

Mapeamento de obras épicas
Cartografía de obras épicas
Cartographie des œuvres épiques
Mapping of epic works

Ano 3 - Número Especial 2
set 2019 - ISSN 2527-080X

REVISTA ÉPICAS



ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

Apresentação - p. 6

Presentación - p. 11

Présentation - p. 16

Presentation - p. 21

VERBETES

Canção de Gesta. Cantar de Gesta. Chanson de Geste . Chanson de Geste - p. 26

Chanson de Roland (1000) – Hubert Heckmann - p. 27

Cinema Épico. Cine épico. Cinéma épique. Epic cinema - p. 31

A idade da terra (1980) - Fernando de Mendonça - p. 32

Andrei Rublev (1966) - Fernando de Mendonça - p. 36

Intolerance (1916) - Fernando de Mendonça - p. 41

Le Soulier de Satin (1985) - Fernando de Mendonça - p. 45

Moses und Aron (1975) - Fernando de Mendonça - p. 49

Sátántangó (1994) - Fernando de Mendonça - p. 53

Cordel Épico. Cordel Épico. Cordel Épique. Epic Cordel - p. 57

Os 4 Sonhos Reveladores do Padre Cícero (1990) - Ítalo de Melo Ramalho - p. 58

Zumbi dos Palmares em Cordel (2013) - Luciara Leite de Mendonça - p. 61

Zumbi dos Palmares Herói Negro do Brasil (2007) - Luciara Leite de Mendonça - p. 64

Zumbi Símbolo de Liberdade (2008) - Luciara Leite de Mendonça - p. 67

Zumbi, Um Sonho da Igualdade (2009) - Luciara Leite de Mendonça - p. 70

Epopeia/Poesia épica. Epopeya/Poesía épica. Épopée/Poème Épique. Epic Poem - p. 74

A cabeça calva de Deus (2001) - Christina Ramalho - p. 75

A lágrima de um Caeté (1849) - Luana Santana - p. 81

Aeneis (19 a.C.) - Marcos Martinho - p. 85

Anchieta ou O evangelho nas selvas (1875) - Christina Ramalho - p. 91

As marinhas (1984) - Christina Ramalho - p. 94

Brasilíada (2010) - Luana Santana - p. 98

Caminhos de quando e além (2007) - Christina Ramalho - p. 103

Canto General (1950) - Delphine Rumeau - p. 107

Caramuru (1781) - Christina Ramalho - p. 112

Divina Commedia (Séc. XIV) - Christina Ramalho - p. 116

Ilíás (séc. VIII a.C.) - Marcos Martinho - p. 122
Invenção de Orfeu (1952) - Margaret Anne Clarke - p. 129
La Araucana (1569, 1578, 1589) - Aude Plagnard - p. 133
Le Légende des siècles (1859, 1877, 1883) - Delphine Rumeau - p. 138
Leaves of Grass (1855) - Delphine Rumeau - p. 142
Los herederos de Farabundo (1981) - Dante Barrientos Tecún - p. 145
Mahābhārata (séc. X a.C.) - Claudine Le Blanc - p. 149
Martín Fierro (1872) - Éverton de Jesus Santos - p. 152
Memorial da infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor (primeira parte – 1639) - Fabio Mario da Silva - p. 158
Memorial de Rondon (1995) - Luana Santana - 170
O caçador de esmeraldas (1902) - Christina Ramalho - p. 174
Odysseía (séc. VIII a.C.) - Marcos Martinho - p. 178
Os Brasis (2000) - Luana Santana - p. 185
Os Timbiras (1857) - Christina Ramalho - p. 188
Paradise Lost (1667, 1674) - Margaret Anne Clarke - p. 192
Poema de Chile (1967) - Christina Ramalho - p. 196
Romanceiro do Contestado (1996) - Christina Ramalho - p. 203
Sísifo (1976) - Luana Santana - p. 210
South America Mi Hija (1992) - Gisela Reis - p. 215
Táxi (1986) - Christina Ramalho - p. 219
Trigal com Corvos (2004) - Christina Ramalho - p. 222

Epopeia Adaptada Para Crianças e Jovens. Epopeya Adaptada para Niños y Jóvenes. L'Épopée Adaptée aux Enfants et aux Jeunes/Epic Poetry Adapted for Children and Young People - p. 226

Ilíada (2005) - Christina Ramalho - p. 227
Os Lusíadas (Luiz Maria Veiga, 2005) - Marta Barreto - p. 230
Os Lusíadas (Ricardo Vale, 2005) - Marta Barreto - p. 234
Os Lusíadas (Rubem Braga e Edson Braga, 2001) - Marta Barreto - p. 237
Os Lusíadas (Fido Nesti, 1971) - Marta Barreto - p. 240

Epopeia Oral. Epopeya oral. Épopée orale. Oral epic - p. 245

El Hadj Omar Tall (1797-1864) - Cheick Sakho - p. 246
Epopeia de Samba Guélâdio Diêgui - Cheick Sakho - p. 248
Lat Dior (1842-1886) - Cheick Sakho - p. 251
Samouri Touré (1830-1900) – Elara Bertho - p. 254

Narrativa/Saga Épica. Narrativa épica/Saga épica. Récit épique. Saga épique - p. 257

Les misérables (1862) - Christina Ramalho - p. 258
Os sertões (1902) - Ítalo de Melo Ramalho - p. 264

Obras híbridas. Obras híbridas. Œuvres hybrides. Hybrid works - p. 268

As cantilenas do Rei-Rainha (1988) - Aleksandra dos Santos Bispo - p. 269
Esse é o homem (2013) - Éverton de Jesus Santos - p. 272
La patria insomne (2011) - Assia Mohssine - p. 276

Marco do Mundo (2012) - Éverton de Jesus Santos - p. 282

Toda a América (1926) - Éverton de Jesus Santos - p. 286

Teatro Épico. Teatro épico. Théâtre épique. Epic theater - p. 289

Les Barricades (1827) - Charlotte Krauss - p. 290



www.cimeep.com (Mapeamento/Cartografía/Cartographie/Mapping)





MENDONÇA, Fernando de; RAMALHO, Christina. Apresentação. In: *Revista Épicas*. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 6-10. ISSN 2527-080X.

APRESENTAÇÃO

Fernando de Mendonça¹
Christina Ramalho²

No segundo número especial da *Revista Épicas*, materializamos, em forma de publicação, a primeira fase de realizações concretas do projeto “Mapeamento de Obras Épicas”, criado pelo Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), em parceria com o *Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées* (REARE), o *Projet Épopée* e o *Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique* (CELIS) e disponibilizado hoje no site do CIMEEP: www.cimeep.com (opção “Mapeamento”).

O objetivo principal desse mapeamento é propor uma geolocalização, em um planisfério, de obras épicas – organizadas em nove diferentes subgêneros –, recitadas e lidas em todo o mundo, desde a Antiguidade até hoje. As obras são apresentadas em forma de verbetes (em espanhol, francês, inglês e português), que trazem informações gerais sobre forma, conteúdo, autoria, nacionalidade, data, referências e links, quando cabível e conforme decisão de cada autor/a. Em geral, as obras são inseridas no mapa a partir da referência do local de nascimento do/a autor/a.

Quando isso não se faz possível, opta-se pelo local onde foi publicada e, no caso das epopeias orais, a região em que, originariamente, teria começado a circular. Alguns ajustes foram necessários nos casos em

¹ Professor-Doutor da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Coordenador do GT 22 – Cinema épico.

² Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

que um mesmo local abrigaria mais de uma obra. Assim, latitudes e longitudes, em algumas inserções, foram aproximadas, para não causar a sobreposição de marcadores.

A grande escala do projeto exigiu a inclusão de realidades textuais plurais de acordo com códigos homogêneos e, portanto, pressupôs uma rica reflexão sobre as modalidades do mapeamento e os dados subjacentes a ela. A proposta é que o mapeamento esteja sempre aberto a novas contribuições e mesmo ao enriquecimento dos próprios verbetes já disponibilizados, visto que os estudos épicos sempre trazem novidades e novos olhares que podem e devem ser incorporados. De igual modo, a descrição dos subgêneros, de modo algum, buscou limitar sua compreensão à visão do/a autor/a de cada verbete. Fizeram-se descrições mais suscintas, e buscando ampliar o repertório teórico sobre o tema por meio da indicação de algumas referências.

Neste número, apresentamos os primeiros sessenta verbetes publicados, além da descrição de cada um dos subgêneros. No âmbito das obras que aparecem no mapeamento, certamente muitas ausências serão notadas (*Os Lusíadas*, de Luís de Camões, por exemplo, só aparece na categoria obras adaptadas para crianças e jovens), visto que as contribuições chegam pouco a pouco e exigem o trabalho técnico de preparação das versões em outros idiomas e também a inserção no próprio site. Contudo, acreditamos que esses sessenta verbetes (a maioria naturalmente concentrada no Brasil pelo fato de ser o país sede do CIMEEP e de haver maior número de pesquisadores/as brasileiros/as) já oferecerão aos/as interessados/as uma visão rica sobre a presença da literatura épica através dos tempos no mundo. Além disso, é importante destacar a presença de mulheres como autoras de obras épicas, tema que, por si só, merece diversas considerações, dada a tradição patriarcal milenarmente impregnada nas manifestações épicas.

É necessário expressar os agradecimentos a Rodrigo Otsuka, estudante do Curso de Ciência da Computação da Universidade Federal de Sergipe, que, atuando como bolsista do Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Aprendizagem Profissional (PRODAP), tornou possível, em 2017 e 2018, a concretização do projeto, buscando recursos tecnológicos para que o mapeamento virtual se tornasse realidade. Todo o design e a própria concepção do mapa nasceram do diálogo com a coordenação do CIMEEP e de seus conhecimentos, como estudante de Ciência da Computação, da viabilidade técnica para sua realização.

Além disso, é importante agradecer aos membros do Conselho Científico e, especialmente, à professora-doutora Aude Plagnard, da Université Paul Valéry, que contribuiu muito para que as definições sobre a estrutura do mapeamento e as orientações para a produção de verbetes fossem estabelecidas. Igualmente agradecemos a todos os/as pesquisadores/as que puderam produzir os verbetes sobre obras épicas ora apresentados, a saber: Alexsandra dos Santos Bispo, Assia Mohssine, Aude Plagnard, Charlotte

Krauss, Cheick Sakho, Claudine Le Blanc, Dante Barrientos Tecún, Delphine Rumeau, Elara Bertho, Éverton de Jesus Santos, Fabio Mario da Silva, Gisela Reis, Hubert Heckmann, Ítalo de Melo Ramalho, Luana Santana, Luciara Leite de Mendonça, Marcos Martinho, Margaret Anne Clarke e Marta Barreto.

Descreveremos a seguir o conteúdo desse número especial, evitando nos alongarmos e, com isso, tirar o protagonismo dos textos que integram a revista. A apresentação se dá a partir do centramento nos subgêneros épicos, a saber (em ordem alfabética): canção de gesta; cinema épico; cordel épico; epopeia/poema épico; epopeia adaptada para crianças e jovens; epopeia oral; narrativa épica; obras híbridas; e teatro épico.

O subgênero **Canção de Gesta** – verbete assinado por Jean-Pierre Martin (Université D'Artois/REARE) – aparece ilustrado pela obra *Chanson de Roland* (1000). Martin apresenta uma rica descrição das origens, características e manifestações da canção de gesta, destacando, em especial, o fato de a temática desse tipo de obra literária centrar-se na narração histórica de feitos guerreiros relacionados a cavaleiros cristãos.

Em relação ao **Cinema Épico** – por Fernando de Mendonça (Universidade Federal de Sergipe) –, compreendido dentro de uma evidente aproximação aos originais literários, destaca-se, em seu mapeamento, uma abordagem histórica do audiovisual que ultrapassa o recorrente imaginário do gênero na indústria de Hollywood. Diversas nações, movimentos e cineastas se valeram da matéria épica desde os primórdios do cinema mudo, pelo que se destacam aqui alguns dos exemplos máximos, recolhidos dentro do Séc. XX, a saber: *A idade da terra* (1980); *Andrei Rublev* (1966); *Intolerance* (1916); *Le Soulier de Satin* (1985); *Moses und Aron* (1975); *Sátántangó* (1994).

Localizado numa tradição específica ao nordeste brasileiro, por sua vez, o mapeamento do **Cordel Épico** – verbete foi elaborado por Christina Ramalho (Universidade Federal de Sergipe) –, se concentra na forma que esse tipo de composição e estilística dedica à matéria épica, sempre pautada pela identificação de seu alicerce temático (plano histórico, maravilhoso e heroico). Apesar de se recuperarem registros épicos neste gênero desde o Séc. XIX, os exemplos até aqui recolhidos se voltam para uma produção mais contemporânea, marcada pela atualização de mitos heróicos num imaginário popular e nacional, como se apresentam em *Os 4 Sonhos Reveladores do Padre Cícero* (1990); *Zumbi dos Palmares em Cordel* (2013); *Zumbi dos Palmares Herói Negro do Brasil* (2007); *Zumbi Símbolo de Liberdade* (2008) e *Zumbi, Um Sonho da Igualdade* (2009).

A categoria ou subgênero **Epopeia/Poesia épica** (Christina Ramalho) concentra, naturalmente, o maior número de verbetes. O que se pode perceber, já na relação de títulos citada a seguir, é que esse tipo de produção atravessa tempo e espaço, e, mesmo adquirindo formas diversificadas que, teoricamente,

resultam em visões diferentes acerca dessa manifestação épica, ainda permite o reconhecimento de traços identitários bastante semelhantes, como os planos histórico, maravilhoso e literário dos poemas, a dupla instância de enunciação e, principalmente, a existência de uma matéria épica em torno da qual o poema é desenvolvido. Assim, temos, em ordem alfabética, obras que representam diversas nacionalidades e temáticas: *A cabeça calva de Deus* (2001); *A lágrima de um Caeté* (1849); *Aeneis* [Eneida] (19 a.C.); *As marinhas* (1984); *Brasilíada* (2010); *Anchieta ou O evangelho nas selvas* (1875); *Caminhos de quando e além* (2007); *Canto General* (1950); *Caramuru* (1781); *Divina Commedia* (Séc. XIV); *Iliás* [Ilíada] (séc. VIII a.C.); *Invenção de Orfeu* (1952); *La Araucana* (1569, 1578, 1589); *Le Légende des siècles* (1859, 1877, 1883); *Leaves of Grass* (1855); *Los herederos de Farabundo* (1981); *Mahābhārata* (séc. X a.C.); *Martín Fierro* (1872); *Memorial da infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (primeira parte – 1639); *Memorial de Rondon* (1995); *O caçador de esmeraldas* (1902); *Odisseia* (séc. VIII a.C.); *Os Brasis* (2000); *Os Timbiras* (1857); *Paradise Lost* (1667, 1674); *Poema de Chile* (1967); *Romanceiro do Contestado* (1996); *Sísifo* (1976); *South America Mi Hija* (1992); *Táxi* (1986) e *Trigal com Corvos* (2004).

Com potencial para um maior desenvolvimento futuro, o mapeamento da **Epopéia Adaptada Para Crianças e Jovens** (Christina Ramalho), tem por objetivo se concentrar em obras que tornem acessível o cânone da épica universal para as menores faixas etárias. Nesse sentido, importam as variações nas técnicas de adaptação, que podem contemplar desde aspectos contextuais e de gêneros literários, a recursos de ilustração e maior visualização do texto épico. Por enquanto, destaca-se nesta seção uma relevante adaptação da *Ilíada*, publicada em 2005, além de quatro adaptações de *Os Lusíadas*, a saber: uma de Luiz Maria Veiga (2005), uma de Ricardo Vale (2005), uma de Rubem Braga e Edson Braga (2001) e uma de Fido Nesti (1971), esta última adaptada e ilustrada para quadrinhos.

Dentro dos registros remanescentes das tradições orais, o mapeamento da **Epopéia Oral** – verbete elaborado por Elara Bertho (CNRS/REARE/CIMEEP) –, se concentra na perpetuação de um ato performático, ainda que o encontro desta matriz com o registro escrito também se efetive. Tais narrativas são marcadas por uma ênfase à consciência de uma identidade nacional e histórica, concentradas no imaginário coletivo de comunidades que se fundam e desenvolvem por meio da narrativa épica, a exemplo das tradições africanas, aqui contempladas. As obras mapeadas também se destacam pela origem biográfica de personagens históricos, a exemplo de *El Hadj Omar Tall* (1797-1864); *Epopéia de Samba Guélâdio Diêgui* (iniciada em 1745); *Lat Dior* (1842-1886) e *Samouri Touré* (1830-1900).

O mapeamento da **Narrativa/Saga Épica** (Christina Ramalho), subgênero também promissor para uma futura ampliação, valoriza a moderna forma literária da prosa, especialmente em seu caráter romanesco.

Em tais obras, a matéria épica se manifesta por meio de suas características primordiais, seja pelo plano histórico, maravilhoso, ou seu caráter heroico. A noção de saga pode ser identificada nos exemplos recolhidos em *Les misérables* (1862) e *Os sertões* (1902).

Por sua vez, importa esclarecer que o norte para o mapeamento dentro das **Obras Híbridas** (Christina Ramalho) prioriza tratamentos que conectem especificidades de variados gêneros literários, como o épico-trágico, o épico-lírico e demais possibilidades centradas no tratamento estético da linguagem literária. Concentram-se nesta seção alguns dos exemplos mais contemporâneos localizados, em que se destacam *As cantilenas do Rei-Rainha* (1988); *Esse é o homem* (2013); *La patria insomne* (2011); *Marco do Mundo* (2012) e *Toda a América* (1926).

De semelhante forma, o **Teatro Épico** – verbete assinado por Charlotte Krauss (Université de Poitiers/CIMEEP) –, também interessa a este mapeamento, dentro de uma conjunção de fatores que conecta variações de categorias cênicas, como a adaptação de textos literários, a influência sofrida por cenários históricos, maravilhosos ou de heroísmo épicos, além da atualização deste contexto às vozes narrativas da Modernidade, a exemplo da compreensão brechtiana muito difundida no Séc. XX. Trata-se de mais uma seção com potencial ampliação futura, por enquanto representada pelo exemplo de *Les Barricades* (1827).

Espera-se, enfim, que a publicação desses verbetes, cuja circulação entre leitores e leitoras será facilitada pelo fato de as publicações individuais serem apresentadas em quatro idiomas, possa servir de estímulo para a realização das leituras das obras propriamente ditas, além de tornar mais acessível, a não-especialistas, o contato com informações sobre obras épicas.

Convidamos, por fim, leitores e leitoras a visitarem o site do CIMEEP (www.cimeep.com) e acessarem a opção “Mapeamento”, para terem a visão completa do mapa, da localização das obras e do colorido que os diferentes subgêneros trazem para esse registro visual. Esperemos que a visita também os/as leve a imaginar a imensa possibilidade de expansão desse mapeamento que, aos poucos, o tempo concretizará.



MENDONÇA, Fernando de; RAMALHO, Christina. Apresentação. In: *Revista Épicas*. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 11-15. ISSN 2527-080X.

PRESENTACIÓN

Fernando de Mendonça³
Christina Ramalho⁴

En el segundo número especial de la *Revista Épicas*, publicamos la primera fase de logros concretos del proyecto “Cartografía de Obras Épicas”, creado por el *Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos* [Centro Internacional y Multidisciplinario de Estudios Épicos] (CIMEEP), en colaboración con *Réseau Euro- Africain Recherches sur les Épopées* (REARE), el *Projet Épopée* y el *Centre for Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique* (CELIS) y disponible hoy en el sitio web del CIMEEP: www.cimeep.com (opción “Cartografía”).

El objetivo principal de esta cartografía es proponer una geolocalización, en un planisferio, de obras épicas, organizadas en nueve subgéneros diferentes, recitadas y leídas en todo el mundo, desde la antigüedad hasta nuestros días. Los trabajos se presentan en forma de entradas (en español, francés, inglés y portugués), que proporcionan información general sobre forma, contenido, autoría, nacionalidad, fecha, referencias y enlaces, cuando corresponda y según lo decida cada autor. En general, las obras se insertan en el mapa desde la referencia del lugar de nacimiento del autor. Cuando esto no es posible, se elige

³ Profesor-Doctor de la Universidade Federal de Sergipe (UFS). Coordinador del Grupo de Trabajo 22 - Cine épico.

⁴ Doctorado en Letras por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2004). Profesor Adjunto 4 en la Universidade Federal de Sergipe. Miembro de CIMEEP, GELIC, REARE e IIS. Coordinadora con Margaret Anne Clarke del Grupo de Trabajo 5 - Historiografía épica.

el lugar donde se publicó y, en el caso de las epopeyas orales, la región en la que originalmente comenzó a circular. Algunos ajustes fueron necesarios en los casos en que el mismo sitio albergaría más de un trabajo. Por lo tanto, las latitudes y longitudes, en algunas inserciones, eran aproximadas, para no hacer que los marcadores se superpongan.

La gran escala del proyecto requería la inclusión de realidades textuales plurales de acuerdo con códigos homogéneos y, por lo tanto, presuponía una rica reflexión sobre las modalidades de mapeo y los datos subyacentes. La propuesta es que el mapeo siempre esté abierto a nuevas contribuciones e incluso al enriquecimiento de las entradas ya disponibles, ya que los estudios épicos siempre traen noticias y nuevas perspectivas que pueden y deben incorporarse. Del mismo modo, la descripción de los subgéneros de ninguna manera buscaba limitar su comprensión a la opinión del autor de cada entrada. Se hicieron descripciones más breves y se buscó ampliar el repertorio teórico sobre el tema indicando algunas referencias.

En este número, presentamos las primeras sesenta entradas publicadas, así como una descripción de cada uno de los subgéneros. Dentro de los trabajos que aparecen en la cartografía, ciertamente se notarán muchas ausencias (*Os Lusíadas* [Los Lusiads], de Luís de Camões, por ejemplo, solo aparece en la categoría obras adaptadas para niños y jóvenes), ya que las contribuciones llegan poco a poco y requieren el trabajo técnico para preparar las versiones en otros idiomas y también la inserción en el sitio mismo. Sin embargo, creemos que estas sesenta entradas (la mayoría de ellas se concentraron naturalmente en Brasil porque es el país anfitrión de CIMEEP y hay más investigadores brasileños) ya proporcionarán a las partes interesadas una visión rica de la presencia de literatura épica en todo el mundo. Además, es importante destacar la presencia de mujeres como autoras de obras épicas, un tema que en sí mismo merece varias consideraciones, dada la milenaria tradición patriarcal impregnada de manifestaciones épicas.

Es necesario agradecer a Rodrigo Otsuka, un estudiante del Curso de Informática de la Universidade Federal de Sergipe, quien, actuando como becario del *Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Aprendizagem Profissional* [Programa de Apoyo al Desarrollo del Aprendizaje Profesional] (PRODAP), hizo posible, en 2017 y 2018, la realización del proyecto, buscando recursos tecnológicos para hacer realidad la cartografía virtual. Todo el diseño y la concepción del mapa nacieron del diálogo con la coordinación del CIMEEP y su conocimiento como estudiante de Informática, la viabilidad técnica para su realización.

Además, es importante agradecer a los miembros del Consejo Científico y especialmente a la profesora Aude Plagnard de la Universidad Paul Valéry, que contribuyó en gran medida a la definición de la estructura de mapeo y las pautas para la producción de entradas. También agradecemos a todos los

investigadores que pudieron producir las entradas sobre obras épicas presentadas aquí, a saber: Alexsandra dos Santos Bispo, Assia Mohssine, Aude Plagnard, Charlotte Krauss, Cheick Sakho, Claudine Le Blanc, Dante Barrientos Tecún, Delphine Rumeau, Elara Bertho, Éverton de Jesus Santos, Fabio Mario da Silva, Gisela Reis, Hubert Heckmann, Ítalo de Melo Ramalho, Luana Santana, Luciara Leite Mendonça, Marcos Martinho, Margaret Anne Clarke y Marta Barreto.

A continuación describiremos el contenido de este número especial, evitando el alargamiento para no tomar el protagonismo de los textos que componen la revista. La presentación se basa en el enfoque en subgéneros épicos, a saber (en orden alfabético): canción de gesta; cine épico; cordel épico; epopeya/poema épico; epopeya adaptada para niños y jóvenes; epopeya oral; narrativa/saga épica; obras híbridas; y teatro épico.

El subgénero **Cantar de Gesta** (Jean-Pierre Martin, Université D'Artois, REARE) está ilustrado por *Chanson de Roland* (1000). La rica descripción de Martin presenta los orígenes, las características y las manifestaciones del cantar de gesta, y en particular el hecho de que el tema de este tipo de obra literaria se centra en la narración histórica de hechos bélicos relacionados con caballeros cristianos.

En el enfoque de **Cine épico** (Fernando de Mendonça, Universidad Federal de Sergipe) entendido dentro de una clara aproximación a los originales literarios, en su cartografía se destaca un enfoque histórico del audiovisual que supera las imágenes recurrentes del género en la industria de Hollywood. Varias naciones, movimientos y cineastas han utilizado la historia épica desde los albores del cine mudo, por lo que estos son algunos de los ejemplos máximos recopilados en el siglo XX, a saber: *A idade da terra* (1980); *Andrei Rublev* (1966); *Intolerance* (1916); *Le Soulier de Satin* (1985); *Moses und Aron* (1975); y *Sátántangó* (1994).

Ubicado en una tradición específica en el noreste de Brasil, a su vez, la cartografía del **Cordel Épico** (Christina Ramalho, Universidad Federal de Sergipe) se centra en la forma en que este tipo de composición y estilismo dedica a la materia épica, siempre guiada por la identificación de su fundación temática (histórica, maravillosa y heroica). Aunque los registros épicos se han recuperado en este género desde el siglo XIX, los ejemplos recopilados hasta ahora se vuelven hacia una producción más contemporánea, marcada por la actualización de los mitos heroicos en una imaginación popular y nacional, como se presenta en *Os 4 Sonhos Reveladores do Padre Cícero* (1990); *Zumbi dos Palmares em Cordel* (2013); *Zumbi dos Palmares Herói Negro do Brasil* (2007); *Zumbi Símbolo de Liberdade* (2008) y *Zumbi, Um Sonho da Igualdade* (2009).

La categoría o subgénero **Epopeya/Poema Épico** (Christina Ramalho) concentra naturalmente la mayor cantidad de entradas. Lo que se puede ver, ya en la lista de títulos mencionados a continuación, es que este tipo de producción cruza el tiempo y el espacio, y mismo con la adquisición de formas diversificadas

que teóricamente resultan en diferentes puntos de vista sobre esta manifestación épica, aún permite el reconocimiento de rasgos de identidad muy similares, como los planos históricos, maravillosos y literarios de los poemas, la doble instancia de enunciación y, sobre todo, la existencia de una materia épica en torno a la cual se desarrolla el poema. Así, tenemos, en orden alfabético, obras que representan diversas nacionalidades y temas: *A cabeça calva de Deus* (2001); *A lágrima de um Caeté* (1849); *Aeneis* [Eneida] (19 a.C.); *As marinhas* (1984); *Brasilíada* (2010); *Anchieta ou O evangelho nas selvas* (1875); *Caminhos de quando e além* (2007); *Canto General* (1950); *Caramuru* (1781); *Divina Commedia* (Séc. XIV); *Iliás* [Ilíada] (séc. VIII a.C.); *Invenção de Orfeu* (1952); *La Araucana* (1569, 1578, 1589); *Le Légende des siècles* (1859, 1877, 1883); *Leaves of Grass* (1855); *Los herederos de Farabundo* (1981); *Mahābhārata* (séc. X a.C.); *Martín Fierro* (1872); *Memorial da infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (primeira parte – 1639); *Memorial de Rondon* (1995); *O caçador de esmeraldas* (1902); *Odysseía* (séc. VIII a.C.); *Os Brasis* (2000); *Os Timbiras* (1857); *Paradise Lost* (1667, 1674); *Poema de Chile* (1967); *Romanceiro do Contestado* (1996); *Sísifo* (1976); *South America Mi Hija* (1992); *Táxi* (1986) y *Trigal com Corvos* (2004).

Con el potencial para un mayor desarrollo futuro, la cartografía de la **Epopeya Adaptada para Niños y Jóvenes** (Christina Ramalho) tiene como objetivo centrarse en trabajos que hagan que el canon épico universal sea accesible para los grupos de edad más pequeños. En este sentido, las variaciones en las técnicas de adaptación, que pueden variar desde aspectos contextuales y géneros literarios, hasta recursos de ilustración y una mayor visualización del texto épico. Por el momento, destacamos en esta sección una adaptación relevante de la Ilíada, publicada en 2005, así como cuatro adaptaciones de *Os Lusíadas* [Los Lusiads], a saber: una de Luiz Maria Veiga (2005), una de Ricardo Vale (2005), una de Rubem Braga y Edson Braga (2001) y una de Fido Nesti (1971), esta último adaptada e ilustrada para cómics.

Dentro de los registros restantes de las tradiciones orales, la cartografía de la **Epopeya Oral** (Elara Bertho, CNRS, REARE/CIMEEP) se centra en la perpetuación de un acto performativo, aunque la reunión de esta matriz con el registro escrito también es efectiva. Tales narrativas están marcadas por un énfasis en la conciencia de una identidad nacional e histórica, concentrada en la imaginación colectiva de las comunidades que se fundan y desarrollan a través de narraciones épicas, como en las tradiciones africanas contempladas aquí. Las obras mapeadas también destacan por el origen biográfico de personajes históricos, como *El Hadj Omar Tall* (1797-1864); *Epopéia de Samba Guélâdio Diêgui* (iniciada em 1745); *Lat Dior* (1842-1886) y *Samouri Touré* (1830-1900).

La cartografía de la **Saga/Narrativa Épica** (Christina Ramalho), que también promete una futura expansión, valora la forma literaria moderna de la prosa, especialmente en su carácter novelístico. En tales

obras, la materia épica se manifiesta a través de sus características primordiales, ya sea por su carácter histórico, maravilloso o heroico. La noción de saga se puede identificar en los ejemplos recopilados en *Les misérables* (1862) y *Os sertões* (1902).

Por otro lado, es importante aclarar que la cartografía de las **Obras Híbridas** (Christina Ramalho) prioriza los tratamientos que conectan las especificidades de varios géneros literarios, como la épica trágica, la épica lírica y otras posibilidades centradas en el tratamiento estético del lenguaje literario. Esta sección se centra en algunos de los ejemplos más contemporáneos encontrados, en los que se destacan *As cantilenas do Rei-Rainha* (1988); *Esse é o homem* (2013); *La patria insomne* (2011); *Marco do Mundo* (2012) y *Toda a América* (1926).

Del mismo modo, el **Teatro Épico** (Charlotte Krauss, Université de Poitiers/CIMEEP) también es de interés para esta cartografía, dentro de una conjunción de factores que conectan variaciones de categorías escénicas, como la adaptación de textos literarios, la influencia sufrida por escenarios históricos, maravillosos o de heroísmo épico, así como la actualización de este contexto a las voces narrativas de la modernidad, como el ejemplo de la comprensión brechtiana generalizada en el siglo XX. Esta es otra sección con potencial expansión futura, representada por el momento por el ejemplo de *Les Barricades* (1827).

Finalmente, se espera que la publicación de estas entradas, cuya circulación entre lectores y lectores se verá facilitada por el hecho de que las publicaciones individuales se presentan en cuatro idiomas, pueda servir como un estímulo para la lectura de las obras mismas, además de hacer el contacto con informaciones sobre obras épicas más accesible a no expertos.

Invitamos, así, a los lectores a visitar el sitio web del CIMEEP (www.cimeep.com) y acceder a la opción “Cartografía” para tener una vista completa del mapa, la ubicación de las obras y el color que aportan los diferentes subgéneros a este registro visual. Esperemos que la visita también pueda llevarlos a imaginar la inmensa posibilidad de expansión de esta cartografía que, gradualmente, el tiempo materializará.



MENDONÇA, Fernando de; RAMALHO, Christina. Apresentação. In: *Revista Épicas*. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 16-20. ISSN 2527-080X.

PRÉSENTATION

Fernando de Mendonça⁵
Christina Ramalho⁶

Dans ce deuxième numéro spécial de la *Revista Épicas*, nous avons publié la première phase de réalisations concrètes du projet « Cartographie d'Œuvres Epiques », créé par le *Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos* [Centre International et Multidisciplinaire d'Études Épiques (CIMEEP)], en partenariat avec le Réseau Euro- Africain Recherches sur les Épopées (REARE), le Projet Épopée et le Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS), et disponible aujourd'hui sur le site Web de CIMEEP: www.cimeep.com (onglet « Cartographie »).

L'objectif principal de cette cartographie est de proposer une géolocalisation, sur un planisphère, d'œuvres épiques – organisées en neuf sous-genres différents – récitées et lues dans le monde entier, de l'Antiquité à nos jours. Les œuvres sont présentées sous forme de notices (en anglais, espagnol, français et portugais) fournissant des informations générales sur la forme, le contenu, l'auteurs de chaque œuvre, la nationalité, la date, les références et les liens, selon le cas.

En général, les œuvres sont insérées dans la carte à partir du lieu de naissance de l'auteur. Lorsque cela n'est pas possible, on choisit l'endroit où elle a été publiée et, dans le cas des épopées orales, la région dans laquelle elle a commencé à circuler. Certains ajustements ont été nécessaires dans les cas où le même

⁵ PhD Professeur à l'Universidade Federal de Sergipe (UFS). Coordinateur Groupe de Travail numéro 22 - Cinéma Épique.

⁶ Doctoure ès Lettres de l'Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2004). Professeur Adjoint 4 à l'Universidade Federal de Sergipe (UFS). Membre du CIMEEP, GELIC, REARE et IIS. Coordinatrice avec Margaret Anne Clarke du Groupe de Travail numéro 5 - Historiographie épique.

site hébergerait plusieurs œuvres. Les latitudes et les longitudes, dans certaines insertions, sont approximatives pour ne pas provoquer de chevauchement des marqueurs.

La grande envergure du projet nécessitait l'inclusion de réalités textuelles plurielles selon des codes homogènes et supposait donc une riche réflexion sur les modalités de cartographie et les données sous-jacentes. La proposition retenue est que la cartographie soit toujours ouverte à de nouvelles contributions et même à l'enrichissement des entrées déjà disponibles, car les études épiques apportent toujours des nouvelles informations et de nouvelles perspectives qui peuvent et doivent être intégrées. De même, la description des sous-genres n'a nullement pour but de limiter leur compréhension au point de vue de l'auteur de chaque notice. Nous avons opté pour des descriptions brèves et avons cherché à élargir le répertoire théorique sur le sujet en indiquant quelques références.

Dans ce numéro, nous présentons les soixante premières entrées publiées, ainsi qu'une description de chacun des sous-genres. Parmi les œuvres figurant dans la cartographie, de nombreuses absences seront certainement notées (*Os Lusíadas* [Les Lusiades], de Luís de Camões, par exemple, n'apparaît que dans la catégorie des œuvres adaptées aux enfants et aux jeunes), car les contributions arrivent petit à petit et nécessitent le travail d'un technicien pour préparer les versions dans d'autres langues ainsi que l'insertion sur le site lui-même. Cependant, nous pensons que ces soixante entrées (la plupart d'entre elles se concentrant naturellement au Brésil parce qu'il est le pays hôte du CIMEEP et qu'il ya davantage de chercheurs brésiliens) fourniront déjà aux personnes intéressées un aperçu de la présence de la littérature épique à travers le monde. Nous sommes heureux de voir que dès ce premier moment, apparaît nettement la présence des femmes en tant qu'auteurs d'œuvres épiques, un thème qui nous tient à cœur, compte tenu de la doxa qui voudrait que l'épopée soit profondément masculine.

Nous exprimons nos remerciements à Rodrigo Otsuka, étudiant du cours d'Informatique de l'Universidade Federal de Sergipe, qui a rendu possible la réalisation de du projet en 2017 et 2018. En tant que boursier de notre programme d'appui à la formation continue (PRODAP), il a su trouver les ressources techniques qui ont permis de faire de la cartographie virtuelle une réalité. Toute la conception du projet et de la carte sont nées du dialogue entre les coordinateurs du CIMEEP et lui.

Nous tenons à remercier vivement les membres du Conseil Scientifique pour leur participation au projet ; nous sommes en particulier très reconnaissants à Aude Plagnard, de l'Université Paul Valéry, qui a grandement contribué à la définition de la structure cartographique et aux directives pour la production des notices. Nous remercions également tous les chercheurs qui ont rédigé les articles présentés ici, à savoir : Alexsandra dos Santos, Assia Mohssine, Aude Plagnard, Charlotte Krauss, Cheick Sakho, Claudine Le Blanc,

Dante Barrientos Tecún, Delphine Rumeau, Elara Bertho, Éverton de Jesus Santos, Fabio Mario da Silva, Gisela Reis, Hubert Heckmann, Ítalo de Melo Ramalho, Luana Santana, Luciara Leite Mendonça, Marcos Martinho, Margaret Anne Clarke et Marta Barreto.

Nous décrirons ci-dessous brièvement le contenu de ce numéro spécial. Notre présentation est centrée sur les sous-genres épiques, à savoir (par ordre alphabétique): chanson de geste; cinéma épique; *cordel* épique; épopée/poème épique; épopée adaptée aux enfants et aux jeunes; épopée orale; récit/saga épique; œuvres hybrides; et théâtre épique.

Le sous-genre **Chanson de Geste** – une notice signée par Jean-Pierre Martin (Université d'Artois/REARE) – est illustré par *Chanson de Roland* (1000). On a là une riche description sur les origines, les caractéristiques et les manifestations de la chanson de geste, et en particulier sur le fait que le thème de ce type d'œuvre littéraire est centré sur la narration historique d'actes de guerre liés aux chevaliers chrétiens.

Dans l'approche du **Cinéma Épique**, Fernando de Mendonça (Universidade Federal de Sergipe) fait un rapprochement précis avec les originaux littéraires, dans une approche historique de l'audiovisuel qui ne se limite pas aux exemples récurrents du genre dans l'industrie. Plusieurs nations, mouvements et cinéastes ont utilisé du matériel épique depuis les débuts du cinéma muet au cours du XXe siècle, d'*Intolerance* (1916) à *Sátántangó* (1994), d'*Andrei Rublev* (1966) au *Soulier de Satin* (1985), en passant par *A idade da terra* (1980) ou *Moses und Aron* (1975).

Située dans une tradition spécifique du nord-est du Brésil, la cartographie du **Cordel Épique** (Christina Ramalho, Universidade Federal de Sergipe) est centrée sur la manière dont ce type de composition et de style se consacre à l'épopée, toujours guidé par l'identification de sa fondation thématique (historique, merveilleux et héroïque). Bien que des *cordeis* épiques aient été retrouvés depuis le 19ème siècle, les exemples recueillis jusqu'à présent pour le site relèvent d'une production plus contemporaine, marquée par la mise à jour de mythes héroïques dans un imaginaire populaire et national : *Os 4 Sonhos Reveladores do Padre Cícero* (1990); *Zumbi dos Palmares em Cordel* (2013); *Zumbi dos Palmares Herói Negro do Brasil* (2007); *Zumbi Símbolo de Liberdade* (2008) e *Zumbi, Um Sonho da Igualdade* (2009).

La catégorie **Épopée/Poème épique** (Christina Ramalho) concentrera naturellement le plus grand nombre d'entrées. Ce qui est déjà visible dans la liste des titres mentionnés ci-dessous, est que ce type de production traverse le temps et l'espace, et alors même que ses formes se diversifient (aboutissant à des points de vue différents sur cette manifestation épique), permet toujours la reconnaissance de traits d'identité très similaires : superposition des plans historique, merveilleux et littéraire, double énonciation et, surtout, existence d'une matière épique autour de laquelle le poème est développé. Dans cette première

présentation on trouvera (ici par ordre alphabétique), des œuvres représentant différentes nationalités et différents thèmes : *A cabeça calva de Deus* (2001); *A lágrima de um Caeté* (1849); *Aeneis* [Énéide] (19 a.C.); *As marinhas* (1984); *Brasilíada* (2010); *Anchieta ou O evangelho nas selvas* (1875); *Caminhos de quando e além* (2007); *Canto General* (1950); *Caramuru* (1781); *Divina Commedia* (XIV^e siècle); *Iliás* [Illiade] (VIII^e siècle a.C.); *Invenção de Orfeu* (1952); *La Araucana* (1569, 1578, 1589); *Le Légende des siècles* (1859, 1877, 1883); *Leaves of Grass* (1855); *Los herederos de Farabundo* (1981); *Mahābhārata* (X^e siècle a.C a.C.); *Martín Fierro* (1872); *Memorial da infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (première partie – 1639); *Memorial de Rondon* (1995); *O caçador de esmeraldas* (1902); *Odysseía* (VIII^e siècle a.C.); *Os Brasis* (2000); *Os Timbiras* (1857); *Paradise Lost* (1667, 1674); *Poema de Chile* (1967); *Romanceiro do Contestado* (1996); *Sísifo* (1976); *South America Mi Hija* (1992); *Táxi* (1986) et *Trigal com Corvos* (2004).

La cartographie de l'**Épopée Adaptée aux Enfants et aux Jeunes** (Christina Ramalho), susceptible de se développer davantage, vise à mettre l'accent sur les œuvres qui rendent le canon épique universel accessible aux plus jeunes. En ce sens, les variations dans les techniques d'adaptation, qui font place aussi bien à une dimension didactique (contextualisation du texte – en fournissant aux jeunes lecteurs des clés pour comprendre l'époque du texte –clés pour mieux aborder le genre lui-même...) qu'à une forte dimension visuelle par le recours à l'illustration, sortant par là le texte du domaine étroitement littéraire pour lui donner une véritable force visuelle. Pour le moment, nous présentons dans cette section une adaptation très intéressante de l'*Illiade* publiée en 2005, ainsi que quatre adaptations d'*Os Lusíadas* [Les Lusiades], à savoir celles de Luiz Maria Veiga (2005), Ricardo Vale (2005), Rubem Braga et Edson Braga (2001) et Fido Nesti (1971, bande dessinée).

La cartographie de l'**Épopée Orale** (Elara Bertho, CNRS/REARE/CIMEEP) s'intéresse particulièrement à la perpétuation de l'acte performatif, même si on ne peut évidemment faire l'impasse sur les interactions avec l'écrit, et les évolutions que provoque cette mise par écrit. Ces récits sont marqués par l'accent mis sur la conscience d'une identité nationale et historique, concentrée dans l'imaginaire collectif de communautés fondées et développées au moyen de récits épiques, comme dans les traditions africaines envisagées ici. Les œuvres cartographiées se distinguent également par l'origine biographique de personnages historiques, tels que *El Hadj Omar Tall* (1797-1864); *Epopeia de Samba Guélâdio Diêgui* (iniciada em 1745); *Lat Dior* (1842-1886) e *Samouri Touré* (1830-1900).

La cartographie du **Récit/Saga Épique** (Christina Ramalho) est également promise à large expansion future. Elle valorise la forme moderne de la prose littéraire, en particulier sa forme romanesque. Dans ces œuvres, la matière épique se manifeste à travers ses caractéristiques primordiales, que ce soit par son caractère historique, merveilleux ou héroïque. La notion de saga peut être identifiée dans les exemples rassemblés dans *Les Misérables* (1862) et *Os sertões* (1902).

L'entrée **Œuvres Hybrides** (Christina Ramalho) a'intéresse aux hybridations de genres littéraires, tels que l'épopée tragique, l'épopée lyrique et d'autres possibilités centrées sur le traitement esthétique du langage littéraire. C'est dans cette section qu'on rencontrera certains des exemples les plus contemporains, tels *As cantilenas do Rei-Rainha* (1988); *Esse é o homem* (2013); *La patria insomne* (2011); *Marco do Mundo* (2012) et *Toda a América* (1926).

De même manière, le **Théâtre Épique** (Charlotte Krauss, Université de Poitiers) s'intéresse aux variations dans les catégories scéniques (adaptation de textes littéraires, influence subie par les personnages historiques, merveilleux ou historiques, héroïsme épique), ainsi qu'à l'actualisation en fonction des voix narratives de la modernité, à l'instar de la compréhension brechtienne répandue au XX^e siècle. C'est une autre section potentiellement en expansion, représentée pour le moment par l'exemple des *Barricades* (1827).

Au-delà même de notre premier objectif, qui est de rendre accessible aux non-experts des informations solides et nourries sur les œuvres épiques, notre espoir est que cette publication, grâce à ses notices en quatre langues, puisse servir de stimulant à la lecture des œuvres elles-mêmes.

Nous invitons nos lecteurs à visiter le site web do CIMEEP (www.cimeep.com) pour obtenir une vue complète de cette Cartographie, depuis la simple information sur la localisation des œuvres jusqu'à la couleur que les différents sous-genres appartiennent à cette représentation. Nous souhaitons que cette visite vous amène à participer à notre projet, pour que ses l'immenses possibilités d'élargissement, peu à peu, se matérialisent.



MENDONÇA, Fernando de; RAMALHO, Christina. Apresentação. In: *Revista Épicas*. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 21-25. ISSN 2527-080X.

PRESÉNTATION

Fernando de Mendonça⁷
Christina Ramalho⁸

In the second special issue of the *Revista Épicas*, we published the first phase of concrete achievements of the “Mapping of Epic Works” project, created by the *Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos* [International and Multidisciplinary Center for Epic Studies] (CIMEEP), in partnership with *Réseau Euro-Africain Recherches sur les Épopées* (REARE), the *Projet Épopée* and the *Centre for Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique* (CELIS) and available today on the CIMEEP website: www.cimeep.com (“Mapping” option).

The main objective of this mapping is to propose a geolocation, in a planisphere, of epic works – organized in nine different subgenres – recited and read around the world, from antiquity to today. The works are presented in the form of entries (in English, French, Spanish and Portuguese), which provide general information about form, content, authorship, nationality, date, references and links, when appropriate and as decided by each author. In general, the works are inserted in the map from the author's place of birth reference. When this is not possible, the place where it was published is chosen and, in the case of oral epics, the region in which it originally began

⁷ PhD Professor at the Universidade Federal de Sergipe (UFS). Coordinator GT 22 - Epic Cinema.

⁸ Doctorate in Letters (UFRJ, 2004). Assistant Professor 4 at the Universidade Federal de Sergipe. Member of CIMEEP, GELIC, REARE and IIS. Coordinator with Margaret Anne Clarke of RG 5 - Epic Historiography.

to circulate. Some adjustments were necessary in cases where the same site would house more than one work. Thus, latitudes and longitudes, in some insertions, were approximate, not to cause markers to overlap.

The large scale of the project required the inclusion of plural textual realities according to homogeneous codes and therefore presupposed a rich reflection on the mapping modalities and the underlying data. The proposal is that the mapping is always open to new contributions and even to the enrichment of the entries already available, since epic studies always bring news informations and new perspectives that can and should be incorporated. Similarly, the description of subgenres in no way sought to limit their comprehension to the view of the author of each entry. More brief descriptions were made, seeking to broaden the theoretical repertoire on the subject by indicating some references.

In this issue, we present the first sixty published entries, as well as a description of each of the subgenres. Within the works that appear in the mapping, certainly many absences will be noted (*Os Lusíadas* [The Lusiads], by Luís de Camões, for example, only appears in the category works adapted for children and young people), since the contributions arrive little by little and require the technician work to prepare the versions in other languages and also the insertion on the site itself. However, we believe that these sixty entries (most of them naturally concentrated in Brazil because it is the host country of CIMEEP and there are more Brazilian researchers) will already provide interested persons with a rich insight into the presence of epic literature throughout the world. In addition, it is important to highlight the presence of women as authors of epic works, a theme that in itself deserves several considerations, given the millennial patriarchal tradition impregnated in epic manifestations.

It is necessary to express thanks to Rodrigo Otsuka, a student of the Computer Science Course at the Universidade Federal de Sergipe, who, acting as a scholarship holder of the *Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Aprendizagem Profissional* [Program for Support for the Development of Professional Learning] (PRODAP), made possible, in 2017 and 2018, the realization of the project, seeking technological resources to make virtual mapping a reality. All the design and conception of the map were born from the dialogue with the coordination of CIMEEP and his knowledge as a student of Computer Science, the technical feasibility for its realization.

In addition, it is important to thank the members of the Scientific Council and especially Professor Aude Plagnard of the Université Paul Valéry, who contributed greatly to the definition of the mapping structure and the guidelines for the production of entries. We also thank all the researchers who were able to produce the entries on epic works presented here, namely: Aleksandra dos Santos, Assia Mohssine, Aude Plagnard, Charlotte Krauss, Cheick Sakho, Claudine Le Blanc, Dante Barrientos Tecún, Delphine Rumeau, Elara Bertho, Éverton de Jesus Santos, Fabio Mario da Silva, Gisela Reis, Hubert Heckmann, Ítalo de Melo Ramalho, Luana Santana, Luciara Leite Mendonça, Marcos Martinho, Margaret Anne Clarke and Marta Barreto.

We will describe below the content of this special issue, avoiding lengthening and, thus, taking the protagonism of the texts that make up the magazine. The presentation is based on the focus on epic subgenres, namely (In the original presentation in Portuguese we use the alphabetical order which, here, will not correspond to the alphabetical order of the English terms): *chanson de geste*; epic cinema; *epic cordel*; epic poem; epic adapted for children and young people; oral epic; epic saga/narrative; hybrid works; and epic theater.

The subgenre ***Chanson de Geste*** – entry signed by Jean-Pierre Martin (Université D'Artois/REARE) – is illustrated by *Chanson de Roland* (1000). Here we can find a rich description of the origins, characteristics, and manifestations of the *chanson de geste*, and in particular the fact that the theme of this kind of literary work focuses on the historical narration of warlike deeds related to Christian knights.

In the **Epic Cinema** (Fernando de Mendonça, Universidade Federal de Sergipe) understood within a clear approximation to the literary originals, a historical approach to audiovisual that goes beyond the recurrent imagery of the genre in the Hollywood industry stands out in its mapping. Several nations, movements and filmmakers have used epic material since the beginnings of silent cinema, so here are some of the maximum examples collected within the 20th century, namely: *A Idade da Terra* (1980); *Andrei Rublev* (1966); *Intolerance* (1916); *Le Soulier de Satin* (1985); *Moses und Aron* (1975); and *Sátántangó* (1994).

Located in a specific tradition in northeastern Brazil, in turn, the mapping of the **Epic Cordel** (Christina Ramalho, Universidade Federal de Sergipe) focuses on the way that this type of composition and stylistic dedicates to the epic matter, always guided by the identification of its thematic foundation (historical, wonderful and heroic). Although epic *cordeis* have been recovered in this genre since the 19th century, the examples collected so far turn to a more contemporary production, marked by the updating of heroic myths in a popular and national imagination, as presented in *Os 4 Sonhos Reveladores do Padre Cícero* (1990); *Zumbi dos Palmares em Cordel* (2013); *Zumbi dos Palmares Herói Negro do Brasil* (2007); *Zumbi Símbolo de Liberdade* (2008) and *Zumbi, Um Sonho da Igualdade* (2009).

The **Epic Poem** category or subgenre (Christina Ramalho) naturally concentrates the largest number of entries. What can be seen, already in the list of titles mentioned below, is that this type of production crosses time and space, and even acquiring diversified forms that theoretically result in different views about this epic manifestation, still allows the recognition of very similar identity traits, such as the historical, wonderful and literary planes of the poems, the double instance of enunciation and, above all, the existence of an epic matter around which the poem is developed. Thus, we have, in alphabetical order, works that represent various nationalities and themes: *A cabeça calva de Deus* (2001); *A lágrima de um Caeté* (1849);

Aeneis [Aeneid] (19 a.C.); *As marinhas* (1984); *Brasilíada* (2010); *Anchieta ou O evangelho nas selvas* (1875); *Caminhos de quando e além* (2007); *Canto General* (1950); *Caramuru* (1781); *Divina Commedia* (Séc. XIV); *Iliás* [Iliad] (séc. VIII a.C.); *Invenção de Orfeu* (1952); *La Araucana* (1569, 1578, 1589); *Le Légende des siècles* (1859, 1877, 1883); *Leaves of Grass* (1855); *Los herederos de Farabundo* (1981); *Mahābhārata* (séc. X a.C.); *Martín Fierro* (1872); *Memorial da infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (primeira parte – 1639); *Memorial de Rondon* (1995); *O caçador de esmeraldas* (1902); *Odysseía* (séc. VIII a.C.); *Os Brasis* (2000); *Os Timbiras* (1857); *Paradise Lost* (1667, 1674); *Poema de Chile* (1967); *Romanceiro do Contestado* (1996); *Sísifo* (1976); *South America Mi Hija* (1992); *Táxi* (1986) and *Trigal com Corvos* (2004).

With the potential for further future development, the mapping of the **Epic Poetry Adapted for Children and Young People** (Christina Ramalho) aims to focus on works that make the universal epic canon accessible to the smallest age groups. In this sense, the variations in adaptation techniques, which may range from contextual aspects and literary genres, to illustration resources and greater visualization of the epic text. For the moment, we highlight in this section a relevant adaptation of the Iliad, published in 2005, as well as four adaptations of *Os Lusíadas* [The Lusiads], namely: one by Luiz Maria Veiga (2005), one by Ricardo Vale (2005), one by Rubem Braga and Edson Braga (2001) and one by Fido Nesti (1971), the latter adapted and illustrated for comics.

Within the remaining records of oral traditions, the mapping of the **Oral Epic** (Elara Bertho, CNRS, REARE/CIMEEP) focuses on the perpetuation of a performative act, even though the meeting of this matrix with the written record is also effective. Such narratives are marked by an emphasis on the awareness of a national and historical identity, concentrated in the collective imagination of communities that are founded and developed through epic narrative, as in the African traditions contemplated here. The mapped works also stand out for the biographical origin of historical characters, such as *El Hadj Omar Tall* (1797-1864); *Epopéia de Samba Guélâdio Diêgui* (iniciada em 1745); *Lat Dior* (1842-1886) and *Samouri Touré* (1830-1900).

The mapping of the **Epic Saga/Narrative** (Christina Ramalho), also promising for future expansion, values the modern literary form of prose, especially in its novelistic character. In such works, epic matter manifests itself through its primordial characteristics, whether by its historical, wonderful, or heroic character. The notion of saga can be identified in the examples collected in *Les misérables* (1862) and *Os sertões* (1902).

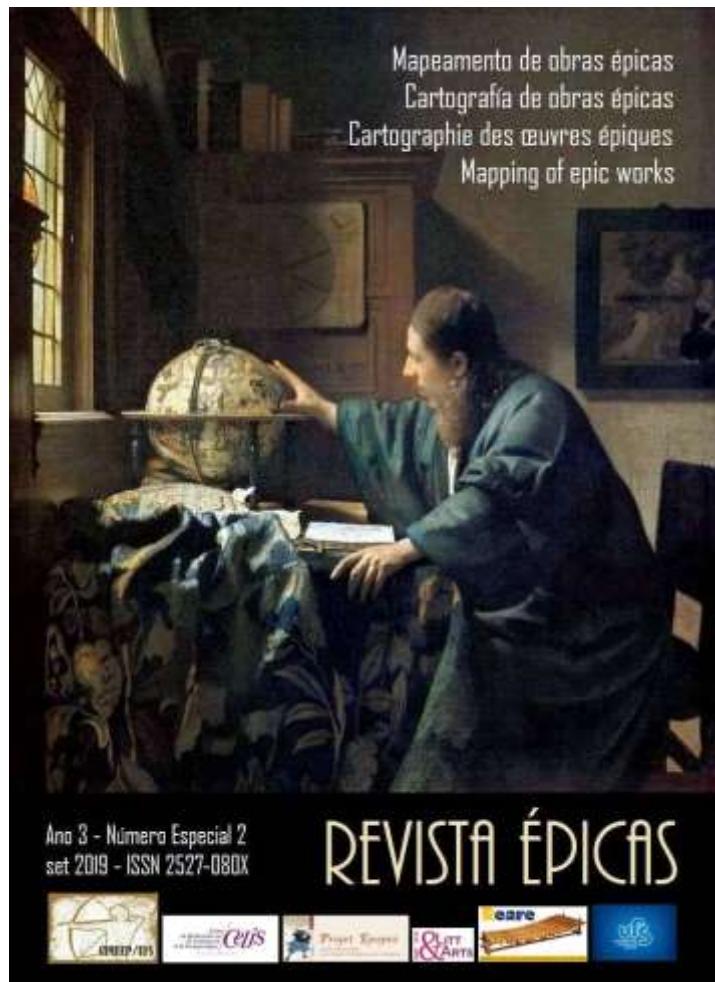
On the other hand, it is important to clarify that the north for the mapping within the **Hybrid Works** (Christina Ramalho) does not address the meaning of a language hybridism. In this register, we prioritize treatments that connect specificities of various literary genres, such as the tragical epic, the lyrical epic and

other possibilities centered on the aesthetic treatment of literary language. This section focuses on some of the more contemporary examples found, in which *As cantilenas do Rei-Rainha* (1988); *Esse é o homem* (2013); *La patria insomne* (2011); *Marco do Mundo* (2012) and *Toda a América* (1926).

Similarly, the **Epic Theater** (Charlotte Krauss, Université de Poitiers/CIMEEP) is also of interest to this mapping, within a conjunction of factors that connects variations of scenic categories, such as the adaptation of literary texts, the influence suffered by historical, wonderful or epic heroism, as well as the updating of this context to the narrative voices of Modernity, following the example of the Brechtian understanding widespread in the 20th Century. This is another section with potential future expansion, represented for the moment by the example of *Les Barricades* (1827).

Finally, it is hoped that the publication of these entries, whose circulation between readers and readers will be facilitated by the fact that individual publications are presented in four languages, can serve as a stimulus for the reading of the works themselves, besides making it more accessible for non-experts the contact with information about epic works.

So, we invite readers to visit the CIMEEP website (www.cimeep.com) and access the “Mapping” option to have a complete view of the map, the location of the works and the color that the different subgenres bring to this visual record. Hopefully the visit will also lead you to imagine the immense possibility of expanding this mapping that, gradually, the time will materialize.



Canção de gesta
Cantar de gesta
Chanson de geste
Chanson de geste



HECKMANN, Hubert. *Chanson de Roland*. Canção de gesta. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 27-30. ISSN 2527-080X.

LA CHANSON DE ROLAND (MANUSCRIT D'OXFORD) CANÇÃO DE GESTA

Hubert Heckmann ⁹

1.

A versão mais antiga de *Chanson de Roland* [Canção de Rolando], que provavelmente foi escrita por volta de 1100, está contida no manuscrito Digby 23 da Bodleian Library de Oxford, ele mesmo estabelecido entre 1125 e 1150. Este é o poema inaugural da literatura francesa, a primeira manifestação criativa da língua francesa e do gênero canção de gesta.

A *Chanson de Roland*, escrita em dialeto anglo-normando, possui 4002 versos decassilábicos assonantes. Apresentando figuras históricas importantes, a obra se inspira em um evento real (a emboscada de 15 de agosto de 778 em Roncevaux, na qual guerreiros e dignitários da corte de Carlos Magno passaram pelos Pireneus) para colocar em cena os conflitos e as tensões da sociedade feudal contemporânea à redação do texto. As contradições entre justiça e direito, entre o serviço da soberania e a exaltação de si mesmo, entre a defesa da fé e a fidelidade ao contrato vassalo são postas à luz por jogos de paralelismo, pelo sistema de relações entre personagens, pelas sequências narrativas estereotipadas e as sequências líricas intimamente associadas à condução da narrativa.

⁹ Hubert Heckmann (Université de Rouen – CÉRÉDI – REARE – CIMEEP).

Obra de celebração, a *Chanson de Roland* transforma o evento histórico que lhe serve de pretexto para trazê-lo para as dimensões do mito: os excessos do personagem Roland que os levam ao sacrifício supremo; a traição que vem do círculo familiar (Ganelon), no seio mesmo do campo cristão (ilustração da revolta dos vassalos contra a realeza); motivado por uma necessidade trágica, o martírio de Roland e seus pares; e depois a vingança e vitória de Carlos Magno sobre seus inimigos externos e internos. É a figura do imperador que domina todo o poema, desenhando uma imagem complexa e trágica da realeza, dividida entre as demandas de valores e as armadilhas da realidade.

(Versão em português por Christina Ramalho)

2.

La primera versión de *Chanson de Roland* [Canción de Rolando], que probablemente fue escrita alrededor de 1100, está contenida en el manuscrito Digby 23 de la Biblioteca Oxford Bodleian, establecida entre 1125 y 1150. Este es el poema inaugural de la literatura francesa, la primera manifestación creativa de la lengua francesa y del género cantar de gesta.

La *Chanson de Roland*, escrita en el dialecto anglo-normando, tiene 4002 versos decasílabicos asonantes. Con importantes figuras históricas, la obra está inspirada en un evento real (la emboscada del 15 de agosto de 778 en Roncevaux, en la que guerreros y dignatarios de la corte de Carlomagno pasaron por los Pirineos) para poner en marcha los conflictos y tensiones de la sociedad feudal del tiempo de la redacción del texto. Las contradicciones entre la justicia y el derecho, entre el servicio de la soberanía y la autoexaltación, entre la defensa de la fe y la fidelidad al contrato vasallo, son reveladas por juegos de paralelismo, por el sistema de relaciones entre personajes, las secuencias narrativas estereotipadas y las secuencias líricas estrechamente asociadas con la conducción de la narrativa.

Una obra de celebración, *Chanson de Roland* transforma el evento histórico que sirve como pretexto para llevarlo a las dimensiones del mito: los excesos del personaje de Roland que los llevan al sacrificio supremo; la traición que proviene del círculo familiar (Ganelon), incluso dentro del campo cristiano (ilustración de la revuelta del vasallo contra la realeza); motivado por una necesidad trágica, el martirio de Roland y sus compañeros; y luego la venganza y la victoria de Carlomagno sobre sus enemigos externos e internos. Es la figura del emperador quien domina todo el poema, dibujando una imagen compleja y trágica de la realeza, dividida entre las demandas de valores y las trampas de la realidad.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

La version la plus ancienne de la *Chanson de Roland* qui nous est parvenue, composée sans doute vers 1100, est contenue dans le manuscrit Digby 23 de la Bodleian Library d'Oxford, lui-même établi entre 1125 et 1150. Il s'agit du poème inaugural de la littérature française, première manifestation créatrice de la langue française et du genre de la chanson de geste.

La *Chanson de Roland*, rédigée en dialecte anglo-normand, compte 4002 vers décasyllabiques assonancés. Mettant en scène des personnages historiques de premier plan, l'œuvre s'inspire d'un événement réel (l'embuscade du 15 août 778 à Roncevaux, dans laquelle périrent des guerriers et des dignitaires de la cour de Charlemagne qui repassaient les Pyrénées) pour mettre en scène les conflits et les tensions de la société féodale contemporaine de la rédaction du texte. Les contradictions entre la justice et le droit, entre le service du suzerain et l'exaltation de soi, entre la défense de la foi et la fidélité au contrat vassalique sont mises en lumière par des jeux de parallélisme, par le système des relations entre les personnages, par les séquences narratives stéréotypées et les séquences lyriques étroitement associées à la conduite de la narration.

Œuvre de célébration, la *Chanson de Roland* transforme l'événement historique qui lui sert de prétexte pour le porter aux dimensions du mythe : la démesure du personnage de Roland le mène au sacrifice suprême, la trahison qui vient du cercle familial (Ganelon), au sein même du camp chrétien (illustration de la révolte des vassaux contre la royauté), entraîne par une nécessité tragique le martyre de Roland et des pairs, puis la vengeance et la victoire de Charlemagne sur ses ennemis extérieurs et intérieurs. C'est la figure de l'empereur qui domine tout le poème, dessinant une image complexe et tragique de la royauté, tiraillée entre les exigences des valeurs et les embûches du réel.

4.

Roland's earliest version of *Chanson de Roland* [Rolando's Song], which was probably written around 1100, is contained in the Digby 23 manuscript of the Oxford Bodleian Library, itself established between 1125 and 1150. This is the inaugural poem of French literature, the first creative manifestation of the French language and of the genre *chanson de geste*.

Chanson de Roland, written in the Anglo-Norman dialect, has 4002 decasyllables verses with rhyming rhymes. Featuring important historical figures, the work is inspired by a royal event (the August 15, 778 ambush at Roncevaux, in which warriors and dignitaries of Charlemagne's court passed through the Pyrenees) to set in motion the conflicts and tensions of feudal society at the time of the writing of the text. The contradictions between justice and law, between the service of sovereignty and self-exaltation, between the

defense of faith and fidelity to the vassal contract are brought to light by games of parallelism, the system of relations between characters, stereotyped narrative sequences and the lyrical sequences closely associated with the conduction of the narrative.

A celebratory work, *Chanson de Roland* transforms the historical event that serves as its pretext to bring it to the dimensions of myth: the excesses of the Roland character that lead them to the ultimate sacrifice; the betrayal that comes from the family circle (Ganelon), even within the Christian camp (illustration of the vassal revolt against royalty); motivated by a tragic need, the martyrdom of Roland and his peers; and then Charlemagne's revenge and victory over his external and internal enemies. It is the figure of the emperor who dominates the whole poem, drawing a complex and tragic image of royalty, torn between the demands of values and the pitfalls of reality.

(English translation by Christina Ramalho)

Algumas referências/Algunas referencias/Quelques références/Some references

La Chanson de Roland, édition critique par Cesare Segre. ***Nouvelle édition revue traduite de l'italien*** par Madeleine Tyssens, Genève, Droz, TLF, 1989, 2 vol. (réédition du 1^{er} volume en 2003 avec un glossaire établi par B. Guidot).

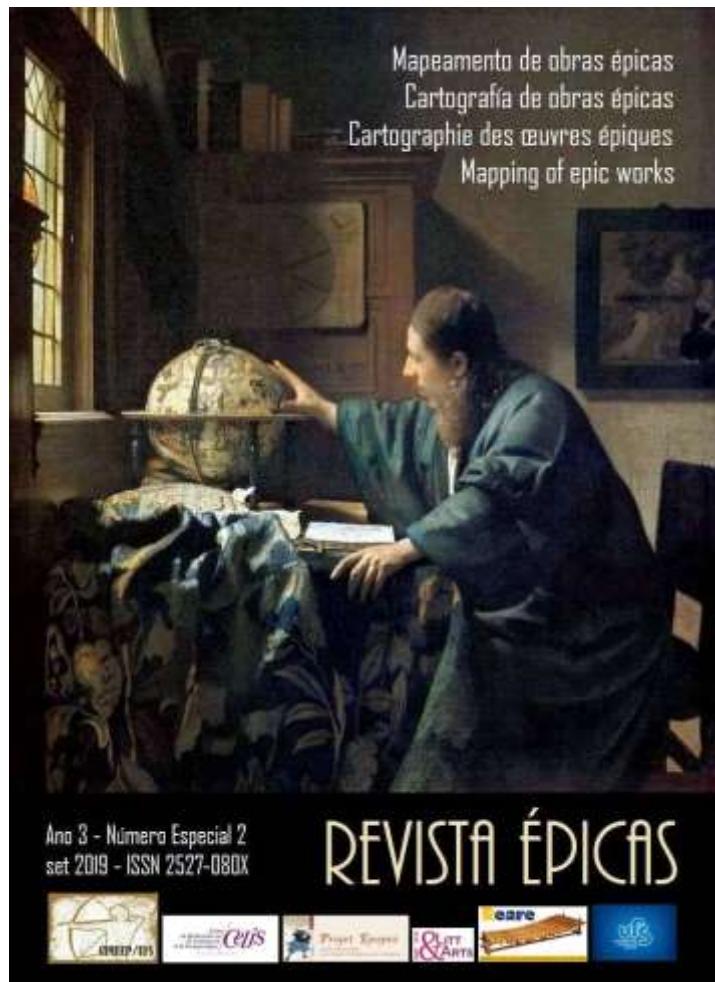
DUGGAN, Joseph J. **A Guide to Studies on the Chanson de Roland**. Londres : Grant & Cutler, 1976.

MARTIN, Jean-Pierre. **La Chanson de Roland**. Paris : Atlande, 2003.

MAURICE, Jean. **La Chanson de Roland**. Paris : PUF, « Études littéraires », 1992.

PALUMBO, Giovanni. Bibliographie rolandienne 1975-2005. In : **Cinquante ans d'études épiques: Actes du Colloque anniversaire de la Société Rencesvals**. Genève : Droz, 2008, p. 263-351.

VAN EMDEN, Wolfgang. **La Chanson de Roland**. Londres: Grant & Culter, « Critical Guides to French Texts », 1995.



Cinema épico
Cine épico
Cinéma épique
Epic cinema



MENDONÇA, Fernando de. *A Idade da Terra*. Cinema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 32-35. ISSN 2527-080X.

A IDADE DA TERRA CINEMA ÉPICO

Fernando de Mendonça¹⁰

1.

A Idade da Terra (1980), de Glauber Rocha (1939-1981), é um filme de tom profético que se apropria do imaginário cristológico para atualizar o mito dos Quatro Cavaleiros do Apocalipse, sob a ótica dos quatro evangelistas neotestamentários (Mateus, Marcos, Lucas e João), ambicionando assim uma recuperação histórica que alegoriza a passagem de eras e o envelhecimento da Terra. Os desdobramentos da narrativa, a partir de cada perspectiva assumida, redimensionam a figura do Cristo, identificando-se um Cristo-Pescador, um Cristo-Negro, um Cristo-Conquistador e um Cristo Guerreiro-Ogum. Tais ligações com o Maravilhoso, não distanciam esta realização de um incisivo retrato crítico da situação política, cultural e racional do Brasil em fins dos anos 1970, também se originando de uma fonte memorável para a literatura desta nação: um poema de Castro Alves (1847-1871), romântico para sempre lembrado como o poeta dos escravos.

¹⁰ Professor-Doutor da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Coordenador do GT 22 – Cinema épico.

O filme, indicado ao Leão de Ouro no Festival de Veneza (onde gerou imensa polêmica por sua complexidade e pela não aceitação de seu diretor ao não ser premiado), tornou-se um marco do cinema moderno, admirado pela crítica mundial, mas com restrito alcance em seu país de produção, devido ao caráter hermético e iconoclasta de sua alinear narrativa. Trata-se do último trabalho de Glauber Rocha, apogeu de uma carreira que conta com inúmeras aproximações ao épico, entre as quais se destacam os reconhecidos *Deus e O Diabo na Terra do Sol* (1964), *O Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro* (1969) e *O Leão de Sete Cabeças* (1971).

FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *A Idade da Terra* DIREÇÃO e ROTEIRO: Glauber Rocha; Castro Alves (poema original)
MONTAGEM: Carlos Cox; Ricardo Miranda; Raul Soares FOTOGRAFIA: Pedro de Moraes; Roberto Pires
MÚSICA: Dorival Caymmi; Rogério Duarte; Vivaldo Santos Pereira PRODUÇÃO: Glauber Rocha; Wilson Mendes Andrade; Carlos Alberto Diniz DURAÇÃO: 2h20 ELENCO: Maurício do Valle; Jece Valadão; Antonio Pitanga; Tarcisio Meira; Geraldo Del Rey. IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0080910/>.

2.

La Edad de la Tierra (1980), de Glauber Rocha (1939-1981), es una película profética que se apropió de las imágenes cristológicas para actualizar el mito de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis desde la perspectiva de los cuatro evangelistas del Nuevo Testamento (Mateo, Marcos, Lucas y Juan), con el objetivo de una recuperación histórica que alegorice el paso de los siglos y el envejecimiento de la tierra. El desarrollo de la narración, desde cada perspectiva asumida, redimensiona la figura de Cristo, identificando a un Cristo-Pescador, un Cristo Negro, un Cristo conquistador y un Cristo Guerrero-Ogum. Tales vínculos con lo Maravilloso no distancian esta realización de un incisivo retrato crítico de la situación política, cultural y racional de Brasil a fines de la década de 1970, que también se originó en una fuente memorable para la literatura de esta nación: un poema de Castro Alves (1847-1871), romántico por siempre recordado como el poeta de los esclavos.

La película, nominada a un León de Oro en el Festival de Cine de Venecia (donde generó una gran controversia por su complejidad y la no aceptación de su director al no ser premiado), se ha convertido en un hito en el cine moderno, admirado por la crítica mundial pero con restricciones llegar a su país de producción, debido al carácter hermético e iconoclasta de su alineación narrativa. Este es el último trabajo de Glauber

Rocha, la culminación de una carrera con innumerables enfoques de la épica, incluidos el conocido *Dios y El Diablo en la Tierra del Sol* (1964), *Antonio das Mortes* (1969) y *El León de Siete Cabezas* (1971).

FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *A Idade da Terra* DIRECCIÓN Y GUIÓN: Glauber Rocha; Castro Alves (poema original) MONTAJE: Carlos Cox; Ricardo Miranda; Raúl Soares FOTOGRAFÍA: Pedro de Moraes; Roberto Pires MÚSICA: Dorival Caymmi; Rogério Duarte; Vivaldo Santos Pereira PRODUCCIÓN: Glauber Rocha; Wilson Mendes Andrade; Carlos Alberto Diniz DURACIÓN: 2h20 ELENCO: Maurício do Valle; Jece Valadão; Antonio Pitanga; Tarcisio Meira; Geraldo Del Rey. IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0080910/>.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

L'âge de la Terre (1980), de Glauber Rocha (1939-1981), est un film prophétique qui exploite l'imagerie christologique pour actualiser le mythe des Quatre cavaliers de l'Apocalypse du point de vue des quatre évangélistes du Nouveau Testament (Matthieu, Marc, Luc et Jean), visant ainsi une récupération historique allégorisant le passage des âges et le vieillissement de la terre. Le déroulement du récit, à partir de chaque perspective assumée, redimensionne la figure du Christ, identifiant un Christ pécheur, un Christ Black, un Christ-Conquérant et un Christ Guerrier-Ogum. De tels liens avec le Merveilleux ne nient pas cette prise de conscience d'un portrait critique incisif de la situation politique, culturelle et rationnelle du Brésil à la fin des années 1970, provenant également d'une source mémorable pour la littérature de cette nation: un poème de Castro Alves (1847-1871), romantique à jamais retenu comme poète des esclaves.

Le film, nominé pour un Lion d'or au Festival du Film de Venise (où il a suscité une immense controverse en raison de sa complexité et de la non-acceptation de son directeur par le fait d'en ne pas être récompensé), est devenu une référence dans le cinéma moderne, admiré par la critique mondiale mais avec atteindre dans son pays de production, en raison du caractère hermétique et iconoclaste de son alignement narratif. C'est le dernier ouvrage de Glauber Rocha, le point culminant d'une carrière avec de nombreuses approches de l'épopée, y compris le célèbre *Le Dieu Noir et Le Diable Blond* (1964), *Antonio das Mortes* (1969) et *Le Lion à Sept Têtes* (1971).

FICHE TECHNIQUE

TITRE ORIGINAL: *A Idade da Terra* MISE EN SCÈNE ET SCÉNARISTE: Glauber Rocha; Castro Alves (poème

original) MONTAGE: Carlos Cox; Ricardo Miranda; Raul Soares PHOTOGRAPHIE: Pedro de Moraes; Roberto Pires MUSIQUE: Dorival Caymmi; Rogério Duarte; Vivaldo Santos Pereira PRODUCTION: Glauber Rocha; Wilson Mendes Andrade; Carlos Alberto Diniz DURÉE: 2h20 CAST: Maurício do Valle; Jece Valadão; Antonio Pitanga; Tarcisio Meira; Geraldo Del Rey, IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0080910/>.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Glauber Rocha's (1939-1981) *The Age of the Earth* (1980) is a prophetic film that appropriates the Christological imagery to update the myth of the Four Horsemen of the Apocalypse from the perspective of the four New Testament evangelists (Matthew, Mark, Luke and John), thus aiming for a historic recovery that allegorizes the passing of ages and the aging of the earth. The unfolding of the narrative, from each perspective assumed, resizes the figure of Christ, identifying a Christ-Fisherman, a Black Christ, a Christ-Conqueror and a Warrior-Ogum Christ. Such links with the Wonderful do not distance this realization from an incisive critical portrait of the political, cultural and rational situation of Brazil in the late 1970s, also originating from a memorable source for this nation's literature: a poem by Castro Alves (1847 -1871), romantic forever remembered as the poet of slaves.

The film, nominated for a Golden Lion at the Venice Film Festival (where it generated immense controversy for its complexity and its director's unwillingness to be awarded), has become a landmark in modern cinema, admired by world critics but with restricted reach in his country of production, due to the hermetic and iconoclastic character of his narrative alignment. This is Glauber Rocha's latest work, the culmination of a career with countless approaches to the epic, including the well-known *Black God, White Devil* (1964), *The Dragon of Evil Against the Warrior Saint* (1969) and *The Lion has Seven Heads* (1971).

TECHNICAL DATA

ORIGINAL TITLE: *A Idade da Terra* DIRECTION & SCREENPLAY: Glauber Rocha; Castro Alves (original poem) FILM EDITION: Carlos Cox; Ricardo Miranda; Raul Soares CINEMATOGRAPHY: Pedro de Moraes; Roberto Pires MUSIC: Dorival Caymmi; Rogério Duarte; Vivaldo Santos Pereira PRODUCTION: Glauber Rocha; Wilson Mendes Andrade; Carlos Alberto Diniz DURATION: 2h20 CAST: Maurício do Valle; Jece Valadão; Antonio Pitanga; Tarcisio Meira; Geraldo Del Rey. IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0080910/>.

(English translation by Christina Ramalho)



MENDONÇA, Fernando de. Andrei Rublev. *Cinema épico*. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 36-40. ISSN 2527-080X.

**ANDREI RUBLEV
CINEMA ÉPICO**

Fernando de Mendonça¹¹

1.

Andrei Rublev (1966), de Andrei Tarkovski (1932-1986), é uma generosa representação sobre a vida e a obra de Andrei Rublev, monge e artista russo que viveu entre o final do séc. XIV e as primeiras décadas do séc. XV. Maior pintor da escola medieval moscovita, formado na iconografia católica, tem como período biográfico representado o momento em que sai do monastério para ter reacendida a vocação estética. O cineasta Andrei Tarkovski recria um período de intensa turbulência e diversas dificuldades pelas quais passavam o povo russo, que sofria com a pobreza, a rigidez da igreja ortodoxa e também as invasões tárteras. Nesse cenário caótico, estão inseridos diversos episódios da vida de Andrei Rublev, em seu debate interior sobre viver para Deus, ou para a arte. Trata-se de uma jornada épica que se amplia pela conexão com os contrastes igualmente enfrentados dentro de uma realidade nacional. Ao mesmo tempo, apresenta uma liberdade em relação aos elementos históricos e etnográficos da Rússia medieval, que não diminui a potencial verossimilhança alcançada.

¹¹ Professor-Doutor da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Coordenador do GT 22 – Cinema épico.

Poucos casos cinematográficos atingiram uma atmosfera tão precisa junto ao imaginário de séculos passados. Rejeitou-se a ideia de uma biografia clássica, de exposição linear de eventos, para que não se filmasse a limitação da vida de um homem, mas os caminhos que levam o artista a ser um artista. Dividido em capítulos, aos moldes dos painéis de um retábulo, este filme foi classificado pelo crítico Claude Beylie como um ‘frenesi épico’, alternado a visões elegíacas que atualizam a epifania na modernidade. Censurado quase uma década pelos meios oficiais da União Soviética, igualmente responsáveis pela demora na conclusão das filmagens, foi uma das obras que levou Tarkovski a romper com sua formação socialista, para investir em uma concepção mais espiritual e metafísica de cinema, definidora de novos rumos para as gerações vindouras. Foi honrado com o Prêmio FIPRESCI, no Festival de Cannes, além de vencer como melhor filme estrangeiro no Sindicato de Críticos Franceses.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *Andrei Rublev* DIREÇÃO: Andrei Tarkovski ROTEIRO: Andrei Konchalovski; Andrei Tarkovski MONTAGEM: Tatyana Egorycheva; Lyudmila Feyginova; Olga Shevkunenko FOTOGRAFIA: Vadim Yusov MÚSICA: Vyacheslav Ovchinnikov (regente); Orquestra Sinfônica do Estado Russo PRODUÇÃO: Tamara Ogorodnikova DURAÇÃO: 3h25min ELENCO: Anatoliy Solonitsyn; Ivan Lapikov; Nikolay Grinko; Nikolay Sergeev; Nikolay Burlyayev IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0060107/>

2.

Andrei Rublev (1966), de Andrei Tarkovski (1932-1986), es una representación generosa de la vida y obra de Andrei Rublev, un monje y artista ruso que vivió entre fines del siglo XIV y las primeras décadas del siglo XV. Pintor más importante de la escuela medieval moscovita, graduado en iconografía católica, tiene como período biográfico el momento en que abandona el monasterio para reavivar la vocación estética. El cineasta Andrei Tarkovski recrea un período de turbulencias intensas y diversas dificultades que el pueblo ruso padecía por la pobreza, la rigidez de la Iglesia ortodoxa y también las invasiones tártaras. En este escenario caótico, varios episodios de la vida de Andrei Rublev están incrustados en su debate interno sobre vivir para Dios o para el arte. Es un viaje épico que se extiende por la conexión con los contrastes igualmente enfrentados dentro de una realidad nacional. Al mismo tiempo, presenta una libertad de los elementos históricos y etnográficos de la Rusia medieval, lo que no disminuye la probabilidad potencial alcanzada.

Pocos casos cinematográficos han alcanzado una atmósfera tan precisa en la imaginación de los siglos pasados. La idea de una biografía clásica de exposición lineal de eventos fue rechazada, para no filmar la limitación de la vida de un hombre, sino los caminos que llevan al artista a ser artista. Dividido en capítulos, con forma de paneles de un retablo, el crítico Claude Beylie calificó esta película como un "frenesí épico", alternando con puntos de vista elegíacos que actualizan la epifanía en la modernidad. Censurado durante casi una década por los medios oficiales de la Unión Soviética, que también fueron responsables del retraso en la filmación, fue una de las obras que llevó a Tarkovski a romper con su formación socialista, a invertir en una concepción más espiritual y metafísica del cine, definiendo nuevas direcciones para las generaciones futuras. Fue galardonado con el Premio FIPRESCI en el Festival de Cine de Cannes, así como con el premio a la mejor película extranjera en la Sindicato de Críticos Franceses.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *Andrei Rublev* DIRECCIÓN: Andrei Tarkovski PANTALLA: Andrei Konchalovski; Andrei Tarkovski ASAMBLEA: Tatyana Egorycheva; Lyudmila Feyginova; Olga Shevkunenko FOTO: Vadim Yusov MÚSICA: Vyacheslav Ovchinnikov (director); Orquesta Sinfónica Estatal Rusa PRODUCCIÓN: Tamara Ogorodnikova DURACIÓN: 3h25min ELENCO: Anatoliy Solonitsyn; Ivan Lapikov; Nikolay Grinko; Nikolay Sergeev; Nikolay Burlyayev IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0060107/>

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Andrei Roublev (1966), d'Andrei Tarkovski (1932-1986), est une représentation généreuse de la vie et de l'œuvre d'Andrei Roublev, moine et artiste russe ayant vécu à la fin du XIV^e siècle et les premières décennies du XV^e siècle. Le plus grand peintre de l'école médiévale moscovite, diplômé en iconographie catholique, a comme époque biographique représenté le moment où il quitte le monastère pour avoir ravivé sa vocation esthétique. Le cinéaste Andrei Tarkovski recrée une période de turbulences intenses et de difficultés diverses éprouvées par le peuple russe face à la pauvreté, à la rigidité de l'Église orthodoxe et aux invasions tartares. Dans ce scénario chaotique, plusieurs épisodes de la vie d'Andrei Rublev sont intégrés à son débat intérieur sur la vie pour Dieu ou pour l'art. Il s'agit d'un voyage épique prolongé par la connexion aux contrastes également affrontés dans une réalité nationale. Dans le même temps, il offre une liberté par rapport aux éléments historiques et ethnographiques de la Russie médiévale, ce qui ne diminue en rien les probabilités potentielles.

Peu de cas cinématographiques ont atteint une atmosphère aussi précise dans l'imaginaire des siècles passés. L'idée d'une biographie classique de l'exposition linéaire d'événements a été rejetée, afin de ne pas filmer les limites de la vie d'un homme, mais les chemins qui mènent l'artiste à être un artiste. Divisé en chapitres, en forme de panneaux de retable, ce film a été qualifié de "frénésie épique" par le critique Claude Beylie, alternant avec des vues élégiaques mettant à jour l'épiphanie dans la modernité. Censé depuis près de dix ans par les médias officiels de l'Union Soviétique, également responsables du retard dans le tournage, ce fut l'un des travaux qui poussa Tarkovski à rompre avec sa formation socialiste, à investir dans une conception plus spirituelle et métaphysique du cinéma, définissant de nouvelles directions pour les générations futures. Il a reçu le prix FIPRESCI au Festival de Cannes et a remporté le prix du meilleur film étranger à l'Union de la critique française.

FICHE TECHNIQUE

TITRE ORIGINAL: *Andrei Rublev* MISE EN SCÈNE: Andrei Tarkovski SCÉNARISTE: Andrei Konchalovski; Andrei Tarkovski MONTAGE: Tatyana Egorycheva; Lyudmila Feyginova; Olga Shevkunenko PHOTO: Vadim Yusov MUSIQUE: Vyacheslav Ovchinnikov (chef d'orchestre); Orchestre Symphonique d'Etat de Russie PRODUCTION: Tamara Ogorodnikova DURÉE: 3h25min CAST: Anatoliy Solonitsyn; Ivan Lapikov; Nikolay Grinko; Nikolay Sergeev; Nikolay Burlyaev IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0060107/>

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Andrei Rublev (1966), by Andrei Tarkovski (1932-1986), is a generous representation of the life and work of Andrei Rublev, a Russian monk and artist who lived in the late 14th century and the first decades of the 15th century. Major painter of the Muscovite medieval school, graduated in Catholic iconography, has as biographical period represented the moment when he leaves the monastery to have rekindled the aesthetic vocation. The filmmaker Andrei Tarkovski recreates a period of intense turbulence and various difficulties that the Russian people were suffering from poverty, the rigidity of the Orthodox Church and also the Tartar invasions. In this chaotic scenario, several episodes of Andrei Rublev's life are embedded in his inner debate about living for God or for art. It is an epic journey that is extended by the connection with the contrasts equally faced within a national reality. At the same time, it presents a freedom from the historical and ethnographic elements of medieval Russia, which does not diminish the potential likelihood achieved.

Few cinematic cases have reached such a precise atmosphere in the imagination of past centuries. The idea of a classic biography of linear exposure of events was rejected, so as not to film the limitation of a man's life, but the paths that lead the artist to be an artist. Divided into chapters, shaped like the panels of an altarpiece, this film was rated by critic Claude Beylie as an 'epic frenzy', alternating with elegiac views that update the epiphany in modernity. Censored for almost a decade by the Soviet Union's official media, which was also responsible for the delay in filming, it was one of the works that led Tarkovski to break with his socialist formation, to invest in a more spiritual and metaphysical conception of cinema, defining new directions for future generations. He was honored with the FIPRESCI Prize at the Cannes Film Festival, as well as winning best foreign film at the French Critics' Union.

TECHNICAL DATA

ORIGINAL TITLE: *Andrei Rublev* DIRECTION: Andrei Tarkovski SCREENPLAY: Andrei Konchalovski; Andrei Tarkovski FILM EDITING: Tatyana Egorycheva; Lyudmila Feyginova; Olga Shevkunenko CINEMATOGRAPHY: Vadim Yusov MUSIC: Vyacheslav Ovchinnikov (conductor); Russian State Symphony Orchestra PRODUCTION: Tamara Ogorodnikova DURATION: 3h25min CAST: Anatoliy Solonitsyn; Ivan Lapikov; Nikolay Grinko; Nikolay Sergeev; Nikolay Burlyayev IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0060107/>

(English translation by Christina Ramalho)



MENDONÇA, Fernando de. *Intolerance*. Cinema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 41-44. ISSN 2527-080X.

***INTOLERANCE* CINEMA ÉPICO**

Fernando de Mendonça¹²

1.

Ponto culminante da carreira de David W. Griffith (1875-1948), principal diretor nas primeiras décadas do cinema norte-americano, o filme *Intolerância* (1916) se divide em quatro grandes blocos narrativos: 1) A Antiga Babilônia, retratada em sua luxúria e imponência histórica; 2) A Judeia de Cristo, personagem mítico acompanhado de seu primeiro milagre à crucificação; 3) A Idade Média francesa, especificamente durante o massacre no dia de São Bartolomeu; e 4) Os EUA em 1914, às vésperas da Grande Guerra, onde o personagem de um grevista é condenado à força. O filme é uma resposta à polêmica racista despertada pela anterior obra-prima do mesmo realizador, *O Nascimento de Uma Nação* (1914), igualmente épica na abordagem da formação do território americano. Com o intuito de repelir todos os tipos de intolerância, o cineasta erigiu uma obra de humanismo incontestável, ampliada em seus efeitos pelas dimensões épicas que assumiu, seja pela complexa apropriação histórica (os quatro enredos se entrelaçam

¹² Professor-Doutor da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Coordenador do GT 22 – Cinema épico.

continuamente de maneira não linear), como pela monumental construção cinematográfica, sem precedentes. De orçamento milionário, com milhares de figurantes e efeitos técnicos pioneiros, foi uma das bases fundadoras do imaginário de Hollywood em sua projeção mundial. Seus altos custos e inovações narrativas, consideradas herméticas na época, não foram bem recebidos pelo público e crítica norte-americanos, porém, tornou-se um símbolo máximo para todos os demais continentes, confessadamente admirado pelos principais autores de todas as nações. Pode-se atribuir a este marco, uma das maiores motivações na história de Hollywood para a recorrência ao espetáculo épico. Desde então, este gênero se tornou uma grande fonte de criatividade e renda para seus produtores, a ser imitado e multiplicado à exaustão.

FICHA TÉCNICA – TÍTULO ORIGINAL: *Intolerance* DIREÇÃO, ROTEIRO, MONTAGEM e PRODUÇÃO: David W. Griffith FOTOGRAFIA: G. W. Bitzer DURAÇÃO: 2h43min ELENCO: Lilian Gish; Howard Gaye; Margey Wilson; Mae Marsh; Robert Harron IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0006864/>

2.

La más destacada de la carrera de David W. Griffith (1875-1948), el principal director de las primeras décadas del cine estadounidense, la película *Intolerancia* (1916) se divide en cuatro bloques narrativos principales: 1) Antigua Babilonia, retratada en su luxuria y grandeza histórica; 2) La Judea de Cristo, personaje mítico acompañado de su primer milagro a la crucifixión; 3) La Edad Media francesa, específicamente durante la masacre del día de San Bartolomé; y 4) Estados Unidos en 1914, en vísperas de la Gran Guerra, donde el personaje de un delantero es sentenciado a la horca. La película es una respuesta a la controversia racista suscitada por la antigua obra maestra del mismo director, *El Nacimiento de Una Nación* (1914), igualmente épica en su enfoque de la formación del territorio estadounidense. Para repeler todo tipo de intolerancia, el cineasta erigió una obra de humanismo indiscutible, magnificada en sus efectos por las dimensiones épicas que asumió, ya sea por la compleja apropiación histórica (las cuatro tramas se entrelazan continuamente de forma no lineal), como por la construcción cinematográfica monumental, sin precedentes. El presupuesto millonario, con miles de extras y efectos técnicos pioneros, fue uno de los fundamentos fundadores de las imágenes de Hollywood en su proyección mundial. Sus altos costos e innovaciones narrativas, consideradas herméticas en ese momento, no fueron bien recibidos por el público y los críticos estadounidenses, pero la película se ha convertido en un símbolo principal para todos los demás continentes, confessadamente admirada por los principales autores de todas las naciones. Este hito se puede atribuir a una de las mayores

motivaciones en la historia de Hollywood para la recurrencia del espectáculo épico. Desde entonces, este género se ha convertido en una gran fuente de creatividad y renta para sus productores, para ser imitado y multiplicado hasta el agotamiento.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *Intolerance* DIRECCIÓN, PANTALLA, ASAMBLEA Y PRODUCCIÓN: David W. Griffith FOTO: G. W. Bitzer DURACIÓN: 2h43min ELENCO: Lilian Gish; Howard Gaye; Margey Wilson; Mae Marsh; Robert Harron IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0006864/>

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Point culminant de la carrière de David W. Griffith (1875-1948), réalisateur principal directeur dans les premières décennies du cinéma américain, le film *Intolerance* (1916) est divisé en quatre blocs narratifs majeurs: 1) La Babylone antique, dépeinte dans sa luxure et la grandeur historique; 2) La Judée du Christ, personnage mythique accompagné de son premier miracle à la crucifixion; 3) le Moyen Âge français, en particulier lors du massacre de la Saint-Barthélemy; et 4) les États-Unis en 1914, à la veille de la Grande Guerre, où le caractère d'un attaquant est condamné à la potence. Le film est une réponse à la controverse raciste suscitée par l'ancien chef-d'œuvre du même réalisateur, *Naissance D'une Nation* (1914), également épique dans son approche de la formation du territoire américain. Afin de repousser toutes les formes d'intolérance, le cinéaste a érigé une œuvre d'un humanisme incontesté, amplifié par les dimensions épiques qu'elle prenait, soit par l'appropriation historique complexe (les quatre parcelles s'entremêlant de manière non linéaire), construction cinématographique monumentale, sans précédent. Le budget millionnaire, avec des milliers d'extras et des effets techniques novateurs, a été l'un des fondements de l'imagerie hollywoodienne dans sa projection mondiale. Ses coûts élevés et ses innovations narratives, considérées à l'époque comme hermétiques, n'ont pas été bien accueillies par le public et la critique américains, mais il est devenu un symbole primordial pour tous les autres continents, admiré par les plus grands auteurs. Ce jalon peut être attribué à l'une des plus grandes motivations de l'histoire d'Hollywood pour la récurrence du spectacle épique. Depuis lors, ce genre est devenu une grande source de créativité et de revenus pour ses producteurs, à imiter et à multiplier à l'épuisement.

FICHE TECHNIQUE

TITRE ORIGINAL: *Intolerance* MISE EN SCÈNE, SCÉNARISTE, MONTAGE ET PRODUCTION: David W. Griffith
PHOTO: G. W. Bitzer DURÉE: 2h43min CAST: Lilian Gish; Howard Gaye; Margey Wilson; Mae Marsh; Robert Harron IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0006864/>

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Highlight of the career of David W. Griffith (1875-1948), the main director in the early decades of American cinema, the movie *Intolerance* (1916) is divided into four major narrative blocks: 1) Ancient Babylon, portrayed in its lust and historical grandeur; 2) The Judea of Christ, mythical character accompanied by his first miracle to crucifixion; 3) The French Middle Ages, specifically during the massacre on St. Bartholomew's Day; and 4) The United States in 1914, on the eve of the Great War, where the character of a striker is sentenced to the gallows. The film is a response to the racist controversy aroused by the former masterpiece of the same director, *The Birth of a Nation* (1914), equally epic in its approach to the formation of American territory. In order to repel all kinds of intolerance, the filmmaker erected a work of undisputed humanism, magnified in its effects by the epic dimensions it assumed, either by the complex historical appropriation (the four plots continually intertwine nonlinearly), as by the monumental cinematic construction, unprecedented. Millionaire budget, with thousands of extras and pioneering technical effects, was one of the founding foundations of Hollywood imagery in its worldwide projection. Its high costs and narrative innovations, considered hermetic at the time, were not well received by the American public and critics, but it has become a prime symbol for all other continents, admittedly admired by leading authors of all nations. This milestone can be attributed to one of the greatest motivations in Hollywood history for the recurrence of the epic spectacle. Since then, this genre has become a great source of creativity and income for its producers, to be imitated and multiplied to exhaustion.

TECHNICAL DATA

ORIGINAL TITLE: *Intolerance* DIRECTION, SCREENPLAY, FILM EDITING AND PRODUCTION: David W. Griffith
CINEMATOGRAPHY: G. W. Bitzer DURATION: 2h43min CAST: Lilian Gish; Howard Gaye; Margey Wilson; Mae Marsh; Robert Harron IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0006864/>

(English translation by Christina Ramalho)



MENDONÇA, Fernando de. *Le Soulier de Satin*. Cinema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 45-48. ISSN 2527-080X.

**LE SOULIER DE SATIN
CINEMA ÉPICO**

Fernando de Mendonça¹³

1.

Reconhecido pela crítica especializada como a magna obra do cinema português, inspirado na peça homônima do simbolista Paul Claudel (1868-1955), o filme *O Sapato de Cetim* (1985), de Manoel de Oliveira (1908-2015), encena as peripécias de um casal de amantes que nunca se encontra, durante o século de ouro espanhol e a épica expansão dos impérios no além-mar; entre eles, uma carta que demora 10 anos para chegar ao seu destino, desafiando as cativas almas que somente na eternidade poderão ser libertas. Paul Claudel confirmou que sua peça fora inspirada numa lenda chinesa de caráter fantástico, a respeito de duas estrelas que, somente após longas peregrinações pela Via Láctea, poderiam alcançar a presença uma da outra, face a face. Para o dramaturgo, que revisita de Ésquilo a Dante, da Bíblia a Mallarmé, esta obra representa o núcleo de sessenta anos de criação, um rito de iniciação espiritual, cósmica, histórica e mística.

Sob o auspício de investimentos internacionais em grande parte capitaneados pela Revista *Cahiers du Cinéma* (a co-produção cinematográfica se dá entre Portugal, França, Alemanha e Suíça), Manoel de Oliveira, o mais longevo dos cineastas lusitanos, aqui ergue um verdadeiro monumento de invenção, com carta branca para uma plena fidelidade literário-teatral, onde é livre para estabelecer uma narrativa que se

¹³ Professor-Doutor da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Coordenador do GT 22 – Cinema épico.

desenvolve por meio de rigorosos *tableaux-vivants*, cenografia estilizada, vocalização declamada, além de inúmeros recursos experimentais que tornam as quase 7 horas de duração do filme, um verdadeiro marco na história do cinema mundial. Honrado no Festival de Veneza com o Prêmio ‘Sergio Trasatti’, trata-se da mais ambiciosa incursão de Manoel de Oliveira ao cinema épico, ainda que sua carreira conte com outros casos em que o gênero pode ser identificado, entre os quais se destacam *Acto da Primavera* (1963) e *Non, ou A Vã Glória de Mandar* (1990).

FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *Le Soulier de Satin* DIREÇÃO e ROTEIRO: Manoel de Oliveira; Paul Claudel (peça original) MONTAGEM: Janine Martim FOTOGRAFIA: Elso Roque MÚSICA: Pedro Caldeira Cabral PRODUÇÃO: Paulo Branco; Yoram Globus; Menahem Golan DURAÇÃO: 6h50 ELENCO: Luís Miguel Cintra; Patricia Barzyk; Anne Consigny; Anne Gautier; Bernard Alane IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0090052/>.

2.

Reconocida por expertos críticos como la gran obra del cine portugués, inspirada en la obra homónima del simbolista Paul Claudel (1868-1955), la película *El Zapato de Raso* (1985), de Manoel de Oliveira (1908-2015), presenta las aventuras de una pareja de enamorados que nunca se conocieron, durante el siglo dorado español y la expansión épica de imperios en el extranjero; entre ellos, una carta que tarda 10 años en llegar a su destino, desafiando a las almas cautivas que solo pueden ser liberadas en la eternidad. Paul Claudel confirmó que su obra se inspiró en una fantástica leyenda china sobre dos estrellas que, solo después de largas peregrinaciones a través de la Vía Láctea, pudieron encontrarse cara a cara. Para el dramaturgo, que visita de Esquilo a Dante, de la Biblia a Mallarmé, este trabajo representa el núcleo de sesenta años de creación, un rito de iniciación espiritual, cósmica, histórica y mística.

Bajo los auspicios de inversiones internacionales en gran parte lideradas por la revista *Cahiers du Cinéma* (coproducción cinematográfica entre Portugal, Francia, Alemania y Suiza), Manoel de Oliveira, el cineasta luso más longevo, se erige aquí como un verdadero monumento de invención, con carta blanca para una fidelidad literaria-teatral completa, donde es libre de establecer una narrativa que se desarrolle a través de rigurosos *tableaux-vivants*, escenografía estilizada, vocalización declamada e innumerables características experimentales que hacen de las casi 7 horas de la película un verdadero hito en la historia del cine mundial. Honrado en el Festival de Cine de Venecia con el Premio “Sergio Trasatti”, esta es la incursión más ambiciosa de Manoel de Oliveira en el cine épico, aunque su carrera incluye otros casos en los que se

puede identificar el género, entre los que se destacan *Acto da Primavera* (1963) y *No, o la Vana Gloria de Mandar* (1990).

DATOS TÉCNICOS

TÍTULO ORIGINAL: *Le Soulier de Satin* DIRECCIÓN Y GUION: Manoel de Oliveira; Paul Claudel (pieza original) MONTAJE: Janine Martim FOTOGRAFÍA: Elso Roque MÚSICA: Pedro Caldeira Cabral PRODUCCIÓN: Paulo Branco; Yoram Globus; Menahem Golan DURACIÓN: 6h50 ELENCO: Luís Miguel Cintra; Patricia Barzyk; Anne consigny; Anne Gautier; Bernard Alane IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0090052/>.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Reconnu par la critique spécialisée comme la grande œuvre du cinéma portugais, inspiré par la pièce du même nom du symboliste Paul Claudel (1868-1955), le film *Le Soulier de Satin* (1985), de Manoel de Oliveira (1908-2015), raconte les aventures de un couple d'amoureux qui ne se sont jamais rencontrés durant le siècle d'or espagnol et l'expansion épique des empires d'outre-mer; parmi eux, une lettre qui met dix ans pour arriver à destination, défiant les âmes captives qui ne peuvent être libérées que dans l'éternité. Paul Claudel a confirmé que sa pièce était inspirée par une fantastique légende chinoise sur deux stars qui, après de longs pèlerinages à travers la Voie Lactée, ont pu se rencontrer face à face. Pour le dramaturge, qui passe d'Eschyle à Dante, de la Bible à Mallarmé, cet ouvrage représente le cœur de soixante années de création, un rite d'initiation spirituelle, cosmique, historique et mystique.

Sous les auspices d'investissements internationaux largement menés par le magazine *Cahiers du Cinéma* (une coproduction cinématographique a lieu entre le Portugal, la France, l'Allemagne et la Suisse), Manoel de Oliveira, le plus ancien cinéaste lusitien, se dresse ici comme un véritable monument invention, avec carte blanche pour une fidélité littéraire et théâtrale totale, où il est libre d'établir un récit qui se développe à travers des tableaux vivants rigoureux, une scénographie stylisée, une vocalisation décriée et d'innombrables caractéristiques expérimentales qui durent près de sept heures du film, un véritable jalon dans l'histoire du cinéma mondial. Récompensé au Festival de Venise par le prix Sergio Trasatti, il s'agit de l'incursion la plus ambitieuse de Manoel de Oliveira dans le cinéma épique, bien que sa carrière comprenne d'autres cas dans lesquels le genre peut être identifié, notamment *Acto da Primavera* (1963) et *Non, la Vaine Gloire de Commander* (1990).

FICHE TECHNIQUE

TITRE ORIGINAL: *Le Soulier de Satin* MISE EN SCÈNE ET SCÉNARISTE: Manoel de Oliveira; Paul Claudel (pièce originale) MONTAGE: Janine Martim PHOTOGRAPHIE: Elso Roque MUSIQUE: Pedro Caldeira Cabral PRODUCTION: Paulo Branco; Yoram Globus; Menahem Golan DURÉE: 6h50 ACTE: Luís Miguel Cintra; Patricia Barzyk; Anne Consigny; Anne Gautier; Bernard Alane IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0090052/>

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Recognized by critics as the great work of Portuguese cinema, inspired by the namesake play by symbolist Paul Claudel (1868-1955), this film *The Satin Slipper* (1985), by Manoel de Oliveira (1908-2015), stages the adventures of a lover's couple that never meets, during the Spanish golden century and the epic expansion of empires overseas; among them, a letter that takes 10 years to reach its destination, challenging the captive souls that can only be freed in eternity. Paul Claudel confirmed that his play was inspired by a Chinese legend of fantastic aspect about two stars who, only after long pilgrimages through the Milky Way, could reach each other's presence face to face. For the playwright, who revisits from Aeschylus to Dante, from the Bible to Mallarmé, this work represents the core of sixty years of creation, a rite of spiritual, cosmic, historical and mystical initiation.

Under the auspices of international investments largely led by *Cahiers du Cinéma Magazine* (film co-production takes place between Portugal, France, Germany and Switzerland), Manoel de Oliveira, the longest-lived Lusitan filmmaker, stands a true monument of invention, with white card for full literary-theatrical fidelity, where he is free to establish a narrative that develops through rigorous tableaux-vivants, stylized scenography, declaimed vocalization, and countless experimental features that make the almost 7 hours long film a real milestone in the history of world cinema. Honored at the Venice Festival with the 'Sergio Trasatti' Award, this is Manoel de Oliveira's most ambitious foray into epic cinema, although his career includes other cases in which the genre can be identified, including *Rite of Spring* (1963) and *No, or The Vain Glory of Command* (1990).

TECHNICAL DATA

ORIGINAL TITLE: *Le Soulier de Satin* DIRECTION & SCREENPLAY: Manoel de Oliveira; Paul Claudel (original play) FILM EDITING: Janine Martim CINEMATOGRAPHY: Elso Roque MUSIC: Pedro Caldeira Cabral PRODUCTION: Paulo Branco; Yoram Globus; Menahem Golan DURATION: 6h50 CAST: Luís Miguel Cintra; Patricia Barzyk; Anne Consigny; Anne Gautier; Bernard Alane IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0090052/> (English translation by Gisela Reis)



MENDONÇA, Fernando de. *Moses und Aron*. Cinema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 49-52. ISSN 2527-080X.

MOSES UND ARON CINEMA ÉPICO

Fernando de Mendonça¹⁴

1.

Com base no Éxodo bíblico, o filme *Moses und Aron* [Moisés e Aarão] (1975), de Jean-Marie Straub (1933) & Danièle Huillet (1959-2006), acompanha o heroico e sobrenatural chamado de Moisés até o caminho para a Terra Prometida, durante a condução junto ao povo de Israel que, desconfiado de seu Deus, pede a Aarão a confecção de um ídolo. Originalmente, esta obra se institui como uma das experiências estéticas fundamentais do séc. XX, composta como ópera em três atos pelo criador do dodecafônismo, Arnold Schoenberg (1874-1951). Episódio marcante da música erudita naquele século, inaugura um procedimento de criação sem precedentes em toda história lírica, pois o compositor opta por suspender a tradicional submissão da música ao texto, concluindo o libreto após a composição musical.

No cinema, esta adaptação é marcada pelo distanciamento típico de seus realizadores, conhecidos por atualizarem os princípios do teatro épico (Bertolt Brecht) em toda sua filmografia. A co-produção alemã

¹⁴ Professor-Doutor da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Coordenador do GT 22 – Cinema épico.

concretizada em parceria com a Áustria, França e Itália, redimensiona a relação entre o Cinema e a Música, também a partir de uma complexa reflexão sobre o embate ontológico que há entre a imagem e a palavra. A lapidação sobre o objeto original da ópera, que por sua vez também amplia as interpretações sobre um dos mais lembrados episódios épicos do Pentateuco na história do cinema, torna-se emblemática para o imaginário criativo de Straub & Huillet, cineastas de erudição e profundo interesse pela narrativa épica. Outros títulos de seu legado podem ser citados, nesse sentido, inclusive na revisitação que fazem a importantes referências da cultura greco-romana, como *A Morte de Empédocles* (1987) e *Antígona* (1992).

FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *Moses und Aron* DIREÇÃO, MONTAGEM e PRODUÇÃO: Jean-Marie Straub & Danièle Huillet
MÚSICA e ROTEIRO: Arnold Schoenberg (libreto) FOTOGRAFIA: Renato Berta; Gianni Canfarelli; Saverio Diamanti DURAÇÃO: 1h47min ELENCO: Günter Reich; Louis Devos; Eva Csapo; Roger Lucas; Richard Salter
IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0071857/>

2.

Basado en el éxodo bíblico, la película *Moisés y Aarón* (1975), de Jean-Marie Straub (1933) & Danièle Huillet (1959-2006), sigue al heroico y sobrenatural Moisés llamado al camino hacia la Tierra Prometida mientras conduce con el pueblo de Israel que, sospechoso de su Dios, le pide a Aaron que haga un ídolo. Originalmente, este trabajo se estableció como una de las experiencias estéticas fundamentales del siglo XX, compuesta como ópera en tres actos por el creador del dodecafonismo, Arnold Schoenberg (1874-1951). Un episodio notable de la música clásica en ese siglo, ella inaugura un procedimiento de creación sin precedentes en toda la historia lírica, porque el compositor elige suspender la sumisión tradicional de la música al texto, concluyendo el libreto después de la composición musical.

En el cine, esta adaptación está marcada por el distanciamiento típico de sus directores, conocidos por actualizar los principios del teatro épico (Bertolt Brecht) a lo largo de su filmografía. La coproducción alemana, realizada en colaboración con Austria, Francia e Italia, redimensiona la relación entre cine y música, también a partir de una compleja reflexión sobre el choque ontológico entre imagen y palabra. La lapidación sobre el objeto original de la ópera, que a su vez también amplía las interpretaciones de uno de los episodios épicos más recordados del Pentateuco en la historia del cine, se vuelve emblemático para la imaginación creativa de Straub & Huillet, los cineastas de erudición y su profundo interés por la narrativa épica. Se pueden citar otros títulos en su legado a este respecto, incluso en su revisión de referencias importantes a la cultura grecorromana, como *La muerte de Empédocles* (1987) y *Antígona* (1992).

DATOS TÉCNICOS

TÍTULO ORIGINAL: *Moses und Aron* DIRECCIÓN, MONTAJE Y PRODUCCIÓN: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet MÚSICA Y PANTALLA: Arnold Schoenberg (libreto) FOTOGRAFÍA: Renato Berta; Gianni Canfarelli; Saverio Diamanti DURACIÓN: 1h47min ELENCO: Günter Reich; Louis Devos; Eva Csapo; Roger Lucas; Richard Salter IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0071857/>

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Basé sur l'exode biblique, le film *Moïse et Aaron*, de Jean-Marie Straub (1933) & Danièle Huillet (1959-2006), suit l'héroïque et surnaturel Moïse appelé sur la route de la Terre promise tout en conduisant avec le peuple d'Israël qui, se méfiant de leur Dieu, demande à Aaron de fabriquer une idole. À l'origine, cette œuvre a été établie comme l'une des expériences esthétiques fondamentales du XXe siècle, composé comme opéra en trois actes du créateur du dodécaphonisme, Arnold Schoenberg (1874-1951). Un épisode remarquable de la musique classique au cours de ce siècle inaugure une procédure de création sans précédent dans toute l'histoire lyrique, car le compositeur a choisi de suspendre la soumission traditionnelle de la musique au texte, terminant le livret après la composition musicale.

Au cinéma, cette adaptation est marquée par la distanciation typique de ses réalisateurs, connus pour mettre à jour les principes du théâtre épique (Bertolt Brecht) tout au long de sa filmographie. La coproduction allemande, réalisée en partenariat avec l'Autriche, la France et l'Italie, redéfinit la relation entre cinéma et musique, notamment à partir d'une réflexion complexe sur le choc ontologique entre image et mot. La lapidation sur l'objet original de l'opéra, qui élargit également l'interprétation de l'un des épisodes épiques du Pentateuque les plus mémorables dans l'histoire du cinéma, devient emblématique de l'imagination créative, des cinéastes érudits et du profond intérêt de Straub & Huillet par le récit épique. D'autres titres de son héritage peuvent être cités à cet égard, notamment dans sa relecture d'importantes références à la culture gréco-romaine, telles que *La mort d'Empédocles* (1987) et *Antigone* (1992).

FICHE TECHNIQUE

TITRE INITIAL: *Moses und Aron* MISE EN SCÈNE, MONTAGE ET PRODUCTION: Jean-Marie Straub et Danièle Huillet MUSIQUE ET SCÉNARIO: Arnold Schoenberg (livret) PHOTOGRAPHIE: Renato Berta; Gianni Canfarelli; Saverio Diamanti DURÉE: 1h47min CAST: Günter Reich; Louis Devos; Eva Csapo; Roger Lucas; Richard Salter IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0071857/>

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Based on the Biblical Exodus, the film *Moses and Aaron* (1975), by Jean-Marie Straub (1933) & Danièle Huillet (1959-2006), follows the heroic and supernatural Moses called to the road to the Promised Land while leading the people of Israel who, suspicious of their God, ask Aaron to make an idol. Originally, this work was established as one of the fundamental aesthetic experiences of the 20th century, composed as opera in three acts by the creator of dodecaphonism, Arnold Schoenberg (1874-1951). A remarkable episode of classical music in that century, it inaugurates a procedure of creation unprecedented in all lyrical history, because the composer chooses to suspend the traditional submission of music to the text, concluding the libretto after the musical composition.

In cinema, this adaptation is marked by the typical distancing of its directors, known for updating the principles of epic theater (Bertolt Brecht) throughout his filmography. The German co-production, carried out in partnership with Austria, France and Italy, resizes the relationship between cinema and music, also from a complex reflection on the ontological clash between image and word. The stoning over the original object of the opera, which in turn also broadens interpretations of one of the most remembered epic episodes of the Pentateuch in film history, becomes emblematic for Straub & Huillet's creative imagination, erudition filmmakers and deep interest by the epic narrative. Other titles in his legacy can be cited in this regard, including in his revisiting important references to Greco-Roman culture, such as *The Death of Empedocles* (1987) and *Antigone* (1992).

TECHNICAL DATA

ORIGINAL TITLE: *Moses und Aron* DIRECTION, FILM EDITING AND PRODUCTION: Jean-Marie Straub & Danièle Huillet MUSIC & SCREENPLAY: Arnold Schoenberg (libretto) CINEMATOGRAPHY: Renato Berta; Gianni Canfarelli; Saverio Diamanti DURATION: 1h47min CAST: Günter Reich; Louis Devos; Eva Csapo; Roger Lucas; Richard Salter IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0071857/>

(English translation by Christina Ramalho)



MENDONÇA, Fernando de. *Sátántangó*. Cinema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 53-56. ISSN 2527-080X.

SÁTÁNTANGÓ CINEMA ÉPICO

Fernando de Mendonça¹⁵

1.

Inspirado no romance homônimo de László Krasznahorkai, *Sátántangó* [O Tango de Satã] (1994), de Béla Tarr (1955), trata-se de uma representação épica e apocalíptica da Hungria no fim do comunismo. As sete horas de duração do filme, dividido em uma iniciação e doze partes não lineares, atualizam o conceito deleuziano de Imagem-Tempo, por exacerbarem o uso de *travellings* e planos-sequência, estilo desenvolvido pelo cineasta Béla Tarr desde sua emancipação da forma neorrealista – ruptura que se dá com *Danação* (*Kárhozat*, 1988). Trata-se da narrativa do colapso de uma zona rural, uma fazenda coletiva cujos moradores anseiam por liberação. O retorno de um antigo habitante que todos acreditavam morto, o carismático Irimiás, abalará o convívio de todos, instaurando-se como uma figura messiânica capaz de conduzir esta comunidade a uma terra prometida que pode não se confirmar real. A dolorosa jornada de expiação que todos atravessam, intercalada por rigorosas cenas e dramas de um existencialismo cru, viola segredos e instaura a dúvida na consciência individual, ainda que o heroico líder do grupo dê sinais de também obedecer a direcionamentos sobrenaturais.

¹⁵ Professor-Doutor da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Coordenador do GT 22 – Cinema épico.

Único filme de Béla Tarr na década de 1990, pode ser lembrado não apenas como a obra mais admirada do realizador e de toda a Hungria naquele fim de século, mas também como sua grande incursão dentro do gênero épico, o que ganha destaque diante do contraste com seu estilo intimista e subjetivo. Vencedor do Prêmio Caligari no Festival de Berlim, do Prêmio *L'age D'Or* no Festival *Village Voice*, e de Melhor Filme Experimental pela Sociedade de Críticos dos EUA, representa um incontornável ponto de influência para os desdobramentos do cinema contemporâneo, sendo reconhecido como inspiração por importantes cineastas do Séc. XXI.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *Sátántangó* DIREÇÃO e ROTEIRO: Béla Tarr; László Krasznahorkai (romance original) MONTAGEM: Ágnes Hranitzky FOTOGRAFIA: Gábor Medvigy MÚSICA: András Nyerges PRODUÇÃO: György Fehér; Joachim von Vietinghoff; Ruth Waldburger DURAÇÃO: 7h ELENCO: Mihály Vig; Putyi Horváth; László feLugossy; Éva Almássy Albert; János Derzsi IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0111341/>

2.

Inspirada en la novela homónima de László Krasznahorkai, *Sátántangó* [*El Tango de Satanás*] (1994), de Béla Tarr (1955), es una representación épica y apocalíptica de Hungría al final del comunismo. Las siete horas de duración de la película, dividida en una iniciación y doce partes no lineales, actualizan el concepto de Deleuze de “Imagen-Tiempo” al exacerbar el uso de viajes y planos secuenciales, un estilo desarrollado por el cineasta Béla Tarr desde su emancipación de la forma neorrealista, ruptura que ocurre con *La Condena* (*Kaárhozat*, 1988). Trata de la narración del colapso de una zona rural, una granja colectiva cuyos residentes anhelan la liberación. El regreso de un antiguo habitante a quien todos creían muerto, el carismático Irimiás, sacudirá la vida de todos, estableciéndose como una figura mesiánica capaz de llevar a esta comunidad a una tierra prometida que puede no confirmarse como real. El doloroso viaje de expiación por el que todos atraviesan, intercalado con escenas rigurosas y dramas de existencialismo puro, viola secretos e infunde dudas en la conciencia individual, a pesar de que el líder heroico del grupo también da señales de obedecer direcciones sobrenaturales.

La única película de Béla Tarr en la década de 1990 puede ser recordada no solo como la obra más admirada del director y de toda Hungría a finales de siglo, sino también como su gran incursión en el género épico, que se destaca ante el contraste con su estilo íntimo y subjetivo. Ganador del Premio Caligari en el Festival de Berlín, el Premio *L'age D'Or* en el Festival *Village Voice* y la Mejor Película Experimental de la Sociedad de Críticos de los Estados Unidos, representa un punto de influencia inevitable para los desarrollos del cine contemporáneo y es reconocido como inspiración de los principales cineastas del siglo XXI.

DATOS TÉCNICOS

TÍTULO ORIGINAL: *Sátántangó* DIRECCIÓN Y GUION: Béla Tarr; László Krasznahorkai (novela original)

MONTAJE: Ágnes Hranitzky FOTOGRAFÍA: Gábor Medvigy MÚSICA: András Nyerges PRODUCCIÓN: György Fehér; Joachim von Vietinghoff; Ruth Waldburger DURACIÓN: 7h ELENCO: Mihály Vig; Putyi Horváth; László feLugossy; Era Almassy Albert; János Derzsi IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0111341/>

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Inspiré du roman éponyme de László Krasznahorkai, *Sátántangó* [*Le Tango de Satan*] (1994), de Béla Tarr (1955), est une représentation épique et apocalyptique de la Hongrie à la fin du communisme. Le film, divisé en une initiation et douze parties non linéaires, actualise le concept deleuzien de l'image-temps en exacerbant l'utilisation des travellings et des plans séquentiels, style développé par la cinéaste Béla Tarr depuis son émancipation de la forme néo-réaliste, rupture qui se passe dans *Kaárhozat*, 1988. C'est le récit de l'effondrement d'une zone rurale, une ferme collective dont les habitants aspirent à la libération. Le retour d'un ancien habitant que tout le monde croyait mort, le charismatique Irimias, va bouleverser la vie de tout le monde, s'imposant ainsi comme une figure messianique capable de conduire cette communauté vers un pays promis qui pourrait ne pas être confirmé réel. Le douloureux voyage d'expiation que tout le monde traverse, entrecoupé de scènes rigoureuses et de drames d'existentialisme brut, viole les secrets et instille le doute dans la conscience individuelle, même si le chef héroïque du groupe donne également des signes d'obéissance aux directives surnaturelles.

Seul film de Béla Tarr dans les années 1990, on se souvient non seulement de l'œuvre la plus admirée du réalisateur et de toute la Hongrie à la fin du siècle, mais aussi de sa grande incursion dans le genre épique, qui se démarque par son contraste avec son style intime et subjectif. Lauréat du prix Caligari au Festival de Berlin, du prix L'age D'Or au festival *Village Voice* et du meilleur film expérimental de la US Society of Critics, représente un point d'influence incontournable pour l'évolution du cinéma contemporain et est reconnue inspiration de grands cinéastes du 21e siècle.

FICHE TECHNIQUE

TITRE ORIGINAL: *Sátántangó* MISE EN SCÈNE & SCREENPLAY: Béla Tarr; László Krasznahorkai (roman original)

MONTAGE: Ágnes Hranitzky PHOTOGRAPHIE: Gábor Medvigy MUSIQUE: András Nyerges PRODUCTION: György Fehér; Joachim von Vietinghoff; Ruth Waldburger DURÉE: 7h CAST: Mihály Vig; Putyi Horváth; László feLugossy; C'était Almassy Albert; János Derzsi IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0111341/>

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

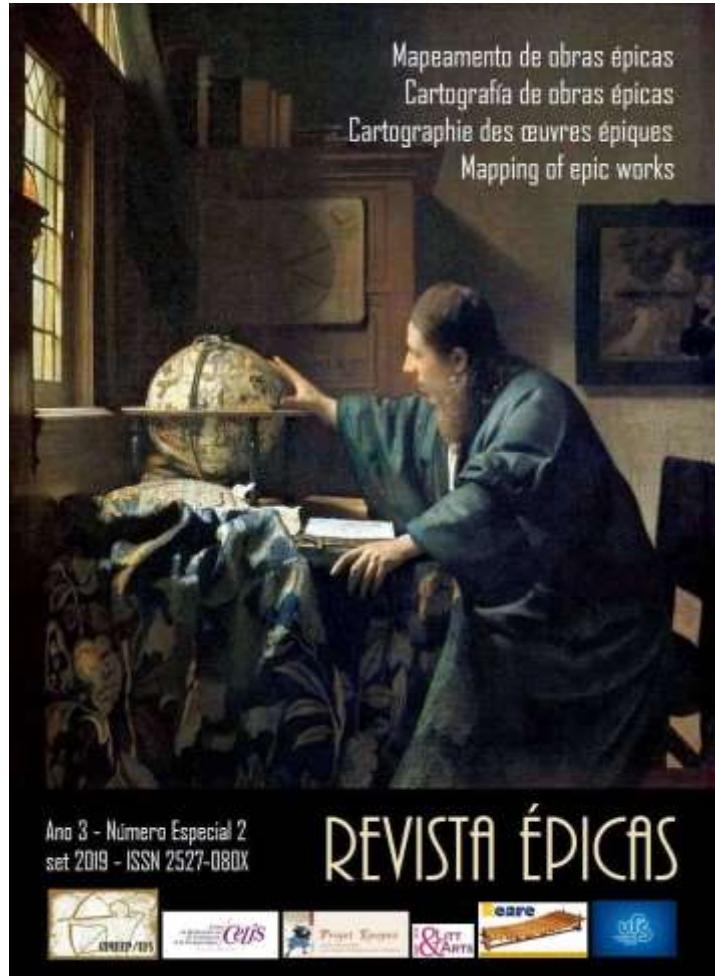
Inspired by László Krasznahorkai's namesake novel, *Sátántangó* [Satan's Tango] (1994), of Béla Tarr (1955), it is an epic and apocalyptic depiction of Hungary at the end of communism. The seven-hour length of the film, divided into an initiation and twelve nonlinear parts, actualizes the Deleuzian concept of image-time by exacerbating the use of travellings and sequence-plans, a style developed by filmmaker Béla Tarr since her emancipation from the neorealistic form – rupture that begins with *Damnation* (*Kaárhozat*, 1988). It is the narrative of the collapse of a rural area, a collective farm whose residents yearn for liberation. The return of a former inhabitant whom everyone believed dead, the charismatic Irimias, will shake everyone's life, establishing himself as a messianic figure able to lead this community to a promised land that may not be confirmed real. The painful journey of atonement that everyone goes through, interspersed with rigorous scenes and dramas of raw existentialism, violates secrets and instills doubt in individual consciousness, even though the heroic leader of the group gives signs of obeying supernatural directions as well.

Béla Tarr's only film in the 1990s, can be remembered not only as the most admired work of the director and all of Hungary at that end of the century, but also as his great foray into the epic genre, which stands out in the face of contrast. with its intimate and subjective style. Winner of the Caligari Prize at the Berlin Festival, *L'age D'Or* Prize at the *Village Voice* Festival, and Best Experimental Film by the US Society of Critics, this film represents an unavoidable point of influence for the developments of contemporary cinema and is recognized as inspiration by leading 21st century filmmakers.

TECHNICAL DATA

ORIGINAL TITLE: *Sátántangó* DIRECTION AND SCREENPLAY: Béla Tarr; László Krasznahorkai (original novel)
FILM EDITING: Ágnes Hranitzky CINEMATOGRAPHY: Gábor Medvigy MUSIC: András Nyerges PRODUCTION:
György Fehér; Joachim von Vietinghoff; Ruth Waldburger DURATION: 7h CAST: Mihály Vig; Putyi Horváth;
László feLugossy; It was Almassy Albert; János Derzsi IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0111341/>

(English translation by Gisela Reis)



Cordel épico
Cordel épico
Cordel épique
Epic Cordel



RAMALHO, Ítalo de Melo. *Os 4 sonhos reveladores do Padre Cícero*. Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 58-60. ISSN 2527-080X.

OS 4 SONHOS REVELADORES DO PADRE CÍCERO CORDEL ÉPICO

Ítalo de Melo Ramalho¹⁶

1.

Os 4 sonhos reveladores do Padre Cícero (1990), de Abraão Batista (Ceará, 1935), é um cordel épico composto por 61 septilhas, com estrutura rítmica abcbddd e métrica variada. Tem como matéria épica os sonhos e as visões de Cícero Romão Batista, o “Padre Cícero” (1844-1934), sacerdote católico do Nordeste brasileira, cuja fama de milagreiro fez dele uma das mais populares figuras míticas do imaginário religioso nacional. A terceira estrofe tem valor de proposição épica e revela a intenção de descrever quatro visões do santo, em sequência cronológica: a visão que teve, ainda jovem, do próprio pai recém falecido; a visão do fim da era monárquica; a visão de um grande urso branco (“Garra das Garras”, alegoria negativa do comunismo) saído da terra para promover violência no mundo; a visão de Jesus Cristo, cercado pelos Apóstolos, atribuindo a Cícero a missão de cuidar do povo sofrido, doente e humilhado. Sustentando-se, pois, na imagem mítica da onisciência, o cordel valoriza o trânsito de Padre Cícero pelo plano maravilhoso, acentuando seu caráter santo e épico.

¹⁶ Advogado. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, da Universidade Federal de Sergipe. Bolsista Capes. Membro do GT 21 – Direitos culturais e epopeia.

2.

Os 4 sonhos reveladores do Padre Cícero [En español Los 4 sueños reveladores del Padre Cicero] (1990), de Abraão Batista (Ceará, 1935), es un cordel épico compuesto por 61 estrofas con versos con siete sílabas métricas, con estructura rítmica abcbddb y métrica variada. Su materia épica son los sueños y visiones de Cícero Romão Batista, el “Padre Cicero” (1844-1934), un sacerdote católico del noreste de Brasil, cuya reputación como hacedor de milagros lo convirtió en una de las figuras míticas más populares en la imaginación religiosa nacional. La tercera estrofa tiene el valor de una proposición épica y revela la intención de describir cuatro visiones del santo, en secuencia cronológica: la visión que tuve, todavía joven, de su propio padre recientemente fallecido; la visión del fin de la era monárquica; la visión de un gran oso blanco (“*Garra das garras*”, alegoría negativa del comunismo) salido de la tierra para promover la violencia en el mundo; La visión de Jesús Cristo, rodeado de los Apóstoles, atribuye a Cécro la misión de cuidar a las personas sufridas, enfermas y humilladas. Basado, por lo tanto, en la imagen mítica de la omnisciencia, el cordel valora el tránsito del Padre Cicero a través del plan maravilloso, enfatizando su carácter sagrado y épico.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Os 4 sonhos reveladores do Padre Cícero [en français Les 4 rêves révélateurs du Padre Cícero] (1990), de Abraão Batista (Ceará, 1935), est un cordel épique composée de 61 strophes avec des vers avec sept syllabes métriques septains avec une structure des rimes du type abcbddb et métrique variée. Sa matière épique importe les rêves et les visions de Cícero Romão Batista, le “Padre Cicero” (1844-1934), prêtre catholique du Nord-Est brésilien, dont la renommée en tant que faiseur de miracles lui fait l'une des figures mythiques les plus populaires de l'imagerie religieuse nationale. La troisième strophe a une valeur proposition épique et révèle l'intention de décrire quatre visions du saint, dans l'ordre chronologique: la vision qu'il avait, quand était un jeune homme, de son père récemment décédé; la vision de la fin de l'ère monarchique; la vision d'un grand ours blanc (“*Garra das Garris*”, une allégorie négative du communisme), qui éclate de la terre pour promouvoir la violence dans le monde; la vision de Jésus-Christ, entouré par les Apôtres, qui attribua à Cécro la mission de prendre soin des personnes souffrantes, malades et humiliés. Pris en charge par l'image mythique de l'omniscience, le cordel valeur le trafic du Padre Cicero par le plan merveilleux, accentuant son caractère sacré et épique.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Os 4 sonhos reveladores do Padre Cícero [in English The four revealing dreams of Padre Cícero] (1990), de Abraão Batista (Ceará, 1935), is an epic “cordel” composed of 61 stanzas with verses with seven metric syllables, with abcbddb rythmic structure and varied metric. Its epic matter are the dreams and visions of Cicero Romão Batista, the “Padre Cicero” (1844-1934), a Catholic priest from the Brazilian Northeast whose fame as a miracle worker made him one of the most popular mythical figures in the national religious imagination. The third verse has the value of an epic proposition and reveals the intention of describing four visions of the saint, in chronological sequence: the vision he had, as a young man, of his own recently deceased father; the vision of the end of the monarchical era; the vision of a great white bear (“*Garra das Garras*”, allegory of communism, left the earth to promote violence in the world; the vision of Jesus Christ, surrounded by the Apostles, assigning to Cícero the mission of caring for the suffering, sick and humiliated people. Sustaining, then, in the mythical image of omniscience, the cordel valorizes the transit of Padre Cícero by the wonderful plan, accentuating its holy and epic character.

(English translation by Christina Ramalho)



MENDONÇA, Luciara Leite de. *Zumbi dos Palmares em cordel*. Cordel épico. In: *Revista Épicas*. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 61-63.
ISSN 2527-080X.

ZUMBI DOS PALMARES EM CORDEL CORDEL ÉPICO

Luciara Leite de Mendonça¹⁷

1.

O cordel épico *Zumbi dos Palmares em cordel* (2013), de Madu Costa (1953), é composto por 37 sextilhas, totalizando 222 versos, com disposição de rimas: a b c b d b, em 30 páginas. A matéria épica – a história de Zumbi dos Palmares – é contada frisando o tempo da escravidão (o que já anuncia a presença de um plano histórico) em que os negros africanos eram escravizados nas plantações, nas minas, nas casas grandes, nas favelas e nos grotões. Além disso, verifica-se nesse cordel: como ocorreu a construção de quilombos em Palmares e seu crescimento, o nascimento de Zumbi, seus atos de luta pela liberdade até o momento de sua morte. A ação heroica de Zumbi nos remete aos feitos bélicos e à simbologia subsequente que o herói representa para sua comunidade e para o país em geral. O episódio da morte de Zumbi, marcado pela traição do seu companheiro, nos coloca diante de uma reatualização do mito, uma vez que heróis como Jesus e Lampião foram traídos por seus companheiros. A partir desses exemplos, vê-se que há acontecimentos que se repetem com heróis que lutaram por uma coletividade, o que acaba nos remetendo para uma releitura do mito. Zumbi, torna-se, portanto, herói mítico e histórico, representante da identidade coletiva negra. Madu Costa nasceu em Belo Horizonte. É contadora de histórias e professora.

¹⁷ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe. Membro do GT 5 do CIMEEP.

2.

El cordel épico *Zumbi dos Palmares em cordel* (2013), de Madu Costa (1953), está compuesto por 37 sextiles, totalizando 222 versos, con disposición de rimas: a b c b d b, en 30 páginas. La materia épica – la historia de Zumbi dos Palmares – es contada resaltando el tiempo de la esclavitud (lo que ya anuncia la presencia de un plan histórico) en que los negros africanos eran esclavizados en las plantaciones, en las minas, en las casas grandes, en las favelas y en hogares muy lejos de los espacios urbanos. Además, se verifica en ese cordel: cómo ocurrió la construcción de quilombos en Palmares y su crecimiento, el nacimiento de Zumbi, sus actos de lucha por la libertad hasta el momento de su muerte. La acción heroica de Zumbi nos remite a los hechos bélicos ya la simbología subsiguiente que el héroe representa para su comunidad y para el país en general. El episodio de la muerte de Zumbi, marcado por la traición de su compañero, nos coloca ante una reactualización del mito, una vez que héroes como Jesús y Lampión fueron traicionados por sus compañeros. A partir de estos ejemplos, se ve que hay acontecimientos que se repiten con héroes que lucharon por una colectividad, lo que nos acaba remitiendo para una relectura del mito. Zumbi, se convierte, por lo tanto, héroe mítico e histórico, representante de la identidad colectiva negra. Madu Costa nació en Belo Horizonte. Es contadora de historias y profesora.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Le cordel épique *Zumbi dos Palmares em cordel* (2013), de Madu Costa (1953), se compose de 37 strophes avec six versets chacune, pour un total de 222 versets, avec rime disposition: a b c b d b, en 30 pages. La matière-épique – l'histoire de Zumbi dos Palmares – est renforcée par la mention du temps de l'esclavage (qui annonce déjà la présence d'un plan historique) où les Africains noirs ont été réduits en esclavage sur les plantations, dans les mines, dans les grandes maisons, les favelas et dans les grottes. De plus, ce cordel épique aussi présente des événements comme: la construction de quilombos à Palmares et sa croissance, la naissance de Zumbi, ses actes de lutte pour la liberté jusqu'au moment de sa mort. L'action héroïque de Zumbi nous rappelle les exploits militaires et le symbolisme subséquent que le héros représente pour sa communauté et pour le pays en général. L'épisode de la mort de Zumbi, marqué par la trahison de son compagnon, nous confronte à un rappel du mythe, puisque les héros comme Jésus et Lampião ont été trahis par ses compagnons. À partir de ces exemples, nous voyons qu'il y a des événements qui se répètent avec des héros qui se sont battus pour une collectivité, ce qui se traduit par une relecture du mythe. Zumbi, devient donc un héros mythique et historique, représentatif de l'identité collective noire. Madu Costa est né à Belo Horizonte. Elle est conteuse et professeur.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

The epic cordel *Zumbi dos Palmares em cordel* (2013), by Madu Costa (1953), consists of 37 stanzas with six verses each, totaling 222 verses, with this rhyme structure: a b c b d b, in 30 pages. The epic matter – the story of Zumbi dos Palmares – is reinforced by the mention of the time of slavery (which already announces the presence of a historic plan) where black Africans were enslaved on the plantations, in the mines, in the big houses, the "favelas" and in the caves. In addition, we can see in this "cordel": how happened the construction of quilombos in Palmares and its growth, the birth of Zumbi, his acts of struggle for freedom until the moment of his death. The heroic action of Zumbi reminds us of the military feats and the subsequent symbolism that the hero represents for his community and for the country in general. The episode of the death of Zumbi, marked by the betrayal of his companion, puts us before a reactualization of the myth, since heroes like Jesus and Lampião were betrayed by their companions. From these examples, we see that there are events that are repeated with heroes who fought for a collectivity, which ends up referring to a re-reading of the myth. Zumbi, becomes, therefore, mythical and historical hero, representative of the black collective identity. Madu Costa was born in Belo Horizonte. She is a storyteller and a teacher.

(English translation by Christina Ramalho)



MENDONÇA, Luciara Leite de. *Zumbi dos Palmares herói negro do Brasil*. Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 64-66. ISSN 2527-080X.

ZUMBI DOS PALMARES HERÓI NEGRO DO BRASIL CORDEL ÉPICO

Luciara Leite de Mendonça¹⁸

1.

O cordel épico *Zumbi dos Palmares herói negro do Brasil* (2007), de Fernando Paixão, contém 870 versos, com a seguinte disposição de rimas: a b c b d b, em 32 páginas, e versa sobre a resistência do povo negro contra a escravidão na história brasileira e a luta de Zumbi no Quilombo de Palmares. Além disso, discorre sobre fatos que compõem a História do Brasil: a colonização portuguesa, o período em que os negros africanos foram trazidos ao Brasil, a invasão holandesa, as principais expedições de guerra contra Palmares, além de fatos da resistência negra e de Zumbi em meio à violência, resgatando a memória da escravidão no Brasil. O recorte histórico feito por Fernando Paixão apresenta informações como os castigos e as torturas sofridas pelos escravos nos cativeiros. A matéria épica, a resistência do povo negro em meio à escravidão, é trabalhada no cordel a partir da figura do herói de Palmares. O autor elabora o plano literário com base nos fatos históricos da escravidão, contando-os em toda sua amplitude, demonstrando uma visão crítica. O cordel trabalha, em seu plano maravilhoso, com a inserção de Zumbi como herói mítico, o que nos remete a feitos bélicos, os quais se referem às lutas armadas, e a feitos redentores, representando a simbologia desse herói. Fernando Paixão tem formação em Teologia. É professor da Escola de Pastoral Catequética (ESPACE). Ministra oficinas de Literatura de Cordel e é autor de vários títulos voltados para as temáticas africana e indígena.

¹⁸ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe. Membro do GT 5 do CIMEEP.

2.

El “cordel” épico *Zumbi dos Palmares herói negro do Brasil* (en español, Zumbi dos Palmares héroe negro de Brasil), de Fernando Paixão, contiene 870 versos, con la siguiente disposición de rimas: abcbdb, en 32 páginas, y versa sobre la resistencia del pueblo negro contra la esclavitud en la historia brasileña y la lucha de Zumbi en el Quilombo de Palmares. Además, trata de hechos que conforman la historia de Brasil: la colonización portuguesa, el período en el que los africanos negros fueron llevados a Brasil, la invasión holandesa, las grandes expediciones de guerra contra Palmares, así como los hechos de la resistencia negra y de Zumbi en medio de la violencia, rescatando la memoria de la esclavitud en Brasil. El recorte histórico hecho por Fernando Paixão presenta informaciones como los castigos y las torturas sufridas por los esclavos en los cautiverios. La materia épica, la resistencia del pueblo negro en contra de la esclavitud, es trabajada en el cordel a partir de la figura del héroe de Palmares. El autor elabora el plano literario con base en los hechos históricos de la esclavitud, contándolos en toda su amplitud, demostrando una visión crítica. El cordel trabaja, en su plan maravilloso, con la inserción de Zumbi como héroe mítico, lo que nos remite a hechos bélicos, los cuales se refieren a las luchas armadas, y a el hecho redentor, representado por la simbología de ese héroe. Fernando Paixão tiene formación en Teología. Es profesor de la Escola de Pastoral Catequética (ESPAC). Ministra talleres de Literatura de Cordel y es autor de varios títulos dirigidos a las temáticas africana e indígena.

Obra disponible en: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordel&pagfis=79533>

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Le « cordel » épique *Zumbi dos Palmares herói negro do Brasil* (en français Zumbi dos Palmares héros noir au Brésil), de Fernando Paixão, contient 870 versets, avec la disposition suivante Rhymes: abcbdb, en 32 pages, et concerne la résistance du peuple noir contre l'esclavage dans l'histoire du Brésil et de la lutte de Zumbi dans le Quilombo de Palmares. De plus, il traite des faits qui composent l'histoire du Brésil: la colonisation portugaise, la période où les Africains noirs ont été amenés au Brésil, l'invasion hollandaise, les grandes expéditions de guerre contre Palmares, ainsi que des faits de la résistance noire et de Zumbi au milieu de la violence, sauver la mémoire de l'esclavage au Brésil. L'approche historique faite par Fernando Paixão présente les peines et les tortures subies par les esclaves en captivité. La matière-épique, la résistance du peuple noir à l'esclavage, est travaillé à partir de la figure du héros de Palmares. L'auteur élabore le plan

littéraire sur la base des faits historiques de l'esclavage, en leur disant dans toute son ampleur, montrant une vue critique. Le « cordel » travaille, dans son plan merveilleux, avec l'insertion de Zumbi comme un héros mythique, ce qui nous mène à les actions guerrières, la lutte armée, et au fait rédempteur, ce qui représente le symbolisme de ce héros. Fernando Paixão a une formation en Théologie. Il est professeur à Escola de Pastoral Catequética (ESPAC). Il ministre courses de littérature de « cordel » et il est l'auteur de plusieurs de titres sur les questions africaines et indigènes.

L'oeuvre est disponible en: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordel&pagfis=79533>

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

The epic “cordel” *Zumbi dos Palmares herói negro do Brasil* (in English Zumbi dos Palmares, the black hero of Brazil), by Fernando Paixão, contains 870 verses, with the following rhyming disposition: abcbdb, in 32 pages, and talks about the resistance of the black people against slavery in Brazilian history and the struggle of Zumbi in the Quilombo of Palmares. In addition, it discusses facts that make up the history of Brazil: Portuguese colonization, the period in which black Africans were brought to Brazil, the Dutch invasion, the main war expeditions against Palmares, as well as facts of the black resistance and of Zumbi in the midst of violence, rescuing the memory of slavery in Brazil. The historical cut made by Fernando Paixão presents information such as the punishment and torture suffered by slaves in captivity. The epic matter, the resistance of the black people against slavery, is worked on the string from the figure of the hero of Palmares. The author elaborates the literary plan based on the historical facts of the slavery, counting them in all its amplitude, demonstrating a critical vision. The cordel works, in its marvelous plan, with the insertion of Zumbi as a mythical hero, which refers us to military feats, as armed struggles, and a redemptive deed, represented the symbolism of this hero. Fernando Paixão is graduated in Theology. He is a professor of the Escola de Pastoral Catequética (ESPAC). He ministers workshops of Cordel Literature and is the author of several titles focused on African and indigenous issues.

Work available at: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordel&pagfis=79533>

(English translation by Christina Ramalho)



MENDONÇA, Luciara Leite de. *Zumbi símbolo de liberdade*. Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 67-69. ISSN 2527-080X.

ZUMBI SÍMBOLO DE LIBERDADE CORDEL ÉPICO

Luciara Leite de Mendonça¹⁹

1.

O cordel *Zumbi símbolo de liberdade* (2008), de Antônio Barreto – natural de Santa Bárbara, residente em Salvador, professor, poeta e cordelista – contém 32 setilhas, totalizando 224 versos, com disposição de rimas: a b c b d d b, em 8 páginas. Esse cordel, além de exaltar Zumbi dos Palmares como grande símbolo de alforria, traz uma crítica ao país em que a elite, em geral, é privilegiada, enquanto verdadeiros heróis, tal como Zumbi, ficam à margem da sociedade. Nesse ínterim, temos a matéria épica – a história de Zumbi – contada desde o seu nascimento, batalhas e confrontamentos até a sua morte. Zumbi é apresentado uma figura simbólica de liberdade por ter alcançado o status da tradição cultural de imagem mítica, já que foi considerado eterno e imortal pelo seu povo. As imagens míticas, neste caso, se originam da própria cultura e são reconhecíveis em fontes como dicionário de mitologia, de folclore ou mesmo em textos de variada natureza que comentam determinado episódio. Zumbi é personagem que integra o repertório cultural brasileiro e é exaltado como herói. Nesse cordel épico, os planos histórico e maravilhoso se fundem em um enredo coeso que, ainda em nossos dias, sobrevive no rol de diversas narrativas que integram a historiografia.

¹⁹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe. Membro do GT 5 do CIMEEP.

2.

El “cordel” épico *Zumbi símbolo de libertad* [en español Zumbi símbolo de libertad] (2008), de Antonio Barreto – nacido en Santa Bárbara, residente en Salvador, maestro, poeta y cordelista – contiene 32 estrofas con versos con siete sílabas métricas, con un total de 224 versos y con estructura de rimas: a b c b d d b, en 8 páginas. Este cordel, además de exaltar a Zumbi dos Palmares como un gran símbolo de manumisión, trae una crítica al país donde la élite, en general, es privilegiada, mientras que los verdaderos héroes, como Zumbi, están al margen de la sociedad. Mientras tanto, tenemos la materia épica – la historia de Zumbi – contada desde su nacimiento, batallas y enfrentamientos hasta su muerte. Zumbi se presenta como un símbolo de la libertad figura porque alcanzó el estatus de imagen mítica en la tradición cultural, ya que fue considerado eterno e inmortal por su gente. Las imágenes míticas, en este caso, se originan en la cultura misma y son reconocibles en fuentes como el diccionario de mitología, folklore o incluso textos de naturaleza variada que comentan un episodio en particular. Zumbi es un personaje que integra el repertorio cultural brasileño y se exalta como un héroe. En este cordel épico, los planos históricos y maravillosos se fusionan en una trama coherente que aún sobrevive hoy en la lista de narraciones que componen la historiografía.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Le “cordel” épique *Zumbi símbolo de libertade* [en français Zumbi symbole de la liberté] (2008) de Antonio Barreto – né à Santa Barbara, domicilié à Salvador, professeur, poète et *cordelista* – contient 32 strophes avec des vers avec sept syllabes métriques, pour un total de 224 vers, avec un arrangement rimé: a b c b d d b, en 8 pages. Cette cordel, en plus de vanter Zumbi dos Palmares comme un grand symbole de manumission, amène des critiques au pays où l’élite, en général, est privilégiée, tandis que les vrais héros, comme Zumbi, sont en marge de la société. En attendant, nous avons l’épique à matière épique – l’histoire de Zumbi – racontée depuis la naissance, des batailles et des affrontements jusqu'à sa mort. Zumbi est présenté comme une figure symbolique de la liberté pour avoir atteint le statut de tradition culturelle de l'image mythique, considéré comme éternel et immortel par ses habitants. Les images mythiques, dans ce cas, proviennent de la culture elle-même et sont reconnaissables dans des sources telles que le dictionnaire de la mythologie, le folklore ou même des textes de nature variée qui commentent un épisode particulier. Zumbi est un personnage qui intègre le répertoire culturel brésilien et qui est exalté en tant que héros. Dans cet cordel épique, les plans historiques et merveilleux se fondent dans un complot cohérent qui subsiste encore aujourd’hui dans la liste des récits divers qui composent l’historiographie.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

The epic “cordel” *Zumbi símbolo de Liberdade* [In English Zumbi symbol of freedom] (2008) was written by Antônio Barreto – a native of Santa Bárbara (Bahia), a resident of Salvador, a teacher, poet, and “cordelista”. The poem contains 32 stanzas with verses with seven metric syllables, totaling 224 verses, with rhyming arrangement: a b c b d d b, in 8 pages. This work, in addition to extolling Zumbi dos Palmares as a great symbol of manumission, brings a criticism to the country where the elite, in general, is privileged, while true heroes, like Zumbi, are on the fringes of society. In the meantime, we have the epic matter – the story of Zumbi - told from birth, battles and confrontations to his death. Zumbi is presented as a symbol of freedom figure because it reached the status of mythical image in cultural tradition, since it was considered eternal and immortal by its people. The mythical images, in this case, originate from the culture itself and are recognizable in sources such as dictionary of mythology, folklore or even texts of varied nature that comment on a particular episode. Zumbi is a character that integrates the Brazilian cultural repertoire and is exalted as a hero. In this epic cordel, the historical and marvelous planes merge into a cohesive plot that still survives today in the list of narratives that make up the historiography.

(English translation by Christina Ramalho)



MENDONÇA, Luciara Leite de. *Zumbi, um sonho da igualdade*. Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 70-73.
ISSN 2527-080X.

ZUMBI, UM SONHO DA IGUALDADE CORDEL ÉPICO

Luciara Leite de Mendonça²⁰

1.

Zumbi, um sonho da igualdade (2009), de Joseneide Dantas, a “Gigi”, (1966), é um cordel épico composto por 595 versos, agrupados em 85 estrofes setilhas, que versa, inicialmente, sobre o período colonial em que o Brasil era subordinado a Portugal, e no qual havia a escravidão, para, em seguida, enfocar o surgimento dos quilombos que foram se erguendo, para, então, exaltar Zumbi como herói negro. Sobre a matéria épica – Zumbi dos Palmares, herói mítico e histórico – ao longo do cordel, a autora descreve Zumbi, como herói histórico e, ao mesmo tempo, mítico, haja vista que é considerado como eterno e imortal. As próprias circunstâncias iniciais da vida de Zumbi, que escapou, ainda bebê, da morte, remetem o personagem para um destino heroico. Presentificam-se na obra os elementos místicos/míticos do contexto religioso afro-brasileiro (Olorum, Oxalá e Oxum), partindo do chamamento à musa-mulher (Iemanjá), que configura a invocação. Em texto único, sem divisões internas, a autora ordena os episódios vividos pelo negro ao longo da História do Brasil, mostrando claramente sua intenção de contar os fatos criticamente, em sua realidade e amplitude, destacando em seus versos, no decorrer da narrativa, a exploração sofrida pelos negros e sua luta em busca de liberdade. O poema dá destaque à repercussão mítica e histórica que Zumbi alcançou, haja

²⁰ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe. Membro do GT 5 do CIMEEP.

vista que é associado a outras figuras expressivas, como, por exemplo, Nelson Mandela. O percurso narrativo parte do histórico para o maravilhoso, visto que Zumbi, inicialmente, é retratado como figura histórica, ganhando, aos poucos, a aderência mítica, até ser considerado eterno e imortal, representando toda a comunidade negra. Gigi nasceu em 1966, na cidade de Propriá, em Sergipe. É filha de pai Tupinambá e de mãe mestiça (indígena e negra), educadora popular, militante, e atuante dos movimentos populares desde a década de 80. Atualmente participa de movimentos de mulheres, movimentos artísticos e culturais.

2.

Zumbi, um sonho da igualdade [en español, *Zumbi, un sueño de igualdad*] de Joseneide Dantas, la “Gigi” (1966), consta de 595 versos, agrupados en 85 estrofas septillas, que se ocupa inicialmente del período colonial, en el cual Brasil estaba subordinado a Portugal, y en el tiempo de la esclavitud, para luego poner en foco el surgimiento de los “quilombos” que se fueron alzando, para entonces exaltar a Zumbi como héroe negro. Acerca de la materia épica – Zumbi de los Palmares, héroe mítico e histórico – a lo largo del cordel, la autora describe a Zumbi como héroe histórico y al mismo tiempo mítico, vista que es considerado como eterno e inmortal. Las propias circunstancias iniciales de la vida de Zumbi, que escapó, aún bebé, de la muerte, remiten al personaje para un destino heroico. En esta obra, tenemos la presencia de elementos místicos/míticos del contexto religioso afro-brasileño (Olorum, Oxalá y Oxum), que parten de la llamada a la musa-mujer (lemanjá), que configura la invocación. En el texto único, sin divisiones internas, la autora ordena los episodios vividos por los negros a lo largo de la historia de Brasil, mostrando claramente su intención de contar los hechos críticamente, en su realidad y amplitud, destacando en sus versos, en el transcurso de la narrativa, la explotación sufrida por los negros y su lucha en busca de libertad. El poema resalta la repercusión mítica e histórica que Zumbi alcanzó, ya que asocia su imagen con otras figuras expresivas, como, por ejemplo, Nelson Mandela. El recorrido narrativo parte del histórico a lo maravilloso, ya que Zumbi, inicialmente, es retratado como figura histórica, ganando, poco a poco, la adherencia mítica, hasta ser considerado eterno e inmortal, representando a toda la comunidad negra. Gigi nació en 1966, en la ciudad de Propriá, en Sergipe. Es hija de padre Tupinambá y de madre mestiza (indígena y negra), educadora popular, militante, y actuante de los movimientos populares desde la década de los 80. Actualmente participa de movimientos de mujeres, movimientos artísticos y culturales.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Zumbi, um sonho da igualdade [en français, Zumbi, un rêve d'égalité] (2009), de Josineide Dantas, la “Gigi” (1966), se compose de 595 versets, groupés en 85 strophes avec *sept syllabes*, qui traite d'abord sur la période coloniale où le Brésil était une colonie de Portugal, et dans lequelle il y avait l'esclavage , pour ensuite se concentrer sur l'émergence des “*quilombos*” qui se levaient, jusqu'à exalter Zumbi en héros noir. A propos de la matière épique – Zumbi comme un héros mythique et historique – au long du poème, l'auteur décrit Zumbi comme un héros historique et mytique en même temps, considéré comme éternel et immortel. Les premières circonstances de la vie de Zumbi, qui a échappé, encore bébé, à la mort, envoient le personnage à un destin héroïque. La présence d'éléments mystiques/mythiques du contexte religieux afro-brésilien (Olorum, Oxalá et Oxum), commence à partir de l'appel à la muse-épouse (Yemanja), qui définit l'invocation. Dans un texte unique, sans des divisions internes, l'auteur trie les épisodes vécus par le peuple noir au long de l'histoire du Brésil, montrant clairement son intention de dire les faits de façon critique, dans sa réalité et l'ampleur, mettant en lumière dans ses vers, au cours du récit, l'exploitation subie par le peuple noir et sa lutte pour la liberté. Le poème souligne les répercussions mythiques et historiques que Zumbi a réalisées, étant donné qu'il est associé à d'autres figures expressives, comme, par exemple, Nelson Mandela. La narrative partie du plan historique pour aller au plan merveilleux, depuis Zumbi est d'abord présenté comme un personnage historique, gagnant progressivement l'emprise mythique, pour être considéré comme éternel et immortel, ce qui représente l'ensemble de la communauté noire. Gigi est née en 1966, dans la ville de Propriá, à Sergipe. Son père est un indigène Tupinambá et sa mère est mestizo (indigène et noir). Gigi est éducateur populaire et activiste de les mouvements populaires du 80 et participe actuellement à des mouvements de femmes et des mouvements artistiques et culturels.

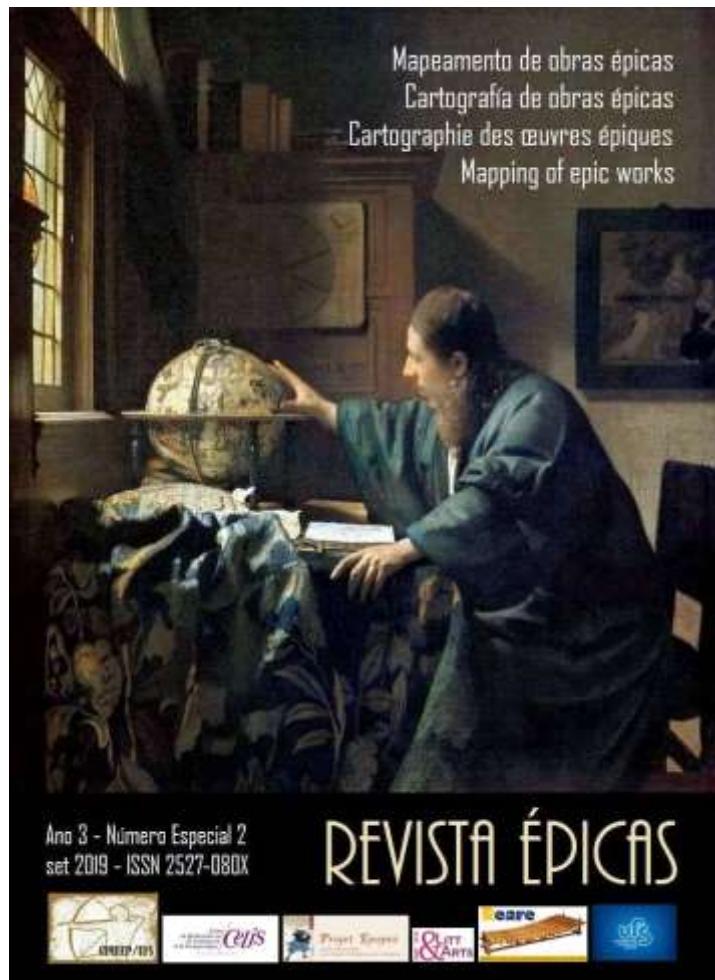
(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Zumbi, um sonho da igualdade [in English, Zumbi, a dream of equality], by Josineide Dantas, the “Gigi” (1966), is composed of 595 verses, grouped in 85 stanzas with 7 verses, which is initially about the colonial period in which Brazil was subordinated to Portugal, and in which there was slavery, to then focus on the emergence of the quilombos that were rising, to then exalt Zumbi as black hero. About the epic matter – Zumbi dos Palmares, a mythical and historical hero – along the poem, the author describes Zumbi as historical and mythical hero, that is considered as eternal and immortal. The very beginning circumstances of Zumbi's life, which escaped, still baby, from death, send the character to a heroic fate. The presence of mystical/mythical elements of the Afro-Brazilian religious context (Olorum, Oxalá and Oxum) starts from the

call to the woman-muse Iemanjá, which configures the poem's invocation. In a single text, without internal divisions, the author orders the episodes lived by slaves throughout the history of Brazil, showing clearly her intention to tell the facts critically, in its reality and amplitude, highlighting in her verses, throughout the narrative, the exploitation suffered by slaves and their struggle for freedom. The poem highlights the mythical and historical repercussions that Zumbi has achieved, given that he is associated with other expressive figures, such as, for example, Nelson Mandela. The narrative course starts from the historical to the marvelous, since Zumbi is initially portrayed as a historical figure, gradually gaining mythical adherence, until it is considered eternal and immortal, representing the entire black community. Gigi was born in 1966, in the town of Propriá, in Sergipe. She is the daughter of Tupinambá father and a mestizo mother (indigenous and black), popular educator, militant, and active in popular movements since the 1980s. Currently she participates in women's movements, artistic and cultural movements.

(English translation by Christina Ramalho)



**Epopéia/Poema épico
Epopéia/Poema épico
Épopée/Poème épique
Epic poem**



RAMALHO, Christina. *A cabeça calva de Deus*. Epopeia/poema épico.
In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 75-80. ISSN
2527-080X.

A CABEÇA CALVA DE DEUS EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Christina Ramalho²¹

1.

Lançada por Publicações Dom Quixote, em 2001, a obra *A cabeça calva de Deus*, do poeta cabo-verdiano Corsino Fortes (1939-2014) reúne, na verdade, três poemas longos: *Pão & Fonema*, *Árvore & Tambor* e *Pedras de Sol & Substância*, os dois primeiros publicados isoladamente em 1974 e 1986, respectivamente. O último completa a trilogia, que, desde *Pão & Fonema*, estava anunciada. O título – *A cabeça calva de Deus* –, unindo os três, reitera a intenção do autor de compor um painel épico de sua nação e, pelo valor metafórico que possui, também anuncia a densidade do trabalho com a linguagem, presente em todo o poema.

Os três poemas, juntos, somam 4.386 versos (*Pão & Fonema*, 1.107 em português, 308, em crioulo, totalizando 1.415; *Árvore & Tambor*, 1.714 em português, 58 em crioulo, totalizando 1.772; *Pedras de Sol & Substância*, 1.168 em português, 31 em crioulo, totalizando 1.199), assim como são mais de quatro mil os quilômetros quadrados de área do país, que se distribui em partes – no caso, 10 ilhas e muitos ilhéus –, como o poema. E ainda que muitos “poemas dentro do poema” possam ser lidos isoladamente e tenham mesmo, em algumas circunstâncias, sido publicados separadamente, é visível o fio que une as partes da obra,

²¹ Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

compondo uma grande narrativa lírica, que perpassa a cultura do país, recompondo, em imagens altamente metafóricas, detalhes históricos, cotidianos, coletivos e pessoais.

A intenção épica do autor, confirmada por ele próprio, também está expressa na estrutura dos poemas, além de já ter sido dimensionada pelos competentes estudos de Ana Mafalda Leite, que, ademais de prefaciar e posfaciar as publicações do autor, também é autora de *Modalização épica nas literaturas africanas*.

Qualquer estudo sobre *A cabeça calva de Deus*, por toda a força simbólica que o próprio título sugere, deve partir da certeza de que ali se encontra um texto de dimensões significativas extraordinárias, uma vez que história e cultura se fazem representar em um diálogo contínuo com um repertório de referentes sígnicos que, inicialmente, comprehende-se a partir da inscrição cabo-verdiana no mundo, para, em seguida, perceber-se a habilidade do poeta Corsino Fortes de tocar o universal a partir do local. “Escrevendo”, pois, “sua nação”, Fortes, escreve também a lição de se revisitarem as ancestrais demandas míticas e simbólicas da inscrição do ser humano no mundo.

Da unidade entre os três poemas que foi projetada e construída desde *Pão & Fonema*, parte-se, invariavelmente, para uma leitura circular, que toma e retoma as imagens comuns aos três textos, ampliando-as sempre, a partir do momento em que determinadas marcas culturais vão ficando mais claras. São esses referentes simbólicos que, unidos à história que permeia o relato poético, constituem o *epos* cabo-verdiano, ou seja, definem o somatório de tradições, narrativas, episódios, visões de mundo, crenças e rituais que, circulando pela cultura cabo-verdiana, são traços distintivos, que compõem, inclusive, uma implícita mitologia própria.

2.

Lanzada por Publicações Dom Quixote en 2001, *A cabeza calva de Deus* [La cabeza calva de Dios], del poeta caboverdiano Corsino Fortes (1939-2014), reúne, de hecho, tres largos poemas: *Pão & Fonema* [Pan & Fonema], *Árvore & Tambor* [Árbol y Tambor] y *Pedras de sol & Substância* [Piedras de sol & Sustancia], los dos primeros publicados por separado en 1974 y 1986, respectivamente. Este último completa la trilogía, que se anunció desde *Pão & Fonema*. El título, *A cabeza calva de Deus*, que une a los tres, reitera la intención del autor de componer un panel épico de su nación y, por su valor metafórico, también anuncia la densidad del trabajo con el lenguaje, presente en todo el poema.

Los tres poemas juntos suman 4,386 versos (*Pão & Fonema*, 1,107 en portugués, 308 en criollo, por un total de 1,415; *Árvore & Tambor*, 1,714 en portugués, 58 en criollo, por un total de 1,772; *Pedras de Sol &*

Substância, 1,168 en portugués , 31 en criollo, con un total de 1.199), así como son más de 4.000 kilómetros cuadrados de área en el país, que se distribuye en partes, en este caso 10 islas y muchos islotes, como el poema. Y si bien muchos “poemas dentro del poema” se pueden leer de forma aislada e incluso, en algunas circunstancias, se han publicado por separado, el hilo que une las partes de la obra es visible, componiendo una gran narrativa lírica que impregna la cultura del país, recomponiendo, en imágenes altamente metafóricas, detalles históricos, diarios, colectivos y personales.

La intención épica del autor, confirmada por él mismo, también se expresa en la estructura de los poemas, y ya ha sido dimensionada por los estudios competentes de Ana Mafalda Leite, quien, además de prefacio y posfacio de las publicaciones del autor, también es la autora de *Modalização épica nas literaturas africanas* [Modalization épica en las literaturas africanas].

Cualquier estudio de *A cabeça calva de Deus*, por toda la fuerza simbólica que sugiere el título en sí, debe comenzar con la certeza de que hay un texto de dimensiones extraordinariamente significativas, ya que la historia y la cultura están representadas en un diálogo continuo con un repertorio de referentes de signos que, inicialmente, se entiende a partir de la inscripción caboverdiana en el mundo, para luego percibir la capacidad del poeta Corsino Fortes de tocar lo universal desde lo local. “Escribiendo”, por lo tanto, “su nación”, Fortes también escribe la lección de revisar las antiguas demandas míticas y simbólicas de la inscripción del ser humano en el mundo.

A partir de la unidad entre los tres poemas que se diseñó y construyó desde *Pão & Fonema*, uno siempre sale para una lectura circular, que toma y recupera las imágenes comunes a los tres textos, expandiéndolas siempre desde el momento en que ciertas marcas culturales se están volviendo más claras. Son estos referentes simbólicos los que, junto con la historia que impregna el relato poético, constituyen el epos caboverdiano, es decir, definen la suma de tradiciones, narraciones, episodios, cosmovisiones, creencias y rituales que, circulando por la cultura caboverdiana, son características distintivas que incluso forman una mitología implícita propia.

3.

A cabeça calva de Deus [La tête chauve de Dieu], du poète capverdien Corsino Fortes (1939-2014), publiée par Dom Quichotte Publications en 2001, réunit en réalité trois longs poèmes: *Pão & Fonema* [Pain & Phonème], *Árvore & Tambor* [Arbre & Tambour] et *Pedras de sol & Substância* [Pierres de soleil & Substance], les deux premiers publiés séparément en 1974 et 1986, respectivement. Ce dernier complète la trilogie, annoncée depuis *Pão & Fonema*. Le titre – *A cabeça calva de Deus* – unissant les trois, réitère l'intention de l'auteur de composer un tableau épique de sa nation et, pour sa valeur métaphorique, annonce également la densité du travail avec le langage, présente tout au long du poème.

Les trois poèmes réunis totalisent 4 386 vers (*Pão & Fonema*, 1 107 en portugais, 308 en créole, 1 415 au total; *Árvore & Tambor*, 1 147 en portugais, 58 en créole, 1 772; *Pedras de Sol & Substância*, 1 168 en portugais, 31 en créole, pour un total de 1 199), ainsi que plus de 4 000 kilomètres carrés de superficie répartie dans certaines régions, en l'occurrence 10 îles et de nombreux îlots, comme le poème. Et alors que de nombreux "poèmes au sein du poème" peuvent être lus de manière isolée et même, dans certaines circonstances, publiés séparément, le fil qui unit les parties de l'œuvre est visible, composant un grand récit lyrique qui imprègne la culture du pays, recomposer, dans des images très métaphoriques, des détails historiques, quotidiens, collectifs et personnels.

L'intention épique de l'auteur, confirmée par lui-même, est également exprimée dans la structure des poèmes et a déjà été définie par les études compétentes d'Ana Mafalda Leite, qui, en plus de préfacer et de poster les publications de l'auteur, est également l'auteur de *Modalization*. épopée dans la littérature africaine.

Toute étude de *A cabeça calva de Deus*, malgré toute la force symbolique suggérée par le titre lui-même, doit partir de la certitude qu'il existe un texte aux dimensions extraordinairement significatives, car l'histoire et la culture étant représentées dans un dialogue continu avec un répertoire de signes de référence qui, initialement, est compris dans l'inscription cap-verdienne dans le monde, pour comprendre ensuite la capacité du poète Corsino Fortes à toucher l'universel depuis le local. Fortes, "écrivant" donc "sa nation", écrit aussi la leçon de la revisitation des anciennes exigences mythiques et symboliques de l'inscription de l'être humain dans le monde.

De l'unité entre les trois poèmes conçus et construits depuis *Pão & Fonema*, on part invariablement pour une lecture circulaire, qui reprend et reprend les images communes aux trois textes, en les agrandissant toujours à partir du moment où certains les marques culturelles deviennent plus claires. Ce sont ces référents symboliques qui, avec l'histoire qui imprègne le récit poétique, constituent l'épopée cap-verdienne, c'est-à-dire, qu'ils définissent la somme de traditions, récits, épisodes, visions du monde, croyances et rituels qui circulent dans la culture cap-verdienne sont des traits distinctifs qui constituent même une mythologie implicite.

4.

Launched by Publicações Dom Quixote in 2001, the work *A cabeça calva de Deus* [The bald head of God], by the Cape Verdean Corsino Fortes (1939-2014), actually brings together three long poems: "*Pão & Fonema*" [Bread & Phoneme], "*Árvore & Tambor*" [Tree & Drum] and "*Pedras de sol & Substância*" [Stones

of Sun & Substance], the first two published separately in 1974 and 1986, respectively. The latter completes the trilogy, which since *Pão & Fonema* was announced. The title – A cabeça calva de Deus [The bald head of God] – uniting the three, reiterates the author's intention to compose an epic panel of his nation and, for its metaphorical value, also announces the density of work with language, present throughout the poem.

The three poems together amount to 4,386 verses (*Pão & Fonema*, 1,107 in Portuguese, 308 in Creole, totaling 1,415; *Árvore & Tambor*, 1,714 in Portuguese, 58 in Creole, totaling 1,772; *Pedras de Sol & Substância*, 1,168 in Portuguese , 31 in Creole, totaling 1,199), as well as more than four thousand square kilometers of area of the country, which is distributed in parts – in this case 10 islands and many islets – such as the poem. And while many “poems within the poem” can be read in isolation and even, in some circumstances, have been published separately, the thread that unites the parts of the work is visible, composing a great lyrical narrative that permeates the culture of the country, recomposing, in highly metaphorical images, historical, daily, collective and personal details.

The author's epic intention, confirmed by himself, is also expressed in the structure of the poems, and has already been dimensioned by the competent studies of Ana Mafalda Leite, who, in addition to prefacing and postfacing the author's publications, is also the author of *Modalização épica nas literaturas africanas* [The epic modalization in African literature].

Any study of *A cabeça calva de Deus*, for all the symbolic force that the title itself suggests, must start from the certainty that there is a text of extraordinary significant dimensions, since history and culture are represented in a continuous dialogue with a repertoire of sign referents that, initially, is understood from the Cape Verdean inscription in the world, to then perceive the ability of the poet Corsino Fortes to touch the universal from the local. “Writing”, therefore, “his nation”, Fortes, also writes the lesson of revisiting the ancient mythical and symbolic demands of the inscription of the human being in the world.

From the unity between the three poems that has been designed and built since *Pão & Fonema*, one invariably departs for a circular reading, which takes and recovers the images common to the three texts, always expanding them from the moment when certain cultural marks are becoming clearer. It is these symbolic referents that, together with the history that permeates the poetic account, constitute the Cape Verdean epos, that is, they define the sum of traditions, narratives, episodes, worldviews, beliefs and rituals that, circulating through Cape Verdean culture. , are distinctive features that even make up an implicit mythology of its own.

Algumas referências/Algunas referencias/Quelques références/Some references

- GOMES, Adilson Assunção Évora. **Leitura crítica da obra Pão & fonema de Corsino Fortes.** Praia: ISE, 2006.
- LEITE, Ana Mafalda. **Árvore & tambor ou a reinvenção da terra cabo-verdiana.** In: FORTES, Corsino. **Árvore & tambor.** Praia-Lisboa: Instituto Caboverdiano do Livro/Dom Quixote, 1986. p.11-18.
- LEITE, Ana Mafalda. **A modalização épica nas literaturas africanas.** Lisboa: Veja, 1995.
- LIMA, Mesquitela. **Pão & fonema ou a odisseia de um povo. Estudo analítico de um poema de Corsino Fortes.** Luanda: Casa Amílcar Cabral, 1974.
- PACHECO, Patrice Mendes. **Navegando pela estética literária de Árvore & tambor.** 2008. Disponível em:<<http://www.africanos.eu>>.
- RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal.** Aracaju: ArtNer, 2015.



SANTANA, Luana. *A lágrima de um caeté*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 81-84. ISSN 2527-080X.

A LÁGRIMA DE UM CAETÉ EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Luana Santana²²

1.

A lágrima de um Caeté (1849), de Nísia Floresta (1810-1885), possui 712 versos, e tem como matéria épica a Revolução Praieira, contemporânea à autora, e, como herói, um índio caeté. A Revolução Praieira foi uma rebelião ocorrida no estado de Pernambuco, que teve início em novembro de 1848 e envolveu um conflito de natureza política, inicialmente, entre segmentos da classe dominante, mas que acabou por contaminar o povo, que aderiu ao combate à aristocracia dominante. Teve como líderes revolucionários Borges da Fonseca, Pedro Ivo Veloso e Nunes Machado, todos derrotados pelas tropas do rei de D. Pedro II (1840-1889). Sobrevidente da guerra, e testemunha da destruição de sua tribo, o índio caeté imbui-se do espírito de vingança, mas se vê diante da Realidade, personificada por uma mulher de aparência assustadora, que faz com que ele reflita sobre sua condição socialmente marginalizada.

A obra vai além da História Oficial, pois explora uma dimensão mítica que, se o distanciamento temporal futuro ainda não poderia ter gerado, era passível de ser literariamente criada (plano literário) a partir do estabelecimento de um vínculo entre o presente já histórico, pela contundência do fato (a Revolução Praieira) e o passado mítico indígena, representado pela figura do índio caeté, a quem fora naturalmente

²² Graduanda em Letras (DLI/UFS), pesquisadora de Iniciação Científica. Bolsista CNPq. Membro do GT 5 – Historiografia Épica.

permitido o acesso às forças elementais e às alegorias das misérias e glórias humanas (a Realidade e a Liberdade, personificadas em mulheres, além do Gênio do Brasil).

A perspectiva indianista de Floresta é bastante diferenciada daquela praticada por Gonçalves Dias e José de Alencar, pois, em lugar de um índio idealizado, de força e bravura incomparáveis, o poema apresenta um índio sensibilizado pelas injunções políticas que impossibilitaram a permanência das culturas indígenas nos espaços colonizados, restando a elas uma única opção: a fuga para o interior do país.

O poema se inscreve na trajetória da Literatura Brasileira como um épico romântico-realista, ou de transição, que, justamente por sua natureza estética dual – romântica no transbordamento do espírito depressivo, honesto, vingativo e mesmo laudatório; realista, pela transfiguração desse espírito em consciência sobrevivente –, faz das dimensões histórica e humana, às quais se refere, uma confluência do público e do privado, que revela os primeiros passos para a formação de uma criticidade que só o Modernismo viria consolidar.

2.

A lágrima de um Caeté [La lágrima de un Caeté] (1849), de Nísia Floresta (1810-1885), con 712 versos, tiene como matéria épica la Revolución *Praieira*, contemporánea de la autora y, como héroe, un indio Caeté. La Revolución *Praieira* fue una rebelión que ocurrió en el estado de Pernambuco, Brasil, que comenzó en noviembre de 1848 e implicó un conflicto político inicialmente entre segmentos de la clase dominante, pero finalmente contaminó al pueblo, que se unió a la lucha contra la aristocracia gobernante. Sus líderes revolucionarios fueron Borges da Fonseca, Pedro Ivo Veloso y Nunes Machado, todos derrotados por las tropas del rey de D. Pedro II (1840-1889). Sobreviviente de la guerra y testigo de la destrucción de su tribu, el indio Caeté está imbuido del espíritu de venganza, pero se encuentra frente a la Realidad, personificada por una mujer de aspecto aterrador, que lo hace reflexionar sobre su condición socialmente marginada.

El poema va más allá de la Historia Oficial, ya que explora una dimensión mítica que, si el futuro distanciamiento temporal aún no se hubiera podido generar, podría crearse literariamente (plan literario) a partir del establecimiento de un vínculo entre el presente ya histórico, por la contundencia del hecho (la Revolución *Praieira*) y el mítico pasado indígena, representado por la figura del indio caeté, a quien naturalmente se le permitió el acceso a las fuerzas elementales y las alegorías de las miserias y glorias humanas (Realidad y Libertad, encarnadas en las mujeres, más allá del genio de Brasil).

La perspectiva indigenista de Floresta es bastante diferente de la practicada por Gonçalves Dias y José de Alencar, porque, en lugar de un indio idealizado, de incomparable fuerza y valentía, el poema presenta a un indio sensibilizado por los mandatos políticos que hicieron imposible que las culturas indígenas permanecieran en los espacios colonizados, dejándolos con una sola opción: escapar al interior del país.

El poema está inscrito en la trayectoria de la literatura brasileña como una epopeya romántica-realista o de transición, que, precisamente por su doble naturaleza estética – romántica en el desbordamiento del espíritu depresivo, honesto, vengativo e incluso elogioso; y realista, a través de la transfiguración de este espíritu en conciencia sobreviviente – hace de las dimensiones históricas y humanas, a las que se refiere, una confluencia de lo público y lo privado, que revela los primeros pasos hacia la formación de una criticidad que solo el Modernismo consolidaría.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

A lágrima de uma caeté [La larme d'un Caeté] (1849), de Nísia Floresta (1810-1885), contient 712 vers, et a pour épopée la révolution *Praieira*, contemporaine de l'auteur, et en tant que héros, un indigène Caeté. La révolution Praieira était une rébellion qui s'est produite dans l'état de Pernambouc, Brésil, qui a débuté en novembre 1848 et qui a entraîné un conflit politique au départ entre des segments de la classe dirigeante, mais qui a fini par contaminer le peuple, qui s'est joint à la lutte contre l'aristocratie au pouvoir. Ses chefs révolutionnaires étaient Borges da Fonseca, Pedro Ivo Veloso et Nunes Machado, tous vaincus par les troupes du roi de D. Pedro II (1840-1889). Survivant de la guerre et témoin de la destruction de sa tribu, l'indigène Caeté est imprégné de l'esprit de vengeance, mais se trouve confronté à la Réalité, personnifiée par une femme d'apparence effrayante, qui le fait réfléchir à sa situation socialement marginalisée.

L'ouvrage va au-delà de l'Histoire officielle, car il explore une dimension mythique qui, si la distanciation temporelle future n'avait pas encore été générée, pourrait être créé littéralement (plan littéraire) à partir de l'établissement d'un lien entre le présent déjà historique, par la force du fait (la révolution *Praieira*) et le passé mythique des peuples autochtones, représentés par la figure de l'indigène caeté, à qui il était naturellement permis d'accéder aux forces élémentaires et aux allégories de misères et de gloires humaines (Reality and Freedom, incarnée par la femme, au-delà du Génie du Brésil).

La perspective indianiste de Floresta est assez différente de celle pratiquée par Gonçalves Dias et José de Alencar car, au lieu d'un indigène idéalisé, d'une force et d'un courage incomparables, le poème présente un Indien sensibilisé par les injonctions politiques qui empêchaient les cultures autochtones de rester dans le pays. espaces colonisés, ne leur laissant qu'une seule option: s'échapper à l'intérieur du pays.

Le poème s'inscrit dans la trajectoire de la littérature brésilienne en tant qu'épopée romantique-réaliste ou transitionnelle, qui, précisément en raison de sa double nature esthétique – romantique, déborde

de l'esprit dépressif, honnête, vengeur et même élogieux; et réaliste, à travers la transfiguration de cet esprit en conscience survivante – fait de la dimension historique et humaine, à laquelle il se réfère, une confluence du public et du privé, qui révèle les premiers pas vers la formation d'une criticité que seul le Modernisme consoliderait.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

A lágrima de um caeté [The tear of a Caeté] (1849), by Nísia Floresta (1810-1885), with 712 verses, has as epic matter the *Praieira* Revolution, contemporary to the author, and, as hero, a Caeté Indian. The *Praieira* Revolution was a rebellion that occurred in the state of Pernambuco, Brazil, which began in November 1848 and involved a political conflict initially between segments of the ruling class, but eventually contaminated the people, who joined the struggle against the ruling aristocracy. Its revolutionary leaders were Borges da Fonseca, Pedro Ivo Veloso and Nunes Machado, all defeated by the troops of the king of D. Pedro II (1840-1889). Survivor of the war and witness to the destruction of his tribe, the Caeté Indian is imbued with the spirit of revenge, but finds himself faced with Reality, personified by a frightening-looking woman, who makes him reflect on his socially marginalized condition.

The poem goes beyond Official History, as it explores a mythical dimension that, if the future temporal distancing could not yet have generated, could be created literarily (literary plane) from the establishment of a link between the already historical present, by the forcefulness of the fact (the *Praieira* Revolution) and the mythical indigenous past, represented by the figure of the caeté Indian, who were naturally allowed access to the elemental forces and the allegories of human miseries and glories (Reality and Freedom, embodied in women, beyond the genius of Brazil).

The Indianist perspective of Floresta is quite different from that practiced by Gonçalves Dias and José de Alencar, because, instead of an idealized Indian, of incomparable strength and bravery, the poem presents an Indian sensitized by the political injunctions that made it impossible for indigenous cultures to remain in the country colonized spaces, leaving them with only one option: escape into the interior of the country.

The poem is inscribed in the trajectory of Brazilian Literature as a romantic-realistic or transitional epic, which, precisely because of its dual aesthetic nature –romantic in the overflow of the depressive, honest, vengeful and even laudatory spirit; and realistic, through the transfiguration of this spirit into surviving consciousness –, makes the historical and human dimensions, to which it refers, a confluence of the public and the private, which reveals the first steps towards the formation of a criticality that only Modernism would consolidate.

(English translation by Christina Ramalho)



MARTINHO, Marcos. *Aeneis*. Eopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 85-90. ISSN 2527-080X.

AENEIS EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Marcos Martinho²³

1.

A *Aeneis* [Eneida] (19 a.C.), de Vergílio (70-19 a.C.), composta em latim, soma 9.896 versos hexâmetros dactílicos. Com o binômio “as armas e o varão” (*arma uirumque*), que encabeça a obra, o poeta propõe-se cantar, respectivamente, a guerra e a navegação de Eneias, isto é, a navegação que este empreendeu desde Troia até o Lácio e a guerra que Eneias e os troianos travaram contra Turno e os rútulos já no Lácio. Ao mesmo tempo, a matéria bélica e a matéria náutica ecoam respectivamente a *Ilíada* (gesta de Aquiles) e a *Odisseia* (navegação de Odisseu), de modo que o poeta se propõe, na verdade, imitar numa única epopeia ambas as homéricas. No entanto, na *Eneida*, a navegação e a gesta de Eneias são duas etapas que visam a um mesmo fim: lançar as bases da fundação de Roma (*dum conderet urbem*).

A narração divide-se em duas partes: na primeira (Cantos 1-6), o poeta expõe a navegação e, na segunda (Cantos 7-12), a guerra, sendo que cada parte da narração é encabeçada por uma invocação: a primeira, pela invocação da Musa, e a segunda, pela invocação de Érato. A primeira parte da narração não é linear, pois começa no passo em que as naus troianas, tendo já deixado a Sicília, rumavam suas velas para o Lácio, quando são surpreendidas por uma tempestade em alto-mar. Esta fora provocada por Éolo, a pedido

²³ Marcos Martinho (USP - Grupo de Pesquisa do CBPq "Entre gramática e retórica grega e latina").

da deusa Juno, que persegue a raça troiana. Os troianos naufragam em Cartago, onde são recebidos pela rainha Dido. Esta oferece-lhes um festim, ao longo do qual pede a Eneias que conte o desfecho da Guerra de Troia e sua viagem desde Troia até Cartago (Canto 1). Eneias toma a palavra no início do Canto 2, estendendo-se numa resposta que ocupa dois cantos (2-3). É a oportunidade para recapitularem-se os eventos anteriores: a ruína de Troia, que explica por que Eneias deixou sua pátria (Canto 2), e a navegação do herói, que explica como este chegou à pátria de Dido (Canto 3). Mais uma vez, trata-se respectivamente de matéria bélica e de matéria náutica. Vênus, mãe de Eneias, favorece a união de seu filho com a rainha de Cartago. Mas então Eneias é instado por Júpiter a prosseguir em sua missão, e Dido de tal modo padece a dor da separação que tira a própria vida (Canto 4). Já nas costas da Itália, Eneias desembarca em Cumas, e lá a Sibila Deífone o conduz ao mundo dos mortos, onde Eneias conversa com a alma de seu pai, Anquises (Canto 6). É então que começa a segunda parte da narração. Ao chegarem ao Lácio, os troianos são bem recebidos pelo rei Latino, que oferece a Eneias a mão da filha, Lavínia, em casamento. Isso, porém, ofende o antigo pretendente, Turno, chefe dos rútulos, que logo declara guerra aos troianos (Canto 7). Eneias vai buscar o apoio de Tarco, chefe dos etruscos, enquanto Vênus vai até o deus Vulcano, pedir-lhe que confeccione armas para seu filho (Canto 8). Após o primeiro confronto entre os exércitos de Eneias e de Turno (Canto 10), Latino tenta propor acordo de paz, mas os combates continuam (Canto 11), até que Turno e Eneias selam um acordo de combate singular, no qual Turno acaba por perder a vida (Canto 12).

Públio Vergílio Marão nasceu em Andes (Mântua) em 70 a.C. e faleceu em Brundísio (Calábria) em 19 a.C. Frequentou as aulas de gramática em Cremona, as de filosofia em Nápoles, as de retórica em Roma. Em seguida, tornou a Nápoles para iniciar-se na filosofia epicurista sob Sirão e Filodemo. Enfim, de volta a Roma, compôs as *Bucólicas* (42-39 a.C.), de que o grande sucesso lhe assegurou o ingresso ao Círculo de Mecenas, onde compôs as *Geórgicas* (37-30 a.C.) e a *Eneida* (29-19 a.C.) de acordo com o programa político-cultural de Otaviano Augusto.

Link para a obra:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0055>

2.

La *Aeneis* [Eneida] (19 a.C.), de Vergílio (70-19 a.C.), compuesta en latín, suma 9.896 versos hexámetros dactílicos. Con el binomio "las armas y el varón" (*arma uirumque*), que encabeza la obra, el poeta se propone cantar, respectivamente, la guerra y la navegación de Eneias, es decir, la navegación que éste emprendió desde Troia hasta el Lacio y la guerra que Eneias y los troyanos trataron contra Turno y los rútulos ya en el Lacio. Al mismo tiempo, la materia bélica y la materia náutica hacen eco respectivamente de la *Ilíada*

(gesta de Aquiles) y la *Odisea* (navegación de Odiseo), de modo que el poeta se propone, en verdad, imitar en una única epopeya ambas homéricas. Sin embargo, en la Eneida, la navegación y la gesta de Eneas son dos etapas que apuntan a un mismo fin: sentar las bases de la fundación de Roma (*dum conderet urbem*).

La narración se divide en dos partes: en la primera (Cantos 1-6), el poeta expone la navegación y, en la segunda (Cantos 7-12), la guerra, siendo que cada parte de la narración es encabezada por una invocación: la primera, por la invocación de la Musa y la segunda, por la invocación de Érato. La primera parte de la narración no es lineal, pues comienza en el punto en que las naus troyanas, habiendo ya dejado a Sicilia, rumaban sus velas hacia el Lacio, cuando son sorprendidas por una tempestad en alta mar. Esta fuera provocada por Éolo, a petición de la diosa Juno, que persigue la raza troyana. Los troyanos naufragan en Cartago, donde son recibidos por la reina Dido. Esta les ofrece un festín, a lo largo del cual pide a Eneas que cuente el desenlace de la guerra de Troia y su viaje desde Troia hasta Cartago (Canto 1). Eneas toma la palabra al principio del canto 2, extendiéndose en una respuesta que ocupa dos esquinas (2-3). Es la oportunidad para recapitularse los eventos anteriores: la ruina de Troia, que explica por qué Eneas dejó su patria (Canto 2), y la navegación del héroe, que explica cómo éste llegó a la patria de Dido (Canto 3). Una vez más, se trata respectivamente de materia bélica y de materia náutica. Venus, madre de Eneas, favorece la unión de su hijo con la reina de Cartago. Pero entonces Eneas es instado por Júpiter a proseguir en su misión, y Dido de tal modo padece el dolor de la separación que quita la propia vida (Canto 4). En las costas de Italia, Eneas desembarca en Cumas, y allí la Sibila Deífobe lo conduce al mundo de los muertos, donde Eneas conversa con el alma de su padre, Anquises (Canto 6). Es entonces que comienza la segunda parte de la narración. Al llegar al Lacio, los troyanos son bien recibidos por el rey Latino, que ofrece a Eneas la mano de su hija, Lavinia, en matrimonio. Esto, sin embargo, ofende al antiguo pretendiente, Turno, jefe de los rótulos, que luego declara guerra a los troyanos (Canto 7). Eneas va a buscar el apoyo de Tarçao, jefe de los etruscos, mientras que Venus va hasta el dios Vulcano, pedirle que confeccione armas para su hijo (Canto 8). Después de la primera confrontación entre los ejércitos de Eneas y de Turno, Latino intenta proponer un acuerdo de paz, pero los combates continúan (Canto 11), hasta que Turno y Eneas sellan un acuerdo de combate singular, en el que Turno acaba por perder la vida (Canto 12).

Publio Vergilio Marón nació en Andes (Mantua) en 70 a. C. y falleció en Brundísio (Calabria) en 19 a. C. Frecuentó las clases de gramática en Cremona, las de filosofía en Nápoles, las de retórica en Roma. A continuación, volvió a Nápoles para iniciarse en la filosofía epicurista bajo Sirão y Filodemo. En fin, de vuelta a Roma, compuso las *Bucólicas* (42-39 aC), de que el gran éxito le aseguró el ingreso al Círculo de Mecenas, donde compuso las *Georgias* (37-30 aC) y la *Eneida* (29-19 aC) de acuerdo con el programa político-cultural de Otaviano Augusto.

Enlace a la obra:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0055>

3.

L'*Aeneis* [Énéide] (19 av. J.-C.), de Virgile (70-19 av. J.-C.), composée en latin, compte 9.896 vers hexamètres dactyliques. Par le binôme “les armes et le héros” (*arma uirumque*), par lequel s’ouvre l’œuvre, le poète se propose de chanter, respectivement, la guerre et la navigation d’Énée, c’est à dire, son voyage depuis Troie jusqu’au Latium et la guerre entreprise par lui et par les Troyens contre Turnus et les Rutules dans le Latium. En même temps, les matières militaire et nautique se font l’écho respectivement de l’*Iliade* (geste d’Achille) et de l’*Odyssée* (navigation d’Ulysse), de sorte que le poète se propose, en fait, d’imiter dans une seule épopée les deux épopées homériques. Cependant, dans l’*Énéide*, la navigation et la geste d’Énée représentent deux étapes qui envisagent le même but : jeter les bases de la fondation de Rome (*dum conderet urbem*).

Le récit se partage en deux : dans la première partie (Chants 1-6), le poète raconte la navigation et, dans la deuxième (Chants 7-12), la guerre, chaque partie du récit étant précédée d'une invocation : la première, de l'invocation de la Muse, et la deuxième, de l'invocation d'Érato. La première partie du récit n'est pas linéaire, puisqu'elle débute par le moment où les nefS troyennes, ayant déjà quitté la Sicile, se dirigeaient vers le Latium, lorsqu'elles furent surprises par une tempête en haute mer. L'orage fut provoqué par Éole, à la demande de Junon, qui poursuit la race troyenne. Les Troyens naufragent à Carthage, où ils sont accueillis par la reine Didon. Celle-ci leur offre un festin, au long duquel elle demande à Énée de lui raconter le dénouement de la Guerre de Troie et tout son voyage depuis Troie jusqu'à Carthage (Chant 1). Énée prend la parole au début du Chant 2, en s'étalant sur une réponse qui occupe deux chants (2-3). C'est l'occasion de récapituler les événements précédents : la chute de Troie, qui explique pourquoi Énée quitta sa patrie (Chant 2), et la navigation du héros, qui explique comment celui-ci arriva dans la patrie de Didon (Chant 3). Encore une fois, il s'agit respectivement de matière militaire et de matière nautique. Vénus, la mère d'Énée, favorise la liaison de son fils avec la reine de Carthage ; mais alors Énée est pressé par Jupiter de poursuivre son voyage, tandis que Didon, ne supportant pas la douleur de la séparation, se donne la mort (Chant 4). Déjà sur les côtes de l'Italie, Énée débarque à Cumæ et y est conduit par la Sibylle Déiphobé au monde des morts, où il s'entretient avec l'âme de son père, Anchise (Chant 6). C'est là que commence la deuxième partie du récit. Lorsqu'ils arrivent au Latium, les Troyens y sont bien reçus par le roi Latinus, qui offre à Énée la main de sa fille, Lavinia, en mariage. Le comportement de Latinus, pourtant, offense l'ancien prétendant, Turnus, chef des Rutules, qui tout aussitôt déclare la guerre contre les Troyens (Chant 7). Énée va chercher l'appui du chef étrusque Tarchon, tandis que Vénus va à la rencontre du dieu Vulcain lui demander de fabriquer des armes pour son fils (Chant 8). Après le premier combat des armées d'Énée et de Turnus (Chant 10), Latinus essaie

de proposer un traité de paix, mais les combattants poursuivent la guerre (Chant 11), jusqu'à ce que Turnus et Énée scellent un pacte de s'affronter dans un combat individuel, dans lequel Turnus finit par perdre la vie (Chant 12).

Virgile (Publius Vergilius Maro) est né à Andes (Mantoue) en 70 av. J.-C. et est mort à Brindes (Calabre) en 19 av. J.-C. Il suivit ses leçons de grammaire à Crémone, celles de philosophie à Naples, celles de rhétorique à Rome. Ensuite, il revint à Naples s'initier à la philosophie épicurienne auprès de Siron et de Philodème. Enfin, de retour à Rome, il composa les *Bucoliques* (42-39 av. J.-C.), dont le grand succès lui assura son admission au Cercle de Mécènes, où il composa les *Géorgiques* (37-30 av. J.-C.) et l'*Énéide* (29-19 av. J.-C.) selon le programme politico-culturel d'Octavien Auguste.

Lien vers l'oeuvre :

http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Virgile_Eneide.pdf

4.

The *Aeneis* [Aeneid] (19 BC), by Vergil (70-19 BC), composed in Latin, has 9,896 hexameter dactylic verses. With the binomial "the arms and the man" (*arma virumque*), which begins the poem, the poet proposes to sing, respectively, the war and the navigation of Aeneas, in other words, the navigation that he undertook from Troia to Lazio and the war that Aeneas and the Trojans waged against Turnus and the Rutuli in Lazio. At the same time, warlike matter and nautical matter echo respectively the Iliad (deed of Achilles) and the Odyssey (navigation of Odysseus), so that the poet actually intends to imitate in a single epic both Homeric poems. However, in the Aeneid, Aeneas' navigation and deed are two stages aimed at the same end: laying the foundations of the establishment of Rome (*dum conderet urbem*).

The narration is divided into two parts: in the first one (Books 1-6), the poet exposes the navigation and, in the second (Books 7-12), the war, in each part the narration is headed by an invocation: the first by invoking the Muse (Muse) and the second by invoking Erato (Erato). The first part of the narration is not linear, for it begins at the time when the Trojan ships, having already left Sicily, were sailing their sails to Lazio when they are caught by a storm on the high seas. This was caused by Aeolus at the request of the goddess Juno, who pursues the Trojan race. The Trojans wreck in Carthage, where they are received by Queen Dido. She offers them a feast, during which she asks Aeneas to tell about the outcome of the Trojan War and his journey from Troia to Carthage (Book 1). Aeneas takes the floor at the beginning of Book 2, extending in a response that occupies two books (2-3). It is an opportunity to review the previous events: the ruin of Troy, which explains why Aeneas left his homeland (Book 2), and the hero's navigation, which explains how he

came to Dido's land (Book 3). Once more, it is respectively warlike and nautical matters. Venus, the Aeneas' mother, favors the union of her son with the queen of Carthage. But then Aeneas is urged by Jupiter to pursue his mission, and Dido so suffers the pain of separation that takes her own life (Book 4). Already on the coasts of Italy, Aeneas lands in Cumae, and there the Sibyl Deiphobe takes him to the world of the dead, where Aeneas talks with his father's soul, Anchises (Book 6). This is when the second part of the narration begins. Arriving in Lazio, the Trojans are well received by King Latino, who offers Aeneas the hand of his daughter, Lavinia, in marriage. This, however, offends the former suitor, Turnus, head of the Rutuli, who soon declares war on the Trojans (Book 7). Aeneas seeks the support of Etruscan chief Tarchon, while Venus goes to Vulcan to ask him to make weapons for her son (Book 8). After the first confrontation between the armies of Aeneas and Turnus (Book 10), Latino tries to propose peace agreement, but the fighting continues (Book 11), until Turnus and Aeneas seal a unique combat agreement, in which Turnus ends up losing his life (Book 12).

Publio Vergilius Maro was born in Andes (Mantua) in 70 BC and died in Brundisium (Calabria) in 19 BC. He attended grammar classes in Cremona, philosophy in Naples, and rhetoric in Rome. Then, he returned to Naples to begin in the epicurean philosophy under Siro and Philodemus. Finally, back in Rome, he composed the *Eclogues* (42-39 BC), of which great success ensured his entry into the Circle of Maecenas, where he composed the *Georgics* (37-30 BC) and *Aeneid* (29-19 BC) according to Otaviano Augusto's political-cultural program.

Link to the book:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0055>



RAMALHO, Christina. *Anchieta ou O Evangelho nas selvas*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 91-93. ISSN 2527-080X.

ANCHIETA OU O EVANGELHO NAS SELVAS EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Christina Ramalho²⁴

1.

Anchieta ou O Evangelho nas selvas (1875), de Fagundes Varela (1841-1875), é uma epopeia da última fase da literatura romântica brasileira, com 8.484 versos decassilábicos dispostos em dez cantos, com versos de diferentes extensões, dispostos em algarismos romanos. *Anchieta ou O Evangelho nas selvas*, como o título sugere, é uma epopeia cristã, que também se reconhece pelo uso de citações bíblicas na abertura dos cantos (exceto os três últimos). A matéria épica do poema é o próprio evangelho na selva, ou seja, a cristianização dos indígenas como forma de dominação social e cultural. O poema tem dois heróis: Jesus Cristo e o próprio Anchieta (José de Anchieta, jesuíta luso-espanhol também foi um autor épico. Ele escreveu *De gestis Mendi de Saa* (1563, a primeira epopeia brasileira)). Na obra, Jesus é o herói divino que, através de um missionário jesuítá, Anchieta, está novamente na Terra para estender sua missão ao Novo Mundo.

Seu autor, Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875), nasceu em Rio Claro / RJ e morreu em Niterói. Famoso, entre outros, pelo poema “Cântico do calvário”, dedicado ao filho que morreu quando bebê, Varela produziu obras que são reconhecidas por terem marcas de todas as gerações românticas: a indianista, a do

²⁴ Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

mal do século, a poesia social e a religiosa. Por isso, sua produção foi considerada muito eclética e vasta. *Anchieta ou O Evangelho nas selvas* foi publicado no ano de sua morte, mas a data original é 1871. Link para a obra em PDF: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6940>

2.

Anchieta ou O evangelho nas selvas (1875), de Fagundes Varela (1841-1875), es una epopeya de la última fase de la literatura romántica brasileña, con 8.484 versos decasílabos dispuestos en diez cantos, con versos de diferentes extensiones, dispuestos en números romanos. *Anchieta ou O Evangelho nas selvas* (en español, Anchieta o El Evangelio en las selvas), como el título sugiere, es una epopeya cristiana, que también se reconoce por el uso de citas bíblicas en la apertura de los cantos (excepto los tres últimos). La materia épica del poema es el propio evangelio en la selva, o sea, la cristianización de los indígenas como forma de dominación social y cultural. El poema tiene dos héroes: Jesucristo y el Anchieta (José de Anchieta, jesuita luso-español, fue también escribió la epopeya *De gestis Mendi de Saa*, 1563, la primera epopeya de Brasil). En la obra, Jesús es el héroe divino que, a través de un misionero jesuíta, Anchieta, está de nuevo en la Tierra para extender su misión al Nuevo Mundo.

Su autor, Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875), nació en Rio Claro / RJ y murió en Niterói. Famoso, entre otros, por el poema “Cântico do calvário” [Cántico del calvario], dedicado al hijo que murió cuando bebe, Varela a producido obras que son reconocidas por tener marcas de todas las generaciones románticas: la indianista, la del mal del siglo, la poesía social y la religiosa. Por eso, su producción fue considerada muy ecléctica y vasta. *Anchieta ou O Evangelho nas selvas* fue publicada en el año de su muerte, pero la fecha original es 1871.

Enlace para la obra: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6940>

3.

Anchieta ou O Evangelho nas selvas [Anchieta ou l'Évangile dans les jungles], (1875), de Fagundes Varela (1841-1875), est une épopée de la dernière phase de la littérature romantique brésilienne, avec 8,484 versets decassylabes disposées en dix chants avec des vers de différentes longueurs disposées en chiffres romains. *Anchieta ou O Evangelho nas selvas*, comme le titre l'indique, est une épopée chrétienne, qui se reconnaît également pour l'utilisation des citations bibliques dans l'ouverture des chants (sauf les trois derniers). La matière épique du poème est le propre evangile dans la jungle. Le poème a deux héros: Jésus et le propre Anchieta (Anchieta était aussi un auteur épique. Il a écrit *De gestis Mendi de Saa*, de 1563). Dans l'œuvre, Jésus est le héros divin qui à travers un missionnaire jésuite, Anchieta, est de nouveau dans la Terre pour étendre sa mission au Nouveau Monde.

Son auteur, Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875), est né à Rio Claro/ RJ et est mort en Niteroi. Célèbre, entre autres, le poème “Cântico do calvário” [Chanson de l'épreuve], dédiée au fils qui est mort quand bébé, Varela produit des œuvres qui sont reconnues pour avoir des marques de toutes les générations romantiques : *indianista*, Le mal du siècle, la poésie sociale et la poésie religieuse. Pour ça, sa production était considérée très éclectique et vaste. *Anchieta ou O Evangelho nas selvas* a été publié dans l'année de sa mort, mais la date originale est 1871.

Lien vers l'œuvre: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6940>

4.

Anchieta ou O evangelho nas selvas [Anchieta or The Gospel in the jungles] (1875), de Fagundes Varela (1841-1875), is an epic poem of the last phase of the Brazilian romantic literature, with 8,484 verses decasyllabic arranged in ten cantos, with verses of different lengths, arranged in Roman numerals. *Anchieta ou O Evangelho nas selvas* (as the title suggests, is a Christian epic poem, which is also recognized by the use of biblical quotations in the opening of the cantos (except the last three). The epic matter of the poem is the gospel itself in the jungle, that is, the Christianization of the natives as a form of social and cultural domination. The poem has two heroes: Jesus Christ and Anchieta himself (José de Anchieta, a Portuguese-Spanish Jesuit was also an epic author. He wrote *De Gestis Mendi de Saa*, 1563, the first Brazilian epic poem). In the work, Jesus is the divine hero who, through a Jesuit missionary, Anchieta, is again on Earth to extend his mission to the New World.

Its author, Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875), was born in Rio Claro / RJ and died in Niterói. Famous, among others, for the poem “Cântico do Calvário” [Canticle of Calvary], dedicated to the son who died as a baby, Varela produces works that are recognized for having marks of all the romantic generations: Indianism, byronism, social poetry and religious poetry. Therefore, his production was considered very eclectic and vast. *Anchieta ou O Evangelho nas selvas* was published in the year of his death, but the original date is 1871.

Link to the work in PDF: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6940>



RAMALHO, Christina. *As marinhas*. Epopéia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 94-97. ISSN 2527-080X.

AS MARINHAS EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Christina Ramalho²⁵

1.

As marinhas (1984), de Neide Archanjo (1940), é um épico pós-moderno composto por quatro cantos com 2.341 versos no total (Canto I, 126 versos; Canto II, 251 versos; Canto III, 1309 versos; Canto IV, 655 versos). Sua matéria épica é o mar, com ênfase nos navegadores portugueses, na chegada dos portugueses no Brasil e no próprio mar como um espaço épico e lírico. O eu lírico/narrador se lança em uma rota através das profundezas do mar para penetrar metáforas marítimas e misturar sua identidade com as identidades míticas e históricas de outros navegadores. Ao longo do poema, há outras evidências de intenção literária épica, como a citação de autores épicos (Fernando Pessoa, Camões e Jorge de Lima); citações de heróis e figuras mitológicas e históricas como Dom Diniz, Dom Sebastião, Proteus e Tristão, Aquiles, Agamenon, Ulisses, Menelau, Helena, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral e muitos outros. Durante sua viagem no mar, o eu lírico/narrador tem esses personagens épicos como companhia.

Parte do livro foi escrita em Portugal, com o apoio de bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Nascida em São Paulo, poeta, formado em Direito e Psicologia, agora residente no Rio de Janeiro, Neide Archanjo trabalhou como consultora da Fundação Biblioteca Nacional e como membro do conselho editorial

²⁵ Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

da revista *Poesia sempre*. Ativista e comprometida com a difusão da cultura brasileira, é considerada pelos críticos um dos mais importantes autores da geração dos anos 60. Seus poemas aparecem em antologias nacionais e internacionais. Outras publicações: *Primeiros ofícios da memória* (1964), *Poesia na praça* (1970), *Quixote tango e foxtrote* (1975), *Poesia 1964 a 1984* (1987), *Tudo é sempre agora* (1994), *Epifanias* (1999), *Todas as horas e antes* (2004), *Cântico para Soraya: uma princesa sefardita/Cantique à Soraya* (2006, bilingüe), *Todas as horas e depois* (2006) e, em francês, *Petit oratorio que le poéte dédie à l'angie* (2003).

2.

As marinhas (1984), de Neide Archanjo (1940), es una epopeya posmoderna compuesta de cuatro cantos con 2,341 versos en total (Canto I, 126 versos; Canto II, 251 versos ; Canto III, 1309 versos ; Canto IV, 655 versos). Su materia épica es el mar, con el énfasis de los navegantes portugueses, la llegada de los portugueses a Brasil y el mar mismo como un espacio épico y lírico. El yo lírico/narrador se lanza en el camino por las profundidades del mar para penetrar metáforas marítimas y mezclar su identidad con las identidades míticas e históricas de otros navegantes. A lo largo del poema, hay otra evidencia de intención literaria épica, como la cita de autores épicos (Fernando Pessoa, Camões y Jorge de Lima); citas de héroes y figuras mitológicas e históricas como Dom Diniz, Dom Sebastião, Proteus y Tristram, Aquiles, Agamenón, Ulises, Menelau, Helena, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral y muchos otros. Durante su viaje en el mar, el yo lírico/narrador estuvo acompañado por estos personajes épicos.

Parte del libro fue escrita en Portugal, con el apoyo de una beca de la Fundação Calouste Gulbenkian. Nacida en São Paulo, poeta, licenciada en Derecho y Psicología, ahora residente en Río de Janeiro, Neide Archanjo trabajó como consultora para la Fundação Biblioteca Nacional y como miembro del consejo editorial de la revista *Poesia sempre*. Activista y comprometida con la difusión de la cultura brasileña, es considerada por los críticos como una de las autoras más importantes de la generación de los 60. Sus poemas aparecen en antologías nacionales e internacionales. Otras publicaciones: *Primeiros ofícios da memória* (1964), *Poesia na praça* (1970), *Quixote tango e foxtrote* (1975), *Poesia 1964 a 1984* (1987), *Tudo é sempre agora* (1994), *Epifanias* (1999), *Todas as horas e antes* (2004), *Cântico para Soraya: uma princesa sefardita/Cantique à Soraya* (2006, bilingüe), *Todas as horas e depois* (2006) y, en francés, *Petit oratorio que le poéte dédie à l'angie* (2003).

3.

As marinhas (1984), de Neide Archanjo (1940), est une épopée post-moderne composée de quatre chants avec 2,341 versets au total (Chant I, 126 versets ; Chant II, 251 versets ; Chant III, 1309 versets; Chant IV, 655 versets). Sa matière épique est la mer, en mettant l'accent des navigateurs portugais, l'arrivée des portugais au Brésil et la mer elle-même comme espace épique et lyrique. Le Je lyrique/narrateur se jette sur la route par la mer profonde pour pénétrer des métaphores maritimes et melanger son identité aux identités mythiques et historiques d'autres navigateurs. Tout au long du poème, il existe d'autres preuves de l'intention littéraire épique, comme citation d'auteurs épiques (Fernando Pessoa, Camões et Jorge de Lima); citations des héros et des figures mythologiques et historiques comme Dom Diniz, Dom Sebastião, Proteus et Tristram, Achille, Agamemnon, Ulysse, Menelau, Hélène, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral et beaucoup d'autres. Lors de son voyage en mer, le Je lyrique/narrateur était accompagné par ces personnages épiques.

Une partie du livre a été écrit au Portugal, avec le soutien d'une bourse de la Fundação Calouste Gulbenkian. Née à São Paulo, poète, est diplômé en Droit et en Psychologie, maintenant encastrée à Rio de Janeiro, Neide Archanjo a travaillé comme conseillère de la Fundação Biblioteca Nacional et comme membre du comité de rédaction du magazine *Poesia sempre*. Activiste et engagée dans la diffusion de la culture brésilienne, est considéré par les critiques un des auteurs les plus importants de la génération de 60. Ses poèmes apparaissent dans des anthologies nationales et internationales. Autres publications : *Primeiros ofícios da memória* (1964), *Poesia na praça* (1970), *Quixote tango e foxtrote* (1975), *Poesia 1964 a 1984* (1987), *Tudo é sempre agora* (1994), *Epifanias* (1999), *Todas as horas e antes* (2004), *Cântico para Soraya: uma princesa sefardita/Cantique à Soraya* (2006, bilingue), *Todas as horas e depois* (2006) et, en français, *Petit oratorio que le poète dédie à l'angie* (2003).

4.

As marinhas (1984), by Neide Archanjo (1940), is a postmodern epic composed of four cantos with 2,341 verses in total (Canto I, 126 verses; Canto II, 251 verses; Canto III, 1309 verses; Canto IV, 655 verses). Its epic matter is the sea, with the emphasis of Portuguese navigators, the arrival of the Portuguese in Brazil and the sea itself as an epic and lyrical space. The I lyrical/narrator throws himself/herself on the path through the depths of the sea to penetrate maritime metaphors and mix his/her identity with the mythical and historical identities of other navigators. Throughout the poem, there is other evidence of epic literary intent, such as the citation of epic authors (Fernando Pessoa, Camões and Jorge de Lima); citations of heroes and mythological and historical figures such as Dom Diniz, Dom Sebastião, Proteus and Tristram, Achilles,

Agamemnon, Ulysses, Menelau, Helena, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral and many others. During his/her trip at sea, the I lyrical/narrator was accompanied by these epic characters.

Part of the book was written in Portugal, with the support of a Fundação Calouste Gulbenkian Grant. Born in São Paulo, poet, graduated in Law and Psychology, now resident in Rio de Janeiro, Neide Archanjo worked as a consultant for the Fundação Biblioteca Nacional and as a member of the editorial board of *Poesia Sempre* magazine. Activist and committed to the diffusion of Brazilian culture, she is considered by critics to be one of the most important authors of the 60's generation. Her poems appear in national and international anthologies. Other publications: *Primeiros ofícios da memória* (1964), *Poesia na praça* (1970), *Quixote tango e foxtrote* (1975), *Poesia 1964 a 1984* (1987), *Tudo é sempre agora* (1994), *Epifanias* (1999), *Todas as horas e antes* (2004), *Cântico para Soraya: uma princesa sefardita/Cantique à Soraya* (2006, bilingual), *Todas as horas e depois* (2006) and, in French, *Petit oratorio que le poète dédie à l'angie* (2003).



SANTANA, Luana. *Brasilíada*. Epopeia/Poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 98-102. ISSN 2527-080X.

BRASILÍADA EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Luana Santana²⁶

1.

Com 734 versos livres, a obra *Brasilíada* (2010), de Nicolas Behr (1958), é um poema longo de tom paródico e irônico, em que o autor faz uma crítica ao projeto, aos idealizadores e à imagem enraizada no coletivo nacional acerca da criação de Brasília, além de denunciar as más condições de trabalho dos candangos, heróis do poema, na construção da capital brasileira, mas que, no final, não foram reconhecidos, pois a imagem de Brasília foi criada através de lendas, mitos e sonhos, como se a cidade aparecesse por encanto, “brotando do chão”. Segundo o autor, “Braxília, com “X” mesmo, é uma cidade imaginária, não-capital, não poder, não-brasília. “Utopia dentro da utopia” (BEHR, 2010, p.9), Braxília é tudo aquilo que Brasília não é, é uma idealização de uma idealização. *Brasilíada* tem como matéria épica a história da (des)construção de Brasília. Sendo a matéria épica o resultado da fusão de eventos históricos com aderências míticas, configurando-se nos três planos estruturais da epopeia, o histórico, o maravilhoso e o literário, Behr, através da criação poemática, reinventa a cidade inventada. Isto é, Braxília, cidade imaginária construída no discurso poético, é a negação do que é Brasília. Assim, ao criar essa cidade mítica, Behr introduz, por meio de elementos intertextuais, um diálogo de Braxília com cidades reais históricas, de um passado remoto, criando uma nova face da capital. Ao referenciar, no título da obra, a junção das palavras Brasília e ilíada em um processo de neologismo, Behr tenta fazer de Brasília uma cidade mítica, uma Troia, que, destruída, se refaz

²⁶ Graduanda em Letras (DLI/UFS), pesquisadora de Iniciação Científica. Bolsista CNPq. Membro do GT 5 – Historiografia Épica.

transformando-se em “Braxília”, alusão à grande obra épica clássica *Ilíada*, de Homero, que narrou a guerra de Troia e a queda da cidade. Com a fusão do passado com o presente e o futuro, o autor realiza uma viagem literária épica. Evocando o tempo futuro, o autor se depara com uma cidade em ruínas que, paulatinamente, vai sendo apresentada ao leitor. Diferentemente da épica clássica, narrada em terceira pessoa, no poema *Brasilíada* encontra-se um narrador autodiegético, ou seja, narrador em primeira pessoa, característica de epopeias mais recentes. Na obra, há a predominância da instância de enunciação lírica em relação à instância de enunciação narrativa, no entanto, ambas andam juntas no poema, destacando a dupla instância de enunciação, ou seja, um discurso híbrido. Mesmo privilegiando a dimensão lírica da elaboração épica, a obra tem um expressivo teor de referenciamento histórico, ainda que de forma fragmentada, constituindo um somatório de acontecimentos narrativos. O eu-lírico/narrador apresenta uma remitologização da criação de Brasília, exibindo Juscelino Kubitschek (JK) como um mito, remetendo-nos também à ideia de Sebastianismo, ou seja, à crença que JK voltaria para salvar Brasília de todos os problemas desencadeados após seu desaparecimento.

2.

Con 734 versos libres, *Brasilíada* (2010), de Nicolas Behr (1958), es un largo poema de tono paródico e irónico, en el que el autor hace una crítica del proyecto, los creadores y la imagen enraizada en el colectivo nacional sobre la creación de Brasilia, además de denunciar las malas condiciones de trabajo de los *candangos* [nombre dado a los trabajadores de la construcción de Brasília], héroes del poema, en la construcción de la capital brasileña, pero que, al final, no fueron reconocidos, ya que la imagen de Brasilia se creó a través de leyendas, mitos y sueños, como si la ciudad apareció por encanto, “brotando do chão” [“brotando del suelo”]. Según el autor, “Braxília”, con “”X”, en sí, es una ciudad imaginaria, no capital, no poder, no Brasília. “Utopía dentro da utopia” [Utopía dentro de la utopía] (BEHR, 2010, p.9), Braxília es todo lo que Brasília no es, es una idealización de una idealización. *Brasilíada* tiene como materia épica la historia de la (des)construcción de Brasilia. Al ser materia épica el resultado de la fusión de eventos históricos con adherencias míticas, al configurarse en los tres planos estructurales de lo épico, lo histórico, lo maravilloso y lo literario, Behr, a través de la creación de su poema, reinventa la ciudad inventada. Es decir, Braxília, una ciudad imaginaria construida sobre el discurso poético, es la negación de Brasília. Por lo tanto, al crear esta ciudad mítica, Behr introduce, a través de elementos intertextuales, un diálogo entre Braxília y las ciudades históricas reales de un pasado remoto, creando una nueva cara de la capital. Al hacer referencia, en el título de la obra, a la fusión de las palabras Brasília e Ilíada en un proceso de neologismo, Behr intenta hacer de Brasilia una ciudad mítica,

un troyano que, destruido, se convirtió en una “Braxília”, aludiendo a la gran epopeya de Homero, *Ilíada*, que narraba la Guerra de Troya y la caída de la ciudad. Con la fusión del pasado con el presente y el futuro, el autor realiza un viaje literario épico. Evocando el tiempo futuro, el autor se encuentra con una ciudad en ruinas que se presenta gradualmente al lector. A diferencia de la épica clásica, narrada en tercera persona, en el poema brasileño hay un narrador en primera persona, característico de las epopeyas más recientes. En el poema, hay un predominio de la instancia de enunciación lírica en relación con la instancia de enunciación narrativa, sin embargo, ambos van juntos en el poema, destacando la doble instancia de enunciación, es decir, un discurso híbrido. Incluso privilegiando la dimensión lírica de la elaboración épica, la obra tiene un contenido significativo de referencias históricas, aunque en forma fragmentada, que constituyen una suma de eventos narrativos. El yo lírico/narrador presenta una remitologización de la creación de Brasília, mostrando a Juscelino Kubitschek (JK) como un mito, refiriéndose también a la idea de sebastianismo, es decir, la creencia de que JK volvería a salvar a Brasília de todos los problemas desencadenados después su desaparición.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Avec 734 versets libres, *Brasilíada* (2010), Nicolas Behr (1958), est un long poème au ton parodique et ironique dans lequel l'auteur fait une critique du projet, des créateurs et de l'image enracinée dans le collectif national sur la création. Brasília, en plus de dénoncer les mauvaises conditions de travail des *candangos* [nom donné aux travailleurs de la construction à Brasília], héros du poème, dans la construction de la capitale brésilienne, mais qui n'ont finalement pas été reconnus, l'image de Brasília ayant été créée à travers des légendes, des mythes et des rêves, tels que si la ville est apparue par charme, “brotando do chão” [en train de germer du sol]. Selon l'auteur, “Braxília”, avec “X”, est une ville imaginaire, pas capitale, pas puissance, non-Brasília. “Utopia dentro da utopia” [Utopie dans l'utopie] (BEHR, 2010, p. 9), Braxília est tout ce que Brasília n'est pas, c'est une idéalisation d'une idéalisation. *Brasilíada* a comme matière épique l'histoire de la (dé)construction de Brasília. Étant une matière épique résultant de la fusion d'événements historiques et d'adhérences mythiques, sa configuration dans les trois plans structurels de l'épopée, l'historique, le merveilleux et le littéraire, Behr, à travers la création d'un poème, réinvente la ville inventée. Braxília, une ville imaginaire construite sur un discours poétique, est la négation de Brasília. Ainsi, en créant cette ville mythique, Behr introduit, par le biais d'éléments intertextuels, un dialogue entre Braxília et des villes royales historiques d'un passé lointain, créant un nouveau visage de la capitale. En faisant référence, dans le titre de l'œuvre, à la fusion des mots Brasília et Iliad dans un processus de néologisme, Behr tente de

faire de Brasília une ville mythique, un cheval de Troie qui, détruit, est devenu une "Braxília", faisant allusion au grand L'épopée classique d'Homère, *Iliad*, qui a relaté la guerre de Troie et la chute de la ville. Avec la fusion du passé avec le présent et le futur, l'auteur entreprend un voyage littéraire épique. Évoquant le futur, l'auteur découvre une ville en ruine qui est progressivement présentée au lecteur. À la différence de l'épopée classique, racontée à la troisième personne, le poème a un narrateur à la première personne, caractéristique des épopées plus récentes. Dans l'ouvrage, l'instance de l'énonciation lyrique est prédominante par rapport à celle de l'énonciation narrative. Cependant, les deux vont ensemble dans le poème, soulignant le double cas de l'énonciation, c'est-à-dire un discours hybride. Même en privilégiant la dimension lyrique de l'élaboration épique, l'ouvrage contient un contenu important de références historiques, bien que fragmenté, constituant une somme d'événements narratifs. Le Je lyrique/narrateur présente une remythologisation de la création de Brasília, montrant Juscelino Kubitschek (JK) comme un mythe, nous référant également à l'idée de sébastianisme, c'est-à-dire la conviction que JK reviendrait pour sauver Brasília de tous les problèmes déclenchés après votre disparition.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

With 734 free verses, Nicolas Behr's (1958) *Brasilíada* (2010), is a long poem of parodic and ironic tone, in which the author criticizes the project, the creators and the image rooted in the national collective about Brasília, besides denouncing the poor working conditions of the *candangos* [name given to construction workers in Brasília], heroes of the poem, in the construction of the Brazilian capital, but which, in the end, were not recognized, because the image of Brasília was created through legends, myths and dreams, as if the city appeared by charm, "brotando do chão" [sprouting from the ground]. According to the author, "Braxília", with "X", is an imaginary city, not capital, not power, non-Brasília. "Utopia dentro da utopia" [Utopia within utopia] (BEHR, 2010, p.9), Braxília is all that Brasília is not, it is an idealization of an idealization. *Brasilíada* (2010) has as epic matter the history of (de)construction of Brasília. Being epic matter the result of the fusion of historical events with mythical adherences, being configured in the three structural planes of the epic, the historical, the wonderful and the literary, Behr, through poem creation, reinvents the invented city. That is, Braxília, an imaginary city built on poetic discourse, is the negation of Brasília. Thus, in creating this mythical city, Behr introduces, through intertextual elements, a dialogue between Braxília and historical royal cities from a remote past, creating a new face of the capital. By referencing, in the title of the work, the merging of the words Brasília and Iliad in a process of neologism, Behr tries to make Brasília a mythical city, a Trojan, which, destroyed, became a "Braxília", alluding to the great Homer's classic epic poem *Iliad*, which chronicled

the Trojan War and the fall of the city. With the fusion of the past with the present and the future, the author makes an epic literary journey. Evoking the future tense, the author comes across a ruined city that is gradually being presented to the reader. Unlike the classic epic, narrated in the third person, in the Brazilian poem has a first person narrator, characteristic of more recent epics. In the poem, there is a predominance of the instance of lyric enunciation in relation to the instance of narrative enunciation, however, both go together in the poem, highlighting the double instance of enunciation, that is, a hybrid discourse. Even privileging the lyrical dimension of the epic elaboration, the poem has a significant content of historical referencing, albeit in a fragmented form, constituting a sum of narrative events. The I lyric/narrator presents a remythologization of Brasília's creation, showing Juscelino Kubitschek (JK) as a myth, also referring us to the idea of Sebastianism, that is, the belief that JK would return to save Brasília from all the problems triggered after your disappearance.

(English translation by Christina Ramalho)



RAMALHO, Christina. *Caminhos de quando e além*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 103-106. ISSN 2527-080X.

CAMINHOS DE QUANDO E ALÉM EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Christina Ramalho²⁷

1.

Caminhos de quando e além (2007), de Helena Parente Cunha (1930), é uma epopeia pós-moderna, simbólica e espiritual composta de 48 “estações”, com um total de 2.443 versos. Essas estações funcionam como um caminho semelhante a uma “jornada épica”, que tem a função metonímica de ilustrar um desejo humano coletivo, representado pelo mito das metades divididas que se procuram. E essa busca guiada pelas estações mostra a evolução progressiva do estado de espírito do ser que se movimenta como uma representação metonímica e alegórica da busca humana pelo sentido da vida espiritual. Cheio de passagens simbólicas, o poema revela uma criação simultaneamente metonímica e metafórica da jornada humana através da vida e do momento de epifania quando ambas as extremidades, vida e morte, são ligadas pela reflexão sobre o significado espiritual da existência.

De natureza metalinguística e intertextual, o poema apresenta o subtítulo “Diálogo com os poemas de Fernando Pessoa”, que são então citadas na íntegra: “Eros e Psique” e “Na sombra do Monte Abiegn”. Helena Parente Cunha nasceu em Salvador (1930). Ela é ensaísta, poeta, romancista, romancista, crítica literária, professora universitária e tradutora. Algumas de suas produções literárias: poemas, *Maramar* (1980), *Além de Estar* (2000), *O Outro Lado do Dia: Poemas de uma Viagem ao Japão* (1995), *Cantos e*

²⁷ Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

Cantares (2005), *Impregnações na floresta* (2013), *Poema para a amiga e outros dizeres* (2014), *Hora de fogo* (2017); cuentos, *Cem Mentiras de Verdade* (1985), *A Casa e as Casas* (1996), *Vento, Ventania, Vendaval* (1998), *110 mensonges pour de vrai* (2016); novelas, *As Doze Cores do Vermelho* (1989), *Claras Manhãs de Barra Clara* (2002), *Mulher no espelho* (2003), entre otras. Seus textos foram publicados em antologias no Brasil e no exterior.

2.

Caminhos de quando e além [Caminos de cuándo y más allá] (2007), de Helena Parente Cunha (1930), es una epopeya posmoderna, simbólica y espiritual compuesta de 48 “estaciones”, con un total de 2.443 versos. Estas estaciones funcionan como un camino semejante a una “jornada épica”, que tiene la función metonímica de ilustrar un deseo humano colectivo, representado por el mito de las mitades divididas que se buscan. Y esa búsqueda guiada por las estaciones muestra la evolución progresiva del estado de espíritu del ser que se mueve como una representación metonímica y alegórica de la búsqueda humana por el sentido de la vida espiritual. El poema revela una creación simultáneamente metonímica y metafórica de la jornada humana a través de la vida y del momento de epifanía cuando ambas extremidades, vida y muerte, están ligadas por una reflexión sobre el significado espiritual de la existencia.

Caracterizado por la presencia del metalenguaje y de la intertextualidad, el poema presenta el subtítulo “Diálogo com os poemas de Fernando Pessoa” [Diálogo con los poemas de Fernando Pessoa], que son entonces citados en su totalidad: “Eros y Psique” y “Na sombra do Monte Abiegno” [En la sombra del Monte Abiegno]. Helena Parente Cunha nació en Salvador (1930). Ella es ensayista, poeta, novelista, novelista, crítica literaria, profesora universitaria y traductora. Algunas de sus producciones literarias: poesía, *Maramar* (1980), *Além de Estar* (2000), *O Outro Lado do Dia: Poemas de uma Viagem ao Japão* (1995), *Cantos e Cantares* (2005), *Impregnações na floresta* (2013), *Poema para a amiga e outros dizeres* (2014), *Hora de fogo* (2017); cuentos, *Cem Mentiras de Verdade* (1985), *A Casa e as Casas* (1996), *Vento, Ventania, Vendaval* (1998), *110 mensonges pour de vrai* (2016); novelas, *As Doze Cores do Vermelho* (1989), *Claras Manhãs de Barra Clara* (2002), *Mulher no espelho* (2003), entre otras. Sus textos fueron publicados en antologías en Brasil y en el exterior.

3.

Caminhos de quando e além [Les chemins de quand et au-delà] (2007), de Helena Parente Cunha (1930), c'est une épopée post-moderne, symbolique et spirituel, composé de 48 “stations », avec un total de 2.443 versets. Ces stations fonctionnent comme une trajectoire compatible avec une “journée épique », qui

a la fonction métonymique de représenter un désir humain collectif, représenté, de l'autre côté, par le mythe de la divisé de deux moitiés qui sont recherchées. Et cette quête guidée par les stations montrent l'évolution progressive de l'état d'esprit de l'être qui se déplace comme une représentation métonymique et allégorique de la recherche humaine de sens de la vie spirituelle. Plein de passages symboliques, le poème se révèle une création à la fois métonymique et métaphorique du voyage humain à travers la vie et le moment épiphanique lorsque les deux extrémités, la vie et la mort sont liés de la réflexion sur la signification spirituelle de l'existence.

De nature métalinguistique et intertextuelle, le poème présente le sous-titré “Diálogo com os poemas de Fernando Pessoa” [Conversations avec les poèmes de Fernando Pessoa], qui sont ensuite cités dans leur intégralité: “Eros e Psique” [Eros et Psyché] et “Na sombra do Monte Abiegno” [Dans l'ombre du mont Abiegno]. Helena Parente Cunha est née en Salvador (1930). Elle est essayiste, poète, nouvelliste, romancier, critique littéraire, professeur universitaire et traducteur. Certaines de ses productions littéraires: poésie, *Maramar* (1980), *Além de Estar* (2000), *O Outro Lado do Dia: Poemas de uma Viagem ao Japão* (1995), *Cantos e Cantares* (2005), *Impregnações na floresta* (2013), *Poema para a amiga e outros dizeres* (2014), *Hora de fogo* (2017); contes, *Cem Mentiras de Verdade* (1985), *A Casa e as Casas* (1996), *Vento, Ventania, Vendaval* (1998), *110 mensonges pour de vrai* (2016); romans, *As Doze Cores do Vermelho* (1989), *Claras Manhãs de Barra Clara* (2002), *Mulher no espelho* (2003), entre autres. Ses textes ont été publiés dans des anthologies au Brésil et à l'étranger.

4.

Caminhos de quando e além [Ways of when and beyond] (2007), de Helena Parente Cunha (1930), is a postmodern, symbolic and spiritual epic poem composed of 48 “stations”, with a total of 2,443 verses. These stations function in a way similar to an “epic journey”, which has the metonymic function of illustrating a collective human desire, represented by the myth of the divided halves that are sought. And that search guided by the seasons shows the progressive evolution of the state of spirit of the being that moves as a metonymic and allegorical representation of the human search for the meaning of the spiritual life. The poem reveals a simultaneously metonymic and metaphoric creation of the human journey through life and the moment of epiphany when both extremities, life and death, are linked by a reflection on the spiritual meaning of existence.

Characterized by the presence of metalanguage and intertextuality, the poem presents the subtitle “Diálogo com os poemas de Fernando Pessoa” [Dialogue with the poems of Fernando Pessoa], which are then

quoted in their entirety: “Eros e Psique” [Eros and Psyche] and “Na sombra do Monte Abiegno” [In the shadow of Monte Abiegno]. Helena Parente Cunha was born in Salvador (1930). She is an essayist, poet, novelist, novelist, literary critic, university professor and translator. Some of his literary productions: poetry, *Maramar* (1980), *Além de Estar* (2000), *O Outro Lado do Dia: Poemas de uma Viagem ao Japão* (1995), *Cantos e Cantares* (2005), *Impregnações na floresta* (2013), *Poema para a amiga e outros dizeres* (2014), *Hora de fogo* (2017); short stories, *Cem Mentiras de Verdade* (1985), *A Casa e as Casas* (1996), *Vento, Ventania, Vendaval* (1998), *110 mensonges pour de vrai* (2016); novels, *As Doze Cores do Vermelho* (1989), *Claras Manhãs de Barra Clara* (2002), *Mulher no espelho* (2003), among others. Her texts were published in anthologies in Brazil and abroad.



RUMEAU, Delphine. *Canto general*. Poema épico/Epopéia. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 107-111. ISSN 2527-080X.

CANTO GENERAL POEMA ÉPICO/EPOPEIA

Delphine Rumeau²⁸

1.

Canto Geral, publicado em 1950, foi o culminar de doze anos de escrita. O projeto teve início como uma tarefa de Pablo Neruda (1904-1973) de escrever o grande poema de seu país, o Chile, antes que a consciência da profunda unidade do continente (soldada por um passado indígena comum) o obrigasse a aumentar consideravelmente sua obra. Neruda disse ter entendido a “necessidade” de uma nova poesia épica, cujos versos não rimassem, mas abraçassem a imensidão e a geografia acidentada da América. Esse novo modelo geográfico implicava o mapeamento do continente e a catalogação das diferentes espécies e realidades naturais da América.

A história, entretanto, não é menos fundamental na epopeia de Neruda. Primeiro, a história a ser contada de um ponto de vista que não seja o da história colonial para dar seu lugar ao ponto de vista nativo (mesmo que a narrativa histórica ainda revele um Neruda polifônico e dialético). Em segundo lugar, Neruda tem uma agenda política: sua narrativa é orientada pela Revolução, e as lutas do passado (resistência aos colonizadores, guerras de libertação colonial, greves dos trabalhadores) devem ser reinvestidas para o

²⁸ Professora-Doutora da Université Toulouse-Jean Jaurès, França. Coordenadora do GT 15 – A epopeia norte-americana.

presente e o futuro. O contexto político imediato também desempenha um grande papel na obra: Neruda compôs quase metade do poema na clandestinidade, procurado pela polícia chilena, depois que o presidente González Videla deu as costas a seus ex-aliados comunistas. Passado e presente, mito e história imediatamente se combinam para formar esse extraordinário exemplo de “poesia sem pureza”, segundo a expressão de Neruda. A obra é composta por quinze cantos, a primeira metade apresentando certa unidade na cronologia, assumindo a seguinte uma maior heterogeneidade.

Canto Geral também inventou um modelo original de heroísmo popular, que combina figuras singulares com o poder do povo anônimo. O mito da “árvore do povo”, cujos frutos caem para nutrir um solo fértil, fornece uma forte estrutura para a narrativa histórica e permite ao poeta encarnar o heroísmo coletivo.

Finalmente, a obra é um notável caldeirão do novo e do antigo: embora os temas e as formas sejam frequentemente inovadores, *Canto Geral* também incorpora muitas referências às tradições épicas americanas e europeias, ocupando alguns motivos essenciais (o da descida ao inferno, como no canto “Alturas de Macchu Picchu”) ou reescreve alguns episódios da lenda épica (como os de Caupolicán e Lautaro em *La Araucana* de Ercilla).

(Tradução em português de Christina Ramalho)

2.

Canto General, publicado en 1950, fue la culminación de doce años de escritura. El proyecto comenzó como una tarea de Pablo Neruda (1904-1973) para escribir el gran poema de su país, Chile, antes de que la conciencia de la profunda unidad del continente (soldada por un pasado indígena común) lo obligara a aumentar considerablemente su obra. Neruda dijo que entendió la “necesidad” de una nueva poesía épica cuyos versos no rimarían sino que abarcarían la inmensidad y la geografía escarpada de Estados Unidos. Este nuevo modelo geográfico implicó el mapeo del continente y la catalogación de las diferentes especies y realidades naturales de América.

La historia, sin embargo, nos es menos fundamental en la epopeya de Neruda. Primero, la historia debe ser contada desde un punto de vista diferente a la historia colonial para dar su lugar al punto de vista nativo (aunque la narrativa histórica todavía muestre un Neruda polifónica y dialéctica). En segundo lugar, Neruda tiene una agenda política: su narrativa está orientada a la revolución, y las luchas del pasado (resistencia a los colonizadores, guerras de liberación colonial, huelgas obreras) deben reinvertirse para el presente y el futuro. El contexto político inmediato también juega un papel importante en el trabajo: Neruda compuso casi la mitad del poema en la clandestinidad, buscado por la policía chilena después de que el presidente González Videla le dio la espalda a sus antiguos aliados comunistas. Pasado y presente, mito e

historia inmediatamente se combinan en *Canto General* para formar este extraordinario ejemplo de “poesía sin pureza”, como lo expresa Neruda. La obra está compuesta por quince cantos, la primera mitad presenta una cierta unidad en su cronología, y la siguiente supone una mayor heterogeneidad.

Canto General también inventó un modelo original de heroísmo popular que combina el aura de figuras singulares con el poder del pueblo anónimo. El mito del “árbol del pueblo”, cuyos frutos caen para nutrir el suelo fértil, proporciona un marco sólido para la narrativa histórica y permite al poeta encarnar el heroísmo colectivo.

Finalmente, la obra es un crisol notable de lo nuevo y lo antiguo: aunque los temas y las formas son a menudo innovadores, *Canto General* también incorpora muchas referencias a tradiciones épicas americanas y europeas, ocupando algunos motivos esenciales (el de descender al infierno, como en el canto “Alturas de Macchu Picchu”) o reescribe algunos episodios de leyenda épica (como lo de Caupolicán y Lautaro en *La Araucana* de Ercilla).

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Chant général, publié en 1950, est l'aboutissement de douze ans d'écriture. Il s'agissait d'abord pour Pablo Neruda (1904-1973) d'écrire le grand poème de son pays, le Chili, avant que la prise de conscience de l'unité profonde du continent (soudé par un commun passé indigène) ne l'oblige à agrandir considérablement l'espace de son œuvre. Neruda dit avoir compris la « nécessité » d'une nouvelle poésie épique, dont les vers ne rimeraient pas mais embrasseraient l'immensité et la géographie accidentée de l'Amérique. Ce primat de la géographie impliquait la cartographie du continent et le recensement de ses espèces, de ses réalités naturelles.

L'histoire n'en demeure pas moins fondamentale dans cette épopée. Il s'agit d'abord de la raconter d'un point de vue autre que celui de l'histoire coloniale et de donner leur place aux voix indigènes (même si le récit historique est toujours chez Neruda polyphonique et dialectique). Ensuite, c'est la tension vers la Révolution qui oriente le récit : les luttes du passé (résistance aux colonisateurs, guerres de libération coloniale, grèves des travailleurs) doivent être réinvesties pour le présent et l'avenir. Le contexte politique immédiat joue également un grand rôle dans l'œuvre : Neruda a composé près de la moitié de l'œuvre dans la clandestinité, recherché par la police de González Videla, alors président du Chili (celui-ci a déclaré illégal le parti communiste et l'œuvre contient de nombreux pamphlets contre lui). Passé et présent, mythe et histoire immédiate se conjuguent pour former cet extraordinaire exemple de « poésie sans pureté », selon une expression de Neruda. L'œuvre est composée de quinze chants, les premiers présentant une certaine unité dans la chronologie, les suivants assumant une plus grande hétérogénéité.

Chant général propose aussi un modèle original d'héroïsme populaire, alliant l'aura des figures singulières et la puissance du peuple anonyme. Le mythe de « l'arbre du peuple », dont les fruits tombent pour nourrir un terreau fertile, fournit une structure forte au récit historique et permet au poète d'incarner l'héroïsme collectif.

Enfin, l'œuvre est un remarquable creuset de nouveau et d'ancien : si les thèmes et les formes sont souvent innovantes, *Chant général* intègre aussi beaucoup de références aux traditions épiques américaines et européennes, reprenant certains motifs essentiels (celui de la descente aux enfers, comme dans le chant « Hauteurs de Macchu Picchu ») ou réécrivant certains épisodes de la légende épique (comme celui de Caupolicán et de Lautaro dans *La Araucana d'Ercilla*).

4.

Canto general was published in 1950, but Pablo Neruda (1904-1973) had been working on it for more than twelve years before he finalized it. The project started as a great poem on his native country, Chile, but as Neruda became more aware of the deep links between the North and the South of the continent (more exactly from Mexico to Chile, united by Native American civilizations), the scope of the work widened. Neruda said he realized the “necessity of a new epic poetry”, in which lines would not rhyme but would embrace the immensity and the irregularity of the American landscape. This new geographical model implied the cataloguing of the different species and natural realia of America.

History however remained central to Neruda's epic. First, it was to be told from a different point of view, especially from a Native American one (even though Neruda's vision of history involves polyphony and dialectics). Secondly, Neruda had a political agenda: his narrative is oriented toward the Revolution, and the struggles of the past (the resistance to the Conquistadores, the wars of Liberation from Spain, the miners' strikes) are to be reinvested in the present and the future. The immediate political context also played a key role: Neruda wrote half of *Canto general* clandestinely, hiding from the Chilean police after President González Videla had turned his back on his former communist allies. The past and the present, the mythical and the more immediately political, mingle in *Canto general* and provide an extraordinary example of the “impure” poetry that Neruda wished for. The work is divided in fifteen cantos, the first half of it having a strong historical continuity, the second one being more heterogeneous.

Canto general also invents a model for popular heroism, that combines the prestige of the hero with the power of the anonymous “people”. The myth of the “tree of the people”, whose fruit fall only to nourish the roots, is created to give history a dynamic structure and to enable the poet to incarnate in striking characters a collective heroism.

Canto general is a remarkable mix of “new” and “old”, of foundation and tradition: its themes and its forms are in many ways new, but the poem also integrates numerous references both to the American and the European epic tradition, using strong patterns such as the descent to Hell (especially in “Heights of Macchu Picchu”), or rewriting some famous epic episodes (such as the story of Caupolicán and Lautaro from Ercilla’s *La Araucana*).



RAMALHO, Christina. *Caramuru*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 112-115. ISSN 2527-080X.

CARAMURU EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Christina Ramalho²⁹

1.

Seguindo a tradição homérica, embora também bastante influenciado pela concepção épica camoniana, o poema épico *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (1722-1784), contém 6.672 versos decassílabos, agrupados em oitavas reunidas em dez cantos. A matéria épica – a colonização do Brasil – se origina da lenda brasileira que envolve as figuras de Diogo Álvares Correia, naufrago português, cujo domínio da arma de fogo, desconhecida dos indígenas, projeta-o na dimensão mítica, e lhe permite escapar de ser devorado pela tribo antropófaga, que passa a chamá-lo de “Caramuru”; e de Paraguaçu, posteriormente Catarina, por quem Diogo/Caramuru se apaixona e com quem se casa na corte francesa do rei Henrique II e de Catarina de Médicis. Após o retorno ao Brasil, o casal assumirá interessante papel de mediador entre os indígenas e os portugueses. Um de seus episódios mais famosos está no Canto VI e se refere à morte da índia Moema, que, por ter sido rejeitada por Diogo/Caramuru, lançara-se no mar nadando atrás da embarcação do amado. O poema também trabalha, em seu plano maravilhoso, com a predestinação e a purificação. Os heróis do poema, Caramuru e Paraguaçu, assumem a “missão” de direcionar o humano ao divino, com a decorrente extração da compleição carnal e a expurgação de sentimentos e gestos espiritual e

²⁹ Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

socialmente negativados. São, portanto, instrumentos para um processo de colonização baseado na ideologia cristã. Ambos são personagens que ainda hoje integram o repertório cultural baiano como fundadores do Brasil Colônia. Santa Rita Durão, através de recursos criativos que integram ao poema a lenda de São Tomé e a visão profética da Virgem Maria, que aparece a Paraguaçu, soube fundir os planos histórico e o maravilhoso em um enredo coeso que ainda em nossos dias sobrevive no rol das narrativas e lendas que integram o folclore brasileiro.

Link para a obra:

http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/caramuru.pdf

2.

Siguiendo la tradición homérica, aunque también fuertemente influenciada por la concepción épica camoniana, el poema épico *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (1722-1784), contiene 6.672 versos decasilábicos, agrupados en octavas en diez cantos. La materia épica, la colonización de Brasil, se origina en la leyenda brasileña que involucra a las figuras de Diogo Álvares Correia, un naufrago portugués, cuyo dominio del arma de fuego, desconocido para los nativos, lo proyecta en la dimensión mítica y le permite escapar de ser devorado por la tribu antropófaga, que lo llama “Caramuru”; y de Paraguaçu, más tarde Catarina, de quien Diogo/Caramuru se enamora y con quien se casa con la corte francesa del rey Enrique II y Catalina de Médicis. A su regreso a Brasil, la pareja asumirá un papel interesante como mediador entre los indígenas y los portugueses. Uno de sus episodios más famosos está en Canto VI y se refiere a la muerte de India Moema, quien, rechazada por Diogo/Caramuru, se lanzó al mar nadando detrás del barco de su amada. El poema también funciona, en su maravilloso plan, con predestinación y purificación. Los héroes del poema, Caramuru y Paraguaçu, asumen la “misión” de dirigir lo humano a lo divino, con la extrapolación resultante de la compleción carnal y la purga de los sentimientos y gestos negados espiritual y socialmente. Son, por lo tanto, instrumentos para un proceso de colonización basado en la ideología cristiana. Ambos son personajes que aún hoy integran el repertorio cultural bahiano como fundadores de la Colonia Brasil. Santa Rita Durão, a través de recursos creativos que integran la leyenda de Santo Tomé y la visión profética de la Virgen María, que aparece en el poema en Paraguacu, pudo fusionar los planes históricos y maravillosos en una trama coherente que aún sobrevive en nuestros días. de las narraciones y leyendas que componen el folklore brasileño.

Enlace para la obra:

http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/caramuru.pdf

3.

Conformément à la tradition homérique, mais aussi très influencé par la conception épique de Camões, le poème épique *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (1722-1784), contient 6,672 versets de decasylabes, groupés en octaves regroupés en dix Chants. La matière-épique – la colonisation du Brésil – provient de la légende brésilienne qui entoure Diogo Alvares Correia, Castaway portugais dont le champ d'arme à feu, inconnu à l'indigène, la conception dans la dimension mythique, et vous permet d'échapper à la dévoré par la tribu anthropophage, qui l'appelle "Caramuru"; et plus tard Paraguaçu Catherine, que Diogo/Caramuru tombe amoureux et qui épouse la cour française du roi Henri II et Catherine de Médicis. Après son retour au Brésil, le couple assumera un rôle intéressant de médiateur entre les indigènes et les Portugais. L'un de ses épisodes les plus célèbres dans le coin VI et fait référence à la mort de l'Inde Jardins, qui, après avoir été rejetée par Diego/Caramuru est jeté dans la mer derrière la piscine aimé navire. Le poème fonctionne aussi, dans son plan merveilleux, avec prédestination et purification. Les héros du poème, Caramuru et Paraguaçu, assument la "mission" pour diriger l'humain au divin, à l'extrapolation conséquente du teint charnel et la purge des sentiments et des gestes spirituels et les résultats sociaux négatifs. Ils sont donc des instruments d'un processus de colonisation basé sur l'idéologie chrétienne. Les deux sont des personnages qui intègrent encore le répertoire culturel de Bahia en tant que fondateurs de Brazil Colônia. Santa Rita Durão, au moyen de ressources créatives qui rendent le poème la légende de saint Thomas et la vision prophétique de la Vierge Marie, qui semble Paraguaçu, a su fusionner les plans historique et merveilleux dans un complot cohérent qui encore survit aujourd'hui dans la liste des récits et des légendes qui intègrent le folklore brésilien. Le frère José de Santa Rita Durão est né à Cata Preta, Minas Gerais, au Brésil, en 1722 et mort à Lisbonne en 1784.

Lien vers l' oeuvre: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/caramuru.pdf

4.

Following the Homeric tradition, though also greatly influenced by the Camonian epic conception, the epic poem *Caramuru* (1781), by Santa Rita Durão (1722-1784), contains 6.672 six-syllable verses, grouped in octaves assembled in ten cantos. The epic matter – the colonization of Brazil – originates from the Brazilian legend that involves the figures of Diogo Alvares Correia, Portuguese castaway, whose domain of the firearm, unknown to the natives, projects him in the mythical dimension, and allows him to escape being devoured by the anthropophagous tribe, who calls him "Caramuru"; and Paraguaçu, later Catarina, for whom Diogo Caramuru falls in love and with whom he marries at the French court of King Henry II and Catherine de Medici.

After returning to Brazil, the couple will assume an interesting role as mediator between the natives and the Portuguese. One of his most famous episodes is in Canto VI and refers to the death of India Moema, who, having been rejected by Diogo/Caramuru, had launched into the sea swimming behind the ship of the beloved. The poem also works, in its wonderful plan, with predestination and purification. The heroes of the poem, Caramuru and Paraguaçu, assume the “mission” to direct the human to the divine, with the resultant extrapolation of the carnal complexion and the purging of spiritually and socially negative feelings and gestures. They are, therefore, instruments for a process of colonization based on Christian ideology. Both are characters that still integrate the Bahian cultural repertoire as founders of Brazil Colônia. Santa Rita Durão, through creative resources that integrate the poem with the legend of São Tomé and the prophetic vision of the Virgin Mary, who appears in Paraguaçu, knew how to merge the historical and the wonderful plans into a cohesive plot that still survives in the set of narratives and legends integrate Brazilian folklore.

Link for work:

http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/caramuru.pdf



RAMALHO, Christina. *Divina Commedia*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 116-121. ISSN 2527-080X.

DIVINA COMMEDIA EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Christina Ramalho³⁰

1.

O monumental poema de Dante Alighieri (1265-1321), *Divina Commedia* [A Divina Comédia], idealizado em 1300 e escrito em primeira pessoa (na língua vulgar, por corajosa opção do poeta) entre 1306 e 1316, reflete três planos diferentes em sua concepção: o biográfico-histórico, determinado pelas amargas experiências políticas de Dante em seu país, pela marca amorosa deixada pela paixão por Beatriz Portinari (mais tarde, após o casamento com Simão de Bardi, Beatriz de Bardi, morta aos vinte e quatro anos em decorrência de grave enfermidade), e, principalmente, pelo sofrimento do exílio de Florença; o literário-teológico, visível no forte envolvimento do poeta com a criação literária e a teologia, iniciada com *Vita Nova*, e desenvolvido à custa de influências de narrativas como *Purgatório de São Patrício* (de origem anglo-saxônica), *Tundale* (obra supostamente irlandesa, que fala da peregrinação pelos três domínios: Inferno, Purgatório e Paraíso), dois poemas do franciscano Jacobino de Verona – “Inferno” e “Paraíso” (o primeiro com trezentos e quarenta versos; o segundo, com duzentos e oitenta) –, a crônica de Ricordano Malaspina sobre as aventuras de Hugo de Brandenburgo pelo Inferno, a *Eneida*, de Virgílio, a teologia mística de São Boaventura, a lírica de Jacopone de Tode e as vozes líricas de Guido Guinizelli e Guido Cavalcanti; e o mítico-

³⁰ Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

simbólico, sustentado pelas visões que o poeta costumava ter, e que, talvez, permitiram-lhe conceber todas as estratégias simbólicas que fundem a História e o Mito, gerando um sentido espiritual para a existência humana.

Estruturalmente, a obra se organiza em três partes (*Inferno*, Purgatório e Paraíso), todas elas compostas por tercetos decassilábicos, com o uso de rimas alternadas (ABA BCB CDC).

Nos trinta e quatro cantos que compõem o *Inferno*, o ELN, em primeira pessoa, nomeado mesmo como Dante, guiado por Virgílio (índice óbvio da filiação literária de Dante e referência explícita de *Divina Commedia* à experiência do herói virgiliano Enéias, que, no livro VI de *Eneida*, visita o Inferno ou Orco), construirá a imagem de um universo de espíritos decaídos, cada qual punido de acordo com sua transgressão aos planos divinos para os seres humanos.

Os 33 cantos que compõem o Purgatório, o eu lírico/narrador, em primeira pessoa, viaja pelos círculos (cornijas) dos sete pecados capitais, e encontra com pecadores arrependidos, que aguardam conhecer seu destino. Dante concebeu o Purgatório como uma montanha, que, funcionando como uma “escada” dá acesso ao Céu. Antes do Purgatório propriamente dito, chega-se ao Antepurgatório. Sua entrada é guardada por Catão, o Jovem. No final do percurso, Virgílio deixa o posto de guia de Dante, pois ele não tem acesso ao Paraíso.

Os 33 cantos que integram a última parte do poema contemplam as andanças de Dante pelo *Paraíso*. Os nove céus e a forma concêntrica do reino divino obedecem à concepción ptolomaica, bastante influente no pensamento dos 1300. São os seguintes os círculos divinos que formam o “Empíreo”: o céu da Lua, o céu de Mercúrio, o céu de Vênus (presidido pelos anjos “príncipes”), o céu do Sol, o céu de Marte, o céu de Júpiter, o céu de Saturno (presidido pelos anjos “tronos”), o céu das estrelas fixas e o último, o “Primo Móbile” (presidido pelos anjos “serafins”). A cada um deles está relacionada uma característica ou uma virtude. No Paraíso, Dante encontra Beatriz, ali presente por ser um exemplo de alta virtude.

Link para a obra em PDF: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/divinacomedia.pdf>

2.

El monumental poema de Dante Alighieri (1265-1321), *Divina Commedia* [La Divina Comedia], idealizado en 1300 y escrito en primera persona (en el lenguaje vulgar, por la audaz elección del poeta) entre 1306 y 1316, refleja tres planos diferentes en su concepción: el biográfico-histórico, determinado por las amargas experiencias políticas de Dante en su país, por la marca de amor que dejó su pasión por Beatriz Portinari (más tarde, después de su matrimonio con Simão de Bardi, Beatriz de Bardi, que murió a la edad de

veinticuatro o cuatro años debido a una enfermedad grave), y especialmente por el sufrimiento del exilio de Florencia; lo literario-teológico, visible en la fuerte participación del poeta en la creación literaria y la teología, que comenzó con *Vita Nouva* y se desarrolló a expensas de influencias narrativas como el *El purgatorio de San Patricio* (de origen anglosajón), *Tundale* (obra supuestamente irlandesa, que habla de la peregrinación a través de los tres dominios: Infierno, Purgatorio y Paraíso), de los poemas del jacobino franciscano de Verona – “Infierno” y “Paraíso” (el primero con trescientos cuarenta versos; el segundo con doscientos ochenta) –, la crónica de Ricordano Malaspina de las aventuras de Hugo Brandenburgo por el infierno, la *Eneida* de Virgilio, la teología mística de San Buenaventura, la letra de Jacopone de Tode y las voces líricas de Guido Guinizelli y Guido Cavalcanti; y lo mítico-simbólico, sostenido por las opiniones que solía tener el poeta, y que, tal vez, le permitieron concebir todas las estrategias simbólicas que fusionan historia y mito, generando un significado espiritual para la existencia humana.

Estructuralmente, la obra está organizada en tres partes (Infierno, Purgatorio y Paraíso), todas compuestas de trillizos con diez silabas métricas, usando rimas alternadas (ABA BCB CDC).

En los treinta y cuatro cantos que componen el Infierno, el yo lírico/narrador en primera persona, incluso nombrado Dante, liderado por Virgilio (índice obvio de la afiliación literaria de Dante y referencia explícita a *Divina Commedia* a la experiencia del héroe Eneas, quien, en el libro VI de la Eneida, visita el Infierno u Orco), construirá la imagen de un universo de espíritus caídos, cada uno castigado de acuerdo con su transgresión a los planes divinos para los seres humanos.

Los 33 cantos que componen el Purgatorio, el yo lírico/narrador, en primera persona, viaja a través de las cornisas de los siete pecados capitales, y se encuentra con pecadores arrepentidos que esperan saber su destino. Dante concibió el Purgatorio como una montaña que, al funcionar como una “escalera”, da acceso al Cielo. Antes del Purgatorio mismo, el yo lírico/narrador llega al Ante-Purgatorio. Su entrada está custodiada por Catón el Joven. Al final del viaje, Virgilio deja el puesto de guía de Dante, ya que no tiene acceso al Paraíso.

Los 33 cantos que componen la última parte del poema contemplan las andanzas de Dante por el Paraíso. Los nueve cielos y la forma concéntrica del reino divino obedecen a la concepción ptolemaica, muy influyente en el pensamiento del 1300. Los siguientes son los círculos divinos que forman la “Empyrea”: el cielo de la Luna, el cielo de Mercurio, el cielo de Venus (presidido por los ángeles “príncipes”), el cielo del Sol, el cielo de Marte, el cielo de Júpiter, el cielo de Saturno (presidido por los ángeles “tronos”), el cielo de las estrellas fijas y el último, “Primo Móvil” (presidido por los ángeles serafines). Cada uno está relacionado con una característica o una virtud. En el Paraíso, Dante encuentra a Beatriz, presente allí por ser un ejemplo de la alta virtud.

Enlace para la obra en PDF:

<http://www.ataun.net/bibliotecagratuita/CI%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Dante%20Alighieri/Divina%20Comedia.pdf>

3.

Le poème monumental de Dante Alighieri (1265-1321), *Divina Commedia* [La Divine Comédie], conçu en 1300 et écrit à la première personne (en langage vulgaire par le choix audacieux du poète) entre 1306 et 1316, reflète trois plans différents dans son conception: le biographique-historique, déterminé par les expériences politiques amères de Dante dans son pays, la marque d'amour laissée par la passion pour Beatriz Portinari (plus tard, après le mariage avec Simão de Bardi, Beatriz de Bardi, tuée à l'âge de vingt-quatre ans en raison d'une maladie grave), et surtout des souffrances de l'exil de Florence; le littéraire-théologique, visible dans la forte implication du poète dans la création littéraire et la théologie, commencée avec *Vita Nova* et développée aux dépens d'influences narratives telles que le *Purgatoire de Saint-Patrick* (d'origine anglo-saxonne), *Tundale* (œuvre supposément irlandaise), qui parle du pèlerinage à travers les trois domaines: Enfer, Purgatoire et Paradis), deux poèmes du franciscain Jacobin de Vérone - "Enfer" et "Paradis" (le premier avec trois cent quarante vers; le second avec deux cent quatre-vingts), la chronique de Ricordano Malaspina sur les aventures de Hugo Brandenburg par l'Enfer, de l'*Énéide* de Virgile, de la théologie mystique de Saint Bonaventure, des paroles de Jacoponte de Tode et des voix lyriques de Guido Guinizelli et Guido Cavalcanti; et le mythique-symbolique, soutenu par les vues que le poète avait avant, et qui lui permettaient peut-être de concevoir toutes les stratégies symboliques qui fondent histoire et mythe, générant un sens spirituel pour l'existence humaine.

Structurellement, l'œuvre est organisée en trois parties (Enfer, Purgatoire et Paradis), toutes composées de triplés décasyllabiques, utilisant des rimes alternées (ABA BCB CDC).

Dans les trente-quatre chansons qui composent l'*Enfer*, la première personne de le je lyrique/narrateur, même appelée Dante, dirigée par Virgil (index évident de l'affiliation littéraire de Dante et référence explicite à *Divina Commedia* à l'expérience du héros Virgilian Aeneas, qui livre VI d'*Énéide*, visites l'Enfer ou l'Orc), construira l'image d'un univers d'esprits déchus, punis chacun en fonction de leur transgression des plans divins pour les êtres humains.

Les 33 chants qui composent le *Purgatoire*, le soi-narrateur lyrique, à la première personne, parcourent les corniches des sept péchés capitaux et rencontrent des pécheurs repentants qui attendent de connaître leur destin. Dante a conçu le purgatoire comme une montagne qui, fonctionnant comme un "escalier", permet d'accéder au paradis. Avant le purgatoire lui-même, on arrive à l'Anterpurgatory. Votre entrée est gardée par Cato le Jeune. À la fin du voyage, Virgilio quitte le poste de guide de Dante, car il n'a pas accès au paradis.

Les 33 chansons qui composent la dernière partie du poème contemplent les errances de Dante à travers le paradis. Les neuf cieux et la forme concentrique du royaume divin obéissent à la conception ptolémaïque, assez influente dans la pensée du 1300. Voici les cercles divins qui forment "Empyrea": le ciel de la lune, le ciel de Mercure, le ciel de Vénus (présidé par les anges "princes"), le ciel du Soleil, le ciel de Mars, le ciel de Jupiter, le ciel de Saturne (présidé par les anges "trônes"), le ciel des étoiles fixes et le dernier, "Cousin Mobile" (présidé par les anges séraphins). Chacun est lié à une caractéristique ou à une vertu. Au paradis, Dante rencontre Beatriz, présente comme un exemple de haute vertu.

Lien vers l' oeuvre PDF:

[https://fr.wikisource.org/wiki/La_Divine_Com%C3%A9die_\(Lamennais_1863\)/Texte_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Divine_Com%C3%A9die_(Lamennais_1863)/Texte_entier)

4.

Dante Alighieri's (1265- 1321) monumental poem, *Divina Commedia* [The Divine Comedy], designed in 1300 and written in the first person (in the vulgar language, by the poet's bold choice) between 1306 and 1316, reflects three different planes in its conception: the biographical-historical, determined by the Dante's bitter political experiences in his country, the love mark left by his passion for Beatriz Portinari (later, after her marriage to Simão de Bardi, Beatriz de Bardi, who died at the age of twenty to four due to a serious illness), and especially for his suffering of Florence's exile; the literary-theological, visible in the poet's strong involvement with literary creation and theology, begun with *Vita Nouva*, and developed at the expense of narrative influences such as *St. Patrick's Purgatory* (of Anglo-Saxon origin), *Tundale* (supposedly Irish work , which speaks of the pilgrimage through the three domains: Hell, Purgatory and Paradise), two poems by the Franciscan Jacobin of Verona - "Hell" and "Paradise" (the first with three hundred and forty verses; the second with two hundred and eighty) –, Ricordano Malaspina's chronicle of the adventures of Hugo Brandenburg by Hell, Virgil's *Aeneid*, the mystical theology of St. Bonaventure, the lyric of Jacopone de Tode, and the lyrical voices of Guido Guinizelli and Guido Cavalcanti; and the mythical-symbolic, sustained by the views that the poet used to have, and which, perhaps, allowed him to conceive all the symbolic strategies that fuse history and myth, generating a spiritual meaning for human existence.

Structurally, the work is organized into three parts (Hell, Purgatory, and Paradise), all composed of decasyllabic triplets, using alternate rhymes (ABA BCB CDC).

In the thirty-four cantos that make up *Hell*, the I lyric/narrator, even named as Dante, led by Virgil (obvious index of Dante's literary affiliation and explicit reference to *Divina Commedia* to the experience of the hero Virgilian *Aeneas*, who, in the book VI of *Aeneid*, visits Hell or Orc), will construct the image of a universe of fallen spirits, each punished according to their transgression of divine plans for human beings.

The 33 cantos that make up *Purgatory*, the I lyric/narrator, in the first person, travels through the cornices of the seven deadly sins, and meet with repentant sinners who are waiting to know their destiny. Dante conceived Purgatory as a mountain, which, functioning as a “stairway” gives access to Heaven. Before Purgatory itself, one arrives at the Anterpurgatory. The entry is guarded by Cato the Younger. At the end of the journey, Virgilio leaves Dante's guide post, as he has no access to Paradise.

The 33 cantos that make up the last part of the poem contemplate Dante's wanderings through *Paradise*. The nine heavens and the concentric form of the divine kingdom obey the Ptolemaic conception, quite influential in the thinking of the 1300. The following are the divine circles that form the “Empyrea”: the sky of the moon, the sky of Mercury, the sky of Venus (presided by the angels “princes”), the sky of the Sun, the sky of Mars, the sky of Jupiter, the sky of Saturn (presided by the angels “thrones”), the sky of the fixed stars and the last one, “Cousin Mobile” (chaired by the seraphim angels). Each is related to a characteristic or a virtue. In Paradise, Dante meets Beatriz, present there for being an example of high virtue.

Link to the work in PDF: <http://www.gutenberg.org/files/8800/8800-h/8800-h.htm>



REVISTA ÉPICAS - CIMEEP/UFS

MARTINHO, Marcos. *Iliás*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 122-128. ISSN 2527-080X.

ILIÁS EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Marcos Martinho³¹

1.

A *Iliás* [Ilíada] (séc. VIII a.C.), de Homero (séc. VIII a.C.), composta em grego antigo (mistura de jônio com eólio), soma 15.693 versos hexâmetros dactílicos. Foi a princípio composta e transmitida oralmente nas cidades gregas da Ásia Menor no séc. VIII a.C. Juntamente com a *Odisseia*, passou a ser regularmente recitada em Atenas por ocasião do festival das Panateneias, instituído em 566 a.C. Em meados do séc. V a.C., o poeta Antímaco de Colofon teria preparado uma edição das epopeias homéricas, a qual teria servido de base a tradições manuscritas posteriores. Entre os séc. IV e II a.C., gramáticos alexandrinos (Zenódoto, Aristófanes, Aristarco) empenharam-se em preparar edições críticas das epopeias homéricas, e a eles se atribui a divisão destas em 24 cantos.

O cabeçalho (v. 1-7) da *Ilíada* comprehende a invocação da deusa (*theá*), a que o aedo pede que cante a ira (*ménis*) de Aquiles. Tudo o mais é a narração desse episódio, ocorrido no nono ano do cerco de Troia, mantido por uma coligação de reis (*basileís*) aqueus ao longo de dez anos. O episódio começa quando Agamêmnon, rei de Micenas, age de modo que ofende Aquiles, rei da Fília. Trata-se, respectivamente, do rei

³¹ Marcos Martinho (USP - Grupo de Pesquisa do CBPq "Entre gramática e retórica grega e latina").

mais poderoso (*phérteros*), que sobressai nos combates coletivos pelo número dos seus exércitos, e do rei mais forte (*karterós*), que prima nos combates singulares pela sua fibra. Assim, Aquiles, a fim de fazer valer sua honra (*timé*), impreca contra Agamêmnon, anunciando que vai retirar-se da guerra com seu exército de mirmítones, e que por isso Agamêmnon e todos os que ficarem ao lado deste lamentarão sua falta no campo de batalha. A deusa Tétide, mãe de Aquiles, sobe ao Olimpo, para pedir a Zeus que faça valer os votos do filho (Canto 1). Zeus atende o pedido, não só incitando Agamêmenon com os aqueus a combates desastrosos (Canto 2), mas proibindo os demais deuses de intervir na guerra dos aqueus e troianos (Canto 8). Entre os Cantos 3 e 22, alternam-se cenas de combate singular e coletivo. No Canto 3, a sorte coletiva dos exércitos depende do confronto singular de Menelau, rei de Esparta, e Alexandre, príncipe de Troia, respectivamente marido e raptor de Helena. No Canto 15, narra-se o avanço coletivo mais dramático dos troianos: liderados pelo príncipe Héctor, aqueles fazem os exércitos aqueus recuar até a praia, enquanto Héctor ameaça atear fogo às naus aqueias. Ao ver isso, Pátroclo, companheiro dileto de Aquiles, pede a este que lhe empreste suas armas, para que lidere os mirmítones contra os troianos. No entanto, em meio à batalha, Pátroclo acaba sendo morto por Héctor (Canto 16). Este toma as armas de Aquiles (Canto 17), e aqueus e troianos disputam o cadáver de Pátroclo, até que, com a chegada de Aquiles, os aqueus conseguem o corpo, enquanto Tétide vai ao deus Hefesto pedir-lhe que confeccione armas novas para seu filho (Cantos 17-18). Agamêmnon recongraga-se com Aquiles (Canto 19), Zeus permite que os deuses tornem a intervir na guerra dos mortais (Canto 20), e enfim narra-se o combate singular mais notável, travado por Aquiles, o mais excelente (*árיסטos*) dos aqueus, e Héctor. Aquiles mata Héctor, arrastando o cadáver até seu acampamento. Só então Pátroclo é cremado, e a morte deste é celebrada com jogos atléticos (Canto 23). Os deuses mandam Tétide dizer ao filho que reprovam o modo como ele insulta o morto Héctor; mas a ira de Aquiles permanece acesa, até que o próprio rei de Troia, Príamo, guiado pelo deus Hermes, consegue infiltrar-se no acampamento de Aquiles para pedir-lhe que devolva o cadáver do filho. Aquiles, enfim, consente, e os troianos podem cremar Héctor. Assim, a *Ilíada* celebra a gesta (*érga*) de Aquiles, assegurando a glória (*kléos*) do herói, que, segundo um oráculo, tinha de escolher entre o retorno (*nóstos*) à pátria sem glória e a glória sem retorno (Canto 9).

Não se tem informação histórica sobre a vida de Homero, nem se sabe se ele compôs os episódios da *Ilíada*, ou se reuniu, ordenou e costurou episódios transmitidos por outros. Se a composição da obra desce ao séc. VIII a.C., os episódios narrados nela guardam traços do séc. XII a.C.

Link para a obra:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0133>

2.

La *Iliás* [Ilíada] suma 15,693 versos hexámetros dactílicos. Originalmente fue compuesta en griego antiguo (mezcla de jónico y eólico), y transmitida oralmente en las ciudades griegas de Asia Menor en el siglo VIII a.C. Junto con la *Odisea*, se recitaba regularmente en Atenas con motivo del festival de las Panateneias, instituido en 566 a. C. A mediados del siglo V a. C., el poeta Antíoco de Colofón habría preparado una edición de las epopeyas homéricas, que habría sido la base de las tradiciones manuscritas posteriores. Entre los siglos IV y II a. C., los gramáticos alejandrinos (Zenodoto, Aristófanes, Aristarco) se esforzaron por preparar ediciones críticas de las epopeyas homéricas, y se les atribuye su división en 24 cantos.

El Encabezado (v. 1-7) de la *Ilíada* comprende la invocación de la diosa (*theá*), a quien el aedo le pide que cante la ira (*mênis*) de Aquiles. Todo lo demás es la narración de este episodio, que ocurrió en el noveno año del asedio à Troia, mantenido por una coalición de reyes aqueos (*basileîs*) durante diez años. El episodio comienza cuando Agamenón, rey de Micenas, actúa de una manera que ofende a Aquiles, rey de Ftia. Estos son, respectivamente, el rey más poderoso (*phérteros*), que sobresale en combate colectivo por el número de sus ejércitos, y el rey más fuerte (*karterós*), que sobresale en combate singular por su fibra. Entonces, Aquiles, para afirmar su honor (*timé*), maldice contra Agamenón, anunciando que se retirará de la guerra con su ejército de mirmidones, y por lo tanto, Agamenón y todos los que lo respaldan llorarán su falta en el campo de batalla. La diosa Tétide, la madre de Aquiles, sube al Olimpo para pedir a Zeus que haga valer los votos de su hijo (Canto 1). Zeus cumple la solicitud, no solo incita a Agamenón con los aqueos a un combate desastroso (Canto 2), sino que prohíbe que los otros dioses intervengan en la guerra de los aqueos y los troyanos (Canto 8). Entre los cantos 3 y 22, se cambian escenas de combate individual y colectivo. En Canto 3, la suerte colectiva de los ejércitos depende de la confrontación singular de Menelao, rey de Esparta, y Alejandro, príncipe de Troya, respectivamente esposo y secuestrador de Helena. En Canto 15, se narra el avance colectivo más dramático de los troyanos: liderados por el Príncipe Héctor, ellos hacen que los ejércitos aqueos se retiren a la playa, mientras Héctor amenaza con incendiar los barcos aqueos. Al ver esto, Patroclus, el querido compañero de Aquiles, le pide a Aquiles que le preste sus armas para que pueda conducir a los mirmidones contra los troyanos. Sin embargo, en medio de la batalla, Patroclus termina siendo asesinado por Héctor (Canto 16). Héctor toma las armas de Aquiles (Canto 17), y los aqueos y los troyanos disputan el cadáver de Patroclus, hasta que, con la llegada de Aquiles, los aqueos obtienen el cuerpo, mientras Tétide va al dios Hefesto para pedirle que le haga nuevas armas a su hijo (Canto 17-18). Agamenón hace las paces con Aquiles (Canto 19), Zeus permite que los dioses intervengan nuevamente en la guerra de los mortales (Canto 20), y finalmente narra el combate singular más notable librado por Aquiles, el más excelente (*árístos*) de los Aqueos, y Héctor. Aquiles mata a Héctor, arrastrando el cadáver a su campamento. Solo entonces se incinera

Patroclus, y su muerte se celebra con juegos deportivos (Canto 23). Los dioses le dicen a Tétide que le diga a su hijo que desaprueban la forma en que insulta al Héctor muerto; pero la ira de Aquiles sigue ardiendo hasta que el propio rey de Troya, Príamo, dirigido por el dios Hermes, logra infiltrarse en el campamento de Aquiles para pedirle que devuelva el cadáver de su hijo. Aquiles finalmente consiente, y los troyanos pueden incinerar a Héctor. Por lo tanto, la *Ilíada* celebra el gesto de Aquiles (*érga*), asegurando la gloria (*kléos*) del héroe, quien, según un oráculo, tuvo que elegir entre el regreso (*nóstos*) a la patria sin gloria y la gloria sin retorno (Canto 9). No hay información histórica sobre la vida de Homero, ni se sabe si compuso los episodios de la *Ilíada*, o si recopiló, ordenó y cosió episodios transmitidos por otros. Si la composición de la obra desciende al siglo VIII a.C., los episodios narrados en él guardan rastros del siglo XII a.C.

Enlace para la obra:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0133>

3.

L' *Iliás* [Iliade] (VIII^e s. av. J.-C.), d'Homère (VIII^e s. av. J.-C.), composée en grec ancien (mélange de l'ionien avec l'éolien), compte 15.693 vers hexamètres dactyliques. Elle a été composée et transmise oralement dans les villes grecques de l'Asie Mineure au VIII^e s. av. J.-C. De même que l'*Odyssée*, l'*Iliade* commença d'être régulièrement récitée à Athènes lors des Panathénées, festivités instituées en 566 av. J.-C. Vers le milieu du V^e s. av. J.-C., le poète Antimaque de Colophon prépara une édition des épopées homériques, laquelle servit de base aux traditions manuscrites postérieures. Entre le IV^e et le II^e s. av. J.-C., les grammairiens alexandrins (Zénodote, Aristophane, Aristarque) se mirent à préparer des éditions critiques des épopées homériques, et c'est à eux qu'il revient d'avoir divisé celles-ci en 24 chants.

L'entête de l'*Iliade* (v. 1-7) comprend l'invocation de la déesse (*theá*), à qui l'aède demande de chanter la colère (*ménis*) d'Achille. Tout le reste consiste en un récit de cet épisode, qui se situe dans la neuvième année du siège de Troie, mené à bout par une coalition de rois (*basileîs*) achéens pendant dix ans. L'épisode commence quand Agamemnon, roi de Mycènes, offense Achille, roi de la Phthie. Il s'agit respectivement du roi le plus puissant (*phérteros*), qui excelle dans les combats collectifs grâce au nombre de ses armées, et du roi le plus fort (*karterós*), qui se distingue dans les combats individuels par sa vigueur. Alors, Achille, afin de faire valoir son honneur (*timé*), maudit Agamemnon, en lui annonçant qu'il va, avec son armée des Myrmidons, abandonner la guerre, et que, de ce fait, Agamemnon et tous ceux qui resteront à côté de lui regretteront son absence dans le champ de bataille. La déesse Thétis, mère d'Achille, monte vers l'Olympe,

afin de demander à Zeus de confirmer les vœux de son fils (Chant 1). Zeus accède à la requête, en incitant Agamemnon à marcher avec les Achéens à des combats désastreux (Chant 2), et en interdisant aux autres dieux d'intervenir dans la guerre des mortels (Chant 8). Entre les Chants 3 et 22, les scènes de combat individuel et de combat collectif se succèdent. Dans le Chant 3, le sort collectif des armées est confié au résultat du combat individuel de Ménélas, roi de Sparte, et d'Alexandre, prince troyen, respectivement le mari et le ravisseur d'Hélène. Dans le Chant 15, on raconte l'investissement le plus dramatique des troupes troyennes : guidées par le prince Hector, celles-ci font en sorte que les armées achéennes sont obligées de reculer jusqu'à la plage, pendant qu'Hector menace de mettre le feu aux nefv achéennes. Alors, Patrocle, le compagnon fidèle d'Achille, demande à celui-ci de lui prêter ses armes, afin qu'il guide les Myrmidons contre les Troyens. Cependant, pendant le combat, Hector finit par tuer Patrocle (Chant 16). Il prend les armes d'Achille (Chant 17), alors que les Achéens et les Troyens disputent le cadavre de Patrocle, jusqu'à ce que, à l'arrivée d'Achille, les Achéens réussissent à récupérer le corps, pendant que Thétis cherche le dieu Héphaïstos afin de lui demander de fabriquer des nouvelles armes pour son fils (Chants 17-18). Agamemnon s'entend avec Achille (Chant 19), Zeus autorise les dieux d'intervenir dans la guerre des mortels (Chant 20), et on raconte enfin le combat individuel le plus remarquable, mené par Achille, le plus excellent (*áristos*) parmi les Achéens, et Hector. Achille tue Hector et en traîne le cadavre dans son camp. Ce n'est qu'alors que le corps de Patrocle est incinéré, et la mort du guerrier est célébrée avec des jeux athlétiques (Chant 23). Les dieux envoient Thétis dire à son fils qu'ils n'approuvent pas la façon dont il insulte le mort Hector ; mais la colère d'Achille ne cesse que lorsque le roi troyen, Priam, guidé par le dieux Hermès, réussit à pénétrer dans le camp d'Achille pour demander à celui-ci de lui rendre le cadavre de son fils. Enfin, Achille acquiesce, et les Troyens peuvent incinérer Hector. Ainsi, l'*Iliade* célèbre la geste (*érga*) d'Achille, en assurant la gloire (*kléos*) du héros, qui, selon un oracle, devait choisir entre le retour (*nóstos*) à la patrie sans gloire et la gloire sans retour (Chant 9).

Nous ne disposons pas de données historiques relatives à la vie d'Homère, ni ne savons s'il a composé les épisodes de l'*Iliade*, ou s'il a rassemblé, ordonné et cousu des épisodes transmis par d'autres. Si la date de la composition de l'ouvrage descend au VIII^e s. av. J.-C., les épisodes qui y sont narrés gardent des traces du monde grec du XII^e s. av. J.-C.

Lien vers l'oeuvre :

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0133>

4.

The *Iliás* [Iliad] (VIII century BC), by Homer (VIII century BC), composed in ancient Greek (mixture of Ionian and Aeolian), has 15,693 verses dactyl hexameters. It was originally composed and transmitted orally in the Greek cities of Asia Minor in the 8th century BC. Along with the *Odyssey*, it was regularly recited in Athens on the occasion of the Panatenean festival, instituted in 566 BC. In the middle of V century BC, the poet Antiochus of Colofon would have prepared an edition of the Homeric epics, which would have been the basis of later manuscript traditions. Between the centuries IV and II BC, Alexandrian grammarians (Zenodotus, Aristophanes, Aristarchus) endeavored to prepare critical editions of the Homeric epics, and they are assigned to divide them into 24 books.

The headline (v. 1-7) of the *Iliad* comprises the invocation of the goddess (*theá*), whom the aedo asks to sing the wrath (*ménis*) of Achilles. Everything else is the narration of this episode, which occurred in the ninth year of the siege of Troia, maintained by a coalition of Achaean kings (*basileís*) over ten years. The episode begins when Agamemnon, king of Mycenae, acts in a way that offends Achilles, king of Ftia. These are, respectively, the most powerful king (*phérteros*), who excels in collective combat by the number of his armies, and the strongest king (*karterós*), who excels in singular combat for his fiber. Thus, Achilles, in order to assert his honor (*timé*), imprecates against Agamemnon, announcing that he will withdraw from the war with his army of mirmidones, and therefore Agamemnon and all who stand by him will mourn his lack in the battle field. The goddess Tetide, Achilles' mother, rises to Olympus to ask Zeus to assert her son's vows (Book 1). Zeus fulfills the request, not only inciting Agamemnon with the Achaeans to disastrous fighting (Book 2), but forbidding the other gods to intervene in the Achaean and Trojan war (Book 8). Between Books 3 and 22 alternate single and collective combat scenes. In Book 3, the armies' collective luck depends on the unique confrontation of Menelaus, king of Sparta, and Alejandro, prince of Troy, respectively husband and abductor of Helena. In Book 15, the most dramatic collective advance of the Trojans is narrated: led by Prince Héctor, they make the Achaean armies retreat to the beach, while Héctor threatens to set fire to the Achaean ships. Seeing this, Patroclus, Achilles' beloved companion, asks Achilles to lend him his weapons so that he can lead the mirmidones against the Trojans. However, in the midst of the battle, Patroclus ends up being killed by Hector (Books 16). He takes the arms of Achilles (Book 17), and Achaeans and Trojans dispute the corpse of Patroclus, until, with the arrival of Achilles, the Achaeans get the body, while Tetide goes to the god Hephaestus to ask him to make new weapons for him. his son (Books 17-18). Agamemnon rejoins with Achilles (Book 19), Zeus allows the gods to intervene again in the war of mortals (Book 20), and at last narrates the most remarkable singular combat waged by Achilles, the most excellent (*áristos*) of the Achaeans, and

Hector. Achilles kills Hector, dragging the corpse to his camp. Only then is Patroclus cremated, and his death is celebrated with athletic games (Book 23). The gods tell Tetide to tell her son to disapprove of the way he insults the dead Hector; but the wrath of Achilles remains burning until the king of Troy himself, Priam, led by the god Hermes, manages to infiltrate the camp of Achilles to ask him to return the corpse of his son. Achilles finally consents, and the Trojans can cremate Hector. Thus, the *Iliad* celebrates the Achilles' gesture (*érga*), securing the glory (*kléos*) of the hero, who, according to an oracle, had to choose between the return (*nóstos*) to the homeland without glory and the glory without return (Song 9).

There is no historical information about Homer's life, nor is it known if he composed the *Iliad* episodes, or gathered, ordered and stitched episodes broadcast by others. If the composition of the work descends to the century VIII BC, the episodes narrated in it keep traces of the century XII BC

Link to the book:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0133>

(English translation by Christina Ramalho)



CLARKE, Margaret Anne. *Invenção de Orfeu*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 129-132. ISSN 2527-080X.

INVENÇÃO DE ORFEU EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Margaret Anne Clarke³²

1.

Invenção de Orfeu (1952), de Jorge de Lima (1893-1953), é composta de 9.674 versos, divididos em dez cantos, à moda de epopeia camoniana. Oriundo de inspiração cristã e católica, o poema foi lançado no meio do século vinte, após a Segunda Guerra Mundial. Como outras obras da época, *Invenção de Orfeu* representa um grande esforço para superar a arbitrariedade da época moderna, e a lacuna entre a realidade e a linguagem para atingir a unidade. Segundo o relato do próprio autor, a meta fundamental foi realizar a modernização de epopeia. Portanto, *Invenção de Orfeu* recusa a narrativa fixa ou sequência cronológica da epopeia clássica. Os dez cantos se compõem de inúmeras citações da poesia do cânone ocidental, e por isso reúnem uma grande variedade de estilos da poesia lírica, bem como uma montagem que se constrói de todas as figuras de linguagem que existem na poética antiga e contemporânea. Ao longo do poema, o símbolo, metáfora e metonímia interligam entre si. Nesse contexto, *Invenção de Orfeu* pode ser considerada como um compêndio ou arquivo da civilização ocidental desde o advento do Logos de Deus.

³² Professora-Doutora da Universidade de Portsmouth. Coordenadora, com Christina Ramalho, do GT 5 do CIMEEP – Historiografia Épica.

O poema reúne tudo: a coexistência entre o mais antigo e o mais atual, o sublime e o mais sublime, o mais local e o mais universal, apenas componentes do mundo de Deus, e cuja origem deriva-se do Logos de Deus. Portanto, o mundo inteiro é redimível em poesia, e cabe ao poeta redimi-lo. Assim, a visão do tempo e da eternidade muda constantemente ao longo do poema, num intercâmbio entre o Verbo na eternidade e o discurso fragmentado dentro do tempo, que é preciso recompor através da figura órfica do poeta, para atingir um vislumbre da redenção final. Jorge de Lima nasceu em União dos Palmares, Alagoas em 1893 e faleceu no Rio de Janeiro em 1953.

2.

La *Invenção de Orfeu* [Invención de Orfeo], de Jorge de Lima (1893-1953), está compuesta de 9,674 versos, divididos en diez cantos, a la moda de epopeya camoniana. Oriundo de inspiración cristiana y católica, el poema fue lanzado a mediados del siglo veinte, después de la Segunda Guerra Mundial. Como otras obras de la época, la epopeya representa un gran esfuerzo para superar la arbitrariedad de la época moderna, y la brecha entre la realidad y el lenguaje para alcanzar la unidad. Según el relato del propio autor, la meta fundamental fue realizar la modernización de epopeya. Por lo tanto, *Invenção de Orfeu* rechaza la narrativa fija o secuencia cronológica de la epopeya clásica. Los diez cantos se componen de innumerables citas de la poesía del canon occidental, y por eso reúnen una gran variedad de estilos de la poesía lírica, así como un montaje que se construye de todas las figuras de lenguaje que existen en la poética antigua y contemporánea. A lo largo del poema, el símbolo, metáfora y metonimia interconectan entre sí. En ese contexto, el poema puede ser considerado como un compendio o archivo de la civilización occidental desde el advenimiento del Logos de Dios.

El poema reúne todo: la coexistencia entre lo más antiguo y lo más actual, lo sublime y lo más sublime, lo más local y lo más universal, sólo componentes del mundo de Dios, y cuyo origen deriva del Logos de Dios. Por lo tanto, el mundo entero es redimible en poesía, y corresponde al poeta redimirlo. Así, la visión del tiempo y de la eternidad cambia constantemente a lo largo del poema, en un intercambio entre el Verbo en la eternidad y el discurso fragmentado dentro del tiempo, que es preciso recomponer a través de la figura órfica del poeta, para alcanzar un vislumbre de la redención final. Jorge de Lima nació en União dos Palmares, Alagoas en 1893 y falleció en Río de Janeiro en 1953.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

L'Invenção de Orfeu [Invention of Orpheus] (1952), de Jorge de Lima (1893-1953), est composé de 9 674 vers, divisés en dix chants, dans le style de l'épopée camonienne. D'inspiration chrétienne et catholique, le poème a été publié au milieu du XXe siècle après la Seconde Guerre mondiale. Comme d'autres œuvres de l'époque, *L'Invenção de Orfeu* représente un effort considérable pour surmonter l'arbitraire des temps modernes et le fossé qui existe entre la réalité et le langage pour réaliser l'unité. Selon le propre compte rendu de l'auteur, l'objectif fondamental était de réaliser la modernisation de l'épopée. Par conséquent, *L'Invenção de Orfeu* refuse la séquence narrative ou chronologique fixée de l'épopée classique. Les dix chants sont constitués de nombreuses citations de poèmes canoniques occidentaux et rassemblent ainsi une grande variété de styles de poésie lyrique, ainsi qu'un montage qui s'appuie sur toutes les figures du langage qui existent dans la poétique ancienne et contemporaine. Tout au long du poème, le symbole, la métaphore et la métonymie sont interconnectés. Dans ce contexte, *L'Invenção de Orfeu* peut être considérée comme un recueil ou une archive de la civilisation occidentale depuis l'avènement du Logos de Dieu.

Le poème rassemble tout cela: la coexistence entre le plus ancien et le plus actuel, le sublime et le plus sublimé, le plus local et le plus universel, composants uniques du monde de Dieu et dont l'origine découle du Logos de Dieu. Par conséquent, le monde entier est rachetable par la poésie et il appartient au poète de le racheter. Ainsi, la vision du temps et de l'éternité change constamment tout au long du poème, dans un échange entre la Parole dans l'éternité et le discours fragmenté dans le temps, qui doit être recomposé à travers la figure orpheline du poète, afin de donner un aperçu de la rédemption finale. Jorge de Lima est né à União dos Palmares, Alagoas en 1893 et décédé à Rio de Janeiro en 1953.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Invenção de Orfeu [The Invention of Orpheus], by de Jorge de Lima (1893-1953), is composed of 9,674 verses, divided into ten cantos, in the style of a Camonian epic poem. Coming from Christian and Catholic inspiration, the poem was released in the middle of the twentieth century after World War II. Like other works of the time, *Invenção de Orfeu* represents a great effort to overcome the arbitrariness of the modern age, and the gap between reality and language in order to achieve unity. According to the author's own account, the fundamental goal was to realise the modernization of the epic. Therefore, *Invenção de Orfeu* rejects the fixed narrative or chronological sequence of classical epic poetry. The ten cantos are made up of

numerous quotations from Western canon poetry, and so bring together a wide variety of lyrical poetry styles, as well as a montage that builds on all the figures of language that exist in ancient and contemporary poetics. Throughout the poem, the symbol, metaphor and metonymy interconnect with each other. In this context, the poem can be considered as a compendium or archive of Western civilization since the advent of the Logos of God.

The poem brings it all together: the coexistence between the oldest and the most current, the sublime and the most sublime, the most local and the most universal, only components of God's world, and whose origin derives from the Logos of God. Therefore, the whole world is redeemable in poetry, and it is the task of the poet to redeem it. Thus, the vision of time and eternity constantly changes throughout the poem, in an exchange between the Word in eternity and the fragmented discourse within time, which needs to be recomposed through the poet's orphaned figure, in order to catch a glimpse of final redemption. Jorge de Lima was born in União dos Palmares, Alagoas in 1893 and died in Rio de Janeiro in 1953.



PLAGNARD, Aude. *La Araucana*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 133-137. ISSN 2527-080X.

***LA ARAUCANA* EPOPEIA/POEMA ÉPICO**

Aude Plagnard³³

1.

Durante mais de dois séculos, a guerra de Arauco enfrentou os conquistadores e depois colonos espanhóis ou crioulos contra os habitantes dos territórios chilenos localizados na região de Araucanía, ao sul do rio Biobío. A extensão e a natureza do conflito, que nunca teve uma resolução militar e no qual os colonizadores nunca venceram, motivaram o nome de “Flandres da Índia” que foi dado a essa região do Chile, em comparação com a guerra de oitenta anos em que os anfitriões da monarquia católica nunca conseguiram derrotar os protestantes das províncias unidas.

Chamados de “araucanos”, os índios mapuches são os protagonistas do primeiro épico espanhol moderno dedicado à expansão colonial da monarquia espanhola: *La Araucana* [A Araucana] (1569, 1578, 1589), de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), que se baseia na relação histórica precisa de uma pequena parte desse confronto, que abrange os anos de 1553 a 1558, correspondendo a dois estágios militares diferentes: o “Chile sem governador”, após o assassinato do governador Pedro de Valdivia (1553 -1557), e depois o início do governo de García Hurtado de Mendoza, filho do novo vice-rei do Peru (1557-1558). Alonso

³³ Université Paul-Valéry/IRIEC/CLEA, Paris-Sorbonne.

de Ercilla, autor de *La Araucana* e testemunha ocular de parte dos eventos narrados, chegou ao Chile com este último. Antes de servir como soldado no vice-reinado do Peru, Ercilla havia sido o pajem do rei da Espanha Felipe II e também estava a seu serviço em seu retorno à Espanha em 1563. Lá, ele prosperou na cidade de Madrid e compôs o poema que lançou a veia épica colonial em língua espanhola.

O poema foi publicado em três partes em 1569, 1578 e 1589, embora cada uma dessas partes tenha apresentado várias reedições nesse período, separadamente e em conjunto, na Espanha ou em outros países europeus. O próprio Ercilla participou do processo editorial até sua morte, em 1594.

A interpretação política e ética do poema é objeto de debates que refletem a complexidade da mesma obra: enquanto o poema emana de um servidor da coroa, que dedica seu poema ao rei da Espanha, critica a violência excessiva das guerras coloniais, eleva os guerreiros araucanos à estatura de heróis antigos e promove seu papel do autor como soldado e interlocutor dos nativos. No Chile, o poema foi reinterpretado, na época da construção do Estado-nação, como fundador da literatura crioula, anti-castelhana e até independente.

Várias edições da *La Araucana* podem ser consultadas na Biblioteca Digital Hispânica.

(Versão em português por Christina Ramalho)

2.

La guerra de Arauco enfrentó durante más de dos siglos a los conquistadores y luego colonos españoles o criollos contra los habitantes de los territorios chilenos situados en la región de la Araucanía, al sur del río Biobío. La extensión y la naturaleza del conflicto, que nunca tuvo resolución militar y en el que los colonizadores nunca vencieron, motivaron el nombre de “Flandes indiano” que se dio a esta región de Chile, así comparada con la guerra de ochenta años en la que las huestes de la monarquía católica nunca consiguieron vencer a los protestantes de las Provincias Unidas.

Llamados “araucanos”, los indios de la etnia mapuche son los protagonistas de la primera epopeya española moderna dedicada a la expansión colonial de la monarquía española: *La Araucana* (1569, 1578, 1589), de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), que se basa en la relación histórica precisa de una pequeña parte de este enfrentamiento, que cubre los años 1553 a 1558, correspondiéndose con dos etapas militares distintas: el “Chile sin gobernador”, a raíz del asesinato del gobernador Pedro de Valdivia (1553-1557), y luego el principio de la gobernación de García Hurtado de Mendoza, hijo del nuevo Virrey de Perú (1557-1558). Con este último llegó a Chile Alonso de Ercilla, el autor de *La Araucana* y testigo presencial de parte de los hechos narrados. Antes de servir como soldado en el Virreinato de Perú, Ercilla había sido paje del rey de España Felipe II y también quedó a su servicio a su vuelta a España, en 1563. Allí prosperó en la villa de Madrid y compuso el poema que inauguró la vena épica colonial en lengua castellana.

El poema se publicó en tres partes en 1569, 1578 y 1589, aunque cada una de estas partes conoció varias reediciones en este período, por separado y juntas, en España o en otros países europeos. El propio Ercilla participó en el proceso editorial hasta su muerte, en 1594.

La interpretación política y ética del poema es objeto de debates que reflejan la complejidad de la misma obra: a la par que emana de un servidor de la corona, quien dedica su poema al rey de España, critica la excesiva violencia de las guerras coloniales, eleva a los guerreros araucanos a la estatura de héroes antiguos y promociona el papel de autor como soldado y de interlocutor de los indígenas. En Chile, Ercilla ha sido reinterpretado, en el momento de la construcción del estado nación, como un fundador de la literatura criolla, anti-castellana e incluso independentista.

Varias ediciones de *La Araucana* pueden consultarse en la Biblioteca Digital Hispánica.

3.

Durant plus de deux siècles, la guerre d'Arauco vit s'affronter les conquistadors et colons espagnols et les habitants des territoires chiliens de la région d'Araucanie, au sud du fleuve Biobío. Ce conflit sans issue militaire, dont les colonisateurs ne furent jamais vainqueurs, justifia l'appellation de "Flandres indiennes" que reçut cette région de l'Amérique, à l'image de la guerre de quatre-vingt ans au cours desquelles la monarchie catholique ne put vaincre les Protestants des Provinces Unies. Ceux que l'on désignait alors comme les "Araucans", indigènes de l'ethnie mapuche, sont les protagonistes de la première épopée moderne consacrée à l'expansion coloniale de la monarchie espagnole : *La Araucana* (1569, 1578, 1589), de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), qui se fonde sur le récit historique circonstancié d'une petite partie de cet affrontement, couvrant les années 1553 à 1558 et deux étapes militaires distinctes : l'époque du "Chili sans gouverneur" après l'assassinat de Pedro de Valdivia (1553-1557), puis les premiers mois de la gouvernance de García Hurtado de Mendoza, fils du nouveau Vice-Roi du Pérou (1557-1558). Parmi les troupes de ce dernier, on comptait Alonso de Ercilla, auteur de *La Araucana* et témoin d'une partie des faits qui y sont narrés. Avant de servir comme soldat dans le Vice-royaume du Pérou, Ercilla avait été page du roi d'Espagne Philippe II et c'est encore à son service qu'il se plaça à son retour en Espagne, en 1563. Sa situation fut florissante dans la ville de Madrid, où il composa le poème qui inaugura l'épopée coloniale en langue castillane. Le poème fut publié en trois parties en 1569, 1578 et 1589 ; chacune des trois parties fut rééditée plusieurs fois au cours de la période, séparément ou ensemble, en Espagne et dans plusieurs autres territoires européens. Ercilla en personne prit part au processus éditorial jusqu'à sa mort, en 1594. L'interprétation éthique et politique du

poème est l'objet de débats qui reflètent la complexité de l'œuvre : tout en émanant d'un serviteur de la Couronne qui offre son poème au roi d'Espagne, elle met en cause les pratiques guerrières coloniales, élève les guerriers araucans à l'état de héros antiques et promeut l'auteur dans son rôle de soldat et d'interlocuteur des indigènes. Au Chili, on a fait d'Ercilla, au moment de la construction d'un État-nation indépendant, le fondateur de la littérature créole, anti-castillane et même indépendantiste.

Plusieurs éditions de *La Araucana* sont consultables sur la Biblioteca Digital Hispánica.

4.

The war of Arauco confronted the conquerors and then Spanish or Creole settlers against the inhabitants of the Chilean territories located in the Araucanía region, south of the Biobío River, for more than two centuries. The extent and nature of the conflict, which never had a military resolution and in which the colonizers never won, motivated the name of "Indian Flanders" that was given to this region of Chile, thus compared to the eighty-year war in which the hosts of the Catholic monarchy never managed to defeat the Protestants of the United Provinces.

Called "Araucanians", the Mapuche Indians are the protagonists of the first modern Spanish epic dedicated to the colonial expansion of the Spanish monarchy: *La Araucana* (1569, 1578, 1589), by Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), that is based on the precise historical relationship of a small part of this confrontation, which covers the years 1553 to 1558, corresponding to two different military stages: the "Chile without governor", following the assassination of Governor Pedro de Valdivia (1553-1557), and then the beginning of the governorship of García Hurtado de Mendoza, son of the new Viceroy of Peru (1557-1558). Alonso de Ercilla, the author of *La Araucana* and an eyewitness of part of the events narrated, arrived in Chile with the latter. Before serving as a soldier in the Viceroyalty of Peru, Ercilla had been the page of the King of Spain Felipe II and was also at his service on his return to Spain in 1563. There he prospered in the town of Madrid and composed the poem that launched the Colonial epic vein in Spanish language.

The poem was published in three parts in 1569, 1578 and 1589, although each of these parts saw several reissues in this period, separately and together, in Spain or in other European countries. Ercilla himself participated in the editorial process until his death, in 1594.

The political and ethical interpretation of the poem is the subject of debates that reflect the complexity of the same work: while emanating from a servant of the crown, who dedicates his poem to the king of Spain, *La Araucana* criticizes the excessive violence of the colonial wars, elevates the Araucanian

warriors to the stature of ancient heroes and promotes the poet as soldier and interlocutor of the natives. In Chile, Ercilla has been reinterpreted, at the time of the construction of the nation state, as a founder of Creole, anti-Castilian and even independentist literature.

Several editions of *La Araucana* can be consulted in the Hispanic Digital Library.

(English translation by Christina Ramalho)

Bibliografía/Bibliografía/Bibliographie/Bibliography

BLANCO, Mercedes. Sur les frontières mouvantes de l'historiographie et de l'épopée : l'*Araucana* d'Alonso de Ercilla (1569-1589). In: **La Renaissance des genres. Pratiques et théories des genres littéraires entre Italie et Espagne (XVe-XVIIe siècles)**. Dijon : Presses de l'Université de Dijon, 2012, pp. 241-265.

CHOI, Imogen. 'Adonde falta el rey, sobran agravios' (IV.5)? The Siege of Saint-Quentin and Two Worlds of War in Alonso de Ercilla's *La Araucana*. In: **Artifice and Invention in the Spanish Golden Age**. New York: Legenda: Studies in Hispanic and Lusophone Cultures 3, 2014, 173-184.

ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. **La Araucana**. Ed. de José Toribio Medina. Santiago de Chile: Imp. Elzeviriana, 1910.

ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. **La Araucana**. Ed. de Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 2009.

FUCHS, Barbara. **Mimesis and Empire: the New World, Islam, and European identities**. Cambridge: Cambridge University press, 2001.

MARTÍNEZ, Miguel. **Front lines: soldiers' writing in the early modern hispanic world**. Philadelphia/ Etats-Unis d'Amérique: University of Pennsylvania Press, 2016.

NERUDA, Pablo. **Don Alonso de Ercilla, inventor de Chile**. Santiago de Chile: Editorial Pomaire, 1971.

PLAGNARD, Aude. **Une épopée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real (1569-1589)**. Thèse de doctorat sous la direction de Mercedes Blanco. Paris : Paris-Sorbonne, 2015, 842 p.

VALENCIA, Felipe. Las "muchas (aunque bárbaras)" voces líricas de *La Araucana* y la índole poética de una "historia verdadera". In: **Revista de estudios hispánicos**, vol. 49, nº 1, 2015, pp. 147-171.

VILÀ, Lara. **Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI**. Barcelone: Universitat Autònoma de Barcelona. Serveix de Publicacions, 2001.



RUMEAU, Delphine. *La Légende des Siècles*. Poema épico/Epopéia. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 138-141. ISSN 2527-080X.

LA LÉGENDE DES SIÈCLES
POEMA ÉPICO/EPOPEIA

Delphine Rumeau³⁴

1.

A Lenda dos Séculos de Victor Hugo (1802-1885) consiste em três partes, publicadas respectivamente em 1859, 1877 e 1883. Ainda que eles tenham sido coletados e reformulados em uma única coleção, continua a ser habitual ler e estudar separadamente a estrutura interna de cada parte e a relação com as outras. A primeira “série” está mais claramente ancorada no gênero épico, com o subtítulo “Pequenos épicos”. Não se trata de um único poema longo, mas de uma sucessão de poemas narrativos: o vasto período temporal coberto pela obra, desde o Gênesis até os dias atuais, força uma fragmentação da história. Também é preciso dizer que Victor Hugo não escreve uma epopeia nacional, mas uma epopeia da humanidade (“o épico humano, amargo, imenso – desmoronou”, diz o Prefácio): o espaço da obra é tão amplo também, mesmo que permaneça centrado na Europa (com incursões na América colonizadas pelos espanhóis). No entanto, a fragmentação é compensada por ecos e recorrências e, principalmente, todos os episódios são conectados pelo “fio do progresso”. Se a obra está bem ancorada nas notícias do poeta (é escrita enquanto Victor Hugo está no exílio), ela difere dos *Châtiments*, pois situa as lutas atuais em tempo amplo e em um propósito vasto.

³⁴ Professora-Doutora da Université Toulouse-Jean Jaurès, França. Coordenadora do GT 15 – A epopeia norte-americana.

A palavra “lenda” é importante, no título, no Prefácio (“história ouvida dos portões da lenda”) e na forte inspiração medieval (com “O Ciclo Heroico Cristão” e “Os Cavaleiros Errantes”). A lenda, no entanto, é também a das figuras mais anônimas, esquecidas pela história. Na segunda série de *A Lenda dos Séculos*, o poeta se torna ainda mais uma “testemunha de seu tempo”, enquanto a terceira série é, pelo contrário, mais atemporal, mais metafísica. *A Lenda dos Séculos* foi aclamada como a epopeia de sucesso finalmente alcançada por um país que, segundo a famosa observação de Voltaire, “carece de espírito épico”. Baudelaire disse notavelmente sobre essa obra constituía o “único poema épico que poderia ser criado por um homem de seu tempo para os leitores de seu tempo”.

(Tradução em português de Christina Ramalho)

2.

La Leyenda de los Siglos de Victor Hugo (1802-1885) consta de tres partes, publicadas respectivamente en 1859, 1877 y 1883. Aunque se recopilaron y reformularon en una sola colección, todavía es habitual leer y estudiar la estructura interna por separado de cada parte y la relación con las demás. La primera “serie” está más claramente anclada en el género épico, con el subtítulo “Pequeñas epopeyas”. No es un solo poema largo, sino una sucesión de poemas narrativos: el vasto período de tiempo cubierto por el trabajo desde el Génesis hasta el presente obliga a una fragmentación de la historia. También debe decirse que Víctor Hugo no escribe una epopeya nacional, sino una epopeya de la humanidad (“la epopeya humana amarga e inmensa se ha derrumbado”, dice el Prefacio): el espacio del trabajo es muy amplio, incluso si permanece centrado en Europa (con incursiones en América colonizadas por los españoles). Sin embargo, la fragmentación se compensa con ecos y recurrencias, y especialmente todos los episodios están conectados por el “hilo del progreso”. Si el trabajo está bien anclado en las noticias del poeta (está escrito mientras Victor Hugo está en el exilio), difiere de los *Châtiments*, una vez que sitúa las luchas actuales en un tiempo amplio y con un gran propósito. La palabra “leyenda” es importante en el título, en el Prefacio (“historia escuchada desde las puertas de la leyenda”) y en la fuerte inspiración medieval (con “El Ciclo Heroico Cristiano” y “Los Caballeros Errantes”). La leyenda, sin embargo, es también una de las figuras más anónimas, olvidadas por la historia. En la segunda serie de *La Leyenda de los Siglos* el poeta se convierte en otro “testigo de su tiempo”, mientras que la tercera serie es, por el contrario, más atemporal, más metafísica. *La Leyenda de los Siglos* ha sido aclamada como la epopeya de éxito finalmente alcanzada por un país que, según el famoso comentario de Voltaire, “carece de un espíritu épico”. Baudelaire señaló notablemente esta obra como “el único poema épico que un hombre de su tiempo podría crear para los lectores de su tiempo”.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

La Légende des Siècles de Victor Hugo (1802-1885) se compose de trois parties, publiées respectivement en 1859, 1877 et 1883. Si celles-ci ont été rassemblées et refondues dans un recueil unique, il demeure d'usage de considérer chacune des parties séparément, dans son équilibre interne et dans sa relation aux autres. La première « série » est la plus clairement ancrée dans le genre épique, puisqu'elle est sous-titrée « Petites épopées ». Il ne s'agit pas en effet d'un seul long poème, mais d'une succession de poèmes narratifs : le vaste empan temporel que couvre l'œuvre, de la Genèse au temps présent, oblige à une fragmentation de l'histoire. Il faut dire aussi que Victor Hugo n'écrit pas une épopée nationale, mais bien plutôt une épopée de l'humanité (« l'épopée humaine, âpre, immense – écroulée » dit la Préface) : l'espace de l'œuvre est donc large lui aussi, même s'il reste centré sur l'Europe (avec des incursions vers l'Amérique colonisée par les Espagnols). Pour autant, la fragmentation est compensée par des échos et des récurrences et, surtout, tous les épisodes sont reliés par « le fil du Progrès ». Si l'œuvre est bien ancrée dans l'actualité du poète (elle est rédigée alors que Victor Hugo est en exil), elle se distingue des *Châtiments* par cette inscription des combats de circonstance dans le temps long et dans un vaste dessein. On notera l'importance du mot « légende », dans le titre, dans la Préface (il s'agit de raconter « l'histoire écoutée aux portes de la légende), et dans la forte inspiration médiévale (avec « Le cycle héroïque chrétien » et « Les chevaliers errants »). La légende est pourtant aussi celle des petits, des figures plus anonymes, des oubliés de l'histoire. Dans la deuxième série de *La Légende des Siècles*, le poète se fait plus encore « témoin de son temps », alors que la troisième est au contraire plus intemporelle, plus métaphysique. *La Légende des siècles* a été saluée comme l'épopée finalement aboutie d'un pays qui, selon la boutade de Voltaire n'aurait pas « la tête épique ». Baudelaire a notamment dit de cette œuvre qu'elle constituait le « seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps. »

4.

Victor Hugo's (1802-1885) *Legend of the Ages* consists of three parts, published in 1859, 1877 and 1883 respectively. If these have been collected and recast in a single collection, it remains customary to read and study separately each part's internal structure and relation to the others. The first "series" is the most clearly rooted in the epic genre, since it is subtitled "Little Epics". It does not provide a single long poem, but a succession of narrative pieces: the vast temporal span that the work covers, from Genesis to the present

time, involves a fragmentation of history. Also, Hugo does not write a national epic, but rather an epic of humanity ("the human epic, harsh, immense – collapsed" says the Preface): the space of the work is therefore wide too, even if it remains centered on Europe (with incursions into Spanish-colonized America). However, fragmentation is compensated by echoes and recurrences and, above all, all episodes are connected by "the thread of Progress". If the work is firmly enmeshed in its time (it is written while Hugo is in exile), it differs from *Les Châtiments* as it situates the current struggles in long time and in a broad purpose. The word "legend" is important, in the title, in the Preface ("history heard from the gates of legend"), and in the strong medieval inspiration (with "The Christian Heroic Cycle" and "The Wandering Knights"). The legend however is also that of the more anonymous figures, forgotten by history. In the second series of *The Legend of the Ages*, the poet becomes even more a "witness of his time", while the third series is on the contrary more timeless, more metaphysical. *The Legend of the Ages* has been hailed as the long-awaited successful epic of a country that, according to Voltaire's famous remark, lacks of epic spirit. Baudelaire called the work "the only epic poem that could be created by a man of his time for readers of his time".



RUMEAU, Delphine. *La Légende des Siècles*. Poema épico/Epopéia. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 142-144. ISSN 2527-080X.

**LEAVES OF GRASS
POEMA ÉPICO/EPOPEIA**

Delphine Rumeau³⁵

1.

A primeira edição de *Leaves of Grass* (em português, *Folhas de relva*), de 1855, continha doze poemas, a última (1891) em torno de quatrocentos. O desenvolvimento do trabalho acompanhou o crescimento do país e a coleção de poemas foi concebida como um texto de fundação para a nova nação. Seu autor, Walt Whitman (1819-1892), se referiu a ele como um “épico da democracia”. Ele mudou profundamente o cânone épico ocidental, e seu apelo para que a musa “migrasse” da Europa para a América (em “Song of the Exposition”) envovia importantes transformações temáticas e formais. *Leaves of Grass* promove o “eu” como persona representativa (como na abertura do poema-chave “Song of Myself”: “I celebrate myself and sing myself” - “Eu celebro e canto a mim mesmo”), substitui a história pela geografia como matéria do texto e o passado pelo futuro como o tempo de referência. No entanto, a Guerra Civil (1861-1865) reintroduziu a história como um componente importante dos poemas (seção “Drum-Taps”), uma visão mais tradicional do heroísmo, incorporada por alguns “grandes homens” (Lincoln), bem como referências mais diretas a epopeias europeias. Uma característica estilística marcante dos poemas é o uso de

³⁵ Professora-Doutora da Université de Toulouse Le Mirail, França. Coordenadora do GT 15 – A epopeia norte-americana.

enumerações: os catálogos lembram o leitor de Homero, mas carregam um profundo senso de democracia, pois justapõem, tratando como iguais, diversas pessoas e componentes iguais do país.

Texto disponível (todas as edições, em inglês): <https://whitmanarchive.org/published/LG/>.

2.

La primera edición de *Leaves of Grass* (*Hojas de hierba*, en español), 1855, contenía doce poemas, la última (1891) en torno a cuatrocientos. El desarrollo de la obra acompañó el crecimiento del país y la colección de poemas fue concebida como un texto de fundación para la nueva nación. Su autor, Walt Whitman, se refirió a ella como una “epopeya de la democracia”. Él cambió profundamente el canon épico occidental, y su llamamiento para que la musa “migrarse” de Europa a América (en “Song of the Exposition”) implicaba importantes transformaciones temáticas y formales. *Leaves of Grass* promueve el “yo” (cómo en la apertura del poema clave “Song of Myself”: “I celebrate myself and sing myself” [“Yo celebro y canto a mí mismo”]), sustituye la historia por la geografía como materia del texto y el pasado por el futuro como el tiempo de referencia. Sin embargo, la Guerra Civil (1861-1865) reintrodujo la historia como un componente importante de los poemas (sección “Drum Taps”), una visión más tradicional del heroísmo, incorporada por algunos “grandes hombres” (Lincoln), así como referencias más directas a las epopeyas europeas. Una característica estilística marcante de los poemas es el uso de enumeraciones: los catálogos recuerdan al lector de Homero, pero cargan un profundo sentido de democracia, pues yuxtaponen, tratando como iguales, diversas personas y componentes del país.

Texto disponible (todas las ediciones, en inglés): <https://whitmanarchive.org/published/LG/>.

3.

La première édition de *Leaves of Grass* (en français, *Feuilles d'herbe*), 1855, contient douze poèmes, la dernière (1891), près de quatre cents. Le développement de l'œuvre accompagne celui du pays et le recueil se veut texte de fondation pour la nouvelle nation. Son auteur, Walt Whitman (1819-1892), en parle comme d'une « épopee de la Démocratie ». L'œuvre a profondément bouleversé le canon occidental épique : l'invitation faite à la Muse à migrer de l'Europe vers l'Amérique (dans « Chant de l'Exposition ») implique des changements thématiques et formels profonds. Feuilles d'herbe fait du « Je » une instance représentative (comme dans le poème clé « Chant de moi-même » : « Je me célèbre et me chante moi-même »), substitue la géographie à l'histoire comme matériau principal du texte, et le futur au passé comme temps de référence

et d'accomplissement des valeurs. La Guerre de Sécession (1861-1865) a toutefois réintroduit l'histoire comme composante importante (section « Roulements de tambour »), une vision plus traditionnelle de l'héroïsme, qui s'incarne dans de grandes figures, comme Lincoln, ainsi que des références plus directes à des épopées européennes. Une caractéristique stylistique frappante des poèmes est le recours massif à l'énumération : les catalogues évoquent Homère, tout en ayant une portée démocratique, puisqu'ils juxtaposent des gens et des éléments variés et pourtant égaux.

Texte disponible (toutes les éditions, en anglais): <https://whitmanarchive.org/published/LG/>.

4.

The first edition of *Leaves of Grass* (1855) contained twelve poems, the last one (1891) around four hundred. The development of the work accompanied the growth of the country and the collection of poems was intended as a foundational text for the new nation. Its author, Walt Whitman (1819-1892) referred to it as an “epic of Democracy”. He profoundly changed the Western epic canon, and his call for the Muse to “migrate” from Europe to America (in “Song of the Exposition”) involved important thematic and formal transformations. *Leaves of Grass* promotes the “I” as a representative persona (as in the opening of the key poem “Song of Myself”: “I celebrate myself and sing myself”), substitutes geography to history as the main material of the text and the future to the past as the time of reference. However the Civil War (1861-1865) reintroduced history as an important component of the poems (section “Drum Taps”), a more traditional vision of heroism, embodied by a few “great men” (Lincoln), as well as more direct references to European epics. A striking stylistic characteristic of the poems is the use of enumerations: the catalogues remind the reader of Homer, but they carry a profound sense of Democracy, as they juxtapose diverse but equal people and components of the country.

Text available (all editions): <https://whitmanarchive.org/published/LG/>.



BARRIENTOS, Dante Tecún. *Los herederos de Farabundo*. Epopeia/Poesia épica. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 145-148. ISSN 2527-080X.

LOS HEREDEROS DE FARABUNDO EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Dante Barrientos Tecún³⁶

1.

Los Herederos de Farabundo [Os Herdeiros de Farabundo] (1981), de José Roberto Cea (1939), é parte da compilação poética do mesmo nome, e é o primeiro livro de uma trilogia que também contém *Los pies sobre la Tierra de Preseas* (1985) e *La Guerra Nacional* (1992). É um extenso poema épico que narra o feito heróico, a "guerrilha", inspirado por um personagem central na história de El Salvador, Agustín Farabundo Martí (ex-companheiro de Augusto Cesar Sandino e fundador do Partido Comunista de El Salvador), seus companheiros e seu povo. O ponto de partida da narração é a rebelião popular liderada por Farabundo, em 1932, em defesa de seu povo e sua luta contra os grandes proprietários de El Salvador. Mas a história de sua luta e a construção da identidade são meramente um pretexto para destacar o verdadeiro personagem: o povo salvadorenho, os "herdeiros de Farabundo". Daí Cea usar uma linguagem de raízes populares profundas. Inscrito na corrente do "exteriorismo" atual, a matéria épica do poema integra

³⁶ Professor-Doutor da Université d'Aix Marseille - CAER e membro do GT 4 – A épica hispano-americana.

vários tipos de discurso: história, política, antropologia, estatística, jornalismo. Episódios de caráter maravilhoso, mágico ou sobrenatural são apresentados no poema especificamente em relação à natureza, abrigo e aliada do herói e da comunidade. *Os Herdeiros de Farabundo* está estruturada em torno de três grandes vozes poéticas principais: Narrador, Testemunha e Coro, representando as muitas vozes da comunidade salvadorenha, dando uma dimensão polifônica ao poema. José Roberto Cea, um membro da “Generación Comprometida” (em português, “Geração comprometida”), juntamente com Roque Dalton, Manlio Argueta, Roberto Armijo, começou sua produção poética com um período intimista (*Poemas para seguir cantando*, 1960) para logo, a partir de *Todo el códice* (1968), entregar-se à poetização do coletivo social. Entre os anteriores, publica dois livros: *Los días enemigos* (1965), *Casi el encuentro* (1966). Mais tarde sua bibliografia se enriquecerá com vários livros de poesia como *Mester de picardía* (1977), a antologia *Pocas i Buenas* (1986), com poesia erótica popular (*Cantar de los Cantares y otros boleros*, 1993), livros de ficção (contos, novelas) e textos dramáticos.

(Versão em português por Christina Ramalho)

2.

Los Herederos de Farabundo (1981), de José Roberto Cea (1939), forma parte de la compilación poética del mismo nombre, la cual constituye el primer libro de una trilogía que se completa con *Los pies sobre la Tierra de Preseas* (1985) y *La Guerra Nacional* (1992). Se trata de un extenso poema épico, epopeya moderna que narra la gesta heroica, “guerrillera”, inspirada por un personaje central de la historia de El Salvador, Agustín Farabundo Martí (antiguo camarada de Augusto César Sandino y fundador del Partido Comunista de El Salvador), de sus compañeros y de su pueblo. El punto de partida de la composición es la rebelión popular de 1932 liderada por Farabundo, en defensa de su pueblo y en lucha contra los grandes propietarios salvadoreños. Pero el relato de su lucha y la construcción de su identidad no constituye más que el pretexto para destacar al verdadero personaje : el pueblo salvadoreño, los “Herederos de Farabundo”. De ahí que Cea utilice un lenguaje de profunda raíz popular. Inscrito en la corriente del exteriorismo, el poema emplea como material poético múltiples tipos de discursos: la historia, la política, la antropología, datos estadísticos, el periodismo. Los episodios de carácter maravilloso, mágicos o sobrenaturales se dan en el poema específicamente en relación à la Naturaleza, refugio y aliada del héroe y de la comunidad. *Los Herederos de Farabundo* se estructura en torno a tres voces poéticas principales: Narrador, Testigo y Coro, que representan las múltiples voces de la comunidad salvadoreña, dándole así una dimensión polifónica al poema. José Roberto Cea, integrante de la “Generación Comprometida” junto con Roque Dalton, Manlio

Argueta, Roberto Armijo, inicia su producción poética con un período intimista (*Poemas para seguir cantando*, 1960) para luego, a partir de *Todo el códice* (1968), entregarse a la poetización de lo colectivo social. Entre los dos poemarios anteriores publica: *Los días enemigos* (1965), *Casi el encuentro* (1966). Más tarde su bibliografía se enriquecerá con varios libros de poesía como *Mester de picardía* (1977), la antología *Pocas i Buenas* (1986), con poesía erótico popular (*Cantar de los Cantares y otros boleros*, 1993), libros de narración (cuentos, novelas) y textos dramáticos.

3.

Los Herederos de Farabundo [Le Héritiers de Farabundo] (1981), de José Roberto Cea (1939), fait partie de la compilation poétique de même nom, et est le premier livre d'une trilogie qui contient également *Los pies sobre la Tierra de Preseas* [Les pieds sur la Terre de Preseas] (1985) et *La Guerra Nacional* [La guerre nationale] (1992). Il est un vaste poème épique qui relate l'action héroïque, la "guerrillera", inspiré par le personnage central de l'histoire d'El Salvador, Agustín Farabundo Martí (ancien compagnon d'Augusto Sandino et fondateur du Parti communiste d'El Salvador), ses camarades et son peuple. Le point de départ du récit est la rébellion populaire menée par Farabundo en 1932 pour défendre son peuple et sa lutte contre les grands propriétaires du Salvador. Mais l'histoire de sa lutte et la construction de l'identité ne sont qu'un prétexte pour mettre en évidence le véritable caractère: le peuple salvadorien, les "héritiers de Farabundo". D'où Cea utilise un langage de racines populaires profondes. Inscrit dans le courant de "Exteriorismo" en cours, la matière épique intègre plusieurs types de discours: l'histoire, la politique, l'anthropologie, les statistiques, le journalisme. Des épisodes merveilleux, magiques ou surnaturels sont présentés dans le poème spécifiquement en relation avec la Nature, qui est l'abri et l'allié du héros et de la communauté. *Los Herederos de Farabundo* est structuré autour de trois voix poétiques: Narrateur Witness et Chorus, représentant les voix de la communauté salvadorienne, ce qui donne une dimension polyphonique du poème. José Roberto Cea, membre de la "Generación Comprometida" (en français, "Génération Engagé"), en collaboration avec Roque Dalton, Manlio Argueta, Roberto Armijo, a commencé sa production poétique avec une période intimiste (*Poemas para seguir cantando*, 1960), pour, bientôt, de *Todo el códice* (1968), se dédier à la poétisation du collectif social. Entre les précédents, il publie deux livres: *Los días enemigos* (1965), *Casi el encuentro* (1966). Plus tard, sa bibliographie sera enrichie de plusieurs livres de poésie tels que *Mester de picardía* (1977), L'Anthologie *Pocas i Buenas* (1986), avec la poésie érotique populaire (*Cantar de los Cantares y otros boleros*, 1993), livres de fiction (nouvelles et romans) et des textes dramatiques.

4.

Los Herederos de Farabundo [The Heirs of Farabundo] (1981), by José Roberto Cea (1939), is part of the poetic compilation of the same name, and is the first book in a trilogy that also contains *Los pies sobre la Tierra de Preseas* [The Feet on Earth by Preseas] (1985) and *La Guerra Nacional* [The National War] (1992). It is an extensive epic poem that chronicles the heroic feat, the “guerrilla”, inspired by a central character in the history of El Salvador, Agustín Farabundo Martí (former companion of Augusto César Sandino and founder of the Communist Party of El Salvador), his comrades and his people. The starting point of the narrative is the popular rebellion led by Farabundo in 1932 in defense of his people and their struggle against the great owners of El Salvador. But the story of his struggle and the construction of identity are merely a pretext for highlighting the true character: the Salvadoran people, the “heirs of Farabundo.” Hence Cea uses a language of deep popular roots. Inscribed in the current of current “exteriorism”, the epic matter of the poem integrates several types of discourse: history, politics, anthropology, statistics, journalism. Wonderful, magical, or supernatural episodes are featured in the poem specifically in relation to the nature, shelter, and ally of the hero and community. *Los Herederos de Farabundo* is structured around three main poetic voices: Narrator, Witness and Chorus, representing the many voices of the Salvadoran community, giving a polyphonic dimension to the poem. José Roberto Cea, a member of the “Generación Comprometida” (in English, “Committed Generation”), together with Roque Dalton, Manlio Argueta, Roberto Armijo, began his poetic production with an intimate period (*Poemas para seguir cantando*, 1960), for, soon, from *Todo el códice* (1968), to indulge in the poetization of the social collective. Between the previous ones, it publishes two books: *Los días enemigos* (1965), *Casi el encuentro* (1966). Later his bibliography will be enriched with several poetry books such as *Mester de picardía* (1977), the anthology *Pocas i Buenas* (1986), with popular erotic poetry (*Cantar de los Cantares y otros boleros*, 1993), fiction books (short stories and novels) and dramatic texts.

(English translation by Christina Ramalho)



LE BLANC, Claudine. *Mahābhārata*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 149-151. ISSN 2527-080X.

MAHĀBHĀRATA
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Claudine Le Blanc³⁷

1.

Com extensão de quase cem mil estrofes (*śloka*) adequadas para uma recitação cantada, a *Mahābhārata* sânscrita seria a maior epopeia do mundo. Composta ao longo de séculos a partir de um núcleo central que data do século X a.C., e atribuída a um lendário autor, Vyāsa (cujo simbólico nome significa “O arranjador”), a “Grande Gesta dos Bhārata”, cuja maioria dos antigos manuscritos datam do século XI, conta, em dezoito livros (*parvan*), a grande guerra entre os descendentes de Bhārata, os Pāṇḍava e seus primos os Kauravas, guerra dirigida pelo deus Viṣṇu na forma de um avatar, o condutor Kṛṣṇa, para assegurar a transição entre duas eras e a continuidade da ordem sociocósmica (*dharma*). O *Mahābhārata* existe em muitas versões populares e eruditas, em línguas vernáculas, e em diferentes contextos religiosos, mas a versão sânscrita que aparece como uma história do passado, um *itihāsa*, sob forma de compilações mitológicas chamadas de *purāṇa* (“antiguidades”) constitui, por seus numerosos desenvolvimentos educacionais, incluindo o famoso

³⁷ Professora-Doutora da Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Membro e atual presidente do REARE. Coordena, com Anna Beatriz Paula (UFPR) o GT 8 do CIMEEP – A épica oriental.

diálogo do *Bhagavad-Gītā*, uma verdadeira enclopédia do hinduísmo, que tem contribuído para seu surgimento e disseminação. Objeto de devoção, é também uma fonte inesgotável de literatura: muitas lendas nele inseridas foram usadas como argumentos para peças de teatro e poemas da antiguidade até hoje.

Texto on-line em sânscrito <http://www.sacred-texts.com/hin/maha/>, com tradução completa em inglês de Kisari Mohan Ganguli (1883-1896): <http://www.mahabharataonline.com/translation/>

(Versão em português por Christina Ramalho)

2.

Con extensión de casi cien mil estrofas (*śloka*) adecuadas para una recitación cantada, la *Mahābhārata* sánscrita sería la mayor epopeya del mundo. Compuesta a lo largo de siglos a partir de un núcleo central que data del siglo X a.C. y atribuida a un legendario autor, Vyāsa (cuyo simbólico nombre significa “El arreglador”), la “Gran Gesta de los Bhārata”, cuya mayoría de los antiguos manuscritos datan del siglo XI, cuenta, en dieciocho libros (*parvan*), la grande, la guerra entre los descendientes de Bhārata, los Pāṇḍava y sus primos los Kauravas, guerra dirigida por el dios Viṣṇu en la forma de un avatar, el conductor Krṣṇa, para asegurar la transición entre dos eras y la continuidad del orden socio-cósmico (dharma). El *Mahābhārata* existe en muchas versiones populares y eruditas, en lenguas vernáculas, y en diferentes contextos religiosos, pero la versión sánscrita que aparece como una historia del pasado, un *itihāsa*, en forma de compilaciones mitológicas llamadas de *purāṇa* (“antigüedades”), constituye, por sus numerosos desarrollos educativos, incluyendo el famoso diálogo del *Bhagavad-Gītā*, una verdadera enclopedia del hinduismo, que ha contribuido a su surgimiento y diseminación. Objeto de devoción, es también una fuente inagotable de literatura: muchas leyendas en él insertadas fueron usadas como argumentos para piezas de teatro y poemas de la antigüedad hasta hoy.

Texto en línea en sánscrito <http://www.sacred-texts.com/hin/maha/>, con traducción completa en inglés de Kisari Mohan Ganguli (1883-1896): <http://www.mahabharataonline.com/translation/>

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Long près de cent mille strophes (*śloka*) se prêtant à une récitation psalmodiée, le *Mahābhārata* sanskrit serait la plus grande épopee au monde. Composée sur des siècles à partir d'un noyau central qui daterait du X^e siècle av. J.-C. et attribuée à un auteur légendaire, Vyāsa (dont le nom symbolique signifie

“l’arrangeur”), la “Grande Geste des Bhārata”, dont les manuscrits les plus anciens remontent au XI^e siècle, raconte en dix-huit livres (*parvan*) la grande guerre entre les descendants de Bharata, les Pāñdava, et leurs cousins les Kaurava, guerre orientée par le dieu Viṣṇu sous la forme d’un *avatār*, le cocher Kṛṣṇa, afin d’assurer le passage entre deux âges et la continuité de l’ordre socio-cosmique (*dharma*). Le *Mahābhārata* existe dans de multiples versions populaires et savantes, en langues vernaculaires, et dans des contextes religieux variés, mais la version sanskrite qui se présente comme un récit du passé, un *itihāsa*, sur le modèle des compilations mythologiques appelées *purāṇa* (“antiquités”), constitue, par ses nombreux développements didactiques dont le célèbre dialogue de la *Bhagavad-Gītā*, une véritable somme encyclopédique de l’hindouisme, dont elle a contribué à assurer l’émergence et la diffusion. Objet de dévotion, elle est aussi une source inépuisable pour les littératures : nombre des légendes qui s’y trouvent insérées ont servi d’arguments à des pièces de théâtre et à des poèmes, depuis l’antiquité jusqu’aujourd’hui.

Texte sanskrit en ligne <http://www.sacred-texts.com/hin/maha/>, avec traduction intégrale en anglais de Kisari Mohan Ganguli (1883-1896) : <http://www.mahabharataonline.com/translation/>

4.

With the extension of almost a hundred thousand stanzas (*śloka*) suitable for a sung recitation, the Sanskrit *Mahābhārata* would be the greatest epic of the world. Composed over centuries from a central nucleus dating from the tenth century BC, and attributed to a legendary author, Vyasa (whose symbolic name means “The Arranger”), the “Great Geste of the Bhārata”, most of the ancient manuscripts dates from the eleventh century, tells in eighteen books (*parvan*) the great war between the descendants of Bhārata, the Pāñdava and their cousins the Kauravas, war led by the god Viṣṇu in the form of an avatar, the conductor Kṛṣṇa, to ensure the transition between two eras and the continuity of the socio-cosmic (*dharma*) order. The *Mahābhārata* exists in many popular and erudite versions, in vernacular languages, and in different religious contexts, but the Sanskrit version which appears as a history of the past, an *itihāsa*, in the form of mythological compilations called *purāṇa* (“antiquities”), for its numerous educational developments, including the famous dialogue of the *Bhagavad-Gītā*, it’s a veritable encyclopedia of Hinduism, which has contributed to its emergence and dissemination. Object of devotion, it is also an inexhaustible source of literature: many legends inserted in it were used as arguments for plays and poems of antiquity to this day.

Online text in Sanskrit <http://www.sacred-texts.com/hin/maha/>, with complete translation in English of Kisari Mohan Ganguli (1883-1896): <http://www.mahabharataonline.com/translation/>



SANTOS, Éverton de Jesus. *Martín Fierro*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 152-157. ISSN 2527-080X.

MARTÍN FIERRO EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Éverton de Jesus Santos³⁸

1.

Martín Fierro (1872), de José Hernández (1834-1886), é a mais famosa epopeia argentina. Tem como matéria épica as aventuras dos *gauchos* [gaúchos], que viviam nos pampas argentinos – que, por sua vez, são carregados de uma aura mítica. A linguagem popular – uma mistura do espanhol arcaico com o falar indígena – e o tema desenvolvido inserem a obra na chamada poesia gauchesca.

A obra está dividida em duas partes: “*El gaucho Martín Fierro*” [O gaúcho Martín Fierro], com 13 cantos e 2.316 versos; e “*La vuelta de Martín Fierro*” [A volta de Martín Fierro], que apresenta 33 cantos, 4.894 versos, e foi publicada em 1879. Os cantos, nas duas partes, são compostos por diferentes números de sextilhas octossilábicas. A obra, na Parte 1, apresenta a proposição épica já no Canto I (primeira estrofe) e a invocação aos “*santos del cielo*” [santos do céu], na segunda e terceira estrofes. Na Parte 2, há nova proposição épica, o retorno do eu lírico/narrador, na voz do próprio Fierro, e a reafirmação da importância de quem canta, acompanhado de sua “guitarra”, as aventuras dos *gauchos* através de sua própria aventura.

Na Parte 1, Fierro dá a conhecer as duras experiências que o levaram a ser condenado a ir para a

³⁸ Mestre e Doutorando em Estudos Literários (UFS). Membro do GT 5 do CIMEEP. Bolsista CAPES.

fronteira para combater os índios. Insatisfeito com a conduta das autoridades, rebela-se no assassinato de um homem negro e se torna um desertor, sem casa, sem família e envolvido com bebidas alcoólicas. Acaba convertendo o Sargento Cruz, que deixa a polícia para seguir Fierro em suas andanças aventureiras pelo deserto.

Na Parte 2, Fierro, já sem o companheiro Cruz, que havia morrido, decide tentar reintegrar-se à sociedade. Encontra dois filhos seus, o filho de Cruz e o irmão do homem negro que havia matado. Vai enfrentar diversas situações até resgatar sua paternidade e sentir-se à altura de dar aos filhos exemplos de conduta, valentia e trabalho.

A figura heroica de Martín Fierro, que, metonimicamente, representa todos os heróis *gauchos*, é logo introduzida em primeira pessoa. Assim, o eu lírico/narrador, o próprio Martín Fierro, assume-se como a voz que “cantará”, sem ser “letrado”, seus próprios feitos. Fierro assume sua identidade *gaucha*, seu gosto pela liberdade e o incômodo que lhe traz saber ser visto como “bandido”, por ser gaúcho. Sua redenção ou sua busca pela reinserção na sociedade é vista como uma forma de valorização da cultura *gaucha* e de repúdio a visões preconceituosas.

Hernández se opunha à imigração europeia, defendida pelo então presidente e também escritor Domingo Faustino Sarmiento, que chegava à Argentina para criar grandes latifúndios e para quem os *gauchos* eram empecilho, daí sua marginalização. Com sua obra, Hernández buscava valorizar o elemento humano ligado aos pampas argentinos. Muitos estudos integram Martín Fierro às duas principais questões que, durante o século XIX, marcaram a formação da nacionalidade argentina: a oposição entre o campo e a cidade e a rivalidade entre os *gauchos* e os imigrantes (e mesmo os argentinos) que traziam as marcas culturais da urbanidade europeia.

Há muitas adaptações da obra para o cinema e o teatro.

2.

Martín Fierro (1872), de José Hernández (1834-1886), es la epopeya argentina más famosa. Su materia épica son las aventuras de los gauchos [gauchos] que vivieron en las pampas argentinas, que, a su vez, están acusados de un aura mítica. El lenguaje popular, una mezcla de español arcaico con habla indígena, y el tema desarrollado insertan la obra en la llamada poesía gauchesca.

La obra se divide en dos partes: "El gaúcho Martín Fierro", con 13 cantos y 2.316 versos; y "La vuelta de Martín Fierro", que presenta 33 cantos, 4.894 versos, y se publicó en 1879. Los cantos, en ambas partes, están compuestas por diferentes números de sextiles octosilábicos. El poema, en la Parte 1, presenta la

proposición épica ya en el Canto I (primera estrofa) y la invocación a “santos del cielo”, en la segunda y tercera estrofas. En la Parte 2, hay una nueva proposición épica, el regreso del yo lírico/narrador, en la propia voz de Fierro, y la reafirmación de la importancia de cantar, acompañado de su “guitarra”, las aventuras de los gauchos a través de su propia aventura.

En la Parte 1, Fierro da a conocer las duras experiencias que lo llevaron a ser sentenciado a irse la frontera para luchar contra los indios. Insatisfecho con la conducta de las autoridades, se rebela, se involucra en el asesinato de un hombre negro y se convierte en un desertor, sin hogar, sin familia y envuelto en alcohol. Finalmente convierte al sargento Cruz, quien deja a la policía para seguir a Fierro en sus aventuras por el desierto.

En la Parte 2, Fierro, ya sin su compañero Cruz, que había muerto, decide intentar reintegrarse en la sociedad. Encuentra a dos de sus hijos, el hijo de Cruz y el hermano del hombre negro que había matado. Enfrentará a muchas situaciones hasta que rescate su paternidad y pueda dar a sus hijos ejemplos de conducta, valentía y trabajo.

La figura heroica de Martín Fierro, que representa metonímicamente a todos los héroes gauchos, pronto se presenta en primera persona. Así, el yo lírico/narrador, el propio Martín Fierro, se asume como la voz que “cantará”, sin ser “alfabetizado”, sus propias obras. Fierro asume su identidad gaucha, su gusto por la libertad y las molestias que lo llevan a ser visto como un “bandido”, por ser un gaucho. Su redención o su búsqueda de reinserción en la sociedad se ve como una forma de valorar la cultura gaucha y repudiar puntos de vista prejuiciosos.

Hernández se opuso a la inmigración europea, defendido por el entonces presidente y también escritor Domingo Faustino Sarmiento. Para Hernández la inmigración llegó a Argentina para crear grandes propiedades y para quienes los gauchos fueron un obstáculo, de ahí su marginación. Con su trabajo, Hernández buscó valorar el elemento humano vinculado a la pampa argentina. Muchos estudios integran a Martín Fierro a los dos temas principales que, durante el siglo XIX, marcaron la formación de la nacionalidad argentina: la oposición entre el campo y la ciudad y la rivalidad entre los gauchos y los inmigrantes (e incluso los argentinos) que llevaban las marcas de la urbanidad europea.

Hay muchas adaptaciones de la obra para el cine y el teatro.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Martín Fierro (1872), de José Hernández (1834-1886), est la plus célèbre épopeé argentine. Sa matière épique concerne les aventures des *gauchos* qui vivaient dans les pampas argentines – qui, à leur tour,

sont chargés d'une aura mythique. Le langage populaire – mélange d'espagnol archaïque et de discours autochtone – et le thème développé insèrent le travail dans la poésie dite de *Gauchesca*.

L'œuvre est divisé en deux parties: "Le gaucho Martín Fierro", avec 13 chants et 2316 versets; et "La vuelta de Martín Fierro" [Le retour de Martín Fierro], qui comporte 33 chants, 4 894 vers, a été publié en 1879. Les chants, dans les deux parties, sont composés de nombres différents de sextiles octosyllabiques. L'œuvre, dans la Partie 1, présente la proposition épique déjà dans Chant I (première strophe) et l'invocation à "santos del cielo" [saints du ciel], dans les deuxième et troisième strophes. Dans la deuxième partie, il y a une nouvelle proposition épique, le retour du je lyrique/narrateur, dans la propre voix de Fierro, et la réaffirmation de l'importance de chanter, accompagné de sa « guitare », les aventures des *gauchos* à travers leur propre aventure.

Dans la première partie, Fierro fait connaître les dures expériences qui l'ont amené à être condamné à aller à la frontière pour combattre les indigènes. Insatisfait de la conduite des autorités, il se rebelle, assassine un homme noir et devient déserteur, sans abri, sans famille et impliqué dans l'alcool. Il finit par convertir le sergent Cruz, qui quitte la police pour suivre Fierro dans ses aventures aventureuses dans le désert.

Dans la deuxième partie, Fierro, déjà sans son compagnon Cruz, décédé, décide de tenter de réintégrer la société. Il trouve deux de ses fils, le fils de Cruz et le frère de l'homme noir qu'il a tué. Il devra faire face à diverses situations jusqu'à ce qu'il recouvre sa paternité et se donne la peine de donner à ses enfants des exemples de conduite, de courage et de travail.

La figure héroïque de Martín Fierro, qui représente métonymiquement tous les héros *gauchos*, est bientôt présentée à la première personne. Ainsi, le je lyrique/narrateur, Martín Fierro lui-même, s'assume comme la voix qui « chantera », sans être « alphabète », ses propres actes. Fierro assume son identité de *gaucha*, son goût pour la liberté et les inconvénients qui le conduisent à être considéré comme un « méchant », car il est un *gaucho*. Son rachat ou sa recherche de réinsertion dans la société est considéré comme un moyen de valoriser la culture de *Gaucha* et de répudier les idées préconçues.

Hernández s'est opposé à l'immigration européenne, défendue par le président et écrivain de l'époque, Domingo Faustino Sarmiento. Selon Hernández l'immigration venu en Argentine pour créer de grands domaines de terre. Pour ça, les *Gauchos* constituaient un obstacle, d'où leur marginalisation. Hernández cherchait à valoriser l'élément humain lié aux pampas argentines. De nombreuses études intègrent *Martín Fierro* aux deux problèmes principaux qui ont marqué, au XIXe siècle, la formation de la nationalité argentine: l'opposition entre la campagne et la ville et la rivalité entre les *gauchos* et les

immigrants (et même les argentins) qui portaient les marques de les aspects culturels de l'urbanité européenne.

Il y a beaucoup d'adaptations du travail pour le cinéma et le théâtre.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Martín Fierro (1872), by José Hernández (1834-1886), is the most famous Argentine epic poem. Its epic subject is the adventures of the *gauchos*, who lived in the Argentine pampas – which, in turn, are charged with a mythical aura. Popular language – a mixture of archaic Spanish with indigenous speech – and the developed theme insert the work in the so-called *Gaucho* poetry.

The work is divided into two parts: “*El gaucho Martín Fierro*” [The Gaucho Martín Fierro], with 13 cantos and 2,316 verses; and “*La vuelta de Martín Fierro*” [The Return of Martín Fierro], which features 33 cantos, 4,894 verses, and was published in 1879. The cantos, in both parts, are composed of different numbers of octosyllabic sextiles. The work, in Part 1, presents the epic proposition already in Canto I (first stanza) and the invocation to “*santos del cielo*” [saints of heaven], in the second and third stanzas. In Part 2, there is a new epic proposition, the return of the I lyric/narrator, in Fierro's own voice, and the reaffirmation of the importance of singing, accompanied by his “guitar”, the adventures of the *gauchos* through their own adventure.

In Part 1, Fierro makes known the harsh experiences that led him to be sentenced to the border to fight the indigenes. Dissatisfied with the conduct of the authorities, he rebels, engages in the murder of a black man and becomes a deserter, homeless, without family and involved in alcohol. He eventually converts Sergeant Cruz, who leaves the police to follow Fierro on his adventurous wanderings through the desert.

In Part 2, Fierro, already without his companion Cruz, who had died, decides to try to reintegrate into society. He finds two of his sons, Cruz's son and the brother of the black man he had killed. He will face many situations until rescue his fatherhood and feel up to giving his children examples of conduct, bravery, and work.

The heroic figure of Martín Fierro, who metonymically represents all *Gaucho* heroes, is soon introduced in the first person. Thus, the I lyrical/narrator, Martín Fierro, assumes himself as the voice that will “sing”, without being “literate”, his own deeds. Fierro assumes his *gaucho* identity, his taste for freedom and the inconvenience that brings him to be seen as a “bad guy”, because he is a *gaucho*. His redemption or his search for reinsertion in society is seen as a way of valuing *Gaucho* culture and repudiating prejudiced views.

Hernández opposed European immigration, defended by then-president and writer Domingo Faustino Sarmiento. In Hernández's opinion, the immigrants came to Argentina to create large estates and for them the *Gauchos* were a hindrance, what hence their marginalization. With his work, Hernández sought to value the human element linked to the Argentine pampas. Many studies integrate *Martín Fierro* to the two main issues that, during the nineteenth century, marked the formation of Argentine nationality: the opposition between the countryside and the city and the rivalry between the *Gauchos* and the immigrants (and even Argentines) who bore the European urbanity marks.

There are many adaptations of *Martín Fierro* for the cinema and the theater.

(English translation by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Réferences/References

BORGES, Jorge Luis. **El “Martín Fierro”**. Buenos Aires: Emecé; Madrid: Alianza Editorial, 1995.

BRAGA, Márcio Bobik. Gauchos e bárbaros: história da formação da nacionalidade argentina a partir de leitura de Jorge Luis Borges. In: **Anuário de Literatura**, vol. 16, n. 2, p. 169-184, 2011.

HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. Estudio, notas y vocabulario de Eleuterio F. Tiscornia. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999.



SILVA, Fabio Mario da. *Memorial da infância de Cristo e Triunfo do divino amor* (primeira parte). Epopeia/poema épico. In: *Revista Épicas*. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 158-169. ISSN 2527-080X.

**MEMORIAL DA INFÂNCIA DE CRISTO E TRIUNFO DO DIVINO AMOR
(PRIMEIRA PARTE)
EPOPEIA/POEMA ÉPICO**

Fabio Mario da Silva³⁹

1.

Memorial da infância de Cristo e Triunfo do divino amor (1639), epopeia e único livro publicado em vida de Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581, em Estremoz, ou 1586, em Évora – 1661 ou 1662 ou 1663)⁴⁰, é obra rara, que contém 156 fólios e foi impressa na oficina de Jorge Rodrigues, em Lisboa. Com licenças de Frei Damaso da Apresentação, Doutor Frei Gaspar dos Reis, Frei Theodosio de Lucena, Frei Arsenio da Paixão, Carvalho Pereira, Francisco da Mota Pessoa, Manoel da Cunha P. da Silva, F. Cardoso de Torne, Diogo Osorio de Castro e Sebastião Cesar de Meneses, a obra é antecedida por sete sonetos que tanto exaltam as qualidades do texto como as da autora; alguns versos anônimos, outros escritos pelos Padres João de Teve e Marmeiro e Luis Mendez, e ainda outros por frades da Ordem de São Bernardo, como seja o Doutor Frei Luis de Sá, e um censor da época, Frei Theodosio de Lucena. Todos comprovam a importância e a recepção elogiosa que esta obra obteve em sua estreia. Em 2016, ela foi reeditada por Fabio Mario da Silva⁴¹. Soror

³⁹ Professor Doutor em Literatura pela Universidade de Évora, 2013. Professor-Adjunto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Coordenador do GT 18 – O épico e as mulheres, do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

⁴⁰ Uma larga e fundamentada discussão sobre dados biográficos de Soror Maria Pimentel está presente na reedição da obra de 2016, realizada por Silva (ver referências).

⁴¹Ver referências.

Pimentel ainda deixaria no prelo mais duas obras que seriam a continuação do *Memorial da Infância*⁴², formando uma trilogia épica.

Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor (primeira parte) está dividido em dez cantos e oitava rima, numa preocupação intencional com o ritmo e a musicalidade. Observa-se também um tempo cronológico iniciado em tempos imemoriais – os primórdios da humanidade – desde a queda de Adão e Eva até a infância do menino Jesus. O texto começa com uma dedicatória, neste caso “À Virgem Senhora Nossa do Desterro”, a qual, mesmo sendo preceito facultativo no referido gênero épico, Pimentel faz questão de incluir na sua obra, espelhando-se numa figura feminina que é um símbolo de resgate de pureza da mulher. Um outro ponto importante a considerar é a proposição (o “Prólogo”) – a parte da obra na qual é apresentada a matéria do texto, alegando a sua grandiosidade. Este segue o intuito de comover o leitor para, por um lado, conferir mais credibilidade ao que se irá expor, e por outro informá-lo de que a autora possui um saber humano, logo, limitado, assumindo assim uma posição de humildade. Com o intento de obedecer às regras de uma epopeia, mas sem extrapolar o limite temático permitido às poucas mulheres letreadas de então – o tema religioso – a estratégia utilizada por Pimentel para a invocação a Apolo (para temperar a sua lira) e não às musas – entidades protetoras dos artistas – passa pela construção dessa invocação como breve ponto inicial para, progressivamente, abandonar essa ótica e adentrar-se no contexto místico religioso, invocando assim Nossa Senhora, S. Bernardo e o Espírito Santo.

No Canto I observa-se a ação de uma guerra divina, entre um “esquadrão d’anjos potentes” (anjos bôlicos) que entram em conflito contra um dragão (“Luzbel”, imagem figurativa de Lúcifer) causador de danos. Narrando toda a preparação dos anjos para esta batalha, no final é descrita a vitória desses seres celestes sobre o dragão e seus anjos luciferinos – o triunfo do Cristianismo. Impondo-se a vitória dos anjos divinos ocorre, por conseguinte, a derrocada dos seres maléficos, enviados para um abismo profundo.

A partir do Canto II, encontramos a figura do primeiro homem, Adão, que desde logo refere uma futura “Virgem Imaculada” que tornada mortal irá combater o pecado. O Canto III focaliza a aceitação por parte de Maria e de seu esposo divino José, da missão que lhes coube em guarda. A narrativa igualmente esclarece que o casal deixará o lugar onde mora, Nazaré, a caminho da cidade onde nasceu José, Belém, numa jornada cansativa para a gestante Maria que, como cônjuge, deve acompanhá-lo. Tal viagem preocupa José,

⁴² Segundo Antónia Fialho Conde (cf. 2009b), estão depositados Biblioteca Pública de Évora, sob a cota “Cód. 406” do fundo Manizola, o que seria a continuação desta trilogia épica: o *Memorial dos Milagres* e o *Memorial da Paixão de Cristo*. Reeditados por Fabio Mario da Silva (PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. *Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do divino Amor (segunda parte)*), prefácio José Cardoso Bernardes, organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Todas as Musas, 2017 e PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. *Memorial da Paixão de Cristo e Triunfo do divino Amor (terceira parte)*, organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva e Ednaldo Cândido Moreira Gomes. São Paulo: Todas as Musas, 2018, no prelo) e Isabel Morujão, Antónia Conde e Rosário Morujão, que publicam apenas a segunda parte da trilogia (*Em treze cantos: epopeia feminina em recinto monástico: o Memorial dos Milagres de Cristo de Maria de Mesquita Pimentel*. Edição, estudos e notas de Isabel Morujão, Antónia Fialho Conde e Maria do Rosário Morujão. Braga: Tipografia Tadinense Lda / CITCEM / CIDEHUS / CHSC, 2014).

sempre vigilante e cuidadoso com sua esposa. A narradora assim esclarece o motivo desta jornada, que tem por objetivo primeiro atender a uma necessidade social e humana – participar do recenseamento em sua terra natal –, bem como atender ao propósito de salvar a humanidade.

No Canto IV, então, é descrito o nascimento do menino-Deus, por entre animais e abençoado por um esquadrão de anjos cantores, resplandecentes em sua homenagem. Neste mesmo canto se reflete sobre o propósito deste nascimento, como também se aborda a questão da circuncisão como cumprimento de normas socio-religiosas estabelecidas. O Canto V, por seu turno, também refere à grandiosidade deste parto, que ecoa tanto no plano terrestre como no sobre-humano (cristão e pagão). Desta forma, a narradora pretende acentuar que o menino-Deus reinará sobre qualquer tipo de criatura (é o universo mitológico que sucumbe e se prostra ao cristão), acentuando que os deuses do Olimpo foram os primeiros a tomar conhecimento do nascimento que trará a salvação de todo o universo. Sendo assim, todas as instâncias divinizadas e humanas orientar-se-ão, agora, a partir desta criança que representa uma nova luz, como assim fazem os reis magos no Canto VI, despertando a curiosidade e a ira de Herodes. Este, colericamente incentivado por seres malignos, como assim expõe o Canto VII aquando de sua ida a um bosque é incitado a promover a matança de todas as crianças em Belém, fazendo com que a família sagrada fuga para o Egito, salvando desse modo o recém-nascido.

Neste momento da narrativa, o Canto VIII ocupa-se de dois espaços: um em Belém, descrevendo a morte das crianças, e outro no Egito, onde cresce Jesus. A viagem de regresso da família sagrada é anunciada, no Canto IX, como sendo a tristeza do Egito; no entanto, para não seguir estritamente a narrativa bíblica, os fatos descritos por Pimentel são reinventados a partir de conjecturas diversas.

No desfecho da obra, o Canto X, o argumento é o quanto perturbados ficam os corações de Maria e de José com o sumiço da criança, encontrando-a, depois de três dias de procura, recolhida no templo, impressionando os Doutores da Lei. Este canto faz um *flashback*, uma passagem em revista dos acontecimentos decorridos no intento de situar o leitor para o remate final, que deixará, no entanto, lacunas, sendo anunciada a continuação posterior da estória, que se compõe como trilogia.

2.

Memorial da infância de Cristo e Triunfo do divino amor [Memorial de la infancia de Cristo y Triunfo del amor divino] (1639), epopeya y único libro publicado en vida de Soror María de Mezquita Pimentel (1581, en Estremoz o 1586, en Évora - 1661 o 1662 o 1663), es una obra rara, que contiene 156 folios y fue impresa en el taller de Jorge Rodrigues en Lisboa. Con licencias de Fray Damaso de la Presentación, Fray Gaspar dos

Reis, Fray Theodosio de Lucena, Fray Arsenio da Paixão, Carvalho Pereira, Francisco da Mota Pessoa, Manoel da Cunha P. da Silva, F. Cardoso de Torne, Diogo Osorio de Castro y Sebastião Cesar de Meneses, la obra está precedida por siete sonetos que exaltan tanto las cualidades del texto como las de la autora; algunos versos anónimos, otros escritos por los Padres João de Teve e Marmeiro y Luis Mendez, y aún otros por hermanos de la Orden de San Bernardo, como el Doctor Fray Luis de Sá, y un censor de la época, Fray Theodosio de Lucena. Todos dan fe de la importancia y la loable acogida que este trabajo obtuvo en su debut. En 2016, fue reeditado por Fabio Mario da Silva. Soror Pimentel aún dejaría dos trabajos más en prensa que serían la continuación del *Memorial da infância*, formando una trilogía épica.

Memorial da infância de Cristo e Triunfo do divino amor (primera parte) se divide en diez cantos en octava rima, preocupadas intencionalmente con el ritmo y la musicalidad. También hay un tiempo cronológico que comienza en tiempos inmemoriales, los comienzos de la humanidad, desde la caída de Adán y Eva hasta la infancia del niño Jesús. El texto comienza con una dedicación, en este caso “À Virgem Senhora Nossa do Desterro” [A la Virgen de Nuestra Señora del Desterro], que, aunque es un precepto opcional en este género épico, Pimentel hace un punto para incluir en su obra, reflejándose en una figura femenina que es un símbolo de rescate de la pureza de la mujer. Otro punto importante para considerar es la proposición (el “Prólogo”): la parte de la obra en la que se presenta el texto, reclamando su grandeza. Esto sigue la intención de mover al lector a, por un lado, dar más credibilidad a lo que se expondrá, y por otro lado informar que la autora tiene un conocimiento humano, por lo tanto limitado, asumiendo así una posición de humildad. Con la intención de obedecer las reglas de una epopeya, pero sin exceder el límite temático permitido a las pocas mujeres alfabetizadas de la época, el tema religioso, la estrategia utilizada por Pimentel para invocar a Apolo (para templar su lira) y no a las musas – entidades protectoras de los artistas – es la construcción de esta invocación como un breve punto de partida para abandonar progresivamente esta visión y entrar en el contexto místico religioso, invocando a Nuestra Señora, San Bernardo y el Espíritu Santo.

En el Canto I ocurre la acción de una guerra divina, entre un “esquadrão d'anjos potentes” [escuadrón de anjos potentes] (ángeles de guerra) que entran en conflicto con un dragón (“Luzbel”, imagen figurativa de Lucifer) que causa daños. Al narrar la preparación de todos los ángeles para esta batalla, al final se describe la victoria de estos seres celestiales sobre el dragón y sus ángeles luciferinos: el triunfo del cristianismo. Imponer la victoria de los ángeles divinos, por lo tanto, es el derrocamiento de los seres malvados, enviados a un profundo abismo.

En el Canto II encontramos la figura del primer hombre, Adán, quien inmediatamente se refiere a una futura “Virgen Inmaculada” que, hecha mortal, luchará contra el pecado. El Canto III se centra en la

aceptación por parte de María y su divino esposo José de la misión que les ha sido custodiada. La narración también aclara que la pareja dejará el lugar donde viven, Nazaret, de camino a la ciudad donde nació José, Belén, en un viaje agotador para la madre embarazada María, quien, como esposa, debe acompañarlo. Tal viaje preocupa a José, siempre vigilante y cuidadoso con su esposa. El narrador aclara así la razón de este viaje, cuyo objetivo principal es satisfacer una necesidad social y humana, participar en el censo en su tierra natal, así como cumplir el propósito de salvar a la humanidad.

En el Canto IV, entonces, el nacimiento del niño-dios se describe entre los animales y es bendecido por un escuadrón de ángeles cantantes, resplandecientes en su honor. Este mismo rincón refleja el propósito de este nacimiento, así como el tema de la circuncisión como el cumplimiento de las normas socio-religiosas establecidas. El Canto V, a su vez, también se refiere a la grandeza de este nacimiento, que se hace eco tanto en los planos terrenales como sobrehumanos (cristianos y paganos). De esta manera, el narrador intenta enfatizar que el niño-dios reinará sobre cualquier tipo de criatura (es el universo mitológico que sucumbe y se postra ante el cristiano), enfatizando que los dioses del Olimpo fueron los primeros en conocer el nacimiento que traerá la salvación de todo el universo. Por lo tanto, todas las instancias divinizadas y humanas se orientarán ahora de este niño que representa una nueva luz, al igual que los hombres sabios en Canto VI, despertando la curiosidad y la ira de Herodes. Animado coléricamente por los seres malvados, como lo explica el Canto VII cuando va a un bosque, se le insta a matar a todos los niños en Belén, lo que hace que la sagrada familia huya a Egipto, salvando así al recién nacido.

En este punto de la narración, el Canto VIII trata con dos espacios: uno en Belén, que describe la muerte de niños, y otro en Egipto, donde Jesús crece. El viaje de regreso de la sagrada familia se anuncia en Canto IX como el dolor de Egipto. Sin embargo, para no seguir estrictamente la narrativa bíblica, los hechos descritos por Pimentel se reinventan a partir de diferentes conjeturas.

En la conclusión del poema, Canto X, el argumento es cuán perturbados están los corazones de María y José con la desaparición del niño, al encontrarlo, después de tres días de búsqueda, reunidos en el templo, impresionando a los Doctores de la Ley. Este canto hace un flashback, una revisión de los eventos que ocurrieron para colocar al lector en la toma final, lo que dejará huecos, sin embargo, y se anuncia la continuación de la historia, que es una trilogía.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Memorial da infância de Cristo e Triunfo do divino amor [Mémorial de l'enfance du Christ et Triomphe de l'amour divin] (1639), épopée et seul libre publié en vie de Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581, à Estremoz, ou 1586, à Évora - 1661 ou 1662 ou 1663), est un'œuvre rare contenant 156 folios et imprimée lors de l'atelier de Jorge Rodrigues à Lisbonne. Avec les licences du Frère Damaso da Apresentação, Frère Gaspar dos Reis, Frère Théodosio de Lucena, Frère Arsenio da Paixão, Carvalho Pereira, Francisco da Mota Pessoa, Manoel da Cunha P. da Silva, F. Cardoso de Torne, Diogo Osorio de Castro et Sebastião Cesar de Meneses, l'œuvre est précédée de sept sonnets qui exaltent à la fois les qualités du texte et celles de l'auteur; certains versets anonymes, d'autres écrits par les pères João de Teve e Marmeiro et Luis Mendez, et d'autres encore par des frères de l'Ordre de Saint-Bernard, tels que le Docteur Frère Luis de Sá et un censeur de l'époque, frère Theodosio de Lucena. Tout le monde témoigne de l'importance et de la louable réception que cette œuvre a obtenue lors de ses débuts. En 2016, il a été réédité par Fabio Mario da Silva. Soror Pimentel laisserait encore deux autres ouvrages sous presse qui constituerait la suite du mémorial de l'enfance, formant une trilogie épique.

Le *Memorial da infância de Cristo e Triunfo do divino amor* (première partie) est divisé en dix chants dans huitième rime, délibérément soucieuses du rythme et de la musicalité. Il existe également un temps chronologique commençant dans des temps immémoriaux - les débuts de l'humanité - de la chute d'Adam et Eve à l'enfance de Jésus. Le texte commence par une dédicace, en l'occurrence "À Virgem Senhora Nossa do Desterro" [À la Vierge de Notre-Dame de Desterro], qui, bien qu'elle soit un précepte optionnel dans ce genre épique, tient à ce que Pimentel s'intègre à son travail en se reflétant dans une figure féminine, symbole de sauvetage de la pureté de la femme. Un autre point important à considérer est la proposition (le «prologue») – la partie de l'œuvre dans laquelle le texte est présenté, revendiquant sa grandeur. Cela découle de l'intention de pousser le lecteur à donner, d'une part, plus de crédibilité à ce qui sera exposé, et d'autre part, à informer que l'auteur a un savoir humain, donc limité, assumant ainsi une position d'humilité. Avec l'intention d'obéir aux règles d'une épopee, mais sans dépasser la limite thématique autorisée pour les quelques femmes alphabètes de l'époque – le thème religieux – la stratégie utilisée par Pimentel pour invoquer Apollo (pour tempérer sa lyre) et non pour les muses – entités protectrices des artistes – c'est la construction de cette invocation qui constitue un bref point de départ pour abandonner progressivement cette vue et entrer dans le contexte mystique religieux, en invoquant Notre-Dame, Saint-Bernard et le Saint-Esprit.

Dans le Chant I, il y a l'action d'une guerre divine entre une "esquadrão d'anjos potentes" [équipe d'anjos potentes] qui se heurte à un dragon ("Luzbel", image figurative de Lucifer) qui cause des dommages. La victoire de ces êtres célestes sur le dragon et ses anges luciférines – le triomphe du christianisme – est décrite à travers le récit de la préparation de tous les anges à cette bataille. Imposer la victoire des anges divins est donc le renversement des êtres pervers, envoyés dans un abîme profond.

Dans le Chant II, nous trouvons la figure du premier homme, Adam, qui fait immédiatement référence à une future "Vierge Immaculée" qui, rendue mortelle, combattra le péché. La chanson III met l'accent sur l'acceptation par Marie et son divin mari Joseph de la mission qui leur a été réservée. Le récit précise également que le couple quittera son lieu de résidence, Nazareth, pour se rendre dans la ville natale de Joseph, Bethléem, dans un voyage fatigant pour sa femme enceinte, Maria, qui doit l'accompagner. Un tel voyage inquiète Joseph, toujours vigilant et prudent avec sa femme. Le narrateur clarifie ainsi la raison de ce voyage, qui vise principalement à répondre à un besoin social et humain – participer au recensement dans son pays natal – et à remplir l'objectif de sauver l'humanité.

Dans le Chant IV, la naissance de l'enfant-dieu est donc décrite parmi les animaux et bénie par une escouade d'anges chantants, resplendissante en son honneur. Ce même chant reflète le but de cette naissance, ainsi que la question de la circoncision en tant que respect des normes socio-religieuses établies. Le Chant V, à son tour, fait également référence à la grandeur de cette naissance, qui résonne à la fois sur les plans terrestre et surhumain (chrétien et païen). De cette façon, le narrateur entend souligner que le garçon-dieu régnera sur tout type de créature (c'est l'univers mythologique qui succombera et se prosternerà devant le chrétien), soulignant que les dieux de l'Olympe ont été les premiers à connaître la naissance qui apportera le salut de partout dans l'univers. Ainsi, toutes les instances divinisées et humaines vont maintenant s'orienter de cet enfant qui représente une lumière nouvelle, de même que les hommes sages du Chant VI, suscitant la curiosité et la colère d'Hérode. Encouragé par des êtres pervers comme Cholérique, ainsi qu'il est expliqué par la Chant VII lorsqu'il se rend dans une forêt, il est instamment prié de tuer tous les enfants de Bethléem, provoquant la fuite de la sainte famille en Égypte, sauvant ainsi le nouveau-né.

À ce stade du récit, le Chant VIII traite de deux espaces: l'un à Bethléem, décrivant la mort d'enfants, et l'autre en Égypte, où Jésus grandit. Le voyage de retour de la sainte famille est annoncé dans le chant IX comme le chagrin de l'Égypte; Cependant, afin de ne pas suivre strictement le récit biblique, les faits décrits par Pimentel sont réinventés à partir de différentes conjectures.

Dans le résultat du travail Chant X, il est expliqué à quel point les cœurs de Marie et de Joseph sont troublés par la disparition de l'enfant. Après trois jours de recherches, il a été retrouvé, recueilli dans le

temple et impressionné par les Docteurs du Droit. Ce Chant fait un retour en arrière, une revue des événements survenus dans le but de placer le lecteur pour le dernier coup, ce qui laissera des trous, et la suite de l'histoire, qui est une trilogie, est annoncée.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Memorial da infância de Cristo e Triunfo do divino amor [Memorial of the Childhood of Christ and Triumph of Divine Love] (1639), an epic poem and the only book published in a lifetime authored by Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581, in Estremoz, or 1586, in Évora - 1661 or 1662 or 1663), is a rare work that contains 156 folios and was printed at Jorge Rodrigues' workshop in Lisbon. With licenses from Friar Damaso da Apresentação, Friar Gaspar dos Reis, Friar Theodosio de Lucena, Friar Arsenio da Paixão, Carvalho Pereira, Francisco da Mota Pessoa, Manoel da Cunha P. da Silva, F. Cardoso de Torne, Diogo Osorio de Castro and Sebastião Cesar de Meneses, the work is preceded by seven sonnets that exalt both the qualities of the text and those of the author; some anonymous verses, others written by Fathers João de Teve and Marmeiro and Luis Mendez, and still others by brothers of the Order of Saint Bernard, such as Doctor Friar Luis de Sá, and a censor of the time, Friar Theodosio de Lucena. Everyone attests to the importance and the praiseworthy reception that this work obtained in its debut. In 2016, it was reissued by Fabio Mario da Silva. Soror Pimentel would still leave two more works in press that would be the continuation of the Childhood Memorial, forming an epic trilogy.

Memorial da infância de Cristo e Triunfo do divino amor (first part) is divided into ten cantos and eighth rhyme, intentionally concerned with rhythm and musicality. There is also a chronological time beginning in time immemorial – the beginnings of humanity – from the fall of Adam and Eve to the infancy of baby Jesus. The text begins with a dedication, in this case “À Virgem Senhora Nossa do Desterro” [To the Virgin of Our Lady of Desterro], which, although being an optional precept in this epic genre, Pimentel makes a point of including in her work, mirroring herself in a feminine figure that is a symbol of rescue of purity of the woman. Another important point to consider is the proposition (the “Prologue”) – the part of the work in which the text is presented, claiming its grandeur. This follows the intention of moving the reader to, on the one hand, to give more credibility to what will be exposed, and on the other hand to inform that the author has a human knowledge, therefore limited, thus assuming a position of humility. With the intention of obeying the rules of an epic, but without exceeding the thematic limit allowed to the few literate women of the time – the religious theme – the strategy used by Pimentel to invoke Apollo (to temper his lyre) and

not to the muses - Protective entities of the artists – it is the construction of this invocation as a brief starting point to progressively abandon this view and to enter the religious mystical context, invoking Our Lady, St. Bernard and the Holy Spirit.

In Canto I there is the action of a divine war, between a “esquadrão d'anjos potentes” [squad d'anjos potentes] (war angels) that conflict with a dragon (“Luzbel”, figurative image of Lucifer) that causes damage. Narrating all the angels' preparation for this battle, in the end is described the victory of these heavenly beings over the dragon and his luciferine angels – the triumph of Christianity. Imposing the victory of the divine angels, therefore, is the overthrow of the evil beings, sent to a deep abyss.

In Canto II we find the figure of the first man, Adam, who immediately refers to a future “Immaculate Virgin” who, made mortal, will fight sin. The Canto III focuses on the acceptance by Mary and her divine husband Joseph of the mission that has been guarded for them. The narrative also clarifies that the couple will leave the place where they live, Nazareth, on their way to the city (Bethlehem) where Joseph was born, on a tiring journey for pregnant mother Maria who, as a spouse, must accompany him. Such a trip worries Joseph, always vigilant and careful with his wife. The narrator thus clarifies the reason for this journey, which aims primarily to meet a social and human need – to participate in the census in her homeland – as well as to fulfill the purpose of saving humanity.

In the Canto IV, then, the birth of the God-boy is described among animals and blessed by a squad of singing angels, resplendent in his honor. This same Canto reflects on the purpose of this birth, as well as the issue of circumcision as compliance with established socio-religious norms. The Canto V, in turn, also refers to the grandeur of this birth, which echoes on both the earthly and the superhuman (Christian and pagan) planes. In this way, the narrator intends to emphasize that the God-boy will reign over any kind of creature (it is the mythological universe that succumbs and prostrates itself to the Christian), emphasizing that the gods of Olympus were the first to know the birth that will bring salvation from all over the universe. Thus, all divinized and human instances will now orient themselves from this child who represents a new light, as so do the wise men in Canto VI, arousing Herod's curiosity and wrath. Cholerically encouraged by evil beings, as expounded by Canto VII when he goes to a forest, he is urged to kill all the children in Bethlehem, causing the holy family to flee to Egypt, thereby saving the newborn.

At this point in the narrative, the Canto VIII deals with two spaces: one in Bethlehem, describing the death of children, and another in Egypt, where Jesus grows. The return journey of the holy family is announced in Canto IX as the sorrow of Egypt; However, in order not to strictly follow the biblical narrative, the facts described by Pimentel are reinvented from different conjectures.

In the outcome of the work, Canto X, it is argued how disturbed the hearts of Mary and Joseph are with the disappearance of the child, finding him, after three days of searching, gathered in the temple, impressing the Doctors of the Law. This Canto makes a flashback, a review of events that occurred in an attempt to place the reader for the final shot, which will leave gaps, however, and the subsequent continuation of the story, which is a trilogy, is announced.

(English translation by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

CONDE, Antónia Fialho. Espaço literário feminino. A obra de Soror Maria de Mesquita Pimentel. In: OLIVEIRA, Francisco et al. (Coord.). **Espaços e paisagens. Antiguidade clássica e herança contemporânea**. Coimbra: APEC, 2009a. p. 353-360. v. 2. Disponível em: <<http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/3992/1/pimentel%20apec.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

CONDE, Antónia Fialho. **Cister ao Sul do Tejo: o Mosteiro de S. Bento de Cástris e a Congregação Autónoma de Alcobaça (1576-1776)**. Tese Doutorado em História. Évora: Universidade de Évora, 2009b.

CONDE, Antónia Fialho. Maria de Mesquita Pimentel: a *Nova Glória dos Pimentéis* no mosteiro de S. Bento de Cástris. *Em treze cantos: epopeia feminina em recinto monástico: o Memorial dos Milagres de Cristo de Maria de Mesquita Pimentel*. Edição, estudos e notas de Isabel Morujão, Antónia Fialho Conde e Maria do Rosário Morujão. Braga: Tipografia Tadinense. Ltda/CITCEM/CIDEHUS/CHSC, 2014, p.45-58.

FIALHO, Padre Manuel. *Évora illustrada, com notícias antigas e modernas sagradas e profanas*: primeira parte. [s.d.]. [Manuscrito]. Acessível na Biblioteca Pública de Évora, Évora, Portugal. Sem cota.

MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca lusitana: histórica, crítica e cronologia**. Lisboa: Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1752a. v. 2.

MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca lusitana: histórica, crítica e cronologia**. Lisboa: Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1752b. v. 3.

MACHADO, Diogo Barbosa; FARINHA, Bento José de Sousa. Soror Maria de Mesquita Pimentel. In: _____.

Bibliotheca lusitana escolhida. Lisboa: Officina de António Gomes, 1786. p. 40. Disponível em: <<http://books.google.pt/books?id=prcGAAAAQAAJ&pg=RA1-PA46&lpg=RA1PA46&dq=biblioteca+lusitana+escolhida&source=bl&ots=truQ6EEKVE&sig=KVgnbKx5xLtrh9UcgfUCDWlrSts&hl=ptPT&sa=X&ei=Q4JBVMDwOsXoaKCJglgE&ved=0CD8Q6AEwBg#v=onepage&q=biblioteca%20lusitana%20escolhida&f=false>>. Acesso em: 24 out. 2014.

MORUJÃO, Isabel. O monte Parnaso fui deixado: cristianismo e cultura clássica na épica conventual feminina em Portugal. In: **Revista de escritoras ibéricas**, Madrid, v. 1, n. 1, p. 9-10, 2013. Disponível em: <<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/REI/article/view/5638>>. Acesso em: 13 jan. 2014a.

MORUJÃO, Isabel. Memorial de Milagres e de Memórias: treza cantos e muitos recantos. In: Pimentel, Maria de Mesquita. In: **Em treze cantos: epopeia feminina em recinto monástico: o Memorial dos Milagres de Cristo de Maria de Mesquita Pimentel**. Edição, estudos e notas de Isabel Morujão, Antónia Fialho Conde e Maria do Rosário Morujão. Braga: Tipografia Tadinense. Ltda/CITCEM/CIDEHUS/CHSC, 2014, p.7-44b.

MORUJÃO, Isabel. Nota Prévia. In: Pimentel, Maria de Mesquita. In: **Em treze cantos: epopeia feminina em recinto monástico: o Memorial dos Milagres de Cristo de Maria de Mesquita Pimentel**. Edição, estudos e notas de Isabel Morujão, Antónia Fialho Conde e Maria do Rosário Morujão. Braga: Tipografia Tadinense. Ltda/CITCEM/CIDEHUS/CHSC, 2014, p.5-6c.

MORUJÃO, Isabel. **Por trás da grade**: poesia conventual feminina em Portugal (séculos XVI-XVII). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

PERYM, Damião de Froes. **Theatro heroíno: abecedario historico, e catalogo de mulheres illustres em armas, letras, acçãoens heroicas e artes liberais**: offerecido a'Sereníssima Princeza do Brasil, D. Mariana Victoria. Lisboa: Officina Sylviana; Academia Real, [1740]. v. 2.

PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. **Memorial da infancia de Christo e triumpho do Divino Amor: primeira parte**. Lisboa: Officina de Jorge Rodriguez, 1639.

PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. **Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do divino Amor (primeira parte)**. Prefácio Adma Muhana, organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Todas as Musas, 2016.

PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. **Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do divino Amor (primeira parte)**. Prefácio José Cardoso Bernardes, organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Todas as Musas, 2017.

PIMENTEL, Maria de Mesquita. **Em treze cantos: epopeia feminina em recinto monástico: o Memorial dos Milagres de Cristo de Maria de Mesquita Pimentel**. Edição, estudos e notas de Isabel Morujão, Antónia Fialho Conde e Maria do Rosário Morujão. Braga: Tipografia Tadinense Lda / CITCEM / CIDEHUS / CHSC, 2014.

PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita Pimentel. **Memorial dos Milagres e Triunpho do divino Amor & Memorial da Paixão e Triunpho do divino Amor [Manuscrito]**. Biblioteca Pública de Évora. Manizola cód. 406.

SILVA, Fabio Mario da. Contexto, produção da obra e dados biográficos de Soror Pimentel. IN PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. **Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do divino Amor (primeira parte)**, prefácio Adma Muhana, organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Todas as Musas, 2016, pp.17-24.

SILVA, Fabio Mario da. Febo Apolo na trama épica de “Memorial da Infancia de Christo e Trumpho do divino Amor” (1639) de Soror Maria de Mesquita Pimentel. In: **Revista Anuário de Literatura**. Vol. 20, n.º1. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015a, p.201-212. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p201>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2014.

SILVA, Fabio Mario da. A função dos Anjos na epopeia de Soror Maria de Mesquita Pimentel. *Interdisciplinar*. In: **Revista de Estudos em Língua e Literatura**. Volume 23. Itabaiana: Universidade Federal de Sergipe, 2015b. Disponível em:< <http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar>> (no prelo).

SILVA, Fabio Mario da. A Virgem Maria, a heroína épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581-1661). In: **Revista Navegações**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 55-60, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/1540>>. Acesso em: 21 nov. 2014a.

SILVA, Fabio Mario da. Notas de investigação sobre a primeira “epopeia feminina” em língua portuguesa. In: **Revista Letras**. Número 49. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, dezembro de 2014, p.243-256. Disponível em < <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/16635>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2014b.



SANTANA, Luana. *Memorial de Rondon*. Epopeia/Poema épico. In: *Revista Épicas*. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 170-173. ISSN 2527-080X.

MEMORIAL DE RONDON EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Luana Santana⁴³

1.

Com 953 versos em redondilha maior, e algumas citações de estudiosos que acompanham o desenrolar do poema, a obra *Memorial de Rondon* (1995) constitui importante fonte histórica e cultural brasileira. Através de um memorial, ou seja, de uma narração dos feitos realizados por Rondon, Stella Leonardos (1923/2019) apresenta um texto de caráter antropológico, etnográfico e filológico. Além disso, a autora enfatizou credíncias mato-grossenses, mitos, lendas, sonoridades, vocabulário e raízes indígenas que definem as experiências vividas pelo marechal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958). Ao reunir, em *Memorial de Rondon*, componentes que constituem o plano histórico e maravilhoso da cultura mato-grossense, Stella Leonardos materializa uma fonte de afirmação do *epos* da nação brasileira. Narrado em terceira pessoa por um narrador heterodiegético, ou seja, um narrador observador, característica de epopeias mais clássicas, há a predominância, na obra, da instância de enunciação narrativa em relação à instância de enunciação lírica, no entanto, ambas andam juntas no poema, destacando a dupla instância de

⁴³ Graduanda em Letras (DLI/UFS), pesquisadora de Iniciação Científica. Bolsista CNPq. Membro do GT 5 – Historiografia Épica.

enunciação, ou seja, na obra se reconhece um discurso híbrido, característica necessária para o reconhecimento de uma epopeia. Em alguns trechos, o eu lírico/narrador se presentifica em primeira pessoa. A obra tem como matéria épica, ou seja, temática resultante da fusão do real com o mítico, o percurso mítico-histórico de Rondon na construção das linhas telegráficas em Mato Grosso e seu convívio com tribos indígenas. O heroísmo histórico de Rondon recebe, no decorrer do poema, uma aderência mítica, que o projeta no maravilhoso. Nesse percurso, a autora descreve o convívio de Rondon com os índios silvícolas bororós, aritís e nhambiquaras, demonstrando o contato do herói com a cultura e as lendas dessas tribos indígenas. Além disso, o poema descreve os obstáculos enfrentados por Rondon e por sua comissão na construção das linhas telegráficas, atravessando o sertão desconhecido, habitado, na maior parte, por índios, enfrentando fome, doenças, mortes de seus ajudantes, entre outros. Nessa comissão, Rondon marcou seu nome na história.

2.

Con 953 versos con 7 sílabas métricas (*redondilha maior*, en portugués), y algunas citas de estudiosos que acompañan el desarrollo del poema, el *Memorial de Rondon* (1995) es una importante fuente histórica y cultural de Brasil. A través de un memorial, es decir, de una narración de las obras realizadas por Rondon, Stella Leonardos (1923-2019) presenta un texto antropológico, etnográfico y filológico. Además, la autora destacó las creencias, mitos, leyendas, sonoridades, vocabulario y raíces indígenas de Mato Grosso que definen las experiencias vividas por el mariscal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958). Al reunir, en *Memorial de Rondon*, los componentes que constituyen el plan histórico y maravilloso de la cultura Mato Grosso, Stella Leonardos materializó una fuente de afirmación del epos de la nación brasileña. Narrado en tercera persona por un narrador heterodiegetico, es decir, un narrador observador, característico de las epopeyas más clásicas, en el trabajo predomina la instancia de enunciación narrativa en relación con la instancia de enunciación lírica, sin embargo ambas van juntas en el poema. Por la presencia de la doble instancia de enunciación, se puede reconocer un discurso híbrido, característica necesaria para una epopeya. En algunos pasajes, el yo lírico/narrador se presenta en primera persona. La obra tiene como materia épica, es decir, la temática resultante de la fusión de lo real con lo mítico, la ruta mítico-histórica de Rondon en la construcción de las líneas telegráficas en Mato Grosso y su convivencia con las tribus indígenas. El heroísmo histórico de Rondon recibe, en el curso del poema, una adhesión mítica, que lo proyecta en lo maravilloso. En este curso, el autor describe la interacción de Rondon con los indios del bosque, Aritís y Nhambiquaras, demostrando el contacto del héroe con la cultura y las leyendas de estas tribus indígenas.

Además, el poema describe los obstáculos enfrentados por Rondon y su comisión en la construcción de las líneas telegráficas, cruzando el interior desconocido, habitado, en su mayor parte, por indios, enfrentando el hambre, las enfermedades, la muerte de sus ayudantes, entre otros. En esta comisión, Rondon marcó su nombre en la historia.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Avec 953 versets avec 7 syllabes métriques (*redondilha maior*, en portugais) chaque un et quelques citations de spécialistes qui accompagnent l'élaboration du poème, le *Memorial de Rondon* (1995) est une source historique et culturelle brésilienne importante. À travers un mémoire, c'est-à-dire une narration des œuvres de Rondon, Stella Leonardos (1923-1958) présente un texte anthropologique, ethnographique et philologique. En outre, l'auteur a mis l'accent sur les croyances, les mythes, les légendes, les sonorités, le vocabulaire et les racines autochtones du Mato Grosso qui définissent les expériences vécues par le maréchal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958). En réunissant, au *Memorial de Rondon*, des éléments constitutifs du plan historique et merveilleux de la culture du Mato Grosso, Stella Leonardos matérialise une source d'affirmation de l'épopée de la nation brésilienne. Raconté à la troisième personne par un narrateur hétérodégète, c'est-à-dire un observateur observateur, caractéristique des épopées plus classiques, il existe une prédominance, dans l'œuvre, de l'instance de l'énonciation narrative par rapport à celle de l'énonciation lyrique, même si les deux vont ensemble dans le poème, soulignant le double cas d'énonciation, c'est-à-dire que l'œuvre reconnaît un discours hybride, caractéristique nécessaire à la reconnaissance d'une épopée. Dans certains passages, le Je lyrique/narrateur se présente à la première personne. L'œuvre a pour matière épique, c'est-à-dire thématique résultant de la fusion du réel avec le mythique, itinéraire mythique-historique de Rondon dans la construction des lignes télégraphiques du Mato Grosso et de sa convivialité avec les tribus indigènes. L'héroïsme historique de Rondon reçoit, au fil du poème, une adhésion mythique, qui le projette dans le merveilleux. Dans ce cours, l'auteur décrit les interactions de Rondon avec les Indiens de la forêt, les Aritís et les Nhambiquaras, en montrant le contact du héros avec la culture et les légendes de ces tribus indigènes. En outre, le poème décrit les obstacles rencontrés par Rondon et sa commission dans la construction des lignes télégraphiques, traversant l'arrière-pays inconnu, habité pour la plupart par des Indiens, confrontés à la faim, à des maladies, à la mort de leurs aides. Dans cette commande, Rondon a marqué son nom dans l'histoire.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

With 953 verses with 7 metric syllables each (*redondilha maior*, in Portuguese), and some quotations from researchers that accompany the development of the poem, *Memorial de Rondon* (1995) is an important Brazilian historical and cultural source. Through a memorial, that is, of a narration of the works made by Rondon, Stella Leonardos (1923-2019) presents an anthropological, ethnographic and philological text. In addition, the author emphasized Mato Grosso beliefs, myths, legends, sonorities, vocabulary and indigenous roots that define the experiences lived by the marshal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958). By gathering, at *Memorial de Rondon*, components that constitute the historic and marvelous plan of the Mato Grosso culture, Stella Leonardos materializes a source of affirmation of the epos of the Brazilian nation. Narrated in the third person by a heterodiegetic narrator, that is, an observer narrator, characteristic of more classic epics, there is the predominance, in the work, of the instance of narrative enunciation in relation to the instance of lyrical enunciation, however both go together in the poem, highlighting the double instance of enunciation, that is, the work recognizes a hybrid discourse, a necessary characteristic for the recognition of an epic. In some passages, the I lyrical/narrator presents itself in the first person. The work has as epic matter, that is, thematic resulting from the fusion of the real with the mythical, the mythical-historical route of Rondon in the construction of the telegraph lines in Mato Grosso and his conviviality with indigenous tribes. The historical heroism of Rondon receives, in the course of the poem, a mythical adherence, which projects him in the marvelous. In this course, the author describes Rondon's interaction with the forest Indians, Aritís and Nhambiquaras, demonstrating the hero's contact with the culture and legends of these indigenous tribes. In addition, the poem describes the obstacles faced by Rondon and his commission in the construction of the telegraph lines, crossing the unknown hinterland, inhabited, for the most part, by Indians, facing hunger, illnesses, deaths of their helpers, among others. In this commission, Rondon marked his name in history.

(English translation by Christina Ramalho)



RAMALHO, Christina. *O caçador de esmeraldas*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 174-177. ISSN 2527-080X.

***O CAÇADOR DE ESMERALDAS* EPOPEIA/POEMA ÉPICO**

Christina Ramalho⁴⁴

1.

O caçador de esmeraldas (1902), de Olavo Bilac (1965-1918), é uma epopeia parnasiana incompleta centrada no contexto heroico do epos sertanista, ou seja, nas incursões dos bandeirantes pelo interior do Brasil. A obra tem como subtítulo “Episódio da epopeia sertanista do século XVII”. Possui 4 cantos e um total de quarenta e seis estrofes em versos alexandrinos com rimas no formato AABCCB. Com uma proposição tradicional no Canto I, a obra referencia a marcha de sete anos de Fernão Dias Paes Leme guiado pelo sonho de encontrar as preciosas esmeraldas. Olavo Bilac centra-se na história do último dia da vida do herói. Os momentos derradeiros de sua agonia no leito de morte foram, certamente, inspirados no modelo homérico da *Ilíada*, em que o poeta recorta um episódio da heroica saga da Guerra de Tróia e relata eventos incluídos em um período de cerca de 50 dias dentro do último ano da guerra. Contudo, o poema não deixa de se referir ao contexto mais amplo do evento. O plano maravilhoso é sustentado pela imagem mítica da terra misteriosa e pela voz de uma pátria personificada, que recebe o herói moribundo em seu seio. O heroísmo deixa de ter o indígena como modelo (no poema, o índio é o inimigo a ser enfrentado), como ocorreu na épica romântica e toma o bandeirante como protótipo do herói da formação da pátria brasileira.

⁴⁴ Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac, jornalista e poeta brasileiro, nasceu em 1865 no Rio de Janeiro e morreu na mesma cidade em 1918. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras e um dos principais representantes do movimento parnasiano no Brasil. Algumas obras: *Poesias*, 1888; *Via Láctea*, 1888; *Sarças do Fogo*, 1888; *As Viagens*, 1902; *Tarde*, 1919 (publicação póstuma).

Link para a obra em PDF:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17311

2.

O caçador de esmeraldas [El cazador de esmeraldas] (1902), de Olavo Bilac (1965-1918) es una epopeya parnasiana incompleta centrada en el contexto heroico del *epos sertanista*, o sea, en las incursiones de los *bandeirantes* (exploradores del período colonial) por el interior de Brasil. La obra tiene como subtítulo “Episodio de la epopeya *sertanista* del siglo XVII”. Posee 4 cantos y un total de cuarenta y seis estrofas en versos alexandrinos con rimas en el formato AABCCB. Con una proposición tradicional en el Canto I, la obra hace referencia a la marcha de Fernão Dias Paes Leme en búsqueda de realización del sueño de encontrar esmeraldas preciosas. Olavo Bilac se centra en la historia del último día de la vida del héroe. Los momentos finales de su agonía en el lecho de muerte fueron, ciertamente, inspirados en el modelo homérico de la *Ilíada*, en que el poeta recorta un episodio de la heroica saga de la Guerra de Troya y relata eventos incluidos en un período de unos 50 días dentro del último año de la guerra. Sin embargo, el poema no deja de referirse al contexto más amplio del evento. El plan maravilloso es sostenido por la imagen mítica de la tierra misteriosa y por la voz de una patria personificada, que recibe al héroe moribundo en su seno. El heroísmo deja de tener al indígena como modelo (en el poema, el indígena es el enemigo que enfrentar), como ocurrió en la épica romántica y toma el *bandeirante* como prototipo del héroe de la formación de la patria brasileña.

Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac, jornalista e poeta brasileño, nació en el año de 1865, en la ciudad de Río de Janeiro y murió en la misma ciudad en 1918. Fue miembro fundador de la Academia Brasileña de Letras y uno de los principales representantes del movimiento parnasiano en Brasil. Algunas obras: *Poesias*, 1888; *Via Láctea*, 1888; *Sarças do Fogo*, 1888; *As Viagens*, 1902; *Tarde*, 1919 (publicación póstuma).

Enlace a la obra en PDF:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17311

3.

O caçador de esmeraldas [Le chasseur d'émeraudes] (1902), de Olavo Bilac (1965-1918), est un'épopée parnassienne centrée sur le contexte héroïque du *epos sertanista*, c'est-à-dire sur les incursions des *bandeirantes* (explorateurs de la période coloniale) à l'intérieur du Brésil. Le travail est sous-titré "Episode epic *sertanista* du dix-septième siècle". Il a quatre chants et un total de quarante-six strophes en vers alexandrins avec des rimes au format AABCCB. Avec une proposition traditionnelle dans le Chant I, le poème fait référence à Fernão Dias Paes Leme guidé par le rêve de trouver de précieuses émeraudes. Olavo Bilac se concentre sur l'histoire du dernier jour de la vie du héros. Les derniers moments de son agonie sur le lit de mort ont certainement été inspirés par le modèle homérique de l'*Iliade*, où le poète coupe un épisode de la saga héroïque des événements de guerre et des rapports de Troie inclus dans une période d'environ 50 jours dans la dernière année de la guerre. Cependant, le poème ne manque pas de se référer au contexte plus large de l'événement. Le plan merveilleux est soutenu par l'image mythique de la terre mystérieuse et la voix d'une nation personnifiée, qui reçoit le héros mourant au milieu d'eux. L'héroïsme cesse d'avoir comme modèle l'indigène (dans le poème l'indigène est l'ennemi à s'affronter), comme cela s'est passé dans l'épopée romantique et prend la bandeirante comme prototype du héros de la formation de la patrie brésilienne.

Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac, journaliste et poète brésilien, est né en 1865 à Rio de Janeiro et est mort dans la même ville en 1918. Il a été membre fondateur de l'Académie brésilienne des lettres et l'un des principaux représentants du mouvement Parnasse au Brésil. Quelques œuvres: *Poesias*, 1888; *Via Láctea*, 1888; *Sarças do Fogo*, 1888; *As Viagens*, 1902; *Tarde*, 1919 (publication posthume).

Lien vers le travail PDF:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17311

4.

O caçador de esmeraldas [The emeralds hunter] (1902), by Olavo Bilac (1965-1918), is a parnassian epic poem centered on the heroic context of the *epos sertanista*, that is, on the incursions of the *bandeirantes* (explorers of the colonial period) through the interior of Brazil. The poem has as a subtitle "Episode of the sertanist epic poem of the seventeenth century". It has four cantos and a total of forty-six stanzas in Alexandrian verses with rhymes in the AABCCB format. With a traditional proposition in the Canto I, the poem refers to the march of Fernão Dias Paes Leme guided by the dream of finding precious emeralds. Olavo Bilac focuses on the story of the last day of the hero's life. The last moments of his death-bed agony were certainly inspired by the Homeric model of the *Iliad*, in which the poet cuts an episode of the heroic saga of the Trojan War and reports events included in a period of about 50 days within the last year of the war, but

the poem does not fail to refer to the wider context of the event. The marvelous plan is sustained by the mythical image of the mysterious land and the voice of a personified homeland, which receives the dying hero in its bosom. Heroism ceases to have the indigenous as a model (the indigenous is the enemy to be faced), as occurred in the romantic epic and takes the *bandeirante* as a prototype of the hero of the formation of the Brazilian homeland.

Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac, Brazilian journalist and poet, was born in 1865 in Rio de Janeiro and died in the same city in 1918. He was a founding member of the Brazilian Academy of Letters and one of the main representatives of the Parnassian movement in Brazil. Some works: *Poesias*, 1888; *Milky Way*, 1888; *Sarças do Fogo*, 1888; *The Travels*, 1902; *Afternoon*, 1919 (posthumous publication).

Link to the work in PDF:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17311



MARTINHO, Marcos. *Odysseia*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 178-186. ISSN 2527-080X.

ODYSSEÍA EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Marcos Martinho⁴⁵

1.

A *Odysseía* [Odisseia] (séc. VIII a.C.) de Homero (séc. VIII a.C.), composta em grego antigo (mistura de jônio com eólio), soma 12.109 versos hexâmetros dactílicos. Foi a princípio composta e transmitida oralmente nas cidades gregas da Ásia Menor no séc. VIII a.C., tendo sido ulteriormente posta por escrito e, daí, dividida em 24 cantos nas edições críticas dos séc. IV-II a.C. (conferir verbete da *Ilíada*).

O cabeçalho (v. 1-11) da *Odisseia* comprehende a invocação da Musa (*Moûsa*), a que o aedo pede que relate o retorno (*nóstos*) de Odisseu à pátria, ou melhor, a navegação deste desde Troia até Ítaca. A narração, porém, não é linear (como é na *Ilíada*), pois começa já na penúltima etapa da navegação de Odisseu, isto é, na estada deste na Ilha de Ogígia junto à ninfa Calipso.

No Canto 1, durante o concílio dos deuses, Atena queixa-se a Zeus de que Odisseu foi seduzido por Calipso. Zeus, após explicar que não é ele, mas Posidon que obsta ao retorno do herói, manda seu filho, Hermes, dizer a Calipso que é chegada a hora de Odisseu partir. Enquanto isso, Atena desce a Ítaca, a fim de se encontrar com o filho de Odisseu, Telêmaco. Transcorridos 20 anos desde que Odisseu partira para a

⁴⁵ Marcos Martinho (USP - Grupo de Pesquisa do CBPq "Entre gramática e retórica grega e latina").

Guerra de Troia, os habitantes de Ítaca têm-no por morto, de modo que uma centena de pretendentes solicita a mão de Penélope, esposa de Odisseu, em casamento e, enquanto ela não se decide, frequentam a mansão de Odisseu de modo abusivo, promovendo festins em que dilapidam os bens da propriedade. Assim, Atena vai até Telêmaco, animá-lo e instruí-lo no modo de procurar informação sobre o paradeiro do pai. Telêmaco navega até Pilo, cidade do rei Néstor (Cantos 2-3), e de lá segue por terra para Esparta, cidade do rei Menelau (Cantos 3-4). Isso tudo, que é narrado nos Cantos 1-4, é usualmente chamado “*Telemaqueia*”.

Assim, a “*Odisseia*” propriamente dita começa no Canto 5, quando Hermes vai dizer a Calíspo que ela deve deixar Odisseu partir. Este parte numa jangada, até que Posidon provoca uma tempestade em alto-mar; mas Odisseu sobrevive ao naufrágio, sendo lançado às praias da Esquéria, aos domínios do rei Alcínoo (Canto 5). Este, após cumprir as regras da hospitalidade (*xenia*), acolhendo o estrangeiro e dando-lhe de comer e beber, pergunta-lhe o nome, a cidade e como chegou à Esquéria (Cantos 7-8). Odisseu toma a palavra no início do Canto 9, estendendo-se numa resposta que ocupa quatro cantos (9-12). É a oportunidade para recapitularem-se as etapas anteriores da navegação de Odisseu, as quais incluem a passagem pelas terras dos cícones, lotófagos, ciclopes (Canto 9), pelos domínios de Éolo, lestrígones, Circe (Canto 10), pela região dos mortos (Canto 11), pelas encostas das sereias, pelo estreito de Escila e Caríbdis, pela ilha do deus Sol (Canto 12). Cada etapa oferece riscos, que acabam consumindo a vida dos companheiros de Odisseu. Ouvida a resposta, Alcínoo manda transportarem Odisseu numa embarcação até Ítaca (Canto 13).

Na terceira parte da *Odisseia* (Cantos 13-24), conta-se como Odisseu tramou sua vingança contra os pretendentes de Penélope, recuperando seu lugar em Ítaca, sempre com a ajuda de Atena. Passados vinte anos, as pessoas já não o reconhecem, e Atena ainda lhe muda o aspecto no de um mendigo. Assim, Odisseu é primeiramente recebido na casa do porquero Eumeu, com o qual conversa incógnito, a fim de pôr à prova a fidelidade deste (Canto 14). Dias mais tarde, Telêmaco retorna de viagem, encontrando o estrangeiro hospedado em casa de Eumeu. Enquanto este vai ao palácio anunciar a Penélope a chegada do filho, Odisseu revela sua identidade a Telêmaco, e ambos começam a tramar a vingança contra os pretendentes (Canto 16). Sob as feições de mendigo, Odisseu é recebido em sua própria mansão, onde observa os pretendentes e é acolhido por Penélope. Esta, movida por um sonho, decide anunciar aos pretendentes que se casará com aquele que for capaz de vergar o arco de seu marido, disparando uma flecha que atravesse doze machados alinhados (Cantos 17-19). Nenhum dos pretendentes é capaz de tal feito, só o mendigo. Então, este revela sua identidade e, com a ajuda do filho, do porquero e também do boiadeiro Filécio, mata os pretendentes (Cantos 21-22).

Não se tem informação histórica sobre a vida de Homero. A *Odisseia*, porém, é posterior à *Ilíada*, a outra epopeia homérica, tendo esta como referência constante. Se a *Ilíada* celebra a gesta de Aquiles, que

preferiu a glória sem retorno ao retorno sem glória, a *Odisseia*, todavia, pretende assegurar, de modo algo polêmico, a glória do retorno de Odisseu.

Link para a obra:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0135>

2.

La *Odisseía* [Odisea] (siglo VIII a. C.) de Homero (siglo VIII a. C.), compuesta en griego antiguo (mezcla de jónico y eólico), agrega 12.109 versos de hexámetros dactílicos. Originalmente fue compuesta y transmitida oralmente en las ciudades griegas de Asia Menor en el siglo VIII aC, después de haber sido escrita y luego dividida en 24 cantos en las ediciones críticas del siglo XIX. IV-II aC (ver entrada de la *Ilíada*).

El encabezado (v. 1-11) de la *Odisea* comprende la invocación de la Musa (Moûsa), que el aedo le pide que cuente el regreso de Odysseus (*nostos*) a la patria, o más bien su navegación de Troya a Ítaca. La narración, sin embargo, no es lineal (como lo es en la *Ilíada*), ya que comienza en la penúltima etapa de la navegación de Odiseo, es decir, en su estancia en la isla de Ogygya, cerca de la ninfa Calypso.

En el Canto 1, durante el consejo de los dioses, Atenea se queja a Zeus de que Odiseo fue seducido por Calypso. Zeus, después de explicar que no es él, sino Posidon quien impide el regreso del héroe, envía a su hijo, Hermes, para decirle a Calypso que es hora de que Odiseo se vaya. Mientras tanto, Atenea desciende a Ítaca para encontrarse con el hijo de Odiseo, Telémaco. Han pasado veinte años desde que Odiseo partió para la Guerra de Troya, los habitantes de Ítaca lo han matado, de modo que cien pretendientes piden la mano de Penélope, la esposa de Odiseo, en matrimonio, y hasta que ella decida: van a la mansión de Odiseo abusivamente, promoviendo fiestas que arruinan la propiedad. Entonces Athena viene a Telémaco, lo anima y le da instrucciones sobre cómo buscar información sobre el paradero de su padre. Telémaco navega a Pilo, la ciudad del rey Néstor (Cantos 2-3), y desde allí aterriza a Esparta, la ciudad del rey Menelao (Cantos 3-4). Todo esto, que se narra en los Cantos 1-4, generalmente se llama “Telemachea”.

Entonces, la “Odisea”, verdaderamente, comienza en Canto 5, cuando Hermes le dirá a Calypso que debe dejar ir a Odiseo. Este va en balsa hasta que Posidon causa una tormenta en alta mar; pero Odiseo sobrevive al naufragio, arrojado a las costas de Esquia, a los dominios del rey Alcinous (Canto 5). Después de cumplir con las reglas de hospitalidad (*xenia*), dar la bienvenida al extraño y darle comida y bebida, este le pregunta el nombre, la ciudad y cómo llegó a Esqueria (Cantos 7-8). Odiseo habla al comienzo del Canto 9, extendiéndose en una respuesta que ocupa cuatro cantos (9-12). Es una oportunidad para recapitular las etapas anteriores de la navegación de Odiseo, que incluyen el paso por las tierras de los ciclones, lotófagos,

cíclopes (Canto 9), los eólicos, Lestrigones, Circe (Canto 10), la región de los muertos. (Canto 11), por las laderas de las sirenas, por el estrecho de Scila y Caríbdis, por la isla del dios del sol (Canto 12). Cada etapa ofrece riesgos que terminan consumiendo la vida de los compañeros de Odiseo. Al escuchar la respuesta, Alcinous ordena que Odiseo sea transportado en barco a Ítaca (Canto 13).

En la tercera parte de la *Odisea* (Cantos 13-24), se cuenta cómo Odiseo planeó su venganza contra los pretendientes de Penélope, recuperando su lugar en Ítaca, siempre con la ayuda de Atenea. Veinte años después, la gente ya no lo reconoce, y Atenea todavía cambia su apariencia a la de un mendigo. Por lo tanto, Odiseo es recibido por primera vez en la casa del cerdo Eumeu, con quien habla de incógnito, para probar su fidelidad (Canto 14). Días después, Telémaco regresa del viaje y encuentra al extranjero en la casa de Eumeu. Cuando va al palacio para anunciar a Penélope la llegada de su hijo, Odiseo revela su identidad a Telémaco, y ambos comienzan a planear venganza contra sus pretendientes (Canto 16). Bajo las características de un mendigo, Odiseo es recibido en su propia mansión, donde observa a los pretendientes y Penélope le da la bienvenida. Impulsada por un sueño, decide anunciar a los pretendientes que se casará con cualquiera que pueda doblar el arco de su esposo, disparando una flecha a través de doce ejes alineados (Cantos 17-19). Ninguno de los pretendientes es capaz de tal hazaña, solo el mendigo. Luego revela su identidad y, con la ayuda de su hijo, el cerdo y también el ganadero Filetius, mata a los pretendientes (Cantos 21-22).

No hay información histórica sobre la vida de Homero. La *Odisea*, sin embargo, es posterior a la *Ilíada*, la otra epopeya homérica, que tiene como referencia constante. Si la *Ilíada* celebra el gesto de Aquiles, que prefería la gloria sin retorno a la gloria sin retorno, la *Odisea*, sin embargo, tiene la intención de asegurar algo controvertido la gloria del regreso de Odiseo.

Enlace al trabajo: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/odisea.pdf>

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

L' *Odyssée* [Odyssée] (VIII^e s. av. J.-C.), d'Homère (VIII^e s. av. J.-C.), composée grec ancien (mélange de l'ionien avec l'éolien) compte 12.109 vers hexamètres dactyliques. Elle a été composée et transmise oralement dans les villes grecques de l'Asie Mineure au VIII^e s. av. J.-C., ayant été ultérieurement mise par écrit et, puis, divisée en 24 chants dans les éditions critiques des IV-II^e s. av. J.-C. (cf. l'entrée *Iliade*).

L'entête (v. 1-11) de l'*Odyssée* comprend l'invocation de la Muse (*Moûsa*), à qui l'aède demande de lui raconter le retour (*nóstos*) d'Ulysse à la patrie, ou plutôt, la navigation du héros depuis Troie jusqu'en Ithaque. Le récit, pourtant, n'est pas linéaire (comme il l'est dans l'*Iliade*), puisqu'il débute par la pénultième étape du voyage d'Ulysse, c'est à dire, par son séjour sur l'île d'Ogygie auprès de la nymphe Calypso.

Dans le Chant 1, pendant l'assemblée des dieux, Athéna se plaint auprès de Zeus de ce qu'Ulysse fut séduit par Calypso. Zeus, après avoir expliqué que ce n'est pas lui, mais Poséidon qui empêche le retour du héros, envoie son fils, Hermès, dire à Calypso qu'il est temps qu'Ulysse parte. Entretemps, Athéna descend sur Ithaque, afin de retrouver le fils d'Ulysse, Télémaque. Vingt ans après le départ d'Ulysse pour la Guerre de Troie, les habitants d'Ithaque le croient mort, de sorte qu'une centaine de prétendants demande la main de Pénélope, épouse d'Ulysse, en mariage et, pendant qu'elle ne prend pas sa décision, fréquentent le palais d'Ulysse de façon abusive, en réalisant des festins où ils dilapident les provisions de son domaine. Ainsi, Athéna va à la rencontre de Télémaque afin de l'encourager et de l'instruire dans la façon de chercher des informations sur le sort de son père. Alors, Télémaque s'embarque pour Pylos, la ville du roi Nestor (Chants 2-3), et de là il se met en route par terre pour Sparte, la ville du roi Ménéla (Chants 3-4). Cette partie du récit, qui comprend les Chants 1-4, est ordinairement appelée "Télémachie".

Ainsi, l' "Odyssée" à proprement parler commence au Chant 5, au moment où Hermès va dire à Calypso qu'elle doit laisser partir Ulysse. Il part sur un radeau, jusqu'à ce que Poséidon provoque une tempête en haute mer ; mais Ulysse survie au naufrage, étant amené par les vagues aux plages de l'île de Schérie, aux domaines du roi Alcinoos (Chant 5). Celui-ci, en respect aux lois de l'hospitalité (*xenia*), accueille l'étranger, en lui donnant à boire et à manger, et ensuite lui demande son nom, sa patrie et comment il est parvenu en Schérie (Chants 7-8). Ulysse prend la parole au début du Chant 9, s'étalant sur sa réponse, qui occupe quatre chants (9-12). C'est l'occasion de récapituler les étapes précédentes du voyage du héros, lesquelles incluent le passage par la terre des Cicones, chez les Lotophages, chez les Cyclopes (Chant 9), par les domaines d'Éole, chez les Lestrygons, chez Circé (Chant 10), par la région des morts (Chant 11), par les côtes des Sirènes, par le détroit de Charybde et Scylla, par l'île du dieu Soleil (Chant 12). Chaque étape fournit des risques qui finissent par mettre un terme à la vie des compagnons d'Ulysse. Après avoir entendu la réponse de celui-ci, Alcinoos ordonne de le transporter sur une nef jusqu'en Ithaque (Chant 13).

Dans la troisième partie de l'*Odyssée* (Chants 13-24), on raconte comment Ulysse prépara sa vengeance contre les prétendants de Pénélope, en regagnant sa place en Ithaque, toujours aidé par Athéna. Vingt ans s'étant écoulés depuis son départ, les gens ne le reconnaissent plus, et Athéna le déguise en mendiant. Ainsi, Ulysse est d'abord accueilli chez le porcher, Eumée, avec qui il cause incognito, afin d'en

tester la loyauté (Chant 14). Quelques jours après, Télémaque revient de son voyage et rencontre l'étranger hébergé chez Eumée. Tandis que celui-ci va au palais annoncer à Pénélope le retour du fils, Ulysse révèle à Télémaque son identité, et tous deux commencent à préparer leur vengeance contre les prétendants (Chant 16). Sous les traits d'un mendiant, Ulysse est admis dans son propre palais, où il étudie les prétendants et est accueilli par Pénélope. Celle-ci, poussée par un songe, décide d'annoncer aux prétendants qu'elle se mariera à celui qui se montrera capable de bander l'arc de son époux et d'envoyer une flèche traverser douze haches alignées (Chants 17-19). Aucun des prétendants n'est assez fort pour le faire, à l'exception du mendiant, qui alors révèle son identité et, avec l'aide de son fils, du porcher et aussi du bouvier Philoetios, tue les prétendants (Chants 21-22).

Nous ne disposons d'aucune donnée historique relative à la vie d'Homère. Pourtant, on peut dire que l'*Odyssée* est postérieure à l'*Iliade*, l'autre épopée homérique, qui lui sert de référence continue. Si l'*Iliade* célèbre la geste d'Achille, qui préféra la gloire sans retour au retour sans gloire, l'*Odyssée*, en revanche, essaie d'assurer, de façon plus ou moins polémique, la gloire du retour d'Ulysse.

Lien vers l'oeuvre:

http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Homere_Odysee.pdf

4.

The *Odysseía* [Odyssey] (VIII century BC), by Homer (VIII century BC), composed in ancient greek (mixture of Ionian and Aeolian), has 12,109 hexameter dactylic verses. In the beginning it was orally composed and transmitted in the Greek cities of Asia Minor in the VIII century BC, having been written down and then divided into 24 books in the critical editions in the IV-II centuries BC (see *Iliad* entry).

The heading (v. 1-11) of the Odyssey comprises the invocation of the Muse (Moûsa), which the aedo asks to recount Odysseus's return (*nóstos*) to the homeland, or rather his navigation from Troy to Ithaca. The narration, however, is not linear (as it is in the *Iliad*), since it begins in the penultimate stage of Odysseus's navigation, that is, in his stay on the island of Ogygia with the nymph Calypso.

In Book I, during the council of the gods, Athena complains to Zeus that Odysseus was seduced by Calypso. Zeus, after explaining that it is not him, but Poseidon who prevents the hero's return, sends his son, Hermes, to tell Calypso that it is time for Odysseus to leave. Meanwhile Athena descends to Ithaca to meet Odysseus's son Telemachus. Twenty years have passed since Odysseus left for the Trojan War, the inhabitants of Ithaca consider him dead, so that a hundred suitors ask for Penelope's hand, Odysseus's wife, in marriage, and while she doesn't decide, they abuse Odysseus' mansion, promoting feasts that dilapidate the property.

So Athena comes to Telemachus, cheers him up, and instructs him in how to look for information about his father's whereabouts. Telemachus navigates to Pylos, King Nestor's city (Books 2-3), and from there goes overland to Sparta, King Menelaus' city (Books 3-4). All of this, which is narrated in Books 1-4, is usually called the "Telemachy".

So the "Odyssey" itself begins in Book 5, when Hermes will tell Calypso that she must let Odysseus go. This one goes on a raft until Poseidon causes a storm on the high seas; but Odysseus survives the wreck, being thrown to the shores of Scheria, to the domain of King Alcinous (Book 5). After complying with the rules of hospitality (*xenía*), welcoming the stranger and giving him food and drink, the latter asks him the name, the city and how he came to Scheria (Books 7-8). Odysseus takes at the beginning of Book 9, extending an answer that occupies four Books (9-12). It is an opportunity to recap the previous stages of Odysseus navigation, which include passing through the lands of the Cicones, Lotophagi, Cyclops (Book 9), the Aeolian domains, Lestrigons, Circe (Book 10), the region of the dead (Book 11), by the Sirens' slope, by Scylla and Charybdis's strait, by the island of the Sun god (Book 12). Each stage offers risks that end up consuming the lives of Odysseus's companions. Hearing the answer, Alcinous orders Odysseus to be transported by boat to Ithaca (Book 13).

In the third part of the *Odyssey* (Books 13-24), it is told how Odysseus plotted his revenge against Penelope's suitors, regaining his place in Ithaca, always with Athena's help. Twenty years later, people no longer recognize him, and Athena still changes his appearance to that of a beggar. Thus, Odysseus is first received at the house of the swineherd Eumeu, with whom he talks incognito, in order to test Eumeu's faithfulness (Book 14). Days later, Telemachus returns from travel, finding the foreigner staying at Eumeu's house. As the last one goes to the palace to announce to Penelope the arrival of her son, Odysseus reveals his identity to Telemachus, and both begin to plot revenge against the suitors (Book 16). Under the features of a beggar, Odysseus is received in his own mansion, where he watches the suitors and is welcomed by Penelope. Driven by a dream, she decides to announce to the suitors that she will marry anyone who can bend her husband's bow, firing an arrow through twelve aligned axes (Books 17-19). None of the suitors is capable of such deed, only the beggar. He then reveals his identity and, with the help of his son, the swineherd, and also the cowherd Philoetius, kills the suitors (Books 21-22).

There is no historical information about Homer's life. The *Odyssey*, however, is later than the *Iliad*, the other Homeric epic, which is the constant reference in the *Odyssey*. If the *Iliad* celebrates Achilles' deed, who preferred glory without return than return without glory, the *Odyssey* nevertheless intends to assure somewhat controversial the glory of Odysseus's return.

Link to the work: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0135>

(English translation by Gisela Reis)



SANTANA, Luana. *Os Brasis*. Epopeia/Poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 185-187. ISSN 2527-080X.

***OS BRASIS* EPOPEIA/POEMA ÉPICO**

Luana Santana⁴⁶

1.

Com um olhar poético, Francisco de Mello Franco (1933-2015) retrata a saga do povo brasileiro, passeando pelos momentos marcantes da História do Brasil, num texto marcado pela erudição. Sendo assim, *Os Brasis* (2000) apresenta uma nova dimensão e um novo olhar para a história do nosso país. Com 9.168 versos decassílabos organizados em dez cantos, o poema apresenta a criação de um país miscigenado entre os índios primitivos, os negros africanos e os brancos europeus. A partir do heroísmo coletivo de um povo, Franco dá destaque, em sua obra, aos feitos heroicos de pessoas que marcaram a História do Brasil. *Os Brasis*, de Francisco de Mello Franco é uma obra carregada de referentes épicos, marcando a intenção do autor de filiar-se à tradição literária clássica e renascentista. Apesar de estar inserida no percurso da épica pós-moderna brasileira, o poema utiliza (e isso lhe confere traços anacrônicos), além da invocação, referências a formatos épicos tradicionais, fazendo reconhecer a intencionalidade épica do autor, mesmo que, de certo modo, isso diminua o grau de inventividade que se pode reconhecer em outras epopeias brasileiras dos séculos XX e XXI.

⁴⁶ Graduanda em Letras (DLI/UFS), pesquisadora de Iniciação Científica. Bolsista CNPq. Membro do GT 5 – Historiografia Épica.

2.

Con una mirada poética, Francisco de Mello Franco (1933-2015) retrata la saga del pueblo brasileño, paseando por los notables momentos de la Historia de Brasil, en un texto marcado por la erudición. Así, *Os Brasis* (2000) presenta una nueva dimensión y una nueva mirada a la historia del país. Con 9,168 versos con diez sílabas dispuestos en diez cantos, el poema presenta la creación de un país mezclado con los indígenas primitivos, los negros africanos y los blancos europeos. Desde el heroísmo colectivo de un pueblo, Franco da prominencia en su trabajo a los hechos heroicos de personas que marcaron la historia de Brasil. *Os Brasis* está cargado de referencias épicas, marcando la intención del autor de unirse a la tradición literaria clásica y renacentista. A pesar de haber sido insertado en el curso de la epopeya brasileña posmoderna, el poema usa (y esto le da rasgos anacrónicos), además de la invocación, referencias a formatos épicos tradicionales, haciendo reconocer la intencionalidad épica del autor, hecho que disminuye el grado de inventividad que se puede reconocer en otras epopeyas brasileñas de los siglos XX y XXI.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Avec un regard poétique, Francisco de Mello Franco (1933-2015) décrit la saga du peuple brésilien, en se promenant à travers les moments remarquables de l'Histoire du Brésil, dans un texte érudit. Ainsi, *Os Brasis* (2000) présente une nouvelle dimension et un nouveau regard sur l'histoire de notre pays. Avec 9.168 vers à dix syllabes disposés en dix chants, le poème présente la création d'un pays mélangé avec des primitifs Indigènes, des noirs Africains et des blancs Européens. De l'héroïsme collectif d'un peuple, Franco accorde une place importante, dans son travail, aux exploits héroïques des personnes qui ont marqué l'histoire du Brésil. *Os Brasis*, de Francisco de Mello Franco est chargé de références épiques, marquant l'intention de l'auteur de rejoindre la tradition littéraire classique et de la Renaissance. En dépit d'être inséré dans le cours de l'épopée postmoderne brésilienne, le poème utilise (et cela lui donne des traits anachroniques), en plus de l'invocation, des références aux formats épiques traditionnels, faisant reconnaître l'intentionnalité épique de l'auteur, cela diminue le degré d'inventivité présent dans autres épopées brésiliennes des 20e et 21e siècles.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

With a poetic look, Francisco de Mello Franco (1933-2015) portrays the saga of the Brazilian people, strolling through the remarkable moments of the History of Brazil, in a text marked by erudition. Thus, *Os Brasis* (2000) presents a new dimension and a new look at the history of our country. With 9,168 ten-syllable verses arranged in ten chants, the poem presents the creation of a country mixed with primitive Indians, black Africans and white Europeans. From the collective heroism of a people, Franco gives prominence in his work to the heroic deeds of people who marked the history of Brazil. *Os Brasis* is loaded with epic references, marking the intention of the author to join the classical and Renaissance literary tradition. In spite of being inserted in the course of the postmodern Brazilian epic, the poem uses (and this gives it anachronistic traits), in addition to the invocation, references to traditional epic formats, making recognize the author's epic intentionality, diminish the degree of inventiveness present in other Brazilian epic poems of the 20th and 21st centuries.

(English translation by Christina Ramalho)



RAMALHO, Christina. *Os Timbiras*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 188-191. ISSN 2527-080X.

OS TIMBIRAS EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Christina Ramalho⁴⁷

1.

Os Timbiras (1857), de Gonçalves Dias (1823-1864), é uma epopeia romântica brasileira. A intenção de Gonçalves Dias era apresentar uma *Ilíada* brasileira com 16 cantos, e na qual a ação se desenvolveria do Maranhão ao Amazonas, tendo como personagens principais a tribo dos Timbiras e seu líder Itajuba. A matéria épica é a cultura indígena brasileira centrada nos Timbiras e nos Gamelas, envolvendo ritos, cristianização, festas, batalhas etc. O poema incompleto (apenas quatro cantos foram concluídos) tem 2.034 versos decassilábicos (Introdução; 60 versos; Canto I, 391; versos Canto II, 452 versos, Canto III, 609 versos, Canto IV 522 versos) e apresenta uma proposição épica tradicional inserida uma introdução e que consiste em quatro estrofes. O autor viveu experiências reais na Amazônia e pode aprender muitas coisas da realidade nativa indígena. A história foi projetada para começar no Maranhão e terminar no Amazonas. Também podemos encontrar alguns traços de realismo na obra.

De outro lado, *Os Timbiras*, confirmado a intenção épica de Gonçalves Dias, revela que o poeta procurou trabalhar sua epopeia indígena a partir de um viés próprio, em os elementos alegóricos

⁴⁷ Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

praticamente inexistem, o que confere um tom natural para o desenvolvimento da trama implícita e revela a preocupação do autor para desenvolver sua própria dicção, sem marcas explícitas de heranças tradicionais, incluindo a influência da epopeia neoclássica brasileira.

Antônio Gonçalves Dias nasceu em Maranhão em 1823 e morreu em 1864 quando voltava da Europa para o Brasil. Foi vítima do naufrágio do navio Ville de Bologne, já na costa Maranhão. Mestiço, filho de um português com uma *cafusa* (nome dado no Brasil a pessoas resultantes da miscigenação entre nativos e africanos), licenciou-se em Direito em Portugal, foi professor no Colégio Pedro II e jornalista no Rio de Janeiro. O estilo de sua poesia lhe valeu o posto de um dos mais importantes poetas brasileiros. *Os Timbiras* foi publicado em *Cantos* em 1857. Outros poemas célebres poemas indianistas são “O Canto do piaga”, “O Canto do guerreiro”, “Marabá” e “I-Juca Pirama”.

Link para a obra em pdf: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000117.pdf>

2.

Os Timbiras [Los *Timbiras*] (1857), de Gonçalves Dias (1823-1864), es una epopeya romántica brasileña. La intención de Gonçalves Dias era presentar una *Ilíada* brasileña con 16 cantos, en la que la acción se desarrollaría de Maranhão al Amazonas, teniendo como personajes principales a la tribu de los Timbiras y su líder Itajuba. La materia épica es la cultura indígena brasileña centrada en los Timbiras y en los Gamelas (otra tribu), envolviendo ritos, cristianización, fiestas, batallas, etc. El poema incompleto (sólo cuatro cantos fueron concluidos) tiene 2.034 versos decasílabos (Introducción, 60 versos; Canto I, 391; Canto II, 452; Canto III, 609; y Canto IV, 522) y presenta una proposición épica tradicional insertada en la introducción y que consiste en cuatro estrofas. El autor vivió experiencias reales en la Amazonia y ha podido aprender muchas cosas de la realidad nativa indígena. La historia fue proyectada para comenzar en Maranhão y terminar en el Amazonas. También podemos encontrar algunos rasgos de realismo en la obra.

Por otro lado, *Os Timbiras*, confirmando la intención épica de Gonçalves Dias, revela que el poeta procuró trabajar su epopeya indígena a partir de un sesgo propio, en lo cual los elementos alegóricos prácticamente inexisten, lo que confiere un tono natural para el desarrollo de la trama implícita y revela la preocupación del autor en desarrollar su propia dicción, sin marcas explícitas de herencias tradicionales, incluyendo la influencia de la epopeya neoclásica brasileña.

Antônio Gonçalves 189Dias nació en Maranhão en 1823 y murió en 1864 cuando volvía de Europa a Brasil. Fue víctima del naufragio del buque Ville de Bologne, ya en la costa de Maranhão. Mestizo, hijo de un portugués con una *cafusa* (nombre dado en Brasil a las personas que son fruto del mestizaje entre indígenas

y africanos), se graduó en Derecho en Portugal, fue profesor en el Colegio Pedro II y periodista en Río de Janeiro. El estilo de su poesía le valió el puesto de uno de los más importantes poetas brasileños. La obra *Os Timbiras* fue publicada en *Cantos* en 1857. Otros poemas célebres poemas indianistas son “O Canto do piaga” [el Canto del piaga], “O Canto do guerreiro” [El Canto del guerrero], “Marabá” y “I-Juca Pirama”.

Enlace a la obra en pdf: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000117.pdf>

3.

Os Timbiras (1857), de Gonçalves Dias (1823-1864), *Os Timbiras* (1857) de Gonçalves Dias (1823-1864) est une épopée romantique brésilienne. L'intention de Gonçalves Dias était de présenter une *Iliade* brésilienne à 16 chants, dans laquelle l'action se déroulerait de Maranhão à Amazonas, avec pour personnages principaux la tribu Timbiras et son chef Itajuba. La matière épique est la culture indigène brésilienne centrée sur les Timbiras et les Gamelas, impliquant rites, christianisation, fêtes, batailles, etc. Le poème incomplet (quatre chants seulement ont été complétées) contient 2034 vers décasyllabiques (Introduction; 60 versets; Chant I, 391 versets; Chant II, 452 versets; Chant III, 609 versets ; Chant IV, 522 versets) et présente une proposition épique traditionnelle insérée une introduction composée de quatre strophes. L'auteur a vécu de vraies expériences en Amazonie et peut apprendre beaucoup de choses de la réalité autochtone autochtone. L'histoire a été conçue pour commencer à Maranhão et se terminer en Amazonie. On peut aussi trouver des traces de réalisme dans le travail.

De son côté, *Os Timbiras*, confirmant l'intention épique de Gonçalves Dias, révèle que le poète a cherché à élaborer son épopée indigène de son propre parti, dans lequel les éléments allégoriques n'existent pratiquement pas, ce qui donne un ton naturel au développement de l'intrigue implicite et révèle le souci de l'auteur de développer sa propre diction, sans marques explicites d'héritage traditionnel, y compris l'influence de l'épopée néoclassique brésilienne.

Antônio Gonçalves Dias est né à Maranhão en 1823 et est décédé en 1864 à son retour d'Europe au Brésil. Il a été victime du naufrage du navire Ville de Bologne, au large des côtes du Maranhão. Diplômé en droit au Portugal, Mestiço, fils d'un Portugais avec une *cafusa* (nom donné au Brésil à des personnes issues du métissage entre indigènes et africains), était professeur à la Faculté Pedro II et journaliste à Rio de Janeiro. Le style de sa poésie lui a valu le poste de l'un des plus importants poètes brésiliens. *Os Timbiras* a été publié dans *Cantos* en 1857. Les autres poèmes indianistes célèbres sont “O Canto do piaga” [Le Chant du piaga], “O Canto do guerreiro” [Le chant du guerrier], “Marabá” et “I-Juca Pirama”.

Lien vers l'œuvre en pdf:

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000117.pdf>

4.

Os Timbiras [The Timbiras] (1857), by Gonçalves Dias (1823-1864), is a romantic Brazilian epic poem. Gonçalves Dias' intention was to present a 16-cantos Brazilian Iliad, in which the action would develop from Maranhão to Amazonas, having as main characters the Timbiras tribe and its leader Itajuba. The epic matter is the Brazilian indigenous culture centered on the Timbiras and Gamelas, involving rites, Christianization, parties, battles, etc. The incomplete poem (only four cantos have been completed) has 2,034 decasyllabic verses (Introduction, 60 verses; Canto I, 391 verses; Canto II, 452 verses; Canto III, 609 verses; Canto IV, 522 verses) and presents a traditional epic proposition inserted an introduction consisting of four stanzas. The author has lived real experiences in the Amazon and can learn many things from indigenous native reality. The story was designed to start in Maranhão and end in Amazonas. We can also find some traces of realism in the work.

On the other hand, *Os Timbiras*, confirming Gonçalves Dias' epic intention, reveals that the poet sought to work his indigenous epic from his own bias, in which the allegorical elements practically do not exist, which gives a natural tone to the development of the implicit plot. and reveals the author's concern to develop his own diction, without explicit marks of traditional inheritance, including the influence of the Brazilian neoclassical epic.

Antônio Gonçalves Dias was born in Maranhão in 1823 and died in 1864 when he returned from Europe to Brazil. He was a victim of the sinking of the Ville de Bologne ship, off the coast of Maranhão. Mixed race man, son of a Portuguese with a *cafusa* (name given in Brazil to people resulting from miscegenation between natives and Africans), graduated in Law in Portugal, was a teacher at Pedro II College and a journalist in Rio de Janeiro. The style of his poetry earned him the position of one of the most important Brazilian poets. *Os Timbiras* was published in "Cantos" in 1857. Other famous Indianist poems are "O Canto do piaga" [The Chant of Piaga], "O Canto do guerreiro" [The Chant of the warrior], "Marabá" and "I-Juca Pirama".

Link to the work in pdf: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000117.pdf>



CLARKE, Margaret Anne. *Paradise Lost*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 192-195. ISSN 2527-080X.

PARADISE LOST EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Margaret Anne Clarke⁴⁸

1.

Paradise Lost [Paraíso Perdido] (1667-1674) é composto por 10.550 versos e foi publicado em dez livros no ano de 1667. Foi revisado posteriormente e republicado em uma edição de doze livros em 1674. John Milton (1608-1674) compôs o poema ao longo de um período de grande turbulência política na história inglesa, e durante um debate extenso sobre questões teológicas que surgiram da Reforma Protestante na Inglaterra. *Paradise Lost* é uma obra de inspiração bíblica e cristã, cujo objetivo é explicar como funciona a vontade de Deus, a origem e natureza do bem e do mal, e o papel e destino último do ser humano. John Milton seguiu as convenções do gênero épico, tal como o heroísmo expresso em linguagem elevada, a invocação à musa, a intervenção do sobrenatural nos assuntos humanos, uma descida ao mundo dos mortos ou inferno, e uma relação nítida entre amor e guerra. Esses modos heroicos foram adaptados por Milton para representar um novo ideal da nobreza cristã, na qual toda humanidade é capaz de alcançar a redenção através da obediência ao plano de Deus e às virtudes da fidelidade, da crença e da devoção.

⁴⁸ Professora-Doutora da Universidade de Portsmouth. Coordenadora, com Christina Ramalho, do GT 5 do CIMEEP – Historiografia Épica.

Paradise Lost é construído por dois fios narrativos: primeiro, a desobediência e a queda de Adão e Eva, as criações especiais amadas de Deus. Essa história é justificada como uma consequência da Guerra entre Deus, junto com seu Filho e os anjos no Céu, e Satanás, residente no Inferno, um anjo caído que se tornou a encarnação do mal. A epopeia conclui com a expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden e o longo caminho de arrependimento na Terra que o casal deve seguir. O canto final de *Paradise Lost*, inspirado na escatologia cristã, fornece uma visão de redenção através da descida e do sacrifício do filho de Deus, e a possibilidade de salvação para a humanidade no Julgamento Final.

John Milton nasceu e faleceu em Londres, Inglaterra.

Obra em português disponível em:

<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/paraisoperdido.pdf>

2.

Paradise Lost [Paraíso Perdido] (1667-1674) se compone de 10.550 versos y se publicó en diez libros en el año 1667. Más tarde fue revisado y republicado en una edición de doce libros en 1674. John Milton compuso el poema durante un período de gran agitación política en la historia de Inglaterra y durante un extenso debate sobre cuestiones teológicas que surgieron de la Reforma Protestante. Paraíso Perdido es una obra de inspiración bíblica y cristiana, cuyo propósito es explicar cómo funciona la voluntad de Dios, el origen y la naturaleza del bien y el mal, y el papel y el destino final de los seres humanos. John Milton siguió las convenciones del género épico, como el heroísmo expresado en alto lenguaje, la invocación de la musa, la intervención de lo sobrenatural en los asuntos humanos, un descenso al mundo de los muertos o el infierno, y una relación clara entre el amor y la guerra. Estos modos heroicos fueron adaptados por John Milton para representar un nuevo ideal de la nobleza cristiana, en el que toda la humanidad es capaz de la redención a través de la obediencia al plan de Dios y las virtudes de la fidelidad, la creencia y la devoción. Paraíso Perdido se basa en dos hilos narrativos: primero, la desobediencia y la caída de Adán y Eva, las creaciones especiales más queridas de Dios. Esta historia se justifica como consecuencia de la Guerra entre Dios, junto con su Hijo y los ángeles en el Cielo, y Satanás, residente en el Infierno, un ángel caído que se convirtió en la encarnación del mal. La epopeya concluye con la expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén, y el largo camino del arrepentimiento en la tierra que la pareja debe seguir. El último libro de Paraíso Perdido, inspirado en la escatología cristiana, proporciona una visión de redención a través del descenso y sacrificio del hijo de Dios, y la posibilidad de salvación para la humanidad en el Juicio Final. John Milton nació en Londres, Inglaterra, en 1608, y murió en Londres en 1674.

Disponible en: <https://freeditorial.com/es/books/el-paraiso-perdido>

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Paradise Lost [Paradis Perdu] (1667-1674) comprend 10 550 vers et a été publié dans dix livres en 1667. Il a ensuite été révisé et republié dans une édition de douze livres en 1674. John Milton (1608-1674) a composé le poème pendant une période de grande agitation politique dans l'histoire anglaise et lors d'un débat approfondi sur les questions théologiques soulevées par la Réforme protestante en Angleterre. *Paradise Lost* est une œuvre d'inspiration biblique et chrétienne, dont le but est d'expliquer le fonctionnement de la volonté de Dieu, l'origine et la nature du bien et du mal, ainsi que le rôle et le destin ultimes de l'être humain. John Milton a suivi les conventions du genre épique, telles que l'héroïsme exprimé en langage élevé, l'invocation de la muse, l'intervention du surnaturel dans les affaires humaines, une descente dans le monde des morts ou de l'enfer et une relation claire entre amour et guerre. John Milton a adapté ces modes héroïques pour représenter un nouvel idéal de la noblesse chrétienne, selon lequel toute l'humanité est capable de rédemption par l'obéissance au plan de Dieu et aux vertus de fidélité, de croyance et de dévotion. *Paradise Lost* est construit sur deux axes narratifs: premièrement, la désobéissance et la chute d'Adam et Eve, créations spéciales bien-aimées de Dieu. Cette histoire est justifiée à la suite de la guerre entre Dieu, son fils et les anges du Ciel, et Satan, résidant en Enfer, un ange déchu qui est devenu l'incarnation du mal. L'épopée se termine par l'expulsion d'Adam et Eve du jardin d'Eden et par le long chemin du repentir sur la terre que le couple doit suivre. Le dernier livre de *Lost Paradise*, inspiré par l'eschatologie chrétienne, offre une vision de la rédemption par la descendance et du sacrifice du fils de Dieu, ainsi que la possibilité du salut de l'humanité dans le Jugement dernier. John Milton est né et est décédé à Londres, en Angleterre.

Disponible à :

http://www.bouquineux.com/index.php?telecharger=2451&Milton-Le_paradis_perdu

(Versión en français par Christina Ramalho)

4.

Paradise Lost (1667-1674) is comprised of 10,550 verses and was published in ten books in 1667, subsequently revised and republished in an edition of twelve books in 1674. Composed during a period of great political turbulence in English history, and throughout the long theological debate which the English Protestant Reformation involved, the poem is a work of Biblical and Christian inspiration whose purpose is to explain the workings of God, the origin and nature of good and evil, and the role and destiny of the human race. *Paradise Lost* follows all the conventions of the epic genre, such as the heroic mode expressed in

elevated language, the invocation of the muse, the intervention of the supernatural in human affairs, the descent into an underworld, and the relationship between love and war. These heroic modes were adapted by John Milton to depict a new idea of Christian nobility, in which redemption may be achieved by all humankind through obedience to God's plan and the virtues of fidelity, belief and devotion.

Paradise Lost is composed of two narrative threads: firstly, the disobedience of the divine will and the fall from grace of Adam and Eve, the special and beloved creations of God. This story is explained as a consequence of the war between God, his Son and his angels in Heaven, and Satan, himself a fallen angel and the incarnation of evil, now residing in Hell. The epic concludes with the expulsion of Adam and Eve from the Garden of Eden, and the long road of repentance on earth they must follow. The final chant of *Paradise Lost*, inspired by Christian eschatology, provides a vision of redemption through the descent and sacrifice of God's son, and the possibility of salvation for humankind at the Final Judgement.

John Milton was born in London, England, in 1608 and died in London in 1674.

Online text in : <http://triggs.djvu.org/djvu-editions.com/MILTON/LOST/Download.pdf>



RAMALHO, Christina. *Poema de Chile* Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 196-202. ISSN 2527-080X.

POEMA DE CHILE EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Christina Ramalho⁴⁹

1.

Situado num espaço geográfico bastante peculiar, por sua conformação estreita e longa, de desenho vertical, abrangendo climas e ecossistemas diversos, o Chile possui, como o Brasil diversidades culturais significativas. Compreender a cultura chilena envolve compreender essas diversidades. E reside nessa proposta, a matéria épica de *Poema de Chile* (1967), obra por meio da qual a escritora Gabriela Mistral (1889-1957) buscou valorizar a unidade nacional, ainda que contemplando suas especificidades regionais. Vale ressaltar que *Poema de Chile* foi publicado em 1967, dez anos, portanto, após a morte de sua autora. Em função dessa motivação nacionalista, típica dos modernismos em geral, principalmente, os latino-americanos, Mistral propôs-se a elaborar um “canto nacional”.

Estruturalmente, o poema divide-se em onze partes (cantos), que compreendem, respectivamente, uma fala inicial (I – “Hallazgo”), a região do deserto (II – “Padre-disierto”), o Vale de Elqui (III – “Valle de Elqui”), o Aconcágua (IV – “Aconcagua”), o mar chileno (V – “Nuestro mar”), o vale central (VI – “Valle Central”), as regiões úmidas (VII – “Donde empiecen humedades”), a região araucana (VIII – “Araucanía”), a selva austral (IX – “Selva Austral”), a Patagônia (X – “Patagônia, la lejana) e a despedida (XI – “Despedida”). A viagem, portanto, ordena-se a partir de uma concepção geográfica espacial, à qual, no decorrer do poema, agregar-

⁴⁹ Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

se-ão informações de cunho histórico. Cada uma dessas partes contém poemas intitulados, somando um total de 88 poemas.

O poema inicial “Hallazgo”, que pode significar “encontro” ou “descoberta”, apresenta um eu lírico/narrador em primeira pessoa que, literalmente, desce do espaço, motivada pelo desejo de, assumindo um segundo corpo físico, fazer-se guia de um menino-cervo, de origem atacamenha e diaguita, que, em princípio, estranha a presença da figura misteriosa da mulher que lhe confessa estar morta. Orfeu às avessas, o eu lírico/narrador, ao mesmo tempo em que se mostra feliz por fazer a caminhada acompanhada pelo menino, dá indícios de ser esta viagem um aprendizado também para ela. Desde o início, portanto, o poema de Gabriela Mistral transgride as injunções patriarcais que, dicotomicamente, associavam o expansionismo à ação épica dos homens.

É interessante, portanto, observar que Mistral toma a imagem mítica da Mãe-Terra isenta de condicionamentos culturais, para a ela agregar significações extraída do “experimentar a Terra”, não num processo de “penetração” ou “fecundação”, de ordem sexual ou erótica. Ao contrário, a relação com a terra é amorosa, fraterna, e inclui, naturalmente, o elemento masculino presente em títulos como, por exemplo, “Padre-Desierto”, “Padre Cobre” e “Padre Aconcagua”. Por diversas vezes, durante o caminho, mulher e menino tragam as águas que a terra chilena lhes oferece para aplacar a sede e estimular o prosseguir da viagem. Os elementos da terra – frutos, vegetais, metais etc. – aparecem carregados de simbologia, assim como as estações e os períodos do dia e da noite. Assim, no percurso, o eu lírico/narrador apresenta ao menino os cactos, as ervas, os metais, os aromas, as flores, as montanhas, as hortas, as constelações, os povoados, as gentes.

Jaime Quesada, prefaciador da edição de 1977 da obra épica mistraliana, viu no poema a realização de um desejo da escritora de se fazer porta-voz de um incentivo coletivo pela busca da identidade pátria. Tal preocupação não causa qualquer estranheza a quem tenha tido contato com outros textos mistralianos e, mais ainda, com sua história de vida. O compromisso épico com a nação é, de fato, uma motivação que integra a concepção e a elaboração discursiva épica, o que nos permite ler essa obra de Mistral como uma epopeia chilena.

2.

Situado en un espacio geográfico muy peculiar, debido a su conformación estrecha y larga, de dibujo vertical, que abarca diversos climas y ecosistemas, Chile tiene, como Brasil, una gran diversidad cultural. Comprender la cultura chilena implica comprender estas diversidades. Y en esta propuesta reside en la

materia épica del *Poema de Chile* (1967), una obra a través de la cual la escritora Gabriela Mistral (1889-1957) buscó valorar la unidad nacional, mientras contemplaba sus especificidades regionales. Es de destacar que *Poema de Chile* se publicó en 1967, diez años después de la muerte de su autora. Debido a esta motivación nacionalista, típica del modernismo en general, especialmente de los latinoamericanos, Mistral se propuso elaborar un "canto nacional".

Estructuralmente, el poema se divide en once partes (cantos), que comprenden, respectivamente, un discurso inicial (I – "Hallazgo"), la región del desierto (II – "Padre-disierto"), el Valle del Elqui (III – "Valle de Elqui"), el Aconcagua (IV - "Aconcagua"), el Mar chileno (V - "Nuestro Mar"), el valle central (VI - "Valle Central"), las regiones húmedas (VII - "Donde empiecen humidades "), la región de Araucana (VIII -" Araucanía "), la selva austral (IX – "Selva Austral), Patagonia (X - "Patagonia, la lejana) y despedida (XI -" Adiós "). El viaje, por lo tanto, se basa en una concepción geográfica espacial, a la que, a lo largo del poema, se agregarán informaciones de carácter histórico. Cada una de estas partes contiene poemas titulados, con un total de 88 poemas.

El poema inicial "Hallazgo", que puede significar "encuentro" o "descubrimiento", presenta un yo lírico/narrador en primera persona que literalmente desciende del espacio, motivado por el deseo de asumir un segundo cuerpo físico como guía de un niño-ciervo, de origen atacameña y diaguita, que, en principio, es extraño a la presencia de la misteriosa figura de la mujer que le confiesa que está muerta. Orfeo al contrario, el yo lírico/narrador, aunque feliz de caminar acompañado por el niño, evidencia que este viaje también es un aprendizaje para ella. Desde el principio, por lo tanto, el poema de Gabriela Mistral transgrede los mandatos patriarcales que dicotómicamente asocian el expansionismo con la acción épica de los hombres.

Es interesante, por lo tanto, notar que Mistral toma la imagen mítica de la Madre Tierra, libre de condicionamientos culturales, para agregarle los significados extraídos de "experimentar la Tierra", no en un proceso de "penetración" o "fertilización", de naturaleza erótica o sexual. Por el contrario, la relación con la tierra es amorosa, fraternal, y naturalmente incluye el elemento masculino presente en títulos como, por ejemplo, "Padre Desierto", "Padre Cobre" y "Padre Aconcagua". Varias veces, en el camino, la mujer y el niño beben las aguas que la tierra chilena les ofrece para calmar su sed y estimular su viaje. Los elementos de la tierra son frutas, verduras, metales, etc. que aparecen cargados de simbolismo, al igual que las estaciones y los períodos del día y la noche. Así, en el camino, el yo lírico/narrador le presenta al niño cactus, hierbas, metales, aromas, flores, montañas, huertos, constelaciones, pueblos, personas.

Jaime Quesada, autor del prefacio de la edición de 1977 de la obra, vio en el poema el cumplimiento del deseo de la escritora de ser portavoz de un incentivo colectivo para la búsqueda de la identidad de la

patria. Tal preocupación no causa ninguna extrañeza a nadie que haya tenido contacto con otros textos de Mistral y, más aún, con su historia de vida. El compromiso épico con la nación es, de hecho, una motivación que integra la concepción y elaboración discursiva épica, lo que nos permite leer este trabajo de Mistral como una epopeya chilena.

3.

Situé dans un espace géographique très particulier, en raison de sa conformation étroite et longue, de conception verticale, couvrant divers climats et écosystèmes, le Chili a, comme le Brésil, une diversité culturelle importante. Comprendre la culture chilienne implique de comprendre ces diversités. Et dans cette proposition se trouve le sujet épique de *Poema de Chile* [Poème de Chili] (1967), une œuvre au travers de laquelle l'écrivaine Gabriela Mistral (1889-1957) a cherché à valoriser l'unité nationale tout en prenant en compte ses spécificités régionales. Il est à noter que *Poema de Chile* a été publié en 1967, dix ans après le décès de son auteur. En raison de cette motivation nationaliste, typique du modernisme en général, en particulier des latino-américains, Mistral entreprit d'élaborer un "chant national".

Structurellement, le poème est divisé en onze parties (chants), qui comprennent respectivement un discours initial (I - "Hallazgo"), la région désertique (II - "Padre-disierto"), la vallée de l'Elqui (III - "Vallée d'Elqui"), l'Aconcagua (IV - "Aconcagua"), la mer du Chili (V - "Nuestro Mar"), la vallée centrale (VI - "Valle Central"), les zones humides (VII - "Donde empiecen humidades"), la région d'Araucana (VIII - "Araucanía"), la jungle austral (IX - "Selva Austral"), la Patagonie (X - "Patagonia, lejana") et l'adieu (XI - "Adieu"). Le voyage est donc basé sur une conception géographique spatiale, à laquelle, tout au long du poème, seront ajoutées des informations de caractère historique. Chacune de ces parties contient des poèmes intitulés, pour un total de 88 poèmes.

Le poème initial "Hallazgo", qui peut signifier "rencontre" ou "découverte", présente un Je lyrique/narrateur à la première personne qui descend littéralement de l'espace, motivé par le désir d'assumer un second corps physique comme guide d'un garçon de cerf, d'origine Atacama et Diaguita, qui, en principe, est étrange à la présence de la mystérieuse figure de la femme qui lui avoue qu'elle est morte. Orphée à rebours, Je lyrique/narrateurs, tout en étant heureuse de faire la promenade accompagnée du garçon, montre que ce voyage est aussi une expérience d'apprentissage pour elle. Dès le début, le poème de Gabriela Mistral transgresse donc les injonctions patriarcales qui associent de manière dichotomique l'expansionnisme à l'action épique des hommes.

Il est donc intéressant de noter que Mistral prend l'image mythique de la Terre-Mérre libre de tout conditionnement culturel, afin d'y ajouter les significations extraites de "faire l'expérience de la Terre" et non dans un processus de "pénétration" ou de "fécondation" de nature sexuelle. érotique. Au contraire, la relation avec la terre est amoureuse, fraternelle et inclut naturellement l'élément masculin présent dans des titres tels que, par exemple, "Padre Disierto" [Père Désert], "Padre Cobre" [Père Cuivre] et "Padre Aconcágua" [Père Aconcagua]. À plusieurs reprises, femme et enfant apportent les eaux que la terre chilienne leur offre pour étancher leur soif et stimuler leur voyage. Les éléments de la terre – fruits, légumes, métaux, etc. – semblent chargés de symbolisme, de même que les saisons et les périodes du jour et de la nuit. Ainsi, le long du chemin, le Je lyrique/narrateur introduit le garçon aux cactus, herbes, métaux, arômes, fleurs, montagnes, jardins potagers, constellations, villages, personnages.

Jaime Quesada, le précurseur de l'édition de 1977 de l'épopée mistralienne, voyait dans le poème la concrétisation du souhait de l'écrivain d'être le porte-parole d'une incitation collective à la recherche de l'identité de la patrie. Une telle préoccupation ne cause aucune étrangeté à quiconque a été en contact avec d'autres textes mistraliens et, plus encore, avec leur histoire de vie. L'engagement épique envers la nation est en fait une motivation qui intègre la conception discursive épique et l'élaboration, ce qui nous permet de lire ce travail de Mistral comme une épopée chilienne.

4.

Situated in a very peculiar geographical space, due to its narrow and long conformation, of vertical design, covering diverse climates and ecosystems, Chile has, like Brazil, significant cultural diversity. Understanding Chilean culture involves understanding these diversities. And this proposal resides in the epic matter of *Poema de Chile* [Poem of Chile], a work through which writer Gabriela Mistral (1889-1957) sought to value national unity, while contemplating its regional specificities. It is noteworthy that *Poema de Chile* was published in 1967, ten years, therefore, after the death of its author. Due to this nationalist motivation, typical of modernism in general, especially the Latin Americans, Mistral set out to elaborate a "national chant".

Structurally, the poem is divided into eleven parts (cantos), which comprise, respectively, an initial speech (I - "Hallazgo"), the desert region (II - "Padre-disierto"), the Elqui Valley (III - "Elqui Valley"), the Aconcagua (IV - "Aconcagua"), the Chilean Sea (V - "Nuestro Mar"), the central valley (VI - "Valle Central"), the wetlands (VII - "Donde empiecen humidades "), the Araucana region (VIII - "Araucanía "), the austral jungle (IX - " Austral Jungle), Patagonia (X - "Patagonia, la lejana) and farewell (XI - " Farewell "). The trip, therefore, is based on a spatial geographical conception, to which, throughout the poem, information of a historical nature will be added. Each of these parts contains titled poems, totaling a total of 88 poems.

The initial poem “Hallazgo”, which may mean “encounter” or “discovery,” presents a I lyric/narrator in first person who literally descends from space, motivated by the desire to assume a second physical body as a guide of a deer-boy, of Atacama and *Diaguita* origin, who, in principle, is strange to the presence of the mysterious figure of the woman who confesses to him that she is dead. Orpheus inside out, the I lyric/narrator, while being happy to take the walk accompanied by the boy, gives evidence that this trip is also a learning experience for her. From the outset, therefore, Gabriela Mistral's poem transgresses the patriarchal injunctions that dichotomously associated expansionism with the epic action of men.

It is interesting, therefore, to note that Mistral takes the mythical image of Mother Earth, free from cultural conditioning, to add to it the meanings extracted from “experiencing the Earth”, not in a process of “penetration” or “fertilization”, of a sexual or sexual nature. erotic. On the contrary, the relationship with the land is loving, fraternal, and naturally includes the masculine element present in titles such as, for example, “Padre [Father] Desierto”, “Padre Cobre” and “Padre Aconcagua”. Several times, along the way, women and children bring the waters that the Chilean land offers them to quench their thirst and stimulate their journey. The elements of the earth - fruits, vegetables, metals etc. - appear laden with symbolism, as do the seasons and periods of the day and night. Thus, along the way, the I lyric/narrator introduces the boy to cacti, herbs, metals, aromas, flowers, mountains, vegetable gardens, constellations, villages, people.

Jaime Quesada, the forerunner of the 1977 edition of the Mistralian epic poem, saw in the poem the fulfillment of a wish by the writer to be a spokesperson for a collective incentive for the search for homeland identity. Such concern does not cause any strangeness to anyone who has had contact with other Mistralian texts and, even more so, with their life story. Epic commitment to the nation is, in fact, a motivation that integrates epic discursive conception and elaboration, allowing us to read this work of Mistral as a Chilean epic.

Referências/Referencias/Références/References

- CARRASCO, Hugo Muñoz. Geografia mítica em el *Poema de Chile*. In: **Cuadernos de Lengua y Literatura**, n. 2, 1989, pp. 31-45.
- CARRASCO, Ivan. “Poema de Chile”: un texto pedagógico. In: **Revista Chilena de Literatura**, abril 2000. Santiago: Universidad de Chile, pp. 117-125.
- CARRASCO, Ivan.. Intima de Gabriela Mistral: la escritura correctora. In: **Estudios Filológicos** 18, 1983, pp. 35-48.
- CARRASCO, Ivan. Um poema de la lectura, de Gabriela Mistral. In: **Alpha** n. 5, 1989, pp. 91-102.

- CARRASCO, Ivan. El mito de Orfeo y el “Poema de Chile” de Gabriela Mistral. In: **Revista Chilena de Literatura**, n. 9-10, 1977, pp. 21-40.
- CARRASCO, Ivan. Gabriela Mistral y los poemas de la lectura. In: **Taller de Letras** n. 17, 1989, pp. 17-26.
- CUNEO, Ana Maria. Arte poética inscrita en el libro **Poema de Chile**. In: Taller de Letras. Número especial, s/a., pp. 117-132.
- RAMALHO, Christina. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.



RAMALHO, Christina. *Romanceiro do Contestado*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 204-209. ISSN 2527-080X.

ROMANCEIRO DO CONTESTADO EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Christina Ramalho⁵⁰

1.

Romanceiro do Contestado (1996), de Stella Leonardos (1923-2019), é uma epopeia batizada de “romanceiro”, que integra 86 poemas, de metrificações variadas, e 78 citações, agrupados em sete partes, intituladas em caixa alta (“PELO AZUL FUGAZ”, “PELO CÉU DE AZUL FUGACE”, “PELO CÉU DE AZUL ESPARSO”, “PELO CÉU DE AZUL NEVOADO”, “PELO CÉU DE AZUL EMBALDE”, “PELO CÉU DE AZUL INSTÁVEL” e “PELO CÉU DE AZUL ESTÁVEL”). O poema compõe um interessante diálogo entre a poesia e a História Oficial, visto que cada poema (ou, às vezes, par de poemas) que integra a obra é seguido (ou antecedido) por uma citação ensaística de valor ora historiológico ora historiográfico. Numa interessante composição metalinguística, Leonardos chega, inclusive, a registrar sob forma de poema, o conteúdo de alguns dos ensaios recolhidos. O hibridismo de gênero (épico/ensaístico) confere atualidade estética à obra.

A proposta épica é reconstituir o episódio do Contestado através de argumentação de um eu lírico/narrador que tem consciência das arbitrariedades cometidas e deseja resgatar a memória do episódio reunindo depoimentos, numa voz plural, metonímica, cuja função é dar destaque ao heroísmo caboclo. A Guerra do Contestado (1912-1916) envolveu dois estados brasileiros, Paraná e Santa Catarina, em uma

⁵⁰ Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

disputa entre, de um lado, representantes dos governos estuais e federal e, de outro, pequenos proprietários de terra e posseiros, por terras ricas em erva-mate e madeira.

O poema contém dedicatória, invocação e proposição. Embora Leonardos apresente os caboclos como os “heróis coletivos” da epopeia, três nomes recebem maior destaque: o monge João Maria de Agostinho, o “profeta dos sertanejos”, a quem cabe representar a onisciência; o monge João Maria de Jesus, o redentor, representante, portanto, da redenção; e o monge José Maria, curandeiro e soldado, a quem tanto cabe cumprir a predestinação como a redenção, já que também a ele se vincula o mito messiânico.

Na Guerra do Contestado, os sertanejos (os caboclos do poema), miseráveis e sem-terra desta parte do Brasil, foram explorados pelos agricultores e empresas americanas (principalmente da *Brazil Railway*). Após um breve contato com um misterioso monge chamado João Maria de Agostinho, os sertanejos, sob a direção de outro monge, João Maria de Jesus, organizaram uma rebelião. Mais tarde, com a morte de João Maria de Jesus, outro monge, José Maria, funda, com mais de 20.000 sertanejos, as aldeias unidas sob o nome de Monarquia Celeste, ou Monarquia do Contestado. José Maria deveria realizar tanto a predestinação mítica quanto a redenção, mas todas essas pessoas foram massacradas com armas, enquanto lutavam com pedras e facas. Foi um genocídio. Há também na obra poemas dedicados a Maria Rosa, virgem visionária que, em determinado momento da guerra, conduz os sertanejos à resistência, mas depois vê o resultado brutal e perde a “santidade”.

Stella Leonardos da Silva Lima Cabassa, nasceu no Rio de Janeiro a 1 de agosto de 1923, e faleceu na mesma cidade em 11 de junho de 2019. Poeta, romancista, tradutora, ensaísta literário e autora de várias peças teatrais, ela recebeu diversos prêmios literários por sua produção. Seu nome aparece em antologias nacionais e internacionais. Sua produção épica reúne mais de 30 títulos, entre romanceiros, cancioneiros, rapsódias e memoriais, o que faz dela a autora brasileira com maior produção épica.

2.

Romanceiro do Contestado (1996), de Stella Leonardos (1923-2019), es una epopeya bautizada como “romancero” que integra 86 poemas, con versos de extensiones variadas, y 78 citas, agrupadas en siete partes, tituladas en caja alta (“PELO AZUL FUGAZ”, “PELO CÉU DE AZUL FUGACE”, “PELO CÉU DE AZUL ESPARSO”, “PELO CÉU DE AZUL NEVOADO”, “PELO CÉU DE AZUL EMBALDE”, “PELO CÉU DE AZUL INSTÁVEL” y “PELO CÉU DE AZUL ESTÁVEL”). El poema compone un interesante diálogo entre la poesía y la Historia Oficial, una vez que cada poema (o, a veces, un par de poemas) que integra la obra es seguido o antecedido por una cita ensayística de valor ora historiológico ora historiográfico. En una interesante composición metalingüística, Leonardos llega, incluso, a registrar en forma de poema, el contenido de algunos de los ensayos recogidos. El hibridismo de género (épico/ensayístico) confiere actualidad estética a la obra.

La propuesta épica es reconstituir el episodio del Contestado a través de argumentación de un yo lírico/narrador que tiene conciencia de las arbitrariedades cometidas y desea rescatar la memoria del episodio reuniendo testimonios, en una voz plural, metonímica, cuya función es dar destaque al heroísmo *caboclo*. La Guerra del Contestado (1912-1916) involucró a dos estados brasileños, Paraná y Santa Catarina, en una disputa entre, por un lado, representantes de los gobiernos estatales y federal y, por otro, pequeños propietarios de tierra y ocupantes ilegales, por tierras ricas en yerba mate y madera.

El poema presenta dedicatoria, invocación y proposición. Aunque Leonardos presenta los *caboclos* como los “héroes colectivos” de la epopeya, tres nombres reciben mayor destaque: el monje João María de Agustín, el “profeta de los *sertanejos*”, a quien corresponde representar la omnisciencia; el monje Juan María de Jesús, el redentor, representante, por tanto, de la redención; y el monje José María, curandero y soldado, a quien tanto cabe cumplir la predestinación como la redención, ya que también a él se vincula el mito mesiánico.

En la Guerra del Conestado, los *sertanejos* (los caboclos del poema), miserables y sin tierra de esta parte de Brasil, fueron explotados por los agricultores y las empresas estadounidenses (principalmente del ferrocarril de Brasil). Después de un breve contacto con un misterioso monje llamado João Maria de Agostinho, los *sertanejos*, bajo la dirección de otro monje, João Maria de Jesus, organizaron una rebelión. Más tarde, con la muerte de João Maria de Jesus, otro monje, José María, fundó con más de 20,000 de sertanejos, las aldeas unidas bajo el nombre de Celeste Monarchy, o Monarquía del Contestado. José María debe lograr tanto la predestinación mítica como la redención, pero todas estas personas fueron asesinadas con armas de fuego, mientras luchaban con piedras y cuchillos. Fue un genocidio. También hay en la obra poemas dedicados a Maria Rosa, virgen visionaria que, en un determinado momento de la guerra conduce los sertanejos a una resistencia, pero luego ve el resultado brutal y pierde la “santidad”.

Stella Leonardos da Silva Lima Cabassa nació en Río de Janeiro el 1 de agosto de 1923 y falleció en la misma ciudad el 11 de junio de 2019. Poeta, novelista, traductora, ensayista literaria y autora de varias obras, recibió varios premios literarios por su producción. Su nombre aparece en antologías nacionales e internacionales. Su producción épica reúne más de 30 títulos, incluyendo romances, cancioneros, rapsodias y memoriales, convirtiéndola en la autora brasileña con la mayor producción épica.

3.

Romanceiro do Contestado (1996), de Stella Leonardos (1923-2019), c'est une épopée post-moderne composée de 86 poèmes (avec un total de 2.658 vers), avec des systèmes métriques variés, et 78 citations, regroupés en sept parties, dont les titres viennent en majuscules ("PELO AZUL FUGAZ", "PELO CÉU DE AZUL FUGACE", "PELO CÉU DE AZUL ESPARSO", "PELO CÉU DE AZUL NEVOADO", "PELO CÉU DE AZUL EMBALDE", "PELO CÉU DE AZUL INSTÁVEL" e "PELO CÉU DE AZUL ESTÁVEL"). Elle instaure un dialogue intéressant entre la poésie et l'Histoire Officielle, puisque chaque poème (ou, parfois, chaque couple de poèmes) intégrant l'œuvre est suivi ou précédé d'une citation sous forme d'essai, renvoyant le lecteur soit à la philosophie de l'histoire, soit à la historiographie. Dans une composition métalinguistique intéressante, Leonardos enregistre même, sous la forme d'un poème, le contenu de certains essais rassemblés. L'hybridisme de genre (épique/essayiste) donne à l'œuvre une pertinence esthétique.

La proposition épique est de reconstituer l'épisode du Contestado par l'argumentation d'un Je lyrique/narrateur conscient de l'arbitraire commis et souhaitant sauver la mémoire de l'épisode en recueillant des témoignages, au pluriel et métonymique, dont le rôle est de mettre en évidence l'héroïsme *caboclo*. La *Guerra do Contestado* (1912-1916) a impliqué deux États brésiliens, Paraná et Santa Catarina, dans un différend opposant, d'une part, des représentants du gouvernements des états y de la fédération et, d'autre part, de petits propriétaires de terres et des squatters, par terres riches en bois et yerba.

Le poème présente la dédicace, l'invocation et la proposition. Bien que Leonardos présente les *caboclos* comme les "héros collectifs" de l'épopée, trois noms ont une plus grande importance: le moine João Maria de Agostinho, le "prophète des *sertanejos*", responsable de la représentation de l'omniscience; le moine João Maria de Jesus, le rédempteur, représentant donc de la rédemption; et le moine José Maria, guérisseur et soldat, à qui la prédestination et la rédemption peuvent être remplies, le mythe messianique y étant également lié.

Dans la Guerre du Contestado les *sertanejos* (les *caboclos* du poème), gens misérables et sans terre de cette partie du Brésil, ont été exploités par les agriculteurs et des entreprises américaines (principalement de la *Brazil Railway*). Après un bref contact avec un mystérieux moine nommé João Maria de Agostinho, les *sertanejos*, sous la direction d'un autre moine, João Maria de Jesus, ont organisé une rébellion. Plus tard, avec la mort de João Maria de Jesus, un autre moine, José Maria, fondée avec plus de 20 000 de *sertanejos*, les villages réunis sous le nom de Céleste Monarchie, ou Monarchie du Contestado. José Maria doit accomplir aussi bien la prédestination que la rédemption mythiques, mais tous ces gens ont été massacrés par des armes à feu, comme ils se sont battus avec des pierres et des couteaux. Ce fut un génocide. Il y a aussi dans

le œuvre, poèmes dédiés à Maria Rosa, vierge visionnaire qui, à un certain moment de la guerre conduit à une résistance, mais entrevoit alors le résultat brutal et perdent la "sainteté".

Stella Leonardos da Silva Lima Cabassa, née à Rio de Janeiro le 1 er août 1923 et décédée dans la même ville le 11 juin 2019. Poète, romancière, traductrice, essayiste littéraire et auteur de plusieurs pièces de théâtre, elle a reçu plusieurs prix littéraires pour leur production. Son nom apparaît dans des anthologies nationales et internationales. Sa production épique regroupe plus de 30 titres, notamment des romanciers, des recueils de chansons, des rhapsodies et des monuments commémoratifs, faisant d'elle l'auteur brésilienne avec la plus grande production épique.

4.

Romanceiro do Contestado (1996), by Stella Leonardos (1923-2019) is an epic poem baptized "romanceiro", which includes 86 poems, of various metrifications, and 78 citations, grouped into seven parts, titled in high box ("PELO AZUL FUGAZ", "PELO CÉU DE AZUL FUGACE", "PELO CÉU DE AZUL ESPARSO", "PELO CÉU DE AZUL NEVOADO", "PELO CÉU DE AZUL EMBALDE", "PELO CÉU DE AZUL INSTÁVEL" and "PELO CÉU DE AZUL ESTÁVEL"). The poem composes an interesting dialogue between poetry and Official History, since each poem (or, sometimes, a pair of poems) that integrates the work is followed or preceded by an essay citation of value either historiographical or historiographical. In an interesting metalinguistic composition, Leonardos even registers in the form of a poem the content of some of the essays collected. Hybridism of genre (epic/essayist) confers aesthetic relevance to the work.

The epic proposal is to reconstitute the *Contestado* episode through the argumentation of a lyrical/narrator who is aware of the arbitrariness committed and wishes to rescue the memory of the episode by gathering testimony in a plural, metonymic voice whose function is to emphasize *caboclo* heroism. The *Guerra do Contestado* (1912-1916) involved two Brazilian states, Paraná and Santa Catarina, in a dispute between, on the one hand, representatives of the states and federal governments and, on the other, small landowners and squatters, for lands rich in *yerba mate* and wood.

The poem presents dedication, invocation and proposition. Although Leonardos presents the *caboclos* as the "heroes" of the epic poem, three names are more prominent: the monk João Maria de Agostinho, the "prophet of the *sertanejos*", who is to represent omniscience; the monk João Maria de Jesus, the redeemer, therefore representative of redemption; and the monk José Maria, a healer and a soldier, to whom both predestination and redemption must fulfill, since the messianic myth is also bound to him.

In the *Guerra do Contestado*, the *sertanejos* (the *caboclos* of the poem), miserable and landless people of this part of Brazil, were exploited by the agriculturists and American companies (mainly of Brazil Railway). After a brief contact with a mysterious monk named João Maria de Agostinho, the *sertanejos*, under the direction of another monk, João Maria de Jesus, organized a rebellion. Later, with the death of João Maria de Jesus, another monk, José Maria, founded, with more than 20,000 *sertanejos*, the villages united under the name of Celeste Monarchy, or Monarchy of the Contestado. José Maria must accomplish both mythical predestination and redemption, but all these people were slaughtered with guns, as they fought with stones and knives. It was a genocide. There is also in the work, poems dedicated to Maria Rosa, visionary virgin who, at a certain moment of the war leads the *sertanejos* to a resistance, but then glimpses the brutal result and loses the “sanctity”.

Stella Leonardos da Silva Lima Cabassa, born in Rio de Janeiro on August 1, 1923, and died in the same city on June 11, 2019. Poet, novelist, translator, literary essayist and author of several plays, she received several literary awards for her production. Her name appears in national and international anthologies. Her epic production brings together more than 30 titles, including *romanceiros*, *cancioneiros*, rhapsodies and memorials, making her the Brazilian author with the greatest epic production.



SANTANA, Luana. *Sísifo*. Epopeia/Poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 210-214. ISSN 2527-080X.

SÍSIFO EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Luana Santana⁵¹

1.

Obra pós-moderna, o poema épico *Sísifo* (1976), de Marcus Accioly (1943-2017), possui 11.979 versos livres organizados em 302 poemas, numerados em números romanos, distribuídos em 10 cantos, sendo eles: “A Irrealidade Mitológica”, “O Possível da Lenda”, “O Impossível da Alegoria”, “A Revelação Irrevelada”, “Polissísifo”, “A Consciência Inconsciente”, “A Paz-Guerra”, “A irreal-Realidade”, “O Ofício do Ofício” e a “Reinvenção do Mito”. Apesar de ser explícita a intenção épica do autor através dos elementos da tradição literária clássica do épico, tais como a presença da abertura, da proposição, da invocação, da dedicatória, da narração e da divisão em cantos, Accioly, através de sua obra, traz uma nova dimensão, uma nova direção do épico, podendo ser considerada a epopeia do nosso tempo. Nessa obra, os elementos estruturais e semânticos são organizados em torno de Sísifo, figura da mitologia greco-romana que foi citada em Homero. A tortura de Sísifo, condenado a rolar, indo e retornando, uma pedra do topo à base de um declive, constitui a matéria épica da obra. Reinterpretando o mito e explorando seus diferentes componentes, Accioly proporciona para uma nova força simbólica, transformando esses elementos e até inventando outros. Sísifo não é mais considerado apenas em seu círculo trágico, vítima de um movimento em vão, sempre igual para si mesmo; ele é, sim, o homem que continua a se tornar, capaz de significar a tortuosa aventura do homem contemporâneo (SILVA, 2017). No poema, tal como aponta Silva (2017), Sísifo é a personificação do

⁵¹ Graduanda em Letras (DLI/UFS), pesquisadora de Iniciação Científica. Bolsista CNPq. Membro do GT 5 – Historiografia Épica.

desperdício vital do homem contemporâneo, condenado a também realizar tarefas cíclicas, “inúteis” e intermináveis para sobreviver no infernal mundo contemporâneo. O poeta é Sísifo e Sísifo é o poeta, pois configurando o relato épico de uma viagem literária do eu lírico/narrador, o poeta vai materializando a experiência subjetiva na pedra e na montanha de Sísifo. Assim, o poeta/Sísifo constrói a identidade heroica da obra, em que o poeta proporciona a visão do contexto de fala da modernidade e o Sísifo a visão de contexto de fala da antiguidade clássica. Fundindo-os, o eu lírico/narrador direciona o heroísmo no texto. Accioly explora, em sua obra, o recurso da intertextualidade (citações, paráfrases, paródias, alusões) para reinventar um novo discurso. Pois, através desses recursos, Sísifo vai, no decorrer da trajetória poética, recolhendo o legado universal de todos os lugares e eras.

2.

El poema épico postmoderno *Sísifo* (1976), de Marcus Accioly (1943-2017), tiene 11.979 versos libres organizados en 302 poemas, numerados en romanos, distribuidos en 10 cantos, siendo: “A Irrealidade Mitológica”, “O Possível da Lenda”, “O Impossível da Alegoria”, “A Revelação Irrevelada”, “Polissísifo”, “A Consciência Inconsciente”, “A Paz-Guerra”, “A irreal-Realidade”, “O Oficio do Oficio” y la “Reinvenção do Mito” [“La Irrealidad Mitológica”, “Lo posible de la Leyenda”, “Lo Imposible de la Alegoría”, “La revelación no revelada”, “Polisísifo”, “Conciencia Inconsciente”, “La Paz-Guerra”, “Realidad Irreal”, “El Oficio del Oficio” y “La reinención del Mito”]. Aunque la intención épica del autor es explícita a través de los elementos de la tradición literaria clásica de la epopeya, como la presencia de apertura, proposición, invocación, dedicación, narración y división en canciones, Accioly, a través de su obra, trae una nueva dimensión, una nueva dirección de la epopeya, y puede ser considerada una epopeya de nuestro tiempo. En este trabajo, los elementos estructurales y semánticos se organizan alrededor de Sísifo, figura de la mitología grecorromana que fue citada en Homero. La tortura de Sísifo, condenado a rodar, yendo y regresando, una piedra superior en la base al cume de una pendiente, constituye el asunto épico de la obra. Reinterpretando el mito y explorando sus diferentes componentes, Accioly proporciona una nueva fuerza simbólica, transformando estos elementos e incluso inventando otros. Sísifo ya no es considerado solo en su círculo trágico, víctima de un movimiento en vano, siempre lo mismo para él; él es, sí, el hombre que sigue siendo capaz de representar la aventura tortuosa del hombre contemporáneo (SILVA, 2017). En el poema, como señala Silva (2017), Sísifo es la personificación del desperdicio vital del hombre contemporáneo, condenado a realizar también tareas cíclicas, “inútiles” e interminables para sobrevivir en el mundo infernal contemporáneo. El poeta es Sísifo y Sísifo es el poeta, ya que al configurar el relato épico de un viaje literario del yo lírico/narrador, el poeta

materializa la experiencia subjetiva en la roca y en la montaña de Sísifo. Así, el poeta/Sísifo construye la identidad heroica de la obra, en la que el poeta proporciona la visión del contexto del habla de la modernidad y la visión del contexto del discurso de la antigüedad clásica. Al fusionarlos, el yo lírico/ narrador dirige el heroísmo en el texto. Accioly explora en su trabajo el recurso de la intertextualidad (citas, paráfrasis, parodias, alusiones) para reinventar un nuevo discurso. Porque, a través de estos recursos, Sísifo, en el curso de la trayectoria poética, recogerá el legado universal de todos los lugares y edades.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

L'œuvre épique postmoderne *Sísifo* [Sisyphe] (1976), de Marcus Accioly (1943-2017), compte 11 979 vers libres organisés en 302 poèmes, numérotés en chiffres romains, répartis en 10 chants: "A Irrealidade Mitológica", "O Possível da Lenda", "O Impossível da Alegoria", "A Revelação Irrevelada", "Polissísifo", "A Consciência Inconsciente", "A Paz-Guerra", "A irreal-Realidade", "O Ofício do Ofício" et la "Reinvenção do Mito" ["L'Irréalité Mythologique", "Le Possible de la Légende", "L'Impossible d'Allégorie", "La Révélation non Révélée", "Polissisyphe", "Conscience Inconsciente", "La Paix-Guerre", "L'Irréel-Réalité", "Le Bureau du Bureau" et "L'Invention du Mythe"]. Bien que l'intention épique de l'auteur soit explicite à travers les éléments de la tradition littéraire classique de l'épopée, tels que la présence d'ouverture, la proposition, l'invocation, la dédicace, la narration et la division en chants, Accioly, à travers son travail, apporte une nouvelle dimension, une nouvelle direction de l'épopée, et peut être considéré comme l'épopée de notre temps. Dans cet ouvrage, les éléments structurels et sémantiques s'organisent autour de Sisyphe, figure de la mythologie gréco-romaine citée dans Homère. La torture de Sisyphe, condamné à rouler, à aller et revenir, une pierre au sommet au pied d'une pente, constitue la matière épique. Réinterprétant le mythe et explorant ses différentes composantes, Accioly prévoit une nouvelle force symbolique, transformant ces éléments et même en inventant d'autres. Sisyphe n'est plus considéré que dans son cercle tragique, victime d'un mouvement vain, toujours le même pour lui-même; il est, oui, l'homme qui continue à le devenir, capable de signifier l'aventure tortueuse de l'homme contemporain (SILVA, 2017). Comme le souligne Silva (2017), dans le poème, Sisyphe est la personnification du gâchis vital de l'homme contemporain, condamné à effectuer également des tâches cycliques, "inutiles" et sans fin pour survivre dans le monde contemporain infernal. Le poète est Sisyphe et Sisyphe est le poète, car en configurant le récit épique d'un voyage littéraire du je lyrique/narrateur, le poète matérialise l'expérience subjective dans le rocher et la montagne de Sisyphe. Ainsi, le poète/Sisyphe construit l'identité héroïque de l'œuvre, dans laquelle le poète fournit la vision du

contexte du discours de la modernité et le Sisyphe le contexte du discours de l'antiquité classique. En les fusionnant, le Je lyrique/narrateur dirige l'héroïsme dans le texte. Accioly explore dans son travail la ressource de l'intertextualité (citations, paraphrases, parodies, allusions) pour réinventer un nouveau discours. Car, à travers ces ressources, Sisyphe, au cours de la trajectoire poétique, recueillera l'héritage universel de tous les lieux et de tous les âges.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Postmodern work, the epic poem *Sísifo* [Sisyphus] (1976) by Marcus Accioly (1943-2017), has 11,979 free verses organized in 302 poems, numbered in Roman numerals, distributed in 10 cantos, being: "A Irrealidade Mitológica", "O Possível da Lenda", "O Impossível da Alegoria", "A Revelação Irrevelada", "Polissísiso", "A Consciência Inconsciente", "A Paz-Guerra", "A irreal-Realidade", "O Ofício do Ofício" and "Reinvenção do Mito" ["The Mythological Unreality", "The Possible of the Legend", "The Impossible of Allegory", "The Unrevealed Revelation", "Polissyphus", "Unconscious Consciousness", "Peace-War", "Unreal-Reality", "The Craft of the Craft" and "Reinvention of Myth"]. Although the epic intention of the author is explicit through the elements of the classical literary tradition of the epic, such as the presence of openness, proposition, invocation, dedication, narration and division into cantos, Accioly, through his work, brings a new dimension, a new direction of the epic, and can be considered an epic of our time. In this work, the structural and semantic elements are organized around Sisyphus, figure of Greco-Roman mythology that was quoted in Homer. The torture of Sisyphus, condemned to roll a stone, going and returning, to the top stone till the base of a slope, constitutes the epic matter of the work. Reinterpreting the myth and exploring its different components, Accioly provides for a new symbolic force, transforming these elements and even inventing others. Sisyphus is no longer considered only in his tragic circle, the victim of a movement in vain, always the same for himself; he is, yes, the man who continues to become, capable of signifying the tortuous adventure of contemporary man (SILVA, 2017). In the poem, as Silva (2017) points out, Sisyphus is the personification of the vital waste of contemporary man, condemned to also perform cyclical, "useless" and endless tasks to survive in the infernal contemporary world. The poet is Sisyphus and Sisyphus is the poet, for by configuring the epic account of a literary voyage of the I lyrical/narrator, the poet materializes the subjective experience in the rock and mountain of Sisyphus. Thus the poet/Sisyphus constructs the heroic identity of the work, in which the poet provides the vision of the speech context of modernity and the Sisyphus the context-view of speech of classical antiquity. By merging them, the I lyrical/narrator directs

heroism in the text. Accioly explores in his work the resource of intertextuality (quotations, paraphrases, parodies, allusions) to reinvent a new discourse. For, through these resources, Sisyphus will, in the course of the poetic trajectory, collect the universal legacy of all places and ages.

(English translation by Christina Ramalho)

Referência crítica/Referencia critica/Référence critique/Critical reference

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2017.



REIS, Gisela. *South America mi hija*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 215-219. ISSN 2527-080X.

SOUTH AMERICA MI HIJA EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Gisela Reis⁵²

1.

Sharon Doubiago (1941) nasceu na Califórnia e é mestre em Inglês pela Universidade da Califórnia, é escritora e professora visitante em algumas universidades. Ela escreveu o poema longo *South America Mi Hija* [América do Sul Minha Filha] (1992) quando sua filha de 15 anos e ela embarcaram em uma viagem para Colômbia, Equador e Peru e sua filha lhe perguntou, em frente a um altar onde incas tinham sacrificado virgens, se existia algum homem bom. O livro é uma tentativa de resposta e narra a viagem de mãe e filha e as situações enfrentadas por mulheres nos locais visitados tanto no plano referencial quanto nos recortes históricos e míticos.

O poema contém 298 páginas com uma grande heterogeneidade de tipos de versos e rimas que não são constantes em todo o livro, mas em algumas partes: como o uso de expressões com as palavras *in* e *out* ou palavras com som de *z* e *s* que fazem alusão ao assédio dos homens às mulheres. A liberdade quanto à forma também aparece na distribuição das partes do livro que é composto por 7 partes e um epílogo. Cada

⁵² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS) e professora substituta de Língua e Literatura de Língua Inglesa na Universidade Federal de Sergipe. Membro do GT 18 do CIMEEP.

parte é nomeada de acordo com os espaços visitados, o que torna evidente a preponderância da Geografia no poema – a saber, I. *The Road to Quito*, II. *Quito*, III. *The Road to Lima*, IV. *Lima*, V. *The Road to Cuzco*, VI. *Cuzco*, VII. *The Heights of Macchu Picchu*, e *Epilogue: The Dawn, Amor Amerrique*. Além disso, essas sete partes são subdivididas em seções, mas essas são numericamente diferentes de um canto para outro.

Outra característica da obra é o uso de recortes históricos e mitológicos vinculados à temática da desigualdade e violência contra a mulher, como uma revisão mítica e histórica e não uma ênfase de eventos grandiosos e/ou bélicos como tradicionalmente apareciam em poemas épicos. Por fim, *South America Mi Hija* faz várias referências ao poema épico de Pablo Neruda, *Canto General*, mais especificamente a uma parte do poema “*Las alturas de Macchu Picchu*” [As Alturas de Macchu Picchu].

Algumas de suas produções literárias e artísticas: *Naked to the Earth* (2017), *The Visit* (2015), *My Father's Love*, *Portrait of the Poet as a Young Girl* (2009), *Love on the streets: Selected and New Poetry* (2008), *Body and Soul* (2000), *Psyche Drives The Coast* (1990), *The Book of Seeing With One's Own Eyes* (1988) e *Hard Country* (1982).

2.

Sharon Doubiago (1941) nació en California. Es Master en Inglés por la Universidad de California, es escritora y profesora invitada en algunas universidades. Ella escribió el largo poema de *South America Mi Hija* [América del Sur Mi Hija] (1992) cuando su hija de 15 años y ella se embarcaron en un viaje a Colombia, Ecuador y Perú y su hija la preguntó, frente a un altar donde los incas habían sacrificado a las vírgenes, si había algún buen hombre. El libro es un intento de responderla y narra el viaje de madre e hija y las situaciones que enfrentan las mujeres en lugares visitados tanto en el plano referencial como en recortes históricos y míticos.

El poema contiene 298 páginas con una gran heterogeneidad de tipos de versos y rimas que no son constantes en todo el libro, pero en algunas partes: como el uso de expresiones con las palabras *in* y *out* o palabras con el sonido del “z” que aluden a hostigamiento de hombres a las mujeres. La libertad de forma también aparece en la distribución del libro que es compuesto de 7 partes de partes y un epílogo. Cada parte se nombra según los espacios visitados, lo que evidencia la preponderancia de la geografía en el poema – a saber, I. *The Road to Quito*, II. *Quito*, III. *The Road to Lima*, IV. *Lima*, V. *The Road to Cuzco*, VI. *Cuzco*, VII. *The Heights of Macchu Picchu*, e *Epilogue: The Dawn, Amor Amerrique*. Además, estas siete partes se subdividen en secciones, pero son numéricamente diferentes de un canto a otro.

Otra característica del trabajo es el uso de recortes históricos y mitológicos vinculados al tema de la desigualdad y la violencia contra las mujeres, como una revisión mítica e histórica y no un énfasis en eventos grandiosos y/o bélicos como tradicionalmente aparecían en poemas épicos. Finalmente, *South America Mi Hija* hace varias referencias a la epopeya de Pablo Neruda, *Canto General*, más específicamente a la parte “Las alturas de Macchu Picchu”.

Algunas de sus producciones literarias y artísticas: *Naked to the Earth* (2017), *The Visit* (2015), *My Father's Love*, *Portrait of the Poet as a Young Girl* (2009), *Love on the streets: Selected and New Poetry* (2008), *Body and Soul* (2000), *Psyche Drives The Coast* (1990), *The Book of Seeing With One's Own Eyes* (1988) y *Hard Country* (1982).

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Sharon Doubiago (1941) est née en Californie. Elle est Master en Anglais par l'Université de Californie. Elle est également écrivaine et a travaillé comme professeur invité dans certaines universités. Elle a écrit le long poème *South America Mi Hija* [Amérique du Sud, Ma fille] (1992), lorsque sa fille de 15 ans et elle s'est embarquée pour un voyage en Colombie, en Équateur et au Pérou. Sa fille lui a demandé, devant un autel, où les Incas avaient sacrifié des vierges, s'il y en avait bon homme. Le livre est une tentative de réponse et de récit du parcours de mère et fille et des situations rencontrées par les femmes dans les lieux visités à la fois sur le plan référentiel et dans les coupures de journaux historiques et mythiques.

Le poème contient 298 pages avec une grande hétérogénéité de types de vers et de rimes qui ne sont pas constants dans le livre, mais dans certaines parties: telles que l'utilisation d'expressions avec les mots in and out ou de mots avec zes qui font allusion à harcèlement des hommes aux femmes. La liberté de forme apparaît également dans le livre, qui comprend la distribution de parties et un épilogue. Chaque partie est nommée en fonction des espaces visités, ce qui met en évidence la prépondérance de la géographie dans le poème – à savoir, I. *The Road to Quito*, II. *Quito*, III. *The Road to Lima*, IV. *Lima*, V. *The Road to Cuzco*, VI. *Cuzco*, VII. *The Heights of Macchu Picchu*, e Epilogue: *The Dawn, Amor Amerique*. De plus, ces sept parties sont subdivisées en sections, mais elles sont numériquement différentes d'un coin à l'autre.

Une autre caractéristique de l'ouvrage est l'utilisation de coupures de journaux historiques et mythologiques liées au thème de l'inégalité et de la violence à l'égard des femmes, en tant que revue mythique et historique et non en mettant l'accent sur des événements grandioses et/ou guerriers tels qu'ils apparaissent traditionnellement dans des poèmes épiques. Enfin, *South America Mi Hija* fait plusieurs références à l'épopée *Canto General*, de Pablo Neruda, plus précisément à une partie du poème “*Las alturas de Macchu Picchu*” [Les hauteurs de Macchu Picchu].

Certaines de ses productions littéraires et artistiques: *Naked to the Earth* (2017), *The Visit* (2015), *My Father's Love*, *Portrait of the Poet as a Young Girl* (2009), *Love on the streets: Selected and New Poetry* (2008), *Body and Soul* (2000), *Psyche Drives The Coast* (1990), *The Book of Seeing With One's Own Eyes* (1988) y *Hard Country* (1982).

(Version en français par Christina Ramalho)

4.

Sharon Doubiago (1941) was born in California and has a master's degree in English from the University of California, is a visiting writer and professor at some universities. She wrote the long poem *South America Mi Hija* (1992) when her 15-year-old daughter and she embarked on a trip to Colombia, Ecuador and Peru and her daughter asked in front of an altar where Incas had sacrificed virgins if there was any good man. The book is an attempt to answer and narrates the journey of mother and daughter and the situations faced by women in places visited both in the referential plane and in the historical and mythical excerpts.

The poem contains 298 pages with a great heterogeneity of types of lines and rhymes that are not constant throughout the book, but in some parts: such as the use of expressions with the words in and out or words with z and s that allude to harassment of men with women. Freedom of form also appears in the distribution of parts: 7-part book and an epilogue. Each part is named according to the spaces visited, which makes evident the preponderance of geography in the poem – namely, I. *The Road to Quito*, II. *Quito III. The Road to Lima*, IV. *Lima*, V. *The Road to Cuzco*, VI. *Cuzco VII. The Heights of Macchu Picchu, and Epilogue: The Dawn, Love Amerique*. In addition, these seven parts are subdivided into sections, but these are numerically different from one to another.

Another feature of the book is the use of historical and mythological excerpts linked to the theme of inequality and violence against women, as a mythical and historical review and not an emphasis on grandiose and / or warlike events as traditionally appeared in epic poems. Finally, *South America Mi Hija* makes several references to Pablo Neruda's epic poem, *Canto General*, more specifically to a part of the poem "Las alturas de Macchu Picchu" [The Heights of Macchu Picchu].

Some of her literary and artistic productions: *Naked to the Earth* (2017), *The Visit* (2015), *My Father's Love*, *Portrait of the Poet as a Young Girl* (2009), *Love on the Streets: Selected and New Poetry* (2008), *Body and Soul* (2000), *Psyche Drives The Coast* (1990), *The Book of Seeing With One's Own Eyes* (1988) and *Hard Country* (1982).



RAMALHO, Christina. *Táxi*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 219-221. ISSN 2527-080X.

TÁXI EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Christina Ramalho⁵³

1.

Táxi (1986), de Adriano Espínola (1952), é uma epopeia pós-moderna composta de 961 versos, sem divisão em partes, proposição e invocação. A matéria épica é a cidade de Fortaleza, vivida em suas dimensões históricas e míticas por um eu lírico/narrador que, em primeira pessoa, viaja dentro de um táxi capaz de penetrar nas fronteiras mítico-mágicas de um repertório cultural híbrido com o qual ele vai se misturar. O trabalho é caracterizado pela presença de intertextualidade, em constante diálogo com diversos trabalhos e autores da literatura brasileira e ocidental. O poema apresenta o subtítulo “Ou poema de amor passageiro” e é dedicado a “Moema” (esposa do autor, que, curiosamente, tem o mesmo nome de um personagem importante do poema épico *Caramuru*).

Táxi foi traduzido para o inglês por Charles Perrone e publicado na coleção *Global Literature in Translation* (Nova York/Londres: Garland, 1993). Adriano Espínola nasceu em Fortaleza (capital do estado do Ceará, Nordeste do Brasil) em 1952. É poeta, crítico literário e professor universitário. Autor dos livros: *Fala, favela* (1981); *Em trânsito. Táxi. Metrô* (1996); *Beira-Sol* (1997), *Como artes de enganar: O estudo das*

⁵³ Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

biografias poéticas e biográficas de Gregório de Matos (2000); *O lote clandestino* (2002); *Praia provisória* (2006); *Malindrânia* (2007); *Escritos ao Sol* (2015).

2.

Táxi (1986), de Adriano Espínola (1952), es una epopeya posmoderna compuesta de 961 versos (1986), sin división en partes, sin estrofación o metrificación estandarizadas y sin proposición e invocación. La materia épica es la ciudad de Fortaleza, vivenciada en sus dimensiones histórica y mítica por un yo lírico/narrador que, en primera persona, viaja dentro de un taxi capaz de penetrar las fronteras mítico-mágicas de un repertorio cultural híbrido con lo cual él se mezclará. La obra se caracteriza por la presencia de la intertextualidad, con el diálogo constante con varias obras y autores de la literatura brasileña y occidental. El poema presenta el subtítulo “Ou poema de amor passageiro” [Ou poema de amor pasajero] y está dedicado a “Moema” (la esposa del autor, que, curiosamente, lleva el mismo nombre que un personaje importante en la epopeya *Caramuru*).

Táxi fue traducido al inglés por Charles Perrone y publicado en la colección *Global Literature in Translation* (Nueva York/Londres: Garland, 1993). Adriano Espínola nació en Fortaleza (capital del estado de Ceará, Noreste de Brasil) en 1952. Es poeta, crítico literario y profesor universitario. Autor de los libros: *Fala, favela* (1981); *Em trânsito. Táxi. Metrô* (1996); *Beira-Sol* (1997), *Como artes de enganar: O estudo das biografias poéticas e biográficas de Gregório de Matos* (2000); *O lote clandestino* (2002); *Praia provisória* (2006); *Malindrânia* (2007); *Escritos ao Sol* (2015).

3.

Táxi (1986), de Adriano Espínola (1952), c'est une épopée post-moderne composée de 961 versets (1986), sans division en parties, proposition et invocation. La matière épique est la ville de Fortaleza, vécue avec l'intimité de qui par elle se déplace en prenant un répertoire culturel hybride avec lequel elle sera mélangée. L'œuvre se caractérise par la présence d'intertextualité, avec un dialogue constant avec plusieurs œuvres et auteurs de la littérature brésilienne et occidentale. Le poème présente le sous-titré “Ou poema de amor passageiro” [Ou poème d'amour passager] et est dédié à “Moema” (épouse de l'auteur, qui, curieusement, a le même nom d'un personnage important de l'épopée *Caramuru*).

Táxi a été traduit en anglais par Charles Perrone et publié à la collection Littérature mondiale en traduction (New York / Londres: Garland, 1993). Adriano Espínola est né à Fortaleza (capitale de l'Etat de Ceara, Nord-Est du Brésil) en 1952. Il est un poète, critique littéraire et professeur universitaire. Auteur des

livres: *Fala, favela* (1981); *Em trânsito. Táxi. Metrô* (1996); *Beira-Sol* (1997), *Como artes de enganar: O estudo das biografias poéticas e biográficas de Gregório de Matos* (2000); *O lote clandestino* (2002); *Praia provisória* (2006); *Malindrânia* (2007); *Escritos ao Sol* (2015).

4.

Táxi (1986), by Adriano Espínola (1952), is a postmodern epic poem composed of 961 verses, without division into parts, without use of stanzas and metrification standardized and without proposition and invocation. The epic matter is the city of Fortaleza, lived in its historical and mythical dimensions by a lyrical/narrator who, in the first person, travels in a taxi capable of penetrating the mythic-magic borders of a hybrid cultural repertoire with which it will be mixed. The work is characterized by the presence of intertextuality, with constant dialogue with various works and authors of Brazilian and Western literature. The poem features the subtitle “Ou poema de amor passageiro” [Or poem of passing love] and is dedicated to “Moema” (the author's wife, who, interestingly, bears the same name as an important character in the epic poem *Caramuru*).

Taxi was translated into English by Charles Perrone and published in the Global Literature in Translation collection (New York/London: Garland, 1993). Adriano Espínola was born in Fortaleza (capital of the state of Ceará, Northeastern Brazil) in 1952. He is a poet, literary critic and university professor. Author of the books: *Fala, favela* (1981); *Em trânsito. Táxi. Metrô* (1996); *Beira-Sol* (1997), *Como artes de enganar: O estudo das biografias poéticas e biográficas de Gregório de Matos* (2000); *O lote clandestino* (2002); *Praia provisória* (2006); *Malindrânia* (2007); *Escritos ao Sol* (2015).



RAMALHO, Christina. *Trigal com corvos*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 222-225. ISSN 2527-080X.

TRIGAL COM CORVOS EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Christina Ramalho⁵⁴

1.

Trigal com corvos (2004), de W. J. Solha (1940), poema épico pós-moderno dividido em quatro partes – “Como o solo do sol sobre o solo”, “Trigal com corvos”, “Mais corvos” e “Sobre ‘Trigal’” – , reúne 3.128 versos, agrupados, respectivamente, nas partes que o compõem, em 340, 1.911, 610 e 267 versos, dispostos no papel de forma lúdica, ora à feição dos concretistas, ora à moda da poesia-práxis, ora simulando prosa poética, no hibridismo que bem caracteriza a estética atual. Se há liberdade métrica, o mesmo não ocorre na estrutura rítmica (embora uma leitura despreocupada possa mesmo fazer crer se estar diante de versos brancos, dada a velocidade rítmica imposta pelo ludismo da disposição), pois são diversas e variadas as incursões do poeta pelas rimas toantes e consoantes, de modo geral graves.

A matéria épica é metalinguística, a saber, o poema se desenvolve a partir dos planos histórico-culturais e mítico-culturais envolvidos no processo de criação do poema. O eu lírico/narrador vê, duplamente, a estrutura simbólica e denotativa de uma vida dedicada às artes, e faz uma jornada pelos conturbados e complexos caminhos da criação literária. Assim, o poema é baseado no mito da criação em tempos de globalização e fragmentação de identidades.

⁵⁴ Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

W. J. Solha nasceu em São Paulo, mas vive por décadas no estado da Paraíba. É romancista poeta, dramaturgo, ensaísta, ator e pintor. Também realizou trabalhos no cinema. Algumas de suas produções literárias e artísticas: *A Canga* (1968), *Israel Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas* (1975); *A verdadeira estória de Jesus* (1979); *Burgueses ou Meliantes?* (1982); *Zé Américo foi Prínceso no Trono da Monarquia* (1984); *A batalha de Oliveiros* (1988); *A verdadeira estória de Jesus* (1988); *A Batalha de Oliveiros contra o Gigante Ferrabrás* (1991); *Shake-up* (1997); *Arkáditch* (2001); *Trigal com Corvos* (2004); *História universal da angústia* (2005); *Relato de Prócula* (2009); *Marco do mundo* (2012); *Sobre 50 Livros de autores brasileiros contemporâneos que eu gostaria de ter assinado* (2012); *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013); *DeuS e outros quarenta PrObLEMAS* (2015); *A engenhosa tragédia de Dulcinea e Trancoso* (2018); e *Vida aberta. Tratado Poético-Filosófico* (2019). *Trigal com corvos; Marco do Mundo e Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* formam uma trilogia épica.

2.

Trigal com corvos [Trigal con cuervos] (2004), de W. J. Solha (1940), epopeya posmoderna dividida en cuatro partes – “Como o solo do sol sobre o solo”, “Trigal com corvos”, “Mais corvos” e “Sobre ‘Trigal’” – , contiene 3.128 versos, agrupados, respectivamente, en las partes que lo componen, en 340, 1.911, 610 y 267 versos, dispuestos en el papel de forma lúdica, a veces simulando la poesía concreta, otras la poesía-praxis, otras todavía la prosa poética, en el hibridismo que bien caracteriza la estética actual . Si hay libertad métrica, lo mismo no ocurre en la estructura rítmica (aunque una lectura despreocupada puede incluso hacer creer si está delante de versos blancos, dada la velocidad rítmica impuesta por el ludismo de la disposición), pues son diversas y variadas las incursiones del poeta por las rimas en el caso de las mujeres.

La materia épica es metalingüística, a saber, el poema se desarrolla a partir de los planos histórico-culturales y mítico-culturales involucrados en el proceso de creación del poema. El yo lírico/narrador ve, doblemente, la estructura simbólica y denotativa de una vida dedicada a las artes, y hace una jornada por los conturbados y complejos caminos de la creación literaria. Así, el poema se basa en el mito de la creación en tiempos de globalización y fragmentación de identidades.

W. J. Solha nació en São Paulo, pero vive desde hace decenas de años en el estado de Paraíba. Es novelista, poeta, dramaturgo, actor y pintor. También tiene trabajos en el cine. Algunas de sus producciones literarias y artísticas: *A Canga* (1968), *Israel Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas* (1975); *A verdadeira estória de Jesus* (1979); *Burgueses ou Meliantes?* (1982); *Zé Américo foi Prínceso no Trono da Monarquia* (1984); *A batalha de Oliveiros* (1988); *A verdadeira estória de Jesus* (1988); *A Batalha de Oliveiros contra o Gigante*

Ferrabrás (1991); *Shake-up* (1997); *Arkáditch* (2001); *Trigal com Corvos* (2004); *História universal da angústia* (2005); *Relato de Prócula* (2009); *Marco do mundo* (2012); *Sobre 50 Livros de autores brasileiros contemporâneos que eu gostaria de ter assinado* (2012); *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013); *DeuS e outros quarenta PrOblEMAS* (2015); *A engenhosa tragédia de Dulcinea e Trancoso* (2018); *y Vida aberta. Tratado Poético-Filosófico* (2019). *Trigal com corvos; Marco do Mundo e Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* forman una trilogía épica.

3.

Trigal com corvos [Trigal aux corbeaux] (2004), de W. J. Solha (1940), epopée post-moderne divisé en quatre parties – “Como o solo do sol sobre o solo”, “Trigal com corvos”, “Mais corvos” e “Sobre ‘Trigal’” –, rassemble 3,128 versets, groupés, respectivement, dans ses composantes en 340, 1 911, 610 et 267 versets, disposés dans le papier de façon ludique, parfois sous la forme d'artistes concrets, parfois sur la forme de la poésie praxis, et parfois en simulant la prose poétique, avec une hybridité qui caractérise bien l'esthétique actuelle. S'il y a la liberté métrique, la même chose ne se produit pas dans la structure des rimes (même si une lecture insouciante peut même faire croire devant le vers blanc, étant donné la vitesse rythmique imposée par l'aspect ludique de la disposition) car ils sont incursions diverses et variées du poète par les rimes toantes et consonnes.

La matière épique est métalinguistique, à savoir que le poème se développe à partir des plans historique-culturel et mythique-culturel impliqués dans le processus de création de poème. Le Je lyrique/narrateur voit, duellement, la structure symbolique et dénotant d'une vie consacrée aux arts, et fait un voyage à travers les routes troublées et complexes de la création littéraire. Ainsi, le poème est basé sur le mythe de la création dans les temps de la mondialisation et la fragmentation des identités.

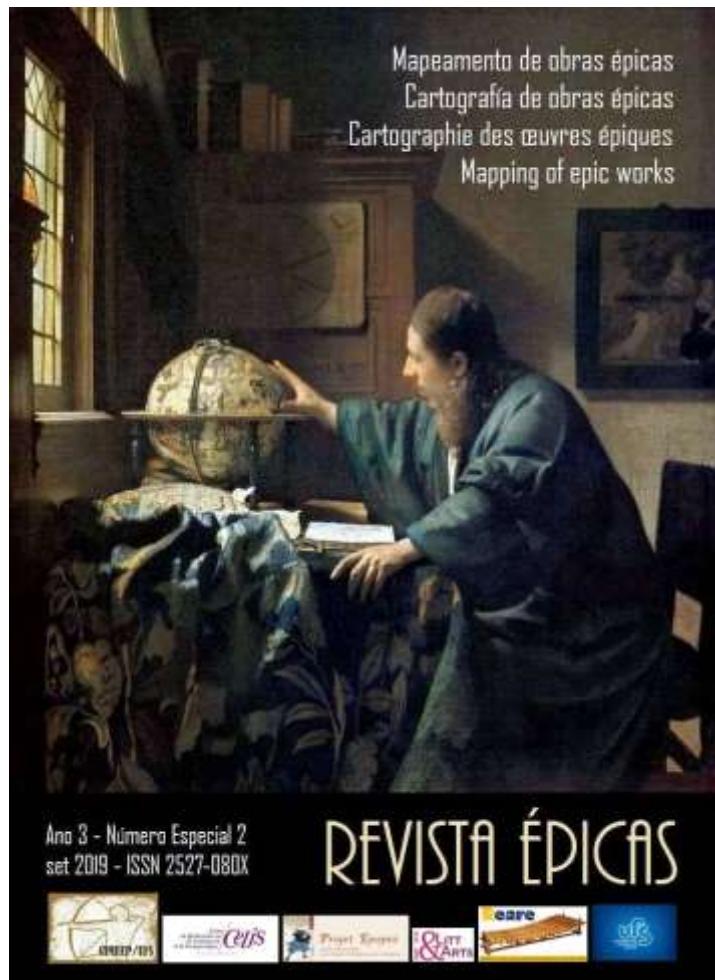
W. J. Solha est né à São Paulo, mais a vécu pendant des décennies dans l'état de Paraíba est gagnant romancier, poète, dramaturge, essayiste, acteur, peintre et écrivain. Certaines de ses productions littéraires et artistiques: *A Canga* (1968), *Israel Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas* (1975); *A verdadeira estória de Jesus* (1979); *Burgueses ou Meliantes?* (1982); *Zé Américo foi Príncipe no Trono da Monarquia* (1984); *A batalha de Oliveiros* (1988); *A verdadeira estória de Jesus* (1988); *A Batalha de Oliveiros contra o Gigante Ferrabrás* (1991); *Shake-up* (1997); *Arkáditch* (2001); *Trigal com Corvos* (2004); *História universal da angústia* (2005); *Relato de Prócula* (2009); *Marco do mundo* (2012); *Sobre 50 Livros de autores brasileiros contemporâneos que eu gostaria de ter assinado* (2012); *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013); *DeuS e outros quarenta PrOblEMAS* (2015); *A engenhosa tragédia de Dulcinea e Trancoso* (2018); et *Vida aberta. Tratado Poético-Filosófico* (2019). *Trigal com corvos; Marco do Mundo et Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* ont formé une trilogie épique.

4.

Trigal com corvos [Trigal with Crows] (2004), by W. J. Solha (1940), a postmodern epic poem divided into four parts – “Como o solo do sol sobre o solo”, “Trigal com corvos”, “Mais corvos” e “Sobre ‘Trigal’” –, gathers 3,128 verses, grouped, respectively, in the parts that in the form of poetry-praxis, sometimes simulating poetic prose, in the hybridism that well characterizes the present aesthetic. If there is metrical freedom, the same does not occur in the rhyme structure (although a carefree reading may even make one believe that it is in front of white verses, given the rhythmic speed imposed by the ludicrous disposition), since the poet's incursions by rhymes are diverse and varied and consonants, generally severe.

Its epic matter is metalinguistic, that is, the poem develops from the historical-cultural and mythic-cultural planes involved in the process of creating the poem. The I lyrical/narrator, by himself, sees, doubly, the symbolic and denotative structure of a life dedicated to the arts, and journeys through the troubled and complex paths of literary creation. Thus, the poem is based on the myth of creation in times of globalization and fragmentation of identities.

W. J. Solha was born in São Paulo, but is living for decades in the state of Paraíba. He is a novelist poet, playwright, essayist, actor and painter. He also did works for cinema. Some of his literary and artistic productions: *A Canga* (1968), *Israel Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas* (1975); *A verdadeira estória de Jesus* (1979); *Burgueses ou Meliantes?* (1982); *Zé Américo foi Prínceso no Trono da Monarquia* (1984); *A batalha de Oliveiros* (1988); *A verdadeira estória de Jesus* (1988); *A Batalha de Oliveiros contra o Gigante Ferrabrás* (1991); *Shake-up* (1997); *Arkáditch* (2001); *Trigal com Corvos* (2004); *História universal da angústia* (2005); *Relato de Prócula* (2009); *Marco do mundo* (2012); *Sobre 50 Livros de autores brasileiros contemporâneos que eu gostaria de ter assinado* (2012); *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013); *DeuS e outros quarenta PrObleMAS* (2015); *A engenhosa tragédia de Dulcinea e Trancoso* (2018); and *Vida aberta. Tratado Poético-Filosófico* (2019). *Trigal com corvos*; *Marco do Mundo* and *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* formed an epic trilogy.



**Epopeya adaptada para crianças e jovens
Epopeya adaptada para niños y jóvenes
L'épopée adaptée aux enfants et aux jeunes
Epic poetry adapted for children and young people**



RAMALHO,Christina. *Ilíada*. Epopéia adaptada para crianças e jovens.
In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 1-4. ISSN
2527-080X.

ILÍADA **EPOPEIA ADAPTADA PARA CRIANÇAS E JOVENS**

Christina Ramalho⁵⁵

1.

Texto adaptado, em língua portuguesa, da *Ilíada*, de Homero, por Dirceu Villa e ilustrado por Guazzelli, que integra a “Coleção Recontar”, da Editora Escala Educacional (São Paulo). O livro (2005) traz uma apresentação da proposta da coleção, no qual se esclarecem seus principais objetivos: colaborar para a construção do hábito de leitura e permitir que crianças tenham contato com obras clássicas. A adaptação foi feita em forma de narrativa e organizada em 23 capítulos curtos, com títulos próprios. Tem início com o capítulo “A ira de Aquiles” e termina com “Príamo vai a Aquiles” e o texto final é “E estes foram os funerais de Heitor, domador de cavalos”. Os nomes gregos (em português) dos deuses são mantidos. O vocabulário é acessível e, embora não haja indicação de faixa etária, a apresentação da coleção deixa claro que a obra se destina ao público infantil. Após a adaptação, o livro apresenta as partes: “Quem foi Homero?”, “O tempo do autor, o tempo da obra”, “Quem adaptou? Quem ilustrou?”, “O que se aprende e o que se ensina (um modo de usar para pais e professores)”, “Do livro para o mundo” (seção em que se indicam filmes, sites e livros relacionados a *Ilíada*) e “Atividades”, com propostas lúdicas, destinadas a crianças pequenas. As ilustrações são estilizadas, coloridas e diretamente relacionadas aos conteúdos de cada página em que aparecem.

⁵⁵ Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

2.

Texto adaptado, en lengua portuguesa, por Dirceu Villa e ilustrado por Guazzelli, que integra la “Coleção Recontar” [Collección Recontar], de la Editora Escala Educacional (São Paulo). El libro (2005) trae una presentación de la propuesta de la colección, en la que se aclaran sus principales objetivos: colaborar para la construcción del hábito de lectura y permitir que los niños tengan contacto con obras clásicas. La adaptación fue hecha en forma de narrativa y organizada en 23 capítulos cortos, con títulos propios. En el capítulo “A ira de Aquiles” [La ira de Aquiles] y termina con “Príamo vai a Aquiles” [Príamo va a Aquiles] y el texto final es “E estes foram os funerais de Heitor, domador de cavalos” [Y estos fueron los funerales de Heitor, domador de caballos]. Los nombres griegos (versión en portugués) de los dioses se mantienen. El vocabulario es accesible y, aunque no hay indicación de grupo de edad, la presentación de la colección deja claro que la obra se destina al público infantil. Después de la adaptación, el libro presenta las partes: “Quem foi Homero?” [Quien há sido Homero?], “O tempo do autor, o tempo da obra” [El tiempo del autor, el tiempo de la obra], “Quem adaptou? Quem ilustrou?” [¿Quién lo ha ilustrado?], “O que se aprende e o que se ensina (um modo de usar para pais e professores)” [Lo que se aprende y lo que se enseña (un modo de usar para padres y profesores)] , “Do livro para o mundo” [Del libro para el mundo (en el que se indican películas, sitios y libros relacionados con la *Ilíada*)] y “Atividades” [Actividades], con propuestas lúdicas, destinadas a niños pequeños. Las ilustraciones son estilizadas, coloreadas y directamente relacionadas con los contenidos de cada página en la que aparecen.

3.

Texte adapté, en langue portugaise, par Dirceu Villa et illustré par Guazzelli, qui intègre la “Coleção Recontar” [Recount Collection], publié par l’Editora Escala Educacional (São Paulo). Le livre (2005) commence par une présentation de la proposition de la collection, qui clarifie ses principaux objectifs: collaborer pour construire l'habitude de la lecture et permettre aux enfants d'avoir des contacts avec des œuvres classiques. L'adaptation a été faite sous forme narrative et organisée en 23 chapitres courts, avec leurs propres titres. Il commence par le chapitre “A ira de Aquiles [La colère d'Achille] et se termine par “Príamo vai a Aquiles” [Priam va à Achille] et le texte final est “E estes foram os funerais de Heitor, domador de cavalos” [Et ce sont les funérailles d'Hector, dompteur de chevaux]. Les noms grecs (en portugais) des dieux sont conservés. Le vocabulaire est accessible et, bien qu'il n'y ait pas d'indication d'âge, la présentation de la collection montre clairement que l'œuvre est destinée aux enfants. Après l'adaptation, le livre présente les parties: “Quem foi Homero?” [Qui était Homère?], “O tempo do autor, o tempo da obra” [Le temps de

l'auteur, le moment de l'œuvre], “Quem adaptou? Quem ilustrou?” [Qui a fait l'adaptation? Qui l'a illustré?], “O que se aprende e o que se ensina (um modo de usar para pais e professores)” [Ce qui est appris et ce qui est enseigné (une façon de l'utiliser pour les parents et les enseignants)], “Do livro para o mundo” [Du livre au monde] (section montrant des films, des sites Web et des livres liés à l'*Iliade*) et “Atividades” [Activités], avec des propositions ludiques pour les jeunes enfants. Les illustrations sont stylisées, colorées et directement liées au contenu de chaque page dans laquelle elles apparaissent.

4.

Text adapted, in Portuguese, by Dirceu Villa and illustrated by Guazzelli, who integrates the “Colecção Recontar” [Recount Collection], from Editora Escala Educacional (São Paulo). The book (2005) begins with a presentation of the proposal of the collection, which clarifies its main objectives: to collaborate to build the habit of reading and allow children to have contact with classical works. The adaptation was made in narrative form and organized into 23 short chapters, with their own titles. It begins with the chapter “A ira de Aquiles” [The wrath of Achilles] and ends with “Príamo vai a Aquiles” [Priam goes to Achilles] and the final text is “E estes foram os funerais de Heitor, domador de cavalos” [And these were the funerals of Hector, horse tamer]. The Greek names (in Portuguese) of the gods are kept. The vocabulary is accessible and, although there is no indication of age, the presentation of the collection makes clear that the work is intended for children. After the adaptation, the book presents the parts: “Quem foi Homero?” [Who was Homer?], “O tempo do autor, o tempo da obra” [The author's time, the time of the work], “Quem adaptou? Quem ilustrou?” [Who has adapted? Who has illustrated?], “O que se aprende e o que se ensina (um modo de usar para pais e professores)” [What is learned and what is taught (how to use it for parents and teachers)], “Do livro para o mundo” [From the book to the world] (section showing movies, websites and books related to the *Iliad*) and “Atividades” [Activities], with playful proposals for young children. The illustrations are stylized, colorful and directly related to the contents of each page in which they appear.



BARRETO, Marta. *Os Lusíadas*. Adaptação de Luiz Maria Veiga. Epopeia adaptada para crianças e jovens. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 230-233. ISSN 2527-080X.

**OS LUSÍADAS
ADAPTAÇÃO DE LUIZ MARIA VEIGA**

EPOPEIA ADAPTADA PARA CRIANÇAS E JOVENS

Marta Barreto⁵⁶

1.

Os Lusíadas (2005), texto adaptado, em língua portuguesa, da epopeia portuguesa *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões (1524-1580), por Luiz Maria Veiga e ilustrado por Rogério Soud, possui 31 capítulos, enumerados por algarismos romanos mais o título de cada um, e compõe a Série Reviver, da Editores Escala Educacional (São Paulo). Objetiva alcançar o público juvenil, a quem oferece notas explicativas em prosa. Nessa adaptação percebe-se o interesse em trazer a linguagem original do poema, o que mostra a preocupação com o plano literário da epopeia. Para exemplificar tal recurso: a Proposição de *Os Lusíadas* foi adaptada em um texto contendo seis parágrafos, uma nota explicativa e uma ilustração, a qual traz a imagem de uma ou duas caravelas no mar, uma raiz no céu e o rosto de um homem que representa Camões. É intitulada de “I – As armas e os varões assinalados” e é iniciada da seguinte maneira: “Aqui será contada a história dos guerreiros e navegadores portugueses que, saindo com seus barcos *da ocidental praia lusitana* [...]” (VEIGA, 2005, p. 9). Abaixo, no canto direito, consta na nota que “todas as frases em itálico inseridas no

⁵⁶ Graduada em Letras pela UFS/Itabaiana. Mestre em Estudos Literários pelo PPGL/UFS. Membro do GT 16 do CIMEEP.

texto são citações do original de Camões, embora transcritas sob a forma de prosa” (*Ibidem*, p. 9), recurso que nos parece interessante, visto que promove maior aproximação com a obra original. A adaptação de Veiga demonstra ter a intenção de dar sustentação mais científica ou histórica a certos aspectos de *Os Lusíadas*.

2.

Os Lusíadas (2005), texto adaptado en portugués de la epopeya portuguesa *Os Lusíadas* [Los Lusiads] (1572), de Luís Vaz de Camões (1524-1580), por Luiz Maria Veiga (2005), e ilustrado por Rogério Soud, tiene 31 capítulos, enumerados por números romanos más el título de cada uno, y compone la Serie *Reviver*, de Editores Escala Educacional (São Paulo). Su objetivo es llegar a la audiencia juvenil, a quién ofrece notas explicativas en prosa. En esta adaptación, uno puede ver el interés en traer el lenguaje original del poema, que muestra la preocupación por el plan literario de la epopeya. Para ejemplificar tal característica: la proposición de *Os Lusíadas* se adaptó en un texto que contiene seis párrafos, una nota explicativa y una ilustración, que lleva la imagen de una o dos carabelas en el mar, una raíz en el cielo y la cara de un hombre que representa a Camões. Se titula “I – As armas e os varões assinalados” [Las armas y los hombres marcados] y comienza de la siguiente manera: “Aqui será contada a história dos guerreiros e navegadores portugueses que, saindo com seus barcos *da ocidental praia lusitana* [...]” [Aquí se contará la historia de los guerreros y navegantes portugueses que, saliendo con sus botes de la playa lusitana occidental [...]] (VEIGA, 2005, p. 9). A continuación, en la esquina derecha de la página, se observa en la nota que “todas as frases em itálico inseridas no texto são citações do original de Camões, embora transcritas sob a forma de prosa” [todas las frases en cursiva insertadas en el texto son citas del original de Camões, aunque transcritas en forma de prosa] (*Ibid.*, p. 9), una característica que nos parece interesante, ya que promueve un mayor acercamiento con el trabajo original. La adaptación de Veiga demuestra estar destinada a dar más apoyo científico o histórico a ciertos aspectos de *Os Lusíadas*.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Os Lusíadas (2005), texte adapté en portugais de l'épopée portugaise *Os Lusíadas* [Les Lusiades] (1572), de Luís Vaz de Camões (1524-1580), par Luiz Maria Veiga et illustré par Rogério Soud, compte 31 chapitres énumérés par des chiffres romains et le titre de chacun, et compose la série *Reviver* de Editores

Escala Educacional (São Paulo). Il vise à atteindre le public de jeunes, à qui propose des notes explicatives en prose. Dans cette adaptation, on peut voir l'intérêt de porter la langue originale du poème, ce qui montre l'intérêt porté au plan littéraire de l'épopée. Pour illustrer une telle caractéristique: la proposition de *Os Lusíadas* a été adaptée en un texte contenant six paragraphes, une note explicative et une illustration, qui porte l'image d'une ou deux caravelles en mer, une racine dans le ciel et le visage d'un homme représente Camões. Intitulé "I – As armas e os varões assinalados" [Les armes et les hommes marqués], il commence comme suit: "Aqui será contada a história dos guerreiros e navegadores portugueses que, saindo com seus barcos *da ocidental praia lusitana* [...]" [On racontera ici l'histoire des guerriers et des navigateurs portugais qui, partant avec leurs bateaux depuis la plage de Lusitanian, à l'ouest [...]] (VEIGA, 2005, page 9). En bas, dans le coin droit de la page, il est indiqué dans la note que "todas as frases em itálico inseridas no texto são citações do original de Camões, embora transcritas sob a forma de prosa" [toutes les phrases en italiques insérées dans le texte sont des citations de l'original de Camões, bien qu'elles soient transcrives sous forme de prose] (Ibid., P. 9), ce qui nous semble intéressant, car favorise un plus grand rapprochement avec l'œuvre originale. L'adaptation de Veiga s'avère avoir pour but de fournir un soutien plus scientifique ou historique à certains aspects des Lusiades.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Os Lusíadas (2005), a text adapted in Portuguese from the Portuguese epic poem *Os Lusíadas* [The Lusiads] (1572), by Luís Vaz de Camões (1524-1580), by Luiz Maria Veiga and illustrated by Rogério Soud, has 31 chapters enumerated by Roman numerals plus the title of each, and composes the *Reviver* Series, from Editores Escala Educacional (São Paulo). It aims to reach the youth audience, to whom offers explanatory notes in prose. In this adaptation one can see the interest in bringing the original language of the poem, which shows the concern with the literary plan of the epic poem. To exemplify such a feature: the proposition of *Os Lusíadas* was adapted into a text containing six paragraphs, an explanatory note and an illustration, which bears the image of one or two caravels in the sea, a root in the sky, and the face of a man who represents Camões. It is titled "I – As armas e os varões assinalados" [I - The weapons and the marked men] and begins as follows: "Aqui será contada a história dos guerreiros e navegadores portugueses que, saindo com seus barcos *da ocidental praia lusitana* [...]" [Here will be told the story of the Portuguese warriors and navigators who, leaving with their boats from the western Lusitanian beach [...]] (VEIGA, 2005, p. 9). Below, in the right corner of the page, it is noted in the note that "todas as frases em itálico inseridas no texto são citações do

original de Camões, embora transcritas sob a forma de prosa" [all the italicized phrases inserted in the text are quotations from Camões's original, although transcribed in the form of prose] (*Ibid.*, p. 9), a feature that seems interesting to us, since promotes greater rapprochement with the original work. Veiga's adaptation proves to be intended to give more scientific or historical support to certain aspects of *Os Lusíadas*.

(English translation by Christina Ramalho)



BARRETO, Marta. *Os Lusíadas*. Adaptação de Ricardo Vale. Epopeia adaptada para crianças e jovens. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 234-236. ISSN 2527-080X.

**OS LUSÍADAS
ADAPTAÇÃO DE RICARDO VALE
EPOPEIA ADAPTADA PARA CRIANÇAS E JOVENS**

Marta Barreto⁵⁷

1.

Os Lusíadas (2005) de Ricardo Vale (2005), adaptação da epopeia portuguesa *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões (1524-1580), escrita em língua portuguesa, e publicada pela editora Escala Educacional, é composta por 20 capítulos em prosa enumerados por algarismos romanos (Capítulo I, Capítulo II, e assim sucessivamente), além do epílogo. É destinada a crianças menores e, por isso, recebe um investimento especial nas ilustrações, além de possuir atividades lúdicas ao final do livro. Essa obra compõe a Coleção Recontar, que tem a pretensão de levar às estantes das crianças nomes que compõem a enorme lista de clássicos da literatura mundial. Conscientes de que um clássico é um livro que nunca envelhece, os editores da Escala Educacional reafirmam que os clássicos são obras que perduram por gerações, sobrevivendo ao tempo, acumulando leitores/as ao longo dos anos, e que, para que isso seja possível, é necessário sempre apresentar uma grande história capaz de comover e envolver as pessoas. Assim, a adaptação de Vale objetiva

⁵⁷ Graduada em Letras pela UFS/Itabaiana. Mestre em Estudos Literários pelo PPGL/UFS. Membro do GT 16 do CIMEEP.

possibilitar o contato mediado de crianças com uma obra à qual não teriam acesso na versão original pela complexidade da linguagem para sua faixa etária.

2.

Os Lusíadas [Los Lusiads] (2005) de Ricardo Vale, adaptada de la epopeya portuguesa *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões (1524-1580), escrita en portugués y publicada por Escala Educacional, tiene 20 capítulos en prosa enumerados con números romanos (Capítulo I, Capítulo II, etc.), más allá del epílogo. Está destinado a niños más pequeños y, por lo tanto, recibe una inversión especial en ilustraciones y tiene actividades lúdicas al final del libro. Este trabajo es parte de la Colección *Recontar*, cuyo objetivo es llevar a las estanterías para niños nombres que componen la enorme lista de clásicos de la literatura mundial. Conscientes de que un clásico es un libro que nunca envejece, los editores de Escala Educacional reafirman que los clásicos son obras que duran por generaciones, sobreviviendo el tiempo, acumulando lectores a lo largo de los años y que, para que esto sea posible, siempre es necesario presentar una gran historia que pueda mover e involucrar a las personas. Por lo tanto, la adaptación de Vale tiene como objetivo permitir el contacto mediado de los niños con un trabajo al que no tendrían acceso en la versión original debido a la complejidad del lenguaje para su grupo de edad.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Os Lusíadas [Les Lusiades] (2005) de Ricardo Vale, adapté de l'épopée portugaise *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões (1524-1580), écrit en portugais et publié par Escala Educacional, compte 20 chapitres en prose en chiffres romains (chapitre I, chapitre II, etc.), en plus de l'épilogue. Il est destiné aux plus jeunes enfants et bénéficie par conséquent d'un investissement particulier dans les illustrations et propose des activités ludiques à la fin du livre. Cette œuvre fait partie de la Collection *Recontar*, qui a pour objectif de proposer aux bibliothèques pour enfants des noms qui constituent la vaste liste de classiques de la littérature mondiale. Conscients qu'un classique est un livre qui ne vieillit jamais, les rédacteurs de l'Escala Educacional réaffirment que les classiques sont des œuvres qui durent des générations, survivent au temps, accumulent des lecteurs au fil des ans, et que, pour rendre cela possible, il est toujours nécessaire de présenter une belle histoire qui puisse émouvoir et engager les gens. Ainsi, l'adaptation de Vale a pour objectif de permettre aux enfants d'interagir avec une œuvre à laquelle ils n'auraient pas accès dans la version originale en raison de la complexité du langage de leur groupe d'âge.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Os Lusíadas [The Lusiads] (2005) by Ricardo Vale, adapted from the Portuguese epic poem *Os Lusíadas* (1572), by Luís Vaz de Camões (1524-1580), written in Portuguese, and published by Escala Educacional, has 20 chapters in prose listed by Roman numerals (Chapter I, Chapter II, and so on), beyond the epilogue. It is intended for younger children and, therefore, receives a special investment in illustrations, and has playful activities at the end of the book. This work is part of the *Recontar* Collection, which aims to bring to the children's bookshelves names that make up the huge list of classics in world literature. Conscious that a classic is a book that never ages, the editors of the Escala Educacional reaffirm that the classics are works that last for generations, surviving time, accumulating readers over the years, and that, to make this possible, it is always necessary to present a great story that can move and engage people. Thus, the adaptation of Vale aims to enable the mediated contact of children with a work to which they would not have access in the original version due to the complexity of language for their age group.

(English translation by Christina Ramalho)



BARRETO, Marta. *Luís Vaz de Camões. Os Lusíadas*. Adaptação de Rubem Braga e Edson Braga. Epopeia adaptada para crianças e jovens. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 237-239. ISSN 2527-080X.

**LUÍS VAZ DE CAMÕES. OS LUSÍADAS
ADAPTAÇÃO DE RUBEM BRAGA E EDSON BRAGA
EPOPEIA ADAPTADA PARA CRIANÇAS E JOVENS**

Marta Barreto⁵⁸

1.

Luís Vaz de Camões. Os Lusíadas [The Lusiads] (2001), texto adaptado, em língua portuguesa, da epopeia portuguesa *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões (1524-1580), por Rubem Braga e Edson Braga, é composto por uma narrativa em prosa com 33 capítulos, nenhum deles enumerados. Além disso, a obra possui algumas ilustrações elaboradas por Ivan José Balzi. Destinada ao público infanto-juvenil, a adaptação integra a Série *Reencontro* da Editora Scipione. Como o próprio nome da série sugere, a coleção objetiva possibilitar ao público jovem redescobrir o prazer e a importância da leitura dos clássicos através dos textos adaptados com uma linguagem acessível e agradável, buscando quebrar barreiras impostas pela ideia de que esses textos devem possuir uma linguagem erudita. Em sua nota sobre as adaptações, a editora convida o/a leitor/a para um encontro com os clássicos da Literatura Mundial, além de possibilitar ao/a professor/a

⁵⁸ Graduada em Letras pela UFS/Itabaiana. Mestre em Estudos Literários pelo PPGL/UFS. Membro do GT 16 do CIMEEP.

acompanhar a obra com um Roteiro interdisciplinar de leitura e atividades, o qual traz contextualizações históricas e literárias, com sugestões de outros gêneros que dialogam com a obra em questão.

2.

Luís Vaz de Camões. Os Lusíadas (2001), texto adaptado, en lengua portuguesa, de la epopeya portuguesa *Os Lusíadas* [Los Lusiads] (1572), de Luís Vaz de Camões (1524-1580), por Rubem Braga y Edson Braga, es compuesto por una narración en prosa con 33 capítulos sin numeración. Además, el trabajo tiene algunas ilustraciones de Ivan José Balzi. Dirigida a niños y jóvenes, la adaptación es parte de la serie *Reencontro* de Editora Scipione. Como sugiere el nombre de la serie, la colección tiene como objetivo permitir que el público joven redescubra el placer y la importancia de leer los clásicos a través de textos adaptados con un lenguaje accesible y agradable, buscando romper las barreras impuestas por la idea de que estos textos deben tener un lenguaje erudito. En su nota sobre adaptaciones, el editor invita al lector a una reunión con los clásicos de la literatura mundial, y le permite al maestro acompañar el trabajo con un guión interdisciplinario de lectura y actividades, que trae contextualizaciones históricas y literarias, con sugerencias de otros géneros que dialogan con la obra en cuestión.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Luís Vaz de Camões. Os Lusíadas (2001), un texte adapté en portugais de l'épopée portugaise *Os Lusíadas* [Les Lusiades] (1572), de Luís Vaz de Camões (1524-1580), de Rubem Braga et Edson Braga, est composé d'un récit en prose composée de 33 chapitres sans numérotation. En outre, l'œuvre comporte des illustrations d'Ivan José Balzi. Destinée aux enfants et aux jeunes, l'adaptation fait partie de la série *Reencontro* de l'Editora Scipione. Comme le nom même de la série le suggère, le recueil vise à permettre au jeune public de redécouvrir le plaisir et l'importance de lire les classiques au moyen de textes adaptés avec un langage accessible et agréable, cherchant à éliminer les barrières imposées par l'idée que ces textes doivent avoir une langue érudite. Dans sa note sur les adaptations, l'éditeur invite le lecteur à une rencontre avec les classiques de la littérature mondiale et permet à l'enseignant d'accompagner son travail d'un scénario de lecture et d'activités interdisciplinaires qui contextualisations historiques et littéraires, avec des suggestions d'autres genres dialoguant avec l'œuvre en question.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Luís Vaz de Camões. Os Lusíadas (2001), a text adapted in Portuguese from the Portuguese epic poem *Os Lusíadas* [The Lusiads] (1572), by Luís Vaz de Camões (1524-1580), by Rubem Braga and Edson Braga, is composed by a narrative in Portuguese prose composed of 33 chapters, none of them listed. In addition, the work has some illustrations by Ivan José Balzi. Aimed at children and youth, the adaptation is part of Editora Scipione's *Reencontro Series*. As the name of the series itself suggests, the collection aims to enable young audiences to rediscover the pleasure and importance of reading the classics through texts adapted with accessible and pleasant language, seeking to break down barriers imposed by the idea that these texts must have a language erudite. In his note about adaptations, the publisher invites the reader to a meeting with the classics of World Literature, and enables the teacher to accompany the work with an interdisciplinary script of reading and activities, which brings historical and literary contextualizations, with suggestions from other genres that dialogue with the work in question.

(English translation by Christina Ramalho)



BARRETO, Marta. *Os Lusíadas em quadrinhos*. Epopeia adaptada para crianças e jovens. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 240-243. ISSN 2527-080X.

OS LUSÍADAS EM QUADRINHOS EPOPEIA ADAPTADA PARA CRIANÇAS E JOVENS

Marta Barreto⁵⁹

1.

Os Lusíadas em quadrinhos (2006) é um texto adaptado, em língua portuguesa, da epopeia portuguesa *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões (1524-1580), por Fido Nesti (1971) e ilustrado pelo mesmo autor. A obra integra a série “Clássicos em HQ”, da Editora Peirópolis (São Paulo). A HQ apresenta a quadrinização de seis episódios da obra camoniana: a Introdução, os episódios de “Inês de Castro”, do “Gigante Adamastor”, de “O Velho do Restelo”, de “A Ilha dos Amores” e o Epílogo. O próprio autor comenta, na obra, a sua escolha: “Extraí, dos dez cantos (8.816 versos), os trechos que julguei mais relevantes e populares: a trágica estória de Inês de Castro, as experientes palavras do Velho do Restelo, o dramático encontro com o Gigante Adamastor e os suspiros lascivos da Ilha dos Amores” (NESTI, 2006, p. 47). A partir disso, o autor compõe a fala dos personagens utilizando-se de versos originais do texto.

Nas quarenta e oito páginas do livro, os versos de Camões são traduzidos em imagens. A transposição dos versos respeita a métrica do texto original, contribuindo para que a narrativa gráfica flua junto com o

⁵⁹ Graduada em Letras pela UFS/Itabaiana. Mestre em Estudos Literários pelo PPGL/UFS. Membro do GT 16 do CIMEEP.

poema. O autor também apresenta uma breve biografia e dá destaque à imagem de Camões, que é protagonizada de uma maneira caricatural. As ilustrações relacionadas aos trechos selecionados pelo autor possuem um estilo despojado e caricatural, o que confere certo tom humorístico ao conjunto. É interessante destacar também que a presença de Camões na HQ, interferindo todo o tempo na recepção ao poema, funciona como uma espécie de releitura dos excursos líricos e da participação do autor no que é narrado.

2.

Os Lusíadas em quadrinhos [Los Lusiads en comics] (2006) es un texto adaptado en portugués de la epopeya portuguesa *Os Lusíadas* [Los Lusiads] (1572), de Luís Vaz de Camões (1524-1580), por Fido Nesti (1971) e ilustrado por el mismo autor. El trabajo es parte de la serie “Clássicos em HQ” [Clásicos en cómics], de la Editora Peirópolis (São Paulo). El cómic presenta la cuadrinización de seis episodios de la obra camoniana: la Introducción, los episodios de “Inês de Castro”, “Gigante Adamastor”, “O Velho do Restelo”, “Isla de los Amores” y el Epílogo. El propio autor comenta sobre su elección: “Extraí, dos dez cantos (8.816 versos), os trechos que julguei mais relevantes e populares: a trágica estória de Inês de Castro, as experientes palavras do Velho do Restelo, o dramático encontro com o Gigante Adamastor e os suspiros lascivos da Ilha dos Amores” [Extraje de los diez cantos (8,816 versos) los pasajes que encontré más relevantes y populares: la trágica historia de Inês de Castro, las palabras experimentadas de Velho do Restelo, la dramática encuentro con el Adamastor gigante y los suspiros lascivos de la Isla del Amor] (NESTI, 2006, p. 47). A partir de esto, el autor compone el discurso de los personajes usando versos originales del texto.

En las cuarenta y ocho páginas del libro, los versos de Camões se traducen en imágenes. La transposición de los versos respeta la métrica del texto original, contribuyendo al flujo narrativo gráfico junto con el poema. El autor también presenta una breve biografía y destaca la imagen de Camões, que se lleva a cabo de forma caricaturesca. Las ilustraciones relacionadas con los extractos seleccionados por el autor tienen un estilo despojado y caricaturesco, lo que le da un cierto tono humorístico al conjunto. También es interesante notar que la presencia de Camões en el cómic, que interfiere en todo momento en la recepción del poema, actúa como una especie de releer las excusiones líricas y la participación del autor en lo que se narra.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Os Lusíadas em quadrinhos [Les Lusiades em bade déssinée] (2006) est un texte adapté en portugais de l'épopée portugaise *Os Lusíadas* [Les Lusiades] (1572), de Luís Vaz de Camões (1524-1580), par Fido Nesti (1971) et illustré par le même auteur. Le travail fait partie de la série “Clássicos em HQ” [Classics in Comic Books] de l'Editora Peirópolis (São Paulo). La bande dessinée présente la quadrinisation de six épisodes de l'œuvre camonienne: l'introduction, les épisodes de “Inês de Castro”, “Gigante Adamastor”, “O Velho do Restelo”, “L'île de l'amour” et Épilogue. L'auteur lui-même commente son choix: “Extraí, dos dez cantos (8.816 versos), os trechos que julguei mais relevantes e populares: a trágica estória de Inês de Castro, as experientes palavras do Velho do Restelo, o dramático encontro com o Gigante Adamastor e os suspiros lascivos da Ilha dos Amores” [J'ai extrait des dix chansons (8 816 vers) les passages que j'ai trouvés les plus pertinents et les plus populaires: l'histoire tragique d'Inês de Castro, les paroles expérimentées de Velho do Restelo, les drames dramatiques. rencontre avec le géant Adamastor et les soupirs obscurs de l'île de l'Amour] (NESTI, 2006, p. 47). À partir de là, l'auteur compose le discours des personnages à l'aide de versets originaux du texte.

Dans les quarante-huit pages du livre, les vers de Camões sont traduits en images. La transposition des versets respecte la métrique du texte original, contribuant ainsi à la fluidité narrative graphique du poème. L'auteur présente également une brève biographie et met en évidence l'image de Camões, réalisée de manière caricaturale. Les illustrations liées aux extraits choisis par l'auteur ont un style dépouillé et caricatural, ce qui donne un certain ton humoristique à l'ensemble. Il est également intéressant de noter que la présence de Camões dans la bande dessinée, qui intervient à tout moment dans la réception du poème, constitue une sorte de relecture des excursions lyriques et de la participation de l'auteur à ce qui est raconté.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

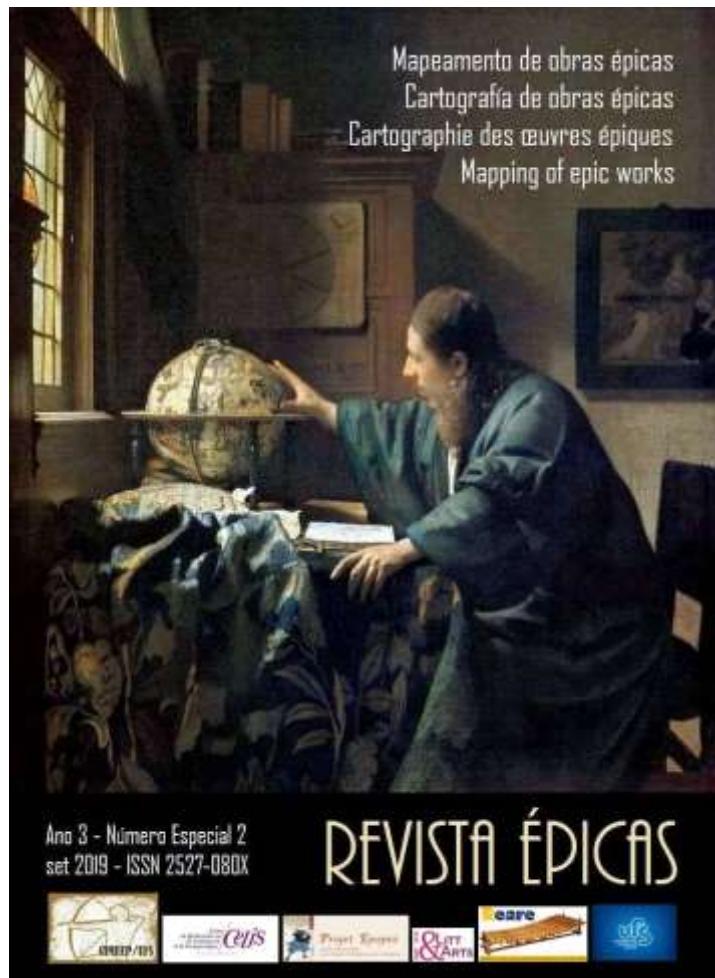
4.

Os Lusíadas em quadrinhos [The Lusiads in comics] (2006) is a text adapted in Portuguese from the Portuguese epic poem *Os Lusíadas* [The Lusiads] (1572), by Luís Vaz de Camões (1524-1580), by Fido Nesti (1971) and illustrated by the same author. The work is part of the series “Clássicos em HQ” [Classics in comic books], by Editora Peirópolis (São Paulo). The comic presents the quadrinization of six episodes of the Camonian work: the Introduction, the episodes of “Inês de Castro”, “Gigante Adamastor”, “O Velho do Restelo”, “The Island of Love” and the Epilogue. The author himself comments on his choice: “Extraí, dos dez cantos (8.816 versos), os trechos que julguei mais relevantes e populares: a trágica estória de Inês de Castro,

as experientes palavras do Velho do Restelo, o dramático encontro com o Gigante Adamastor e os suspiros lascivos da Ilha dos Amores” [I extracted from the ten chants (8,816 verses) the passages that I found most relevant and popular: the tragic story of Inês de Castro, the experienced words of Velho do Restelo, the dramatic encounter with the Giant Adamastor and the lewd sighs of the Island of Love] (NESTI, 2006, p. 47). From this, the author composes the speech of the characters using original verses of the text.

In the forty-eight pages of the book, Camões's verses are translated into images. The transposition of the verses respects the metric of the original text, contributing to the graphic narrative flow along with the poem. The author also presents a brief biography and highlights the image of Camões, which is carried out in a caricature way. The illustrations related to the excerpts selected by the author have a stripped and caricature style, which gives a certain humorous tone to the set. It is also interesting to note that the presence of Camões in the comic book, interfering at all times in the reception of the poem, acts as a kind of rereading of the lyrical excursions and the participation of the author in what is narrated.

(English translation by Christina Ramalho)



Epopeia oral
Epopeya oral
Épopée orale
Oral epic



SAKHO, Cheick. *El Haj Omar Tall*. Epopeia oral. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 245-247. ISSN 2527-080X.

EL HAJ OMAR TALL
EPOPEIA ORAL

Cheick Sakho⁶⁰

1.

El Haj Omar (Halwar, Futa Toro-Norte do Senegal-Mauritânia do Sul, 1797; Bandiagara-Mali Central, 1864), é onipresente no imaginário senegambiano. Em 1845, em seu retorno de Meca, ele empreendeu uma vasta campanha de conquista e conversão ao islamismo dos reinos vizinhos. Grande conquistador e propagador incansável do Islã na África Ocidental, El Hadji Omar permanece, sem dúvida, como um dos heróis Fulani que inspirou a maioria das narrativas épicas. Ele também se opôs ao avanço do império colonial francês. Várias versões em língua fulani dessa epopeia contadas por diferentes griots estão circulando atualmente. Há também uma versão em ajami (transcrição de línguas africanas com caracteres árabes) escrita por um de seus discípulos e duas teses. A cantora Baba Maal também lhe dedicou um álbum em 1997 por ocasião do bicentenário de seu nascimento.

(Versão em português por Christina Ramalho)

⁶⁰ Professor Assistente de Literatura Oral em Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Coordenador, com Cicero Cunha Bezerra, do GT 10 – Épica, Filosofia e Religião.

2.

El Haj Omar (Halwar, Futa Toro-Norte de Senegal-Mauritania del Sur, 1797; Bandiagara-Mali Central, 1864), es omnipresente en el imaginario senegambiano. En 1845, en su regreso de La Meca, emprendió una vasta campaña de conquista y conversión al islamismo de los reinos vecinos. Gran conquistador y propagador incansable del Islam en África Occidental, El Hadji Omar permanece, sin duda, como uno de los héroes Fulani que inspiró más narrativas épicas. También se opuso al avance del imperio colonial francés. Varias versiones en lengua fulani de esa epopeya contadas por diferentes griots están circulando actualmente. Hay también una versión en ajami (transcripción de lenguas africanas con caracteres árabes) escrita por uno de sus discípulos y dos tesis. La cantante Baba Maal también le dedicó un álbum en 1997 con motivo del bicentenario de su nacimiento.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

El Hadj Omar (Halwar, Fouta Toro-nord Sénégal-sud Mauritanie, 1797 ; Bandiagara-Centre du Mali, 1864), est omniprésent dans l'imaginaire sénégambien. En 1845, à son retour de la Mecque, il entreprend une vaste campagne de conquête et de conversion à l'islam des royaumes voisins. Grand conquérant et propagateur infatigable de l'islam en Afrique de l'ouest, El Hadji Omar reste assurément l'un des héros peuls qui a inspiré le plus de récits épiques. Il s'est aussi opposé à l'avancée de l'empire colonial français. Plusieurs versions en langue peule de cette épopée racontées par différents griots circulent actuellement. Il existe également une version en *ajami* (transcription des langues africaines avec les caractères arabes) écrite par un de ses disciples ainsi que deux thèses. Le chanteur Baba Maal lui a également consacré un album en 1997 à l'occasion du bicentenaire de sa naissance.

4.

El Haj Omar (Halwar, Futa Toro-Northern Senegal-South Mauritania, 1797; Bandiagara-Central Mali, 1864), is ubiquitous in the Senegambian imaginary. In 1845, on his return from Mecca, he undertook a vast campaign of conquest and conversion to the Islam of the neighboring kingdoms. A great conqueror and tireless propagator of Islam in West Africa, El Hadji Omar undoubtedly stands as one of the Fulani heroes who inspired most of the epic narratives. He also opposed the advance of the French colonial empire. Several versions in Fulani language of this epic told by different griots are currently circulating. There is also an Ajami version (transcription of African languages with Arabic characters) written by one of his disciples and two theses. The singer Baba Maal also dedicated an album in 1997 to him on the occasion of the bicentenary of his birth.

(English translation by Christina Ramalho)

Algumas referências/Algunas referencias/Quelques références/Some references

DIENG, Samba. **El Hadji Omar Tall et l'islamisation de l'épopée peule.** Thèse de Doctorat d'État. Dakar : Faculté des Lettres, 1989.

DIENG, Samba. **L'épopée d'El Hadj Omar : approche littéraire et historique.** Thèse de Doctorat de 3e cycle es Lettres. Université de Dakar, 1983-1984.

DIENG, Samba Dieng. **La geste d'El-Hadj Omar et l'islamisation de l'épopée peule.** Paris : Karthala, 2018.

MAAL, Baba. **El Hadj Omar.** Album. <https://www.youtube.com/watch?v=lqB1ebFzAPO>

MAAL, Baba. **El Hadj Omar.** Album.<https://www.youtube.com/watch?v=VTzU09pDVZ4>

TYAM, Mouhamadou Aliou. **La vie d'El hadj Omar : la Qacida en poular.** Transcription, traduction, notes et glossaire par Henri Gaden. Paris : Institut d'Ethnologie, 1915.



SAKHO, Cheick. *A epopeia de Samba Guélâdio Diêgui ou Samba Guéladiégui*. Epopeia oral. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 248-250. ISSN 2527-080X.

A EPOPEIA DE SAMBA GUÉLÂDIO DIÊGUI ou SAMBA GUÉLADIÉGUI **EPOPEIA ORAL**

Cheick Sakho⁶¹

1.

Samba Guélâdio Diêgui ou Samba Guéladiégui é uma das figuras épicas mais famosas na África Ocidental em geral e no mundo fulani em particular. Príncipe herdeiro da dinastia Denianke (1512-1776), sua ação se situa na primeira metade do século XVIII, em Futa Toro (norte do Senegal - Mauritânia sul). A tradição épica oral, na verdade, fala de uma criança póstuma, privada de sua herança por seu tio Konko, que toma o caminho do exílio antes de retornar alguns anos depois à frente de um exército forte para depor o tio. Ele será subsequentemente removido do poder por sua vez pelos filhos daquele. É, portanto, um conflito eminentemente político entre membros da mesma família. A *Epopeia de Samba Guélâdio* é recitada por vários griots e foi tema de trabalhos acadêmicos: Amadou Ly (1979), Abel Amadou Sy (1979) Issagha Correra (1978). Os de Ly e Correra já estão publicados. Além disso, o ex-governador colonial Equilbec também propôs uma adaptação teatral (1921).

(Versão em português por Christina Ramalho)

⁶¹ Professor Assistente de Literatura Oral em Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Coordenador, com Cicero Cunha Bezerra, do GT 10 – Épica, Filosofia e Religião.

2.

Samba Guélâdio Diêgui o Samba Guéladiégui es una de las figuras épicas más famosas en África Occidental en general y en el mundo fulani en particular. Príncipe heredero de la dinastía Denianke (1512-1776), su acción se sitúa en la primera mitad del siglo XVIII, en Futa Toro (norte de Senegal - Mauritania del sur). La tradición épica, en realidad, hace de él un niño póstumo, privado de su herencia por su tío Konko, que toma el camino del exilio antes de regresar algunos años después al frente de un ejército fuerte para depoñer al tío. Él será posteriormente removido del poder a su vez por los hijos de aquel. Es, pues, un conflicto eminentemente político entre miembros de la misma familia. *La epopeya de Samba Guélâdio* es recitada por varios griots y fue tema de trabajos académicos: Amadou Ly (1979), Abel Amadou Sy (1979). Isaghura Correra (1978). Los de Ly y Correra ya están publicados. Además, el ex gobernador colonial Equilbec también propuso una adaptación teatral (1921).

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Samba Guélâdio Diêgui ou Samba Guéladiégui est l'une des figures épiques les plus connues en Afrique de l'Ouest, en général et dans le monde peul, en particulier. Prince héritier de la dynastie des dénianké (1512-1776), son action se situe dans la première moitié du XVIII^e siècle au Fouta Tooro (nord Sénégal - sud Mauritanie). La tradition épique en fait un enfant posthume qui, privé de sa part d'héritage par son oncle Konko, prend le chemin de l'exil avant de revenir quelques années plus tard à la tête d'une forte armée pour déposer ce dernier. Il sera par la suite écarté du pouvoir à son tour par les enfants de celui-ci. Il s'agit donc d'un conflit éminemment politique qui oppose des membres d'une même famille. *L'épopée de Samba Guélâdio* est récitée par différents griots et a fait l'objet de travaux universitaires : Amadou Ly (1979), Amadou Abel Sy (1979), (Issagha Corréa (1978). Ceux de Ly et Corréa sont déjà publiées. En outre, l'ancien gouverneur colonial Equilbec en a aussi proposé une adaptation théâtrale (1921).

4.

Samba Guélâdio Diêgui or Samba Guéladiégui is one of the most famous epic figures in West Africa in general and in the Fulani world in particular. Crown Prince of the Denianke Dynasty (1512-1776), his action is situated in the first half of the eighteenth century, in Futa Toro (northern Senegal - South Mauritania). The epic tradition, in fact, makes him a posthumous child deprived of his inheritance by his uncle Konko. He takes

the path of exile before returning a few years later at the head of a strong army to depose his uncle. He will be subsequently removed from power in turn by the son of Konko. It is, therefore, an eminently political conflict between members of the same family. *The epic of Samba Guélâdio* is recited by several griots and was the subject of academic works: Amadou Ly (1979), Abel Amadou Sy (1979) Issagha Correra (1978). Those of Ly and Correra are already published. In addition, former colonial governor Equilbec also proposed a theatrical adaptation (1921).

(English translation by Christina Ramalho)

Algumas referências/ Algunas referencias/Quelques références/Some references

BELCHER, Stephen. Constructing a Hero: Samba Gueladio Djegui. In: **Research in African literatures**, 1994, vol. 25, n° 1, p. 75-92

CORRÉRA, Issagha. **Samba Guéladio : Epopée peule du Fuuta Tooro.** Dakar : Université de Dakar/IFAN Ch. A. DIOP, 2005

EQUILBECQ ,François Victor. **La légende de Samba Guélâdio Diêgui, prince du Foûta.** Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1974

KANE, Oumar. **La première hégémonie peule : Le Fuuta Tooro de Koli Tegella à Almaami Abdul.** Paris : Karthala, 2004.

LY, Amadou. **L'épopée de Samba Guéladiégui.** Paris : Editions Nouvelles du Sud, IFAN/UNESCO, 1991.

SY, Amadou Abel. **La geste tiédo.** Thèse pour le Doctorat de 3e cycle es Lettres. Université de Dakar, 1978-1979.

WISSELMAN, Nicole. **Samba et le guinarou : Une partie de la légende héroïque de Samba Gueladio Diegui.** Dakar : NEA, 1975.



SAKHO, Cheick. *Lat Dior*. Epopeia oral. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 251-253. ISSN 2527-080X.

**LAT DIOR
EPOPEIA ORAL**

Cheick Sakho⁶²

1.

Nascido por volta de 1842 em Keur Amadou Yalla, Lat Dior ascendeu ao trono de Kaylor (Senegal Ocidental) em 1871. O jovem rei se opõe ao longo de seu reinado ao projeto do império colonial francês de fazer passar, através de seu reino, uma linha ferroviária para ligar Dakar a St. Louis. Ele levou seus melhores homens para enfrentar as tropas coloniais lideradas por Faidherbe, em 27 de outubro de 1886, em Dékhelé. Ele é inegavelmente o mais famoso herói dos Wolof. No rescaldo da independência do Senegal, Senghor escolheu-o como um herói nacional. Várias versões em wolof dessa epopeia, intitulada *Lat Dior*, circulam atualmente. Bassirou Dieng dedicou duas teses (*L'épopée du Kajoor, vers une théorie du récit épique*, Thèse de Doctorat de 3^e cycle, Université de Dakar, 1977-1978, e *L'épopée du Kajoor : poétique et réception*, Thèse de Doctorat d'Etat es Lettres, Paris III, 1987) e Amadou Cissé Dia, ex-presidente da Assembleia Nacional do Senegal, uma peça intitulada *Les derniers jours de Lat Dior. La mort du damel*, [Os últimos dias de Lat Dior. A morte de Damel] (Paris : Présence Africaine, 1978).

(Versão em português por Christina Ramalho)

⁶² Professor Assistente de Literatura Oral em Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Coordenador, com Cicero Cunha Bezerra, do GT 10 – Épica, Filosofia e Religião.

2.

Nacido alrededor de 1842 en Keur Amadou Yalla, Lat Dior ascendió al trono de Kayor (Senegal Occidental) en 1871. El joven rey se opone a lo largo de su reinado al proyecto del imperio colonial francés de hacer pasar, a través de su reino, una línea ferroviaria para conectar Dakar a St. Louis. Él llevó a sus mejores hombres a enfrentarse a las tropas coloniales lideradas por Faidherbe, el 27 de octubre de 1886, en Dékhelé. Él es indudablemente el más famoso héroe de los Wolof. En el resorte de la independencia de Senegal, Senghor lo eligió un héroe nacional. Varias versiones en wolof de esa epopeya, *Lat Dior*, circulan actualmente. Bassirou Dieng la dedicó dos tesis (*L'épopée du Kajoor, vers une théorie du récit épique*, Thèse de Doctorat de 3^e cycle, Université de Dakar, 1977-1978, et *L'épopée du Kajoor : poétique et réception*, Thèse de Doctorat d'Etat es Lettres, Paris III, 1987) y Amadou Cissé Día, ex presidente de la Asamblea Nacional de Senegal, una pieza titulada *Les derniers jours de Lat Dior. La mort du damel*, [Los últimos días de Lat Dior. La muerte de Damel] (Paris : Présence Africaine, 1978).

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Né vers 1842 à Keur Amadou Yalla, Lat Dior accède au trône du Cayor (Ouest du Sénégal) en 1871. Le jeune souverain s'oppose tout au long de son règne au projet de l'empire colonial français de faire passer, à travers son royaume, une ligne de chemin de fer devant relier Dakar à Saint-Louis. Il livre son baroud d'honneur face aux troupes coloniales menées par Faidherbe, le 27 octobre 1886 à Dékhelé. Il est incontestablement le héros wolof le plus connu. Au lendemain de l'indépendance du Sénégal, Senghor le choisit comme héros national. Plusieurs versions en langue wolof de cette épopée, *Lat Dior*, circulent actuellement. Bassirou Dieng lui a consacré deux thèses (*L'épopée du Kajoor, vers une théorie du récit épique*, Thèse de Doctorat de 3^e cycle, Université de Dakar, 1977-1978, et *L'épopée du Kajoor : poétique et réception*, Thèse de Doctorat d'Etat es Lettres, Paris III, 1987) et Amadou Cissé Dia, ancien président de l'Assemblée nationale du Sénégal une pièce de théâtre intitulée *Les derniers jours de Lat Dior. La mort du damel* (Paris : Présence Africaine, 1978).

4.

Born around 1842 in Keur Amadou Yalla, Lat Dior ascended to the throne of Kayor (Western Senegal) in 1871. The young king opposes throughout his reign to the project of the French colonial empire to pass,

through his kingdom, a railway line to connect Dakar to St. Louis. He took his best men to face the colonial troops led by Faidherbe on October 27, 1886, in Dékhelé. He is undeniably the most famous Wolof hero. In the aftermath of Senegal's independence, Senghor chose him as a national hero. Several wolof versions of this epic, named *Lat Dior*, currently circulate. Bassirou Dieng devoted two theses (*L'épopée du Kajoor, vers une théorie du récit épique*, Thèse de Doctorat de 3e cycle, Université de Dakar, 1977-1978, et *L'épopée du Kajoor: poétique et réception*, Thèse de Doctorat d'Etat es Lettres, Paris III, 1987) and Amadou Cissé Dia, former president of the National Assembly of Senegal, a play entitled *Les derniers jours de Lat Dior. La mort du damel* [The last days of Lat Dior. The death of Damel] (Paris: Présence Africaine, 1978).

(English translation by Christina Ramalho)

Outras referências/Otras referencias/Autres références/Other references

DIOP, Amadou-Bamba. Lat Dyor et le problème musulman. In : **Bulletin de l'IFAN**, série B, tome XXVIII, n° 1-2, janvier-avril 1966, p. 493-539.

DIOP, Ibrahima Masseck. **La grande épopée de Lat-Dior**. Dakar : Les Éditions Maguilen (LEM), 2018

MONTEIL, Vincent. Lat-Dior, damel du Kayor (1842-1886) et l'islamisation des Wolofs. In : **Archives de sociologie des religions**, n° 16, 1963, p. 77-104

SY, Cheikh Tidiane. Lat Dior et l'islam. In : **La confrérie sénégalaise des mourides : un essai sur l'Islam au Sénégal**. Paris : Présence Africaine Paris, 1969, p. 92 et suiv.



BERTHO, Elara. *Samori Touré*. Epopeia oral. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 254-257. ISSN 2527-080X.

SAMORI TOURÉ EPOPEIA ORAL

Elara Bertho⁶³

1.

Samori Touré construiu um vasto império comercial entre o sul do atual Mali e o norte da atual Guiné. Ele se opôs aos impérios coloniais franceses e britânicos por mais de vinte anos, de 1881 a 1898, quando foi capturado por Henri Gouraud, um oficial colonial francês. Sua resistência anticolonial foi objeto de muitas reappropriações ao longo do século XX e ele se tornou uma das figuras do pan-africanismo a partir de 1960. Não existe uma epopeia fixa sobre Samori Toure, mas uma infinidade de histórias que circulam em todos os tipos de suporte, oral ou escrito, rádio ou teatral, manuscritos ou editados. Essa constelação de histórias compartilha algumas características comuns: a apresentação da guerra liderada por Samori Toure contra as forças imperiais europeias, a grande extensão de seu império (que inclui parte da Costa do Marfim a partir de 1895), seu talento como líder e sua grande inteligência estratégica. Por outro lado, os textos divergem consideravelmente quando se analisa a sua axiologia: alguns são muito laudatórios e fazem dele um “pai da nação” guineense (o próprio Sékou Touré se dizia seu neto), enquanto outros trazem tom extremamente pejorativo, fazendo dele a encarnação do tirano sangrento, que não hesitou em pôr em prática a política de terra queimada, pilhando mulheres e crianças, queimando as cidades santas (Kong, por exemplo).

(Versão em português por Christina Ramalho)

⁶³ Doutora em Letras Modernas pela Paris 3 Sorbonne Nouvelle Université (2016). Pesquisadora do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Membro do REARE e do CIMEEP - GT 17 - A épica africana.

2.

Samori Touré construyó un vasto imperio comercial entre el sur de la actual Malí y el norte de la actual Guinea. Se opuso a los imperios coloniales francés y británico durante más de veinte años, de 1881 a 1898, cuando fue capturado por Henri Gouraud, un oficial colonial francés. Su resistencia anticolonial fue objeto de muchas reasignaciones a lo largo del siglo XX y se convirtió en una de las figuras del panafricanismo a partir de los años sesenta. No existe una epopeya fija sobre Samori Toure, sino una infinidad de historias que circulan en todo tipo de soporte, oral o escrito, radio o teatral, manuscritos o editados. Esta constelación de historias comparte algunas características comunes: la presentación de la guerra liderada por Samori Toure contra las fuerzas imperiales europeas, la gran extensión de su imperio (que incluye parte de Costa de Marfil a partir de 1895), su talento como líder y su grande inteligencia estratégica. Por otro lado, los textos difieren considerablemente cuando se analiza su axiología: algunos son muy laudatorios y lo hacen un “padre de la nación” guineano (el propio Sékou Touré se decía su nieto), mientras que otros traen un tono extremadamente peyorativo, en lo cual él es presentado como la encarnación del tirano sangriento, que no dudó en poner en práctica la política de tierra quemada, pillando a mujeres y niños, quemando las ciudades santas (Kong, por ejemplo).

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Samori Touré a construit un vaste empire marchand entre le Sud de l'actuel Mali et le Nord de l'actuelle Guinée. Il s'est opposé aux empires coloniaux français et britanniques pendant plus de vingt ans, de 1881 à 1898, date à laquelle il est capturé par Henri Gouraud, un officier colonial français. Sa résistance anticoloniale a fait l'objet de nombreuses réappropriations tout au long du XX^e siècle et il est notamment devenu l'une des figures du panafricanisme à partir des années 1960. Il n'existe pas d'épopée fixe de Samori Touré mais une multitude de récits sur toutes sortes de supports, oraux ou écrits, radiophoniques ou théâtraux, manuscrits ou édités. Cette constellation de récits partage quelques caractéristiques communes : la présentation de la guerre menée par Samori Touré contre les forces impériales européennes, la très grande extension de son empire (qui englobe une partie de la Côte d'Ivoire à partir de 1895), le talent de meneur d'hommes et la grande intelligence stratégique de Samori Touré. En revanche, les textes divergent considérablement si l'on analyse leur axiologie : certains sont très laudatifs et en font un « père de la nation » guinéenne (Sékou Touré se disait son petit-fils), tandis que d'autres conservent de lui un souvenir extrêmement péjoratif, faisant de lui l'incarnation du tyran sanguinaire, n'hésitant pas à pratiquer la politique de la terre brûlée, razziant femmes et enfants, brûlant les villes saintes (Kong, par exemple).

4.

Samori Touré built a vast trading empire between the south of present-day Mali and the north of present-day Guinea. He opposed the French and British colonial empires for over twenty years, from 1881 to 1898, when he was captured by Henri Gouraud, a French colonial officer. His anticolonial resistance was the subject of many re-appropriations throughout the twentieth century and he became one of the figures of Pan-Africanism from the 1960s. There is no fixed epic poetry or narrative about Samori Toure, but a multitude of stories circulating in all kinds of support, oral or written, radio or theatrical, manuscripts or edited. This constellation of stories shares some common features: Samori Toure's presentation of the war against European imperial forces, the great extent of his empire (which includes part of the Ivory Coast from 1895), his talent as a leader and his great strategic intelligence. On the other hand, the texts diverge considerably when one analyzes their axiology: some are very laudatory and make him a "father of the nation" Guinean (the Sékou Touré himself said that was his grandson), while others bring an extremely pejorative tone, presenting him as the incarnation of the bloody tyrant, who did not hesitate to implement the policy of scorched earth, plundering women and children, burning holy cities (Kong, for example).

(English translation by Christina Ramalho)

Bibliografia/Bibliografía/ Bibliographie/ Bibliography

Textos e narrativas orais/ Textos y narrativas orales/Textes et récits/Texts and Oral Narratives

ABU, Mallam. The Zabarma **Conquest of North-West Ghana and Upper Volta, A Hausa narrative, Histories of Samory and Babatu and others**. SOAS Library, 1914..

AMSELLE, Jean-Loup; DUNBYA. Littérature orale et idéologie. La geste des Jakite Sabashi du Ganan (Wasolon, Mali) (Oral Literature and Ideology. The Saga of the Jakite Sabashi of Ganã (Wasulõ, Mali)). In: **Cahiers d'études africaines** (1979), p. Vol.19, cahier 73/76, p381-433.

COLIN, Roland. **Kènèdougou au crépuscule de l'Afrique coloniale: mémoires des années cinquante**. Paris : Présence africaine, 2004, annexe « Mémorial de Kélétigui Berté 1915 ».

CONRAD, David; SORY, Fina Camara. The Epic of Almami Samori Toure. In: JOHNSON, John; HALE. **African epics from Africa, Vibrant voices from a vast continent**. Bloomington: Indiana University Press, 1997, p. 68-79.

DELAFOSSÉ, Maurice. **Essai de manuel pratique de la langue mandé ou mandingue. Etude grammaticale du dialecte dyoula, vocabulaire français-dyoula, histoire de Samori en Mandé, étude comparée des principaux dialectes mandé**. Publications de l'École des langues orientales vivantes. 3e série 14. Paris : E. Leroux, 1901.

DIABATÉ, A.; E. Gerard; YORO, Sidibé. L'épopée de Samori Touré : le siège de Sikasso. In : KESTELOOT, Lilyan; DIENG, Bassirou. **Les épopeées d'Afrique noire**. Paris : Karthala; UNESCO, 1997.

DIABATE, Massa Makan. **Une si belle leçon de patience Pièce primée lors du Concours Théâtral Interafricain 1970.** Paris : ORTF-DAEC [Office de la radio télévision française-Département des affaires extérieures et de la coopération], 1972.

DIABATE, Massa Makan. **Une hyène à jeun: théâtre.** Paris: Hatier, 1988.

JANSEN, Jan; MOUNTAGA. **Entretiens avec Bala Kanté, Une chronique du Manding du XXème siècle.** African sources for African history, Leiden, Boston : Brill, 2006.

NDAO, Cheik Aliou. **Le fils de l'Almany: suivi de La case de l'homme : Théâtre.** Paris : Pierre Jean Oswald, 1973.

Musique malinké, Guinée, Disques vogue, 1972.

ZADI, Bernard Zaourou. **Les sofas ; suivi de L'oeil.** Paris: Pierre Jean Oswald, 1975.

Estudos/Estudios/Études/Studies

ANDURAIN (d'), Julie. **La capture de Samory (1898), l'achèvement de la conquête de l'Afrique de l'Ouest.** Paris : Editions SOTECA, 2012.

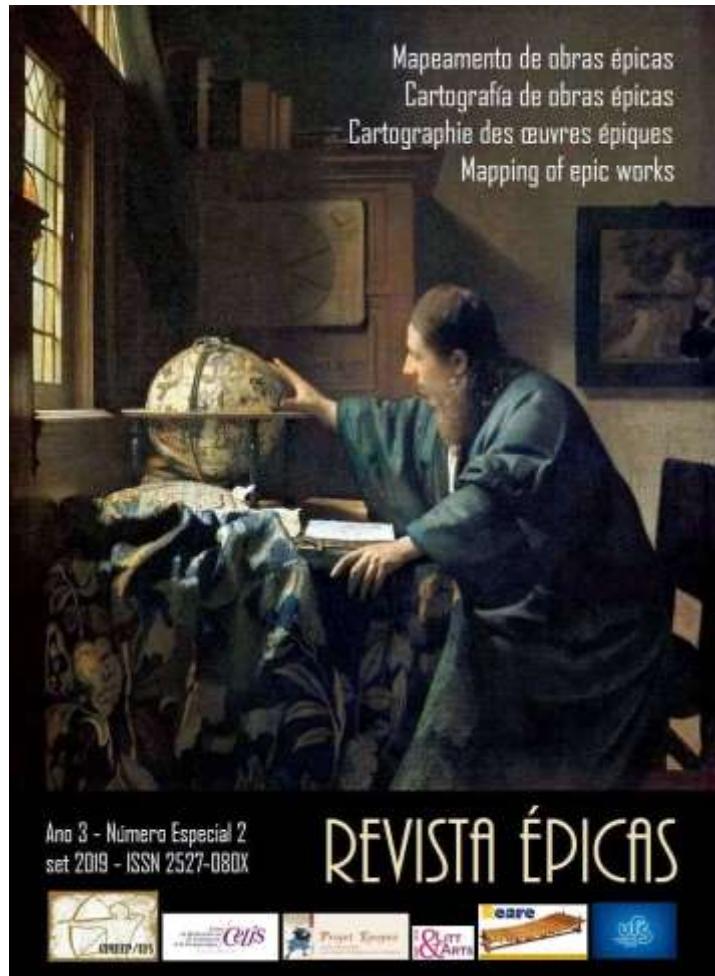
BECKER, Charles; COLIN, Roland; DARONIAN, Liliane, et al. (éd.). **Yves Person, un historien de l'Afrique engagé dans son temps:** actes du colloque international tenu à Paris les 20-21 juin 2013. Paris : Karthala, 2015.

BERTHO, Elara. Existe-t-il une épopee de la résistance à la colonisation ? De quelques "épopées en devenir" africaines [en ligne]. In : **Le Recueil Ouvert** (2016), disponible sur < <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/182-du-recit-de-l-heroique-resistance-a-l-epopee-nehanda-samori-sarraounia> >.

BERTHO, Elara. **Mémoires postcoloniales et figures de résistants africains dans la littérature et dans les arts. Nehanda, Samori, Sarraounia comme héros culturels.** Thèse de doctorat, sous la direction de Xavier Garnier. Paris : Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2016, vol. 1: 552 p., 2 : 272 p.

PERSON, Yves. **Samori, une révolution dyula.** Paris : IFAN : Centre de recherches africaines, 1968.

PERSON, Yves. Tradition orale et chronologie. In : **Cahiers d'Études Africaines** 2 (1962/7), p. 462-476.



Narrativa épica/Saga épica
Narrativa épica/Saga épica
Récit épique/Saga épique
Epic narrative/Epic saga



RAMALHO, Christina. *Les misérables*. Narrativa épica/Saga épica. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 259-263. ISSN 2527-080X.

LES MISÉRABLES
NARRATIVA ÉPICA/SAGA ÉPICA

Christina Ramalho⁶⁴

1.

Les misérables [Os miseráveis] (1862), de Victor Hugo (1802-1885), é um romance épico que retrata a vida na França do século XIX, enfatizando a realidade dos pobres e a desigualdade social, que leva as pessoas à miséria e à humilhação, despertando nelas o desejo revolucionário de mudanças. As arbitrariedades do Estado, representadas por uma polícia autoritária e até cruel, os preconceitos próprios de uma época em que ideias materialistas e a clivagem social que aprofundava a imagem de uma sociedade caótica integram a abordagem de cunho filosófico e social de Hugo. A obra se divide em cinco partes: Fantine (com 8 “livros”), Cosette (com 8 “livros”), Marius (com 8 “livros”), Idílio na rua Plumet e epopeia na rua de S. Diniz (com 15 “livros”) e Jean Valjean (com 9 “livros”). A matéria épica é a luta pelo amor e pela justiça.

Jean Valjean é o herói protagonista que enfrenta muitas adversidades, entre elas, a condenação por pequenos delitos praticados na juventude e a ampliação da pena por mau comportamento e por tentativas de fuga. É incansavelmente perseguido pelo policial Javert, e o embate entre os dois acaba tendo um valor metonímico, por representar a condição marginal de todos aqueles que vivem na miséria. Outra personagem

⁶⁴ Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Adjunta 4 da Universidade Federal de Sergipe. Membro do CIMEEP, do GELIC, do REARE e do IIS. Coordenadora, com Margaret Anne Clarke do GT 5 – Historiografia Épica.

de destaque é Fantine, martirizada por ser mãe solteira, que morre em situação miserável e dramática, deixando uma filha, Cosette. Jean Valjean, que, com a ajuda de um bispo, mudara sua identidade e se tornara dono de uma fábrica, na qual Fantine havia se empregado, ao saber das violências sofridas por Fantine, a quem não restara nada para sustentar a filha a não ser a prostituição, incumbe-se de criar a pequena Cosette. Valjean, entretanto, vive assombrado pelo medo de ser reconhecido e enfrenta a perseguição de Javert. Cosette, que teve uma primeira infância sofrida, vivendo com o casal de exploradores, os Thenardièr, porque a mãe, trabalhando, não podia cuidar dela, já moça e bem-educada por Jean Valjean, apaixona-se por Mário, um jovem revolucionário, com quem se casa, após o apoio de Valjean. Há diversas passagens que trazem cenas de confrontos bélicos, com mortes trágicas. Muitas verdades só serão reveladas ao jovem casal no final do romance. Destaca-se também no romance a figura de Gavroche, um pequeno revolucionário, menino que vive nas ruas de Paris e que se torna um símbolo da luta dos miseráveis.

O caráter épico se dá pela mistura entre referentes históricos – como a Batalha de Waterloo – relacionados à denúncia social, à minuciosa descrição dos espaços, ambientes e contrastes na época de Napoleão III, e aos conflitos sociais; e mítico-místicos, representados por supostas aparições fantasmagóricas e pela fé na luta pela justiça. A primeira edição do livro foi feita pela editora Claretton em 1862. Há adaptações da obra para o teatro, com destaque para a encenação que aconteceu na Broadway de 1987 a 2016. No cinema, é famosa a adaptação de Tom Hooper (2012), ganhadora de diversos prêmios.

Obra em português disponível em: <https://cdn.culturagenial.com/arquivos/os-miseraveis.pdf>

2.

Les misérables [Los miserables] (1862), de Victor Hugo (1802-1885), es una novela épica que retrata la vida en la Francia del siglo XIX, enfatizando la realidad de los pobres y la desigualdad social, que lleva las personas a la miseria y la humillación, despertando en ellas el deseo revolucionario de cambios. La arbitrariedad del Estado, representada por una fuerza policial autoritaria e incluso cruel, los prejuicios de una época en que las ideas materialistas y la división social que profundizaban la imagen de una sociedad caótica son parte del enfoque filosófico y social de Hugo. La obra se divide en cinco partes: Fantine (con 8 “libros”), Cosette (con 8 “libros”), Marius (con 8 “libros”), Idilio en la calle Plumet y epopeya en la calle S. Diniz (15 “libros”) y Jean Valjean (con 9 “libros”). La materia épica es la lucha por el amor y la justicia.

Jean Valjean es el héroe protagonista que enfrenta muchas adversidades, incluida la condena de pequeños crímenes cometidos en su juventud y la expansión de la pena por mal comportamiento e intentos de escapar. El policía Javert lo persigue incansablemente, y el choque entre los dos termina teniendo un valor

metonímico, que representa la condición marginal de todos los que viven en la miseria. Otro personaje destacado es Fantine, martirizada por ser madre soltera, que muere en una situación miserable y dramática, dejando a su hija, Cosette. Jean Valjean, quien, con la ayuda de un obispo, había cambiado su identidad y se había convertido en el dueño de una fábrica donde Fantine se había empleado, al enterarse de la violencia sufrida por Fantine, que no tenía nada más para mantener a su hija que la prostitución, se hace responsable de crear la pequeña Cosette. Valjean, sin embargo, está obsesionado por el miedo a ser reconocido y enfrenta la persecución de Javert. Cosette, que tuvo una infancia temprana sufrida, viviendo con la pareja de exploradores, los Thenardièr, porque su madre trabajadora no podía cuidarla, ya joven y bien criada por Jean Valjean, se enamora de Mario, un joven revolucionario, con quien se casa después del apoyo de Valjean. Hay varios pasajes que traen escenas de enfrentamientos de guerra, con muertes trágicas. Muchas verdades solo serán reveladas a la joven pareja al final de la novela. También es notable en la novela la figura de Gavroche, un pequeño revolucionario, un niño que vive en las calles de París y que se convierte en un símbolo de la lucha de los miserables.

El fondo épico es una mezcla de referentes históricos – como la Batalla de Waterloo – relacionados con la denuncia social, la descripción detallada de espacios, entornos y contrastes en la época de Napoleón III, y los conflictos sociales; y míticos-místicos, representados por supuestas apariciones fantasmales y la fe en la lucha por la justicia. La primera edición del libro fue realizada por la editora Claretón en 1862. Hay adaptaciones de la obra para el teatro, destacando la puesta en escena que tuvo lugar en Broadway de 1987 a 2016. En cine, es famosa la adaptación de Tom Hooper (2012), ganadora de varios premios.

Obra en español disponible en:

<http://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/V%C3%ADctor%20Hugo%20-%20Los%20miserables.pdf>

3.

Les misérables (1862), de Victor Hugo (1802-1885), est un roman épique qui décrit la vie de la France au XIXe siècle en soulignant la réalité des pauvres et l'inégalité sociale, qui conduit les gens à la misère et à l'humiliation, éveillant en eux le désir révolutionnaire de changement. L'arbitraire de l'État, représenté par une force de police autoritaire et même cruelle, les préjugés d'une époque où les idées matérialistes et le clivage social qui approfondit l'image d'une société chaotique font partie de l'approche philosophique et sociale de Hugo. L'Œuvre est divisé en cinq parties: Fantine (avec 8 "livres"), Cosette (avec 8 "livres"), Marius (avec 8 "livres"), Idyll sur la rue Plumet et Epic sur la rue S. Diniz (15 "Livres") et Jean Valjean (avec 9 "livres"). La question épique est la lutte pour l'amour et la justice.

Jean Valjean est le héros protagoniste qui doit faire face à de nombreuses épreuves, notamment la condamnation de petits crimes commis dans sa jeunesse et l'élargissement de la peine encourue pour mauvais comportement et tentatives d'évasion. La policier Javert le poursuit inlassablement et la confrontation entre les deux finit par avoir une valeur métonymique, représentant la condition marginale de tous ceux qui vivent dans la misère. Fantine, martyrisée en tant que mère célibataire, décède dans une situation misérable et dramatique, laissant une fille, Cosette. Jean Valjean, qui, avec l'aide d'un évêque, avait changé d'identité et était devenu propriétaire d'une usine où Fantine s'était employée, après avoir appris la violence subie par Fantine, qui n'a plus rien pour subvenir aux besoins de sa fille que la prostitution, se rend responsable de la création de la petite Cosette. Valjean, cependant, est hanté par la peur d'être reconnu et fait face à la poursuite de Javert. Cosette, qui avait eu une enfance souffrante, vivait avec le couple explorateur, les Thénardier, parce que sa mère qui travaillait ne s'en souciait pas d'elle, déjà jeune et bien élevée par Jean Valjean, tombe amoureuse de Mario, un jeune révolutionnaire, qu'il épouse après le soutien de Valjean. Plusieurs passages présentent des scènes d'affrontements de guerre, avec des morts tragiques. Beaucoup de vérités ne seront révélées au jeune couple qu'à la fin du roman. Aussi à noter la figure de Gavroche, petit révolutionnaire, un garçon qui vit dans les rues de Paris et devient un symbole de la lutte des misérables.

Le fond épique est un mélange de référents historiques – tels que la bataille de Waterloo – liés à la dénonciation sociale, à la description détaillée des espaces, des environnements et des contrastes de l'époque de Napoléon III et aux conflits sociaux; et mythiques-mystiques, représentés par de supposées apparitions fantomatiques et la foi dans la lutte pour la justice. La première édition du livre a été réalisée par l'éditeur Claretton en 1862. Il existe des adaptations de l'œuvre pour le théâtre mettant en lumière la mise en scène qui a eu lieu à Broadway de 1987 à 2016. Au cinéma, l'adaptation plus célèbre est la de Tom Hooper (2012), lauréat de plusieurs prix.

Œuvre en français disponible à: <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Hugo-miserables-1.pdf>

4.

Les misérables [Les miserables] (1862), de Victor Hugo (1802-1885), is an epic novel that portrays life in nineteenth-century France, emphasizing the reality of the poor and social inequality, which leads people to misery and humiliation, awakening in them the revolutionary desire for change. The arbitrariness of the State, represented by an authoritarian and even cruel police force, the prejudices of a time when materialistic ideas and the social cleavage that deepened the image of a chaotic society are part of Hugo's philosophical

and social approach. The work is divided into five parts: Fantine (with 8 “books”), Cosette (with 8 “books”), Marius (with 8 “books”), Idyll on Plumet Street and Epic on S. Diniz Street (15 “Books”) and Jean Valjean (with 9 “books”). The epic matter is the struggle for love and justice.

Jean Valjean is the protagonist hero who faces many adversities, including the condemnation of small crimes committed in his youth and the expansion of the penalty for bad behavior and attempts to escape. It is tirelessly pursued by police Javert, and the clash between the two ends up having a metonymic value, representing the marginal condition of all those who live in misery. Another prominent character is Fantine, martyred for being a single mother, who dies in a miserable and dramatic situation, leaving a daughter, Cosette. Jean Valjean, who, with the help of a bishop, had changed his identity and become the owner of a factory where Fantine had employed himself, upon learning of the violence suffered by Fantine, who has nothing left to support her daughter but prostitution, decides to be responsible for creating the little Cosette. Valjean, however, is haunted by the fear of being recognized and faces Javert's pursuit. Cosette, who had a suffering early childhood, living with the explorer couple, the Thenardièr, because her working mother couldn't care for her, already young and well-bred by Jean Valjean, falls in love with Mario, a young revolutionary, whom he marries after Valjean's support. There are several passages that bring scenes of war confrontations, with tragic deaths. Many truths will only be revealed to the young couple at the end of the novel. Also notable in the novel is the figure of Gavroche, a small revolutionary, a boy who lives in the streets of Paris and who becomes a symbol of the struggle of the miserable.

The epic character is a mixture of historical referents – such as the Battle of Waterloo – related to social denunciation, the detailed description of spaces, environments and contrasts in the time of Napoleon III, and social conflicts; and mythical-mystics, represented by supposed ghostly apparitions and faith in the struggle for justice. The first edition of the book was made by Claretton Publishing in 1862. There are adaptations of the work for the theater, highlighting the staging that took place on Broadway from 1987 to 2016. In cinema, the most famous is the adaptation of Tom Hooper (2012), winner of several awards.

Work in English available at: <https://www.planetebook.com/free-ebooks/les-miserables.pdf>



RAMALHO, Ítalo de Melo. Os sertões. Narrativa épica/Saga épica. In:
Revista Épicas. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 264-267. ISSN
2527-080X.

OS SERTÕES **NARRATIVA ÉPICA/SAGA ÉPICA**

Ítalo de Melo Ramalho⁶⁵

1.

Os Sertões (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909), narrativa épica em prosa, concentrada na figura mitológica de Antônio Vicente Mendes Maciel, o Antônio Conselheiro, personagem que marcou época no Brasil e – com especial atenção –, que modificou profundamente as relações políticas no nordeste do país, faz de Cunha e de Conselheiro tradutores e transformadores do seu tempo. Por meio das notícias que já corriam o Brasil sobre o Arraial de Canudos (final do século XIX), começou a se falar abertamente, nas esferas das oficialidades republicanas (recém-instituída em 15 de novembro de 1889), sobre o que estava acontecendo no interior do Estado Bahia. Conselheiro despertava interesse nos centros do poder e todos queriam saber quem era esse homem “moribundo, maltrapilho e monarquista”, que concentrava tanto poder de persuasão a ponto de reunir mais de 25.000 pessoas, tornando-se Canudos a segunda “cidade” em índice demográfico daquele estado, atrás apenas de Salvador, a capital. Com uma descrição densa do ambiente e dos costumes daquela gente regida pela batuta do Conselheiro, Cunha estrutura a narrativa literária fincada

⁶⁵Advogado. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, da Universidade Federal de Sergipe. Bolsista Capes. Membro do GT 21 – Direitos culturais e epopeia.

em três pilares: a terra, o homem e a luta. A partir daí, o escritor tem matéria suficiente para fiar não apenas o mito individual do Conselheiro, mas toda a narrativa mítica do povo nordestino, que se confunde, em muitos casos, com outras narrativas míticas que têm no povo os verdadeiros heróis. Mas que também têm as suas particularidades quando observados os eventos, artefatos, culinária etc. Esse homem e esse povo encontraram em Euclides da Cunha a voz que a sua realidade mítica precisava. E Euclides da Cunha encontrou em Conselheiro e em todo o povo do Arraial de Canudos, as personagens de que a sua narrativa carecia. Nessa simbiose entre personagem e narrador, quem ganhou foi o povo brasileiro com o registro das reportagens (Cunha foi enviado pelo Estado de São Paulo para ser seu correspondente) e com a publicação do livro, que passou a ser peça fundamental na literatura e na historiografia das ciências humanas brasileiras.

2.

Os Sertões (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909), narración épica en prosa centrada en la figura mitológica de Antônio Vicente Mendes Maciel, el Antônio Conselheiro, un personaje que marcó una época en Brasil y – con especial atención – que cambió relaciones profundamente políticas en el noreste del país, hace que Cunha y Conselheiro sean traductores y transformadores de su tiempo. A través de las noticias que ya se estaban publicando en Brasil sobre el Arraial de Canudos (finales del siglo XIX), se comenzó a hablar abiertamente, en las esferas oficiales de la República (recién establecida el 15 de noviembre de 1889), sobre lo que sucedía en el interior del estado de Bahia. Conselheiro despertó interés en los centros de poder y todos querían saber quién era este hombre “moribundo, harapiento y monarquista”, que concentró tanto poder persuasivo hasta el punto de reunir a más de 25,000 personas, convirtiendo a Canudos en la segunda “ciudad” de Bahia en el índice demográfico, justo detrás de Salvador, la capital. Con una descripción densa del ambiente y las costumbres de las personas gobernadas por el bastón del Conselheiro, Cunha estructura la narración literaria basada en tres pilares: la tierra, el hombre y la lucha. A partir de entonces, el escritor tiene suficiente material para hacer girar no solo el mito individual del Conselheiro, sino toda la narración mítica de la gente del noreste, que a menudo se confunde con otras narraciones míticas que tienen en el pueblo sus verdaderos héroes. Pero también tienen sus particularidades al observar los eventos, artefactos, cocina, etc. Este hombre y esta gente encontraron en Euclides da Cunha la voz que su realidad mítica necesitaba. Y Euclides da Cunha encontró en Conselheiro y en toda la gente de Arraial de Canudos, los personajes de los que carecía su narrativa. En esta simbiosis entre personaje y narrador, el pueblo brasileño ganó con el registro de los informes (Cunha fue enviado por el Estado de São Paulo para ser su corresponsal) y con la publicación del libro, que se convirtió en una pieza fundamental en la literatura y de la historiografía de las humanidades brasileñas.

(Traducción en español de Christina Ramalho)

3.

Os Sertões (1902), d'Euclides da Cunha (1866-1909), récit épique en prose axé sur la figure mythologique d'Antônio Vicente Mendes Maciel, l'Antônio Conselheiro, personnage qui a marqué une époque au Brésil et qui – avec une attention particulière – a changé des relations profondément politiques dans le nord-est du pays, fait de Cunha et de Conselheiro des traducteurs et des transformateurs de son époque. À travers les nouvelles qui circulaient déjà au Brésil sur l'Arraial de Canudos (fin du XIXe siècle), on commence à parler ouvertement, dans la sphère officielle de la République (nouvellement créée le 15 novembre 1889), de ce qui se passait dans le État de Bahia. Conselheiro a suscité l'intérêt pour les centres du pouvoir et tout le monde voulait savoir qui était cet homme "mourant, déchiqueté et monarchiste", qui concentrait un tel pouvoir de persuasion au point de rassembler plus de 25 000 personnes, faisant de Canudos la deuxième "ville" de Bahia de l'indice démographique juste derrière Salvador, la capitale. Avec une description dense de l'environnement et des coutumes des personnes gouvernées par le bâton du Conselheiro, Cunha structure le récit littéraire sur la base de trois piliers: la terre, l'homme et la lutte. Dès lors, l'écrivain dispose de suffisamment de matériel pour créer non seulement le mythe individuel du Conselheiro, mais aussi tout le récit mythique du peuple du Nord-Est, qui est souvent confondu avec d'autres récits mythiques qui ont les vrais héros dans le peuple. Mais ils ont aussi leurs particularités lorsqu'ils observent les événements, les artefacts, la cuisine, etc. Cet homme et ce peuple ont trouvé à Euclides da Cunha la voix dont leur réalité mythique avait besoin. Et Euclides da Cunha a trouvé dans Conselheiro et dans tout le peuple d'Arraial de Canudos, les personnages qu'il manquait à son récit. Dans cette symbiose entre le personnage et le narrateur, le peuple brésilien a gagné avec l'enregistrement des rapports (Cunha a été envoyé comme correspondant par l'État de São Paulo) et avec la publication du livre, qui est devenu une pièce fondamentale de la littérature et de la historiographie des humanités brésiliennes.

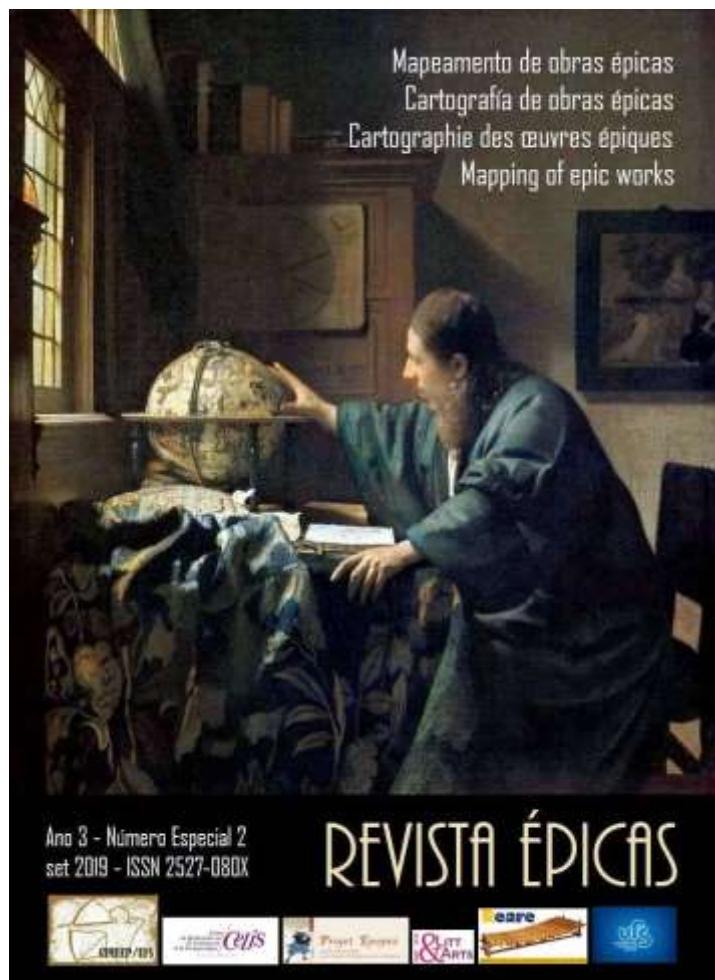
(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Euclides da Cunha's (1866-1909), *Os Sertões* (1902), an epic prose narrative, focused on the mythological figure of Antônio Vicente Mendes Maciel, the Antônio Conselheiro, a character who marked an epoch in Brazil and – with special attention – who changed profoundly political relations in the northeast of the country, makes Cunha and Conselheiro translators and transformers of his time. Through the news that was already running in Brazil about the Arraial de Canudos (late nineteenth century), it began to talk openly, in the official spheres of Republic (newly established on November 15, 1889), about what was happening in

the State of Bahia. Conselheiro aroused interest in the centers of power and everyone wanted to know who this “dying, ragged and monarchist” man was, who concentrated so much persuasive power to the point of gathering more than 25,000 people, making Canudos the second “city” of Bahia in demographic index just behind Salvador, the capital. With a dense description of the environment and customs of those people governed by the Conselheiro's baton, Cunha structures the literary narrative based on three pillars: the earth, the man and the struggle. From then on, the writer has enough material to spin not only the individual myth of the Conselheiro, but the whole mythical narrative of the northeastern people, which is often confused with other mythical narratives that have the true heroes in the people. But they also have their particularities when observing the events, artifacts, cooking etc. This man and this people found in Euclides da Cunha the voice that their mythical reality needed. And Euclides da Cunha found in Conselheiro and in all the people of Arraial de Canudos, the characters his narrative lacked. In this symbiosis between character and narrator, the Brazilian people won with the registration of the reports (Cunha was sent by the State of São Paulo to be their correspondent) and with the publication of the book, which became a fundamental piece in literature and historiography of the Brazilian humanities.

(English translation by Christina Ramalho)



Obras híbridas
Obras híbridas
Œuvres hybrides
Hybrid works



BISPO, Alexandra dos Santos. *As cantilenas do Rei-Rainha*. Obra híbrida. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 269-271. ISSN 2527-080X.

AS CANTILENAS DO REI-RAINHA OBRA HÍBRIDA

Alexsandra dos Santos Bispo⁶⁶

1.

As Cantilenes do Rei-Rainha, de Leda Miranda Hühne (1934), publicado em 1988, é poema épico-lírico composto de 139 páginas com cinco subdivisões internas: “confronto”, “enredos”, “protestos”, “desterro” e “contraponto” num total de 1.563 versos. Apresenta variados padrões métricos e estróficos, e uma complexão estética que sugere herança concretista. A narração se faz na 1ª pessoa, com a presença da dupla instância de enunciação, a lírica e a narrativa, apresentando uma perspectiva temporal remete a um passado medieval, já que o eu lírico/narrador vê-se na experiência de estar no castelo do “Rei-Rainha”. A matéria épica da obra, a resistência ao autoritarismo, mostra, de forma simbólica, ou arquetípica, o jogo de poder político que existe na sociedade e o todo o contexto envolvido no enfrentamento heroico ao sistema autoritário. Também se reconhece no texto a fusão da dimensão real com a mítica. Em seu plano histórico, apresentam-se questões sociais e políticas relacionadas com a ditadura militar no país, entretanto, tudo é caracterizado a partir de uma estrutura alegórica que simula a aristocracia emblemática do “Rei-Rainha” e a projeção da “plebe” como o herói coletivo que enfrenta uma estrutura rígida e opressora. Já o plano maravilhoso constitui-se pela vivência subjetiva, metafórica e filosófica dessa realidade histórica, ou seja,

⁶⁶ Mestranda em Estudos Literários (PPGL/UFS). Membro do GT 5 do CIMEEP.

história e mito se fundem, a partir do investimento do plano literário de composição dos referentes histórico e mítico, o que define seu caráter pós-moderno.

2.

As Cantilenes do Rei-Rainha, de Leda Miranda Hühne (1934), fue publicado en 1988. Es un poema épico lírico de 139 páginas con cinco subdivisiones internas: “CONFRONTO” [CONFRONTACIÓN], “ENREDOS” [TRAMAS], “PROTESTOS” [PROTESTAS], “DESTERRO” [DESTIERRO] y “CONTRAPONTO” [CONTRAPUNTO] y un total de 1,563 versos. Presenta diversos patrones métricos y estróficos, y una tez estética que sugiere una herencia concreta. La narración se realiza en primera persona, con la presencia de la doble instancia de enunciación, la lírica y la narrativa, presentando una perspectiva temporal que se refiere a un pasado medieval, ya que el yo lírico / narrador se encuentra en la experiencia de estar en el castillo del “Rey-Reina”. La cuestión épica de la obra, la resistencia al autoritarismo, muestra, de manera simbólica o arquetípica, el juego de poder político que existe en la sociedad y todo el contexto involucrado en la confrontación heroica con el sistema autoritario. El texto también reconoce la fusión de la dimensión real con la mítica. En su plan histórico, hay problemas sociales y políticos relacionados con la dictadura militar en el país, sin embargo, todo se caracteriza por una estructura alegórica que simula la aristocracia emblemática de la “Rey-Reina” y la proyección de la “plebe”. El héroe colectivo frente a una estructura rígida y opresiva. El plan maravilloso está constituido por la experiencia subjetiva, metafórica y filosófica de esta realidad histórica, es decir, la fusión de la historia y el mito, a partir de la inversión del plano literario de composición de los referentes históricos y míticos, que define su carácter posmoderno.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

As cantilenes do Rei-Rainha [Les cantilènes du Roi-Reine] (1934), de Leda Miranda Hühne, publié en 1988, est un poème épique-lyrique de 139 pages avec cinq subdivisions internes: “confronto” [confrontation], “enredos” [HISTOIRES], “protestos” [MANIFESTATIONS], “desterro” [bannissements] et “contraponto” [contrepoint], totalisant 1.563 versets. Il présente des modèles métriques et strophiques variés, ainsi qu'un teint esthétique qui suggère un héritage concréte. La narration est faite à la première personne, avec la présence de la double instance de l'énonciation, du lyrique et du récit, la présentation d'une perspective temporelle renvoie à un passé médiéval, puisque le je lyrique/narrateur lui-même se trouve dans l'expérience d'être dans le château du “Roi-Reine”. La matière épique de l'œuvre, la résistance à l'autoritarisme, montre,

de manière symbolique ou archétypale, le jeu de pouvoir politique existant dans la société et le contexte global de la confrontation héroïque avec le système autoritaire. Le texte reconnaît également la fusion de la dimension réelle et de la dimension mythique. Dans son plan historique, il y a des problèmes sociaux et politiques liés à la dictature militaire dans le pays. Cependant, tout est caractérisé par une structure allégorique qui simule l'aristocratie emblématique du "Roi-Reine" et la projection de la "plébé" le héros collectif face à une structure rigide et oppressante. Le plan merveilleux est déjà constitué par l'expérience subjective, métaphorique et philosophique de cette réalité historique, c'est-à-dire que l'histoire et le mythe se confondent, à partir de l'investissement du plan littéraire de composition des référents historique et mythique, qui en définit le caractère postmoderne.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

As cantilenas do Rei-Rainha [The Cantilenas of the King-Queen], by Leda Miranda Hühne's (1943), published in 1988, is an 139-page epic-lyric poem with five internal subdivisions: "confronto" [CONFRONTATION], "enredos" [STORYLINES], "protestos" [PROTESTS], "desterro" [EXILE] e "contraponto" [counterpoint], totaling 1,563 verses. It presents varied metric and strophic patterns, and an aesthetic complexion that suggests concretist inheritance. The narration is made in the first person, with the presence of the double instance of enunciation, the lyric and the narrative, presenting a temporal perspective refers to a medieval past, since the I lyric/narrator finds himself in the experience of being in the castle of the "King-Queen". The epic matter of the work, the resistance to authoritarianism, shows, in a symbolic or archetypal way, the political power play that exists in society and the whole context involved in the heroic confrontation with the authoritarian system. The text also recognizes the fusion of the real dimension with the mythical one. In its historical plan, there are social and political issues related to the military dictatorship in the country, however, everything is characterized from an allegorical structure that simulates the emblematic aristocracy of the "King-Queen" and the projection of the "plebe" as the collective hero facing a rigid and oppressive structure. Already the wonderful plan is constituted by the subjective, metaphorical and philosophical experience of this historical reality, that is, history and myth merge, from the investment of the literary plane of composition of the historical and mythical referents, which defines its postmodern character.

(English translation by Christina Ramalho)



SANTOS, Éverton de Jesus. *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus*. Obra híbrida. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 272-275. ISSN 2527-080X.

ESSE É O HOMEM: TRACTATUS POÉTICO-PHILOSOPHICUS OBRA HÍBRIDA

Éverton de Jesus Santos⁶⁷

1.

Em *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013), poema longo pós-moderno que registra a inscrição de novas identidades culturais emergentes da conjuntura espaciotemporal atual em resposta às novas demandas históricas, literárias e míticas do século XXI, a discussão parte, em 1705 versos e 370 estrofes, para um âmbito metafísico e transcendental, na busca por compreender a composição humana tanto como criadora quanto como criação, e isso mediante um debate filosófico cujo centro é a palavra, o verbo, e cujas figuras principais são, explicitamente, Jesus Cristo, e, metonímica e implicitamente, toda a humanidade. Com o *Tractatus*, o autor, W. J. Solha (1941), dá por encerrada a trilogia metaepopeica que empreendeu anunciando que parte do tema – a figura de Jesus como o Homem – está disseminada em três obras anteriores, dois romances e um texto teatral. Além disso, observa-se que o relato épico, no qual se veem o flagrante e a captação do humano-existencial, parte da linguagem e adentra as veredas do histórico e do mítico, sendo as imagens arquetípicas da criação e da imortalidade as principais no relato. W. J. Solha demonstra ser híbrido em sua atuação por diferentes campos das artes: ele é poeta, romancista, dramaturgo, crítico literário, roteirista, ator, pintor e letrista-compositor. Algumas de suas obras: *A Canga* (1968), *Israel*

⁶⁷ Mestre e Doutorando em Estudos Literários (UFS). Membro do GT 5 do CIMEEP. Bolsista CAPES.

Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas (1975); *A verdadeira estória de Jesus* (1979); *Burgueses ou Meliantes?* (1982); *Zé Américo foi Príncipe no Trono da Monarquia* (1984); *A batalha de Oliveiros* (1988); *A verdadeira estória de Jesus* (1988); *A Batalha de Oliveiros contra o Gigante Ferrabrés* (1991); *Shake-up* (1997); *Arkáditch* (2001); *História universal da angústia* (2005); *Relato de Prócula* (2009); *Sobre 50 Livros de autores brasileiros contemporâneos que eu gostaria de ter assinado* (2012); e *DeuS e outros quarenta PrOblEMAS* (2015). *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) e *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013) formam a trilogía épica mencionada.

2.

En *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* [Este es el hombre: *Tractatus Poético-Philosophicus*] (2013), poema largo posmoderno que registra la inscripción de nuevas identidades culturales emergentes de la coyuntura espaciotemporal actual en respuesta a las nuevas demandas históricas, literarias y míticas del siglo XXI, la discusión parte, en 1705 versos y 370 estrofas, para un ámbito metafísico y trascendental, en la búsqueda de comprender la composición humana tanto como creadora como como creación, y eso mediante un debate filosófico cuyo centro es la palabra, el verbo, y cuyas figuras principales son, explícitamente, Jesús Cristo, y, metonímica e implícitamente, toda la humanidad. Con el *Tractatus*, el autor, W. J. Solha, da por concluida la trilogía meta-épica que emprendió anunciando que parte del tema – la figura de Jesús como el Hombre – está diseminada en tres obras anteriores, dos novelas y un texto teatral. Además, se observa que el relato épico, en el que se ven el flagrante y la captación de lo humano-existencial, parte del lenguaje y adentra las veredas de lo histórico y lo mítico, siendo las imágenes arquetípicas de la creación y de la inmortalidad las principales en el relato. W. J. Solha demuestra ser un híbrido en su actuación en diferentes campos de las artes: es poeta, novelista, dramaturgo, crítico literario, guionista, actor, pintor y autor de letras de canciones. Algunas de sus obras: *A Canga* (1968); *Israel Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas* (1975); *A verdadeira estória de Jesus* (1979); *Burgueses ou Meliantes?* (1982); *Zé Américo foi Príncipe no Trono da Monarquia* (1984); *A batalha de Oliveiros* (1988); *A verdadeira estória de Jesus* (1988); *A Batalha de Oliveiros contra o Gigante Ferrabrés* (1991); *Shake-up* (1997); *Arkáditch* (2001); *História universal da angústia* (2005); *Relato de Prócula* (2009); *Sobre 50 Livros de autores brasileiros contemporâneos que eu gostaria de ter assinado* (2012); y *DeuS e outros quarenta PrOblEMAS* (2015). *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) e *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013) forman una trilogía épica.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Dans *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* [Voici l'homme: Tractatus poético-philosophicus] (2013), long poème post-moderne qui enregistre l'enregistrement de nouvelles identités culturelles émergentes du contexte spatio-temporel courant en réponse aux nouvelles exigences historiques, littéraires et mythique du XXIe siècle, la discussion partie, en 1705 vers et 370 versets, à un niveau transcendante et métaphysique, cherchant à comprendre la composition humaine en tant que créateur et création, et ceci à travers un débat philosophique dont le centre est le mot, le verbe et dont les figures principales sont explicitement Jésus-Christ, et métonymiquement et implicitement tout le genre humain. Avec le *Tractatus*, l'auteur, W. J. Solha, donne fermé la trilogie meta-épique qu'il a entrepris en annonçant qu'une partie du thème – la figure de Jésus en tant qu'homme – est largement répandue dans trois œuvres précédentes, deux romans et un texte théâtral. De plus, on observe que l'histoire épique, où ils voient le flagrant et capturer la partie existentielle humaine de la langue et entre dans l'histoire et les chemins mythiques, les images archétypales étant de la création et de l'immortalité majeure dans le récit. W. J. Solha se révèle être hybride dans ses performances pour différents domaines des arts: il est poète, romancier, dramaturge, critique littéraire, écrivain, acteur, peintre et parolier-compositeur. Quelques unes de ses œuvres: *A Canga* (1968); *Israel Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas* (1975); *A verdadeira estória de Jesus* (1979); *Burgueses ou Meliantes?* (1982); *Zé Américo foi Príncipe no Trono da Monarquia* (1984); *A batalha de Oliveiros* (1988); *A verdadeira estória de Jesus* (1988); *A Batalha de Oliveiros contra o Gigante Ferrabráus* (1991); *Shake-up* (1997); *Arkáditch* (2001); *História universal da angústia* (2005); *Relato de Prócula* (2009); *Sobre 50 Livros de autores brasileiros contemporâneos que eu gostaria de ter assinado* (2012); et *DeuS e outros quarenta PrOblEMAS* (2015). *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) et *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013) forment une trilogie épique.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

In *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* [This is the Man: Tractatus Poetic-Philosophicus] (2013), a postmodern long poem that records the inscription of new cultural identities emerging from the current space-time conjuncture in response to the new historical, literary, and mythical demands of the twenty-first century, discussion begins in 1705 verses and 370 stanzas for a metaphysical and transcendental scope in the quest to understand human composition both as creative and as creation, and this through a philosophical debate whose center is the word, the verb, and whose main figures are explicitly Jesus Christ,

and, metonymically and implicitly, the whole of humanity. With the *Tractatus*, the author, W. J. Solha, closes the meta-poetic trilogy he undertook announcing that part of the theme – the figure of Jesus as the Man – is disseminated in three previous works, two novels and a theatrical text. In addition, it is observed that the epic report, in which one sees the flagrant and the capture of the existential-human, starts from the language and enters the paths of the historical and the mythical, the archetypal images of creation and immortality being the main story. W. J. Solha is hybrid in his work which involves different fields of the arts: he is a poet, novelist, playwright, literary critic, screenwriter, actor, painter and lyricist-composer. Some of his works: *A Canga* (1968), *Israel Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas* (1975); *A verdadeira estória de Jesus* (1979); *Burgueses ou Meliantes?* (1982); *Zé Américo foi Prínceso no Trono da Monarquia* (1984); *A batalha de Oliveiros* (1988); *A verdadeira estória de Jesus* (1988); *A Batalha de Oliveiros contra o Gigante Ferrabrás* (1991); *Shake-up* (1997); *Arkáditch* (2001); *História universal da angústia* (2005); *Relato de Prócula* (2009); *Sobre 50 Livros de autores brasileiros contemporâneos que eu gostaria de ter assinado* (2012); and *Deus e outros quarenta PrOBLEMAS* (2015). *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) and *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013) form an epic trilogy.

(English translation by Christina Ramalho)



MOHSSINE, Assia. *La patria insomne*. Obra híbrida. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 276-281. ISSN 2527-080X.

**LA PATRIA INSOMNE
OBRA HÍBRIDA**

Assia Mohssine⁶⁸

1.

"La poesía no cambia nada/es un espejo/donde se mira/el que cambia" [A poesia não muda nada / é um espelho / para onde você olha / o que muda]. Os versos lapidários de Víctor Manuel Cárdenas se fortalecem quando a poesia enfrenta a realidade mais dolorosa. Carmen Boullosa (1954) é autora de um poema corajoso (*La patria insomne* [A pátria insone], 2011), uma epopeia invertida, que lança ao mar a ideia de uma pátria “impecável e diamantina” para oferecer um terreno baldio que, na insônia, promove inquietação e ansiedade. A jornada reconstrutiva do eu lírico/narrador, através da memória íntima e coletiva, faz com que se entendam as engrenagens que formam as várias canções do poema e a maneira pela qual o discurso poético não é oferecido como planta facilmente decorada, mas como porta de entrada para um jardim cheio de carrapichos. O consolo que resta é que chegarmos à luz após a mais espessa escuridão.

La patria insomne é um extenso poema híbrido, onde o épico é confundido com o elegíaco, dentro de uma estrutura que reconcilia passado e presente, espaço e tempo, memória íntima e memória coletiva.

⁶⁸ Professora-doutora. Atua na Université Clermont-Auvergne, França. Membro do CELIS, do Instituto Internacional de Sociocrítica (IIS) e do CIMEEP – GT 4.

Os vinte e dois poemas que compõem a obra abrigam, do ponto de vista épico-elegíaco, versos corrosivos comprometidos com a pátria em sofrimento. O ponto de partida dessa epopeia inversa é a rebelião do eu lírico/ narrador diante da “*muerte de un sueño*” [morte de um sonho] – resultado da demagogia do discurso oficial na guerra contra o narcotráfico – e a jornada que ele empreende nos caminhos da memória pessoal, histórico e cultural para investigar – e resgatar – a verdadeira face da nação. Nessa jornada desencantada pelo passado mexicano, aparecem genealogias e memórias, paisagens de mustangues marrons percorrendo prados e, em seu entrelaçamento, imagens, atitudes e valores que criptografam o espírito nacional. Diante da necessidade de “tocar a pátria”, Boullosa pretende “cortar uma fatia do épico”, como fez o poeta paradigmático da pátria Ramón López Velarde. No entanto, aquela “épica sordina” [épica muda] em que o poeta de Jerez elogiou a “Patria impecable diamantina” [Pátria impecável diamantina], projetando nela o ideal feminino, parece velejar aqui pelas ondas do cântico de lamento com respiração épica. Sem ceder ao desespero, a voz poética chega à palavra sonora que definitivamente perturba a pessoa anestesiada, o verbo que acorda a pessoa adormecida, a metáfora que a incomoda, a perturba, a perturba e a faz feliz. O poema “*fechado en un baño de sangre*, – nos diz Boullosa – es un poema ruidoso, áspero, doliente [...] y, al mismo tiempo, tiene toda la belleza auditiva de lo que guarda mi memoria” [datado em um banho de sangue, é um poema alto, duro e triste [...] e, ao mesmo tempo, tem toda a beleza auditiva do que guarda minha memória]⁶⁹.

Finalmente, *La patria insomne* reúne, por um lado, a preocupação de renovar a composição poética, a partir de sua estrutura e conteúdo formais – misturando a tonalidade elegíaca com a alusão épica – e, por outro, a construção de um novo significado da pátria e da mexicanidade. Esse aspecto da hibridação não é exclusivo desse poema, é a proposta do épico renovado pelas mulheres em sua reivindicação de contar o épico de um país não épico, como François Lyotard viu em sua oportunidade.

(Versão em português por Christina Ramalho)

2.

“La poesía no cambia nada/es un espejo/donde se mira/el que cambia”. Los versos lapidarios de Víctor Manuel Cárdenas cobran mayor fuerza cuando la poesía se enfrenta a la realidad más dolorosa. Carmen Boullosa (1954) es autora de un poema valiente (*La patria insomne*, 2011), una epopeya inversa, que arroja por la borda la idea de una patria “impecable y diamantina” para ofrecer un páramo que, en el insomnio, propicia el desasosiego y la zozobra. El viaje reconstructivo del yo-lírico/narrador por la memoria íntima y colectiva hace entender los engranes que forman los diversos cantos del poema y la forma en que el discurso poético no se ofrece como una planta de fácil ornato sino como puerta de entrada a un jardín lleno de abrojos. El consuelo que nos queda es que salimos a la luz luego de las tinieblas más espesas.

⁶⁹ Carmen Boullosa, in *La Jornada*, 4/09/2012.

La patria insomne es un poema extenso híbrido donde lo épico se confunde con lo elegíaco dentro de una estructura que reconcilia pasado y presente, espacio y tiempo, memoria íntima y memoria colectiva. Los veintidós poemas que lo componen albergan, desde la perspectiva épico-elegíaca, versos corrosivos comprometidos con la patria doliente. El punto de partida de esa epopeya inversa es la rebelión del yo lírico/narradora ante la “muerte de un sueño” – resultado de la demagogia del discurso oficial en guerra contra el narcotráfico – y, el viaje que emprende por los senderos de la memoria personal, histórica y cultural para indagar – y rescatar – el verdadero rostro de la nación. En este desencantado recorrido por la mexicanidad pretérita, aparecen genealogías y memorias, paisajes de mustangos cimarrones recorriendo praderías, y en su entreveramiento, imágenes, actitudes y valores que cifran el espíritu nacional. Ante la necesidad de “tocar patria”, Boullosa se propone “cortar a la epopeya un gajo” tal y como lo hiciera el paradigmático poeta de la patria Ramón López Velarde. No obstante, aquella “épica sordina” en la que el poeta jerezano alababa a la “Patria impecable diamantina”, proyectando sobre ella el ideal femenino, pareciera navegar aquí por las olas del canto de lamento con aliento épico. Sin ceder a la desesperación, la voz poética acude a la palabra altisonante que alborote definitivamente al anestesiado, al verbo que despierte al dormido, a la metáfora que lo moleste, lo perturbe y lo alebreste. El poema “fechado en un baño de sangre, – nos dice Boullosa – es un poema ruidoso, áspero, doliente [...] y, al mismo tiempo, tiene toda la belleza auditiva de lo que guarda mi memoria”⁷⁰.

En fin, en *La patria insomne* confluyen, por una parte, la preocupación por renovar la composición poética, desde su estructura formal y contenido, – al mezclar la tonalidad elegíaca con la alusión épica –, y por otra, la construcción de un nuevo significado de la patria y de la mexicanidad. Este aspecto de la hibridación no es exclusivo de este poema, es la propuesta de la épica renovada por mujeres en su pretensión de contar la epopeya de un país no-épico, como en su oportunidad lo vio François Lyotard.

3.

“La poesía no cambia nada/es un espejo/donde se mira/el que cambia”. “La poésie ne change rien/c'est un miroir/où se regarde/celui qui change”. Les vers lapidares de Víctor Manuel Cárdenas resonnent avec plus de force lorsque la poésie fait face à la réalité la plus douloureuse. Carmen Boullosa (1954) est l'auteure d'un poème vaillant (*La patria insomne* [La patrie insomniaque], 2011), une épopeé inverse, qui jette par-dessus-bord l'idée d'une patrie “impeccable et diamantine” pour offrir une image apocalyptique qui devient, pendant l'insomnie, source de tourment et d'anxiété. Le voyage reconstructeur

⁷⁰ Carmen Boullosa, in *La Jornada*, 4/09/2012.

du Je lyrique/narratrice révèle les engrenages que constituent les différents chants du poème et la manière dont le discours poétique est élaboré, non pas comme une simple plante décorative, mais comme l'entrée d'un jardin envahi par les ronces. La seule consolation qui nous reste est que nous atteignons la lumière après avoir traversé les ténèbres les plus épaisses.

La patria insomne (2011) est un poème long hybride qui se refuse à tout ordre. Sa structure réconcilie à la fois l'épopée et l'élegie, le passé et le présent, l'espace et le temps, la mémoire intime et la mémoire collective. Les vingt-deux poèmes qui le composent constituent, depuis la perspective épico-élégiaque, un poème long unitaire où les vers corrosifs font écho à l'appel de la poète à la résistance. Le point de départ de cette épopée inversée est la rébellion du Je lyrique/narratrice devant la "*muerte de un sueño*" [la mort d'un rêve] – résultat de la démagogie du discours officiel en guerre contre le narcotrafic – et, le voyage qu'elle entreprend à travers la mémoire personnelle, historique et culturelle avec la volonté d'explorer – et de déceler – le vrai visage de la nation. Au cours de ce voyage désenchanté dans les méandres du passé mexicain, des généalogies, des mémoires enfouies et des paysages parcourus par les mustangs sont présentés de façon imbriquée à des images, des attitudes et des valeurs codifiant l'esprit national. Le besoin d'atteindre et de "toucher la patrie" conduit la poète à récupérer des traits du genre épique en s'inscrivant dans la lignée du paradigmatic Ramón López Velarde. Cependant, l'"épopée en sourdine" dont s'est servi López Velarde pour célébrer la patrie "parfaite et pure", tout en l'associant à un idéal féminin, semble ici rudement ébranlée, orientant l'image d'un chant de lamentation soutenu par le souffle épique. En passant par l'alliance de la mémoire intime et la mémoire collective, la poète affronte le défi de transmuer la patrie insomniaque en une nation revivifiée. Sans céder au désespoir, la voix poétique fait appel au verbe haut qui sort l'anesthésié de sa torpeur, à la métaphore qui le gêne, le perturbe et le rend heureux. Pour Boullosa, le poème est "*fechado en un baño de sangre*" [daté dans un bain de sang]. "*Es un poema ruidoso, áspero, doliente [...] y, al mismo tiempo, tiene toda la belleza auditiva de lo que guarda mi memoria*" [C'est un poème fort, dur et triste, [...], mais en même temps, il contient toute la beauté auditive enfouie dans ma mémoire]⁷¹.

Bref, *La patria insomne* fait converger en son sein, d'une part le souci de renouveler la composition poétique dans sa structure formelle et ses contenus, par un mélange de la tonalité élégiaque et de l'allusion épique, d'autre part, une nouvelle manière de dire la patrie et la mexicanité. Ceci étant, la question de l'hybridation n'est pas exclusive de ce poème, c'est la proposition de l'épopée renouvelée par les poètes femmes, dans leur prétention de raconter l'épopée d'un pays non épique, comme l'a pertinemment écrit François Lyotard.

⁷¹ Carmen Boullosa, in *La Jornada*, 4/09/2012.

4.

“La poesía no cambia nada/es un espejo/donde se mira/el que cambia” [Poetry doesn't change anything/it's a mirror/where you look/the one that changes]. The lapidary verses of Víctor Manuel Cárdenas become stronger when poetry faces the most painful reality. Carmen Boullosa (1954) is the author of a brave poem (*La patria insomne* [The insomniac homeland], 2011), inverted epic, that throws the idea of an “impeccable and diamantine” homeland overboard to offer a wasteland that, in insomnia, promotes restlessness and anxiety. The reconstructive journey of the I-lyric/narrator through the intimate and collective memory makes one understand the gears that form the various chants of the poem and the way in which the poetic discourse is not offered as an easily decorated plant but as a gateway to a garden full of ticks. The consolation that remains is that we come to light after the thickest darkness.

La patria insomne is an extensive hybrid poem where the epic is confused with the elegiac within a structure that reconciles past and present, space and time, intimate memory and collective memory. The twenty-two poems that compose it house, from the epic-elegiac perspective, corrosive verses committed to the suffering homeland. The starting point of that inverse epic is the rebellion of the I lyric/narrator in the face of the “death of a dream” – the result of the demagogic of the official speech in war against drug trafficking – and, the journey he undertakes – on the paths of memory personal, historical and cultural to investigate – and rescue – the true face of the nation. In this disenchanted journey through the Mexican past, genealogies and memories appear, landscapes of Maroon Mustangs touring meadows, and in their interweaving, images, attitudes and values that encrypt the national spirit. Faced with the need to “touch homeland”, Boullosa intends to “cut a slice to the epic” just as the paradigmatic poet of the homeland Ramón López Velarde did. However, that “epic mute” in which the Jerez poet praised the “*Patria impecable diamantina*” [Impeccable Homeland and diamantine], projecting on her the feminine ideal, it seems to sail here by the waves of the song of lament with epic breath. Without giving in to despair, the poetic voice comes to the high-sounding word that definitely upsets the anesthetized person, the verb that wakes the sleeping person, the metaphor that bothers him, disturbs him and makes him happy. The poem “*fechado en un baño de sangre*” [dated in a bloodbath] – Boullosa tells us – “*Es un poema ruidoso, áspero, doliente [...] y, al mismo tiempo, tiene toda la belleza auditiva de lo que guarda mi memoria*” [Is a loud, harsh, mournful poem [...] and, at the same time, has all the auditory beauty of what keeps my memory]⁷².

Finally, *La patria insomne* brings together, on the one hand, the concern to renew the poetic composition, from its formal structure and content, – by mixing the elegiac tonality with the epic allusion –, and on the other, the construction of a new meaning of the homeland and of the Mexicanity. This aspect of

⁷² Carmen Boullosa, in *La Jornada*, 4/09/2012.

hybridization is not exclusive to this poem, it is the proposal of the epic renewed by women in their claim to tell the epic of a non-epic country, as François Lyotard saw in his opportunity.

(English translation by Christina Ramalho)



SANTOS, Éverton de Jesus. Marco do mundo. Obra híbrida. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 282-285. ISSN 2527-080X.

MARCO DO MUNDO OBRA HÍBRIDA

Éverton de Jesus Santos⁷³

1.

Em *Marco do Mundo* (2012), de W. J. Solha (1941), poema longo pós-moderno – não apenas pela sua estrutura, mas pela atualização da matéria épica, bem como pela leitura crítica que faz de eventos nele reunidos e pelos princípios e valores que traz em seu bojo –, assiste-se à construção de uma torre poética ‘confusa’, análoga à mitológica Babel bíblica, porém megalomanamente maquinica, na qual são amalgamados, a partir de um ponto de vista irônico e contradiscursivo, diversos referentes que constituem os pilares do engenhoso edifício, principalmente geográfico, com menção, por exemplo, a Sorocaba, Fátima, Meca, Granada, Nova Iorque, etc. Quanto aos aspectos formais, o poema se esparrama por 93 páginas de pura caleidoscopia, desmembra-se em 255 estrofes e 1732 versos, e, nesse ponto, observam-se diferenças de extensão, pois há estrofes com 35 versos ou com apenas 1, como também há versos com uma única palavra e outros que ocupam várias linhas, principalmente quando o autor se utiliza da inserção narrativa, o que justifica o próprio eu-lírico/narrador fazer uso do termo ‘crônica epopeica’. Além disso, o plano histórico de *Marco do Mundo* também participa da elaboração literária do épico, sendo imprescindível observar a revisitação memorialista, mas não desinteressada, que, W. J. Solha, escritor, multiartista paulista paraibano,

⁷³ Mestre e Doutorando em Estudos Literários (UFS). Membro do GT 5 do CIMEEP. Bolsista CAPES.

faz dos eventos históricos, reinserindo-os no tempo-espacío do presente. Algumas de suas obras: *A Canga* (1968); *Israel Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas* (1975); *A verdadeira estória de Jesus* (1979); *Burgueses ou Meliantes?* (1982); *Zé Américo foi Prínceso no Trono da Monarquia* (1984); *A batalha de Oliveiros* (1988); *A verdadeira estória de Jesus* (1988); *A Batalha de Oliveiros contra o Gigante Ferrabréas* (1991); *Shake-up* (1997); *Arkáditch* (2001); *História universal da angústia* (2005); *Relato de Prócula* (2009); *Sobre 50 Livros de autores brasileiros contemporâneos que eu gostaria de ter assinado* (2012); *DeuS e outros quarenta PrObIEMAS* (2015). *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) e *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013) formam uma trilogia épica.

2.

En *Marco del Mundo* [*Marco do Mundo*, en español] (2012), de W. J. Solha (1941), poema largo posmoderno – no sólo por su estructura, sino por la actualización de la materia épica, así como por la lectura crítica que hace de eventos en él reunidos y por los principios y valores que trae en su seno –, se asiste a la construcción de una torre poética “confusa”, análoga a la mitológica Babel bíblica, pero megalomanía maquínica, en la que son amalgamados, desde un punto de vista irónico y contradictorio, diversos referentes que constituyen los pilares del ingenioso edificio, principalmente geográfico, que se pueden ver en la mención, por ejemplo, a sitios como Sorocaba, Fátima, Meca, Granada, Nueva York, etc. En cuanto a los aspectos formales, el poema se esparrama por 93 páginas de pura caleidoscopia, se desmembra en 255 estrofas y 1732 versos, y en ese punto se observan diferencias de extensión, pues hay estrofas con 35 versos o con apenas 1, como también hay versos con una sola palabra y otros que ocupan varias líneas, principalmente cuando el autor se utiliza de la inserción narrativa, lo que justifica el propio yo-lírico/narrador hacer uso del término ‘crónica epica’. En este sentido, el plan histórico de *Marco do Mundo* también participa en la elaboración literaria del épico, siendo imprescindible observar la revisión memorialista, pero no desinteresada, que, W.J. Solha, escritor, multiartista paulista paraibano, hace de los acontecimientos históricos, reinsertiéndolos en el tiempo-espacio del presente. Algunas de sus obras: *A Canga* (1968); *Israel Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas* (1975); *A verdadeira estória de Jesus* (1979); *Burgueses ou Meliantes?* (1982); *Zé Américo foi Prínceso no Trono da Monarquia* (1984); *A batalha de Oliveiros* (1988); *A verdadeira estória de Jesus* (1988); *A Batalha de Oliveiros contra o Gigante Ferrabréas* (1991); *Shake-up* (1997); *Arkáditch* (2001); *História universal da angústia* (2005); *Relato de Prócula* (2009); *Sobre 50 Livros de autores brasileiros contemporâneos que eu gostaria de ter assinado* (2012); *DeuS e outros quarenta PrObIEMAS* (2015). *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) e *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013) forman una trilogía épica.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Dans le *Marco del Mundo* [Point du Monde, en français] (2012), de W. J. Solha (1941), de long poème post-moderne – non seulement par sa structure, mais en mettant à jour la matière épique, ainsi que la lecture critique qui fait des événements en ensemble et les principes et les valeurs qui apporte avec elle – témoin la construction d'une tour poétique “confuse” tour, analogue à la Babel biblique mythologique, mais megalomanamente machinique, où sont amalgamés, d'un point de vue ironique et contradiscursivo, beaucoup qui sont les piliers de la construction ingénieuse, notamment les liens géographiques mentionnés, tels ques, par exemple, Sorocaba, Fatima, La Mecque, Grenade, New York, etc. En ce qui concerne les aspects formels, le poème se répand pour 93 pages qui ont la taille d'un kaléidoscope et qui si démembrerent en 255 strophes et 1732 versets, et à ce moment-là, les différences d'extension sont observées comme il y a des strophes de 35 lignes ou avec seulement 1 comme il y a des versets avec un seul mot et d'autres qui occupent plusieurs lignes, en particulier lorsque l'auteur utilise l'insertion du récit, d'où le Je-lyrique/narrateur utilise le terme ‘chronique épique’. De plus, le niveau historique du *Marco do Mundo* participe également au développement littéraire de l'épopée, et observez le mémorialiste revisiter, mais pas désintéressé, qui W. J. Solha, écrivain multi-artiste de Paraíba et de São Paulo, fait des événements historiques, quand il les envoie à l'espace-temps du présent. Quelques unes de ses œuvres: *A Canga* (1968); *Israel Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas* (1975); *A verdadeira estória de Jesus* (1979); *Burgueses ou Meliantes?* (1982); *Zé Américo foi Prínceso no Trono da Monarquia* (1984); *A batalha de Oliveiros* (1988); *A verdadeira estória de Jesus* (1988); *A Batalha de Oliveiros contra o Gigante Ferrabréas* (1991); *Shake-up* (1997); *Arkáditch* (2001); *História universal da angústia* (2005); *Relato de Prócula* (2009); *Sobre 50 Livros de autores brasileiros contemporâneos que eu gostaria de ter assinado* (2012); *DeuS e outros quarenta PrOBLEMAS* (2015). *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) et *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013) forment une trilogie épique.

(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

In *Marco do Mundo* [World Landmark, in English] (2012), by W. J. Solha (1941), a long postmodern poem – not only for its structure, but for the updating of epic matter, as well as for its critical reading of events gathered in it and for the principles and values that it brings in its bulge – we find the construction of a “confused” poetic tower, analogous to the Biblical Babel, but megalomaniacal machinic, in which are amalgamated, from an ironic and contradictory point of view, several referents that constitute the pillars of the ingenious, mainly geographical, building with mention, for example, places as Sorocaba, Fatima, Mecca, Granada, New York, etc. As for the formal aspects, the poem spreads over 93 pages of pure kaleidoscopy,

breaks into 255 stanzas and 1732 verses, and at this point differences of extension are noted, since there are verses with 35 verses or only 1 , as well as verses with a single word and others that occupy several lines, especially when the author uses the narrative insertion, which justifies the I-lyric/narrator to use the term 'epic chronic'. In addition, the historical plan of *Marco do Mundo* also participates in the literary elaboration of the epic, and it is imperative to observe the memorialist, but not disinterested, revision that W. J. Solha, writer, multi-artist of the state of Paraíba, makes of historical events, reinserting them in time -space of the present. Some of his works: *A Canga* (1968), *Israel Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas* (1975); *A verdadeira estória de Jesus* (1979); *Burgueses ou Meliantes?* (1982); *Zé Américo foi Príncipe no Trono da Monarquia* (1984); *A batalha de Oliveiros* (1988); *A verdadeira estória de Jesus* (1988); *A Batalha de Oliveiros contra o Gigante Ferrabréas* (1991); *Shake-up* (1997); *Arkáditch* (2001), *História universal da angústia* (2005); *Relato de Prócula* (2009); *Sobre 50 Livros de autores brasileiros contemporâneos que eu gostaria de ter assinado* (2012), *DeuS e outros quarenta PrOBLEMAS* (2015). *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) e *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013) form an epic trilogy.

(English translation by Christina Ramalho)



SANTOS, Éverton de Jesus. Toda a América. Obra híbrida. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 286-288. ISSN 2527-080X.

TODA A AMÉRICA OBRA HÍBRIDA

Éverton de Jesus Santos⁷⁴

1.

Toda a América (1926), de Ronald de Carvalho (1893-1935), é uma obra épico-lírica, uma vez que sua estrutura, composta por 21 poemas independentes nomeados – em geral com nomes de cidades da América Latina, como “Tonalá”, “Xochimilco”, “Cholula”, “Guadalajara” –, tem como fio condutor a viagem do eu-lírico/narrador pelo continente, a partir de recortes que criam imagens exóticas e pitorescas, por um lado, e críticas e ufanistas, por outro. Ao longo de 551 versos, a concepção e a expressão latino-americanas são mostradas como pano de fundo para conclamar a uma voz própria, representativa da identidade da região, despregada principalmente do europeísmo e propulsora de um potencial artístico e industrial inovador, modernizante. Com efeito, trata-se de um texto em que o potencial épico se transnacionaliza em busca de um reconhecimento que, por meio de traços locais, faz com que a América Latina se mostre como uma totalidade, daí a noção de identidade coletiva. Ronald de Carvalho, diplomata paulista, dirigiu a primeira edição da revista *Orpheu* (Lisboa, 2015), vinculando-se ao Modernismo brasileiro. Mais algumas obras de sua

⁷⁴ Mestre e Doutorando em Estudos Literários (UFS). Membro do GT 5 do CIMEEP. Bolsista CAPES.

autoría: *Luz Gloriosa* (1913), *Pequena História da Literatura Brasileira* (1919), *Poemas e Sonetos* (1919), *Epigramas Irônicos e Sentimentais* (1922) e *Espelho de Ariel* (1923).

Link para la obra: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4372/1/003918-1_COMPLETO.pdf.

2.

Toda a América (1926), de Ronald de Carvalho (1893-1935), es una obra épica-lírica, ya que su estructura, compuesta por 21 poemas independientes nombrados – en general con nombres de ciudades de América Latina, como “Tonalá”, “Xochimilco”, “Cholula”, “Guadalajara”, – tiene como hilo conductor el viaje del yo-lírico/narrador por el continente, a partir de recortes que crean imágenes exóticas y pintorescas, por un lado, y críticas y ufanistas, por otro. A lo largo de 551 versos, la concepción y la expresión latinoamericanas se muestran como telón de fondo para concluir una voz propia, representativa de la identidad de la región, desplegada principalmente del europeísmo y propulsora de un potencial artístico e industrial innovador, modernizante. En efecto, se trata de un texto en el que el potencial épico se trasnacionaliza en busca de un reconocimiento que, por medio de rasgos locales, hace que América Latina se muestre como una totalidad, de ahí la noción de identidad colectiva. Ronald de Carvalho nació en São Paulo. Era diplomata y condujo la primera edición de la revista *Orpheu* (Lisboa, 2015), ya vinculado con el modernismo brasileño. Otras obras de su autoría: *Luz Gloriosa* (1913), *Pequena História da Literatura Brasileira* (1919), *Poemas e Sonetos* (1919), *Epigramas Irônicos e Sentimentais* (1922) e *Espelho de Ariel* (1923).

Enlace a la obra: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4372/1/003918-1_COMPLETO.pdf.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Toda a América [Toute l'Amérique] (1926), de Ronald de Carvalho (1893-1935), est une œuvre épique-lyrique, car sa structure est composée de 21 poèmes indépendants nommés – généralement avec des noms de villes latino-américaines telles que “Tonalá”, “Xochimilco”, “Cholula”, “Guadalajara” – est guidé par le voyage du Je lyrique/narrateur à travers le continent, à partir de coupures de presse qui créent des images exotiques et pittoresques, des critiques et des ufanistes, de l'autre. Tout au long des 551 versets, la conception et l'expression latino-américaines sont représentées comme une toile de fond permettant d'appeler à une voix propre, représentative de l'identité de la région, largement dépourvue d'européanisme et générant un potentiel artistique et industriel novateur et en cours de modernisation. En fait, il s'agit d'un texte dans lequel le potentiel épique se transnationalise à la recherche d'une reconnaissance qui, à travers

des caractéristiques locales, fait que l'Amérique latine se présente comme une totalité, d'où la notion d'identité collective. Ronald de Carvalho, diplomate de São Paulo, a dirigé la première édition du magazine *Orpheu* (Lisbonne, 2015), en lien avec le modernisme brésilien. Quelques autres œuvres personnelles: *Luz Gloriosa* (1913), *Pequena História da Literatura Brasileira* (1919), *Poemas e Sonetos* (1919), *Epigramas Irônicos e Sentimentais* (1922) et *Espelho de Ariel* (1923).

Lien vers l'oeuvre: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4372/1/003918-1_COMPLETO.pdf

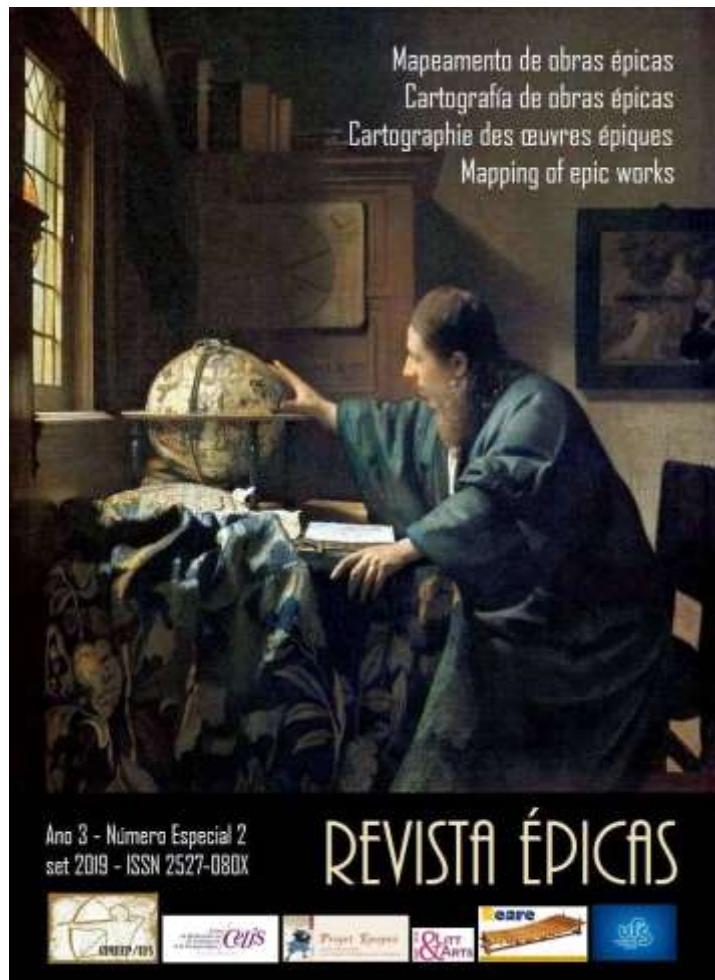
(Traduction en français par Christina Ramalho)

4.

Toda a América [All of America] (1926), by Ronald de Carvalho (1893-1935), is an epic-lyrical work, since its structure, composed of 21 independent poems named – usually with names of Latin American cities such as “Tonalá”, “Xochimilco”, “Cholula”, “Guadalajara” – , is guided by the journey of the I lyric/narrator across the continent, from clippings that create exotic and picturesque images, on the one hand, and criticism and ufanists, on the other. Throughout 551 verses, the Latin American conception and expression are shown as a backdrop to call for a voice of its own, representative of the region's identity, largely devoid of Europeanism and driving an innovative, modernizing artistic and industrial potential. In fact, it is a text in which the epic potential transnationalises in search of a recognition that, through local traits, makes Latin America show itself as a totality, hence the notion of collective identity. Ronald de Carvalho, a São Paulo diplomat, directed the first edition of *Orpheu* magazine (Lisbon, 2015), linking himself to Brazilian Modernism. Some other works of his own: *Luz Gloriosa* (1913), *Pequena História da Literatura Brasileira* (1919), *Poemas e Sonetos* (1919), *Epigramas Irônicos e Sentimentais* (1922) and *Espelho de Ariel* (1923).

Link to the work: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4372/1/003918-1_COMPLETO.pdf

(English translation by Christina Ramalho)



**Teatro épico
Teatro épico
Théâtre épique
Epic theater
Hybrid works**



KRAUSS, Charlotte. *Les Barricades*. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 290-297. ISSN 2527-080X.

***LES BARRICADES*
THEATRE EPIQUE**

Charlotte Krauss⁷⁵

1.

Les Barricades [As Barricadas] (1826) é um texto dramático destinado à leitura, escrito pelo historiador francês Ludovic Vitet (1802-1873). O autor descreve seu texto como “cenas históricas”, um gênero literário cuja produção se concentrou principalmente na França nos anos de 1826 a 1830. Aproveitando o ainda alto prestígio do gênero dramático, as cenas históricas queriam superar as regras clássicas do teatro, mas também as restrições técnicas que as cenas e as tropas da época impunham às obras dramáticas. Como eles excluíram uma representação, a presença de uma grande multidão, mudanças frequentes de lugar ou o fato de seguir uma ação por um período muito longo foram possíveis. As cenas históricas geralmente representavam um assunto escolhido na história francesa e, por meio de um texto de fácil acesso, pretendiam familiarizar um público de leitores que sempre se deparavam com um passado nunca antes percebido como nacional. A produção desse gênero literário foi favorecida pelo surgimento paralelo de uma nova historiografia, pela mania dos romances históricos de Walter Scott e pelo modelo de dramas históricos de Shakespeare. A representação de um sujeito nacional também favoreceu uma orientação ao modelo da epopeia nacional que, na visão da época, era usada para representar o povo, a comunidade nacional.

⁷⁵ Professora-Doutora da Université de Poitiers. Coordenadora, com Urs Urban, do GT 12.

Les Barricades, com cerca de 300 páginas, é uma obra dedicada a um episódio da oitava guerra da religião. A sequência de dezesseis cenas de tamanhos variados é precedida por um pequeno prólogo, intitulado “Le Retour de Vincennes” [O Retorno de Vincennes], colocado antes da lista de muitos personagens (sessenta). Focalizando a semana de 6 a 13 de maio de 1588, a obra refaz o levante populista contra Henri III, rei impopular e sem sucessor, um movimento iniciado e planejado por Henri de Guise. O líder da Liga alia-se ao povo de Paris e volta à cidade com seus soldados, apesar da proibição pronunciada pelo rei. A ação se concentra no “dia das barricadas”, 12 de maio: oito cenas mostram diferentes estágios do dia e tentam investigar o fracasso de ambas as partes. No final, Henri III deve fugir de Paris, mas Guise, incapaz de pôr as mãos no oponente, não tem a chance de alcançar o poder que ele ambicionava: a rainha-mãe anuncia que tomaria novamente o poder.

Se o autor trata seu status como de historiador e apresenta sua obra como uma série um tanto incoerente de cenas episódicas, a estrutura é de fato qualquer coisa, menos aleatória; pelo contrário, trai uma forte vontade de composição que visa claramente dar o devido lugar a todas as partes no conflito. Isso implica representar o povo: se os atores simples, ao contrário dos nobres, têm pouco lugar em fontes históricas, o desejo de criar uma cor local perfeita leva *Les Barricades* [As Barricadas] para uma ampla representação das massas populares, mesmo que isso signifique muita imaginação a partir de fontes escassas. Essa representação das massas é introduzida no trabalho de maneira progressiva, e, aproximando cada vez mais o leitor das pessoas, atinge seu auge em uma encenação de eventos revolucionários de rara violência, em barricadas e nas ruas. A presença da multidão enfoca, assim, a cena histórica e é inegavelmente o ponto culminante da obra.

Confirmado uma tendência geral do gênero de cenas históricas e, mais amplamente, colocando em cena uma matéria histórica nacional, *Les Barricades* apresenta sinais de uma narrativa que trai o apelo ao modelo épico. Na obra de Vitet, esse fato é observado menos no nível da ação (não há herói épico em *Les Barricades*) que no nível da forma, primeiro, na intrusão de narração épica no texto – que é ainda mais surpreendente porque contradiz a recusa de qualquer ficcionalização que pareceu se impor ao historiador. Assim, as didascálias são longas, precisas e direcionadas ao leitor: muitos detalhes que revelam não parecem, de fato, transmissíveis em um palco de teatro. As cenas também são precedidas por um histórico preciso (“breve história da Liga, desde a origem até o dia das Barricadas”), uma apresentação abundantemente comentada dos personagens principais e, finalmente, uma descrição dos figurinos, levando em consideração as diferentes classes da população – tantas partes narrativas que orientam o leitor a permitir que ele imagine as cenas mais próximas da realidade histórica.

Como representação da nação francesa através de sua história e em relação a todas as classes sociais, a obra *Les Barricades* tem um significado eminentemente político. Em 1844, Vitet incorporou esse texto dramático em uma trilogia intitulada *La Ligue* [A Liga], que também inclui duas cenas históricas posteriores (*Les États de Blois* [Os estados de Blois], 1827 e *La Mort de Henri III* [A morte de Henrique III], 1829). Se o trabalho é um grande sucesso em sua época e influencia o teatro romântico francês, incluindo o de Victor Hugo, cai no esquecimento no século XX e é muito pouco conhecido hoje.

(Versão em português por Christina Ramalho)

2.

Les Barricades [Las Barricadas] (1826) es un texto dramático destinado a la lectura escrita por el historiador francés Ludovic Vitet (1802-1873). El autor describe su texto como “escenas históricas”, un género literario cuya producción se concentró principalmente en Francia de 1826 a 1830. Aprovechando el prestigio aún elevado del género dramático, las escenas históricas querían superar las reglas clásicas del teatro, pero también las limitaciones técnicas que las escenas y las tropas de la época impusieron en obras dramáticas. Debido a que excluyeron una representación, la presencia de una gran multitud, los frecuentes cambios de lugar o el seguimiento de una acción durante un período muy largo fueron posibles. Las escenas históricas generalmente representaban un tema elegido en la historia de Francia y, a través de un texto de fácil acceso, tenían la intención de familiarizar a una audiencia de lectores que siempre se encontraban con un pasado jamás antes percibido como nacional. La producción de este género literario se vio favorecida por la aparición paralela de una nueva historiografía, la manía de las novelas históricas de Walter Scott y el modelo de dramas históricos de Shakespeare. La representación de un sujeto nacional también favoreció una orientación hacia el modelo de la epopeya nacional que, en vista de la época, se utilizó para representar a las personas, la comunidad nacional.

Les Barricades, con unas 300 páginas, es una obra dedicada a un episodio de la octava guerra de religiones. La secuencia de dieciséis escenas de diversa duración está precedida por un breve prólogo titulado “Le Retour de Vincennes” [El regreso de Vincennes], colocado antes de la lista de muchos personajes (sesenta). Centrándose en la semana del 6 al 13 de mayo de 1588, el trabajo remonta el levantamiento populista contra Henri III, el rey impopular y fracasado, un movimiento iniciado y planeado por Henri de Guise. El líder de la Liga se alía con el pueblo de París y regresa a la ciudad con sus soldados, a pesar de la prohibición pronunciada por el rey. La acción se centra en el “Día de la Barricada”, el 12 de mayo: ocho escenas muestran diferentes etapas del día e intentan investigar el fracaso de ambas partes. Al final, Henri III

debe huir de París, pero Guise, incapaz de poner sus manos sobre su oponente, no tiene la oportunidad de alcanzar el poder que deseaba: la reina madre anuncia que volvería a tomar el poder.

Si el autor trata su condición como de historiador y presenta su trabajo como una serie de escenas episódicas algo incoherentes, la estructura es de hecho cualquier cosa menos aleatoria; por el contrario, traiciona una fuerte voluntad de componer que claramente apunta a dar el debido lugar a todas las partes en conflicto. Esto significa representar a la gente: si los actores simples, a diferencia de los nobles, tienen poco lugar en las fuentes históricas, el deseo de crear un color local perfecto lleva *Les Barricades* [Las Barricadas] a una representación amplia de las masas populares, incluso si eso significa mucha imaginación à partir de fuentes escasas. Esta representación de las masas se introduce progresivamente en el trabajo, y acercando cada vez más al lector a la gente, alcanza su punto máximo en una puesta en escena de eventos revolucionarios de violencia rara, en barricadas y en las calles. La presencia de la multitud se centra así en la escena histórica y es sin duda la culminación de la obra.

Confirmado una tendencia general en el género de escenas históricas y, más ampliamente, presentando una historia histórica nacional, *Les Barricades* presenta signos de una narrativa que revela el atractivo del modelo épico. En el trabajo de Vitet, este hecho se observa menos en el nivel de acción (no hay héroe épico en *Les Barricades*) que en el nivel de forma, primero, en la intrusión de la narración épica en el texto – lo cual es aún más sorprendente porque contradice la negativa de cualquier ficción que parecía imponerse al historiador. Por lo tanto, las didascalías son largas, precisas e impulsadas por el lector: muchos de los detalles que revelan en realidad no parecen ser comunicables en un escenario de teatro. Las escenas también están precedidas por una historia precisa (“breve historia de la Liga desde el principio hasta el día de las Barricadas”), una presentación abundantemente comentada de los personajes principales y, finalmente, una descripción de los trajes, teniendo en cuenta las diferentes clases de población – tantas partes narrativas que guían al lector para permitirle imaginar las escenas más cercanas a la realidad histórica.

Como representación de la nación francesa a lo largo de su historia y en relación con todas las clases sociales, *Les Barricades* tiene un significado eminentemente político. En 1844, Vitet incorporó este texto dramático en una trilogía titulada *La Ligue* [La Liga], que también incluye dos escenas históricas posteriores (*Les États de Blois* [Los estados de Blois], 1827 y *La Mort de Henri III* [La muerte de Henrique III], 1829). Si el trabajo es un gran éxito en su día e influye en el teatro romántico francés, incluido el de Victor Hugo, se queda en el camino en el siglo XX y es poco conocido hoy en día.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Les Barricades (1826) est un texte dramatique destiné à la lecture, rédigé par l'historien français Ludovic Vitet (1802-1873). L'auteur qualifie son texte de « scènes historiques », un genre littéraire dont la production se concentra essentiellement sur la France des années 1826-1830. Tout en profitant du prestige encore élevé du genre dramatique, les scènes historiques souhaitaient s'affranchir des règles classiques du théâtre, mais aussi des contraintes techniques que les scènes et les troupes de l'époque imposaient aux œuvres dramatiques. Du fait qu'elles excluaient une représentation, la présence d'une foule nombreuse, des changements de lieu fréquents ou le fait de suivre une action sur une durée très longue étaient possible. Les scènes historiques représentaient généralement un sujet choisi dans l'histoire française et, par un texte assez facilement abordable, entendaient familiariser un public de lecteurs toujours croissant avec un passé désormais perçu comme national. La production de ce genre littéraire était favorisée par l'émergence parallèle d'une nouvelle historiographie, par l'engouement pour les romans historiques de Walter Scott ainsi que par le modèle des drames historiques shakespeariens. La représentation d'un sujet national favorisait par ailleurs une orientation au modèle de l'épopée nationale qui, dans la vision de l'époque, servait à représenter le peuple, la collectivité nationale.

Long de quelque trois cents pages, *Les Barricades* est consacré à un épisode de la huitième guerre de Religion. La suite de seize scènes de tailles très variables est précédée d'un bref prologue, intitulé « Le Retour de Vincennes » et placé avant la liste des nombreux personnages (une soixantaine). En se concentrant sur la semaine du 6 au 13 mai 1588, l'œuvre retrace le soulèvement populaire contre Henri III, roi impopulaire et sans successeur, un mouvement initié et dirigé par Henri de Guise. Le chef de la Ligue s'allie au peuple de Paris et revient dans la ville avec ses soldats, malgré une interdiction prononcée par le roi. L'action met l'accent sur la « journée des barricades », le 12 mai : huit scènes montrent différentes étapes de la journée et tentent de sonder l'échec des deux parties. À la fin, Henri III doit fuir Paris, mais de Guise, ne pouvant mettre la main sur son adversaire, n'obtient pas le pouvoir qu'il ambitionnait : la reine-mère annonce qu'elle reprend la régence.

Si l'auteur soigne son statut d'historien et présente son œuvre comme une suite quelque peu incohérente de scènes épisodiques, la structure est en réalité tout sauf aléatoire ; elle trahit au contraire une forte volonté de composition visant manifestement à donner sa juste place à toutes les parties du conflit. Ceci implique de représenter le peuple : si les acteurs simples, contrairement aux nobles, n'ont guère une place importante dans les sources historiques, le désir de rendre une couleur locale parfaite conduit dans *Les*

Barricades à une large représentation des masses populaires, même si cela suppose une grande part d'imagination à partir de maigres sources. Cette représentation des masses est introduite dans l'œuvre de manière progressive, en rapprochant de plus en plus le lecteur du peuple ; elle atteint son apogée dans une mise en scène d'événements révolutionnaires d'une rare violence, sur les barricades et dans les rues. La présence de la foule se concentre ainsi sur le milieu de la scène historique et constitue indéniablement le point culminant de l'œuvre.

Confirmant une tendance générale du genre des scènes historiques et, plus largement, des spectacles dans un fauteuil mettant en scène une matière historique nationale, *Les Barricades* présente des signes d'une narrativité trahissant l'attrait du modèle de l'épopée. Pour l'ouvrage de Vitet, ce fait se note moins au niveau de l'action (il n'y a pas de héros épique dans *Les Barricades*) qu'au niveau de la forme, et d'abord dans l'intrusion de la narration épique dans le texte – ce qui est d'autant plus surprenant qu'elle contredit le refus de toute fictionnalisation qui semblait s'imposer à l'historien. Ainsi, les didascalies sont longues, précises et elles s'adressent délibérément à un lecteur : de nombreux détails qu'elles révèlent ne seraient pas, en effet, transposables sur une scène de théâtre. Les scènes sont aussi précédées d'un précis historique (« Histoire abrégée de la Ligue, depuis son origine jusqu'à la journée des Barricades »), d'une présentation abondamment commentée des principaux personnages et enfin d'une description des costumes tenant compte des différentes classes de la population – autant de parties narratives guidant le lecteur afin de lui permettre d'imaginer les scènes au plus proche de la réalité historique.

En tant que représentation de la nation française à travers son histoire et dans le respect de toutes les classes sociales, *Les Barricades* a une signification éminemment politique. En 1844, Vitet intégrera ce texte dramatique dans une trilogie intitulée *La Ligue* qui comporte aussi deux scènes historiques plus tardives (*Les États de Blois*, de 1827, et *La Mort de Henri III*, de 1829). Si l'œuvre connaît un franc succès à son époque et influence le théâtre romantique français, notamment celui de Victor Hugo, elle tombe dans l'oubli au XX^e siècle et est très peu connue de nos jours.

4.

Les Barricades [The Barricades] (1826) is a dramatic text intended for reading, written by the French historian Ludovic Vitet (1802-1873). The author describes his text as “historical scenes”, a literary genre whose production concentrated mainly on France in the years 1826-1830. While taking advantage of the still high prestige of the dramatic genre, the historical scenes wanted to overcome the classical rules of theater, but also the technical constraints that the scenes and the troops of the time imposed on dramatic works.

Because they excluded a representation, the presence of a large crowd, frequent site changes or the fact of following an action over a very long period of time were possible. Historical scenes usually represented a subject chosen in French history and, by means of an easily accessible text, intended to familiarize an audience of readers who always came to grips with a past that had never been before perceived as national. The production of this literary genre was favored by the parallel emergence of a new historiography, by the craze for Walter Scott's historical novels as well as by the model of Shakespearian historical dramas. The representation of a national subject also favored an orientation to the model of the national epic which, in the vision of the time, was used to represent the people, the national community.

Les Barricades, about 300 pages long, is a work devoted to an episode of the eighth war of religion. The sequence of sixteen scenes of varying length is preceded by a short prologue entitled "Le Retour de Vincennes" [The Return of Vincennes], placed before the list of many characters (sixty). Focusing on the week of May 6-13, 1588, the work retraces the populist uprising against Henri III, the unpopular and unsuccessful king, a movement initiated and planned by Henri de Guise. The leader of the League allies with the people of Paris and returns to the city with his soldiers, despite the prohibition pronounced by the king. The action focuses on "Barricade Day", May 12: eight scenes show different stages of the day and attempt to investigate the failure of both parties. In the end, Henri III must flee Paris, but Guise, unable to get his hands on his opponent, does not have a chance to achieve the power he desired: the queen mother announces that she would take power again.

If the author treats his status as a historian and presents his work as a somewhat incoherent series of episodic scenes, the structure is in fact anything but random; on the contrary, it betrays a strong will to compose that clearly aims to give due place to all parties to the conflict. This means representing the people: if simple actors, unlike nobles, have little place in historical sources, the desire to create a perfect local color leads *Les Barricades* [The Barricades] to a broad representation of the popular masses, even if it means a lot of imagination from scarce sources. This representation of the masses is introduced into the work progressively, and bringing the reader closer and closer to the people, reaches its peak in a staging of revolutionary events of rare violence, on barricades and on the streets. The presence of the multitude thus focuses on the historical scene and is undeniably the culmination of the work.

Confirming a general trend in the genre of historical scenes and, more broadly, putting on scene a national historical story, *Les Barricades* presents signs of a narrative that betrays the appeal to the epic model. In Vitet's work, this fact is observed less at the level of action (there is no epic hero in *Les Barricades*) than at the level of form, first, in the intrusion of epic narration into the text – which is all the more surprising because

it contradicts the refusal of any fictionalization that seemed to impose itself on the historian. Thus, the *didascalies* are long, precise, and reader-driven: many of the details they reveal do not actually appear to be communicable on a theater stage. The scenes are also preceded by a precise history ("brief history of the League from the beginning to the day of the Barricades"), an abundantly commented presentation of the main characters and, finally, a description of the costumes, taking into consideration the different classes of the population – so many narrative parts that guide the reader to allow him to imagine the scenes closest to historical reality.

As a representation of the French nation throughout its history and in relation to all social classes, *Les Barricades* have eminently political significance. In 1844, Vitet incorporated this dramatic text into a trilogy entitled The League, which also includes two later historical scenes (*Les États de Blois* [The states of Blois], 1827 and *La Mort de Henri III* [The Death of Henry III], 1829). If the work is a big hit in its day and influences French romantic theater, including Victor Hugo's, it falls by the wayside in the twentieth century and is little known today.

(Translation in English by Christina Ramalho)