a hesitação do neto de Afonso tem apenas que ver com o facto de não querer que o incesto cometido por ele possa verdade. Carlos reage com “revolta” (*Idem*, 651), duvida e roga a Ega que duvide com ele. É-lhe preciso que alguém duvide daquela história com ele por ser demasiado horrorosa. Chega mesmo a afirmar que para todos eles aquele caso parece “a coisa

mais natural do mundo, e não houvesse por essa cidade fora senão irmãos a dormir juntos” (*Idem*, 652).

A reacção de Afonso é igualmente terrível. De facto, o velho já sabia do caso amoroso do neto com a senhora que morava na Rua de S. Francisco. Ao ouvir de Carlos e de Ega a história do Sr. Guimarães, Afonso é tomado por um “tremor” (*Idem*, 653), “devora[-os] (...) com um olhar esgazeado e mudo” (*Ibidem*), deixa de falar para passar a murmurar, “num grande esforço, como se as palavras saindo lhe rasgassem o coração” (*Ibidem*); ao ler a declaração da Monforte, “empalidece (...) mais a cada linha, respirando penosamente” (*Idem*, 654) e, de novo, as palavras vinham-lhe “apagadas, morosas” (*Ibidem*). Como dissemos, Carlos duvida de que Maria seja sua irmã; ao contar ao avô aquele caso, de uma forma egoísta, apenas pretende que este, como testemunha do passado, tenha alguma informação que possa negar toda aquela história. E só quando se apercebe de que o avô não consegue desmentir a verdade é que Carlos “verga (...) os ombros, esmagado também sob a certeza da sua desgraça” (*Ibidem*). Se antes Carlos afirmava que “[n]ão há Guimarães, não há papéis, não há documentos que [o] convençam” (*Idem*, 652), agora, sob a autoridade que o avô nele representa, Carlos tem a certeza da sua situação: “E um defronte do outro, o velho e o neto pareciam dobrados por uma mesma dor nascida da mesma ideia” (*Idem*, 654).

213

.....
O HERÓI, O INCESTO E
A CULPA EM O OLHO DE
VIDRO, DE CAMILO CASTELO
BRANCO, E EM OS MAIAS, DE
EÇA DE QUEIRÓS
.....

J. Filipe Ressurreição

Consequências da hamartía

Segundo António Apolinário Lourenço (2002: 399), “[a] época romântica parece (...) ter sido das mais permeáveis a esse controverso assunto [o incesto] (...), sendo por isso muito natural que as primeiras gerações pós-românticas associassem o incesto à estética e à sensibilidade românticas”. De facto, já Beatriz Berrini teria dado três razões para considerar *Os Maias* mais um romance com certa influência romântica do que da tragédia grega. São elas, e cito: “a condição moral e social de Maria Eduarda” (Berrini, 1991: 36) que fariam dela uma personagem romântica e não trágica; o facto de “nem ela nem o amante s[erem] punidos”, mostrando isto que “as sociedades burguesas europeias o [ao incesto] digerem muito bem” (*Idem*, 37); e, por fim,

“uma inquestionável tendência sadomasoquista peculiar” (*Ibidem*) ao Romantismo. Parece-me susceptível de contra-argumentação o facto da ensaísta afirmar que a impunidade das personagens queirosianas está relacionada com uma certa tendência romântica. Se a comparação entre *O Olho de Vidro*, de Camilo, e *Os Maias*, de Eça de Queirós, tivesse sido feita, esta afirmação ficaria sem sentido: a punição está presente em ambos os romances.

Tal como em *O Olho de Vidro*, também n’*Os Maias* se vê o desmoronar da família, simbolizado na morte de Afonso. Mas se n’*Os Maias* quem morre, por consequência da tragédia acontecida, é uma personagem que podemos classificar como secundária, em *O Olho de Vidro*, a morte toma outras variantes que é preciso ponderar. Primeiramente, assistimos a uma morte social, isto é, uma morte para o mundo que abarca os protagonistas e os filhos, frutos da tragédia. A reclusão destes em locais religiosos dá ensejo a que nela se veja essa dita morte. Contudo, a punição não fica por aqui: D. Josefa e quatro dos sete filhos morrem, e duas filhas fogem do convento com dois cadetes de cavalaria. Para Brás, tudo isto é um castigo. Mas o maior castigo será sobreviver dezasseis anos: “Morrer! quando será isso? Há-de viver, depois de tanto veneno que lhe emborcaram, há-de viver dezasseis anos. Dezasseis anos! sozinho!” (Castelo Branco, 1968: 227).

Também Eça tinha já, antes d’*Os Maias*, romantizado o fim do herói, ou melhor, da heroína, em *A Tragédia da Rua das Flores*, romance deixado inédito, mas que terá sido a primeira forma dada ao tema do incesto pelo autor. De facto, Genoveva, ao saber do grau de parentesco que a unia ao seu amante, Vítor, suicida-se, atirando-se da janela de sua casa, na Rua das Flores, em Lisboa. A atitude de Genoveva é coerente, dada a situação em que se vê envolvida.

Deste modo, é verificável a ruína das famílias perante o incesto; se recuarmos ao caso paradigmático da tragédia grega, *Rei Édipo*, a família desmorona-se, com o suicídio de Jocasta; em *O Olho de Vidro*, de Camilo, assistimos à separação e morte de quase todos os membros da família; n’*A Tragédia*, estamos também perante o suicídio da personagem principal feminina; e, n’*Os Maias*, temos a morte de Afonso. É preciso realçar, porém, que esta morte, verdadeira punição de Carlos, dá-se, não pelo incesto inconsciente cometido pelos netos, mas sim pelo incesto cometido por Carlos em pleno conhecimento do laço de

parentesco que o une a Maria Eduarda, sua amante. Sobre a ignorância e o conhecimento na consumação do incesto, falarei brevemente mais adiante. Mas a punição do filho de Pedro não se fica pela morte do avô. Também como Brás de *O Olho de Vidro*, Carlos terá como castigo viver. Diz ele a Ega, “num agoniado desabafo de toda a sua culpa” (Queiroz, 2008: 680):

Aceito isto como castigo... Quero que seja um castigo... E sinto-me só muito pequeno, muito humilde diante de quem assim me castiga. Esta manhã pensava em matar-me. E agora não! É o meu castigo viver, esmagado para sempre... O que me custa é que ele não me tivesse dito adeus! (*Idem*, 681)

A repetição do vocábulo “castigo” nesta fala de Carlos acentua de forma evidente não apenas a punição que o destino lhe dá, mas também a consciência do próprio protagonista de que é merecedor dela.

Uma diferença considerável há entre os dois romances e que tem que ver com a origem do incesto: se em ambos o incesto é cometido por ignorância, tal como em *Rei Édipo*, n’*Os Maias*, parece haver uma força do destino que recai sobre Carlos — último representante da família Maia — para que nele seja expiado o passado da família, através do incesto, que fulminará o avô Afonso, ou seja, o passado: “E afastou-se, todo dobrado sobre a bengala, vencido enfim por aquele implacável destino que, depois de o ter ferido na idade da força com a desgraça do filho — o esmagava ao fim da velhice com a desgraça do neto” (*Idem*, 655). Em *O Olho de Vidro*, há também uma fatalidade que abarca os membros da família, mas, neste caso, não me parece haver algum sentido expiatório; há apenas a finitude do conhecimento humano, que, por ser limitado, não consegue conhecer tudo o que previa aquela falta ou erro (hamartía), o que também acontece n’*Os Maias*.

A cegueira de Édipo e o suicídio de Jocasta, a punição de Brás e o suicídio de Genoveva equiparam-se na medida em que todas estas reacções perante a culpa que detêm são, de alguma forma, rupturas com o mundo. O mundo não pode, de forma alguma, ter criaturas que cometem tal atrocidade. A reacção de Carlos à culpa é bem diferente. Como sabemos, quando está na casa de Maria Eduarda para lhe revelar aquilo que já sabe, o neto de Afonso não recusa um novo acto sexual, agora já consciente do incesto. E aqui parece estar a essência do trágico

215

.....
O HERÓI, O INCESTO E
A CULPA EM O OLHO DE
VIDRO, DE CAMILO CASTELO
BRANCO, E EM OS MAIAS, DE
EÇA DE QUEIRÓS
.....

J. Filipe Ressurreição

no caso amoroso entre estes dois irmãos. Se, nos outros textos, o incesto apenas se consuma na ignorância, n'*Os Maias* acontece também quando Carlos possui já o conhecimento que o impediria que tal acontecesse. Neste romance de Eça, já não é apenas o conhecimento limitado do homem que está em causa mas a sua impotência perante um destino que o leva a cometer a falta em consciência, expiando assim de vez todo o passado familiar.^[3]

O incesto é assim tratado por dois dos mais reconhecidos escritores oitocentistas. Sendo banal a tentativa de opor Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós, rotulando o primeiro de romântico e o segundo de realista, a comparação entre dois textos que tematizam o incesto mostra que, apesar das diferenças estilísticas que fazem de cada um dos autores únicos e diferentes entre si, a qualidade e genialidade de uma verdadeira obra literária está na corporização do drama que é a vida humana. Camilo, dando ao seu narrador discursos com tons de verdadeiro lirismo e tragicidade, e Eça, retratando a sociedade burguesa do século XIX em episódios virtuosos como o jantar no Hotel Central, inscrevem na literatura portuguesa dois casos incestuosos, mostrando o verdadeiro instrumento de análise da obra de arte: a alma humana.

REFERÊNCIAS

- Berrini, Beatriz (1991), "O incesto: traço romântico da ficção queiroziana?", in A.A.V.V., *Eça e Os Maias*, Rio Tinto, Edições Asa, pp. 31-38.
- Branco, Camilo Castelo (1968), *O Olho de Vidro*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

³ Importa aqui salientar o que foi dito por Luís de Sousa Rebelo (2005: 115): "O fantasma sofocliano da Esfinge, a monstruosa criatura que tutela os limites do espaço e veda os caminhos, assombra a consciência de Carlos. O corpo dela [de Maria Eduarda] 'adorado sempre como um mármore ideal', transformado num corpo 'forte demais, musculoso, de grossos membros de amazona bárbara', é a revelação física das Esfinge, cujo enigma se resolve com a descoberta da identidade de Maria Eduarda. A repugnância que o corpo dela lhe desperta nasce do mesmo asco que destrói a esfinge tebana e acorda o medo, o terror ancestral da transgressão cometida, seja pelos protagonistas do acto incestuoso ignorarem a origem do seu nascimento, seja com conhecimento da situação, que só um deles tenha."

- Coelho, Jacinto do Prado (2001), *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lisboa, Maria Manuel (2000), “*Os Maias*: narcisismo, incesto, amor e pátria”, in A. Campos Matos (org. e coord.), *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 298-411.
- Lourenço, António Apolinário (2002), “O incesto na literatura naturalista ibérica: Eça, Lourenço Pinto, Simões Dias, Pardo Bazán e López Bago”, in A.A.V.V., *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos: IV Encontro Internacional de Queirosianos*, Coimbra, Livraria Almedina, pp. 399-412.
- Marinho, Maria de Fátima (1994), “A atracção do abismo (reflexão sobre o incesto em dois romances de Camilo Castelo Branco)”, *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literatura»*, Porto, XI, pp. 215-227.
- Queiroz, Eça de (2008), *Os Maias (Episódios da Vida Romântica)*, Lisboa, Livros do Brasil.
- Rebelo, Luís de Sousa (2005), “*Os Maias* na perspectiva de Sófocles”, in Aires A. Nascimento (ed.), *Sófocles. XXV centenário do nascimento*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, pp. 107-116.

217

.....
**O HERÓI, O INCESTO E
A CULPA EM O OLHO DE
VIDRO, DE CAMILO CASTELO
BRANCO, E EM OS MAIAS, DE
EÇA DE QUEIRÓS**
.....

J. Filipe Ressurreição

PERCY JACKSON: UM HERÓI MITOLÓGICO NO SÉCULO XXI

João Peixe
jpeixe@ilch.uminho.pt
UNIVERSIDADE DO MINHO

Uma das mais recentes atualizações do mito de Perseu dá-se na figura de Percy Jackson. Percy é o protagonista da saga criada por Rick Riordan intitulada *Percy Jackson and the Olympians*. O primeiro livro da saga, *The Lightning Thief* (2005), foi aproveitado para o cinema sob o título *Percy Jackson and the Olympians: The Lightning Thief* (2010). Percy é um semideus que vive nos Estados Unidos da América dos nossos dias e que, como Perseu, partirá numa aventura, em que enfrentará temíveis adversários mitológicos. Entre esses adversários, conta-se a perigosa Medusa. A partir deste combate, analisaremos alguns dos processos que o autor do livro e o realizador do filme utilizaram na atualização do mito original e que fazem de Percy Jackson um herói mitológico dos nossos dias, herdeiro da tradição clássica grega e, por conseguinte, seu privilegiado transmissor às novas gerações.

219

PERCY JACKSON: UM HERÓI
MITOLÓGICO NO SÉCULO XXI

João Peixe

D. C. FEENEY, no seu ensaio “*Epic Figure and Epic Fable*”, analisa a fortuna crítica do estatuto do herói ao longo dos tempos e concluiu que, no Renascimento, “*the paramount idea remained that an epic necessarily shows an image of virtue in the figure of the “heroic person”*” (Feeney, 1986: 153). Séculos antes, Horácio já tinha visto em Ulisses um modelo de virtude e sabedoria (cf. Horácio, *Epist.* I, 2 v. 17) e a tradição também consagrou Eneias um exemplo de *pietas* e um valoroso guerreiro (cf. Pereira, 2009: 262-263). Porque “corporiza[vam] a capacidade de afirmação do Homem, na luta contra a adversidade dos deuses e dos elementos” (Reis & Lopes, 2011: 193), estes heróis ilustravam o ideário renascentista e inspiravam o debutante movimento classicista no seu ideal de juntar o *utile* e o *dulce*. Citando Tillyard, Feeney, no mesmo trabalho, acrescenta: “The type of epic the Renaissance per se stood for was indeed the heroic, the kind that exhibited a hero who, by doing

great deeds, was a pattern of behaviour to the contemporary prince or gentleman” (Feeney, 1986: 152).

O imaginário infanto-juvenil sempre acolheu bem os heróis. Normalmente modelos de honra, justiça, coragem, superação, os heróis fomentam a imaginação de crianças e adolescentes, enquanto servem de exemplos às suas personalidades em formação. Na aurora do século XXI, um novo herói surge no panorama da literatura destas idades, capaz também de agarrar alguns leitores mais velhos. Um herói forjado no seio da mais antiga tradição ocidental, a da Grécia Antiga. Falamos de Percy Jackson, o protagonista da saga infanto-juvenil *Percy Jackson and The Olympians* da autoria de Rick Riordan^[1]. A saga conta com cinco títulos^[2], publicados entre 2005 e 2009, mas, até à data, apenas os três primeiros foram traduzidos para português^[3]. O primeiro título da série, *Percy Jackson and The Lightning Thief*^[4], foi adaptado ao cinema, em 2010, pelo realizador Chris Columbus^[5], sob o título *Percy Jackson and the Olympians: The Lightning Thief*^[6]. Vejamos, então como se configura este herói e, em particular, algumas das configurações deste herói com a sua herança clássica.

A saga põe em contacto a contemporaneidade e o mundo antigo, trazendo para os dias de hoje algumas das narrativas mítico-lendárias dos tempos clássicos. Nada de novo, dir-se-ia: já conhecíamos outras ficções que utilizam mitos clássicos como motivos nas suas narrativas. No entanto, esta ficção tem algo de muito original: ela consegue entretecer a realidade quotidiana com o universo mitológico da antiguidade

¹ Rick Riordan nasceu nos Estados Unidos da América, em 1964. Formou-se em ensino de Inglês e História e lecionou estas disciplinas e Estudos Sociais em várias escolas (Middle School). Atualmente, dedica-se exclusivamente à sua atividade de escritor (Rick Riordan, com 2010).

² Existem ainda quatro volumes, independentes dos restantes, contendo entrevistas ficcionais a alguns dos personagens, pequenos contos, mapas, pistas de leitura e passatempos.

³ Os três títulos são edição da Casa das letras-

⁴ O livro ganhou vários prémios editoriais, um dos mais importantes entre os quais, o *New York Times Notable Book of 2005*.

⁵ Chris Columbus realizou também, em 2001 e 2002, *Harry Potter and the Philosopher's Stone* e *Harry Potter and the Chamber of Secrets*.

⁶ As versões portuguesas, quer do livro, quer do filme, foram intituladas *Percy Jackson e os Ladrões do Olimpo*.

clássica. Os deuses olímpicos da Grécia Antiga existem ainda hoje e mudaram a sua morada para onde está atualmente o centro de poder da civilização ocidental, os Estados Unidos da América. Logo no primeiro livro, numa explicação colocada na boca de Quíron, o lendário mestre de heróis, estabelece-se explicitamente o pacto de leitura que firma este mundo possível. Explica o centauro:

What you call Western Civilization (...) is a living force. A collective consciousness that has burned for thousands of years. The gods are part of it, or at least, they are tied so tightly to it that they couldn't possibly fade, not unless all of Western Civilization were obliterated. The fire started in Greece. Then (...) the heart of the fire moved to Rome, and so did the gods. Oh, different names perhaps - Jupiter for Zeus, Venus for Aphrodite, and so on - but the same forces, the same gods. (...) The gods simply moved, to Germany, to France, to Spain, for a while. Wherever the flame was the brightest, the gods were there. They spent several centuries in England. All you need to do is to look at the architecture. People do not forget the gods. Every place they've ruled, for the last three thousand years, you can see them in paintings, in statues, on the most important buildings. And yes, Percy, of course they are now in your United States. Look at your symbol, the eagle of Zeus. Look at the statue of Prometheus in Rockefeller Center, the Greek Facades of your government buildings in Washington. (Riordan, 2008: 72-73)

221

PERCY JACKSON: UM HERÓI
MITOLÓGICO NO SÉCULO XXI

João Peixe

Sendo a Grécia o berço da civilização ocidental e se os deuses da Grécia foram assimilados por Roma, que sucedeu a Atenas enquanto centro desta civilização, o mesmo aconteceu pelos séculos fora. O Olimpo tem acompanhado as mudanças do centro de poder e, depois de Atenas e de Roma, passou pela Alemanha, Espanha, França, demorou-se em Inglaterra e agora está nos Estados Unidos. Se dúvidas houvesse, bastaria olhar para a arquitetura e para as Artes destes países e observar a presença abundante de motivos e símbolos clássicos. Não é por acaso, como exemplificava Quíron, que Zeus e os Estados Unidos partilham a águia como animal simbólico. Há que realçar aqui uma primeira diferença substancial entre livro e filme. No livro, este momento de revelação culmina um acumular de indícios: a meteorologia invulgar para a época do ano, um estranho poder que Percy tem

sobre a água, uma suposta alucinação com um monstro mitológico, uma sombra desproporcional do professor de Latim, barulho de cascos quando devia ser de passos, um amigo que é um ser híbrido, um campo de férias com residentes muito estranhos. É como um roteiro iniciático que o herói tem de percorrer até ao momento da revelação da verdade e que é também o momento da revelação do herói. Ao nível do discurso, fruto da narração autodiegética, este percurso do protagonista também é um percurso de descoberta para o leitor, que, sabendo desde as linhas iniciais que o protagonista é um semideus, não dispõe de nenhuma informação adicional que explique como tal é possível. Apenas o desenrolar da ação lhe dará progressivamente as coordenadas que configuram o universo diegético, ultimamente expostas naquele momento de revelação. Pelo contrário, no filme, a sequência inicial mostra logo a presença dos deuses na cidade de Nova Iorque e, também, expõe imediatamente o evento que está na génese da história: o roubo do Raio de Zeus, roubo do qual o filho de Posídon é suspeito. Deste modo, o espetador sabe à partida o contexto em que a ação se vai desenrolar e observa o percurso de iniciação do herói, não se envolvendo ele próprio nessa descoberta.

Sem surpresas, se os deuses olímpicos vivem hoje, também hoje, tal como na Antiguidade, existem as suas ligações com mortais. E dessas ligações nascem semideuses. É o caso de Percy Jackson, filho de uma mortal e do deus Posídon. Percy é um adolescente que vive na Nova Iorque do século XXI. Dislexia e Transtorno do Deficit de Atenção com Hiperatividade trazem-lhe alguns problemas de adaptação e colocam entraves ao seu sucesso escolar. Sabemos a sua idade, 12 anos, e sabemos que a *Yancy Academy*, um internato para crianças com problemas, é a sua sexta escola em seis anos. Na versão fílmica, Percy parece um pouco mais velho, talvez com cerca de 16 anos, e não conhecemos o seu passado antes frequentar a atual escola, também a *Yancy Academy*, mas não um internato.

Em ambas as versões, livro e filme, a ação começa numa visita de estudo que a turma de Percy faz ao *Metropolitan Museum of Art*, para visitar as secções de arte grega e romana. A visita é conduzida pelo professor de Latim, Mr. Brunner. Naturalmente, o professor aproveita a visita para uma aula prática sobre Mitologia, explicando estátuas e representações em vasos e murais. No filme, este momento

é também aproveitado para dar duas informações sobre Percy. A primeira explica que a dislexia de Percy, da mesma forma como lhe baralha a leitura em Inglês, permite-lhe ler e traduzir Grego Clássico com toda a facilidade. A segunda expõe explicitamente uma ligação etimológica entre os nomes Percy e Perseu, o mítico herói grego. Já no livro, estas revelações são guardadas para um momento posterior da ação. Mais ainda, nesta versão, a ligação do nome de Percy a Perseu não é só etimológica: o verdadeiro nome de Percy é Perseu e Percy é somente um diminutivo. Mais uma vez, nota-se a intenção do realizador do filme em revelar tão cedo quanto possível o contexto em que a ação se vai desenvolver. Essa intenção contrasta com a estratégia discursiva seguida pelo autor do livro, que, como tinha feito com a revelação da existência atual do Olimpo, mais uma vez, vai guardar estas informações para quando Percy chegar ao fim do seu percurso iniciático. Uma outra nota deste contraste entre realizador e autor está no momento em que se conhece o nome do deus que é pai de Percy. O espectador do filme percebe nas duas sequências iniciais que Posídon é o pai de Percy. Já o leitor do livro só o descobre quase a meio da história, apesar de alguns indícios subtis deixados anteriormente. Por conseguinte, também a respeito da descoberta da paternidade do herói, leitor e protagonista exploram juntos o mesmo percurso de descoberta.

Se tomarmos como quadro teórico a tipologia de Wolfgang Kayser, estas duas diferentes estratégias narrativas seguidas pelo autor do livro e pelo realizador do filme denotam duas abordagens genológicas diferentes. Por um lado, o autor do livro faz de Percy um herói romanesco. Ele é o protagonista sempre presente de um de romance de personagem, num misto de relato do desenvolvimento das suas capacidades (romance de formação) e da narrativa da sua progressão enquanto herói (romance de evolução), face ao mundo que lhe é revelado (cf. Kayser, 1985: 402-403). Por seu turno, o realizador do filme aposta em algumas estratégias discursivas que aproximam o filme do registo épico. Desde logo, como já fizemos referência (vd. *supra* p. 2), a sequência inicial apresenta o evento que dirige toda a estrutura narrativa, ecoando como uma proposição. Este evento, o roubo do raio de Zeus, é o que dá “vida às personagens e, com auxílio de motivos que desviam e retardam a ação, permite, ainda, que se abra um vasto

mundo (...). Através d[este] evento, a obra ganha princípio, meio e fim, ganha totalidade e arredondamento” (Kayser, 1985: 396).

A história continua com o primeiro ataque que Percy sofre de uma entidade mitológica. Ainda no *Metropolitan Museum of Art*, Mrs. Dodds, a outra professora encarregada da vigilância dos alunos durante a visita, assume a sua verdadeira forma, a de uma Erínia, e ataca Percy que não acredita no que os seus olhos veem. As Erínias – ou Euménides (que podemos traduzir como “Benevolentes”), como também eram chamadas para acalmar o seu gênio – eram divindades primitivas que os gregos associavam à vingança de crimes. Quer no livro, quer no filme, esta divindade é referida pelo seu nome latino, Fúria, ou pelo mesmo eufemismo vertido para inglês, *Kindly One*. Em Roma, as Fúrias estavam associadas ao Tártaro e eram responsáveis pelos castigos infernais (Cf. Vergílio, *Eneida*, VI, vv.570-572). Ser uma destas irmãs o primeiro obstáculo mitológico no caminho de Percy é, portanto, apropriado a dois níveis: primeiro, ele é suspeito de um roubo; segundo, é já um indício de quem Percy vai ainda encontrar na sua jornada: o senhor do mundo subterrâneo, (o seu tio) Hades.

Depois deste ataque, a mãe de Percy considera que, para a segurança do filho, é melhor que ele vá para um local especial, para onde o pai queria que ele já tivesse ido: o Campo Meio-Sangue. Como o próprio nome deixa antever, é um Campo para semideuses. Neste local, Percy vai reencontrar Mr. Brunner, o professor de Latim, que ele tinha conhecido preso a uma cadeira de rodas. Afinal, a cadeira de rodas é apenas um subterfúgio que esconde o dorso e os quartos de um cavalo, na realidade, a parte inferior do corpo de centauro que Mr. Brunner é. E não é um centauro qualquer. Ele é Quíron, o mítico mestre de Aquiles, que agora vai ser responsável pela formação de Percy. Com esta ligação, estabelece-se mais uma ponte entre o Panteão Grego, desta feita com Aquiles, e o jovem herói, uma ligação que sem dúvida engrandece Percy e deixa antever-lhe um destino glorioso. Neste campo especial, sob a orientação do novo mestre, Percy tem o seu momento de revelação (a que já fizemos referência) e coisas que ele não entendia começam a fazer sentido na sua cabeça. Por exemplo, o seu poder sobre a água deve-se à sua filiação paterna e a sua hiperatividade, afinal, são os seus sentidos e reflexos superarmados para lutar de forma mais eficaz e letal. É neste local também que Percy toma

conhecimento do conflito entre o seu pai e Zeus e que toma a decisão de partir na sua campanha, na qual contará com a ajuda de alguns deuses e divindades menores, mas, para sua infelicidade, também enfrentará a oposição de alguns outros.

Neste particular, a história de Percy volta a aproximar-se da de Perseu. Também este último partiu numa missão que afinal se havia de revelar uma campanha repleta de adversários para enfrentar e para a qual contou também com alguma ajuda divina. Recordemos sucintamente a tradição principal do mito^[7]. Perseu é filho de Dánae e Zeus. O seu avô, Acrísio, receando uma profecia que vaticinava a sua morte às mãos do neto, encerrou-o, junto com a própria filha, numa urna e lançou-a ao mar. A urna deu à costa na ilha de Serifo e Perseu e a mãe foram recolhidos por um pescador, Díctis. O rei da ilha, Polidectes, apaixonou-se por Dánae, mas não conseguia consumir o seu sentimento. Perseu, já um jovem adulto, protegia a sua mãe de tais avanços amorosos, que ela não desejava. Num aniversário do soberano, como se todos fossem oferecer-lhe cavalos, Perseu disse que até lhe ofereceria a cabeça da Górgona. Polidectes terá visto aí uma oportunidade de se ver livre dele e exigiu-lhe que honrasse a sua promessa. Com a ajuda de Hermes e de Atena e com alguns artefactos mágicos cedidos pelas Ninfas, Perseu consegue decapitar a Medusa, a única mortal das Górgonas. No regresso, Perseu defronta Atlas, que termina petrificado e metamorfoseado na montanha africana com o mesmo nome. Ainda no regresso, Perseu vê Andrómeda amarrada a um rochedo para servir de sacrifício a Ceto, um monstro marinho. Perseu, com as suas armas mágicas, vence Ceto e casa com Andrómeda. O casamento causou descontentamento a Fineu, tio de Andrómeda e a quem esta estava prometida. Fineu vai então tentar livrar-se do herói, mas este descobriu-lhe os planos e, mais uma vez, com recurso à cabeça da Medusa, Percy sai vitorioso. Já acompanhado da esposa, Perseu regressa a Serifo. Polidectes, na ausência do herói tinha tentado forçar Dánae a ceder ao seu desejo. Perseu decide então vingar a mãe e, ainda com a cabeça da Medusa, petrifica o soberano e a sua corte.

⁷ Sobre o mito de Perseu cf. (Grimal, 2009: 371-372); (García Gual, 2005: 201-205); (Ogden, 2008) (Apollodorus, *Bibl.*: II.4.1-II.4.4.); Ovídio, *Met.*, IV vv. 604-803, V vv. 1-235.

Quando exploramos estas ligações que nos são sugeridas entre Percy Jackson e Perseu, imediatamente, damos conta de uma diferença óbvia: enquanto Percy é filho de Posídon, Perseu é filho de Zeus. Esta diferença aproveita a rivalidade histórica entre os dois irmãos^[8], pondo-os novamente um contra o outro, desta feita, a propósito do roubo do símbolo máximo do poder no Olimpo, o Raio de Zeus. Ora, se Percy fosse filho de Zeus, não haveria porque haver um conflito entre aquelas duas divindades. Por outro lado, se o objeto roubado fosse o tridente de Posídon, a importância do roubo seria menor. Como se vê, só sendo Percy filho do deus menos importante e tendo o objeto roubado sido o mais significativo, fica criada uma das condições chave da história: pôr em conflito os dois irmãos rivais. É perante a necessidade de travar esta desavença que Percy é colocado, muito em particular, porque é ele o suspeito de estar na sua origem.

Porém, há um outro motivo, muito mais trivial, que faz Percy partir na sua campanha e que novamente o põe em contato com o Perseu mitológico: a necessidade de salvar sua mãe. Com efeito, o Percy da versão em texto reconhece que a razão para ter aceitado a missão de recuperar o Raio de Zeus é a possibilidade de resgatar a sua mãe, cuja travessia para o Hades, ele tinha presenciado impotente para travar. O Percy da versão cinematográfica chega mesmo a fugir às escondidas do Campo Meio Sangue com o mesmo objetivo: resgatar a mãe. Por seu turno, como já se disse, Perseu procurava também proteger Dánae, sua mãe. Nos três casos, portanto, é a progenitora o verdadeiro motivo que faz o herói arrancar numa campanha em que enfrentará diversos adversários mitológicos.

Um desses adversários, comum nas três versões que agora estamos a analisar, é a Medusa, temível pelo seu olhar petrificador. A tradição mitológica conta que Perseu foi conduzido por Hermes às Greias. Aconselhado por Hermes e por Atena, logrou apoderar-se do único olho que estas irmãs possuíam e que entre si partilhavam. O herói negociou então a devolução do olho pela informação de como chegar até às Ninfas. Esta escala na sua viagem era essencial, pois estas divindades marítimas tinham em seu poder artefactos indispensáveis

⁸ Recorde-se o episódio em que Posídon conspirou com Hera e Atena para agrilhoar Zeus, conjura que não chegaram a levar por diante devido à intervenção de Briareu.

para que Perseu conseguisse matar a Medusa: um alforge especial para o transporte da cabeça decapitada; o Elmo de Hades, que tornava invisível quem o envergasse; e umas sandálias aladas, que permitiam que quem as usasse pudesse voar. Noutra tradição as sandálias aladas eram uma oferta do próprio Hermes. Em posse destes objetos, Perseu seguiu, então, para a morada das Górgonas. O local estava cheio de estátuas em pedra, com certeza, gente incauta que se aventurou de mais. Com o Elmo envergado e com as sandálias calçadas, ou seja, invisível e a voar, Perseu conseguiu entrar sem ser notado e aproximar-se da Medusa, que dormia. Para não encarar o olhar petrificador daquela górgona, Perseu olhava para um reflexo projetado por um escudo de bronze polido, que Atena segurava. Assim em segurança, com uma espada forjada por Hefesto⁹, pôde decapitar a Górgona. Depois já com a cabeça decapitada guardada no alforge, ainda a coberto da invisibilidade proporcionada pelo Elmo de Hades, fugiu às restantes duas irmãs que, em vão, o tentavam apanhar.

O confronto entre Percy e a Medusa, no essencial, não é muito diferente. Percy tem também a ajuda de Atena e de Hermes, ainda que seja através dos filhos mortais destes deuses. Beneficia também do poder decisivo de certos artefactos mágicos, pese embora o facto de eles lhe serem confiados por divindades diferentes. Neste ponto não deixa de ser significativo que a espada mágica que Percy empunha é, na sua forma inócua, uma caneta que lhe foi oferecida pelo professor de Latim. Sem dúvida, uma referência ao poder da palavra, reconhecido já em tempos imemoriais e eloquentemente argumentado por Cícero em *Pro Archia*. Contudo na versão filmica há uma diferença importante face à versão mitológica: na hora da decapitação da Medusa, esta segura na mão um telemóvel e observa nele o seu reflexo, distraíndo-se momentaneamente do que a rodeia. Ecoa aqui o mito de Narciso, que, enfeitiçado pela sua própria beleza, se deixa morrer. Esta evocação, reforçada pela postura corporal da Medusa segurando o telemóvel, parece refletir a imagem da ‘geração SMS’ sempre colada ao telemóvel, insensível à vida que passa e que, afinal, acaba por perder.

⁹ Não conhecemos as circunstâncias em que Perseu veio a obter esta espada. A referência a esta espada é de Ésquilo na sua peça perdida *Fórcides* (cf. Fr. 262 i-vi *TrGF apud* Ogdén, 2008: 41).

Apesar destas reescritas, os percursos de Perseu e de Percy parecem definitivamente ligados. Os seus nomes estão etimologicamente relacionados. Com a mãe em mente, ambos os heróis partem numa missão (rumo a Oeste) cheia de perigos e adversários temíveis. No início da sua jornada, ambos decapitam a Medusa em confrontos, no essencial, muito semelhantes. Ambos os heróis obtêm a ajuda dos deuses Hermes e Atena, ainda que Percy receba esta ajuda dos filhos mortais daqueles deuses. Os artefactos mágicos são fornecidos por entidades diferentes, mas o seu poder mantém-se decisivo no desfecho do combate. Tradição mitológica, autor do livro e realizador do filme parecem neste ponto estar de acordo, salvaguardadas, claro está, as diferenças óbvias de época entre a versão mitológica e as versões atuais. Claro que Percy, no século XXI, não vai a um local recôndito, algures no Norte de África, para encontrar a Medusa. Vamos encontrá-la perfeitamente integrada na sociedade atual, numa venda de estatuetas de jardim, onde os seus poderes petrificadores não levantam suspeitas. Também o reflexo que evita que Percy olhe diretamente para a Medusa já não é conseguido por um escudo de bronze, mas por objetos mais usuais nos dias de hoje: um telemóvel ou uma bola espelhada. [texto original substituído:]A aventura de ambos os heróis vai continuar a partir daqui. Percy vai enfrentar outros monstros que o seu arquétipo grego não enfrentou, mas o episódio da Medusa parece selar definitivamente a ligação que vinha a ser formada entre ambos. A aventura de ambos os heróis, Perseu e Percy, vai continuar a partir deste combate. O norte-americano vai ainda enfrentar outros monstros que o seu arquétipo grego não enfrentou, até vencer a sua decisiva batalha final. Joseph Campbell define o percurso do herói mitológico numa fórmula de separação – iniciação – regresso:

A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from his mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man. (1973: 30)

Como Perseu (e demais heróis mitológicos), Percy faz justiça a esta definição. Ele é afastado da mãe e do seu ambiente quotidiano e, na sua estadia no Campo Meio-Sangue, é confrontado e iniciado num

mundo sobrenatural; na sua aventura vai enfrentar forças divinas e no seu regresso, vitorioso, é alvo da admiração de todos.

Em conclusão, Perseu e Percy são heróis com um objetivo último: salvar a sua mãe. Ao fazê-lo, vão ser confrontados com obstáculos e perigos colaterais. Em face destes, irão sempre tomar a atitude certa, a atitude justa, a atitude responsável. Configuram modelos do Herói, exemplos de coragem, superação e dedicação à família. Além disso, Percy, pela sua ligação ao mundo clássico, configura-se ainda um transmissor privilegiado desta tradição às gerações mais novas. Este é o aspeto para nós mais importante da obra: o papel didático que ela pode ter na divulgação da mitologia clássica. No essencial, os mitos clássicos são transpostos na sua versão tradicional, sem grandes acréscimos de significado. As distorções que encontramos são afinal aquelas que permitem tornar verosímil o universo ficcional. Desta forma, a saga torna-se um “repositório” de mitos, num formato atrativo para o público infanto-juvenil desta nossa sociedade de consumo. Aventura, fantástico, magia, heróis, tudo “servido” numa linguagem longe do registo épico de uma *Iliada* ou de uma *Odisseia*. Um formato que a adaptação cinematográfica não atraiçoa. Percy Jackson é, pois, um herói mitológico no século XXI. Filme e livro retomam, pois, aspetos relevantes da poética do classicismo: verosimilhança, imitação de modelos greco-latinos, adequação da obra ao público, preocupação moral são características às quais autor do livro e realizador do filme não foram indiferentes. São, portanto, também eles, herdeiros e transmissores de uma longa tradição clássica.

Para a Março de 2013, está previsto o lançamento de uma sequência do filme, baseada no segundo volume da saga^[10], *The Sea of Monsters*. Por nossa parte, aguardamo-lo com expectativa.

REFERÊNCIAS

Apolodoro (2008), *The Library of Greek Mythology*, Trad. Robin Hard, 3ª ed., Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press.

¹⁰ A informação é veiculada pelo *Los Angeles Times*. (Variety Staff, 2012)

- Campbell, Joseph (1973), *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press.
- Feeney, D. C. (1986), "Epic Hero and Epic Fable" *Comparative Literature*, Vol. 38 (N. 2): 137-158, [disponível em <http://www.jstor.org/stable/1771065>], [consultado em 18/04/2012].
- García Gual, Carlos (2005), *Dicionário de Mitos*, trad. Anselmo Borges e José Ribeiro Ferreira, Lisboa, Casa das Letras.
- Grimal, Pierre (2009), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, 5ª ed, Lisboa, Difel, Difusão Editorial S. A.
- Kayser, Wolfgang (1985), *Análise e Interpretação da Obra Literária*, 7ª ed., Coimbra, Arménio Amado, Editora.
- Ogden, Daniel (2008), *Perseus*, Londres e Nova Iorque, Taylor & Francis e-library.
- Ovídio (2007), *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto, 2ª ed., Lisboa, Livros Cotovia.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2009), *Estudos de história da cultura clássica: Cultura Romana*, 4ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Reis, Carlos & Ana Cristina M. LOPES (2011), *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra, Edições Almedina, S. A.
- Rickriordan.com (2010), *Online World of Rick Riordan*, [disponível em <http://www.rickriordan.com/home.aspx>], [consultado em 18/04/2012].
- Riordan, Rick (2008), *The Lightning Thief*, Nova Iorque, Disney - Hyperion Books.
- Variety Staff (2012), "'Percy' sequel zeroes in on Smith: 'Big Love' thesp in negotiations to join fantasy sequel", *Los Angeles Times*, [disponível em <http://www.latimes.com/entertainment/sns-201202161730reedbusivarietytvr-1118050405feb16,0,6138338.story>], [consultado em 22/04/2012].
- Virgílio (2011), *Eneida*, trad. Luís M. G. Cerqueira, Cristina Abranches Guerreiro e Ana Alexandra Tibúrcio L. Alves, 3ª ed., Lisboa, Bertrand Editora.

A TOGA: A GLÓRIA DO HOMEM DAS LETRAS

Madalena Brito

britomadalena7@gmail.com

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Poder-se-á inferir um modelo de herói a partir da visão de Cícero acerca da glória do homem das letras. Muitas vezes o herói é aquele honrado pelas armas, mas Cícero convida as armas a cederem o seu lugar à toga. Por comparação com a glória militar, avalia as letras com maior utilidade porque estas podem conferir ao homem uma elevada honra. Fazem falta tantos oradores de valor como generais ilustres. Um homem que estuda pode tornar-se útil para o Estado: proporciona deleite, descanso, aperfeiçoamento espiritual, ajuda em variadas necessidades...

231

PODEMOS REFLETIR SOBRE FIGURAS DETERMINADAS DO HERÓI: ÀS VEZES NÃO É FÁCIL RECONHECÊ-LO: AS APARÊNCIAS PODEM SER UM OBSTÁCULO. O ÊXITO REVESTE-SE DE VÁRIAS MÁSCARAS E É PRECISO FAZER UM TRABALHO DE RECONHECIMENTO PROFUNDO DA GLÓRIA ESCONDIDA EM VARIADAS ATIVIDADES, como as letras, sem a qual o homem e a civilização se tornam mais pobres em humanidade.

Sabemos que Cícero contribuiu para que as principais doutrinas da Filosofia Grega chegassem ao património cultural europeu, graças ao seu amplo trabalho de tratadista da filosofia e famoso orador. Mas entrarei no mote deste artigo: “Cedant arma togae” - “Que as armas cedam o lugar à toga”! Com esta exortação conhecida, gravada na sua obra *De Officiis*, I, 77, Cícero convida-nos a refletir numa das configurações que o herói pode apresentar, ainda que não seja aquela que mais rapidamente nos venha à mente quando pensamos na palavra “herói”, unida às representações mais comuns deste conceito.

Na antiguidade greco-latina, a representação do herói era muitas vezes associada às personagens que adquiriam a sua honra pelas armas, a sua glória pelos feitos militares. Assim, vêm rapidamente à nossa cabeça nomes heroicos como o de Aquiles, Ulisses, Eneias, Heitor,

.....
A TOGA: A GLÓRIA DO
HOMEM DAS LETRAS

.....
Madalena Brito

Pátroclo e muitos outros. No entanto, Cícero, quando num dos seus muitos célebres discursos defende Murena, apela para o valor relativo da glória militar, comparando esta com a arte oratória, conotada com a sabedoria:

Excelsa é a honra daqueles que se distinguem pela glória militar, pois se entende que são eles os defensores e sustentáculos de tudo o que está compreendido no poder e ordem da cidade; excelsa também a sua utilidade, uma vez que é graças à sua perícia e aos perigos a que se sujeitam que podemos usufruir de bens públicos e particulares. Mas também tem o seu peso e é cheia de honra a arte de falar, que muitas vezes prevalece na escolha de um cônsul; pode, com a eloquência do seu conselho, arrastar o espírito do Senado e do povo e dos que administram a justiça. (Rocha Pereira, 1976: 17)

Na verdade, pelo carácter pragmático do modo de ser romano, este povo encarava com certa reserva a dedicação plena a atividades intelectuais, colocando abaixo da *dignitas* romana a filosofia e o estudo das letras. Por isto, Cícero foi acusado de “desperdiçar” o seu tempo útil em tarefas intelectuais. Sabemos que este “herói da toga” estudou e assimilou abundantemente a Filosofia grega e as disciplinas jurídicas e políticas, passando largas temporadas com ilustres sábios em Atenas. Firme na procura da *humanitas*, Cícero desprezou aquelas acusações e empenhou-se com firmeza de ânimo em levar a cabo a tarefa de criar um ambiente propício em Roma para acolher a Filosofia e outros saberes, fomentando as traduções do grego, dando brilho à língua latina – e.g. *Dos limites Extremos* I. 1.1, I.2.4-6, I.3-4.10.11, (Rocha Pereira, 2002), promovendo uma literatura filosófica, não tendo medo de se exprimir com eloquência na procura da justiça e do bem-comum, etc.

Nas *Tusculanae Disputationes* (Rocha Pereira, 2002: 131), Cícero lamenta-se de que a filosofia tenha sido abandonada até ao seu tempo, “sem ter qualquer brilho nas letras latinas”. Mas, confiando na capacidade dos seus concidadãos e exortando-os a tornarem útil a sua inatividade, com mágoa, constata a existência de “muitos livros latinos escritos impensadamente por pessoas sem dúvida excelentes, mas não suficientemente cultas”. Lamenta a escassez de escritores que, ainda

que pensem bem, não sejam “capazes de exprimir com correção aquilo que pensam” nem dar-lhes “ordem nem brilho, nem aliciar o leitor com um certo encanto”. Esta atitude, como bem conclui, “é de quem abusa desmedidamente do vagar que tem e das letras”. Estes fariam parte do grupo de anti-heróis, não por desprezarem a palavra e a sua beleza mas por não as saberem usar.

Este pesar, o orador justificou-o num aforismo que nos deixou, com a salutar concisão da frase latina: “Honos alit artes”. Cícero não perdoa a Roma a lacuna e o seu atraso relativamente à poesia e às artes, não se conformando com a pobreza do seu cultivo. Se é a honra que alimenta as artes, então estas podem fazer parte do bem comum, do terreno a conquistar, um valor superior a resgatar, em nome do interesse comum do povo romano. Felizmente, houve heróis nesse tempo que não desprezaram essa tarefa. Mais recentemente, podemos ver este ideal levado à prática pela personagem principal do filme “The Young Victoria” (“A juventude de uma Rainha”). Fala-nos de uma jovem lutadora, disposta a mudar a sociedade da sua época. O filme apenas nos mostra o início do seu reinado mas esboça um perfil que proporcionou uma época de prosperidade e paz ao reino britânico e o florescimento da cultura e das artes, do qual é uma demonstração, para quem o quiser visitar, o “Victorian and Albert Museum” em Londres. Também no filme de Roberto Benigni, “La Vita è Bella”, enquanto a mulher do protagonista está imersa na angústia de um campo de concentração, comove, não só a ela mas também ao espectador, aquela música que, graças à perícia do marido, distante mas próximo, consegue ouvir, cheia de beleza e causa de um momento de sublimidade e alívio num clima onde não se vislumbra nada de humano. Também é a eloquência das palavras transfiguradoras de um pai dedicado à felicidade do filho que permite a uma criança, exposta à violência, ignorar que está envolvida num campo de extermínio e estar com a cabeça ocupada apenas pelo carinho inventivo do seu pai.

Se pensarmos que a aventura pode consistir numa ação exterior de purificação do mundo, em procurar um tesouro, em libertar alguém ou em combater o mal, parece plausível reconhecer no verdadeiro homem que estuda e partilha o seu saber essa centelha de heroísmo. Nas *Tusculanae Disputationes*, Cícero reflete nas vantagens do saber:

Não existe ocupação tão agradável como o saber; o saber é o meio de nos dar a conhecer, ainda neste mundo, o infinito da matéria, a imensa grandeza da Natureza, os céus, as terras e os mares. O saber ensinou-nos a piedade, a moderação, a grandeza do coração; tira-nos as nossas almas das trevas e mostra-nos todas as coisas, o alto e o baixo, o primeiro, o último e tudo aquilo que se encontra no meio; o saber dá-nos os meios de viver bem e felizmente; ensina-nos a passar as nossas vidas sem descontentamento e sem vexames. (paxprofundis.org/livros/marctul/cic.htm)

Cícero deixa claro que não despreza as ações realizadas em favor dos interesses romanos e, em vários momentos da sua vasta obra, demonstra a preocupação que sempre teve pelos costumes, instituições familiares e a organização política e militar, mas também inclui nessas ações em bem da pátria o estudo e o cultivo da arte da palavra. Note-se o campo lexical da guerra aplicado ao campo da luta cívica e intelectual, nesta passagem do *De Finibus* (I.3-4.10-11):

Eu, por mim, uma vez que entendo que nos trabalhos, esforços e perigos do Fórum, não desertei o posto de defesa em que fui colocado pelo povo romano, devo sem dúvida, na medida das minhas forças, trabalhar para que os meus concidadãos se tornem mais instruídos, graças à minha atuação, estudo e obra... (Rocha Pereira, 2002)

Na *Defesa de Murena* (14.30), elogia tanto a arte militar como a da oratória:

Duas são as artes que podem guindar o homem às mais altas honrarias: uma, a do general; outra, a do bom orador. Esta conserva o esplendor da paz, a outra repele os perigos da guerra. (Rocha Pereira, 2002)

Quanto à glória, podemos-nos perguntar em que consiste, já que costumamos reconhecer que o herói a alcança, seja ela externamente reconhecida ou não. No *De Officiis* (II.9.31), dá-se-nos uma possível resposta:

Ora a glória suprema e perfeita consta destas três coisas: ser amado pela multidão, ter a sua confiança, ser admirado e julgado digno de honrarias. (Rocha Pereira, 1976)

O drama biográfico de Ghandi, também levado aos grandes ecrãs, mostra-nos que a concepção de Cícero poderá corresponder a algo real e não apenas quimérico, idealista ou moralizador. Quem ler uma biografia deste herói indiano saberá que não foi com espontaneidade e sem esforço que chegou a dominar a arte da palavra, mas que a conseguiu precisamente motivado pelo bem do seu país. Através de um árduo percurso, chegou a arrastar multidões para a luta pela paz e independência sem o uso da violência. Também no filme “Invictus” aparece-nos a mesma temática: a procura da união e da paz pela palavra e não pela violência, protagonizada pelo ilustre líder sul-africano Nelson Mandela, que lutou contra o regime altamente racista do *apartheid*.

Esta preocupação sadia não foi uma utopia também para Cícero, como podemos ler na *IIª Filípica* (8.20):

(...) eu nunca faltei aos meus deveres para com a república nem para com os amigos e, no entanto, consegui, com os meus escritos de todos os géneros, feitos à margem da ação, que as minhas vigílias e a minha obra literária tivessem alguma utilidade para a juventude e desse glória ao povo romano. (Rocha Pereira, 1976)

Numa carta ao seu irmão Quinto, o nosso herói da toga também afirma já não ter o pudor de afirmar, “especialmente quando na minha vida e nos meus atos não pode ter lugar a menor suspeita de inércia ou de futilidade, que aquilo que alcançámos, o conseguimos graças aos estudos e artes que nos foram transmitidos pelos monumentos e ensino da Grécia.” (*Cartas ao irmão Quinto*, I.1.9.27-28; Rocha Pereira 1976).

No *De Officiis*, o autor vai apontando muitas das características que poderíamos atribuir à figura do herói. Começa por definir os dois traços que distinguem o “espírito corajoso e grande”: “o desprezo pelas coisas exteriores, a convicção de que o homem, independentemente do que é belo e conveniente, não deve admirar, decidir ou escolher coisa alguma nem deixar-se abater por homem algum, por qualquer questão espiritual ou simplesmente pela má fortuna”; a outra característica: “o facto” de que – “especialmente quando o espírito é disciplinado (...) - se devem “realizar feitos, não só grandes e seguramente, bastante úteis, mas ainda em grande número, árduos e cheios de trabalhos e perigos, tanto para a vida como para as muitas

coisas que à vida interessam” (blog “O Citador”). Acrescenta depois as duas condições que tornam os espíritos excelentes e desdenhosos das coisas humanas:

(...) em primeiro lugar, se estimares alguma coisa como sendo boa unicamente porque é honesta, em segundo lugar, se te encontrares livre de toda a perturbação de espírito. Consequentemente, o facto de se ter em pouca conta aquelas coisas humanas e de se desprezar, com uma atitude de espírito firme e sólida, essas mesmas coisas, que a muitos parecem ilustres e exímias, deve constituir apanágio de uma alma grande e corajosa. Suportar aquilo que parece acerbo, que de muitas e variadas maneiras aflige a vida e a sorte dos homens (de modo por assim dizer a não renunciareis à ordem natural e à dignidade do sábio), é próprio de um espírito robusto e de grande constância. (*ibid.*)

Na verdade, Cícero, sem se importar com a sua origem humilde, alcançou um elevado grau de honra durante a sua vida, chegando a ser o orador mais brilhante e tendo prestado de variadíssimas maneiras, quer pela política, quer pelas letras, um enorme serviço à sociedade do seu tempo, serviço esse que continuou a ser fecundo ao longo dos séculos. Na sua vida e obra encontramos muita matéria para elaborar o perfil do que pode ser uma figura heroica.

No orador íntegro descobrimos vários tesouros para a humanidade traduzida nos três fins da Oratória: provar, agradar, comover (*Do Orador* II.27.115). Desta maneira, porque não igualar a dignidade da toga à das armas? No herói que estuda e transmite a beleza e a sabedoria aliada à verdade da sua vida, os homens podem projetar os seus valores e ideais, fundamentar a sua existência e problematizar a sua estrutura ética. No dizer de Cícero, o perfeito orador sabe “dominar o conhecimento de variados assuntos, (...) conhecer a fundo todas as paixões da alma, (...), acalmar ou excitar os ânimos dos ouvintes (...)”, acrescentando-se a tudo isto “uma certa graciosidade, espírito e cultura [eruditio], (...) prontidão e concisão na réplica e no ataque, ligadas a um sentido subtil das conveniências e cortesia.” (*Do Orador*, I.5.17; Rocha Pereira, 1975)

O orador pode prestar um serviço realmente útil à pátria... se for um verdadeiro orador é claro: ser útil é algo adequado a qualquer representação de herói (herói inútil, rara combinação seria...). Será

oportuno apresentar as interrogações retóricas no *De Oratore*, que nos fazem evidenciar o valor desta arte:

Quem pode descobrir canto mais doce do que um discurso equilibrado? Um poema mais harmonioso pela cadência artística das cláusulas verbais? Um ator mais agradável ao imitar a verdade do que um orador, que a apoia? Que há de mais delicado do que a abundância e a agudeza das frases? Quê de mais admirável do que os factos iluminados pelo esplendor do verbo? Que plenitude superior à do discurso recheado de toda a espécie de conhecimentos? (...) a ele [ao orador] pertence, ao dar parecer sobre os mais altos interesses, dar uma sentença exposta com dignidade; a ele, incitar um povo debilitado e moderar o desvairado. (...) Quem pode exortar à virtude com mais ardor, afastar dos vícios com mais acrimónia, censurar a desonestidade com mais aspereza, louvar os bons com mais elegância, quebrar o ímpeto das paixões com mais veemência, ou aliviar os desgostos com mais doces consolações? (Do orador, II.8-9.33-55; Rocha Pereira, 1975)

No *De Officiis* (II.19.66), o valor da eloquência e a possibilidade de esta ser um veículo ao serviço dos homens ainda é mais veementemente louvado:

De facto, que há de mais válido que a eloquência, ou pela admiração dos ouvintes, ou pela esperança dos necessitados, ou pela gratidão dos que a ela defende? Foi à eloquência que os nossos maiores atribuíram o primado da honra [dignitas] entre os que vestem a toga. É que os benefícios e patrocínio de um homem eloquente e prestável, que, dentro dos costumes ancestrais, defende as causas de muita gente sem remuneração e de graça, erguem-se bem alto. (Rocha Pereira, 1975)

Em pleno século XXI, pudemos ver uma encarnação cinematográfica de um verdadeiro orador. No *Amazing Grace*, realizado por Michael Apted, descobrimos a eloquência salvadora de William Wilberforce, livre dos preconceitos do seu tempo, no meio de um governo adverso à justiça, lutando perseverantemente e sem tréguas, por meio da palavra e da ação e, com isso, chegando a convencer o Parlamento britânico quanto à decisão de abolir o comércio de escravos, passo que havia de

levar mais tarde à abolição da escravatura. As palavras de um só homem mudaram o destino de uma nação inteira, rumo a um bem maior.

A combinação da expressão com a graça, o saber e a sua transmissão são uma conquista árdua e louvável que ganha ainda mais relevo através da adequação das palavras à vida de quem fala, porque as palavras acompanhadas da vida constituem um dos mais poderosos estímulos para a ação humana. Nisto reside muitas vezes a força do herói que realiza façanhas através das letras: usar a beleza da palavra e das ideias e ser aquilo que exprime. Só com essa adequação entre vida e palavra conseguirá eficazmente iluminar o homem sobre si mesmo, sobre o mundo e a vida, libertando-o das trevas da ignorância, transfigurando-lhe a rotina dos dias.

Esta adequação entre palavra e vida pensei designá-la por “eloquência da própria vida”. O filme *Um homem para a eternidade*, de Fred Zinnemann, apresenta-nos parte da vida de Thomas More, ex-chanceler de Henrique VIII, um homem que mostrou estar sempre disposto a servir o país e o rei - muitas vezes através da sua palavra. Apesar de ter perdido a vida e a estima do monarca por encarnar na sua vida aquilo que sempre transmitira, não perdeu a honra cedendo perante um rei cuja conduta se pautava apenas por interesses pessoais. Ironicamente, no século XX, quem tinha sido degolado pelo rei, condenado por defender os seus princípios, foi anunciado, como patrono dos políticos e governantes, tendo ficando para a posteridade como exemplo de eloquência.

A salvação da cidade torna-se um tema transversal na obra de Cícero e o orador é um dos seus agentes, tal como podemos ver na obra *Brutus*, na qual coloca o orador num plano superior ao do general: *um grande orador está muito acima de generais vulgares. (...) Antes queria para mim um só discurso como o de Lúcio Crasso a favor de Mânio Cúrio do que dois triunfos em vilórias (Bruto, 73.256-257; Rocha Pereira, 1975)*. E no *De Officiis* exprime o desejo de que o homem gaste parte da sua existência a favor da pátria, que tanto o reclama, afirmando que “os homens nasceram por causa dos homens de maneira a poderem ajudar-se uns aos outros, o nosso dever é seguir o caminho indicado pela natureza, servir o interesse geral, prestando mutuamente serviços, dando e recebendo, e, ora por meio da nossa habilidade, ou da nossa atividade ou do nosso engenho, estreitar os laços sociais” (*Dos Deveres, 1.7.22; ibid*).

E, mais à frente, na mesma obra, apela para algo muito simples que pode conferir heroísmo a qualquer homem – as virtudes do “mos maiorum: iustitia, fides, liberalitas, modestia, temperantia.”

(...) quem, portanto, não puder defender causas ou fazer arengas ao povo ou fazer guerra, deve contudo valorizar-se por aquilo que está ao seu alcance: justiça, lealdade, liberalidade, modéstia, temperança, a fim de não fazer sentir o que lhe falta. A melhor das heranças que os pais podem deixar aos filhos, mais valiosa do que todo o património, é a glória da sua virtude e dos seus feitos, glória à qual deve ter-se por crime e injúria maculá-la. (Dos Deveres, II.1.2; ibid.)

Afinal, o heroísmo parece não só ser acessível a todo o ser humano como também ser dever de todo o ser humano... Que as armas cedam lugar à beleza, à palavra corroborada pela vida, à preocupação pela civilização, pelo bem-comum, pela descoberta e conquista da felicidade dos homens!

239

.....
A TOGA: A GLÓRIA DO
HOMEM DAS LETRAS
.....

Madalena Brito

REFERÊNCIAS

- Everitt, Anthony (2004), *Cícero, uma vida*, Lisboa, Quetzal Editores.
- Rocha Pereira, Maria Helena da (1976), *Res Romanae*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- Rocha Pereira, Maria Helena da (2002), *Estudos de História da Cultura Clássica, II volume – Cultura Romana*, 3.^a ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Citador, www.citador.pt/textos/uma-alma-grande-e-corajosa-marcus-tullius-cicero, consultado em 7/7/2012.
- Pizzinga, Rodolfo Domenico, <http://www.paxprofundis.org/livros/marctul/cic.htm>, consultado em 9/7/2012.

Filmes

- Apted, Michael Apted (2006)
- Attenborough, Richard (1982), *Gandhi*
- Benigni, Roberto (1997), *La Vita è Bella*

Eastwood, Clint (2009), *Invictus*
Vallée, Jean-Marc (2009), *A Juventude de uma Rainha*
Zinnemann, Fred (1966), *A Man for all Seasons*

240

.....
FIGURAS DO HERÓI
.....

Literatura Cinema
Banda Desenhada

OS LUSITANOS COMO HERÓIS JUDAICOS NA LONDRES DO SÉCULO XVIII

Manuel Curado
curado.manuel@gmail.com
UNIVERSIDADE DO MINHO

O presente ensaio procura apresentar o modo como a comunidade judaico-portuguesa de Londres da primeira metade do século XVIII representou o passado da história da Europa. Contra todas as expectativas, essa representação do passado não valorizou o papel da história de Israel mas de um pequeno povo da Ibéria que atormentou durante mais de um século o expansionismo romano. Conhecendo-se a fidelidade dos intelectuais judaicos em relação às suas raízes culturais e religiosas, o caso é surpreendente. A elite da comunidade portuguesa de Londres reviu-se na história de um pequeno povo que encontrou a coragem necessária para enfrentar as legiões romanas. Este ensaio defende que o heroísmo solitário e inconsequente dos Lusitanos foi motivo de esperança para os judeus portugueses que foram forçados a abandonar o seu próprio país. Numa época muito anterior à procura que o século XIX viria a fazer das raízes da identidade das nações europeias, defende-se que a nostalgia que a comunidade de Bevis Mark demonstrou em relação ao heroísmo dos povos antigos da Ibéria anunciou o movimento oitocentista da procura de génios nacionais. Vê-se, pois, como um pequeno detalhe da história intelectual é rico em ensinamentos.

241

OS LUSITANOS COMO
HERÓIS JUDAICOS NA
LONDRES DO SÉCULO XVIII

Manuel Curado

I Médicos e Poetas

ESTAVA A COMEÇAR O SÉCULO XVIII QUANDO UM JOVEM MÉDICO PORTUGUÊS EMBARCOU NUM NAVIO INGLÊS COM DESTINO A LONDRES. OS PORTOS PORTUGUESES VIAM PASSAR NESSA ALTURA MUITOS NAVIOS INGLESES, devido à assinatura do Tratado de Methuen. O médico chamava-se Simão Lopes Samuda e fugia do seu país, perseguido pela Inquisição. Toda a sua família já tinha sido presa. Uma segunda condenação seria fatal. Só lhe restava, por conseguinte, abandonar o seu país. Samuda formou-se em Medicina na Universidade de Coimbra e poderia ter contribuído para a cultura

da sua terra. Não o fez porque tinha um problema: a sua religião era um crime para os poderosos do país. Chegado a Londres, mudou de nome para Isaac de Sequeira Samuda, e exerceu a sua profissão junto dos exilados portugueses da cidade. Com a passagem dos anos, integrou duas instituições de grande prestígio, o Real Colégio de Médicos e a Real Sociedade de Londres. Foi o primeiro judeu a integrar esta última instituição científica e ainda hoje é lembrado devido a isso. Há sinais de que terá auxiliado muitos outros exilados portugueses que chegavam a Londres.

Acolheu, em especial, um outro jovem médico que teria uma carreira célebre e que contribuiu para o Iluminismo português, fazendo propostas de renovação do ensino universitário, promovendo a tradução de livros de filósofos modernos e a divulgação da ciência newtoniana. O seu nome era Jacob de Castro Sarmento. Isaac Samuda morreu relativamente novo e sem descendência direta. O seu amor a Portugal nunca desapareceu. Entre os seus papéis manuscritos estava um poema épico extraordinário em que, irmanando os antigos Lusitanos aos Portugueses, contava a história heroica da luta de um povo pela liberdade e contra a tirania. Muitas descrições de paisagens que surgem no poema são claramente de terras portuguesas, como Évora e a planície alentejana. Esse poema épico tem o nome de *Viriadas* e não chegou a ser concluído por Samuda. O seu amigo que acompanhou muitos dos seus passos durante a vida, Castro Sarmento, resolveu terminar essa epopeia. O seu trabalho consistiu em concluir o canto final, organizar o manuscrito e dedicá-lo a D. João V.

Num resumo rápido do poema *Viriadas*, o que temos nós? Temos uma epopeia. Temos dois médicos, Isaac de Sequeira Samuda e Jacob de Castro Sarmento. Temos dois países: Samuda e Castro Sarmento fugiram de Portugal depois de terminarem os seus cursos de Medicina e foram para as Ilhas Britânicas, vivendo em Londres. Temos três religiões: o Judaísmo dos autores, o Cristianismo de Portugal e de Inglaterra, e o grande e infinito Paganismo que está na origem da Europa e que nunca desapareceu da vida europeia. Temos, sobretudo, um destino comum a estes dois homens que, sendo médicos portugueses, tiveram de abandonar o seu país devido à Inquisição, que foram para o mesmo exílio, que se dedicaram a estudos científicos, e que foram ambos membros de instituições prestigiosas como o Real Colégio de Médicos e a

Real Sociedade de Londres. Como se esta comunidade de destino não bastasse, ainda os ligava um amor intelectual comum às letras greco-latinas, começando o primeiro a escrever uma epopeia notável, que a morte não deixou terminar, e acrescentando o segundo a essa epopeia inacabada algumas dezenas de estrofes, tentando, tanto quanto isso é possível, acabar um poema depois da morte do seu autor.^[1]

Não há certezas sobre as datas principais da vida de Isaac Samuda, o mesmo não acontecendo com as datas de Jacob de Castro Sarmento. Samuda parece ter-se formado em Medicina, em Coimbra, a 21 de maio de 1702; há notícia de que teria sido admitido no College of Physicians em 1721, em Londres; e que foi *fellow* da Royal Society a 27 de junho de 1723, sendo, aliás, um dos primeiros cientistas portugueses a fazer parte dessa prestigiosa instituição. Ao que parece, terá falecido em 1729 sem deixar descendência direta. Como se disse, não há grandes certezas sobre estas datas, e os únicos autores que mencionam Samuda não estão de acordo, nomeadamente Inocêncio, o grande historiador da Medicina portuguesa Augusto Silva Carvalho (1917), Augusto d'Esaguy (1934) e o professor Rómulo de Carvalho (1955-56). O conhecimento mais preciso que existe hoje sobre a biografia do Doutor Isaac Samuda é dado pelo erudito inglês Edgar Samuel (2008) que pensa que Samuda nasceu em 1681 e faleceu em 1729.

II Um Poema Épico Científico e Filosófico

Qual é o assunto do poema épico de Samuda? Quais são os seus temas e as suas referências? Este poema é um paradoxo porque esperar-se-ia que, sendo o autor judeu e sendo também judeu o amigo que quis concluí-lo, estivesse aí exposta uma defesa da importância do Judaísmo para a história da Europa. Não há qualquer alusão a esse objetivo, nem nenhuma interpretação da história da Europa baseada nessa religião do Livro. Além disso, sendo o assunto do poema o herói lusitano Viriato,

¹ A história do manuscrito é reconstituída por Curado (em curso). Philip Oldfield (1988) refere-se apenas aos dois últimos proprietários do poema. A relação com a Royal Society of London é contada por Fiolhais (2011).

que se notabilizou pela sua coragem em guerras contra os Romanos que tentavam anexar a Península Ibérica ao seu império, esperar-se-ia uma defesa das raízes pré-romanas da história da Europa. Nada disto acontece também. Pelo contrário, Samuda surpreende o leitor com uma defesa contraintuitiva das raízes greco-latinas da Europa. O seu herói é Viriato, e Viriato está em guerra sangrenta contra os Romanos. Apesar disto, Viriato está, pela mão de Samuda, completamente enamorado das conquistas civilizacionais de Roma e de Atenas. Em certo sentido, a guerra dele contra Roma é um pretexto para que Samuda reflita sobre a essência cultural da Europa, um pretexto magnífico, porque exalta as virtudes humanas e militares do grande comandante de homens e povoa o seu desejo com as conquistas culturais do povo contra o qual combate.

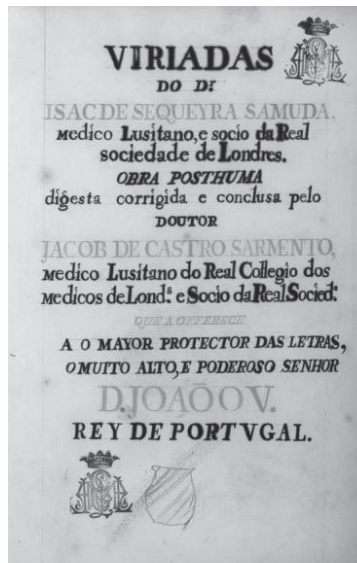
Com a morte de Samuda, Jacob de Castro Sarmiento apenas procurou um ponto final minimamente razoável para o poema. O seu contributo é pequeno. Estão em causa cinquenta e uma estrofes num poema com quase mil e quinhentas. Também Castro Sarmiento encontra na vida de Viriato uma oportunidade para refletir sobre a essência da Europa. Se Isaac Samuda sublinhou os aspetos civilizacionais, Castro Sarmiento irá refletir sobre as crenças religiosas dos Europeus, um assunto muito importante porque nunca irá desaparecer. Para Castro Sarmiento, a Europa já teve muitos deuses e panteões, e ele próprio se dedica a fazer, a propósito das crenças no tempo de Viriato, uma lista longa desses deuses e demónios. Porém, a espantosa semelhança dos muitos panteões que já povoaram o coração dos crentes europeus, com deuses de nomes diferentes mas com funções semelhantes, é um indício de uma aspiração a um deus dos deuses, a um deus desconhecido que não se pode nomear e representar. Para ele, a história da Europa estará muito mal contada, se a procura desse deus último e verdadeiro não for colocada em primeiro plano. É com este pensamento magnífico e ecuménico que encerra o poema.

Como se vê, este resumo rápido justifica imediatamente que se dê atenção a esta obra anómala de dois médicos judeus portugueses em Londres. Veja-se, pois, o seu enredo.

O herói começa por não ser nomeado. Samuda apresenta Viriato aos seus leitores através das suas ações. Esta falta de um nome que agarre os leitores deste a primeira oitava do poema não é circunstancial.

Corresponde, como se vê pelo título, *Viriadas*, à perspectiva geral sobre Viriato. O poema não é sobre Viriato, mas a propósito dos feitos heroicos de Viriato.

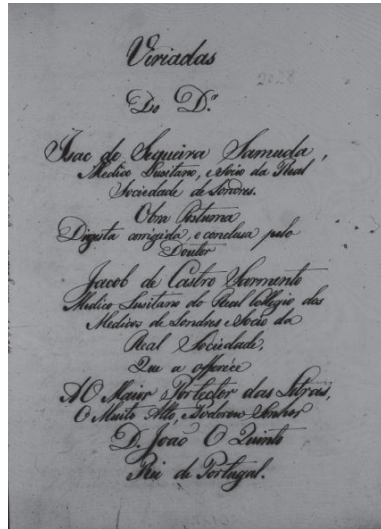
Como é comum em obras desta natureza, o poema inicia-se numa manhã de primavera. A primeira indicação do nome de Viriato surge à terceira estrofe. As qualidades anímicas do herói de armas são salientadas, como a prudência do general, a coragem do soldado e a constância do comandante. Os seus objetivos são claramente indicados. A proteção da pátria e a luta pela liberdade política são os valores que norteiam a vida do herói Viriato. O lugar dos eventos não é precisado. O vale de Bemaré poderia ser qualquer lugar da Península Ibérica dessa época recuada. O mítico quartel-general de Viriato ficou para a história como *Mons Veneris*, o Monte de Vénus. O poema começa, precisamente, com a descrição dessa terra e do vale que a atravessava.



Frontispício de *Viriadas* (século XVIII)
Manuscrito Duque de Palmela-Prof. Ralph G. Stanton
Cortesia da Thomas Fisher Rare Books Library
at the University of Toronto

A profissão de Samuda era a de médico. Como relembra o Professor Rómulo de Carvalho, nos seus estudos sobre os portugueses que fizeram parte da Royal Society of London (1955-56), Samuda dedicava-se também a transmitir à Real Sociedade notícias de eventos astronómicos que os Jesuítas portugueses conheciam através das suas redes de longo alcance que se estendiam até à China. Um médico com inclinações científicas como estas só poderia ser rigoroso na sua poesia. Assim sendo, Samuda não descreve apenas o jardim europeu que era a Península Ibérica nessa época (século II a.C.). Entra num detalhe botânico alucinante, descrevendo as cerejas, as ginjaas, os damascos, as limas, as maçãs, as toranjas, as laranjas, as nespereiras, as figueiras, as amoras e os marmeleiros do vale de Bemaré. Esta lista inclui frutos que chegaram à Europa em épocas muito diferentes. Samuda, com a sua atenção ao detalhe, sabe isso muito bem. Ele procura descrever algo que se poderia denominar uma ‘Europa perene’, uma terra sem tempo que reúne todos os contributos benéficos de cada uma das suas épocas. As laranjas, por exemplo, só chegariam às mesas europeias com os Árabes. Ainda hoje a expressão alemã para elas, maçãs da China (*Apfelsinnen*), nos dá informação sobre a época histórica em que elas chegaram às mesas ocidentais. Samuda descreve uma idade de ouro que já inclui uma perfeição de um século que apenas aconteceria muito tempo depois em relação a Viriato.

A Ibéria de Samuda tem videiras e ulmeiros, loureiros e ciprestes. Esta é uma terra em que o vinho sempre esteve presente, o sumo ardente que alegra o coração e perturba a mente (I. 13.7-8). O loureiro não é mencionado de forma casual. O louro era utilizado pelos Romanos em coroas de glória para os grandes heróis de momentos decisivos. O loureiro é, por conseguinte, um símbolo da excelência da terra lusitana e do desejo que os Romanos tinham por ela. Para o Doutor Samuda, a conquista romana da Lusitânia será “uma glória mais prezada que ouro” (I.14.3).



Frontispício de *Viríadas* (cópia do século XIX)

Manuscrito Francisco de Paula Ferreira da Costa-Merello-Louis M. Rabinowitz
Cortesia do Jewish Theological Seminary of New York

247

OS LUSITANOS COMO
HERÓIS JUDAICOS NA
LONDRES DO SÉCULO XVIII

Manuel Curado

Não há vida na Europa sem deuses a imiscuírem-se na vida das pessoas. Sabemos isso hoje e todos os grandes poetas do passado já o sabiam. O herói que é, paradoxalmente, “grande pequenino” (I.18) padece dos tormentos do amor. O seu coração está dividido entre o amor que tem por uma deusa, Psique, e por uma humana, de nome Ormia. O grande general não é, no capítulo dos afetos, mais seguro do que qualquer outro homem. A deusa Vénus contempla do alto os tormentos emocionais do comandante de homens, e compadece-se dele porque ela própria se sente dividida entre o afeto que tem por Viriato e o afeto que tem pelos Romanos.

Vénus intervém na Ibéria porque conhece a intenção da deusa Hera. Para esta, Viriato deveria vir a ser um novo Aníbal que destrua definitivamente Roma. Como Vénus conhece o génio militar de Viriato, preocupa-se com o que possa vir a suceder aos Romanos. O plano da deusa é retirar Viriato do campo de batalha para que os Romanos tenham alguma hipótese de sucesso. A sua receita para a destruição do herói deriva do modelo homérico. Aquiles deixou de combater quando Agamémnon, o pastor de tropas, lhe retirou Briseida, de níveos braços.

Se a bela Ormia for retirada a Viriato, também este deixaria de combater ou, pelo menos, diminuiria o seu valor na guerra. Para Vénus, Juno (ou Hera Argiva) teme que Viriato se apaixone pela beleza de uma mulher romana e que, desse modo, não enfrente as legiões. Vénus apropria-se do plano geral da intenção de Hera e adequa-o aos seus intentos. Para enfraquecer Viriato, planeia, juntamente com Cupido, retirar-lhe Ormia (I.67). Este plano baseia-se na verdade universal da inconstância do amor. O plano é pois, retirar a mulher amada de Viriato de modo a enfraquecê-lo e, para o perturbar ainda mais, dá-la a um dos seus braços direitos na guerra, um segundo herói, o comandante militar Tântalo, de modo a criar divisões entre os Lusitanos.

Esta é a trama geral da epopeia: o heroísmo contra adversários poderosos, a dor de amor e o triângulo amoroso. Os deuses interferem nos assuntos humanos através das emoções. A luta pelo poder sobre a Península Ibérica é transfigurada por Samuda numa história sobre a vida amorosa dos generais lusitanos.

Os Lusitanos não eram, obviamente, portugueses. Porém, todo o poema está construído sobre a identificação fantástica dos Lusitanos com os Portugueses, uma identificação que teria o seu ponto alto mais de um século depois da morte do Dr. Samuda, já no século XIX. Viriato é apresentado como o general da “brava soldadesca portuguesa” (II.2.1). Os Lusitanos são muitas vezes apresentados pelo narrador do poema como os “nossos” (II.57.7), ou “a nossa soldadesca” (II.59.5).

O discurso que Viriato faz aos seus comandantes militares é um documento importante para se compreender as origens heroicas e míticas da terra europeia. Para Samuda, através da boca de Viriato, a origem dos povos ibéricos deriva de Tubal, neto do Noé bíblico e fundador mítico da cidade de Setúbal (II.9). Os povos ibéricos teriam migrado de uma outra Ibéria, a Ibéria do Cáucaso, de terras da Geórgia e da Arménia, em que habitavam povos que teriam fugido da tirania de Nimrod, o primeiro homem poderoso da terra e o primeiro tirano (II.10). Tubal recebe e orienta esses perseguidos do filho de Kush e dá-lhes um novo nome. Abandonam o seu nome original, Ioblos, e passam a ser Iberos (II.11). Como sinal de afeto para com esses povos, Tubal, o fundador mítico, dá também ao seu próprio filho o nome de Ibero (II.12). Depois da morte de Tubal, segue-se, já na nova terra do Ocidente, o governo sábio de Ibero. Este herói mítico da fundação de Portugal e desta parte

da Europa era um génio da caça e da pesca, atividades económicas que estão na origem de todos os povos. A Ibero segue-se Iubalda. Este herói fundador notabiliza-se pelo conhecimento imprescindível das constelações do céu, para onde sempre olhámos e onde sempre vimos histórias humanas maiores do que a vida humana (II.16).

A genealogia mítica da terra portuguesa continua, para Isaac Samuda, com o herói Brigo, o primeiro fundador de cidades e da civilização (II.17), com Tago, que deu o nome ao rio Tejo e a quem se deveu a multiplicação das vilas (II.19).

A Europa é para o médico Samuda uma terra que desde sempre lutou pelo valor abstrato da liberdade e contra a tirania. Gerião deixa o sul da Península Itálica e vem para a Lusitânia, acabando por se tornar tirano em toda a Ibéria. Gerião, senhor de Cádiz, é um contra-herói. Também ele é fundador, mas fundador de coisas censuráveis, como a tirania, o crime e o medo das populações. A genealogia mítica que Samuda nos oferece procura os fundamentos tanto do bem, quanto do mal. O discurso fundador de Viriato aos seus comandantes militares é, deste modo, o mapa para o percurso educativo de qualquer pessoa culta da Europa. Sabe o que cria civilização e sabe o que deve evitar e combater.

Samuda fala da Europa, bem entendido, de um pedaço privilegiado dela, o Ocidente, mas de facto está a expor a sua teoria filosófica sobre o que faz com que sejamos humanos. Poder-se-ia perguntar sem ambiguidade o que é isso. A resposta que este poema épico dá é clara: somos humanos quando lutamos contra o mal na terra, contra os vícios, os temores, os malefícios e a tirania. Samuda representa tudo isto através de figuras inumanas e bestiais, seres que ainda não ascenderam à vida estabelecida pelos heróis fundadores da civilização (II. 37).

É neste contexto de combates que se insere a guerra ibérica entre os Lusitanos e os Romanos. Samuda recusa a teoria da invasão. O poema nunca menciona a ideia de que estavam os Lusitanos dedicados aos seus assuntos quando os malvados Romanos teriam invadido uma terra que não era deles. A Lusitânia não é uma parte menor da Europa, muito pelo contrário. Na genealogia mítica de Samuda, o herói fundador Kitim casa com Electra na Hespéria e a terra chamada Ausónia muda o seu nome para Itália. Kitim funda uma cidade no monte Aventino e a sua filha Roma funda outra no Palatino. Para Samuda, o Ocidente

tem mais atividade civilizadora do que qualquer outra parte da Europa. Reside aqui, aliás, uma das fontes da força do combate dos Lusitanos contra os Romanos. Se os Ibéricos deram o nome a Roma, então podem vencê-la. “Demonstremos-lhe, pois, de peito forte / Que se lhes demos nome, damos corte” (II.60.7-8). A Lusitânia é apresentada como a “tutora de Roma” (II.63.1) e como uma construção ibérica (II.59). Mais, a divindade secreta dos Romanos, o seu primeiro rei, a quem invocam em momentos de necessidade, é de origem lusitana. O que diz Viriato aos seus comandantes? Isto, que é surpreendente: não receemos os Romanos porque se lembrarão do sangue lusitano (II.64).

A proximidade cultural entre os povos europeus é tão grande que, em certo sentido, as guerras que atormentam a Europa são anomalias inexplicáveis. Tentando esclarecer esta anomalia, o poema épico *Viríadas* é eloquente em dois registos. Por um lado, descreve conflitos intermináveis entre povos desde os tempos dos heróis fundadores que se perdem na aurora da história; por outro lado, mostra como os antagonistas estão enamorados uns dos outros. Viriato combate aguerridamente os Romanos e tem tudo para os odiar devido aos massacres de Sérvio Galba de populações lusitanas não armadas. Porém, quando Viriato passeia em momentos que não está a combater, entra nos templos romanos que já existiam na Ibéria e deslumbra-se com a arte e com as tradições religiosas que eles revelam.

Toda a arte antiga parece estar em miniatura nos templos visitados por Viriato. Representa-se as aves utilizadas pelos sacerdotes na adivinhação, as mulheres dos oráculos antigos, a incubação pelos sonhos e em cavernas, os bosques onde se situavam os santuários gregos e romanos, as muitas festividades, os reis antigos de Atenas e de Roma, etc. Roma chega a ser elogiada como “a grande Roma” (VII.72). Quando o pregoeiro do templo lusitano apela ao silêncio, o herói Viriato cobre a cabeça por respeito. Diz o Dr. Samuda, “Viriato por costume latino / A cabeça ornada cobre de véu fino” (VII.117.7-8). Isto é dito *depois* de uma batalha sangrenta entre Lusitanos e Romanos. Viriato luta contra Roma mas já foi conquistado por Roma.

Nas oitavas finais em que o Doutor Jacob de Castro Sarmiento tenta terminar o poema épico do seu colega e amigo aparece uma visão religiosa da Europa. Nessas oitavas finais, Viriato conduz uma guerra pelas cidades da Andaluzia. Tendo sido bem sucedido nessa campanha,

vai até Cádiz prestar culto no templo de Hércules que tinha sido erigido pelos Sírios-Fenícios. Um velho sacerdote mostra-lhe todas as estátuas de divindades que lá se encontram, provenientes de todos os povos antigos. A lista dos deuses antigos mencionados é muito vasta, mas, depois de a ouvirmos, ficamos com a ideia que todos os povos têm os mesmos deuses, nomeados, é certo, de modo diverso. O velho sacerdote convida Viriato a refletir sobre a distância que há entre todos estes deuses e o deus verdadeiro que é “de todos causa” (XIII.106.7). Impressionado por o velho se recusar a continuar a falar deste deus que está para além das representações humanas, Viriato agradece-lhe, e convida-o a visitar durante o inverno na Lusitânia. Relembremos que este encontro aconteceu também *depois* de uma campanha militar. Samuda descreve, como se vê, uma comunidade de cultura e civilização em que diferentes povos se encontram e superam as suas diferenças.

III

Um Heroico Sermão Fúnebre

O Viriato de Samuda é um herói iluminado, com gosto pelo diálogo elevado, pela contemplação artística e pela ação corajosa contra inimigos poderosos. Para se perceber o valor da noção de heroísmo neste poema épico é necessário refletir sobre o sentido da existência humana em geral para o Doutor Samuda. O livro que dedicou ao rabino David Neto, ou Nieto (1654-1728), por ocasião da morte deste, mostra alguns aspetos da conceção que tinha da história humana e do papel heroico que os indivíduos nela desempenham. O *Sermam Funebre para as Exequias dos Trinta Dias, do Insigne, Eminente, e Pio Haban e Doutor, R. David Netto* é um livro muitíssimo raro, de que existirão apenas, talvez, meia dúzia de exemplares em todo o mundo (1724). O elogio fúnebre do grande mestre da comunidade judaica de Londres é um documento importante para se apreender alguns dos traços mais marcantes do pensamento de Samuda. Um elogio tem na luz o que se diz e na sombra o que não se diz e poderia ter sido dito. No que Samuda efetivamente diz sobre David Nieto há a presença indisfarçável de temas recorrentes nas *Viríadas*.

A história humana parece um cemitério de atos inconsequentes em que muito do que acontece não conduz a nada. Esta verificação terrível

251

OS LUSITANOS COMO
HERÓIS JUDAICOS NA
LONDRES DO SÉCULO XVIII

Manuel Curado

atravessa todo o *Sermão Fúnebre* porque é o elogio de um homem grande que naufragou no oceano do tempo para sempre. Diz Samuda que “a História é um teatro de mortes, uma narração de falecimentos, e uma memória de enterros” (1724: 23). Olhando para os antepassados míticos e históricos da terra lusitana, não é isso que se encontra também? A guerra lusitana, que tanto sangue fez correr, é um horrível teatro de mortes, em que nem os vitoriosos nem os derrotados escaparam ao tempo. A vida das pessoas singulares é assim, tal como a vida dos povos. Onde no *Sermão Fúnebre* aparece o teatro de mortes, nas *Viriadas* aparece o Palácio do Sono, do deus Hipnos. O traço comum é a inutilidade da ação humana.

Esta dureza na reflexão sobre o que as pessoas e os povos andam a fazer no tempo curto que têm para viver não faz esquecer a obrigação de reparar na grandeza do que existiu de modo efêmero no teatro do mundo. Para Samuda, esta é a maior virtude da inteligência: aguentar a dureza de se saber a caminho da morte e do nada, mas, apesar disso, ainda exaltar a excelência do que aconteceu no mundo contra tudo o que era previsível. Nas suas palavras, “tributar decoros a defuntos, sendo fazer muito, do que já consideramos como nada, é, porque pura glória, virtude pura” (1724: VII). A redação de um poema épico sobre coisas que parecem ter já passado é, deste ponto de vista, o ponto mais alto da ética, uma virtude intelectual pura. Nada há a ganhar, nada há a perder. O ato de escrever dá corpo às coisas que, tendo já passado, ainda habitam a memória humana. É uma glória tentar compreender as outras glórias que iluminaram o mundo no passado. É como se a vida humana, a pessoal e a que acontece na história dos povos, fosse dupla. Por um lado, como náufragos no oceano do tempo, nada há a esperar de bom como consequência do que se faz. A morte é o ponto final que irmana o corajoso Viriato, o pérfido Sérgio Galba, e os milhões de homens que não deixaram nome na memória dos outros homens. Samuda repara nesta vida dupla no caso do rabino David Nieto. Pergunta-se ele, pensando no grande polímata, quem, “entre as flutuantes maretas do undoso Oceano deste mundo, goza da imóvel, segura e deliciosa habitação do outro?” (1724: 31). A resposta nunca poderá ser dada com antecipação, nem ao mesmo tempo em que cada um faz a sua vida. Não há certezas. Num mundo totalmente dominado pelo “transe infalível da morte” não pode haver certezas (1724: 33).

Não se pode apelar a nenhum conhecimento privilegiado, a nenhum sábio, porque, “na mesma árvore em que Deus pôs a ciência, ajuntou a morte” (1724: 36). Em todos os assuntos da vida é possível recorrer ao apoio dos que sabem, e a sua sabedoria é um lenitivo precioso para as dores que sofrem no mar undoso da vida. Porém, a vida de cada um e a totalidade das vidas humanas reunidas na História não têm forma de aceder à sabedoria que as pode explicar e que lhes poderá dar o sentido das coisas que vão acontecendo. Quanto mais se sabe, menos se percebe o que se passa com cada pessoa e com o mundo. Esta é a equação trágica que nunca poderá ser analisada pelos sábios das Reais Sociedades deste mundo: “desde o princípio do Mundo o mesmo é saber que morrer” (*ibid.*).

Poder-se-ia perguntar, o que vale, então, a vida dos náufragos do mar undoso, ou a vida das sombras oníricas que habitam o Palácio do Sono das *Viríadas*, todas inconstantes, todas luzes pequenas numa noite demasiado escura? A resposta terrível é a de que não há valor. Cada um é nada. Todos os seres humanos são nada. A história humana é nada. Samuda não é ambíguo a este respeito. Como médico não o poderia ser. Como perseguido pela Inquisição não o poderia ser. Como familiar de pessoas que foram mortas por terem a religião errada não o poderia ser. Como apreciador da grande literatura do passado não o poderia ser. Como sobrevivente dorido da morte de um grande homem como David Nieto não o poderia ser. Como homem a quem não se conheceram mulher e filhos não o poderia ser. Como filósofo da história também não o poderia ser. O seu pensamento é dolorosamente cristalino a este respeito: “hoje somos o que ontem fomos, e não sabemos, porque nos reputamos presentes, quando somos passados. O ente do nosso hoje não difere da privação do nosso ontem. Oh, que engano temos na vida! Conjuga o desejo dela o futuro pelo presente e, nessa fragilidade, o presente pelo pretérito! Como em cada instante perdemos o que somos pelo que não somos, nunca somos” (1724: 43).

Samuda já denunciou a vanglória dos sonhos humanos, aí incluindo a crueldade da Inquisição portuguesa no seu tempo de vida, ou o massacre de Galba dos Lusitanos indefesos, e aí incluindo também o amor que anima as pessoas de hoje assim como animou Tântalo, braço direito de Viriato, e Ormia, a amada pelos dois. Se o bem e o mal compartilham o mesmo destino, não tem sentido valorizar um e censurar o outro.

No mar das coisas, tudo passa, e todos parecem hipnotizados por um futuro em que já não existirão. A vida humana não é real; parece uma sucessão inconsequente de imagens que rapidamente se desvanecem na sombra. Talvez não haja nada a fazer quando se compreende esta verdade. Talvez seja devido a isto que Samuda não se casou e não teve filhos. Para quê dar-se ao incômodo? Foi perseguido como se fosse um cão por detalhes absurdos no mar infinito e indiferente das coisas, como a sua raça e a sua crença. Viu os seus entes queridos serem queimados no Terreiro do Paço de Lisboa por nada, por totalmente nada, por rigorosamente nada. Num mundo com este grau de insanidade, o que se deve fazer? Protestar contra a ordem do mundo? Não vale a pena. Alterar a ordem das coisas humanas? Só as crianças em assuntos políticos tentarão fazer isso, porque a sua inocência as protege da visão da História, o mar em que tudo já foi tentado e em que tudo acaba em nada. Chorar, talvez? Samuda afasta a perspectiva da criança que se aflige, bem como das crianças grandes, que são todos os homens, que também se afligem pelo estado do mundo. Pergunta-se ele, “Por que nos afligimos? Por nada? Reprendemos o menino porque chora por pouco, e nós choramos por menos que nada? ... Reprovamos meninos, quando fazemos rapazias?” (1724: 66).

O que devemos, então, fazer durante a vida que temos para viver? Esta pergunta é cruel porque acaba com o modo inocente de se viver. Não se sabe por que razão a pergunta nasce na vida de alguns e não na vida de todos, se todos vivem no mesmo mundo em que nada é igual ao que já aconteceu antes. Seria fácil para todos os seres humanos repararem no diagnóstico filosófico que o médico Samuda faz da condição humana: “Ainda que o navegante faça milhões de viagens pela mesma rota, jamais pelo mesmo individual caminho, porque nunca torna a cortar as mesmas águas ou dividir os mesmos ares. Quem jamais tornou a passar os mesmos dias que lhe têm passado? Parecem o mesmo, quando sempre diversos” (1724: 48). É difícil explicar o que faz com que nem todos os homens vejam como a ordem das coisas é injusta para a vida de cada um. Um médico olharia para o assunto do ponto de vista da etiologia, e não já do diagnóstico. Um filósofo faria o mesmo. Qual é, pois, a causa da cegueira humana frente à ordem injusta do mundo?

Utilizando uma palavra perigosa, Samuda atreve-se a nomear o fator causal da cegueira humana: a ilusão. A palavra é perigosa porque

denuncia uma imperfeição na maior parte da humanidade e reclama um lugar especial para os que não estão aparentemente iludidos, para os que não estão cegos, para os que compreendem a ordem das coisas e a posição do homem nessa ordem. A uns, nós chamamos iludidos; a outros, sábios. Descrevendo os iludidos e assumindo o seu destino, Samuda afirma que, “no mesmo afeto com que amamos temos a ilusão com que nos confundimos. Não somente cegos, não vemos que somos pó; mas surdos, não ouvimos que somos mentira” (1724: 100). É difícil descrever o ponto de vista dos sábios, tanto mais que a ordem do mundo não abre qualquer exceção a homens privilegiados e todos naufragam no mar inconstante que não respeita cuidados humanos. A sabedoria é, pois, inútil no mundo tal como é, e pode acontecer que os preceitos dos sábios não sejam mais do que ilusões sofisticadas, mas sempre ilusões. A sabedoria pode ser uma forma de entretenimento. Os sábios não saem da ditadura do tempo, e também eles passam, também eles são navegantes no mar das coisas. “Adormecido, ou vigilante, sentado, ou andando, sempre anda o navegante. Nos descansos da noite, nos trabalhos do dia, nas suspensões da cama, nas delícias da mesa, nas comédias, nos jogos, nos jardins, nos passeios, passatempos buscando, como o tempo passamos. No passeio e carreira igualmente corremos. Em casa, ou navio, sempre navegamos” (1724: 48). Também os sábios sempre navegam. Se isto é assim, o que fazer? O que recomenda Samuda que se faça?

O médico, poeta e filósofo Samuda dá para todo o sempre um exemplo eloquente de qual poderá ser a resposta a estas questões cruéis. Se se juntar o que fez e o que *não* fez, o que escreveu e o que *não* escreveu, teremos uma recomendação de um modo de vida. Qual é ela? É esta. Auxílio aos outros através da sua profissão médica, tentando diminuir o sofrimento no mundo. Afastamento das terras absurdas em que acontecem homicídios em fogueiras que são vistas pelo Rei de Portugal, pelos senhores cardeais e bispos e pelas pessoas bonitas da Corte, depois de uma procissão pelas ruas, e antes de irem beber refrescos, ver uma tourada ou dedicarem-se a algum amor rápido e inconfessável atrás das cortinas do Paço ou num vão de escadas. Não se dar ao aborrecimento de denunciar os assassinos que ocupam os tronos de países simpáticos como Portugal, herdeiro dos atos corajosos do honrado Viriato. Não ser cúmplice da ordem essencialmente

maligna das coisas, não contribuindo para colocar mais seres humanos na roda do sofrimento, não se casando e não tendo filhos. Para os tempos livres, recomenda-se que se faça uma ou várias visitas diletantes aos Palácios do Sono deste mundo, lendo os grandes livros da Grécia e de Roma. Não colocar uma ênfase excessiva nos assuntos religiosos, porque a Inquisição Portuguesa e outras instituições semelhantes já tinham mostrado que esses assuntos não existem de todo e mais não são do que a arena romana em que gladiadores e feras entretinham multidões que não sabiam o que fazer das suas próprias vidas. Ter uma relação simpática com o conhecimento científico, auxiliando na medida do possível, sem excessos e sem cansaços inúteis, a divulgação do conhecimento alegadamente novo e alegadamente importante, comunicando, por exemplo, notícias de observações astronómicas feitas na China e no Paraguai a pessoas que vivem numa Inglaterra em que as nuvens não deixam ver o céu. Escrever um poema épico único na língua dos que mataram o seu próprio povo, brincando com a erudição e com a história, assim como as crianças brincam com os brinquedos. Finalmente, não se dar ao incómodo de concluir a epopeia, nem de a publicar, porque mais um sonho no Palácio do Sono não irá acrescentar rigorosamente mais nada ao que o mundo já conhece.

Esta é a recomendação que Samuda dá a todos que vivem atormentados por esta pergunta: como viver? Se esta recomendação fosse levada às últimas consequências, nada haveria a dizer e não se conheceria o nome do médico judeu e português que escreveu uma epopeia nas terras frias de Albion. Talvez haja ainda espaço para a inocência da esperança. O problema é apartar a esperança pura e inocente da esperança que mais não é do que um sonho que se levanta no Palácio do Sono. Samuda tem consciência de que não há forma de garantir que a esperança não seja mais uma rapaziada ou mais uma vanglória ou mais um sonho que acabará em nada. Como médico, conhecia a complexidade dos seres humanos. Chega a afirmar que “somos verdadeiros microcosmos semelhantes aos planetas” (1724: 96). Como astrónomo amador e sócio da Real Sociedade, Samuda sabia perfeitamente que os planetas não têm luz própria e são vagabundos na noite do cosmos. Irmanar as pessoas a objetos sem luz própria não é uma analogia inconsequente. A dança dos planetas é semelhante às vagas do mar undoso. Consciente disto mesmo, Samuda junta a morte à esperança inútil da

glória. A frase final com que conclui o *Sermão Fúnebre* é o testamento que coroa o que se sabe da sua vida e da sua obra: “morreremos como todos na terra, mas com mais privilégios que a Fénix; renasceremos, como escolhidos, na Glória.”

As *Viriadas* são uma manifestação dessa Glória. Os que morreram na Antiguidade estão juntos na memória dos que vieram a seguir. Já não há guerras. Já não há religiões tontas que apartem os homens. Já se compreendeu que o amor é uma ilusão com que os deuses brincam com as pessoas. Já se sabe que tudo é ilusório, e que uma ilusão não é melhor do que a outra. Num mundo assim, a vida é heroísmo.

IV Heroísmo Literário

Para terminar, voltemos ao enigma inicial. Como justificar que estes médicos judeus tenham uma visão tão neutra da vida humana, não reclamando nenhum papel especial para a sua raça, para a história do seu povo ou para as suas biografias particulares? Esta pergunta é especialmente dramática quando se tem presente a fuga de ambos de um país dominado pela Inquisição. A obra literária destes dois médicos que eram poetas amadores é, ela própria, uma lição de heroísmo intelectual. Fazer o elogio do inimigo não é para qualquer pessoa. Combater até à morte os adversários mas ter a presença de espírito para apreciar a grandeza das obras do outro só pode ser considerado o modelo perfeito do heroísmo. O herói iluminado Viriato materializa este modelo.

Muito devemos a estes dois médicos portugueses, na Ciência, na história da Medicina, no amor por Portugal que ambos revelam, e no facto de serem exemplos acabados de uma racionalidade iluminada. O facto de escreverem de modo grandiloquente os maiores do povo que os perseguiu ultrapassa, contudo, qualquer destes traços. Viriato é um herói. Tântalo e os outros comandantes lusitanos na guerra contra os Romanos são heróis. Os muitos fundadores da civilização mediterrânica e ibérica são heróis. Ninguém poderá contrariar estas verdades. O que permanece desconhecido é o heroísmo intelectual destes dois médicos expoentes do Iluminismo português. Muito lhes devemos.

257

OS LUSITANOS COMO
HERÓIS JUDAICOS NA
LONDRES DO SÉCULO XVIII

Manuel Curado

REFERÊNCIAS

- Carvalho, Augusto da Silva (1917), *Médicos e Curandeiros*, trabalho publicado n'A *Medicina Contemporânea*, revisto e aumentado, Lisboa, Tipografia Adolfo de Mendonça.
- Carvalho, Rómulo de (1955-56), "Portugal nos *Philosophical Transactions*, nos séculos XVII e XVIII", *Revista Filosófica*, nº 15, Dez., pp. 231-259, e nº 16, maio, pp. 94-120.
- Curado, Manuel (em curso), *Médicos e Poetas: O Poema Épico Viriadas de Samuda e Castro Sarmento*.
- Fiolhais, Carlos (2011), *Membros Portugueses da Royal Society*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Oldfield, Philip (1988), "Gift of a major collection of Portuguese literature", *The Halcyon: The Newsletter of the Friends of the Thomas Fisher Rare Books Library*, 2, November, pp. 4-5.
- Samuda (1724), Dr. Ishac de Sequeyra, *Sermam Funebre para as Exequias dos Trinta Dias, do Insigne, Eminente, e Pio Haban e Doutor, R. David Netto*, Londres.
- D'esaguy, Augusto (1934), "Breve Notícia sobre o Médico Português Isaac de Sequeira Samuda", *O Instituto*, vol. 87, nº 3, IV série, nº 16, pp. 262-269.
- D'esaguy, Augusto (1936), "A Short Notice on Isaac de Sequeira Samuda", *Bulletin of the Institute of the History of Medicine*, 4: 9, pp. 783-788.
- Samuel, Edgar (2008), "Samuda, Isaac de Sequeira (bap. 1681, d. 1729)", in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press [doi:10.1093/ref:odnb/71570].

POPPAEA SERPENS CONSTRUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS DA ANTI-HEROÍNA DA ANTIGUIDADE

Nuno Simões Rodrigues

nonnius@fl.ul.pt

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Através do estudo de vários casos de personagens femininas da Antiguidade – Dalila, Nefertari, Cleópatra, Messalina, Popeia Sabina e Salomé –, este artigo pretende averiguar a forma como a Sétima Arte e a cultura popular dos séculos XX e XXI seleccionaram figuras tidas já como negativas nas fontes antigas e as reinterpretou e representou, desde os seus primórdios, ao mesmo tempo que as reconfigurou e às funções das mesmas na Cultura Ocidental.

259

NO FILME *QUO VADIS?*, realizado por Mervyn Le Roy em 1951, a imperatriz Popeia Sabina (Patricia Laffan) é representada como um ser reptiliano. Para essa composição contribui em grande parte o guarda-roupa, meticulosamente escolhido em tons de verde, de modo a acentuar a ideia de criatura ofíδια. Os ostensivos e luxuosos vestidos de Popeia, aliás pouco romanos e demasiado contemporâneos, note-se, contrastam com os da heroína do filme, Lígia Calina (Deborah Kerr), que aparece simplesmente vestida ora em tons telúricos, simbolizando a terra, ora em matizes uranianos, quis metáforas do céu, como convém a uma boa cristã. O mesmo se diga acerca dos penteados de ambas as personagens: a sobriedade, luminosidade e simplicidade loira de uma contra a sofisticação tenebrosa e exuberância morena da outra. Nelas, prefigura-se a necessidade da escolha que o herói deve fazer entre o vício e a virtude, tema, aliás, de inspiração clássica. Nestes caracteres, percebe-se o antagonismo entre o tipo felino e predador de Popeia, complementado pela presença de chitas como insólitos animais de estimação,^[1] e o despojamento e a

POPPAEA SERPENS
CONSTRUÇÕES
CINEMATOGRÁFICAS
DA ANTI-HEROÍNA DA
ANTIGUIDADE

Nuno Simões Rodrigues

¹ Tema reaproveitado por Goscinny e Uderzo no álbum *Astérix e Cleópatra* e na composição da personagem de Cleópatra.

austeridade plácida de Lígia. Estamos perante um *topos* cultural do ocidente que se define pela oposição entre a clássica ingénua e a *femme fatale*. Este tópico, herança de um longa tradição literária, tornou-se assíduo nas metanarrativas que o cinema nos legou desde praticamente o início do mesmo.

Apesar de na literatura antiga encontrarmos já a figura da mulher sobretudo iníqua e maligna, mas também fatal, perversa e símbolo de perdição, o desenvolvimento da mesma enquanto tema far-se-á sobretudo a partir do Medieval, com a dualidade Eva/Maria, e acentuar-se-á em correntes estéticas posteriores, como o Romantismo e as expressões culturais do final do século XIX, com especial atracção pela mulher-demónio, e em que a negatividade passa a ficar associada ao desejo carnal, enquanto a positividade se define pela sublimação platónica (cf. Dijkstra, 1986).

Mas a verdade é que essa dualidade é já claramente perceptível nos textos antigos. No *corpus* bíblico, *e.g.* *Géneseis*, mulheres como as matriarcas Sara, Rebeca e Raquel constróem-se pela alteridade oposta a outras, como as sintomaticamente anónimas mulheres de Lot e Putifar. Noutros textos, percebemos a antinomia entre figuras como Débora, Mical, Abigail e Rute, e Dalila, Jezabel, Atália e até mesmo a mulher de Job.^[2] A perversidade da maioria destas define-se fundamentalmente pela excessiva atividade política, que acaba por constituir o principal argumento que as classifica de «mulheres másculas» (ver Rodrigues, 2010a). Não raramente, essa característica é exacerbada com uma personalidade ninfómana, carnalmente insaciável, sintoma da inquietude que sentem no estatuto em que se encontram, e, por fim, «vampiresca», no sentido em que esvaziam o parceiro masculino da sua identidade. De modo contrário, aquelas definem-se sobretudo pela passividade, limitando-se a ser praticamente a mulher que acolhe o guerreiro no seu descanso. O complemento feminino daquilo que o masculino não é.

Se analisarmos esta problemática a partir da perspectiva de Foucault, a demasiada atividade dessas mulheres faz delas seres superiores em todos os sentidos, por oposição à passividade inferior dos homens que as acompanham. Com efeito, perante elas, os seus companheiros

² Judite parece-nos ser um caso ambíguo, à parte. Positivo, mas ativo.

tomam o lugar das outras, das passivas. O que não deve acontecer na perspectiva de uma sociedade patriarcal.

Ora, num contexto de Antiguidade, esta perspectiva coloca tais mulheres num patamar a que não pertencem. Este axioma é válido para várias das culturas antigas. Aos exemplos bíblicos citados, poderemos acrescentar vários outros do universo clássico, como a Clitemnestra de Ésquilo, a Cleópatra de Plutarco e a Lívvia e a Agripina Menor de Tácito.

O cinema herdou estes tópicos de abordagem, até porque estão de acordo com a cultura social em que esta forma de arte nasceu e se desenvolveu. De facto, a sétima arte é herdeira dos seus fundamentos ocidentais em que se posicionam quer as tradições pré-clássicas, de que a Bíblia é exemplo, quer das clássicas, de que nomes como Ésquilo, Plutarco e Tácito são parte intrínseca. Estes autores, por sua vez, são a voz espontânea do tempo que os originou.

Desde os seus primórdios, o cinema parece ter tido uma apetência natural para levar ao ecrã os temas da Antiguidade. Na verdade, as artes cinematográficas encetaram o seu percurso como forma de expressão privilegiada de e para as massas, veículo de cultura popular por excelência, como ainda hoje se confirma. Seguindo a tendência do final do século XIX, com profundas raízes no passado europeu, também este «novo» *medium* de cultura foi beber à tradição ocidental, nomeadamente a bíblica e a clássica, para criar as suas primeiras obras. Além disso, tendo em conta que esta forma de arte vive também desde o seu início de uma intrínseca relação entre o artista criador (*e.g.* realizador e atores) e a audiência que justifica a sua existência pelo financiamento que lhe proporciona, é inevitável concluirmos que o gosto dessa audiência terá desde sempre condicionado parte considerável da criação artística neste domínio. Uma breve consulta de uma lista de filmes dos tempos do mudo, permite-nos concluir de imediato que esses temas estavam entre as preferências do público, que afluía às salas de exibição para os ver, independentemente do seu nível de erudição ou de educação. Exemplo disso são produções como: *Ben-Hur* (1907), *The Return of Ulysses* (1908), *Cleopatra* (1908, 1910, 1912, 1913, 1917), *Salome* (1908, 1913, 1918), *Nero and the burning of Rome* (1908, 1909), *The Last Days of Pompeii* (1908, 1913), *Spartacus* (1909, 1913, 1914), *Catilina* (1910), *Brutus* (1910),

Caesar in Egypt (1910), *La caduta di Troia* (1911), *Cabiria* (1914), *Salambo* (1914) ou *Intolerance* (1916).^[3]

Atrevemo-nos mesmo a dizer que as temáticas da Antiguidade pertencem ao código genético do «ser Ocidental», são-nos intrínsecas... Em contrapartida, esse mesmo gosto levou a que o cinema, por sua vez, viesse a consagrar-se como um meio particularmente eficaz de educar as massas, o que justifica palavras recentemente proferidas a propósito da estreia do filme *Troy* de W. Petersen e já intuídas por Pedro Cano há algum tempo, «há mais gente a saber quem é Aquiles pelo visionamento do filme do que pela leitura da *Iliada*» (Cano, 1985: 73).

Voltando à nossa temática, as novas representações destas personagens obedecem em parte aos «guiões» previamente estabelecidos pela cultura em que radicam, como os livros do *Génesis*, dos *Juízes*, a *Vida de António* de Plutarco ou os *Anais* de Tácito, mas também aos sucedâneos que constituem o *Nachleben* destes textos e caracteres, de que são exemplos o teatro de Shakespeare (e.g. *Antony and Cleopatra*) ou o romance histórico oitocentista, como o *Fabiola* de Wiseman (1854) ou o *Quo Vadis?* de Sienkiewicz (1895). Estes são apenas exemplos paradigmáticos. Mas há que levar em conta que os argumentos que deram corpo às revisitações das personagens da Antiguidade, designadamente às mulheres e, muito em particular, as que constituem aquilo que poderíamos designar como «anti-heroínas», as que estão nos antípodas do heróis, foram também alvo de releituras e reinterpretações, de acordo com o tempo que os reproduziu. Se os textos antigos forneceram o mote a desenvolver, os guiões contemporâneos fizeram a glosa que lhes aprouve. Vejamos alguns exemplos sintomáticos.

Uma das muitas novidades que Cecil B. De Mille introduz na sua segunda versão de *The Ten Commandments* (1956) é o desenvolvimento da personagem de Nefertari (Anne Baxter), inspirada na rainha que foi esposa de Ramsés II (c. 1279-1213 a. C.). Ao gosto do público, o guionista cria uma história amorosa, segundo a qual a princesa egípcia teria sido pretendente de Moisés antes de ter desposado Ramsés. Na verdade, em grande parte baseada na representação que dela faz Flávio Josefo nas *Antiguidade Judaicas*, a personagem de Moisés (Charlton Heston) neste filme parece seguir mais as linhas do argumento de inspiração grega

³ Ver outros casos em España, 1998 e em Solomon, 2001.

do que as gizadas nos textos hebraicos, designadamente no livro do *Êxodo*. De uma forma sintética e algo simplista, poderemos dizer que tudo o que no argumento do filme de De Mille é de teor moralizante e religioso pertence aos textos bíblicos, mas tudo o que é de tipo romanesco, como os amores de Moisés, é colhido na tradição helenística (Braun, 1938; Feldman, 1992a, 1992b, 1993).

Nefertari, de quem historicamente sabemos pouco (possuímos essencialmente fontes materiais e pouco texto que relate factologia acerca da figura, o que oferece grande espaço de manobra para a ficção), representa a «vida inimitável», para citar Plutarco (*Ant.* 28-29). A princesa egípcia transpira sofisticação. Nos tecidos que veste, nas pinturas que exhibe, nos ambientes em que se move, eventualmente nos perfumes que usa. A Nefertari de De Mille é uma mulher lindíssima, como só Anne Baxter poderia ter interpretado. Aliás, o timbre da voz de Baxter é inesquecível. Na verdade, a rainha é uma metáfora do próprio Egito, cujo ambiente é o oposto do que os Hebreus nele escravizados vivem. A própria personagem diz a Moisés na sequência em que tenta seduzir o príncipe de origem hebraica: «I am Egypt!»

Por conseguinte, e tendo em conta que, tal como Eneias, Moisés é tanto na tradição hebreo-judaica como na tela um homem de missão, Nefertari constitui-se um obstáculo à concretização da mesma. E está longe de ser um obstáculo qualquer. Tal como Calipso na *Odisseia* e Dido na *Eneida*, Nefertari é uma oposição que joga os seus trunfos através da sedução, insinuando a sua carnalidade apetecível ao homem que depara com a dúvida existencial: ser ou não ser! Isto é, ser ou não profeta de Javé, libertar o povo de Israel e conduzi-lo à Terra Prometida ou, em contrapartida, renegar o Deus dos seus antepassados e assumir as funções de príncipe na casa do faraó e um dia herdar o Egito: o literal e o metonímico, ou a terra e a mulher que deseja.

Por todos estes motivos, a mulher fatal que tem perante si jamais poderia ser algo não desejável. Ela representa o abismo tentador, que tanto significa a aventura como a destruição.

Chega o momento da decisão e o herói, de acordo com os valores que lhe são intrínsecos, opta por renegar o amor-paixão e seguir o caminho da justiça divina. Perante a rejeição, Nefertari, longe do estoicismo da Mariana do nosso Camilo, imediatamente assume a posição de antagonismo. Antes amante, será agora a inimiga visceral que não se contenta

com menos do que a morte do homem que passou a odiar. De princesa encantadora e sedutora, Nefertari é agora a mulher vingativa e cruel.

Pelo seu lado, Moisés rapidamente encontra uma substituta para Nefertari: uma bela madianita de nome Séfora (Yvonne de Carlo), que representa em tudo o que é valor ético o oposto de Nefertari, o que lhe permite dar seguimento ao que se conhece pelo texto bíblico (*Ex* 2,16-21). A beleza de Séfora é bucólica, serena, interior, contida e sobretudo espiritual. O despojamento e a austeridade da jovem pastora, que cuida do pai e das irmãs, contrasta com a sofisticação pueril, descontrainda e quase fútil da princesa egípcia. Séfora é a companheira ideal para a demanda de Moisés. Nefertari, que entretanto desposou o faraó inimigo do agora líder dos Hebreus, tenta a eliminação do herói que a rejeita, mas será mal sucedida e também por isso castigada: perderá o seu primogénito na noite de Páscoa, enquanto Séfora dará um filho a Moisés.

Ao mesmo realizador de *The Ten Commandments* pertence *Samson and Delilah* de 1949. Protagonizado por Victor Mature (Sansão) e Hedy Lamarr (Dalila), o filme vem na continuidade da adaptação de temas bíblicos ao cinema, que Hollywood cultivou durante grande parte do século passado, e do gosto particular de De Mille pelo cinema épico. *Samson and Delilah* resulta da reescrita dos capítulos 13 a 16 do livro bíblico dos *Juízes*. Em traços largos, a composição da Dalila de De Mille segue a mesma tendência da Nefertari. Ou vice-versa, uma vez que este filme é mais antigo do que o que trata Moisés. Mas enquanto a personagem de Nefertari se inspira numa figura histórica, a de Dalila reconstitui o texto antigo de cariz mítico-ficcional, aqui enriquecido quer pelas opções do realizador quer pela composição da atriz.

Por conseguinte, parte considerável da definição da personagem depende do que os autores antigos lhe imprimiram à «nascença». Isto é, Dalila é *ab ovo* uma figura que se destaca pela perversidade, pela manha e pelos ardis com que tenta enredar Sansão, o juiz do povo eleito, com vista a eliminá-lo. É dessa forma que a personagem aparece no livro dos *Juízes*, é assim que ela continua na tradição ocidental e é como tal que ela se confirma na receção cinematográfica, em particular na de De Mille. Mas a composição «demilliana» de Dalila contém novidades, não se limitando a ser uma mera transposição do texto para o metatexto. A primeira dessas inovações é a paixão ou o amor que se apodera da mulher «contratada» para descobrir o segredo de Sansão e depois

neutralizá-lo. Em pleno século XX, Dalila não será um simples instrumento do contrapoder por meio de quem se afastará a concorrência. Também ela senhora de uma beleza hipnotizante, Dalila acabará por cair na sua própria armadilha apaixonando-se pelo homem que tem de trair. A outra novidade em relação ao texto antigo é a presença de uma segunda figura feminina, Miriam (Olive Deering), igualmente enamorada de Sansão, mas que representa todas as virtudes que Dalila não tem: a serenidade, a contenção, a obediência, a simplicidade, a austeridade e, acima de tudo, a fé no «deus verdadeiro». Se Dalila é o vício, Miriam é sem dúvida a virtude. E, muito provavelmente, Sansão só não termina junto dela porque isso seria demasiado desfasado em relação à essência da história original – o que não impediu outros argumentistas de o fazerem em relação a outros textos de partida. Aliás, apesar de Sansão parecer reconhecer as qualidades de Miriam, também nos parece evidente que o seu coração suspira por Dalila. Quem poderá censurá-lo...?

Proveniente do universo clássico, ainda que com uma contextualização orientalizante, é a figura de Cleópatra VII do Egípto. Não nos deteremos longamente nesta personalidade e na sua presença na sétima arte, dada a quantidade considerável de estudos que a ela foram já dedicados (Rodrigues, 2010b). Mas, levando em linha de conta a presente abordagem, não podemos deixar de referir que Cleópatra é uma das figuras que melhor traduz esta relação entre a mulher fatal e o herói por ela atraído. Em abono da verdade, refira-se uma vez mais que essa é uma dialética que transparece nas «biografias» da última rainha do Egípto desde pelo menos os textos que lhe foram coevos ou próximos, como são os casos da *Eneida* de Vergílio (*Aen.* 8.655-701) e da *Vida de António* de Plutarco (*Ant.* 56-69). Recordamos inclusive que a rainha influenciou por certo a composição que aquele poeta augustano fez de Dido no seu *opus magnum*.^[4] No que diz respeito a Plutarco, chamámos já a atenção para o luxo e o ócio, a luxúria e a licenciosidade, a magia e a superstição, a crueldade e a ardilosidade enquanto características principais na construção do retrato da rainha ptolemaica, que permitem fazer dela uma espécie de Ônfale, enquanto

⁴ Ver o nosso estudo «*Amimetobiou*, the One “Of the Inimitable Life”. Cleopatra as a Metaphor of Alexandria in Plutarch» (no prelo).

António se comporta como um autêntico Hércules emasculado.^[5] Isto é, estamos uma vez mais perante uma Cleópatra *vamp* que anula a personalidade do homem que a deseja. Foi precisamente este traço que em parte terá deslumbrado Shakespeare, ao recuperar as duas personagens plutarqueanas, visto que parte da tragédia de António se origina na sua incapacidade de reagir, enquanto estadista, perante a paixão castradora que sente por Cleópatra.

Todas as adaptações cinematográficas do tema de António e Cleópatra seguem esta linha de demonstração. Em particular, as versões de Cecil B. De Mille (1934) e de Joseph L. Mankiewicz (1963) regressam às fontes antigas trazendo para o século XX a antinomia que temos vindo a tratar. Seja a Cleópatra mais mundana e anacrónica de Claudette Colbert, seja a eventualmente mais pueril de Elizabeth Taylor. O resultado é sempre o mesmo: a subordinação do herói à anti-heroína e consequente destruição daquele pela escolha do caminho errado.

Nestas leituras filmicas, o contraponto concretiza-se tal como Plutarco o fez na biografia que escreveu do general romano. A personalidade descontroladamente feminina e vampiresca de Cleópatra, símbolo de um Oriente que traduz o caos, é contrabalançada pela contenção feminina de Octávia, que evoca os valores de uma velha Roma ainda vagamente republicana, na qual a dignidade feminina se mede pela submissão aos seus parceiros masculinos, que devem tomar as rédeas da liderança. Com efeito, neste caso, tal como Shakespeare, o cinema pouco mais fez do que seguir as linhas do guião escrito pelo próprio Plutarco.

Outra das personagens da galeria da Antiguidade com fortuna idêntica no cinema foi Messalina. Membro da família de Augusto e terceira mulher do imperador Cláudio, Valéria Messalina pertence também ao grupo de figuras históricas cujo *Nachleben* cinematográfico se deve em grande parte à forma como foi retratada, primeiro, nas fontes antigas e, depois, na receção que encontrou em romances célebres, como os de Robert Graves, dedicados ao imperador Cláudio e publicados nos anos 30 do século passado. Independentemente do papel histórico desta mulher de Cláudio, em particular a sua importância na conjuntura

⁵ Ver Rodrigues, 2010b e «*Amimetobiou, the One "Of the Inimitable Life"*. Cleopatra as a Metaphor of Alexandria in Plutarch» (no prelo).

política da época (Rodrigues, 2003), a imagem que sobressai nos textos antigos, em Tácito, Suetônio e Juvenal, é a de um caráter imaturo e ardiloso, dominado por desejos ninfómanos que chegavam ao ponto de a fazer criar disfarces, como o da famosa Licisca, para satisfazer os seus instintos mais básicos, e que teriam levado o poeta das sátiras a denominá-la *meretrix augusta* (Juv. Sat. 6.118).

O tema foi transposto para o cinema logo em 1924, com Rina De Liquoro, no papel titular. Mais tarde, em 1937, houve uma tentativa de adaptação dos romances de Graves por parte de Josef von Sternberg que, contudo nunca foi terminada. O filme, *I, Claudius*, também conhecido como *The Epic that never was*, tinha Charles Laughton e Merle Oberon como protagonistas. As poucas sequências de que dispomos permitem-nos verificar que a Messalina de Oberon seguiria a tendência para representar a imperatriz de Roma como uma mulher bela e mais jovem do que o seu marido, chamando a si a atenção dos homens, sob a simulação de uma beleza quase angelical, sem deixar de insinuar uma carnalidade erotizante. O facto de o filme ter ficado incompleto, porém, deixa em aberto as várias reflexões que podemos fazer acerca desta adaptação.

Além das versões que não foram pensadas para a cultura de massas, como as que fazem de Messalina uma heroína do *soft* e do *hard porn*⁶, e das adaptações televisivas, de que a série britânica *I, Claudius* (1976) é o melhor exemplo, a figura de Messalina conheceu até hoje três grandes interpretações no grande ecrã: a de Maria Félix no filme *Messalina* de Carmine Gallone (produção hispano-italo-francesa de 1951); a de Susan Hayward em *Demetrius and the Gladiators*, de Delmer Daves (1954), filme que funciona como sequência do êxito em *widescreen* de 1953, *The Robe*; e a de Belinda Lee, na produção italiana com o nome da personagem titular, de Vittorio Cottafavi (1961), sendo este um filme que se aproxima mais do género *peplum*, em voga na época da sua produção, do que do *epic movie*.

⁶ Chamamos a atenção para a presença significativa dos temas romanos na pornografia; sobre este tema, ver Nisbet, 2009. São vários os filmes do género *porn* ou *soft porn* que têm Messalina como protagonista: *Messalina, Messalina!* (dir. Bruno Corbucci, 1977), *Messalina: the Virgin Empress* (dir. Joe d'Amato, 1996), *Caligula and Messalina* (dir. Bruno Mattei, Antonio Passalia, 1981), *Messalina* (dir. Cristiane Oliveira, 2004), talvez sugeridos pelos versos de Juvenal. Há ainda duas produções italianas que não considerámos neste estudo: *Messalina* (dir. Mario Caserini, 1910) e *Nerone e Messalina* (dir. Primo Zeglio, 1953).

As Messalinas de Félix e de Lee obedecem sobremaneira ao tópico da mulher ambiciosa, dominadora e sem escrúpulos, a fêmea de caráter eminentemente político, em que a sexualidade se revela arma eficaz para atingir os seus objetivos. A de Cottafavi vai ao ponto de criar a ironia, que resvalam o humorístico, ao fazer da Messalina ainda solteira uma candidata ao exercício do sacerdócio de Vesta, cujas características não poderiam ser mais antagônicas às do suposto *ethos* da futura imperatriz. Mas é sintomático que as Messalinas europeias, dos filmes de Gallone e Cottafavi, morram no final, seguindo o que lemos nos autores antigos como Tácito (*Ann.* 11-13), enquanto a de Daves alcança o benefício da dúvida com um final em narrativa aberta.

Perante o filme de 1954, o espetador desprevenido e menos informado acerca da vida daquela imperatriz poderá mesmo ficar a pensar que Cláudio e Messalina foram felizes para sempre juntos, exercendo o poder sem conflito ou oposição na Roma do seu tempo. E, como sabemos, as fontes contam-nos uma história ligeiramente diferente... (*Tac. Ann.* 11-13; Rodrigues, 2003).

Em contrapartida, no filme de Gallone, o realizador tentou mesmo limpar o seu passado ao serviço do regime fascista em Itália, oferecendo ao espetador uma Messalina morta nas ruas da Subura, tal como poucos anos antes o povo italiano vira o cadáver de Mussolini (Wyke, 2002: 352-390). O artifício, porém, não terá sido suficiente para que o público se convertesse à arte do realizador.

Seguindo os textos antigos, as Messalinas do cinema são casadas com o imperador Cláudio (estranhamente isento, todavia, das particularidades físicas de que as fontes latinas dão testemunho; de igual modo, parecem ter desaparecido todos os restantes membros da família imperial, designadamente os filhos da imperatriz, Britânico e Octávia, assim como Agripina Menor e seu filho Nero), mas a sua atenção amorosa vai na direção de outros homens. De um em particular, que nem sempre é Gaio Sílio, aquele com quem, segundo Tácito, teria cometido o crime de bigamia e a traição de lesa-majestade (*Ann.* 13.19). Nenhum dos realizadores aproveita, portanto, o extraordinário episódio contado pelo historiador romano para recriar uma história de amor genuíno, que concorra com o casamento de conveniência que a princesa imperial contratou com Cláudio. Em contrapartida, reinventa-se sempre um argumento em que o verdadeiro amor de Messalina

é uma personagem criada *ad hoc* para cada filme, seja o Demétrio (Victor Mature) – personagem que permite a ligação com a prequela de *The Robe* – da versão de Daves, seja o Gaio Sílvio (Georges Marchal) da produção de Gallone, seja o Lúcio Máximo (Spiros Focas) do de Cottafavi. Estes amores individualizados têm o mérito de humanizar Messalina, ainda que ela se mantenha como metáfora do abismo para esses homens. A exceção, contudo, parece ser o caso de Hayward, cuja personagem chega a sugerir a conversão ao cristianismo, tal é o amor que nutre pelo gladiador Demétrio, professor dessa confissão. Com efeito, a composição de Hayward não descarta as outras características, mas outorga-lhe também o mérito do arrependimento, quase cristão, e a redenção através do exercício do matrimônio tal como ele é supostamente entendido por uma audiência de raiz judeo-cristã.

O filme termina, inclusive, com uma cena em que Messalina veste uma *stola* azul, qual Virgem Maria, anunciando que doravante será um modelo de esposa, sempre ao lado do seu marido. O cristianismo é assim capaz de tudo, inclusive de levar «a mais pecadora das mulheres» – como a ela se refere a publicidade que na época promoveu o filme – ao arrependimento e a fazer dela um protótipo de esposa de chefe de Estado, tão ao gosto norte-americano (Wyke, 2002: 352-390).

Seguindo a estrutura que destacámos a propósito de outros filmes e de outras figuras, também as Messalinas do cinema têm os seus contrapontos em personagens que representam tudo o que elas não são. A Messalina de Maria Félix tem Cíntia (Delia Scala); a de Susan Hayward, Lúcia (Debra Paget); e a de Belinda Lee, Sílvia (Arianna Galli). Elo comum a todas elas é o facto de serem cristãs e portanto exemplos vivos de uma ética que contrasta em absoluto com o que Messalina representa. Aliás, o filme de Cottafavi inicia-se com a ideia de que o tempo da imperatriz era de ambição, violência, opressão, jogos, abuso de poder, falta de valor da vida humana, corrupção, traição, ódios e paixões. E que Messalina era símbolo de tudo isso.

É precisamente este tipo de estrutura que reconhecemos na composição da imperatriz Popeia, que referimos no início da nossa reflexão. Uma mulher interesseira, ambiciosa e cruel, viperina e próxima do poder, tentando manipular os acontecimentos a seu bel-prazer. Essa é a imagem transmitida pelas fontes antigas, designadamente Tácito, Plutarco, Díon Cássio e o Pseudo-Sêneca, na *praetexta Octavia*

(diferente é a imagem que encontramos em Flávio Josefo) (Rodrigues, 2007, 636-654).

Concomitantemente, é essa mesma imagem a aproveitada por Sienckiewicz no romance *Quo Vadis?*, que justifica a maioria das presenças de Popeia no cinema, ainda que não seja o único pretexto. Assim acontece com *The Sign of the Cross*, filme que Cecil B. De Mille, uma vez mais, realizou em 1932, depois de uma série de adaptações quer aos palcos quer ao grande ecrã. Refira-se, contudo, que, apesar da proximidade à *toga play* do britânico Wilson Barrett, o argumento deste filme recupera em grande parte as temáticas do conhecido romance polaco, ainda que não seja uma adaptação assumida do mesmo (Espana, 1998; Solomon, 2001).

Nesta produção, a interpretação de Popeia, a segunda mulher de Nero, coube a Claudette Colbert, a mesma atriz que DeMille escolheu para ser Cleópatra. Nero foi magistralmente interpretado por Charles Laughton. Também aqui Popeia se mostra interessada num tribuno de nome Marco (Fredric March) que, no entanto, está apaixonado por uma jovem cristã de nome Mércia (Elissa Landi). O desenlace é o esperado e conveniente: o soldado não conseguirá o corpo da cristã, mas a rapariga obterá a alma do herói. Ambos acabarão na arena, *ad bestias* (Wyke, 1997: 110-146).

Mas a tónica do filme de DeMille, que dois anos antes tinham estreado uma comédia com o sintomático título de *Madame Satan*, está na erotização de Popeia e na ambiguidade de Nero, que se faz sempre acompanhar de um jovem escravo seminu. Aliás, o filme traduz algumas das problemáticas que nos anos 30 do século passado se discutiam em torno da homossexualidade, como mostra a opção de caracterizar dessa forma o imperador Nero, mas também a sequência em que Marco leva Mércia a um lupanar para que avalie os seus próprios sentimentos em relação às emoções da carne. Nessa cena, uma prostituta dança uma coreografia de contornos sáficos em torno de Mércia, perante a qual a cristã resiste estoicamente.

A que eventualmente acabou por se constituir como a mais famosa cena deste filme, porém, é aquela em que Popeia se banha em leite de burra (na qual se teria usado mesmo leite, que coalhou em queijo, devido ao excesso de calor dentro do estúdio), recuperando o antigo tópico da luxúria/luxo, e na qual o espetador vê por momentos os seios

da atriz, que ao mesmo tempo convida uma das suas companheiras a juntar-se a ela na banheira, para que lhe conte pormenorizadamente as suas últimas aventuras sexuais. Portanto, aos tópicos antes reconhecidos nas anti-heroínas antigas do cinema, juntamos agora a ousadia do homoerotismo. Digamos que a anti-heroína antiga atingiu níveis consideráveis de sofisticação.

O filme foi censurado em 1934, e em 1944, em plena Segunda Grande Guerra, a maioria destas cenas já não fazia parte da película que se exibia nos cinemas e que fazia parte do esforço de guerra em termos de propaganda antinazi (Wyke, 1997: 110-146; Rodrigues, 2009).

Tal como as figuras antes mencionadas, também a Popeia de DeMille teve o seu contraponto na cristã Mércia. Como vimos, o mesmo acontece com a Popeia de LeRoy (Patricia Laffan), que encontra a alteridade na cristã Lúgia (Deborah Kerr).

A análise que aqui propomos poderia continuar com outros exemplos. Filmes como *The Egyptian* de Michael Curtiz (1954), *Sodom and Gomorrah* de Robert Aldrich (1962) ou *Ulysses* de Mario Camerini (1954, em que de forma significativa é a mesma atriz, Silvana Mangano, que interpreta os papéis de Penélope e de Circe) parecem seguir a mesma estrutura.

Um outro exemplo, porém, merece ainda destaque: *Salome* de William Dieterle (1953). Também este filme deveria partir da configuração da mulher fatal e *vamp*, enquanto centro da narrativa, pois essa é a tonalidade que a princesa judia granjeou, pelo menos desde o século XIX (Dijkstra, 1986: 353-401). Mas não é o que acontece. Esta história constrói-se em torno de uma Salomé saneada (Rita Hayworth), enamorada de Cláudio, um tribuno romano (Stewart Granger). Hollywood poupa assim a sacralidade de João Baptista (Alan Badel) ao amor obsessivo da princesa, tal como Oscar Wilde tão sintomaticamente o rotulou.

Por conseguinte, em relação aos filmes já referidos, há aqui inovações significativas. A primeira é o facto de o contraponto da mulher-anjo à mulher-demónio, tal como reconhecemos nas outras produções, fazer-se neste filme através do reforço da perversidade feminina, senão malignidade, que se configura em Herodiade (Judith Anderson), a mãe de Salomé. Aliás, a causa da morte do profeta é aqui totalmente transferida para Herodiade.

De qualquer modo, esta diretriz não deixa de derivar das fontes antigas em que o filme se baseia, quer dos textos do Novo Testamento, quer da peça homônima de Wilde, ainda que a obsessão de Salomé por João Baptista seja agora convenientemente mitigada, como assinalámos. Mas é evidente que o fascínio criado por Wilde em torno de Salomé deriva desse contexto especial do século XIX em que as mulheres perversas se tornaram ídolos de admiração, pelas mais variadas razões (Dijkstra, 1986: 352-401).

A segunda inovação consiste na conversão de Salomé ao cristianismo, chegando a ajoelhar-se perante o Baptista, reconhecendo os seus pecados. Neutraliza-se a perversidade original da anti-heroína e o filme acaba assim por obedecer também à tendência para a redenção da que poderia ter sido mais uma *femme fatale* da Antiguidade no cinema. Tal como a Dalila de De Mille e a Messalina de Daves, esta Salomé encontra no amor de natureza judaico-cristã a forma mais eficaz de se redimir historicamente. Sem dúvida original, mas totalmente inverosímil em termos históricos.

Em conclusão, as sociedades olham sempre para o passado através das categorias por que regem o seu presente. Cada uma delas encontra no pretérito os pilares em que faz assentar as suas identidades. Os casos aqui estudados não são exceção. São aliás exemplos que consideramos paradigmáticos. Por conseguinte, enquanto expressão artística do seu tempo, nenhum filme é uma narrativa inocente, inócua ou sem mensagem. Se o fosse, contradiria a própria essência desta forma de arte.

Como qualquer artista, o realizador tem algo a dizer ao espetador que contempla a sua criação. E, não raramente, esta diz mais sobre o seu próprio tempo, sobre as inquietações que resultam das suas reflexões sobre o presente, do que sobre qualquer outro.

Como tal, desde o início, e com a especificidade de ser uma forma de arte particularmente popular, o cinema tem funcionado como meio privilegiado de refletir e transmitir valores estruturais, muitas vezes supostamente radicados na História.

Desde a Antiguidade que a percepção da mulher ocidental que se instalou assenta na ordenação de tipo patriarcal, herança indo-europeia, que condiciona a maioria das representações que delas nos chegou, e que determinou ainda a cosmovisão político-religiosa que dominou grande parte do século XX.

Há também que ter em conta as conjunturas que caracterizam cada época. Com efeito, M. Wyke chamou já a nossa atenção para a problemática das duas Grandes Guerras e da Guerra Fria como grandes condicionantes das representações cinematográficas do século passado. Ainda recentemente, o filme *300* de Zack Snyder, foi entendido por alguns quadrantes, talvez abusivamente, como uma metáfora do conflito Oriente/Ocidente no pós 11 de Setembro.

De qualquer modo, ainda que cada filme possa exprimir *nuances* específicas ou particulares da conjuntura em que foi produzido, e que não foram poucas ou sequer despidiendas, a tendência geral foi a de cunhar os caracteres, os heróis, com os valores que dominaram o século passado.

A forma como constrói a anti-heroína antiga é disso exemplo.^[7] Numa sociedade como a que caracterizámos, a mulher ideal deve ser controlada e transmissora dos valores religiosos dominantes, como a *sophrosyne*. Mas há as que fogem a esta regra.

A mulher perversa é por norma bela, mas esconde uma verdade terrível: a da destruição do homem que dela se apaixona, esse por norma o protótipo do herói. Ela representa a atracção pelo belo, que seduz, mas que tem perigos inimagináveis que conduzem ao abismo. Tentadora, é o belo horrível. É mais um obstáculo a ultrapassar. É a anti-heroína, originada na Antiguidade, mas consolidada na contemporaneidade por diversas vias, de que o cinema é exemplo significativo, pelo alcance cultural que tem.

Ao depararmos com a oposição entre mulher carnal e sensual e mulher espiritual e platónica, a dominadora e a dominada, acabamos por desembocar no debate entre feminismo e feminilidade, tão caro a algumas correntes do século passado e que se insere num quadro mais amplo, relacionado com os valores sociais e a religiosidade, em particular do protestantismo norte-americano e do judaísmo que, como sabemos, tem um peso considerável na cultura contemporânea ocidental. Neste campo, e talvez não estranhamente, longe de se oporem, as duas religiosidades complementam-se. Opõem-se ao comunismo, por exemplo.

Assim, a mulher contida, que encarna as regras daquelas correntes religiosas, deve ser valorizada. Já a indomada deve ser denunciada,

⁷ Na mesma linha de reflexões vai o recentemente publicado artigo de Eco, 2011.

exposta e neutralizada. O herói, qual o Hércules na encruzilhada de Pródico, deve escolher o melhor dos caminhos, entre o da virtude e o do vício, sob o risco de se lançar no abismo.^[8]

Esta é apenas uma visão do problema. Uma proposta de leitura. Uma síntese abrangente. Outras haverá, dependentes tanto das fontes que as suscitarem, como dos intérpretes que as fizerem.

REFERÊNCIAS

- Braun, M. (1938), *History and Romance in Greco-Oriental Literature*, Oxford, Blackwell.
- Cano, P. L. (1985), «El ciclo troyano: “Helena” (1924)», in AA. VV., *Los Generos Literarios. Actas del VIIè simposi d'estudis clàssics 21-24 Març de 1983*, Bellaterra, Secció Catalana de la Societat Espanyola d' Estudis Clàssics – Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 63-93.
- Dijkstra, B. (1986), *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in fin-de-siècle Culture*, New York/Oxford, University Press.
- Eco, U. (2011), «Construir o Inimigo», in *Construir o Inimigo e outros escritos ocasionais*, Lisboa, Gradiva, pp. 11-35.
- España, R. De (1998), *El Peplum. La Antigüedad en el Cine*, Barcelona, Glénat.
- Feldman, L. H. (1992), «Josephus' Portrait of Moses», *JQR* 82/3-4, pp. 285-328; (1992), 83/1-2, pp. 7-50; (1993), 83/3-4, pp. 301-330.
- Nisbet, G. (2009), «“Dickus Maximus”: Rome as Pornotopia», in D. Lowe, K. Shahabudin (eds.) (2009), *Classics for All. Reworking Antiquity in Mass Culture*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 150-171.
- Rodrigues, N. S. (2009), «A Antiguidade no Cinema: *Quo Vadis?* de Mervyn LeRoy (1951)», *Boletim de Estudos Clássicos* 52, pp. 157-168.
- Rodrigues, N. S. (2010a), «Ainda Clitemnestra, a “mulher de máscula vontade”», *Cadmo* 20, pp. 393-405.
- Rodrigues, N. S., «*Amimetiobiou*, the One “Of the Inimitable Life”. Cleopatra as a Metaphor of Alexandria in Plutarch» (no prelo).
- Rodrigues, N. S. (2010b), «*Least that's what Plutarch says*. Plutarco no Cinema», in L. N. Ferreira, N. Simões Rodrigues, P. Simões Rodrigues, *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas*, Coimbra, Classica Digitalia, pp. 140-272.

⁸ Apólogo atribuído ao sofista Pródico e igualmente referido por Xen. *Mem.* 2.1.21-22.

- Rodrigues, N. S. (2003), «Messalina ou *Aphrodita tragica in Vrbe*», in A. Ventura (org.), *Presença de Victor Jabouille*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 513-534.
- Rodrigues, N. S. (2007), *Iudaei in Vrbe. Os Judeus em Roma de Pompeio aos Flávios*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Solomon, J. (2001), *The Ancient World in the Cinema*, New Haven/London, Yale University Press.
- Wyke, M. (1997), *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, New York/London, Routledge.
- Wyke, M. (2002), *The Roman Mistress*, Oxford, University Press, pp. 352-390.

275

.....
**POPPAEA SERPENS
CONSTRUÇÕES
CINEMATOGRAFICAS
DA ANTI-HERÓINA DA
ANTIGUIDADE**
.....

Nuno Simões Rodrigues

LES TROIS PRINCIPAUX DÉTECTIVES DU ROMAN POLICIER PORTUGAIS CONTEMPORAIN ENTRE HÉROS DU ROMAN À ÉNIGME ET ANTIHÉROS DU ROMAN NOIR

Pierre-Michel Pranville

piermichelpranville@free.fr

SORBONNE-NOUVELLE PARIS 3, INSTITUT DE PORTUGAIS

Comme le roman policier s'est libéré des typologies d'enquêteurs liées à ses trois sous-genres – énigme, Noir et suspense – la réponse qu'appelle le titre doit être nuancée. Les héros de Francisco José Viegas, les inspecteurs Ramos et Castanheira sont centrés sur le déroulement de l'enquête. Ils travaillent sur l'homme, sa psychologie et son environnement. L'enquêteur Artur Cortez de Modesto Navarro est un militant radical qui se substitue régulièrement à l'institution judiciaire. Enfin, le privé Mário França créé par Miguel Miranda, fait de ses enquêtes une affaire personnelle. Il se situe lui aussi dans un registre noir. Rejetant les valeurs morales bourgeoises, intuitif, il n'hésite pas à faire le coup de poing. Sa marginalité en fait un antihéros attachant. Enfin, nous soulignerons un point commun à ses trois (anti)héros : leur attachement à leurs origines, leurs états d'âmes. Le Portugal aurait-il inventé un nouveau sous-genre policier : le polar mélancolique ?

277

.....
**LES TROIS PRINCIPAUX
DÉTECTIVES DU ROMAN
POLICIER PORTUGAIS
CONTEMPORAIN ENTRE
HÉROS DU ROMAN À
ÉNIGME ET ANTIHÉROS DU
ROMAN NOIR**
.....

Pierre-Michel Pranville

SI NOUS RETENONS LES CRITÈRES DE LA PUBLICATION D'UNE SÉRIE ET D'UNE PRODUCTION LITTÉRAIRE BIEN IDENTIFIÉE COMME POLICIÈRE (TEXTE ET PARATEXTE), au Portugal, cinq noms se distinguent : Miguel Miranda, Modesto Navarro, Henrique Nicolau, Ana Teresa Pereira et Francisco José Viegas. Tzvetan Todorov dont la typologie des romans policiers a été affinée par Yves Reuter (Reuter, 2005) nous conduirait à parler de roman à énigme ou d'enquête pour F. J. Viegas, situer M. Miranda entre le roman d'enquête et le Noir, placer M. Navarro et Henrique Nicolau dans le Noir et A. T. Pereira dans le roman d'angoisse et de suspense.

Cette typologie des romans policiers propose qu'un type d'enquêteur corresponde à chaque sous-genre identifié : le roman à énigme,

le roman noir et le roman d'angoisse et de suspense. Dans le roman d'enquête, l'investigateur reste centré sur sa résolution, sans affectif, sans état d'âme. L'absence de faille l'apparente au surhomme. Ce n'est pas un physique, c'est un intellectuel qui montre qu'il est le plus fort au moment de l'explication finale. Dans le roman noir, l'enquêteur qui est au centre de l'intrigue est le plus souvent un détective privé. C'est un antihéros dans le sens où il s'éloigne de l'image exemplaire et infaillible du détective scientifique et déductif du premier sous-genre. Il lui arrive de perdre, c'est un *loser* en puissance. Il travaille seul. La vérité l'intéresse plus que la justice et il en fait une affaire personnelle. C'est un physique qui sait cogner si nécessaire, et il est plus intuitif que déductif. Il évolue plutôt en milieu urbain oppressant et est souvent hostile aux institutions. Dans le roman d'angoisse et de suspense, l'enquêteur se dilue. Il n'est plus nécessaire. Souvent, c'est la victime qui enquête pour se sortir d'une situation dangereuse dans laquelle le coupable l'a placée. Ce sont des personnages ordinaires entraînés dans des difficultés extraordinaires qui luttent seuls pour rétablir leur position affective ou sociale sans aucunement contester les institutions. Le roman d'angoisse et de suspense est le roman de la victime.

Notre étude des héros du roman policier portugais porte sur des détectives qui sont soit des policiers officiels soit des privés. Nous ne retiendrons pas Ana Teresa Pereira qui ne met pas en scène d'enquêteur professionnel. Chaque personnage se débat en chambre close avec ses angoisses dans un écheveau de relations interpersonnelles complexe. De même, Henrique Nicolau^[1], très attaché au roman de crime et mystère, a écarté les policiers: par exemple, dans *A Arca do Crime* (Nicolau, 1985), ce sont une prostituée et un peintre maudit qui mènent l'enquête. Nous retiendrons donc les trois auteurs dont les séries de romans mettent en scène dans chaque roman le même enquêteur ou duo d'enquêteurs et nous vérifierons comment, entre héros du roman à énigme et antihéros du roman noir, situer les trois détectives du roman policier portugais contemporain, l'enquêteur Artur Cortez créé par Modesto Navarro, le duo d'inspecteurs Ramos et Castanheira de Francisco José Viegas et le privé Mário França de Miguel Miranda.

¹ Pseudonyme de António Damião.

Les inspecteurs Jaime Ramos et Filipe Castanheira, des héros ordinaires

Francisco José Viegas nous confiait que le modèle policier le guide, mais que la psychologie ou la sociologie d'un crime l'intéresse peu. Il reconnaît à Simenon avec Maigret et à Chandler avec Marlowe le mérite d'avoir remplacé la rigueur par l'intuition dans le roman policier.

C'est à partir du roman *A Duas Aguas do Mar* (Viegas, 1992), que nous étudierons les enquêteurs de Francisco José Viegas. Résumons rapidement l'intrigue. Jaime Ramos qui est en poste à Porto et Filipe Castanheira aux Açores sont deux inspecteurs de la police judiciaire que lie une amitié de longue date et une passion vibrante pour la cuisine et le tabac. A l'occasion de vacances sur le continent, Castanheira et Ramos s'aperçoivent que leurs deux affaires sont liées. La jeune femme assassinée à São Miguel projetait de retrouver aux Açores son amant avocat à Porto assassiné, lui, en Galice. Elle et lui ont été tués qui par une amie, qui par une amante éconduite. Le mobile commun est la jalousie.

Le duo formé par Ramos et Castanheira ne correspond pas du tout au *topos* cinématographique du duo policier, l'un violent, l'autre conciliant pendant l'interrogatoire, l'un physique, l'autre réfléchi dans la conduite de l'enquête. Ils ont tellement de points communs qu'ils semblent ne constituer qu'une seule personne. Interviewé par mes soins sur ce point, F. J. Viegas répond :

J'ai choisi deux enquêteurs qui sont de petits bourgeois, peut-être même conservateurs. Oui, les deux policiers se ressemblent, je n'ai pas pu créer deux personnages en conflit. Ils collaborent, mais ils ont des sensibilités, des cultures différentes. Castanheira a une formation théorique, est plus mélancolique. Ramos qui est plus âgé, est plus pessimiste, sans illusion. Je définis leur méthode comme celle de biographes des victimes. En reconstituant la vie du mort, ils trouveront le criminel. Ce qui les intéresse, c'est la reconstitution d'un parcours humain qui, doucement, va apporter la solution du crime. (Viegas, 2007)

Nous sommes donc en présence de deux policiers au statut institutionnel officiel et au statut social correspondant à la classe moyenne. Ils travaillent en duo mais sur un pied d'égalité à la différence d'un

279

.....
LES TROIS PRINCIPAUX
DÉTECTIVES DU ROMAN
POLICIER PORTUGAIS
CONTEMPORAIN ENTRE
HÉROS DU ROMAN À
ÉNIGME ET ANTIHÉROS DU
ROMAN NOIR
.....

Pierre-Michel Prarville

Holmes et d'un Watson. Leur pratique du métier les rapproche du Maigret de Simenon. Ce ne sont pas des aventuriers, ni des physiques. Ils préfèrent ce que Castanheira appelle des « enquêtes de luxe » :

Investigação de luxo por oposição àquela que manda que se dêem dois bofetões em alguém que se interroga, um murro no nariz, doloroso mas não tão violento que possa fracturar um osso, e depois outras coisas dolorosas, uma joelhada nos tomates, um puxão nos cabelos, um homem pendurado de cabeça para baixo durante minutos muito longos... (Viegas, 1992: 60)

Il n'y a pas ici de violence à exercer, par opposition à celle qui est nécessaire pour extorquer des aveux à de petits caïds de quartier. C'est le seul moment du livre qui évoque une violence policière, et il est imaginé comme s'il s'agissait pour Castanheira – que l'on a du mal à se représenter en détective *hard-boiled* – d'exorciser de vieux démons, de vieilles pratiques, même s'il dit clairement qu'il y adhère en cas de nécessité. Leur méthode d'investigation est basée sur l'imprégnation des lieux et la rencontre des hommes, sur une grande autonomie de mouvement et dans le temps et ils n'utilisent aucun moyen scientifique moderne de recherche. Ils s'interrogent souvent sur leur métier. Castanheira dit:

– Julga-se um necrófilo? – perguntaram-lhe.
 – Não. Nem por isso. Respeito os mortos pela vida que poderiam ter. (...) O que faria um morto se não tivesse morrido? É um princípio básico em qualquer investigação: o que impediu a morte que este homem fizesse? (*Idem*, 321)

Au-delà de l'intérêt pour l'enquête, il ressort de l'approche des deux inspecteurs beaucoup d'humanité. Par leur faculté de se mettre à la place des victimes, ils exercent le pouvoir divin de les faire revivre. Ramos répond à Castanheira qui lui demande pourquoi ils passent leurs journées à résoudre un problème que personne ne veut résoudre:

– Achas que é por hábito?
 – Não – murmurou Jaime Ramos. – Não é o hábito. É também o prazer, é o prazer de enfrentar a morte dos mortos que não conhecemos, o seu

inferno. Como se inventássemos a vida deles outra vez. A última olhadela.
(*Idem*, 248)

Chez F. J. Viegas, les victimes ne meurent jamais complètement, puisque les enquêteurs les ressuscitent. Qui peut ressusciter si ce n'est une puissance divine? Voilà qui approche le policier du héros antique, surhomme parce que demi-dieu en devenir.

Alors, puisque les revolvers restent à l'armurerie, quelles sont les armes qui permettent aux inspecteurs de ressusciter les morts pour aboutir au coupable? D'abord il y a l'imprégnation des lieux car pour eux la nature des lieux induit les comportements humains, d'où les nombreuses digressions décrivant les ambiances rencontrées par les victimes et les suspects. Puis il y a les dialogues et les interrogatoires avec les personnes concernées par l'enquête. Ramos et surtout Castanheira réalisent des interrogatoires dont la méthode ne figure pas dans les manuels. Il est inhabituel dans un interrogatoire de ramener la discussion à soi, de se laisser questionner à son tour, de répondre, avec le risque de livrer une part de soi, bref de s'écarter de l'objectif de l'entretien. Et pourtant cela marche! La proximité créée met l'interlocuteur en confiance, et le dialogue gagne en intensité et ... en révélations conscientes ou involontaires. Les interrogatoires deviennent alors des dialogues, et, inversement, les dialogues ont valeur d'interrogatoire.

Voyons si les référents sociaux de nos deux inspecteurs contribuent à définir leurs personnalités. La cuisine, dans *As Duas Águas do Mar*, est célébrée en permanence. Nos deux inspecteurs sont des cordons bleus. La confection d'un plat de poisson préparé par Castanheira se déroule sur quatre pages du roman (*Idem*, 25)! A Porto, Castanheira qui est hébergé par son ami Ramos est réveillé en pleine nuit par celui-ci qui cuisine des boulettes de viande qu'il a appris à préparer au village avec sa grand-mère (*Idem*, 137). Quand Ramos téléphone à Castanheira en Galice pour savoir où en est son enquête, la première chose qu'il lui dit est : « Qu'est ce qu'on mange là-bas ? ». Nous avons interrogé F. J. Viegas sur la présence dans son roman de tant de cuisine et de recettes. Il répond dans la même interview:

281

.....
LES TROIS PRINCIPAUX
DÉTECTIVES DU ROMAN
POLICIER PORTUGAIS
CONTEMPORAIN ENTRE
HÉROS DU ROMAN À
ÉNIGME ET ANTIHÉROS DU
ROMAN NOIR
.....

Pierre-Michel Prarville

J'aime la cuisine, c'est une réaction contre la violence du monde, un moment de délicatesse extrême. Contre la médiocrité ambiante, il y a urgence à se rapprocher de l'essentiel, la cuisine, le sexe et la vie amoureuse. Pour Ramos, c'est un refuge, une obsession, et une méthode d'introspection (Viegas, 2007).

Quand nous signalons à J. F. Viegas qu'il partage avec Manuel Vásquez Montalban cette convocation de l'art culinaire dans le roman policier, il répond que la comparaison lui plait:

M. Vasquez Montalban a poussé plus loin la création d'un héros absolu qui inverse les valeurs, Pepe Carvalho, qui vit avec une prostituée et qui a pour adjoint un ancien voyou, Biscuter, avec qui il s'adonne à des joutes culinaires interminables (*Ibidem*).

Et la vie amoureuse, puisque celle-ci est citée à l'égal de la cuisine par F. J. Viegas? Présente dans l'ensemble du roman comme moteur de l'intrigue, elle l'est aussi dans la vie personnelle des détectives qui sont tout le contraire de personnages désincarnés quand ils livrent leurs états d'âmes et confient leur vie affective. En parallèle de l'intrigue policière, se déroule le parcours amoureux – et chaotique – de Castanheira. La visite de la chambre de la victime féminine le conduit à imaginer la dernière nuit passée avec son amant, l'autre victime de ce roman. De cette situation imaginée, il revient à la sienne, et à ses étreintes avec Isabel dans des pages d'une forte sensualité.

Héros ou antihéros, le tandem Ramos-Castanheira? Il est héroïque par son infaillibilité et par sa détermination à réussir et ce malgré des méthodes inhabituelles. Par sa maîtrise de soi, il est un héros rationaliste et sans passion. Pour lui, il ne s'agit pas de réinventer le monde mais de bien faire son travail. Il est antihéros par ses référents sociaux liés à une classe moyenne, par une lenteur et une mélancolie qui n'est guère entraînant et qui est à l'opposé de l'image du flic jeune, dynamique, carriériste et bien ancré dans la société moderne, et par son souci de préserver son indépendance d'esprit au risque de s'aliéner sa hiérarchie. Ces traits parfois contradictoires le rendent attachant et accessible: ils le rapprochent d'un public qui lui ressemble: des héros normaux.

Le privé Artur Cortez, un anti-héros oedipien

Modesto Navarro est né à Vila Flor dans Trás-os-Montes en 1942. La biographie de M. Navarro éclaire certains choix de la série policière animée par son détective Artur Cortez. Comme son créateur, ce privé est originaire du Trás-os-Montes, a grandi dans un milieu modeste, est monté à Lisbonne, a fait la guerre coloniale au Mozambique et vit écartelé entre la capitale et les montagnes du nord du Portugal. M. Navarro, lui, était au ministère de la Culture en 1975, puis journaliste, écrivain et responsable politique du Parti communiste portugais. Il est d'abord connu pour ses études sociologiques en milieu rural puis écrit une dizaine de romans dont sept policiers. Pourquoi M. Navarro a-t-il choisi un détective privé plutôt qu'un inspecteur de la Police judiciaire portugaise comme l'a fait F. J. Viegas ? Il peut y avoir plusieurs raisons à ce choix. Le privé est le héros traditionnel du roman policier anglo-saxon importé au Portugal pendant l'Estado Novo. Il correspond donc au goût du public même si le métier de privé n'est pas visible dans le paysage portugais avant 1974. Le roman policier a besoin de la démocratie pour exister et particulièrement le roman noir qui dénonce féroce les dérives du pouvoir. Il était difficile de mettre en scène un commissaire de police crédible au lendemain d'une révolution. Et même dans une démocratie installée, le privé a une liberté de manœuvre que l'inspecteur de police judiciaire n'a pas parce que ce dernier est malgré tout soumis à un pouvoir politique et qu'il doit au moins respecter le Code pénal. Quel héros est donc cet Artur Cortez dont nous dresserons le portrait en nous appuyant sur la lecture de *Morte no Douro* (Navarro, 1986). Voici un court résumé de ce roman. Artur Cortez est détective privé à Lisbonne. Un ancien de son village a été assassiné alors qu'il montait un projet de coopérative viticole pour se protéger lutter contre les grandes compagnies de Porto qui rachètent à bas prix les vignes des propriétaires en difficulté. A. Cortez décide d'enquêter de lui-même, se retrouvant confronté à son enfance de fils bâtard d'un notable du bourg. Un riche négociant au passé salazariste, agent acheteur d'une compagnie viticole est démasqué. Il a tué l'ancien qui ne voulait pas lui vendre sa terre. A. Cortez lui donnera le choix entre le déshonneur et le suicide. La coopérative des petits propriétaires est relancée.

283

.....
LES TROIS PRINCIPAUX
DÉTECTIVES DU ROMAN
POLICIER PORTUGAIS
CONTEMPORAIN ENTRE
HÉROS DU ROMAN À
ÉNIGME ET ANTIHÉROS DU
ROMAN NOIR
.....

Pierre-Michel Prarville

Dans *Morte no Tejo* (Navarro, 1982), premier roman de la série, A. Cortez est un privé bagarreux qui frappe avant et réfléchit après, dans la ligne d'un Sam Spade^[2]. Dans *A Morte dos Anjos* (Navarro, 1983), le détective suit une enquête qui s'oriente vers les milieux conservateurs et les activistes d'extrême droite. Sa quête de vérité s'élargit et s'accompagne d'une quête de sens. Nous sommes début 1975 et Lúcia, sa compagne, militante du PREC^[3], lui ouvre les yeux sur les enjeux sociaux et politiques de ses enquêtes. A. Cortez remontera la filière des terroristes contre-révolutionnaires jusqu'à leur dirigeant, un leader politique de droite, mais il sera balayé. C'est l'échec personnel, en même temps que celui du PREC, et la dépression nerveuse. Dans les romans suivants, nous trouverons un détective aux aspirations intactes, mais un « indigné » en avance sur son temps, un justicier apaisé. Chaque nouvelle enquête aura une dimension politique dénonçant des malversations, des faits de corruption en milieu urbain ou en zone rurale. A. Cortez est devenu une sentinelle sociale dans le Portugal de 1974 à 2002, date du dernier roman de la série, *O Deputado* (Navarro, 2002). Comme pour Philip Marlowe^[4], ses enquêtes « deviennent alors autant de périples initiatiques qui l'amènent à se découvrir lui-même tout en révélant la véritable nature du monde corrompu dans lequel il évolue » (Mesplède, 2007).

Morte no Douro, que nous avons retenu, est intéressant car il met l'accent sur une triple dualité du personnage du détective : fils bâtard d'un aristocrate du village et de sa gouvernante, propriétaire terrien par héritage et défenseur des opprimés, déchiré entre les lumières de la capitale et sa vallée natale. A. Cortez est donc un détective privé qui travaille seul, parfois assisté de proches auxquels il confie occasionnellement des recherches ou des filatures. Son style est partagé entre le « champion » – c'est un physique qui ne craint pas l'affrontement direct – et le « dandy » car ses ressources ne dépendent pas de ses enquêtes et, séducteur, ses succès féminins sont nombreux mais épisodiques. Ses méthodes de travail conjuguent manipulations, intuition et déduction et ne s'encombrent pas des procédures. Son comportement oscille entre

² Sam Spade, détective de Dashiell Hammett.

³ PREC : Processo Revolucionário em Curso, 1974 -1975.

⁴ Philip Marlowe, détective de Raymond Chandler.

euphorie et tristesse. Dans la conclusion de ses enquêtes, A. Cortez privilégie la vérité et ne passe pas le relais aux institutions, faisant lui-même sa propre justice. Mais il est surtout un antihéros œdipien. Le refus de revenir vers son père et son départ du village sont pour Artur le meurtre inconnu prédit par l'oracle. A. Cortez se rappelle:

Por isso me fui embora. Recordo a mulher na praça, a acenar. Seca como sempre e sem lágrimas. Meu filho, desculpa mas não posso viver com o teu pai. Desprezou-nos durante anos e anos. Passámos muito, a tua avó que o diga, se não te lembras. «Eu sei, mãe». Agora queria que fôssemos viver com ele. Precisa de quem o ature, no resto da vida. Não. Quando era nova não servia para mulher. Não pertencia à casta. Agora queria companhia. Não posso. Mais vais embora porque queres. «Sim mãe, vou embora porque não posso aguentar isto. Estou marcado. Tenho pai e não tenho (Navarro, 1986:113).

Il a « tué » son père car, en refusant l'héritage du vivant de son géniteur, il a programmé l'extinction du nom et de la lignée, et lui a refusé une descendance reconnue de tous. Œdipe a été puni par la perte de la vue et condamné à errer. Refoulant sa culpabilité, Artur a trouvé sa punition dans ses enquêtes où il joue à contre-emploi social le rôle d'un détective redresseur de tort et défenseur des plus démunis aux prises avec un nouvel ennemi :

Três aspectos destacavam-se já, da escuridão da morte do velho. Primeiro: a venda de quintas pelos que tinham situações antigas, de privilégio. Segundo: o aparecimento de companhias enormes, com ramificações por todo o lado, diferentes das tradicionais, inglesas ou não. Terceiro: a criação de outro tipo de trabalhadores, com a organização da exploração em acelerado. Um quarto de hora a chover é descontado. Produção assegurada, dias de salário mais certos, férias e outras garantias (*Ibidem*).

L'adversaire d'Artur Cortez n'est plus l'extrême droite activiste et revancharde de *A Morte dos Anjos*. Il est maintenant l'ultralibéralisme venu de la ville qui transforme le monde du travail rural. Il est les règlements européens qui remodelent les paysages industriels et agricoles traditionnels. Condamné à errer de demi-succès

en demi-succès, d'une enquête à l'autre, il y a chez ce détective un côté Dom Quichotte. Artur, investigateur social, défend des valeurs anciennes qu'il pense juste pour son pays et se bat seul contre tous les autres qui ont adopté la pensée unique imposée par la globalisation venue du Nord de l'Europe.

Mário França, l'anti-héros décontracté

Miguel Miranda est né en 1956 à Porto où il vit. Il est médecin et romancier. Auteur de contes et de livres pour l'enfance, il a également écrit sept romans dont trois romans policiers qui mettent en scène le détective Mário França, *portuense* comme son créateur. Le patronyme França du privé de Miguel Miranda serait-il un clin d'œil à l'origine nationale du privé Nestor Burma créé par Léo Malet ? Comme Burma, França affiche la même assurance détachée qui lui permet d'être aussi à l'aise dans les bas que dans les beaux quartiers. Provocateur, *Mário França, um dos melhores detectives do mundo* selon lui, cultive une prétention dont on ne sait si c'est de la suffisance ou de l'autodérision. En voici un exemple : M. França termine une planque pénible devant la villa d'un mafioso et remonte dans sa vieille Ford Escort :

Quem julga que um detective depois de farejar algo de importante sai de cena de peito feito como um toureiro após uma faena, não sabe que tropeçar na realidade é bem mais duro e sudativo. Por causa da porcaria dos platinados, só me restou a pegar o carro de empurrão, retirada pouco brilhante para um génio como eu (Miranda, 1977: 146).

Est-ce une évocation de la Peugeot 403 de Columbo ou de la vieille 404 capricieuse de Burma ? Plus sérieusement, à la différence de Burma, França a d'importants atouts personnels. Il dispose d'une panoplie de presque dons extrasensoriels : une mémoire d'éléphant, une ouïe hypersensible qui prévient des dangers, un odorat qui lui permet d'identifier des odeurs ou des parfums avec une grande certitude, un sens de l'analyse des comportements gestuels qui aide au tri entre vérité et mensonge. Par contre, à l'instar de Burma ou de Pepe Carvalho, França est assisté par des personnages peu présentables qui sont chargés du

recueil d'information, de filatures sensibles et d'autres actions pas toujours légales.

O Estranho Caso do Cadáver Sorridente est le premier roman policier de Miguel Miranda. M. França est appelé à enquêter sur la mort de la britannique Gladys Cleminson, riche héritière des Porto Cleminson par un frère de la victime. Est-ce un suicide ou un crime? França, à la manière d'Hercule Poirot va questionner tous les héritiers potentiels de la défunte, les frères et les neveux anglais dont la flamboyante Sheila qu'il finira par séduire. La fin de la vieille dame coïncide avec l'élimination de Trotil, un ancien compagnon de la brigade révolutionnaire à laquelle appartenait le jeune França en 1974-1975. Intuitif, le détective établira vite un lien avec l'affaire Cleminson. Le compagnon d'armes sera vengé par les camarades d'antan. Et, parodie d'Agatha Christie, França organisera une séance d'explication finale face à la famille réunie à l'occasion de laquelle il délivrera une vérité déformée pour épargner la belle Sheila.

Reprenons notre typologie des héros du policier. M. França est un vrai privé à l'américaine. Solitaire, déterminé, il est hostile à la police officielle qui le lui rend bien. *Dans O estranho Caso do Cadáver Sorridente*, França aura une issue de l'intrigue qui l'arrange pour chaque acteur concerné: la police judiciaire, la famille, et Sheila. M. França fait alors sa justice. Dans l'action, França peut être aussi brutal que les malfrats qu'il poursuit si c'est nécessaire. Il est un surhomme, un « champion » par ses capacités extrasensorielles ce qui le distingue de ses collègues Ramos, Castanheira et Cortez, lui conférant une dimension de héros picaresque. Il est également Dandy par son côté séducteur et touche à tout. Réussissant ce qu'il entreprend, il distille une euphorie réjouissante. Cette réussite lui permet de balayer ce qui l'entoure d'un regard ironique qui va de l'acérbe à la tendresse. Cet homme parfait parfois doute: sincérité ou fausse modestie? Voyons:

Sim, tenho medo. Medo de não conseguir deslindar esta confusão. Medo de que a sorte não me apareça como de outras vezes. Medo que não baste ir juntando as coisas umas às outras para que algo aconteça e alguém se traia ou denuncie. Medo que alguém note que eu simplesmente não sei o que fazer. Ma medo ainda maior de ter que voltar a usar a minha arma contra alguém. Medo de regressar a um passado que eu julgaria esquecido (*Idem*, 28).

287

.....
LES TROIS PRINCIPAUX
DÉTECTIVES DU ROMAN
POLICIER PORTUGAIS
CONTEMPORAIN ENTRE
HÉROS DU ROMAN À
ÉNIGME ET ANTIHÉROS DU
ROMAN NOIR
.....

Pierre-Michel Prarville

Car M. França a, comme A. Cortez, un péché originel: celui d'avoir participé au processus révolutionnaire, d'avoir tué pour cette cause, et d'avoir échoué. Mais il est devenu plus pragmatique que Cortez. Lui, França, n'est pas une sentinelle sociale et il ne changera plus le monde. Il a déjà essayé comme Cortez, en 1974-1975, en s'engageant dans la lutte armée contre les ennemis du PREC. Si son regard sur la société est toujours aussi critique, la satisfaction qu'il trouve en résolvant les énigmes qui lui sont présentées lui suffisent, à la condition absolue de conserver son indépendance d'esprit et sa liberté de mouvement. Qu'importe la qualité de ses clients et les milieux qu'il investigate, il reste parfaitement intègre. Mário França, bien qu'il soit, par ses capacités extraordinaires, un super-héros n'en est pas moins un antihéros par son sens moral, une morale très personnelle.

Le duo d'inspecteurs de F. J. Viegas est le plus proche de la figure classique de l'enquêteur du roman d'enquête. Ce sont des héros du quotidien policier. Ce sont aussi des antihéros parce que l'étalonnage de la figure exemplaire de l'enquêteur héroïque a évolué dans l'imaginaire du public. Elle est passée de Rouletabille à Hercule Poirot, de Poirot à Philip Marlowe immortalisé par Humphrey Bogart. Le hors-norme d'hier devient référence aujourd'hui. Pour le public du polar, la figure du héros est maintenant plus proche du très curieux commissaire Adamsberg de Fred Vargas que du tranquille commissaire Maigret de Simenon. En ce sens, Ramos et Castanheira sont des antihéros aujourd'hui. Artur Cortez est, lui, un héros tragique marqué par son passé, un *loser* régulier qui n'hésite pas à sortir du cadre pour arriver (ou non) à ses fins dans le respect de son sens de l'honneur. Ses valeurs qui ne correspondent pas à la société qui l'entoure en font un antihéros. Mário França est un détective parodique aux enquêtes parodiées, l'un et les autres concentrant une réécriture ingénieuse de Hammett, Chandler, Agatha Christie ou Leo Malet, relocalisée avec délice dans une ville de Porto livrée avec tendresse. Néanmoins, ces trois figures différentes de l'enquêteur portugais ont un point commun par lequel nous concluons. Ils partagent tous une nostalgie soit d'un espace géographique, soit d'une tranche de vie, ou les deux à la fois. Le moyen d'expression de cette nostalgie est la fréquence de nombreuses descriptions des lieux auxquels ils sont attachés ou de digressions sur leurs états d'âme. Ramos et Castanheira échangent sur la santé et l'âge,

réflexions que l'on retrouve avec cette rare intensité chez le commissaire Wallander d'Henning Mankell dans *L'homme inquiet* (Mankell, 2010). Cortez et França regrettent l'époque où ils faisaient le coup de main contre les anti-PREC, mais, en fait, comme les précédents, c'est aussi leur jeunesse qu'ils regrettent. Tous les quatre sont très attachés à leurs lieux de vie qui pour deux d'entre eux sont leurs racines. Castanheira, installé par choix à São Miguel, est devenu un néo-ilien plus ilien que les açoréens. Ramos et França sont *des portuenses* militants. Les paroles de M. França sur le Douro témoignent d'une fascination filiale. Cortez décrit ses montagnes du Trás-os-Montes avec des mots que ne démentirait pas Miguel Torga. Ils défendent tous l'authenticité d'une nature préservée, les traditions sociales et de production agricole, les relations interpersonnelles anciennes empreintes de solidarité. C'est véritablement une particularité du roman policier portugais contemporain qui nous permettrait de proposer que le Portugal a vu naître un nouveau sous-genre policier : le polar mélancolique.

289

REFERENCES

- Mankell, Henning (2010), *L'homme inquiet*, Paris, Seuil.
- Mesplede, Claude (2007), *Dictionnaire des littératures policières*, Paris, Joseph K.
- Miranda, Miguel (1977), *O Estranho Caso do Cadáver Sorridente*, Lisboa, Caminho Policial.
- Navarro, Modesto (1982), *Morte no Tejo*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- Navarro, Modesto (1983), *A Morte dos Anjos*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Navarro, Modesto (1986) *Morte no Douro*, Lisboa, Ulmeiro.
- Navarro, Modesto (2002), *O Deputado*, Lisboa, Garrido Editores.
- Nicolau, Henrique, pseudonyme de Damião, António (1985), *A Arca do Crime*, Lisboa, Caminho.
- Reuter, Yves (2005), *Le roman policier*, Paris, Armand Colin.
- Todorov, Tzvetan (1971), "Typologie du roman policier", in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, pp. 55-64.
- Viegas, Francisco José (1992), *As Duas Aguas do Mar*, Lisboa, Edições ASA.

.....
 LES TROIS PRINCIPAUX
 DÉTECTIVES DU ROMAN
 POLICIER PORTUGAIS
 CONTEMPORAIN ENTRE
 HÉROS DU ROMAN À
 ÉNIGME ET ANTIHÉROS DU
 ROMAN NOIR

Pierre-Michel Prarville

4.2. MODELOS MODERNOS

DAMNATION ET RÉDEMPTION DE LA FIGURE DU HÉROS DANS LE CINÉMA NÉOCLASSIQUE HOLLYWOODIEN

Benjamin Flores

benjamin.flores93@gmail.com

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS III – ARIAS

Dans le cinéma néoclassique hollywoodien, la figure du héros évolue de la damnation à la rédemption, au fil de la syntaxe narrative. En se basant sur la diégèse classique, la construction du protagoniste dans ce genre contemporain, passe très souvent par des figures plus proches d'un cinéma moderne comme le « Nouvel Hollywood » et ses anti-héros. Le néoclassicisme prend pour base les archétypes des héros nihilistes, dessinés par le cinéma américain des années 70-80, pour les faire évoluer vers un autre motif : celui du héros mythologique de la littérature antique et du cinéma classique. Clint Eastwood et Michael Mann, deux réalisateurs emblématiques du genre, mettent en scène, dans nombre de leurs films, ce chemin sinueux et tortueux entre damnation et rédemption, pour la renaissance de la figure héroïque.

293

.....
**DAMNATION ET
RÉDEMPTION DE LA
FIGURE DU HÉROS DANS
LE CINÉMA NÉOCLASSIQUE
HOLLYWOODIEN**
.....

Benjamin Flores

LE HÉROS EST UN PERSONNAGE RÉEL OU FICTIF DE L'HISTOIRE, de la mythologie humaine ou des arts. Selon les cultures, un héros est un demi-dieu, un personnage légendaire, un idéal, un surhomme ou simplement une personne courageuse, faisant preuve d'abnégation. Son rôle se situe entre l'aspiration métaphysique, presque religieuse, de dépasser la condition humaine notamment d'un point de vue physique, et entre l'aspiration plus réaliste d'œuvrer pour le bien de la communauté d'un point de vue moral. Par extension le terme « héros » désigne le personnage principal d'une œuvre de fiction, quelles que soient les qualités dont il fait preuve. Si sa conduite ne correspond pas à un idéal (par exemple s'il est lâche ou cupide), il est alors qualifié d'anti-héros.

Dans le cinéma, notamment dans le film classique hollywoodien, la figure du héros et son institution esthétique-idéologique font de lui le fer de lance de toute une partie de l'histoire cinématographique. Du

cow-boy des westerns, au policier, gangster et autres « hard boiled » des films noirs, la figure du héros est l'élément central de l'œuvre et ses péripéties les pulsions scopiques de l'intrigue. Souvent, d'ailleurs, les acteurs étaient assimilés à leurs personnages, comme James Cagney pour les films de gangster, John Wayne dans le rôle du cow-boy ou encore Humphrey Bogart dans celui du détective privé ; Sam Spade, protagoniste du *Faucon Maltais* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) dessine l'archétype de ce personnage que Bogart interprétera de nombreuses fois dans sa carrière, comme par exemple chez Howard Hawks dans *Le Grand sommeil* (*The Big Sleep*, 1946).

La narratologie classique, comme celle des contes ou romans, s'appuyait sur un schéma bien travaillé, basé sur la figure du héros. Représentation plus connue sous le terme de « schéma actantiel », notion créée par A. J. Greimas en 1966 : un personnage, le héros, poursuit la quête d'un objet. Les personnages, événements, ou objets positifs qui l'aident dans cette quête sont nommés adjuvants. Les personnages, événements ou objets négatifs qui cherchent à empêcher sa quête sont nommés opposants. La quête est commanditée par un émetteur (ou destinataire) au bénéfice d'un destinataire. D'une façon générale, tous les personnages qui tirent profit de la quête sont des bénéficiaires. Cette représentation classique du parcours narratologique de tout héros est le fer de lance de chaque récit, que cela soit depuis la Grèce antique avec les écrits d'Homère tels que *L'Illiade* ou *L'Odyssée*, ou encore les contes de fées. Dans le cinéma dit de la transparence (classique), les scénarios et intrigues se trouvent eux aussi écrits sur ce même schéma. Ainsi les spectateurs se déplacent, non pas pour suivre une histoire mais pour les péripéties d'un héros (référence à toutes les adaptations d'œuvres romanesques, d'épopées, telles que Robin des Bois de Michael Curtiz et autres personnages mythiques). Dans la syntaxe classique, ce qui fait la puissance de la figure héroïque, c'est avant tout l'identification du spectateur pour le protagoniste. Ainsi chaque héros du cinéma classique devait projeter un fantasme à l'écran, et le spectateur de pouvoir s'imaginer évoluant dans la peau de son personnage fétiche, jouant les péripéties vues dans le film, ou encore imiter les poses, les motifs, créés par les acteurs pour « habiller » leurs personnages. Jean-Luc Godard dans son premier film : *A bout de souffle* (1960) a mis en scène cette projection gestuelle dans le personnage de Jean-Paul

Belmondo avec le jeu du pouce sur les lèvres. Jeu copié sur Humphrey Bogart dans nombre de ses films. Le paradigme cinématographique classique était de ne créer aucune distanciation entre le héros de cinéma et le spectateur, lors de la projection un lien devait se nouer entre ces deux derniers pour faciliter la croyance dans la syntaxe narrative. Cette linéarité appelait ainsi l'identification, le spectateur n'était alors plus seulement le témoin ou l'observateur lointain des aventures du héros mais le comédien de celles-ci : il ressentait avec lui la peur, la joie, la tristesse, etc.

La figure du héros dans le cinéma classique hollywoodien est celle de la projection du moi, du corps habité, du moi-peau cher à Didier Anzieu. Le spectateur ne s'assimile pas seulement à cette figure, il désire vivre à travers elle et ses normes. Du star-system jusqu'à l'écriture des scénarios, la figure du héros classique dépendait avant toute chose du regard du spectateur.

Dans le cinéma contemporain, la figure du héros a amplement évolué depuis les années 70-80 et notamment avec le cinéma maniériste et les réalisateurs du Nouvel Hollywood. Cette figure est devenue avant tout celle de l'anti-héros, héros négatif par excellence et antisocial. Mais aussi et surtout héros « décalé », c'est-à-dire un personnage ordinaire, sans qualités, qui par les circonstances se trouve plongé dans une situation hors du commun. Cette figure héroïque est décrite dans la voix off de l'incipit de *The Big Lebowski* des frères Cohen (1998). Le narrateur à la voix caverneuse de cow-boys texans se propose de raconter l'histoire d'un homme, et se pose la question de ce qu'est un héros aujourd'hui et pourquoi raconter l'histoire du Dude (Jeff Bridges). Pour lui, et de ce fait pour les frères Cohen, un héros est un homme présent au bon moment et qui agit en état de cause. Fini les demi-dieux de la littérature antique, pour le cinéma contemporain la figure du héros est celle de l'homme ordinaire. Dans le cinéma contemporain et moderne, c'est toute l'identification au héros qui est remise en cause. La distanciation prise quant aux archétypes mis en place dans la période classique, découle de la remise en question de cette figure majeure dans les arts. L'anti-héros ayant pris une place de plus en plus forte dans le cinéma américain, la complication pour une projection corporelle entre le moi du spectateur et le moi du héros atteint son apogée. La figure du héros et son schéma se calquent alors sur l'image de la société et d'une

295

.....
DAMNATION ET
RÉDEMPTION DE LA
FIGURE DU HÉROS DANS
LE CINÉMA NÉOCLASSIQUE
HOLLYWOODIEN
.....

Benjamin Flores

certaine façon les réalisateurs contemporains parcourent et retracent les formes de leur héros en les confrontant aux affres de la société américaine. Ce qui crée des anti-héros, comme celui des frères Cohen cité plus haut, mais aussi comme Travis Bickle (Robert De Niro) dans *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), une autre figure emblématique. Dans le cinéma moderne, le héros perd son caractère légendaire pour devenir plus réaliste et éphémère.

Néanmoins, à l'intérieur du cinéma contemporain un genre pose une autre base quant à la figure du héros: le cinéma néoclassique. Dans ce genre, qui reprend les codes du classicisme narratologique, sans oublier les différents genres qui ont périclité entre temps (comme le maniérisme, le moderne et le post-moderne, etc.), la figure du héros est au cœur des films. Pour être plus exact ce qui intéresse les réalisateurs néoclassiques ce n'est pas tant la figure que le questionnement de ce qu'est un héros, son parcours, sa quête, qui le font passer d'«homme ordinaire» à héros.

Damnation

Dans *Chroniques américaines*, Pauline Kael (célèbre critique new yorkaise) écrit dans un article intitulé *Jeux de massacre* (Kael, 2010 :188.): « Eastwood prend le contre-pied du mélodrame : dans son univers, les bons sont les perdants. Ce n'est plus le monde romantique dans lequel le héros est, par chance, le meilleur tireur. Ici, c'est le meilleur tireur qui est le héros. C'est peut-être ce que le public américain attendait des films d'action, où le triomphe du bien avait fini par devenir ridicule. La puissance de feu d'Eastwood fait de lui le héros d'un rêve nihiliste». Dans les années 70-80 le cinéma a renouvelé les codes et surtout ceux de la mythologie du héros. Celui-ci n'était plus sans peur et sans reproche, mais laissait place à sa part d'ombre. Ces films, et notamment la série des *Dirty Harry*, ont aspiré la figure du héros dans une spirale de renouveau et de renoncement. Après cela, et hormis dans le cinéma grand public ou blockbusters américains, la figure ontologique du héros n'aura plus la même essence. Depuis le premier film du dernier cinéaste classique, Clint Eastwood (devenu par la même occasion le premier cinéaste néoclassique), *Play misty for me* (1971), le

héros néoclassique s'est défini et n'a cessé de travailler sa mythologie et par elle sa damnation.

Dans son étymologie, la damnation désigne la condition d'un être condamné aux tourments de l'enfer. Dans les arts, l'exemple le plus édifiant de cette damnation est dans l'opéra de Berlioz et la représentation de Faust dans *La damnation de Faust* (1846).

Les grands récits du cinéma classique, qui sont témoins du monde épique et classique, perdent la place devant la réalité. Face à cette abstraction, le héros cesse d'être soutenu par l'univers. Au contraire, il est rendu au réel. Cette présence du réel se confronte avec la magnificence de la violence dans les films de genres comme le film noir et le western. «D'où la vague de héros solitaires, libres, exclus à la fois d'un univers qui ne les englobe ni ne les possède, garants d'une morale et d'une exigence personnelle qui ne concernent l'univers que par accident. La violence qui envahit les écrans américains à partir des années 60 paraît agressive, voire excessive. La disparition des interdits de la censure (code Hays) lui donne une fraîcheur et une ampleur qui paraissent soudaines. Mais c'est surtout que cette violence n'est plus soutenue par des systèmes moraux ou des mythes. Or quand le mythe ne soutient plus l'homme, il ne reste plus à l'homme qu'à être un corps présent, puis un corps mort» (Berthomieu, 2003:17). La damnation de la figure du héros se trouve justement dans sa carence mythologique, les bases de cette figure ne sont plus, à proprement parlé, conçues sur des archétypes mais sur des personnages ordinaires souffrants et cherchant leur place dans un univers diégétique qui ne leur appartient plus. Chez Eastwood, cette marque est très représentative de son cinéma. Dans *Gran Torino* (2008), film dramatique qui met en scène les relations difficiles entre Walt Kowalski (interprété par Eastwood lui-même), vétéran de la guerre de Corée et ancien ouvrier des usines Ford, et la communauté Hmong venu s'installer dans son quartier de Highland Park dans le Michigan, Kowalski est dévoré de l'intérieur par un acte commis des années plus tôt lors de la guerre de Corée. Cette affliction ne lui permet pas de s'intégrer à un corps social, il vit reclus loin du monde réel. Ses fils et le reste de sa famille ne le voient que pour des occasions importantes. L'isolement hors de toute société est la pénitence que s'inflige Kowalski pour avoir commis un acte répréhensible sous le couvert de la guerre; il ne peut s'absoudre de son péché. Dans les derniers instants du film,

297

.....
DAMNATION ET
RÉDEMPTION DE LA
FIGURE DU HÉROS DANS
LE CINÉMA NÉOCLASSIQUE
HOLLYWOODIEN
.....

Benjamin Flores

on apprend que le personnage s'en veut d'avoir tué un enfant lors de la guerre et d'avoir été décoré, par la suite, pour le meurtre de beaucoup d'autres hommes. C'est pour cela qu'il vit loin du monde tel un loup solitaire (dont il imite le son lorsqu'il est irrité). Les cadrages d'Eastwood jouent en finesse de ce hors-monde. Souvent filmé seul, au premier plan, Kowalski ne partage pas la profondeur de champs des autres personnages. Il est celui sur qui l'histoire se focalise et se cristallise, et pour cela il ne peut se lier aux autres plans de l'image, comme lors de l'enterrement de sa femme ou bien lorsqu'il vient pour la première fois au secours de Tao. Cette mise en demeure, hors du monde social, par l'incapacité de se réunir dans la profondeur marque bien la damnation du personnage: avoir perdu tout lien avec son moi-social. Car Kowalski est damné, tout comme les héros du cinéma néoclassique le sont dans la majeure partie des films.

Ali (2001) de Michael Mann est un autre modèle de cette damnation. Hagiographie retraçant la vie du célèbre boxeur Casius Clay/Muhammad Ali, dans ce film la pénitence ne se fait pas par le tourment d'un acte violent (à la différence de *Gran Torino*) mais par la chute de l'être mythique. Du boxeur le plus célèbre et le plus admiré, Ali devient homme ordinaire, il n'est plus l'archétype cinématographique du sportif tout puissant mais un simple citoyen en peine avec les institutions américaines.

« Chez Mann, le héros assume une présence physique et corporelle, un être-là qui le définit fondamentalement. L'univers qu'il traverse lui offre un reflet physique: minéral, urbain, sablonneux, liquide, le monde est une présence opaque. [...] Son unité n'est pas à chercher dans une cohérence thématique, mais dans une attitude, un état du personnage. Mann filme des espaces froids et vides, des paysages hypnotiques. Son style lent cherche à installer la présence du corps, dans de longues scènes d'étreinte, la pure activité physique du personnage et le souffle du geste. [...] La présence du monde, avec la perte des mythes et les traces de la modernité, a rendu soudain perceptible la présence du lieu. Car dans l'art américain, dans sa nature comme dans son histoire, la construction du mythe se fait de concert avec l'affirmation de l'être-là du lieu » (Berthomieu, 2003:20).

Or la damnation d'Ali est justement de ne plus faire partie du monde social, il erre telle une âme en peine dans les entrailles des

grandes villes sans parvenir à retrouver son ancienne gloire ni même son identité. Il est, comme Walt Kowalski, exclus de l'arrière-plan du monde (cf. ci-dessus). Lors des émeutes américaines des années 60, Ali ne prend pas part au combat. Il est filmé par Mann faisant du « shadow boxing » (entraînement qui consiste à boxer dans le vide en imaginant un adversaire.) sur les toits de la ville avec en arrière fond les lumières orangées et le son d'une guerre civile. Les images exploitées par le réalisateur américain, abondent dans le rejet du moi-social. Par l'utilisation de la caméra épaupe, de cadrages serrés sur le visage et le corps du personnage, ainsi que du bord cadre éjectant par là même Ali du champ, Mann ne filme pas seulement l'entraînement du boxeur mais son éviction du monde réel. Dans cette scène, tout se joue par la profondeur de champs qui prend une place considérable sur la figure du héros, seul le paysage de la ville comble le cadre. Ainsi le point de vue n'est plus centré sur le protagoniste de l'œuvre, mais sur ce à quoi il ne peut prendre part. Et de ce fait l'entraînement même d'Ali (boxer contre un adversaire imaginaire) serait, à ce moment de la diégèse, une métaphore de la non-acceptation de l'être-là du lieu. Par ce rejet de l'univers, le héros mannien évolue dans une dystopie loin de tout contact avec le réel et les hommes qui y vivent.

Cette damnation prend son orée dans le changement d'identité du héros. En changeant son véritable nom, Cassius Clay, par Muhammad Ali, un nom choisi par *The Nation Of Islam* afin qu'il ne porte plus le nom d'esclave de ses ancêtres, il rejette alors toutes ses racines identitaires et sociales engendrées par la cellule familiale. Il se laisse alors guider et n'est plus chef de ses gestes ni de ses paroles, comme le démontre les retrouvailles en Afrique avec Malcom X où la voix d'Elijah Muhammad (chef de *The Nation Of Islam*) résonne comme une voix intérieure dictant au boxeur ses mots. Ali devient, comme Faust l'est de Méphistophélès, une marionnette, et ce après avoir signé son propre pacte faustien non pas par son sang mais par son changement de nom. Même si Michael Mann reprend des thèmes du cinéma classique comme le film de gangster ou l'hagiographie, c'est par la perte de la mythologie que le personnage est damné et doit alors passer par les « tourments de l'enfer » comme la déchéance, mais aussi par la perte de la personnalité et donc la remise en question de la place que celui-ci occupe dans la société.

299

.....
DAMNATION ET
RÉDEMPTION DE LA
FIGURE DU HÉROS DANS
LE CINÉMA NÉOCLASSIQUE
HOLLYWOODIEN
.....

Benjamin Flores

Dans le cinéma néoclassique hollywoodien, la damnation du héros passe par l'abandon de son identité et de son moi-social. Le moi-social représente l'identité personnelle, or dans la damnation de la figure du héros dans le cinéma depuis les années 70, c'est l'identité même du héros qui est perdue et celui-ci ne parvient plus à devenir un être-là du monde. Il ne parvient pas à s'y incorporer, il n'est qu'à l'avant plan de celui-ci sans jamais parvenir à s'y introduire, l'univers évolue dans l'arrière-plan, le tout comme dans un monde désincarné aux doubles perspectives.

Loin de suivre une trame classique, le cinéma néoclassique, dans sa syntaxe narrative, tente de redéfinir la place du héros. A lui seul, ce genre dessine la trajectoire et l'histoire de la figure du héros depuis les années 70-80. Ces protagonistes damnés expriment bien la pensée nihiliste de Pauline Kael, citée ci-dessus ; ils ne se battent plus pour une cause ou pour une certaine forme de dualité entre protagoniste et antagoniste, chère au cinéma américain de la transparence. Dans le néoclassicisme, la quête du personnage n'est pas dans le sauvetage du monde ou d'une personne mais dans celle de son âme, de son identité.

La figure du héros dans le cinéma néoclassique exprime la crise du personnage héroïque aujourd'hui et le nouveau symbole d'un certain cinéma, à savoir la montée en puissance de l'anti-héros ou du héros post-moderne comme chez les frères Cohen. Que cela soit Ali, ou encore Walt Kowalski, ils ne représentent plus le devoir-être du héros-fabuleux, mais le devoir-être du héros-humain. Car finalement la quête de ces personnages, de la figure héroïque, est dans la découverte d'un être-là dans le monde et d'une appartenance au monde. Cependant pour arriver à ce stade, les personnages doivent quitter leurs « corps damnés » pour apparaître en figure héroïque. Pour cela ils doivent traverser, comme dans l'oeuvre de Dante, les différents « cercles de l'enfer ».

Rédemption

La rédemption, du latin « rachat », est un concept théologique du Christianisme qui met l'accent sur l'aspect divin du mystère du Salut de l'homme. Dieu *rachète* l'homme de l'esclavage, du mal et du péché, afin de lui rendre sa liberté. L'homme est sauvé, c'est ce que l'on appelle « le Salut » ou la « rédemption ».

Les protagonistes néoclassiques parcourent les films pour retrouver une forme de liberté, loin de cette damnation, et par-dessus tout retrouver un corps et une identité. Dans la narratologie néoclassique la figure du héros doit «renaître» au fil des différentes intrigues et redessiner un motif mythologique jusqu'alors perdu par le cinéma d'action des années 70. Ainsi le dessein des figures héroïques néoclassiques n'est pas de prendre forme ordinaire mais de se placer au Panthéon des grands héros du cinéma classique. C'est au fil des épreuves que le corps figural héroïque se révèle et sort de sa part d'ombre, c'est sa rédemption. Dans les deux films pris en exemples ici, il faut voir deux formes de rédemptions différentes, mais ces formes parcourent largement l'ensemble des rédemptions du cinéma néoclassique.

Dans *Gran Torino*, Walt Kowalski, refuse toute forme d'absolution et de confession. Les dialogues avec le prêtre qui doit le confesser à la demande de la défunte femme de Kowalski, se transforment en joute verbale sur la présence de Dieu et surtout sur la religion aujourd'hui. Finalement, le protagoniste parviendra à expier sa damnation en se confessant non pas à l'homme d'Eglise mais au jeune Tao pris sous son aile. Il lui expliquera les raisons de son attitude vis-à-vis des étrangers et des gens plus généralement. Il lui révélera ses tourments, dans une séquence tournée pareillement à un confessionnal. Alors que les deux personnages s'apprêtent à venger l'agression de la sœur de Tao, Kowalski enferme le garçon dans sa cave. A travers une porte métallique grillagée, il révèle alors son histoire en Corée dans un clair obscur tant pratiqué dans le cinéma d'Eastwood, et dont les ombres rappellent fortement les nombreuses séquences de confessionnal tournées dans le cinéma classique, avec la projection des grilles de séparation entre le prêtre et le confesseur. L'enfermement de Tao dans la cave sert aussi à préserver la pureté du personnage. Kowalski dit que le jeune homme n'a pas besoin d'avoir autant de sang sur les mains que lui-même. Avec la filiation par le don de la médaille de guerre reçue pour les morts en Corée, le protagoniste protège Tao de sa propre image pour ne pas qu'il soit damné comme lui. La dichotomie des couleurs et de l'espace (par le clair-obscur et la séparation spatiale entre les deux protagonistes) expose la dualité des deux univers, entre la damnation de Kowalski et la pureté du jeune Tao. C'est après cette séquence et avoir avoué sa faute, sa damnation, que Kowalski va chercher la rédemption voire l'absolution.

Dans ce film, la loi du talion n'est pas de rigueur mais c'est la quête de la justice qui prime. En effet, alors que le spectateur s'attend à voir le protagoniste sortir une arme de sa poche face au gang (comme l'aurait fait l'inspecteur Harry), il n'en sort qu'un briquet frappé au sigle de son ancien régiment de Corée. Mais, pour les membres du gang, l'illusion fonctionne puisqu'ils criblent de balles le corps du vieil homme et le laisse mort sur la chaussée. Par le don de sa vie, Kowalski oblige la communauté Hmong à ne plus garder le silence face aux pressions du gang.

Le personnage, duquel chacun attend la violence plutôt que la sagesse, choisit la voie de l'expiation, c'est ainsi qu'il obtient la rédemption et son Salut. Par la composition montrant en plongée Kowalski à terre mourrant, Eastwood met en scène son propre corps les bras étendus comme référence à la figure christique, autre héros mythologique à avoir fait le don de sa personne pour la communauté. C'est pour contredire ses personnages de jeunesse (héros solitaires nihilistes) ayant assombri la mythologie de la figure, que Clint Eastwood re-mythifie d'une façon moderne le héros.

La rédemption d'*Ali* quant à elle, s'obtient d'une manière bien différente. Ce n'est pas dans la mort que le personnage se voit absous de ses fautes mais dans la découverte de son corps et de son individualité. Les tourments du boxeur prennent fin lors du combat mythique au Zaïre (*Rumble in the Jungle*) contre Georges Foreman. Avant le match, lors de sa préparation, Ali prend conscience de l'importance de sa notoriété et de ce qu'il représente pour la population. Lors d'un footing, il arpente les rues de Kinshasa et se voit figuré sur des fresques murales. Devant ces dessins, il est mis face à sa représentation de héros (Ali tout puissant face à la guerre et la maladie qui assombrissent le pays). Durant cette rencontre entre lui et le mythe, des chants sont scandés: «tue-le, Ali». À cet instant, il prend conscience de sa damnation, il doit alors récupérer son statut de héros mais aussi reconquérir son identité.

Suivant la légende, Ali, se sachant, avant même de combattre, vaincu du fait de son âge avancé, aurait développé une technique plus sophistiquée: celle de fatiguer son adversaire en se laissant asséner de coups et, le moment voulu, répliquer pour un KO. Mann joue de cette histoire. Il ajoute la prise de conscience du boxeur, de son identité et de son corps. La voix-off, incessante lors des séances de repos, montre à quel point Ali se met à ressentir son corps en parlant de douleurs, de

blessures, de souffrances. C'est par la mise en scène que la naissance du héros prend alors forme, avec l'auricularisation interne qui exprime la conscience d'un corps. Mais c'est aussi par le gros plan et le ralenti que l'identité mythique se révèle. Comme le rappelle Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version de 1939): «Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions. Le rôle de l'agrandissement n'est pas simplement de rendre plus clair ce que l'on voit «de toute façon», seulement de façon moins nette, mais il fait apparaître des structures complètement nouvelles de la matière; de même, le ralenti ne met pas simplement en relief des formes de mouvement que nous connaissons déjà, mais il découvre en elles d'autres formes, parfaitement inconnues, « qui n'apparaissaient nullement comme des ralentissements de mouvements rapides, mais comme des mouvements singulièrement glissants, aériens, surnaturels. » Il est bien clair par conséquent, que la nature qui parle à la caméra n'est pas la même que celle qui parle aux yeux. Elle est autre surtout parce que, à l'espace où domine la conscience de l'homme, elle substitue un espace où règne l'inconscient. [...] Pour la première fois, elle (la caméra) nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous ouvre l'accès à l'inconscient pulsionnel» (Benjamin, 2000 : 305-306).

Deux types de mises en scène ornent le dernier combat. Lors des premiers rounds, pendant la «défaite» d'Ali, Mann filme en contre-plongée ou à hauteur des combattants, souvent hors du ring, du point de vue du spectateur sportif. Puis un resserrement du cadre et une amplification sonore focalisée sur l'halètement de Foreman fait assimiler la fatigue de l'adversaire. Dès ce gros plan sur le visage d'Ali, proche de l'oreille de Foreman, la mise en scène évolue tout comme le champion. L'apesanteur prend le pas sur la lourdeur des plans fixes et le ralenti magnifie le corps et les coups portés par Ali. Le ralenti mis en scène dans cette séquence, encense le corps d'Ali mais surtout, glorifie la naissance du héros puisque ce dispositif joue sur l'altérité entre la vitesse normale de la réaction de la foule et le ralenti sur le ring. Ces changements de vitesses amplifient la naissance du mythe puisque jusque dans la dernière image de cette séquence, Mann utilise ce ralenti, le rythmant d'un léger travelling arrière sur le corps du héros pour exalter cette victoire et cette naissance héroïque.

Les deux exemples cités ici symbolisent bien l'idée de la rédemption de la figure du héros dans le cinéma néoclassique hollywoodien. Plus que dans un cinéma moderne ou post-moderne, c'est la finalité de l'œuvre de redéfinir la conscience héroïque du protagoniste et d'en faire, non pas un personnage ordinaire de la vie, mais un canon du genre et de revenir à l'aune des plus grandes odyssees.

Conclusion

Dans le cinéma néoclassique hollywoodien la figure du héros est malmenée, désincarnée, elle n'a plus corps. Comme vu en introduction, le schéma actantiel qui définissait le héros et lui donnait toute sa portée ne peut être ici mis en pratique, mais en exergue. Il faut voir dans le néoclassicisme un nouveau schéma qui ne repose plus sur l'ancien. Ainsi les films de ce genre ne sont plus des contes ou des histoires classiques mais des quêtes d'une figure héroïque. Non pas celle des temps passés mais celle des temps modernes avec tout ce que cela comporte. Les protagonistes ne sont plus des héros en devenir mais ils doivent changer pour le Salut de leurs âmes et de leurs statures. Dans ce genre, c'est la quête de la figure mythologique héroïque qui est au premier plan de l'œuvre, de son parcours depuis la damnation jusqu'à la figuration, en passant par la rédemption. Car avant de devenir des héros, ces hommes doivent avant tout prendre conscience de leur identité et de leur statut d'homme et expier leurs fautes pour que le Salut leur soit accordé. Le cinéma néoclassique serait alors le cinéma d'une nouvelle forme de mythologie, celle de la restructuration du schéma de la damnation vers la rédemption pour un statut de corps héroïque.

RÉFÉRENCES

- Benjamin, Walter (2000), *Œuvres III*, Paris, Folio essais - Editions Gallimard.
Berthomieu, Pierre (2003), *Le Cinéma hollywoodien, le temps du renouveau*, Saint Germain du Puy, Nathan université.
Kael, Pauline (2010), *Chroniques américaines*, Paris, Editions Sonatine.

LE INTERESTED REPORTER: AU FOND DU GHETTO NOIR AMÉRICAIN

Jason Savard

Jason.savard.1@ulaval.ca

UNIVERSITÉ LAVAL, CRILCQ, QUÉBEC, CANADA

La présente étude s'intéresse au personnage-type tel que défini par Michael Eric Dyson: le "interested reporter". Ce personnage est l'un des plus exploités par les rappeurs américains. Il permet à la fois de revendiquer sa propre place dans le monde de même que celle de sa communauté d'origine. Dans cet univers, le rapport à la loi gouvernementale est conflictuel au profit d'un respect très strict d'une loi non écrite – celle de la rue. C'est en particulier cette relation qui définit le statut héroïque du rappeur. Par l'entremise d'exemples tirés de l'album *Stillmatic* de Nas, certaines caractéristiques de ce héros seront mises en relief, à savoir ses rapports au milieu, au réel et évidemment à la loi.

305

JE VOUS PROPOSE UNE EXPLORATION D'UN DES PERSONNAGE-TYPES LES PLUS UTILISÉS DANS LA MUSIQUE RAP ET QUE JE ME PERMETS DE NOMMER LE INTERESTED REPORTER. NOUS POURRIONS LE TRADUIRE PAR "JOURNALISTE INTÉRESSÉ", mais je crois que la traduction nuit aux nuances du terme. J'emprunte la terminologie à Michael Eric Dyson dans son article "One Love, Two Brothers, Three Verses" alors qu'il parle d'un type de narration à saveur journalistique employé par le rappeur américain Nas sur son premier album, *Illmatic*. Il s'agit d'un journaliste à la fois éditorialiste investi de son sujet et qui revendique une forte appartenance au milieu qu'il décrit. Son reportage ne se veut donc pas neutre, mais engagé dans un combat auquel il prend part à l'intérieur de son univers narratif.

Je débute par une définition plus détaillée du Interested Reporter et de l'environnement dans lequel ce narrateur se situe. Une fois ces éléments mis en place, j'observerai les rapports qu'il entretient avec le réel et avec son milieu, pour terminer avec son rapport à la loi. Ce faisant, nous pourrions déterminer s'il est bel et bien un héros. La question se pose en effet considérant l'accentuation très marquée sur sa propre personne et certaines parties de son discours qui peuvent sembler amoraux. Notons par contre qu'il ne sera pas question de faire

LE INTERESTED REPORTER:
AU FOND DU GHETTO NOIR
AMÉRICAIN

Jason Savard

le procès du *gangsta rap*, mais plutôt de démontrer certains aspects de son discours dans l'optique de peut-être mieux le comprendre, ou à tout le moins de mieux le juger.

J'accompagnerai mes observations d'exemples tirés de l'album *Stillmatic* de Nasir Jones, alias Nas. Je considère qu'il s'agit d'un exemple approprié à l'exercice puisque Nas constitue un pilier de ce genre de narration, d'autant plus que Dyson a établi la définition qui m'intéresse en s'interrogeant sur une de ses chansons. Évidemment, je ne pourrai couvrir l'ensemble du sujet, c'est pourquoi j'ai décidé de me concentrer sur ces trois rapports pour à tout le moins défricher une base qui pourra éventuellement servir à une identification plus complète du Interested Reporter exploité par la communauté Hip Hop.

Le Interested Reporter

La notion sur laquelle repose cette analyse provient du livre *Born to use mics*, plus précisément du chapitre consacré à l'étude de Michael Eric Dyson.

Nas's reportage (...) is long since done with the objectivity and neutrality that are ostensibly among the reporter's greatest goals. Nas is not merely transmitting but transforming knowledge. He is both reporting and editorializing; he spits facts and provides frameworks to interpret the facts he chooses to share. Nas's version of interested reporting – of reporting invested in the values, priorities, biases, and interests of the community from which he speaks – (...) gives him intellectual space to breathe in rhymes that “drop science” and share wisdom. (Dyson, 2010: 142)

Il s'agit donc d'un personnage qui choisit consciemment le sujet traité et la façon dont il l'est. Il n'est pas question de simplement fournir de l'information, mais de transformer les faits afin de mieux partager le vécu de ces personnes. Comme le dit Dyson, ce narrateur est investi des valeurs, des priorités, des combats et des intérêts de sa communauté. Il s'agit pour lui d'offrir un cadre où ces éléments seront mis en valeur et de s'y impliquer dans une volonté de changer la situation du ghetto: “Let my word guide you / Get inside you.” (Jones, 2001: The Intro) C'est

donc par une description fictive de la vie dans le ghetto qu'il entend partager ses préoccupations réelles.

Le Interested Reporter se présente comme étant un enfant du ghetto en question: "I come from the housin' tenement buildings." (*Idem*, Rule) Il est donc en bonne position pour comprendre les diverses situations qui y prennent place et pour se les réapproprier dans sa fiction. Il est important de noter que le nom spécifique du ghetto (pour Nas c'est le Queensbridge) sera souvent rappelé pour bien fixer son appartenance, même si ses descriptions vont par moments avoir des saveurs universelles.

Son rapport au milieu

Mais quelle est cette communauté? Il s'agit d'un quartier où règne la pauvreté, la drogue, "[b]etter known as the projects where junkies and rock heads dwell." (*Ibidem*) Un lieu où l'on survit: "Narration describes / the lives of lost tribes in the ghetto tryin' to survive." (*Idem*, The Intro) Un milieu aux nombreuses capacités, mais qui se voit menacé, restreint. C'est un lieu où les gens qui aspirent à outrepasser leur condition le font souvent au détriment des autres. Ce sera par la vente de drogues, par le proxénétisme, le gangstérisme. Étrangement, le Interested Reporter ne s'attaque pas nécessairement à ceux-là. Il peut le faire, mais ce n'est pas essentiel à son discours. Nous pouvons expliquer cette particularité par la volonté avouée du Interested Reporter de regrouper ses concitoyens: "From Crips to Pyrus / This is survival" (*Ibidem*) - à noter que les *Crips* et les *Pyrus* (ou *Bloods*) sont des gangs de rue rivaux. En fait, ceux qui seront jugés le plus sévèrement sont ceux qui se travestiront pour échapper à leur condition. Ces "agents néfastes", souvent nommés *wacks* en opposition aux *reals*, vont déménager: "Nature moved to Marcy / Nothing else to say / Man Nature moved to Marcy." (*Idem*, Destroy & Rebuild) On voit ici l'importance de cet affront; il n'a même pas à être expliqué.

Non seulement ils déménagent, mais ils vont s'enrichir ailleurs et n'en font pas profiter la communauté: "Just fills me when niggas let out of town to set shot / And get filthy rich, it's just not / No more morals, no loyalty, no more community / Queensbridge we gotta have unity."

307

LE INTERESTED REPORTER:
AU FOND DU GHETTO NOIR
AMÉRICAIN

Jason Savard

(*Ibidem*) Ainsi, on constate que la valeur priorisée par le Interested Reporter est l'unité, le regroupement et que son combat se veut contre ceux qui cherchent à diviser les habitants du ghetto. C'est pourquoi il est primordial pour la légitimité de son discours que le Interested Reporter soit un citoyen du ghetto qu'il décrit et qu'il n'en juge pas les façons d'y vivre.

C'est selon cette appartenance que le Interested Reporter définit son rapport au milieu. Son récit en est un de survie imagée par une guerre urbaine. Les descriptions qu'il fait du lieu sont principalement reliées à l'atmosphère qui y règne et à ses conditions de vie: "Streets or corners with zombies, ghouls and gangstas / Cops, drug dealers with pools of blood anger." (*Ibidem*) À première vue, on peut le croire en conflit avec son environnement, qui est hostile et où règnent l'injustice et la violence. Dans un tel climat, il prend le parti de ses concitoyens en mettant en scène la relation d'amour/haine qu'inspire le quartier. On est fier de le représenter, il fait partie de notre identité, mais en même temps, il est le lieu des injustices. On sent le conflit lorsqu'il parle de son quartier car il se retrouve en une sorte de position de protection. Il veut le nettoyer pour mieux le reconstruire ("it's time we destroy and rebuild it") et cette intention se caractérise par un imaginaire violent. Cette relation de protection qui implique une résolution à la violence en cas de besoin n'est pas bénigne, puisqu'elle devient une représentation du climat qui règne dans ce quartier. Quand on entre dans ses chansons, on entre dans le ghetto avec tout ce qu'il comporte; ses gens, son atmosphère. Les rares descriptions des alentours sont principalement constituées de détails qui ne peuvent interpellier que des gens qui connaissent cette réalité. Ce sera par exemple des commerces propres au ghetto, de la musique afro-américaine qu'on entend par la fenêtre, etc. Ainsi, la connivence créée par la reconnaissance d'un vécu, d'un lieu et d'une atmosphère partagée (la démonstration d'omnipotence en quelque sorte) collabore à la stratégie rhétorique de rassemblement.

Son rapport au réel

Cette relation se caractérise par une prétention au réel via un flou maintenu entre l'univers des chansons et la réalité. Nas va jusqu'à donner

l'adresse de l'immeuble où il a grandi: "My building was 40-16" (*Idem*, 2nd Childhood), de même que l'année et le mois de sa naissance, alors qu'il se décrit comme une sorte d'être mystique venu de l'espace: "But in reality I just entered your galaxy / September '73 up in these wild streets." (*Idem*, Smokin') J'identifie ce rapport au réel à ce qu'Albert W. Halsall nomme le récit pragmatique: "[L]e trait pertinent du genre pragmatique (...) serait de mobiliser le vraisemblable pour motiver le persuasif." (Halsall, 1988: 24) Le discours du Interested Reporter est donc un récit pragmatique, c'est-à-dire qu'il mobilise le vraisemblable – dans ce cas-ci la misère de ces gens – pour les persuader d'agir. "[E]n se référant au contexte du récepteur, le texte peut agir sur lui, en créant des mécanismes pathiques d'identification ou d'aliénation." (*Ibidem*) Ces traces créent une confusion entre lui et le personnage, ce qui donne de la force à la fiction car elle peut prétendre au réel. Les images exploitées deviennent ainsi "possiblement vraies". Ces éléments personnels sont en soit journalistiques dans la mesure où il s'identifie tellement à son milieu que la description de sa propre vie devient emblématique de celle de son quartier, et vice versa.

En bon journaliste, le Interested Reporter se veut avant tout un observateur, ce qui lui permet une certaine marge pour mettre en scène des situations qui ne le concernent pas directement. Son observation est réaliste, c'est-à-dire qu'on y retrouve une volonté de dépeindre la réalité, sans pour autant en exclure la fiction. Cette particularité est caractéristique de son rapport au réel. Dans l'introduction, Nas termine la description omnisciente d'une fillette par "all of us poor". Ce "nous" rappelle que le Interested Reporter est donc non seulement observateur, mais un observateur capable d'une compréhension profonde de la situation, à tel point qu'il peut même y relier sa propre expérience. Notons qu'il conserve tout de même une certaine distance car il en a tiré des leçons: "I never make the same mistakes / Movin with a change of pace, lighter load, see now the king is straight." (Jones, 2001: One Mic) Son passé devient alors l'un des exemples exploités par le rappeur pour appuyer son propos. Ce faisant, il renforce considérablement les liens qu'il tisse avec ses concitoyens et l'impact possible de ses actions.

Sa parole tend même à être plus près de la vérité que ce que les médias "réalistes" véhiculent: "I don't know what they broadcast, the

newsflash is fake.” (*Idem*, My Country) On voit ici que les médias traditionnels ne dépeignent pas la réalité du ghetto avec justesse selon le Interested Reporter. Ainsi, en réponse à ces faussetés, il rétablit la justice par sa propre fictionnalisation de la situation. Lui, il comprend ce que les gens du ghetto vivent et est mieux placé pour le décrire: “Everyday I’m feelin’ like you, I wanna escape / And if y’all niggas feelin’ like me, y’all niggas just say [suivi du refrain de Nas].” (*Ibidem*) On voit qu’il prétend non seulement se sentir comme l’oppressé, mais va jusqu’à l’inviter à l’accompagner pour le refrain qui lui clame l’injustice. Du coup, non seulement le Interested Reporter prend la parole, mais il prend leur parole et les invite à faire de même.

Cela nous amène à la particularité du *real*. S’agit-il de réalité? Il s’agirait plutôt d’authenticité dans l’intention, dans une volonté d’agir sur le réel: “This goes out to everybody in the whole world / Just trying to fight for what’s real / This goes out to my hood niggaz / Coming up everyday just trying to survive the only way we know how.” (*Ibidem*) Les nombreux exemples qu’il salue par la suite (Che Guevara, Patrice Lumumba, Malcom X, Martin Luther King Jr.) sont des hommes réels qui ont vraiment combattu pour des idéaux et ce sont leurs idéaux qui sont présentés comme *real*. Nas lie les combats de ces hommes à ceux des gens issus des ghettos qui survivent de la seule manière qu’ils connaissent (celle que lui-même décrit). Ainsi, le combat de survie que Nas met en scène, mis en corrélation avec ces vrais combats, devient en quelque sorte une fiction aussi réelle que la réalité due à l’authenticité des idéaux qu’elle défend. Par le fait même, ce rapport au réel légitime sa lutte fictive.

La différence entre le Interested Reporter et ses concitoyens pourrait être qu’il se considère comme un être spécial: “No other compares to what Nas write down.” (*Idem*, Rule) Cependant, son discours tente de démontrer que son quartier aussi est spécial, qu’il est aussi élu en quelque sorte: “The world’s most largest and notorious projects, Queensbridge.” (*Idem*, Destroy & Rebuild) Ainsi, les longues descriptions “irréelles” du grandiose de Nas peuvent être représentatives de son quartier, devenir symbole de ce qu’il voudrait qu’il soit. La misère des siens prend alors une signification, s’explique par sa destinée de se hisser aux plus hautes sphères, tout comme lui l’a fait.

Son rapport à la loi

Son authenticité, le Interested Reporter la fait valoir dans son rapport à la loi. Comme nous venons de le voir, c'est par l'entremise d'une fictionnalisation de la réalité qu'il met en scène les enjeux sociaux qu'il veut dénoncer. De ce point de vue, la guerre qu'il mène contre les forces de l'ordre à l'intérieur de son univers narratif devient un moyen non seulement de dénoncer le problème de la brutalité policière, mais aussi d'offrir à ses concitoyens une plate-forme cathartique unificatrice. Ce processus n'est pas nouveau dans le monde afro-américain, comme le soulève Aimé Jero Ellis dans sa thèse sur les représentations du personnage-type du *Bad Nigger* dans la culture noire populaire: "The 'black male gangsta imagination' thus represents an oppositional and confrontational world of social, economic and political retribution and justice. (...) [T]he rejection of dominant authority lead to black viability and black uplift." (Ellis, 1999: 145) Il y a donc l'idée d'élévation de l'homme noir dans le rejet de l'autorité blanche. Cela entraîne, chez le Interested Reporter, un imaginaire de guérilla urbaine opposant les citoyens aux policiers, la valorisation d'une loi non écrite dictée par des valeurs propres au ghetto, l'héroïsation du hors-la-loi et l'élévation collective par le biais de la transgression qui devient emblématique de l'émancipation du ghetto.

Le quartier que propose le Interested Reporter se retrouve dans une situation hostile où les habitants combattent les forces policières sur une base quotidienne (d'où qu'il soit mal vu de quitter le ghetto), où les coups de feu sont tirés de part et d'autre. C'est dans un tel contexte que le hors-la-loi devient un héros, car il résiste à son oppression.

Le narrateur se présente donc en tant que répliquant à ces attaques. Il est en quelque sorte un reporter au front, un poète relatant ses propres faits d'armes. Non seulement se joint-il au combat, mais il en est même un meneur. Le Interested Reporter se définit fortement par ce rapport à la loi, par le statut qu'il lui confère. La fiction prend ici le dessus sur la volonté de réalisme exprimée dans ses observations. Il est acteur, mais dans son monde fictionnel. J'emploie le terme acteur selon la terminologie d'Albert W. Halsall:

Un acteur est ainsi le lieu de rencontre et de conjonction des structures narratives et des structures discursives, de la composante grammaticale et de la composante sémantique, parce qu'il est chargé à la fois d'au moins un rôle actantiel et d'au moins un rôle thématique qui précisent sa compétence et les limites de son faire ou de son être. Il est en même temps le lieu d'investissement de ces rôles, mais aussi de leur transformation. (Halsall, 1988: 54)

Son action peut ainsi être vue comme une sorte d'idéal du combat qui doit être mené dans le monde réel. De la rencontre de sa volonté de résistance à l'injustice sociale que représente la ghettoïsation, par le biais du verbe, de la parole, qui devient l'arme même de cette résistance: "In Hip Hop, the weapons are lyrical." (Jones, 2001: Rule) Ce discours est donc le lieu de rencontre de l'acte même de la résistance (rôle actantiel) et des thèmes propres au ghetto (rôle thématique). Sa compétence est celle d'un messenger (voire d'un prophète); "I know the streets thirst water like Moses" (*Idem*, The Intro) guidant les siens par sa parole. C'est dans sa fonction d'acteur que le Interested Reporter personifie l'émancipation de son milieu.

Dans ces reportages, le policier n'a jamais le droit de parole. En fait, il n'est jamais présenté comme un individu, mais plutôt comme une instance impersonnelle, plurielle et menaçante. J'expliquerais cela par le simple fait que de le rendre humain nuirait à la rhétorique du Interested Reporter. Celui-ci veut unir les citoyens du ghetto autour d'un objectif commun et l'humanisation de l'ennemi pourrait les diviser. De ce fait, la victimisation des habitants et la diabolisation des instances policières permettent de se trouver un objectif commun plus stable et rassembleur.

Ces éléments permettent aussi de revoir la loi selon un point de vue qui leur sied mieux. Dès lors, la loi qui prévaut est celle de la rue, le code d'honneur, celui des *gangstas*, à l'image des mafieux hollywoodiens. C'est pourquoi on ne peut parler de fondation. Ces fameuses lois de la rue sont en quelque sorte des lois universelles appliquées à un groupe qui n'a autrement pas accès à une juste rétribution. Cette loi est non écrite, elle se traduit par le contournement de la loi gouvernementale au profit d'une émancipation personnelle et monétaire, même si cela se fait au détriment des autres. Cependant, les victimes de la loi de la

rue ne doivent jamais être des confrères ou des consoeurs: “If they take one of mine, I take one of theirs.” (*Idem*, Smokin’) Cette caractéristique est importante car elle rappelle le poids de l’authenticité, de rester près de ses racines si l’on veut survivre dans ce monde: “I shall stay real, stay true, stay holdin’ figures / Never put a bitch over my niggaz / I shall never cooperate with the law / Never snake me I always hold you down in war.” (*Ibidem*) Cet aspect unificateur explique pourquoi le Interested Reporter la promet et la suit à la lettre, qu’elle fait même partie de sa définition du *real*. La loi au sens large revêt donc une double connotation, à la fois péjorative (la police) et idéale (l’union de la rue).

Ainsi, cette guerre contre les forces de l’ordre mise en scène dans le discours du Interested Reporter contribue à l’idée véhiculée par le rappeur de prise de possession de soi dans un dessein de survie personnel et collectif. C’est par ce conflit que son ghetto se prendra en main. Il n’y aura pas de transformation réelle de la situation concernant la répression policière, mais la stimulation engendrée par le discours du Interested Reporter pourrait y mener.

Je résumerais mon exposé en rappelant que le Interested Reporter est un journaliste intimement investi de son sujet. Il est un citoyen du ghetto qu’il décrit et se sert de sa parole pour rassembler ses concitoyens. C’est par le biais d’un univers fictif à caractère réaliste mettant en scène un conflit armé opposant les habitants aux forces policières qu’il entend y parvenir. Dans celui-ci, il est à la fois observateur et acteur. Cette double fonction fait du Interested Reporter une voix qui se veut complète. Il est celui qui voit et qui agit. Cela lui permet d’observer et de mettre en pratique les valeurs, priorités, combats et intérêts de sa communauté. Ainsi, il parvient à une définition plus complète de celle-ci, plus représentative de ce qu’elle est et de ce qu’elle veut être. De ce qu’elle est, par l’observation impliquée du Interested Reporter qui ne se contente pas de décrire ce qu’il voit, mais d’y intégrer ce qu’il ressent et ce qu’il a vécu. De ce qu’elle veut être, par l’univers fictif de combats qui devient miroir d’une rage et d’un besoin d’émancipation. Il est donc héros car il se veut la voix qui à la fois rapporte et incarne, mais surtout qui unit. Il redéfinit la représentation traditionnelle du ghetto par la sienne, par sa représentation impliquée. L’importance de la description du Interested Reporter repose sur l’idée de mettre

313

.....
LE INTERESTED REPORTER:
AU FOND DU GHETTO NOIR
AMÉRICAIN
.....

Jason Savard

en scène toute la complexité et du coup espérer convaincre qu'autre chose est possible.

RÉFÉRENCES

Dyson, Michael Eric et Sohail DAULATZAI [dir.] (2010), *Born to use mics: Reading Nas's Illmatic*, Basic Civitas, New York.

Ellis, Aimé Jero (1999), *The "bad nigger" in contemporary Black popular culture: 1940 to the present*, University of Texas at Austin, Austin.

Halsall, Albert W. (1988), *L'art de convaincre: le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Paratexte, Toronto.

Jones, Nasir (2001), *Stillmatic*, Columbia Records, New York.

314

.....
FIGURAS DO HERÓI
.....

Literatura Cinema
Banda Desenhada

CALIGRAFIA DOS SENTIDOS: HERÓIS (ANTI-) DONJUANESCOS DE AGUSTINA BESSA LUÍS

Maria do Carmo Pinheiro Silva Cardoso Mendes

mcpinheiro@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

A multiplicidade de referências ao mito literário de Don Juan e o elevado número de personagens que mimetizam o comportamento do herói mítico asseguram uma presença contínua da figura e do tema na obra de Agustina Bessa Luís. Em sintonia com a restante literatura europeia contemporânea, a escritora portuguesa insiste preferencialmente na desmitificação do herói. Este ensaio tem, assim, como propósitos principais: 1) identificar sedutores donjuanescos da ficção narrativa de Agustina; 2) demonstrar que o percurso desses conquistadores os distancia muito significativamente do protótipo mítico criado por Tirso de Molina no *Siglo de Oro*; 3) evidenciar nos qualificativos “sedutores de quintal”, “mariolas” e “vadios” a dimensão apenas imediata do donjuanismo; 4) reconhecer Ema Paiva como sedutora donjuanesca; 5) identificar os mais importantes diálogos entre os romances de Agustina e os intertextos míticos [e.g. *Don Juan*, de Byron, e *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla].

315

CALIGRAFIA DOS
SENTIDOS: HERÓIS (ANTI-)
DONJUANESCOS DE
AGUSTINA BESSA LUÍS

Maria do Carmo Pinheiro
Silva Cardoso Mendes

Um lugar para Don Juan na ficção de Agustina

SÃO MUITOS OS ROMANCES DE AGUSTINA BESSA LUÍS QUE ALUDEM À FIGURA MÍTICA DE DON JUAN. DE IGUAL MODO, a ficção narrativa da escritora estabelece diálogos constantes com alguns dos mais famosos intertextos deste mito literário: a peça que o funda, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, e, por extensão, as recriações barrocas do mito; a revisitação operática levada a cabo por Mozart e Da Ponte em *Don Giovanni o sia il dissoluto punito*; as revisitações românticas, com destaque para o poema de Lord Byron *Don Juan*; a imagem do sedutor inspirada, mas também dissociada da matriz mítica, no *Diário de um Sedutor*, do pensador dinamarquês Søren Kierkegaard. São também frequentes visões pessoais da narradora sobre a figura de Don Juan e o mito donjuanesco. É, por fim, possível encontrar num romance

de Agustina, *Vale Abraão*, uma instância particular do donjuanismo feminino em Ema Paiva, o que permite concluir que Agustina partilha a visão literária contemporânea que sustenta o protagonismo da mulher em matéria de sedução. A representação de Don Juan em Agustina propende para a desmitificação, desde logo pela eliminação de um dos três mitemas que constituem o cenário do mito – a dimensão sobrenatural, substituída pela humanização de sedutores.

O diálogo com diversos intertextos contribui tendencialmente para a construção de uma imagem menorizada dos sedutores de Agustina. A protagonista de *Vale Abraão* institui, por isso, um contraponto a uma visão marcada pela depreciação dos méritos de conquista e de sedução dos Don Juans da autora. Focarei a minha análise em três romances – *Eugénia e Silvina* (1989), *A Quinta-Essência* (1999), e *Vale Abraão* (1991) –, mas não excluirei outras alusões à figura e ao tema na criação literária de Agustina.

***Eugénia e Silvina*: manifestações invulgares de donjuanismo**

O protagonismo da mulher nas relações amorosas, concomitante da debilitação da capacidade masculina de sedução, são dois motivos conjugados, em *Eugénia e Silvina*, com dois outros aspetos – o incesto e a homossexualidade – que também abalam a natureza donjuanesca de uma personagem.^[1] A menorização da imagem do conquistador que não conhece fracassos eróticos começa por atingir a figura do tenente

¹ No romance *Fanny Owen*, a debilitação da iniciativa masculina realiza-se pela recuperação do imaginário romântico alemão (com referências precisas a Hölderlin) e pela presença do intertexto byroniano. José Augusto (figura de herói byroniano, influenciado pelas leituras de *Childe Harold's Pilgrimage* e *Don Juan*) mostra-se incapaz de exercer um poder irresistível (tanto no homem, como na mulher):

Ao convertê-la em sua esposa, José Augusto sentiu que cometera um erro. Como acontece com o *Hypérion* de Hölderlin, as chamas exaltantes do amor tinham amadurecido a sua alma em excesso, e a plenitude do seu coração punha-o em litígio com a vida mortal. José Augusto não era um homem vulgar, embora às vezes Camilo se empenhe em manchar a sua memória com toda a espécie de insinuações desrespeitosas. Era justamente um tipo hölderliniano para quem a felicidade sem sofrimento representa apenas o embrutecido sono” (Bessa Luís, 1979: 187-8).

Freitas Barros, que Eugénia Viseu trata “como com um criado, mais do que com um amante” (Bessa Luís, 1989: 24), ridiculariza “no seu empenho de sedutor” (*Idem*, 34), e obriga, pela “fraca virilidade” (*Idem*, 25), a procurar “o estimulante que há no descaro das prostitutas” (*Ibidem*). As insinuações de relações incestuosas e de tendências homossexuais atingem a personagem de João Trindade e tornam-se mais relevantes acompanhando as insistentes referências ao seu donjuanismo e à atribuição do cognome “D. João de Ranados”. A compulsiva atração desta personagem pelo feminino constitui, já na juventude, motivo de certo alarme paterno (“ – Olhas demais para as mulheres. (...) As mulheres não são para pensar. São para manter e deixar um bocado longe. Nunca deixes que te olhem direito nos olhos” – *Idem*, 70), que o juízo narratorial de imediato confirma: “O desejo era o seu ser profundo, um desejo dominador, nascido na garganta como uma espécie de soluço; uma avidez que rasava o crime e que era terna como uma criança de peito. Não podia passar sem mulheres” (*Ibidem*).

Para Silvina, o pai não passa, contudo, de um “solteirão um pouco debochado” (*Idem*, 139). Na realidade, Trindade encara a sedução e a conquista de mulheres (que maltrata e depressa abandona) como tentativas frustradas de afirmação de uma virilidade há muito perdida. Este aspeto reduz o donjuanismo à dimensão de realização sexual (também veiculada no epíteto que identifica Trindade como “machão tradicional” – *Idem*, 269). O que subsiste em Trindade é o empenho, sem êxito, em preservar a reputação pretérita de conquistador bem sucedido: “A sua fase donjuanesca correspondeu a imitar um homem no esplendor da virilidade, um adolescente, que ele não era mais. Sofria às vezes com o receio de ficar impotente e de se tornar ridículo se isso se soubesse. Multiplicava as aventuras e não havia mulher que estivesse a salvo dos seus desejos” (*Idem*, 156). Agustina insiste no motivo da incompatibilização entre donjuanismo e velhice. Transformado em “velho D. João de Ranados”, Trindade torna-se um sedutor risível pela necessidade de recorrer a aliciadores das suas conquistas. O recurso ao intertexto mozartiano – que introduz a figura do criado Leporello – acentua a distância que separa o conquistador atual do seu antepassado mítico, na medida em que, no texto operático, o papel de Leporello é o de proclamar publicamente as conquistas de Don Giovanni, não o de agente que procura mulheres que satisfaçam a débil virilidade donjuanesca:

317

.....
CALIGRAFIA DOS
SENTIDOS: HERÓIS (ANTI-)
DONJUANESCOS DE
AGUSTINA BESSA LUÍS
.....

Maria do Carmo Pinheiro
Silva Cardoso Mendes

“Leporello era o Alfaveto, o Miguel Pinto da Fonseca, alcaio e criado, companheiro de caça e de esperas a mulheres casadas (*Idem*, 257).

O ímpeto erótico de Trindade suscita uma reflexão da narradora sobre a atitude feminina perante Don Juan. Contrariando perspectivas (literárias e ensaísticas) mais gerais, de acordo com as quais ele é intensamente amado, considera que o que as mulheres nele buscam são atributos de juventude, de beleza e de virilidade: “As mulheres não amam D. João – admiram-no. E quando ele envelhece, abatem-no sem repulsa, com o brio de liquidar o que não é mais do que o esquife do desejo” (*Idem*, 253-4). A divulgação de um alegado envolvimento incestuoso com Silvina minoriza em definitivo a componente imediata do donjuanismo, que Trindade tenta com insistência perpetuar. Na suposta relação pai/filha verifica-se uma inversão de papéis assente na feminilização do homem e na masculinização da mulher: “Este travestimento de Silvina, que a fazia fumar, tratar de negócios e gostar de armas, tinha o seu lado inquietante. (...) Podia, em suma, *revelar um ponto fraco em João Trindade, até aí negado expressamente pelo seu donjuanismo*: a sua latente carga homossexual (*Idem*, 145 e 169; meus itálicos).

Assim, a transferência de feminilidade para o homem e as suas tentativas frustradas de afirmação de virilidade constituem motivos através dos quais *Eugénia e Silvina* procede a uma desmitificação do donjuanismo.

***A Quinta-Essência* ou as contradições de um (anti) Don Juan**

No romance publicado em 1999, *A Quinta-Essência*, Agustina narra a vivência macaense de um burguês do Porto, José Carlos Pessanha. Aos dezasseis anos, a confissão de José Carlos ao irmão Bruno revela a captação da dimensão imediata do donjuanismo como acumulação de conquistas: “Eu gosto das mulheres durante alguns minutos, nem penso se gosto, o desejo arrasta os meus pensamentos, abraço-as como se fosse matá-las num só abraço. E deixo-as sem um mínimo de remorso. Sou um D. João sem contradições” (*Idem*, 1999: 16).^[2] “Um Don

² O desejo enquanto mecanismo que justifica a errância e a acumulação de conquistas, a manifestação de vontade pessoal de sedução e a recusa de qualquer forma de remorso

Juan sem contradições” é aquele que não se dilacera em sentimentos contrastantes – desejo de sedução *vs.* necessidade de arrependimento –, vivendo exclusivamente centrado na satisfação egocêntrica do desejo erótico. Este Don Juan sem ambivalências emocionais continua a manifestar-se enquanto José Carlos vive em Portugal: “Cada mulher que desejasse apagava a lembrança de qualquer outra. (...) Ele saltava dum amor para outro, como um bailarino na sua pista de dança” (*Idem*, 18 e 21). O que José Carlos procura nas mulheres não é a complementaridade amorosa, mas o contentamento de um gozo por elas oferecido: “Não gostava das mulheres, simplesmente não passava sem o prazer de que elas eram mais conhecedoras do que os homens” (*Idem*, 31). José Carlos preserva o perfil do sedutor insaciável durante vários anos: “o olhar febril e inquieto denunciava o predador” (*Idem*, 23).³ O casamento não modifica o seu entendimento das relações com o sexo

recordam traços donjuanescos pré-românticos. Como acertadamente observou George Steiner (1993: 126-127), o remorso donjuanesco emerge nas versões românticas do mito:

C'est précisément 'un Ciel en compensation' que le romantisme promet au héros tragique. Ce peut être un véritable Ciel, comme dans *Faust*. (...) Par la vertu du remords, le héros tragique retrouve la grâce. Ou bien l'ignorance et l'injustice sociale qui ont amené la tragédie sont supprimées par des réformes ou par l'éveil de la conscience. Dans la poétique du romantisme, les Scrooge se changent en or pur.

Para Steiner, o remorso aponta para a necessidade romântica de evitar a tragédia (refletindo o compromisso de uma época descrente da fatalidade do mal) e tem repercussões tanto na caracterização do herói, quanto na atitude do espectador:

Le désir qu'avaient les romantiques de jouir du privilège de la grandeur et de la passion, attributs de la tragédie, sans en payer le juste prix. (...) Le mécanisme du remords opportun ou de la rédemption par l'amour – le thème wagnérien par excellence – permet au héros romantique de prendre sa part des émotions fortes qui dispense le mal sans en supporter les faix; il ne port le public au bord de la terreur que pour l'en arracher au dernier moment et le projeter dans la lumière du pardon (*Idem*, 131-132).

³ A metáfora do predador recorda a imagem dos sedutores sofisticados da literatura setecentista, em particular a figura de Richard Lovelace no romance de Samuel Richardson *Clarissa or the History of a Young Lady*. Richard é um sedutor sem escrúpulos que utiliza a imagética da caça para definir o seu método de aproximação ao universo feminino, que, com frequência, inferioriza – “women have no souls”. A sedução é transformada em atividade desportiva supostamente estimulada pela cultura britânica da época.

oposto: na primeira mulher, Débora, encontra defeitos insuportáveis que se prendem com a etimologia do nome próprio: “Ela chamava-se Débora, que quer dizer abelha, e esse nome teve importância para a escolha dele; símbolo de doçura, a abelha é bem vista pela sua determinação no trabalho e o fabrico do mel de que ela própria não irá dispor. Mas a abelha pode também ser irritada e perseguir quem tocar na sua colmeia” (*Idem*, 24). Débora corresponde, portanto, a um modelo feminino intolerável para José Carlos, quer pela sua devoção ao lar e ao cumprimento de uma expectativa de estabilidade emocional, quer pela constante defesa de valores familiares, que ele perdeu no final da infância. Por isso, “A sua vida continuou a ser leviana quanto a amores” (*Ibidem*). Os juízos de valor sobre as mulheres são manifestamente depreciativos, sobretudo quando José Carlos observa as suas tendências para a fidelidade e a entrega a tarefas caseiras: “Todas demonstravam claras intenções de serem domésticas e sujeitas a um homem, sabendo que não lhe pertenceriam jamais. Era o gado mais tresmalhado que havia, lá isso era verdade” (*Idem*, 35). A escolha de mulheres para um relacionamento estável – embora muito efêmero – é também um precioso indicador da personalidade emocionalmente inconstante de José Carlos: se nos dois casamentos o critério foi a simbólica dos nomes próprios (Florinda seria o encantador nome da segunda mulher, que em pouco tempo se tornou repulsivo), também em conquistas ocasionais a motivação masculina revela o escasso interesse dedicado à mulher. Considere-se, por exemplo, a sua relação com “uma jovem Carolina só porque lhe dava a impressão de partilhar a cama com a princesa do Mónaco. De tal modo o efeito da notícia nos média influía até nos espíritos elevados” (*Idem*, 32). Impelido pela história de antepassados, pelo desejo de mover uma vingança contra o capitão Sequeira (líder de ações de espoliação do património imobiliário dos Pessanha na revolução de abril de 1974) e pela vontade de romper com a previsibilidade que domina a sua existência portuguesa, José Carlos emigra para Macau. Aí procurará encontrar a quinta-essência, “a região do fogo e do amor” (*Idem*, 68). A sua ambição adquire, na visão da narradora, uma dimensão quixotesca e, em boa verdade, José Carlos não atinge essa região de perfeição humana: por um lado, porque viverá durante catorze anos num universo dominado por mulheres – e as mulheres chinesas ou, “aquelas que porventura ele pudesse pretender” (*Idem*,

124), mostram-se muito menos disponíveis do que ele desejaria. José Carlos reconhece que as facilidades de sedução em Portugal dão lugar a numerosos obstáculos, que se prendem sobretudo com a própria natureza das mulheres chinesas, tal como ele a observa: “Era cada vez mais difícil amar uma mulher. Tinham-se tornado tão senhoras de si mesmas, que não era possível aproximar-se senão pela conta bancária e pela violação” (*Idem*, 125). Assinale-se a ocorrência inédita do verbo “amar” no pensamento do protagonista e a verificação da quase total impossibilidade de seduzir uma mulher chinesa. Por outro lado, a paixão romântica por Iluminada – o primeiro envolvimento que atinge para José Carlos a dimensão profunda do donjuanismo – é frustrada pela própria personagem feminina. O empreendimento de sedução de Iluminada adquire a natureza de uma cruzada com inúmeras dificuldades. Ela mostra-se invulnerável às investidas do sedutor que, curiosamente, substitui o seu desejo de multiplicação de conquistas eróticas, cumprido em Portugal, pelo furor do colecionador de objetos de arte e livros chineses. O encontro com Iluminada – e, mais genericamente, com o universo feminino que domina a Cidade do Nome de Deus – representa uma metamorfose nas aspirações emocionais de José Carlos Santos Pastor/Pessanha. Pela primeira vez, toma consciência da superficialidade das suas encenações donjuanescas e tem consciência de que se torna “ridículo no papel de D. João, que nada tinha a ver com aquele mundo mercantil que já não se vestia de pano nankin mas de *jeans* americanos” (*Idem*, 125). Torna-se clara, para José Carlos, a sua desadequação comportamental a uma nova cultura e, por consequência, a ineficácia das estratégias que outrora asseguravam o sucesso como sedutor junto de quaisquer mulheres pretendidas. Ao mesmo tempo, José Carlos revela alguma dificuldade em aceitar a igualdade de géneros e o protagonismo feminino na sedução. O seu papel, ativo e dominador até à ida para Macau, desaparece para dar lugar a uma atitude de passividade, de espera e de conformismo aos desejos femininos. A conquista de Iluminada apresenta-se como um desígnio crucial não propriamente para cumprir o seu plano de vingança – ela é filha do capitão Sequeira e seduzi-la poderia ser interpretado como uma retaliação pela perda de grande parte do património familiar –, mas para “conhecer a fonte verdadeira do espírito chinês” (*Idem*, 131). O donjuanismo de José Carlos passa então a estar umbilicalmente

associado à representação cultural do território macaense. É assim que procede a reflexões sobre a natureza ficcional do herói mítico e a considera de impossível concretização na China:

Ele tinha a seu favor ser um personagem real, e não o D. João que lhe inspirara tanta inveja quando ele era muito novo. Na China, as pessoas que o amor e a guerra fazem imortais, que rompem com as suas vidas a aridez da promiscuidade humana, têm que ser verdadeiras como o vento e a chuva de Outono. (...) A sua missão, que se prendia com uma carreira de sedutor que não queria interromper, antes aperfeiçoar, encontrava-se abalada por aquele conhecimento novo: de que na China não havia protagonistas inventados e que seria impossível a figura de D. João. Não havia a praxe do sedutor. Era a mulher a autêntica sedutora, dotada de artes de feitiçaria. O homem era um pensador, um guerreiro, um poeta que sonha que é uma borboleta e nisso põe as faculdades mais nobres do seu espírito (*Idem*, 133-134).

322

.....
FIGURAS DO HERÓI
.....

Literatura Cinema
Banda Desenhada

Nesta extensa meditação, José Carlos procede a uma reavaliação do seu comportamento de sedutor: identifica a carreira passada – aquela que satisfez em Portugal – num processo de mimetização de Don Juan ou, mais precisamente, da imagem que construiu do herói mítico. Essa imagem é a do colecionador sem escrúpulos – logo, pré-romântica. O sentimento de inveja aqui manifestado recorda o mecanismo do desejo mimético inaugurado pela mais famosa versão romântica do mito, a peça de José Zorrilla *Don Juan Tenorio* (1844).^[4] De facto, ao afirmar que “tinha a seu favor ser um personagem real”, José Carlos assume ao mesmo tempo o desejo de se fazer passar por Don Juan durante os anos de juventude portuense – logo, a mimetização de uma personagem literária – e a rivalidade que no presente o opõe ao herói mítico.

4 Em *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, René Girard mostra-nos a estrutura triangular constitutiva de todo o desejo: o sujeito deseja o objeto apenas porque o Outro (que funciona como modelo) o aponta como desejável. Assim, o desejo mimético é desencadeado a partir de fora; é o Outro que o procura (é uma transformação da lógica tradicional da formação interna dos desejos); o indivíduo deixa de possuir, em sentido estrito, os seus desejos. O desejo mimético de apropriação desencadeia o desejo mimético de antagonismo, pois o modelo é surpreendido pela concorrência do discípulo (e este sente-se condenado e humilhado).

Incapaz de abandonar definitivamente esse percurso mimético, José Carlos assume a continuidade de acumulação de conquistas como um processo de idêntico valor ao de todos os outros objetos de que se fez rodear em Macau: “Ele colecionava mulheres como coisas bonitas, era uma espécie de caligrafia dos sentidos, dispor dessas mulheres como quem dispõe duma escrita” (*Idem*, 135). A arte da conquista amorosa torna-se equivalente ao perfeccionismo da escrita a partir do instante em que José Carlos decide empenhar-se no conhecimento da língua e da literatura chinesas. E tal como o aperfeiçoamento da caligrafia exige empenho e disciplina, assim também a sedução impõe o apuramento dos sentidos, a atenção concedida às expectativas femininas e, em última instância, a abdicação da vontade pessoal em favor dos desejos das mulheres. Não creio, todavia, que este propósito tenha sido cumprido: por um lado, pela incapacidade de José Carlos para se fixar numa mulher ou para entender a dimensão mais profunda do amor; por outro lado, pela resistência feminina, que terminará por lhe permitir tão só conquistar – pagar – os serviços de mulheres contratadas: “as suas relações com mulheres não implicavam o amor transcendente e subjugado; eram simples encontros com prostitutas muito novas que, ao cair da tarde, circulavam nas salas de jogo e nos átrios dos hotéis de luxo” (*Idem*, 150). Neste contexto, não se afigura pertinente definir o anti-herói de *A Quinta-Essência* como um Don Juan, na medida em que o pagamento de favores sexuais não faz parte do universo do herói mítico. O que pode verificar-se é que a distância que medeia entre a reflexão e a ação impossibilita que José Carlos se converta num herói donjuanesco. O seu prazer é sempre mediatizado pela consciência e esta impõe limites, obstáculos e constatações de fragilidades pessoais – acima de todas elas, a incapacidade de dedicação exclusiva e permanente a uma só mulher. Acumular conquistas redundava apenas na realização de um instinto primário, traduzido metaforicamente: “uma mulher desperta sempre sentimentos de gula que se mascaram de expectativa” (*Idem*, 194). O prolongamento dos encontros com Iluminada permite, todavia, observar o abandono da componente imediata do donjuanismo e a experiência de novas emoções que, com a recriação operática de Mozart-Da Ponte, abrem caminho para a refiguração romântica do herói mítico. Pela primeira vez, José Carlos sente que desperta para o amor: “Amava-a tão seriamente que lhe pareceu cruel ser vítima

indefesa daquele amor” (*Idem*, 202). Também pela primeira vez, conhece sentimentos totalmente alheios às refigurações pré-românticas do donjuanismo: a saudade antecipada (porque “Quando florisse a flor do pessegueiro, ela teria que partir para se casar com o noivo escolhido pela família” – *Idem*, 235); a vulnerabilidade; o ciúme, que o conduz a perder a tranquilidade e a segurança em si mesmo: “incomodava-o estar tão dependente duma mulher, sendo esse preconceito bastante estranho ao povo chinês, onde a mulher, como cavaleira da antiguidade e como amante impudica, tinha mais liberdade do que na longínqua Europa” (*Idem*, 214); o esquecimento da motivação vingativa que o conduzira a aproximar-se de Iluminada; e ainda o sofrimento por supô-la apaixonada por um homem fisicamente menos atraente do que ele: “Amava aquele homem baixo, de gestos inábeis que o faziam sempre derrubar coisas, enfiar à toa a manga do casaco que, não se sabia como, estava do avesso” (*Idem*, 210). O fim da relação com Iluminada é condicionado pelos ciclos naturais: ela aceita envolver-se durante as semanas que precedem a floração do pessegueiro. Será esse período de felicidade e estabilidade emocional que levará José Carlos a metonimizar em Iluminada os efeitos contrastantes de qualquer mulher sobre o homem: “A mulher inibe e consola, e ainda que, com ela, a floresta seja um jardim, não há a realidade expressa duma vida feliz com ela” (*Idem*, 217).

Para concluir esta reflexão sobre o perfil (anti) donjuanesco de José Carlos Pessanha, direi que o seu percurso amoroso macaense é dominado pelas contradições que definem o arquétipo mítico desde o estilo epocal romântico. E a este propósito, assinalo a observação sobre os sentimentos que o dominam quando comenta o episódio em que Werther, a personagem criada pelo romântico alemão Goethe, observa Carlota a dar o almoço aos irmãos. Se é verdade que para José Carlos “o sentimento de deslumbramento e de coragem amorosa que o assaltou, seria hoje completamente descabido” (*Idem*, 222), é também inquestionável o sofrimento que essa impossibilidade lhe provoca: “tinha pena” de não conseguir imitar Werther, porque, no fundo, “Continuava, como a maior parte dos homens, a ser um romântico furtivo, esperando a surpresa duma paixão verdadeira (...). Amar as mulheres pressupõe o sacrifício até das próprias convicções, pressupõe um ateísmo natural. No amor, os homens são missionários de carreira” (*Idem*, 222-223). A linguagem utilizada – “paixão verdadeira”, “sacrifício”

e “missionários” – supõe um desejo de vinculação do protagonista ao paradigma romântico do donjuanismo. No herói mozartiano, a perseguição do Absoluto amoroso constitui o mais importante elemento de distanciamento relativamente às representações barrocas do herói. O idealismo (traduzido na busca, não da volúpia física e efêmera, mas de um amor ideal simbolizado na personagem de Anna) definirá, a partir do Romantismo, a visão literária do herói – em Hoffmann, Musset e Zorrilla; ou, no caso português, em Carlos da Maia, depois de conhecer Maria Eduarda. A busca romântica da plenitude amorosa⁵ é expressa em linguagem mística, projetando o amor – aquele que José Carlos desejaria conhecer – a proporções cósmicas. A vivência amorosa deixa de ser apenas o desejo de união física, para se transformar num instrumento divino de salvação, declarado na metáfora do missionário. Depois de conhecer Iluminada, José Carlos “Estava completamente outro homem” (*Idem*, 257). A metamorfose é consolidada pela imensa tristeza que sente cada vez que vê pessegueiros em flor. A sacralização romântica do amor é consumada noutra metáfora textual – “Iluminada, montanha sagrada da sua peregrinação” (*Idem*, 315) – e a intensa dedicação de José Carlos ao jardim é o único meio que encontra para atenuar o sofrimento pela perda da única mulher que amou.

A constatação, no final de dezasseis anos de estadia em Macau, de que jamais “lograra sair do círculo das mulheres”, “uma espécie de harém platónico em que se controlava a vida da cidade”, traduz a consciência final de frustração amorosa. De facto, da derradeira referência ao relacionamento de José Carlos com o sexo oposto depreende-se que, com a perda de Iluminada, cessou a última oportunidade dele poder ser reconhecido como herói donjuanesco romântico e a sua incorporação numa imagem trivial e redutora de Don Juan, que retoma o seu primeiro perfil de conquistador: “O seu trato com mulheres continuava a ser falho de reconciliação. (...) – Só dizem parvoíces e, se não lhes damos argumentos, não sabem do que falar, a não ser de amor, ou da maneira de se fazerem desejar. (...) Mais depressa choro por um pintainho que se perdeu da mãe, do que por mulheres (*Idem*, 371 e 373).

⁵ Como Georges G. de Bévoite (1993: 410 e 427) justamente assinala: “Pour s’adapter au Romantisme, le fougueux *Trompeur de Séville* devait subir la transformation la plus complète que les âges lui aient jamais imposée”.

EMA PAIVA: uma heroína do donjuanismo

O protagonismo de personagens femininas nas relações amorosas e eróticas constitui, na evolução do mito de Don Juan, um fator que, desde as recriações de finais de Oitocentos, tem contribuído de modo determinante para a erosão da figura mítica. Parece-me oportuno, portanto, atentar no donjuanismo feminino representado pela protagonista do romance de 1991 *Vale Abraão*. Se o bovarismo da personagem parece ser um rótulo inadequado, considerando que “Ema não sentia desejo senão em imaginação, e tudo o que reclamava dos homens era atribuírem-lhe a ela um valor de objecto desejável. Não era prazer, porque isso logo se tornava uma espécie de pagamento ao desejo do homem” (*Idem*, 1991: 128), o mesmo não pode dizer-se a respeito do seu donjuanismo. Ema é uma representação da componente imediata do donjuanismo, porque “nunca recusa a ocasião de produzir a comédia da sedução” (*Idem*, 127); não se rende ao amante, mas encara-o como “um acidente vivido” (*Idem*, 128), e “enganava os amantes e o marido” (*Idem*, 184). O facto de “Ema [dar] cobertura a tudo”, de “não se envolver demasiado e, excepto Osório, de quem esperava um rapto, como dum Tenório, ela não se interessava muito por homens” (*Idem*, 92), demonstra que ela aceita cumprir essa vertente superficial do donjuanismo: coleciona amantes, sente uma atração inquestionável pela “aura da clandestinidade” e pela constante “renovação dum caso” (*Idem*, 114) e, por esta via, recupera o perfil do Don Juan pré-romântico. Ao mesmo tempo, as suas capacidades de seduzir, abandonar e não viver sentimentos de culpa contribuem para minorizar a atividade donjuanesca masculina e para inverter papéis tradicionalmente confiados a homens e mulheres em matéria de sedução. O único sedutor deste romance, Carlos Paiva (marido de Ema) não chega sequer a conseguir rentabilizar eroticamente os seus conhecimentos literários para manipular o sexo feminino, ao passo que Ema é uma invulgar manipuladora de emoções: “No que Carlos de Paiva se distinguiu foi em ser *monitor* de mulheres um pouco solitárias de maridos vadios (...). Ele falava-lhes de livros e *deixava-as crer que eram poetisas duns versos coxos em que ele efectuava uma ortopedia de rimas óbvias*” (*Idem*, 9; meus itálicos).

326

FIGURAS DO HERÓI

Literatura Cinema
Banda Desenhada

Conclusão

Poder-se-á perguntar o que leva o protagonista de *A Quinta-Essência* – herói que oscila entre a ambição e a trivialização do donjuanismo – a conhecer um período da sua vida amorosa que corresponde ao perfil de Don Juan no Romantismo. Julgo que a explicação é dada pelo próprio José Carlos: o encontro com Iluminada representa uma viragem no seu passado de colecionador de aventuras eróticas e o anseio romântico de plenitude amorosa porque “Aquilo que os unia duma maneira que ultrapassava todos os sentimentos, era o gosto pelos enigmas e pelas histórias contadas” (*Idem*, 253). Ou seja, o que alimenta em José Carlos a hipótese de viver a vertente profunda ou mediata do donjuanismo é a possibilidade de reconfigurar, com aquela mulher, a imagem este-reotipada e a maior parte das vezes desvirtuada da cultura chinesa.

A figura de Ema em *Vale Abraão* torna ainda mais significativa, pela sua excecionalidade, a presença do donjuanismo feminino em Agustina. No que à sedução masculina e, mais amplamente, à análise do mito de Don Juan e do tema do donjuanismo diz respeito, Agustina revela uma explícita descrença, que pode observar-se noutros romances: em *A Ronda da Noite* (2006), as afirmações de Maria Rosa Nabasco retiram ao neto Martinho a capacidade de ser um Don Juan: “ – Um homem como tu não se apaixona por ninguém. Imita o amor que se torna melhor do que o verdadeiro. (...) Como D. João amava. Para iludir a própria impotência (*Idem*, 2006: 118). Em *A Dança das Espadas* (1965), segundo romance da trilogia *As Relações Humanas*, a desmitificação de Don Juan passa pela previsão de que “Numa sociedade futura, é possível que uma mulher possa requerer para ser seduzida por um D. João profissional, especializado, um verdadeiro burocrata” (*Idem*, 2001a: 251). Agustina defende em *O Princípio da Incerteza (Jóia de Família)*: “Quando se pensa que há muito a dizer de uma pessoa, ela pode tornar-se lendária, como D. João, o próprio. Era um cavalheiro de Sevilha, onde o pasto das suas façanhas amorosas era, provavelmente, mais abundante do que e qualquer outro lugar da terra. Foram as mulheres que fizeram a sua fama e se alguém contribuiu para isso, como se diz, é uma incógnita (*Idem*, 2001b: 203).

327

.....
CALIGRAFIA DOS
SENTIDOS: HERÓIS (ANTI-)
DONJUANESCOS DE
AGUSTINA BESSA LUÍS
.....

Maria do Carmo Pinheiro
Silva Cardoso Mendes

No que à literatura portuguesa concerne, a ficção narrativa de Agustina contribui, portanto, para revisitar Don Juan como anti-herói desajustado da sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS

- Bessa Luís, Agustina (1979), *Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Editores.
Bessa Luís, Agustina (1991), *Vale Abraão*, Lisboa, Guimarães Editores.
Bessa Luís, Agustina (1989), *Eugénia e Silvina*, Lisboa, Guimarães Editores.
Bessa Luís, Agustina (1999), *A Quinta-Essência*, Lisboa, Guimarães Editores.
Bessa Luís, Agustina (2001a), *As Relações Humanas*, Lisboa, Guimarães Editores.
Bessa Luís, Agustina (2001b), *Jóia de Família*, Lisboa, Guimarães Editores.
Bessa Luís, Agustina (2006), *A Ronda da Noite*, Lisboa, Guimarães Editores.
Bévotte, Georges Gendarme de (1993), *La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Genève, Slatkine Reprints.
Girard, René (1961), *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset.
Steiner, George (1993), *La mort de la tragédie*, Paris, Éditions Gallimard.

328

.....
FIGURAS DO HERÓI
.....

Literatura Cinema
Banda Desenhada

VICTORIAN NOVELS 'WITHOUT HEROES/ HEROINES' – BARRY LYNDON (1844) AND VANITY FAIR (1848): (MIS)ADAPTING W. M. THACKERAY'S PICARESQUE

Paula Alexandra Guimarães

paulag@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

William Thackeray created, in the 1840s, two notorious versions of the British picaresque hero: one masculine and the other feminine – Barry Lyndon and Becky Sharp. Written from two different narrative perspectives, one autobiographical and the other omniscient, the respective stories develop a series of intrigues and adventures in high British society and in grand historical scenarios. Thackeray's tales of relentless social climbing proved that the modern hero/heroine had indeed a thousand faces, not all of them palatable. Lyndon and Sharp are clearly anti-heroic figures that reveal a very dubious morality, including the practice of fraud/imposture and crime/murder. Yet these brilliant satirical portrayals would be misinterpreted in modern adaptations to the cinema, emerging as beautified and/or regenerated versions. Stanley Kubrick's classic *Barry Lyndon* (1975) and Mira Nair's post-feminist/post-colonial *Vanity Fair* (2004) may, therefore, be mere projections of the respective directors' political and philosophical agendas rather than works that problematise acquired ethical structures.

329

VICTORIAN NOVELS
'WITHOUT HEROES/
HEROINES' – BARRY LYNDON
(1844) AND VANITY FAIR
(1848): (MIS)ADAPTING W. M.
THACKERAY'S PICARESQUE

Paula Alexandra Guimarães

**THE IDEA THAT VICTORIAN ENGLAND WITNESSED THE TRIUMPH OF BOURGEOIS
OVER HEROIC VALUES MAY BE AN OVERGENERALISATION. VICTORIANS REALISED
THAT SOCIAL AND CULTURAL CHANGES WERE ESTRANGING THEM FROM THIS IDEAL,
but they did not reject heroism as such; instead, they tried to redefine
it. Indeed, they use the 'word' with an almost obsessive frequency, not
witnessed in any other age in English culture, and heroic myth was
as popular as heroic biography.^[1] Yet, in Queen Victoria's reign the**

¹ This popularity was not only apparent in titles such as *Lectures on Great Men, On Heroes and Hero Worship* and *A Book of Golden Deeds*, but also in the tales of medieval knights and legendary heroes (Greek and Roman, Celtic and Norse) that were widely read, in editions of Malory and Froissard, in the poetry of Tennyson and Arnold, and

Church, the aristocracy, the landed gentry, the military and their most famous heroes, including Wellington, came gradually under fire.^[2] The new Victorian hero should mirror the needs of ordinary men and the unique requirements of the age in which he lived. To lead these into a modern industrial age, some writers (namely, E. Gaskell) envisioned a new man, the ‘captain of industry’, who would replace the corrupt aristocracy as a heroic force for the modern era.^[3]

In *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, Mario Praz famously described this widespread movement towards the ‘democratic art’ of the nineteenth century: “Lacking heroes and heroines, attention becomes concentrated on the details of common life, and these aspects of life are closely studied” (1956: 375). Thus, if Thomas Carlyle, in his *On Heroes and Hero-Worship* (1840-1) exalts the figure of the hero in an anti-heroic bourgeois age, William Thackeray (1811-1863) sets himself up as deliberately anti-heroic, even to the title of his most famous novel.^[4] Indeed, the most devastating censure of the Romantic hero comes in the brilliant social satire of Thackeray’s works; Trollope argued that he saw his characters ‘with a man’s eye and with a woman’s’ and ‘dissected with a knife and also with a needle.’^[5] Thackeray had found a journalistic niche as a social and literary satirist, a cynical puncturer of his era’s pretensions and foibles, in such works as *The Yellowplush Papers* (1837-38) and *The Snobs of England* (1847). He also targeted the

the Pre-Raphaelites. In *The Victorian Frame of Mind*, W. Houghton characterised this phenomenon as one deriving mainly from the ‘enthusiastic temper’ (1957: 310).

² Initially lionised by the masses, the Duke of Wellington became the ‘Hero of Waterloo’; but by the time he died, his victory and his public fame had long been eclipsed by stands against parliamentary reform and his use of British troops to repress the Chartist movement.

³ Elizabeth Gaskell (1810-1865), a Unitarian and Victorian social novelist, famously introduced this character in her industrial novel *North and South* (1855). Idealised physical traits, in turn, signified such internal characteristics of Victorian manliness as moral courage, honesty, straightforwardness, and self-discipline.

⁴ *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History* is a collection of six lectures delivered by Carlyle in May 1840 and published by James Fraser, London, in 1841. Thackeray’s *Vanity Fair* was deliberately subtitled ‘a Novel without a Hero’.

⁵ Anthony Trollope was Thackeray’s first biographer and fellow novelist. From 1837 to 1847, Thackeray had turned out reviews, sketches and parodies under such *personae* as ‘Yellowplush’, ‘Fitz-Boodle’, ‘Our Fat Contributor’, and ‘Michael Angelo Titmarsh’.

ways in which experience and human nature was falsified and distorted in contemporary fiction through sentimentality and idealisation.

In *Vanity Fair* (1847-8), a work with the revealing subtitle “A Novel without a Hero”, almost all of Thackeray’s male characters diminish or destroy some aspect of the Romantic hero.^[6] Indeed, no moral paragon or clear champion emerges from the glittering, sordid society portrayed in the text. There is little selflessness, sacrifice, and courage in *Vanity Fair*. Motivated by self-interest, the characters practice hypocrisy; they misrepresent themselves both to others and to themselves, and they lie. Some characters deliberately choose their illusions or fantasies over the truth. Thus, every character deludes others and/or is self-deluded. George Osborne, for example, idolised by his bride Amelia, is actually a scheming libertine and a shallow scoundrel who can plan a secret liaison with Becky Sharp, on the eve of the battle of Waterloo. Jos Sedley, Amelia’s spineless brother sees himself as the epitome of the Byronic character: young, courageous, independent, a dashing and mysterious figure traveling around the world. In reality, he is anything but heroic: overweight, a parasite and a boaster who cowers at the first sign of danger. The absence of the heroic in Thackeray was so palpable to himself that in the Preface to *Pendennis* (1850), the novel that followed *Vanity Fair*, he told his public what they might or might not expect, namely the true picture of a ‘natural man’,

I tell you how a man *really does act*, — as did Fielding with *Tom Jones*, — but it does not satisfy you. You will not sympathise with this young man of mine, this Pendennis, because he is neither angel nor imp. If it be so, let it be so. I will not paint for you angels or imps, because I do not see them. The young man of the day, whom *I do see*, and of whom I know the inside and the out thoroughly, him I have painted for you; and here he is, whether you like the picture or not. [1995: 89, my emphasis]^[7]

⁶ When the novel began to appear in monthly numbers in 1847 it carried the sub-title *Pen and Pencil Sketches of English Society*, but the book had been ‘the Novel without a Hero’ in Thackeray’s mind since at least March 1846.

⁷ The suspension between the comic and the heroic, Trollope implies in his assessment of Thackeray, characterises human condition itself and the capacity each one has of looking himself in the mirror. (1995: 32) *Pendennis* is an anti-hero, but without Becky’s

Rebecca Sharp is a socially valueless orphan, ticketed for servitude as a governess, and forced to make her way in the world by her wiles and physical allure that she will wield like a weapon.^[8] She is a social upstart and a toppler of order and tradition, like the infamous Napoleon she vows allegiance to (Chap. 2, 47). Having learned to survive by playing on the vanities and hypocrisies of those around her, Becky seems made for success in the world of Vanity Fair; while Amelia's affectionate, sentimental nature, unschooled by judgment, will guarantee her heartbreak and victimage. This is a radical conception of female character in the mid-Victorian period and it is what gives Becky her enduring interest. Surely, heroes *should* not lie, cheat, and manipulate, but Becky is tarnished by society, dirtied by the 'filth' in which she lives. Her challenge is to keep the faith in her own egotistical drive in a social world that is more venal, corrupt and smothering than anything portrayed in Henry Fielding's London.^[9]

The problem with Becky – the reason why many readers have parted company with her – is her dislike of her son, little Rawdon. She has no maternal feeling; she ignores him or bullies him; she makes him eat in the kitchen or with the servants, and dispatches him to boarding school as soon as possible (Chap. 38). When her husband finds himself detained by a creditor, under a sort of civilian arrest, Becky makes no hurry to bail him out, but Rawdon returns home to find Becky canoodling with Lord Steyne. Although she pleads her innocence, Rawdon finds a great amount of money in Becky's purse and, in the view of the world, she becomes what she is – “a wicked woman, a

wicked allure; the young man of the day, as Trollope observes, is “weak, and selfish, and untrustworthy” (1995: 31).

⁸ The figure of the governess, whom Thackeray knew very well, was one of the most familiar and abiding images in the period's literature. The tensions which the figure seemed to embody – social respectability, sexual morality and financial self-reliance – touched a raw nerve of middle-class Britain. Employed by a country baronet, Becky manages to carry off the son of the house before abandoning him when greater prizes beckon.

⁹ Thackeray's London is literally pre-Victorian, belonging to the Regency period in which the story is set (1811-1820). During this time George III ruled England as Prince Regent (which is why the period is called the Regency). He was a spoiled, decadent aristocrat who loved to live large and laze in the lap of luxury. Society was still lingering in the easygoing moral approach of the 18th century, which had been a less rigid, more open, less inhibited kind of time.

heartless mother and a false wife” (Chap. 55, 638). Our interest in Becky Sharp lies in the fact that she is a *hero* with no morally good qualities. She fulfils all the narrative requirements of the hero, but Thackeray has rejected the idea that such a person must be ‘good’. In his turn, Rawdon Crawley does not seem to be a character fit for a courtly lover. The narrator’s use of irony depreciates his valour, and underlines his stupidity and his bad manners. The love talk, so celebrated by courtly poets, is reduced here to Rawdon’s misshapen sentences and awkward gallantries (Chapters 8-14).

Thackeray’s social comedy offers a purely didactic judgment on the facts of social or human behaviour observation. In *Vanity Fair*, Becky is ‘sharp’ because she is meant to totalise Thackeray’s ferociously sharp attack upon Victorian copious vanity or hypocrisy, as he editorially explains in his preface “Before the Curtain”, which explicitly connects his panorama with Bunyan’s exemplary allegory *The Pilgrim’s Progress* (1678).^[10] Thackeray invites the reader to think about the novel as a ‘Performance’, positing himself as stage manager, with the performance and the players belonging to the public-square world of the fair (1981: 33-4).

Indeed, adaptations of *Vanity Fair* have been staged numerous times in London and New York over the years, and it was filmed seven times since 1911.^[11] It is undeniable that the study of adaptation draws attention to the politics of representation in the works considered, revealing one of the central concerns of post modernity.^[12] Furthermore, in the case of *Vanity Fair*, Thackeray already shows himself to be aware of

¹⁰ The novel’s title comes from John Bunyan’s work, still widely read at the time of Thackeray. *Vanity Fair* refers to a stop along the pilgrim’s progress: a never-ending fair held in a town called Vanity, which is meant to represent man’s sinful attachment to worldly things.

¹¹ The 1935 version, titled *Becky Sharp* and starring Miriam Hopkins, was the first Hollywood film shot in Technicolour. The BBC also produced various miniseries, beginning in 1956 (with Joyce Redman as Becky), 1967, 1987, and 1998. It was most recently, in 2004, adapted when Mira Nair directed a heavily Indian-flavoured version starring Reese Witherspoon as Becky.

¹² In *The Theory of Adaptation*, postmodern theorist Linda Hutcheon’s starting point that adaptations are “deliberate, announced, and extended revisitations of prior works, leads her to argue that “art is derived from other art; stories are born of other stories” (2006: xiv, 2).

representation as *inherent* to mankind and repeatedly blurs the borders that separate reality from fiction. In this sense, it is worth remembering that, if in the preface to the novel Thackeray wrote: “As the Manager of the Performance sits before the curtain on the boards, and looks into the Fair, a feeling of profound melancholy comes over him in his survey of the bustling place” (1981: 33), he closes his work with “let us shut up the box and the puppets, for our play is played out” (Chap. 67, 797).

Thackeray wrote *Vanity Fair* at a time in which the feminine ideal was centred on the popular Victorian image of ‘the angel in the house’, who was expected to be devoted and submissive to her husband.^[13] But he was also publishing it at a time of revolutionary unrest in Europe and feminist agitation in England. In the year before, Charlotte Brontë had published her female *Bildungsroman* *Jane Eyre* (1847), and Thackeray sets up Becky as her foil many times, drawing on the similarities between them as strong-minded women who threaten conventional Victorian notions of femininity in their rise from orphaned obscurity to considerable social status. Though Brontë’s highly ethical heroine is a figure that contrasts greatly with Thackeray’s worldly, if not roguish, protagonist.^[14]

Indeed, in *Vanity Fair*, Thackeray presents his readers with *two* female characters, not just one – Becky Sharp and Amelia Sedley, who are two sides of the same coin. Becky is an orphan whilst her friend Amelia is born into the high urban middle classes. The writer uses them to explore and parody the complexities of the Romantic ideal of womanhood. Amelia Sedley is a personification of the angel in the house: she is weak, dependent, fragile, submissive and silent; she becomes the Victorian ideal of femininity incarnate. Thackeray is merciless in his portrayal of this passive woman, incapable of independent action or independent thought. To this epitome, Thackeray opposes Becky Sharp; he starts his ‘revision’ of Brontë by stating that “she never had been a girl, [...] she had been a woman since she was eight years old.

¹³ The phrase ‘Angel in the House’ comes from the title of an immensely popular poem (originally published only in 1854, revised through 1862) by Coventry Patmore, in which he holds his angel-wife up as a model for all women.

¹⁴ The two novels were, in effect, composed and published concurrently. Charlotte Brontë’s preface to *Jane Eyre* may have helped in the public reception of *Vanity Fair*, by then in the twelfth of its nineteen monthly installments.

O why did Miss Pinkerton let *such a dangerous bird* into her cage?" (Chap. 2, 49). Unlike Jane, Becky is familiar with the ways of the world from the start, with the ways of *Vanity Fair*; there is no journey from innocence to experience, no development of character as such. Becky is a survivor (in this sense a *rogue*, akin to eighteenth-century characters), and she knows that becoming a governess, like *Jane Eyre*, will not get her anywhere in social and financial terms. Thus, she makes of marriage *her* profession and applies herself to it, body and soul. She is ambitious, independent, clever, self-made, and uses her body to meet her ends. Becky wants power, which, within Victorian identity politics, turns her into a 'monstrous' creature; her cold, distant and unloving attitude to her own son confirms this monstrosity.

In May 2005, Indian director Mira Nair premiered the Focus Features production of Thackeray's classic.^[15] In it she offers her viewers a fresh representation of both Becky Sharp and Amelia Sedley. As A. Moya has argued, Nair literally rescues Becky from the 'margins' and reads her as a *heroine*, a woman to be admired and perhaps even to imitate. By eliminating Becky's sharp masculine features, Nair's version attempts integration, thus restoring her feminine identity and bringing her from the periphery to the centre (2010: 74). Nair seems to take a kind, comfortable look at Thackeray's character, negotiating her will to 'climb the social ladder' with her role as mother; she also substitutes the classic dark view of the period of most films dealing with Victorian England for a much more colourful one (*Idem*, 75). In contrast with the novel, Nair gives Becky a childhood and a mother: the film introduces her playing with puppets in a dark scene, which

¹⁵ Film director, writer and producer Mira Nair was born in India and educated at Delhi University and at Harvard. She began her film career as an actress and then turned to directing award-winning documentaries. Her debut feature film, *Salaam Bombay!* was nominated for an Academy Award for Best Foreign Language Film in 1988. Her next film, *Mississippi Masala*, an interracial love story set in the American South and Uganda won three awards at the Venice Film Festival. Nair directed *My Own Country*, based on Dr. Abraham Verghese's best-selling memoir about a young immigrant doctor dealing with the AIDS epidemic. In the summer of 2000, Nair shot *Monsoon Wedding* in 30 days, a story of a Punjabi wedding, winner of the Golden Lion at the 2001 Venice Film Festival. *Monsoon Wedding* also won a Golden Globe nomination for Best Foreign Language Film and opened worldwide to great critical and commercial acclaim.

includes her father selling a painting of her mother. It seems that the world has become a *stage* and the characters are *puppets* in Becky's hands, with her now being the real character and puppet-mistress (Moya 76). The boundaries between reality and fiction are blurred in a postmodern fashion, while a link is established with the preface as well as the ending of Thackeray's novel. In Nair's production, Becky's little *play* is one about the nineteenth-century marriage market, which indirectly connects her story to the history of womankind:

- Is this your daughter, madam?
 - I will take her, half cash down and half in consols.
 - Surely, mama, you cannot sell me to the highest bidder though he is a lord!
 - Why ever not, child? We cannot flout the rules of good society.
- [Excerpt from film]

336

FIGURAS DO HERÓI

Literatura Cinema
Banda Desenhada

Nair constantly presents to her audience examples of Becky's soft-heartedness: when she gives Amelia her present of the only painting by her father she has left, the look on Becky is kind, and it is necessity not vice which is stressed. While Becky seems to be justified because she needs the money to survive, all the negative aspects fall upon a corrupting Lord Steyne, who has no scruples and embodies a degrading portrait of Victorian aristocracy. He sends Becky's son to school while he pushes her through the social door, asking for her sexual favours in return. Indeed, Becky will be socially ostracised from this moment, as Rawdon comes home to find her in Steyne's arms and leaves her. But, for a moment, she is also an unprotected abandoned girl, and the audience is invited to feel sorry for her, even to read her as a victim of power abuse.

Yet, Nair's Becky is not submissive and, like Jane Eyre, she *voices* her rebellion and subverts the discourses of power that constantly try to engulf her. Becky is an adventurer and an explorer, viewing her own life and changing luck always with equanimity. Like Thackeray, Nair rejoices in this reading of the character: life is a game and offers the chance of playing many different roles, which allows for the possibility of exploring the multiplicity of subjectivity (Moya 83). Finally, Amelia Sedley is dealt with respectfully in Nair's production: to Thackeray's

satirical view, Nair juxtaposes a kind, feminine one. These women are nowadays rescued by Nair's production mostly to be enjoyed and admired. Nair's revisiting of Thackeray's novel, as Moya suggests, proves the extent to which cultural forms of representation *are* ideologically grounded and cannot avoid involvement with social and political relations and apparatuses (*Idem*, 86). Indeed, the process of feminisation of Becky Sharp in the hands of Mira Nair is not politically neutral, and points to the ways in which dominant Western discourses of gender have been constructed. Contrary to what happens in the novel, Nair rewards her at the end of the film, uniting her with Joseph Sedley and sending her to India. This final turn reveals the politics of Nair's postmodern re-vision of Thackeray's classic as both post-colonial and feminist (Moya 87). Seeing Thackeray's *Vanity Fair* as both patriarchal and imperialist in ideology, Mira Nair rescues women and the colonies from the periphery they occupy respectively in the discourses of patriarchy and imperialism.

Unfortunately, Thackeray's *other* tale about a social climber and impostor — an Irish male rather than an English female — has been half-forgotten.^[16] It appeared originally as a serial, a few years before *Vanity Fair* was written. The first instalment of "The Luck of Barry Lyndon, Esq. – A Romance of the Last Century" appeared in *Fraser's Magazine* for January 1844 under the pseudonym 'FitzBoodle', to which Thackeray had been contributing *Fitzboodle's Confessions*. A dozen years later, in 1856, the story called "Memoirs of Barry Lyndon, Esq., written by Himself" formed the first part of Thackeray's *Miscellanies*. Thackeray's roguish Redmond Barry is patently an imitation of Henry Fielding's picaresque hero 'Jonathan Wild', although unlike his eighteenth-century progenitor he is not a professional criminal.^[17] The protagonist, as he appears in the first part of the novel, has been misrepresented

¹⁶ In this respect, *Barry Lyndon* the novel is like *Barry Lyndon* the film: overshadowed by bigger, meaner titles through no fault of their own.

¹⁷ In the English-speaking world, the term 'picaresque' has referred more to a literary technique or model than to the precise genre that the Spanish call *picaresco*. The English-language term can simply refer to an episodic recounting of the adventures of an anti-hero on the road. Henry Fielding proved his mastery of the form in *Joseph Andrews* (1742), *The Life of Jonathan Wild the Great* (1743) and *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749). Jonathan Wild, born about 1682 and executed at Tyburn in 1725, was one of the

by critics as ‘an almost sympathetic young scapegrace’, who goes from innocent youth (Chap. I) to a thoughtless, self-centred manipulator (Chap. XVIII). He is first shown as an inexperienced apprentice of various villains, including his own mother and an uncle, and then as a self-made man, an accomplished independent criminal. Indeed, he learned from the first to take on roles and dissimulate and, from the second, to make money by gambling and by marrying wealthy women. Basically, Barry grows from a weakling into a diabolical tyrant in his own home, cheating on his wife and driving her mad, mistreating his children and squandering all their money.^[18]

The essence of the *rogue* is that he is morally ambiguous: he *is* like (or resembles) honest men. Thus, the ironic potential of the rogue lies in his having things in common with the hero. Thackeray is not against rogues as such, but against rogues who are *also* heroes. Indeed, the conflict between aesthetic and moral impulses prevented him from satisfying either consistently. He was unable to exploit the rogue’s essential moral ambiguity because his age was offended by such ambiguity: the Victorian reading public didn’t want rogues and heroes confused and nor, ultimately, did Thackeray. Barry’s contempt for bourgeois virtues and his general moral ambiguity obviously shocked them; he asks:

Is it the good always who ride in gold coaches and the wicked who go to the workhouse? Is a humbug never preferred before a capable man? Does the world always reward merit, never worship cant, never raise mediocrity to distinction? Never crowd to hear a donkey braying from a pulpit, nor ever buy the tenth edition of a fool’s book? (Chap. X, 213)

Thackeray surpasses Fielding by making his protagonist condemn himself out of his own mouth with the very words that the anti-hero intends will do him credit. The irony is that the narrator is utterly unconscious of the implications of what he is saying. Although Barry

most notorious criminals of his age. He won his fame, not as a robber himself, but as an informer and a receiver of stolen goods.

¹⁸ In the wake of the notorious Caroline Norton affair, one of Thackeray’s purposes in the novel was purportedly to expose the situation of women subject to the abuse of their husbands.

believes himself to have been in youth both a man of courage and of genius, he was outwitted by those who are not particularly clever. His running his wife's estate into debt through indulging extravagant tastes and his handling of his election campaign hardly demonstrate a managerial capacity (Chapters XVI-XIX). It seems to the casual reader that the destruction of Barry Lyndon is largely of his own making. In spite of the air of adventure, humour, and satire that surrounds it, the novel is very much grounded in reality.

Generally, readers find reason to sympathise with the protagonist of a novel, especially when written in the first person; in this case, Barry Lyndon becomes a thoroughly despicable character. Throughout the first half of the book, the reader *can* forgive most of his atrocious behaviour, largely because he is often in direct conflict with characters even more back-biting and under-cutting than he (Chapters IV-IX). But, as he enters the field of matrimony, we come to have a dimmer view of Redmond Barry and his self-justifications (Chap. XIII). This is because many of his early adventures can be viewed almost as a game, a game at which he begins to excel. But later, we realize that he is totally unequipped to come to grips with the serious business of life, and ultimately, it is his family who ends up suffering for his inadequacy, self-destruction, and self-delusion. In the end, Barry has to suffer for his crimes. Yet, even as a victim, he thinks he is grand and is proud of his aggrandising dream, though in fact he is imprisoned and dies as a pauper.^[19]

Thackeray uses rhetorical techniques like irony and understatement to undercut the horror and the sensationalism of Barry's acts, and he plays with the reader's perception in a way that renders the villains most interesting when they are most morally unsympathetic and most insane. The first-person narration allows him to avoid moral discussions and rather lead a literary battle against non-true and illusionary presentations of both men and criminals in the sentimental and

¹⁹ It is significant that through the author's division of his novel in two main parts, and the titling of each, we learn in anticipation how the life of our eponymous hero will end: in misfortune and disaster. Part I. "By What Means Redmond Barry Acquired the Style and Title of Barry Lyndon". Part II. "Containing an Account of the Misfortunes and Disasters Which Befell Barry Lyndon".

sensational novels of his time.^[20] Thackeray had a keen understanding of human nature and no illusions regarding humanity. In *Barry Lyndon*, he lays bare a soul and the resulting spectacle is *not* nice, but one which should be viewed by anyone presuming to know something of either literature or psychology.

In the wake of a trilogy of films set in the future, Stanley Kubrick suddenly turned to the 1750s for his tenth feature film.^[21] Having briefly toyed with the idea of an adaptation of *Vanity Fair*, Kubrick finally settled on Thackeray's forgotten novel, intent on making it the most ambitious of his works. Despite its commercial failure, it *is* a vast piece, epic in tone at almost every angle. Curiously, Kubrick adopts a structure not entirely unlike that of his earlier work *2001: A Space Odyssey*, or his final film, *Eyes Wide Shut* to tell the tale of Redmond Barry. All three films are odysseys of sorts, with *Lyndon*, the 'middle-odyssey' of Kubrick's career, perhaps the one that most closely resembles Homer's original tale. This because our hero sets out on a theoretically simple journey (Dublin here replacing the Ithaca of Homer's *Odyssey*), only to find himself waylaid and spun on diverging paths throughout the course of the tale. Being a film of great underlying wit, it sees some dramatic moments as a controlled comedy of sorts. Kubrick's *Barry Lyndon* is arguably the greatest costume drama ever filmed in English and it hypnotises us with its long takes, tranquil pacing and colossal beauty.^[22] But those who only see a still-life of props and costumes are not paying attention to the story, the relationships, the tragedy or the satire.

²⁰ Thackeray was known to have objections regarding the overblown and rather sentimental writing style of Charles Dickens and to have attacked Edward Bulwer Lytton for both his mannerisms and his sensational novels. Thackeray's readers, in their turn, complained bitterly that the story lacked a point, a purpose, and above all, the customary dosage of moral edification.

²¹ American film director, screenwriter, producer, cinematographer and editor, whose films, typically adaptations of novels or short stories, were noted for their dazzling and unique cinematography, attention to details to achieve realism and an inspired use of music scores. Kubrick's films covered a variety of genres, including war, black comedy, horror and science fiction. Kubrick was also noted for being a perfectionist, using painstaking care with scene staging and working closely with his actors.

²² The film's measured pace and length at three hours put off many American critics and audiences, although it was nominated for seven Academy Awards and won four, more than any other Kubrick film. Much has been written of the very specific visual

They are not hearing what is being said about war, class, loyalty, nation and ambition. The third-person commentary, by notable English actor Michael Hordern, lends the film a heavily theatrical feel, although the narrative in the novel was actually told from the first-person, and was a hugely significant trope, in so much that it presented the protagonist as an unreliable narrator, skewing the trajectory of the tale to his own wishes. Kubrick portrays the contrast in character of Redmond, that of between naive youngster and treacherous chancer. This double feature makes it a contradictory work of misery and grandeur, steeped in beautiful visuals and impressive detail.

The film opens, segues and ends with a duel scene, the token image of an era which in *Barry Lyndon* always results in a turn of fortune for the anti-hero.^[23] That hero (played by Ryan O'Neal) is the son of an Irish landowner who lost his life and estate at the business end of a pistol. But his flaws are hard to forgive, the more so because O'Neal was partly cast to tempt the viewer to forget about Redmond's greed, cruelty and addictions, and to love him like a benign younger son. And this is where the film diverges from the original; either Kubrick did not want to run the risk faced by Thackeray of making his hero so unpalatable that the public would reject him or he was bent on precisely stressing the moral ambiguity of the character. The first half of the film is concerned with Redmond's tour across the Continent. Chasing appearances is what drives Redmond to enlist, to pose as an English officer, to spy for the Prussians, and finally to tuck himself under the wing of an Irish con-man who goes by the name of the Chevalier (Patrick Magee) and cheats at the gambling table. This last position helps Redmond stage the ultimate long con: the gold-digging marriage that sets him up for life as the husband of a Countess (Marisa Berenson). In spite of Redmond's blatantly disreputable behaviour, and inexcusable crimes, Kubrick's treatment of setting him up as a charming, even lovable figure, can be considered bewildering and/or perverse.

But the director probably wanted to be faithful to the original in *other* ways. Kubrick shot nearly every scene the way eighteenth and

style of the film, as each shot acts as a kind of a narrated painting, with the vast majority of internal sequences lit via candlelight.

²³ The famous last duel scene, not in Thackeray's original, is added by Kubrick.

early nineteenth-century artists framed their images. The painterly composition of *Barry Lyndon* stops hearts each time a new scene opens on people framed like gallery figures by walls or trees. He imposed the neoclassical garden's artificiality in order to increase the distancing effect between viewer and subject, and cast the audience in the role of gazer and judge. The visual beauty of *Barry Lyndon* defies description and it deliberately opposes the 'ugliness' of Thackeray's gaze, but it does serve a purpose, as every long-shot has meaning and every room has symbolic weight.^[24] The composition is heightened by the film's celebrated soundtrack of Handel, Schubert and Vivaldi, ringing in sombre minor keys that presage the tragedy awaiting Redmond and his clan. We're drawn into the world of parlours, debt and intrigue by the ears as well as the eyes. As with any picaresque, a lot happens — something the film's stillness (in contrast with the novel) belies. Redmond Barry Lyndon's original life is an adventure but Kubrick 'low-tones' it as it crosses Ireland and the Continent and involves several kinds of lifestyle. However expert Thackeray was with irony, Kubrick's additions reveal a certain understanding of the way irony was appreciated and used in the period. Everyone and everything is targeted: doting parents, fortune-hunters, the dissatisfied aristocracy, the voracious military. Thanks to the narrator (and his solemn voice), Mark Miller states, we swim in ironic euphemism, and constantly doubt the characters' self-awareness (1996: 232).

Kubrick's most important formal change in Thackeray's novel is the transformation of a first-person autobiographical account to a third-person commentary. Thackeray's story is also more densely constructed, filled with episodic adventures which Kubrick simply omitted. By deleting Thackeray's most involved or dynamic episodes, Kubrick places the film's emphasis on the protagonist's inner life; we attend to Barry's feelings and responses, not his actions. Kubrick's changes in Thackeray's plot enhance the protagonist's enigmatic quality

²⁴ The uncompromising realism and sordidness of Thackeray's depiction had constituted precisely one of the major attacks to the novelist's work in his period. Kubrick's intention in softening or beautifying the original can, therefore, be perplexing: is he proposing that the public warms towards the protagonist and his flawed humanity or, on the contrary, calling our attention to the deceiving and illusory nature of the world in which he moves?

by implausibly making him a passive figure.^[25] The film's hero seems incapable of the self-seeking ingenuity that inspires the career of Thackeray's Barry. Kubrick's omission of the novel's farcical episodes has another effect on the film: the tone is subdued, quiet, melancholy, whereas the novel's adventures radiate a boisterous crudeness. No doubt, Thackeray's hero is also dogged by woe, but there is *none* of the film's stately melancholy in his novel. As Kubrick's Barry is not a conventional rogue, neither are Kubrick's other characters the picturesque caricatures described by Thackeray's narrator. Kubrick tends to expunge the melodramatic bravura of Barry's accounts: there is none of the rough-and-tumble Cruikshank frenzy in Kubrick's version of some of the scenes. In the novel, moments of loss are painful not for their pathos, but for their ugliness, and we consider sad incidents through a satirist's eyes. Kubrick, in fact, eliminates the sordid aspects of Thackeray's story and restores the emotional undercurrent to moments of death and departure. He thoroughly restrains the action, deliberately avoiding the more light-hearted episodes, a change that has offended some of the film's critics, including Pauline Kael:

Kubrick has taken a quick-witted story, full of vaudeville turns (Thackeray wrote it as a serial, under the name of George Fitz-Boodle), and he's controlled it so meticulously that he's drained the blood out of it. The movie isn't quite the fall of a flamboyant rakehell, because Kubrick doesn't believe in funning around. We never actually see Barry have a frisky, high time, [apud Miller, 1996: 232]^[26]

The lesson to be extracted from this analysis is that you *cannot* in a film adaptation take the same risks you would in a novel, because

²⁵ In fact, Ryan O'Neal's Barry rarely displays any visible emotion, and moreover hardly ever speaks. As Mark Miller argues, this stands in marked contrast to his all too violent and verbose counterpart in the novel (1996: 230). Also, in place of the tempestuous Lady Lyndon of Thackeray's novel we have Marisa Berenson's almost tragic heroine.

²⁶ To Kael's criticism, we could add the discontent of certain reviewers with the film's lack of witty or memorable dialogue, its lack of provocative ideas, its lack of character development and an emotionally engaging central performance. The director's insistence on the primacy of a film experience that is essentially ambiguous and hard to explicate, may explain why the common viewer goes to a Kubrick film and comes home floundering.

you know your audiences (be they British-Indian or American) need to feel some identification with the protagonist, to be *close* to him or her. Thus, and in spite of constituting brilliantly innovative adaptations of Thackeray's works, Nair and Kubrick's respective films are indeed forced attempts to bring the 'marginal' (not to say, the criminal), in its masculine and feminine versions, to the centre and close to us. And while this move may seem to be 'politically correct' both to modern art and criticism, the ultimate effect is one of normalisation or attenuation of what was, by its human and literary nature, genuinely and daringly roguish or deviant.

REFERENCES

- Brontë, Charlotte (2006), *Jane Eyre*, London and New York, Penguin Classics [1847].
- Bunyan, John (2003), *The Pilgrim's Progress*, Oxford and NY, Oxford University Press [1678].
- Carlyle, Thomas (1869), *On Heroes and Hero-Worship*, Harvard and Chapman and Hall [1841].
- Fielding, Henry (2004), *The Life of Jonathan Wild the Great*, Oxford and NY, Oxford University Press [1743].
- Gaskell, Elizabeth (1985), *North and South*, London and New York, Penguin Classics [1855].
- Houghton, W. E. (1957), *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, New Haven and London, Yale Univ. Press.
- Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, London and New York, Routledge.
- Miller, Mark C. (1996), "Kubrick's Anti-Reading of *The Luck of Barry Lyndon*", in Mario Falsetto (ed.), *Perspectives on Stanley Kubrick*, New York, MacMillan, pp. 226-242.
- Moya, Ana (2010), "The Politics of Representing *Vanity Fair*: Mira Nair's *Becky Sharp*", *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. 32.2 (December), pp. 73-87.
- Praz, Mario (1956), *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, Oxford and N. York, Oxford University Press.
- Thackeray, William M. (1999), *The Luck of Barry Lyndon*, in Edgar F. Harden, The University of Michigan Press [1844].

Thackeray, William M. (1981), *Vanity Fair*, London and New York, Penguin Classics [1848].

Thackeray, William M. (1850), Preface to *Pendennis*, in G. Tillotson and D. Hawes (eds.) (1995), *William Thackeray. The Critical Heritage*, London and NY, Routledge, pp. 88-90.

Trollope, Anthony (1879), "from *Thackeray*", in G. Tillotson and D. Hawes (eds.) (1995), *William Thackeray. The Critical Heritage*, London and NY, Routledge, pp. 30-33.

Films cited

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975)

Vanity Fair (Mira Nair, 2004)

345

.....
VICTORIAN NOVELS
'WITHOUT HEROES/
HEROINES' – BARRY LYNDON
(1844) AND VANITY FAIR
(1848): (MIS)ADAPTING W. M.
THACKERAY'S PICARESQUE
.....

Paula Alexandra Guimarães

5. PARÓDIA

BARÃO WRANGEL: HERÓI DE BD

Conceição Pereira
mcpereira61@gmail.com
UNIVERSIDADE DE LISBOA

O Barão Wrangel, protagonista de *As Aventuras do Barão Wrangel: uma autobiografia* de José Carlos Fernandes, é um herói compósito de muitos heróis da banda desenhada, da literatura e do cinema. O seu percurso heroico faz-se através dos meandros das artes referidas, cujos universos são evocados, por vezes, através de heróis de outras narrativas. Personagens e acontecimentos, ficcionais e reais, misturam-se anacronicamente tendo como pano de fundo o percurso do Barão que, para se salvar, tem de ultrapassar uma série de obstáculos, entre eles decifrar um enigma, salvar uma dama em perigo, enfrentar os perigos da selva, sobreviver a um naufrágio, tentar não ser morto e, finalmente, assassinar Kurtz, e solucionar todos os seus problemas. No entanto, o herói não contava com a intervenção do autor, José Carlos Fernandes, transformado em personagem, que, no fim da narrativa, vem lembrar a Wrangel o seu estatuto de mero herói de BD.

349

BARÃO WRANGEL:
HERÓI DE BD

Conceição Pereira

O TÍTULO DO LIVRO DE JOSÉ CARLOS FERNANDES, *As Aventuras do Barão Wrangel: uma autobiografia*, permite, desde logo, circunscrevê-lo genologicamente como uma narrativa de aventuras contada na primeira pessoa. Além disso, o título, ao remeter implicitamente para outras aventuras, as *Aventuras do barão de Munchhausen*, fornece outra chave de leitura, uma vez que as referências implícitas e explícitas a personagens, espaços e ações de outras narrativas se multiplicarão ao longo do relato da vida aventureira do suposto barão português, apesar da sonoridade germânica do nome.

O protocolo de leitura estabelecido no título é reiterado na contracapa do livro, ao lermos a descrição do barão como “mais perspicaz do que Sherlock Holmes, mais viajado do que Indiana Jones, mais sedutor do que James Bond, mais romântico do que Corto Maltese, mais mortífero do que Dirty Harry, mais culto do que Umberto Eco.” (Fernandes, 2003). Ou seja, além de na narrativa se multiplicarem as referências

a outras narrativas, no seu protagonista encontramos igualmente a confluência de personagens provenientes da literatura, do cinema, da banda desenhada e mesmo da vida real, configurando-o como um herói compósito que tudo faz e a tudo é sujeito, conseguindo, quase sempre, manter o seu estatuto de herói. É verdade que o herói tem mil caras, para usar a expressão feliz de Joseph Campbell (2004), e Wrangel congrega em si muitas dessas facetas, incluindo a de anti-herói. Na verdade, José Carlos Fernandes realizou, com este livro, uma paródia da BD de aventuras, que implica, naturalmente, uma paródia do herói. Ou melhor, o autor parodia o modelo do herói típico deste género de banda desenhada, concebendo uma personagem que parece encarnar muitas das características do modelo. Além disso, o barão, ao longo do seu percurso aventureiro, vai-se cruzando com inúmeros heróis de outras narrativas, facto para que o leitor é alertado na contracapa, que caracteriza as aventuras do barão como

350

.....
FIGURAS DO HERÓI
.....

Literatura Cinema
Banda Desenhada

uma divertida e movimentada homenagem aos clássicos da grande aventura, revisitados pelo ironia inimitável de José Carlos Fernandes (...) Equivalente em BD a um encontro inesperado entre *os Salteadores da Arca Perdida* e *O Pêndulo de Foucault*, *As Aventuras do Barão Wrangel* é uma trepidante aventura intercontinental que, para além de ação, crime, mistério, sedução, (muitas) sociedades secretas e teorias conspirativas, conta ainda com a participação especial de grandes heróis da literatura e do cinema... (*Idem*)

O livro de Fernandes é aqui descrito como uma simbiose entre o filme *Salteadores da Arca Perdida*, protagonizado por Indiana Jones, e o livro *O Pêndulo de Foucault*, de Umberto Eco, cujo protagonista é Casaubon. Os heróis deparam-se, em ambas as narrativas referidas, com inúmeros obstáculos que constituem provas nas quais devem ser bem sucedidos, dependendo do sucesso de muitas delas a sua sobrevivência. Tal como Indiana Jones, Wrangel vê-se envolvido em situações impossíveis das quais escapa sempre ileso, mesmo quando é embrulhado, lastrado e lançado ao rio ou quando é colocado num barril e atirado para as “águas tumultuosas do Ganges” (*Idem*, 95). Do mesmo modo que Casaubon, no romance de Eco, Wrangel tem de tentar não ser morto pelos membros de várias sociedades secretas, tais como os

Antigos sábios iluminados da Baviera, a Irmandade do Pentáculo de Salomão e a Ordo Templi Orientalis. E o ritmo com que se sucedem todos estes acontecimentos é de tal modo alucinante que a narrativa acaba por se resumir quase unicamente a isso mesmo, facto que leva João Miguel Lameiras a criticar esta BD, afirmando que “o excesso de golpes de teatro, sociedades secretas, referências cinematográficas e literárias, e teorias conspirativas, acaba por retirar consistência à história, a que falta um fio narrativo forte.” (Lameiras, 2003).
Todavia, a inconsistência de que fala Lameiras terá sido intencional. Fernandes informa-nos de que *As aventuras do Barão Wrangel*

é uma obra feita sob a influência da segunda leitura de *O Pêndulo de Foucault*, de Umberto Eco. E aproveitei para misturar na história algumas considerações escapistas, metendo tudo num mesmo caldeirão (...). É claro que aquilo é um bocado inconsequente, à maneira da BD clássica de aventuras, na sua maior parte bastante ridícula. Mas a verdade é que durante muito tempo foi quase a única BD que existiu. (Pessoa & Quelhas, 2000: 27)

E “à maneira de BD de aventuras” (*Ibidem*) Fernandes criou um herói que se destaca dos comuns mortais desde logo pelo seu nascimento, pela sua linhagem nobre, ostentada no título de barão. No entanto, o leitor é informado, na badana da capa, sobre a origem deste barão, afinal não tão aristocrática assim, pois “embora insista em afirmar que descende de uma família de linhagem aristocrática da Prússia Oriental e que terá vindo ao mundo em Königsberg tudo indica que terá nascido em 1934, num remoto povoado algarvio no seio de uma família modesta.” (Fernandes, 2003).

Este suposto barão, um *dandy* que vive dos rendimentos do seu próspero negócio de camisas de popeline, vai, como foi já referido, ver-se envolvido numa série de aventuras e o seu percurso parodicamente épico leva-o a tentar superar-se a si mesmo, mas geralmente em seu próprio nome e não em função de um bem comum. Além disso, a sua aparência é mais de vilão que de herói, pois a pala no olho é geralmente um adereço mais característico dos vilões que dos heróis de banda desenhada, que, segundo Jacques Marny, têm tipicamente, como atributos, um corpo perfeito, uma musculatura impecável e uma fisionomia simpática (Marny, 1970: 123). No entanto, Jonh Law, um dos

protagonistas de Will Eisner, que tem os atributos referidos, ostenta igualmente uma pala num dos olhos. É um detetive, tal como Sherlock Holmes, já mencionado, e Wrangel, que terá de ser perspicaz como um detetive para decifrar os enigmas que lhe permitirão salvar a pele, pode, assim, associar-se aos dois heróis mencionados, ao apresentar-se com uma pala no olho com Law e com um cachimbo semelhante ao de Holmes.

Por outro lado, a pala no olho direito remete implicitamente para Camões, herói nacional que terá salvo a nado o manuscrito de *Os Lusíadas*, tal como Wrangel tenta salvar o papiro de Tutmosis II e o mapa de Robert Fludd, importantes documentos disputados por várias sociedades secretas. Todavia, Wrangel, em vez de narrar a aventura de heróis épicos do passado, narra a sua própria aventura na primeira pessoa, ou seja, trata-se de uma narrativa autobiográfica, à semelhança do romance de Eco já referido.

A banda desenhada de aventuras, que tem como marcos a publicação de Tintin, na Europa, e de Tarzan nos EUA, inicia, em 1929, um género que ainda hoje perdura na BD. Segundo Marny é neste momento que surge o verdadeiro herói da banda desenhada, aquele que, como Tarzan, é dotado de uma força sobre-humana e leva a cabo uma missão que derrotará as forças do mal (*Idem*, 122). E é com uma referência implícita a Tarzan que se inicia a autobiografia do barão, acabado de se despenhar de avião em África. A indicação de que se a narrativa do barão se enquadra não só no género aventuras, mas igualmente no género autobiografia, está já inscrito no título, mas é ao iniciar a leitura da vida aventureira de Wrangel que ficamos a saber que o que este nos conta corresponde à rememoração ocorrida numa fração de segundo, no momento em que pensa que a morte se aproxima, pois não poderá evitar o ataque do tigre que dele se aproxima ao sair do avião, em plena África.

Trata-se, assim, de uma narrativa *in medias res*, como é regra no género épico, a que já se aludira através da imagem evocativa de Camões. E como convém a um herói épico e a um heróis de aventuras que, segundo Marny, vive apenas para a missão (*Idem*, 123), o barão sai vitorioso na luta contra a Fraternidade para a Ressurreição Templária, inviabilizando os planos desta sociedade secreta para dominar o mundo. No seu percurso épico aventureiro vai viajar “pelos quatro cantos

do mundo, através de tempestades e calmarias, selvas luxuriantes e desertos inóspitos, em busca do imponderável segredo dos superiores desconhecidos.” (Fernandes, 2003: 71). Tal como Indiana Jones, luta contra vilões ou inimigos que colocam obstáculos no seu percurso dificultando-lhe o acesso ao seu objetivo, e tem igualmente de conseguir sobreviver em locais inóspitos. No entanto, mais do que salvar a humanidade de algum mal atroz, Wrangel está mais interessado em salvar-se a si próprio e as suas preocupações são muitas vezes fúteis, pois perante situações em que quase morre, a sua grande preocupação é o seu guarda-roupa, como constatamos através de dois momentos: quando é atirado ao Hudson e quando o dirigível em que viajava colidiu com um arranha-céus.

Nas duas páginas referidas (*Idem*, 91, 92) reconhecemos facilmente planos de tipo cinematográficos, aliás constantes nestas aventuras, assim como a referência a um facto histórico: o desastre do dirigível Hindenburg em New Jersey, em 1937. E a inserção de espaços e personagens reconhecíveis serão uma constante ao longo do percurso heroico do barão. Segundo Marny, é a ação que constrói o verdadeiro espaço da BD de aventuras e a acumulação de pormenores e o seu realismo da sua representação podem dizer respeito a uma geografia indiferente (Marny, 1970: 125). No livro de Fernandes, a relação entre espaço e estória equaciona-se de modo diferente, pois proliferam espaços geográficos reconhecíveis, quer porque existem na realidade, quer porque tiveram previamente uma existência ficcional. São imagens que o autor guardou na memória e inclui no modo como elabora a narrativa. Como explica o autor:

“Em determinado tipo de histórias há imagens que sei que o argumento tem de ‘visitar’, porque as encontrei e gostei imenso delas. Às vezes são coisas que encontrei e que não me saíram da cabeça. É o caso de uma determinada fotografia ou imagem, em que sinto que a história em que estou a trabalhar tem de ir lá ter. Nesses casos, o argumento, dentro dos limites da credibilidade e da sua estrutura e lógica internas, tem de passar por lá.” (Pessoa & Quelhas, 2000: 24)

Mas este argumento ultrapassa muitas vezes “os limites da credibilidade” (*Ibidem*) dada a presença massiva de referências que se

entrecruzam, geradoras de muitos anacronismos, sem dúvida uma das principais marcas do livro de Fernandes, sobretudo no que diz respeito a personagens provenientes do cinema e da banda desenhada, mas igualmente personagens históricas. Por exemplo, Wrangel, a certa altura do seu percurso, vê-se envolvido com Tatiana Petrovna Blavatsky, uma mulher fatal que começa por salvar o barão das mãos do Conde Christian Rosenroth e acaba por ser salva por Wrangel, numa cena evocativa do cinema mudo. Os dois nomes referidos evocam também duas personagens históricas: Helena Petrovna Blavatsky, teóloga russa do século XIX, e Christian Rosenroth, cabalista alemão seiscentista.

Mas o barão não tem apenas de escapar a elementos de sociedades secretas e outros vilões, mas igualmente das forças da ordem, uma vez que é um foragido procurado internacionalmente pelo assassinato do Professor Zacharias Sontag, identificado como “eminente colecionador e crítico de arte” (Fernandes, 2003: 9), usando Fernandes o nome de um pintor holandês do século XVIII pouco conhecido. À semelhança de heróis cinematográficos, como os de *Os 39 Degraus* ou *Intriga Internacional*, de Alfred Hitchcock, que fogem tanto dos verdadeiros assassinos, como da polícia internacional, Wrangel tem de enfrentar as forças da ordem, neste caso os comissários Brook, Brock e Brocca, que embora com proveniências nacionais diferentes, são fisicamente iguais e falam todos do mesmo modo, numa referência clara a Dupont e Dupont, de *As Aventuras de Tintin*.

Posteriormente, o barão irá cruzar-se com um aventureiro reformado que lhe confessa ter corrido “o mundo em busca de tesouros e segredos” (*Idem*, 98), que não é mais do que Corto Maltese, envelhecido e gordo. Além de se encontrar com personagens de banda desenhada, no seu percurso percorre igualmente o mundo do cinema, quando passa por Casablanca e bebe com Rick, personagem idêntica à do filme *Casablanca* de Michael Curtis, que o informa sobre o paradeiro de Tatiana Blavatsky, que se mudara para Odessa, onde se tinha casado com o Conde Pontiomkine, numa clara alusão a Eisenstein, e ao seu filme de 1925, *O Couraçado de Pontemkine*, cuja cena na escadaria de Odessa é famosa.

As desventuras de Wrangel não ficam por aqui, pois, além de ter perdido a mulher da sua vida, tinha ficado arruinado devido à crise no mercado das camisas de popeline, que o barão atribui “às

maquinações da Fraternidade Gnóstica do Lagarto Verde do Professor Lakost” (*Idem*, 82), uma referência evidente à marca *Lacoste*. A sua situação económica leva-o a aceitar uma missão do Sultão do Brunei que consistia em assassinar o Coronel Konrad, não mais que um duplo de Kurtz, personagem de *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola e de *O Coração das Trevas* de Joseph Conrad. Tanto no filme como no livro a personagem prestes a morrer consegue ainda pronunciar “O horror! O Horror!” (Conrad, 1983: 131), frase que Konrad, personagem de Fernandes, substitui por “A vida não imita a arte! A vida imita o folhetim, a banda desenhada...”, citando Belbo, personagem de *O Pêndulo de Foulcault* (Eco, 2006: 428) como o acréscimo da referência à banda desenhada. Eco, por sua vez, cita Oscar Wilde que no ensaio “The decay of Lying”, invertendo a teoria da mimese, defenderá que a vida imita muito mais a arte do que a arte imita a vida (Wilde, 1996: 64). Quando a fração de segundo que antecede o ataque do tigre se está prestes a esgotar, Wrangel apercebe-se de que não há tigres em África e, nesse momento, o feroz animal desaparece dando lugar a Zacharias Sontag, supostamente assassinado no início da narrativa. E, para maior perplexidade do barão, surge também José Carlos Fernandes, o autor da estória, explicando que, após trinta e seis episódios de aventuras o público se cansou do herói, e a saga vai mesmo terminar. Wrangler manifesta a sua perplexidade por não ter existência real e Zacharias explica que, afinal, as *Aventuras do Barão Wrangler*, metonímia da banda desenhada de aventuras, são apenas “entretenimento inócua para crianças e adultos retardados” (Fernandes, 2003: 111). O autor, no entanto, defende o seu protagonista, parodiando o discurso crítico sobre o herói, afirmando que as aventuras que criou “representam o ‘mythos’ chandleriano do cavaleiro cético que procura a verdade num mundo de cenários falsos, enganos e mistificações.” (*Ibidem*). E retira-se, mas não sem antes estabelecer mais uma ligação a outro herói da aventura, Sandokan, através da referência aos “thugs”, personagens de um dos romances de Emilio Salgari.^[1]

Como qualquer herói, Wrangel tem de deixar o seu mundo de aventuras e regressar ao seu quotidiano. De acordo com Campbell,

¹ Trata-se do romance de Emilio Salgari, *I Misteri della Giungla Nera*, de 1885, adaptado ao cinema por Gian Paolo Callegari, em 1952, com o título *La Vendetta dei Tugs*.

o herói tem de regressar da aventura e nem sempre consegue fazê-lo sozinho, podendo precisar de alguém que, no mundo real, o ajude nesse retorno (Campbell, 2004: 192). Mas a reentrada de Wrangel no quotidiano é ilusória, pois esperava-o a revelação de que é uma mera personagem, facto em que não quer acreditar, sendo obrigado a entrar na realidade por José Carlos Fernandes, tornado personagem da sua própria narrativa para poder explicar que ela acabou. Mas, mesmo assim, o autor vai permitir a existência ficcional do seu herói, retirando-lhe, todavia, este estatuto, registando, na badana da capa, que Wrangel, após ter publicado “as suas memórias sob a forma de banda desenhada (...) vive isolado em Capri, numa imponente mansão sobre as falésias, com Tatjana, a sua pitão de estimação.” (Fernandes 2003).

REFERÊNCIAS

- Campbell, Joseph (2004), *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press [1949].
- Conrad, Joseph (1983), *O Coração das Trevas*, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa, Estampa [1899].
- Eco, Umberto (2006), *O Pêndulo de Foucault*, trad. José Colaço Barreiros, Miraflores, Difel [1988].
- Fernandes, José Carlos (2003), *As Aventuras do Barão Wrangel: uma autobiografia*, Lisboa, Devir [1997].
- Lameiras, João Miguel (2003), “O estranho mundo de José Carlos Fernandes”, *Diário das Beiras*, 12 de Julho, [em linha] disponível em <http://www.bedeteca.com/index.php?pageID=recortes&recortesID=837>, [consultado em 5/10/2006].
- Marny, J. (1970), *Sociologia das Histórias aos Quadrinhos*, trad. Maria Fernanda Margarido Correia, Porto, Civilização.
- Pessoa, Carlos e Vítor Quelhas (2000), *José Carlos Fernandes – Estórias do Quotidiano*, Amadora, CMA/CNBDI.
- Wilde, Oscar (1996), “The decay of lying”, in *Plays, Prose Writings and Poems*, London, Everyman, pp. 48-77 [1891].

Z-HÉROS. UN HÉROS À IDENTITÉS MULTIPLES

Isabel Cunha de Almeida
isabel.cunha@voila.fr

Les définitions du mot héros ont changé au cours de l'histoire et le parcours que je trace brièvement, débouche sur l'acception contemporaine qui m'a menée à créer mon personnage *Z-héros*, un héros intime à multiples facettes. Il est un héros particulier qui passe du domaine privé au domaine public. Ma pratique artistique se situe à la frontière de diverses disciplines et mon travail plastique fonctionne par association d'idées. Je joue avec la narration et avec quelques éléments de la Bande Dessinée. *Z-héros* qui est normalement représenté par des images, doit se voir sans ce recours visuel, les restrictions de publication l'exigent. Néanmoins, je fais appel à d'autres moyens pour le présenter dans *BD Belge* qui peut être compris, soit comme Bande Dessinée Belge, soit comme "Bob Dylan Belge"; dans *Brasseur de Vent* le héros devient burlesque en s'imaginant être un champion de l'épreuve du *Vendée Globe*, entre autres.

357

Z-HÉROS. UN HÉROS À
IDENTITÉS MULTIPLES

Isabel Cunha de Almeida

LE PERSONNAGE DE MON TRAVAIL PLASTIQUE, nommé « *Z-héros* » est un héros polymorphe émergeant de l'intimité de l'artiste. C'est un héros contemporain, un héros hors norme, à la frontière entre l'intime et l'"extime", qui, selon Serge Tisseron, dans *L'intimité surexposée*, est le désir de communiquer à propos de son monde intérieur (Tisseron, 2001a).^[1] Il se construit à partir d'un héros du quotidien: un individu ordinaire, normal, un "Monsieur Tout-le-monde".

Comment le héros intime d'une artiste, va devenir un "héros extime", un héros pour autrui: bien plus qu'un simple modèle, il est appelé à jouer un rôle dans l'œuvre en construction, devenant un héros, celui du dispositif que j'invente et qui fonctionne à la façon d'un récit, en produisant une figure que l'on suit dans chaque œuvre, et d'une œuvre

¹ Serge Tisseron explique que les gens extériorisent certains éléments de leur vie pour mieux se les approprier, pour les intérioriser, a posteriori, sur un autre mode grâce aux réactions qu'ils suscitent chez les autres. C'est une façon de créer une intimité plus riche.

à l'autre. Cette figure va se charger de multiples identités héroïques, humaines, ou fantaisistes : star mythique de rock, champion, etc.

La question à laquelle je souhaite apporter une réponse dans mon travail est : Comment fabrique-t-on un héros aujourd'hui ? Comment l'art porte-t-il témoignage de la transformation du héros mythique en ses avatars, l'homme quotidien, invisible, anonyme, ou le héros médiatique ?

Tout héros est lié à un récit où il s'accomplit, mais le demi-dieu d'autrefois est devenu un simple humain et un "Monsieur Tout-le-monde".

En effet, on constate l'affaiblissement de la grandeur mythique du héros au cours de l'histoire.

Pour les Grecs et les Romains le héros est d'origine divine. Fils d'un dieu et d'une mortelle ou vice-versa, il acquiert ainsi une place dans la société des hommes en même temps qu'il a des qualités surhumaines (Souriau, 2004: 826-827). Puis, le héros, de demi-dieu devient un "homme élevé au rang de demi-dieu après sa mort" dont la signification prend une connotation religieuse.

Mais la glorification des exploits militaires désacralise l'emploi du mot qui prend le sens figuré d'"homme de grande valeur", puis, par extension, d'"homme digne de l'estime publique" par son génie, son âme. Il devient ainsi le héros de la société.

L'emploi comme "personnage principal d'une œuvre littéraire" est lié à l'idée de l'"homme au-dessus du commun" qui invite à être imité puisqu'il est doué de grandes qualités. L'admiration qu'il provoque finit par captiver le lecteur qui s'identifie à lui (Rey, 2010). Un bon exemple est le roman de Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, de 1678. Considéré comme le premier roman d'analyse de la littérature française, il est en rupture avec les romans épiques qui chantaient la gloire et les hauts faits de héros illustres, alors que cet écrivain était plutôt centré sur l'analyse de la personnalité des hommes. Ce roman décrit l'héroïne, Mademoiselle de Chartres, comme une femme suscitant l'admiration de tous (Bernard, 2005).

Plus tard, le mot héros désigne tous ceux qui se mettent au service d'une cause. Le point commun de ces personnages est qu'ils sont toujours conscients d'avoir une mission à accomplir, pour leur famille ou leur patrie ; ils écoutent toujours les conseils des dieux (Thibaud, 1998: 170).

Au XX^e siècle le mot est employé au cinéma, à la télévision, et dans toutes sortes de récits comme les bandes dessinées. Selon Tisseron, les héros des années 50 étaient toujours sûrs de leur bon droit et ils défendaient les valeurs du régime politique qui les abritait (Tisseron, 2001b: 101). A l’abri du doute et du remords, ils n’étaient pas non plus immortels. Le public était fasciné par la possibilité que ces héros puissent mourir. Entre les années 50 et 60, l’image de l’anti-héros est apparue dans les médias, pour désigner des personnages ordinaires opposés à l’idée du bon et sympathique héros. Puis, dans les années 80, le héros se met à douter, influencé par la guerre du Vietnam. Les films de guerre ont commencé à montrer la différence entre le comportement “héroïque” du soldat, qui connaît le doute et l’angoisse, et “l’héroïsation”, qui, faite a posteriori pour des raisons politiques, efface la mémoire individuelle au bénéfice des idéaux collectifs (*Idem*, 108-109). En 2001, dit Tisseron, “pour exister, le héros contemporain doit s’exposer à la fois sur CD, sur DVD, grand écran et papier” (*Idem*, 111). Mais, des études faites à cette époque ont démontré que le héros continue d’être doté d’une identité à la fois humaine et exceptionnelle, il est aussi devenu “invisible”, puisque 17% des jeunes interrogés déclarent avoir adopté pour héros des personnages anonymes (*Ibidem*).

En 2011, Olivier Cirendini dans un article intitulé “L’étoffe des nouveaux héros”, s’interroge sur les modèles de héros à notre époque plus individualiste. “On nous propose des avatars”, dit Lacroix (*apud* Cirendini, 2011a: 34). Selon Cirendini, les médias jouent un rôle prépondérant dans la fabrication des pseudo-héros car nous avons encore grand besoin de figures mythifiées. Il cite Julian Assange (wikileaks), ou les journalistes comme Anna Politkovskaïa comme les plus récents “héros de la vérité” (Cirendini, 2011b: 34). Actuellement, les héros sont des personnalités publiques, des gens aisés de la société, des héros d’un jour, dit-il (*Idem*, 28-35).

Si nous nous sommes “débarrassés” des héros anciens, des modèles grecs et des héros mythologiques, c’est parce que la politique et la société de consommation nous ont conduits à de nouvelles *projections*. De ce fait, le besoin de créer de nouveaux héros, voire des anti-héros, a produit une multiplication et une usurpation des concepts de héros. Les définitions du héros sont nombreuses mais de celles qui me parlent le mieux, je retiens celle de Didier Mouturat, acteur et sculpteur de masques pour le théâtre:

Les héros modernes sont des idoles. On les charge, par manque de courage, de tous les fantasmes que nous avons de nous-mêmes et qui sont à la mesure de notre absence à nous-mêmes. Le véritable héros est un rappel vers nous-mêmes. Il n'a de sens que s'il a pour fonction de nous surprendre en flagrant délit d'absence et de mensonge, et de nous inviter à prendre le chemin du retour vers le héros intérieur (Mouturat, 2002: 43).

Il nous reste l'impression que l'image du héros dans la société contemporaine est devenue une sorte de carte cachée dans un jeu de cartes, que nous sortons quand il convient de l'utiliser. Anonyme quelquefois, ce héros est présent et identifié en d'autres circonstances.

Mon travail plastique est un grand jeu de cartes où le héros se présente déguisé, camouflé et dissimulé, pour être décodé; les règles du jeu sont à découvrir à chaque nouvelle présentation, ainsi que la personnalité de *Z-héros* qui se cache et se montre, derrière les autres cartes à chaque tour de table. Je le transforme d'une façon insolite, jusqu'à qu'il devienne multiple.

Z-héros désigne la transformation de mon modèle particulier, nommé *Z* dans mon travail, en un héros dont tout un chacun peut s'emparer... Il est un personnage assimilé à quelqu'un qui repart à zéro pour devenir héros. Et, un personnage singulier comme lui méritait un nom en accord avec ses caractéristiques physiologiques et psychologiques. Un nom qui représente l'ambivalence de son caractère, faible et fort en même temps. Dans la contraction de la lettre *Z* avec le héros, on peut entendre la sonorité du mot, le "Zéro" qui s'y profile. Ce jeu de mots caractérise et rassemble toute sa particularité. La faiblesse de *Z-héros* est en contrepoint de la force de *Z*, ce héros quotidien à mes yeux, mais qui devient progressivement, dans mon œuvre, un modèle qui se plie à mes exigences, capable de tendre vers le zéro, vers la dépossession de son identité, capable d'être une poupée, un jouet, une pâte à modeler dans les mains de "l'artiste Pygmalion". Le mythe de Pygmalion^[2] illustre la puissance de l'art qui peut rivaliser avec la

² Jeune sculpteur misogyne qui aimait regarder les femmes et qui décide de faire lui-même la sculpture d'une femme parfaitement belle. Tombé amoureux de sa statue, représentant l'idéal féminin, il demande à Aphrodite de rencontrer une jeune fille comme elle. La déesse l'exauce en donnant vie à sa statue.

vie et suggère le pouvoir démiurgique qu'un être peut exercer sur un autre être (Guillou & Thoizet, 1998: 104-106).

Z devient mon modèle malgré lui. Au début, il ne souhaitait ni voir son intimité exposée, ni être photographié. Sachant que l'œuvre veut montrer l'intimité de cette personne, faciliter sa mise en lumière, j'étais obligée d'aborder l'épineuse question de l'intimité.

Selon Tisseron, le mot "intimité" ne peut se définir que par la confrontation de l'espace public et de l'espace privé. L'espace public, on le partage avec le plus grand nombre, le privé, avec des personnes choisies, tandis que l'espace intime, on ne le partage pas, ou juste avec ceux qui nous sont très proches, c'est le jardin secret et l'inconnu de soi sur soi (Tisseron, 2001c: 49). Une fois exposé, le héros individuel devient le héros du spectateur. De nombreuses personnes refusent d'être photographiées de peur qu'on ne les possède à travers leur image (*Idem*, 71). Tisseron rapporte que quand on possède l'image de quelqu'un, on acquiert un sentiment de pouvoir sur lui et que, même si notre culture favorise l'idée que l'image n'engage pas la personne réelle qui s'y trouve représentée, nous ne sommes pas sûrs que sur le plan émotionnel, notre image ne contienne rien de nous en réalité (*Ibidem*). La personne qui inspire *Z-héros* devait-elle craindre pour son identité?

Dans mon œuvre^[3] *Mon héros culotté* la résistance de Z a été annihilée après une représentation sur une de mes scènes artistiques, visage exposé, avec en guise d'accessoire l'objet symboliquement le plus intime : un slip.

Je précise que, à cette époque-là, Z n'était pas encore mon modèle, il a accepté de le devenir après cette première œuvre.

En "hommage" à celui qui ne voulait pas se montrer, j'ai fabriqué un drapeau pour qu'il soit accroché au mur. Ce titre est ironique, dans la mesure où *être culotté* signifie avoir du courage. Ce jeu de mots est également une référence à la chanson enfantine du roi Dagobert. Pour élaborer ce travail, j'ai utilisé notamment une photographie récupérée dans un album de famille, sur laquelle Z était tellement sérieux que j'ai trouvé intéressant de la détourner de façon comique. Au moyen d'un photomontage je lui ai mis un slip noir sur la tête. Courageux, Z est

³ Pour visualiser les œuvres présentées dans l'article : <http://museologiaporto.ning.com/profile/IsabelCunhadeAlmeida>.

devenu *Z-héros*: “un héros modèle qui porte sur sa tête l’insigne de sa masculinité”. J’ai associé ce photomontage à l’œuvre en cours qui était le drapeau sur lequel se trouvaient cousus six slips noirs récemment acquis par le modèle auxquels j’ai donné un autre destin, plus inhabituel. En composant des formes géométriques avec eux, je suis arrivée ainsi à créer une étoile à six branches. Au centre, trois slips gris et trois slips blancs intercalés, forment ensemble une circonférence irrégulière et plus claire à l’intérieur de l’étoile. La façon dont ils sont cousus fait allusion à un cycle en perpétuel mouvement, car ils font penser à une roue qui tourne autour de son axe. En opposition à cette image, figure à gauche, un ruban répétant verticalement cinq fois l’image de *Z-héros*, immobile. Du fait de la répétition des images dans la verticale (comme les images des photomatons), l’impression visuelle induite est que ce ruban monte et descend. Comme l’image de *Z-héros* est identique, le regard du spectateur peut se déplacer de haut en bas et vice-versa, dans un continuels va-et-vient.

Voici comment, en mettant le slip sur la tête de *Z*, j’ai créé mon personnage *Z-héros*. Mais *Z* ne m’a pas vue fabriquer cette œuvre et on peut imaginer sa surprise quand il l’a découverte. De toute façon, cet “hommage” l’a conquis. Depuis ce travail, les slips sont devenus le symbole de “puissance” et l’emblème de reconnaissance de *Z-héros*, comme la moustache est signe de reconnaissance de Salvador Dalí et l’écharpe rouge, signe de reconnaissance d’Aristide Bruant dans les affiches de Toulouse Lautrec.

Une fois exposé, le héros individuel devient le héros du spectateur. Dès lors, *Z* s’intègre, se dédouble et se lie fortement à la construction du personnage *Z-héros*, ce qui a provoqué un phénomène assez intéressant entre *Z* et l’œuvre. L’œuvre a commencé à interagir avec *Z* et il est devenu chaque fois plus participatif. Il a été invité à donner d’avantage de lui-même et ainsi à travers sa participation, *Z* et l’œuvre sont devenus un événement. Il se montre en effet capable de devenir un modèle artistique hors du commun, capable à la *Cindy Sherman* d’incarner des identités multiples jusqu’à assumer l’identité de *Z-héros*.

Après sa première apparition sur ma scène artistique, *Z* se transforme dans une sorte de badinage fantaisiste et burlesque, au contraire des autoportraits de Rembrandt qui gardent derrière la diversité des vêtements et des poses, leur physiologie intacte. *Z-héros* n’est pas un

portrait de Z, alors que les autoportraits de Rembrandt sont véritablement des portraits de Rembrandt. Selon Ernest Van de Wetering, Rembrandt doit avoir étudié avec la plus grande attention son visage dans un miroir quand il peignait un autoportrait. Pour réaliser ses autoportraits, il combine souvent des composantes historiques avec des éléments exotiques contemporains (Van de Wetering, 1999 : 61). Au contraire, *Z-héros*, lui, incarne la diversité même. En multipliant les images de mon héros et en le montrant sous toutes ses coutures et déguisements, il s'en suit une inflation démultipliée d'images antagonistes. Cependant, *Z-héros* n'est pas autonome, il a besoin de Z pour se construire. Les deux sont intrinsèquement liés et je peux transformer Z, soit à travers le masque et le déguisement, soit à travers le montage numérique. Mon personnage se démultiplie dans les représentations que je lui donne, non seulement au gré de mes fantaisies plastiques mais aussi au gré des lectures plurielles auxquelles j'invite le spectateur. Je construis un personnage où Z sert de support et je m'inspire de cette création. Quand je lui donne un contexte, il s'enrichit d'un environnement, d'un entourage, de statuts divers et offre au spectateur, selon le cas, la possibilité ou non de faire d'autres lectures, comme dans mon installation *B.D. Belge*.

Inspiré par l'affiche de Bob Dylan réalisée par Milton Glaser en 1966, *B.D. Belge* fonctionne par association d'images où le lien entre les objets est établi par le regard du spectateur. Je la compose avec une panoplie d'objets qui semblent disparates à première vue, à l'instar de l'artiste Jim Dine qui utilisait des objets de natures différentes pour faire son œuvre.

L'installation se compose de trois éléments qui sont placés indépendamment les uns des autres. L'élément placé à droite est une plaque noire verticale où se trouvent, en bas, un sachet transparent contenant plusieurs fards à maquillage et en haut, une photographie de Z de profil, maquillé, portant un manteau zébré de noir et de blanc. Placé sur un cintre fixé au mur, l'élément central est le manteau original utilisé pour la prise photographique. L'élément de gauche est une peinture qui réutilise la forme visuelle (visage noir et chevelure multicolore) de l'affiche précitée et où *Z-héros* est représenté "à la façon de Bob Dylan". Il porte également le manteau noir et blanc et figure en buste de profil, comme dans la photographie de Z placée à la droite dans l'installation.

Je joue avec la mise en situation de ces objets composés de matériaux différents les uns des autres. Ils constituent pourtant une unité d'ensemble formée par des associations imaginaires tracées par le regard du spectateur, dont l'une est matérialisée par le manteau, commun aux trois objets qui se présente comme une seconde peau ; l'autre est l'association visuelle des couleurs, des produits de maquillage et des cheveux représentés dans la peinture. La dernière, vient de la comparaison entre le profil de la personne photographiée et celui de la peinture. Ces profils favorisent l'association des deux éléments figurés.

Le jeu ainsi créé associé au titre *B.D. belge*, peut être compris, soit comme "bande dessinée belge" : bande dessinée, puisque en forme de *bd*, c'est-à-dire, trois éléments séparés dont nous devons faire une lecture linéaire en les unissant pour appréhender le message véhiculé, soit interprété en référence à la fameuse affiche de Bob Dylan créée par Glaser, *B.D. belge* peut amener le spectateur à penser qu'il pourrait s'agir de "Bob Dylan belge".

Est-ce qu'on peut dire que *Z* devient héros quand il s'identifie à une star comme Bob Dylan?

Dans cette installation, il se maquille et cache son visage pour mieux se montrer en Bob Dylan. Comme le masque qui avant même de transformer, commence par dissimuler, le maquillage chez l'homme est une dissimulation, il transfigure la réalité du visage. Ce sont les masques qui ont permis à l'homme d'abolir son individualité: "Le porteur d'un masque s'identifie toujours (ou bien tend à s'identifier) à celui qu'il représente. Le masque peut être apparemment réduit à un maquillage, à un habillement ou à une physionomie afin de permettre une ressemblance avec celui qui doit être imité" (Allard & Lefort, 1984: 14).

Tantôt "mythique" tantôt "mythologique", *Z-héros*, exemplaire dans sa nouvelle peau, illustre dans *B.D. belge*, le désir de chaque individu anonyme, invisible, de devenir une personnalité, une célébrité, une star comme l'artiste Bob Dylan, devenu le mythe d'une génération. La naissance et la création de *Z-héros* fait appel à ces images traditionnelles et mythiques en même temps qu'elle cherche à rendre visible un héros intime, anonyme, invisible, tout en le rendant reconnaissable sous les divers processus d'héroïsation proposés. Mais en donnant essor à toutes ces images, mon travail est aux prises avec une interrogation fondamentale sur l'identité, ou plutôt l'éventail des possibles pour mon

personnage. Si mes installations interrogent la mythologie collective ou individuelle, si elles jouent sur toutes les déclinaisons modernes du héros, c'est par jeu, parce qu'elles se saisissent d'emblèmes pour parvenir à l'universel.

Z-héros incarne toutes les identités auxquelles je le destine et les identités qu'il incarne sont le résultat à la fois de celles que je vois en Z, de celles que Z imagine, de celles que Z m'inspire, de l'actualité qui me sert d'inspiration, du mélange de toutes ces composantes et aussi de la lecture faite par le spectateur. L'identité de *Z-héros* est multiple et je vois plusieurs hommes dans Z. Un de ces autres Z qui résident dans Z me sert d'inspiration à la création du *Brasseur de vent*. Z aime faire de la voile et j'ai l'idée de le représenter en marin. Comme la pratique de la voile fait partie de son monde, le représenter en marin serait transformer Z en un autre Z qu'il est. Cela ne m'intéresse pas, il faut lui donner une autre tâche plus importante : il doit être un héros et je le transforme en champion de la course "Vendée Globe". Pour véhiculer le message de la transformation de Z en héros, je le transforme en *Z-héros* dans *Brasseur de vent*.

Il s'agit d'une installation où j'exploite deux plans, un vertical et un horizontal. Elle est complétée par une vidéo qui peut être projetée sur un mur ou diffusée par une télévision. La vidéo du *Brasseur de vent* montre dans une sorte de projection psychologique, la transformation de Z en *Z-héros*. Autrement dit, d'abord *Z-héros* est Z, c'est-à-dire un homme normal, ordinaire, qui lit son journal quand il arrive à la maison. Comme par magie, cet homme subit une transformation physique et apparaît habillé comme un marin champion du "Vendée Globe", doté d'une capacité extraordinaire à naviguer et capable de réaliser les plus grandes prouesses en mer. Il se transforme en super-héros et le spectateur peut s'identifier à lui.

Dans une autre des péripiéties auxquelles je le destine, *Z-héros* part en mission au Moyen Orient où il disparaît, au moment même où mon modèle est envoyé en mission professionnelle là-bas... L'éloignement de Z provoque des changements dans ma création. Pour continuer l'œuvre avec les traces de Z, j'utilise des anciennes photographies de Z en *Z-héros* pour créer l'histoire de la disparition de mon personnage. Si la photographie conserve la trace des individus, ces mêmes individus peuvent être recherchés, traqués au moyen de la photographie.

A la recherche de mon héros perdu, je le poursuis à travers le monde entier et je lance une campagne de recherche, en placardant dans différents lieux des affiches légendées comme suit: “Ne l’oublions pas. Nous ne pouvons pas l’oublier”. Ces deux phrases font notamment allusion aux disparitions des journalistes^[4] qui sont, au-delà des considérations humaines, inacceptables en ce qu’elles sont des atteintes au droit fondamental que constitue la liberté de la presse. La divulgation de l’information ne permet pas seulement qu’un événement soit connu mais est aujourd’hui parfois la condition pour qu’un événement “existe”. Ainsi les “transmetteurs”,^[5] mot utilisé par certains critiques comme Régis Debray, deviennent les maîtres de l’histoire immédiate. Ces transmetteurs de l’information qui, en nous fournissant l’information en temps réel en étant présents partout en même temps, sur nos écrans, dans nos journaux ou à la radio, se transforment eux-mêmes en héros de tout le monde: “Les héros de cette fin de siècle sont ses hérauts” (Debray, 1992: 382). Dans ma vidéo, je considère le journaliste *Z-héros* comme un “héraut” actuel et sa disparition ne se limite pas à la disparition de sa personne mais aussi à la disparition ou à la *non-existence* des événements qu’il aurait pu divulguer.

La disparition de *Z-héros* l’héroïse davantage, a souligné un spectateur: “Il devient encore plus héros par le fait qu’il n’est plus là. Sa disparition renforce tout le processus d’héroïsation”.

Dans mon œuvre, *Ne l’oublions pas, nous ne pouvons pas l’oublier*, l’éventail identitaire de *Z-héros* combiné à la répétition des mêmes mots sur les affiches amplifie ce processus d’héroïsation et a pour but de faire de lui une figure connue, car placarder des affiches d’une personne est une façon de la faire connaître et de la rendre populaire.

Certes, les affiches sont un excellent moyen pour attirer l’attention du public et maintenir vivant le souvenir. Toutefois d’autres moyens existent, et je les ai mis en œuvre dans ma recherche artistique, telle

⁴ Ces deux phrases étaient diffusées par les médias lors de la disparition de Christian Chesnot et Georges Malbrunot. La mobilisation du public peut contribuer à l’amélioration du respect de la liberté de presse, voire la libération de journalistes otages, comme en témoigne leur libération et celle de Florence Aubenas.

⁵ Selon Régis Debray, comme l’information nous fait devenir des “égaux” devant l’événement retransmis en direct et puisque le centre du monde est devenu l’écran par lequel on voit, le transmetteur qui est partout devient un héros/héraut de l’actualité.

la vidéo 3'44" *de silence en hommage à Z-héros*. Au lieu d'une minute classique de silence en l'honneur d'une personnalité, j'ai sélectionné une musique de John Cage, pour créer les "3'44" de silence en hommage à *Z-héros*". Des minutes et des secondes pendant lesquelles l'image de notre héros défile sur le slogan de la campagne de recherche. Seuls les mots du slogan restent immuables à l'écran tandis que *Z-héros* apparaît sous toutes ses identités. En le montrant dans tous ses déguisements, cet hommage veut le présenter comme le héros dans toutes les circonstances et le héros de tout le monde. Même si le héros contemporain risque de disparaître, *Z-héros*, quant à lui, ne l'oublions pas :

Nous ne pouvons pas l'oublier...

Z-héros, ce héros singulier, inconnu au moment de sa création et qui n'avait vocation à n'être dans ses débuts qu'un héros intime est devenu un anonyme héroïsé par sa disparition et entre fictivement sur la scène de l'histoire, dans un destin collectif et politique à côté de journalistes disparus. Toutefois, l'histoire de sa disparition va être transportée vers d'autres lieux au gré de mes pérégrinations. Toujours prête à repartir de zéro, le choix des matériaux virtuels, des présentations éphémères rendent plus essentiel l'événement même de la présentation de mon travail. D'ailleurs, ne l'oublions pas, *Z-héros* est ce qui fait l'événement et se défait comme lui.

367

Z-HÉROS. UN HÉROS À
IDENTITÉS MULTIPLES

Isabel Cunha de Almeida

REFERENCES

- Allard, Geneviève & Pierre Lefort (1984), *Le masque*, Paris, P.U.F.
- Bernard Hélène (2005), *Le Portrait. Anthologie*, Paris, Flammarion.
- Cirendini, Olivier (mai 2011), " L'étoffe des nouveaux héros", *TGV Magazine*, pp. 28-35.
- Debray, Régis (1992), *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard.
- Guillou Marlène & Evelyne Thoizet (1998), *Galerie de portraits dans le récit*, Paris, Bertrand Lacoste.
- Mouturat, Didier (2002), "La figure des héros dans la création contemporaine", *Convergences*, Cahier n°1. Paris, L'Harmattan. p. 43.
- Rey, Alain (2010), *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Le Robert.
- Souriau, Etienne (1990), *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, P.U.F. [2004].
- Thibaud, Robert-Jacques (1998), *Dictionnaire de Mythologie et de symbolique romaine*, Dervy, p. 170.

Tisseron, Serge (2001), *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay.

Van de Wetering, Ernest (1999), *Rembrandt par lui-même, Les multiples fonctions des autoportraits de Rembrandt*, Paris, Flammarion.

Cunha de Almeida, Isabel, disponível au: <http://museologiaporto.ning.com/profile/IsabelCunhadeAlmeida>, Dernière consultation : 12/07/2012.

368

.....
FIGURAS DO HERÓI
.....

Literatura Cinema
Banda Desenhada

FIGURAS DO HERÓI

LITERATURA CINEMA BANDA DESENHADA

Organização: Cristina Álvares | Ana Lúcia Curado | Sérgio Guimarães de Sousa

Direcção gráfica e capa: António Pedro
Edição do Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2012

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 252 301 382 / Fax 252 317 555

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Dezembro 2012

Depósito legal: 353093/12

ISBN 978-989-8549-38-9

