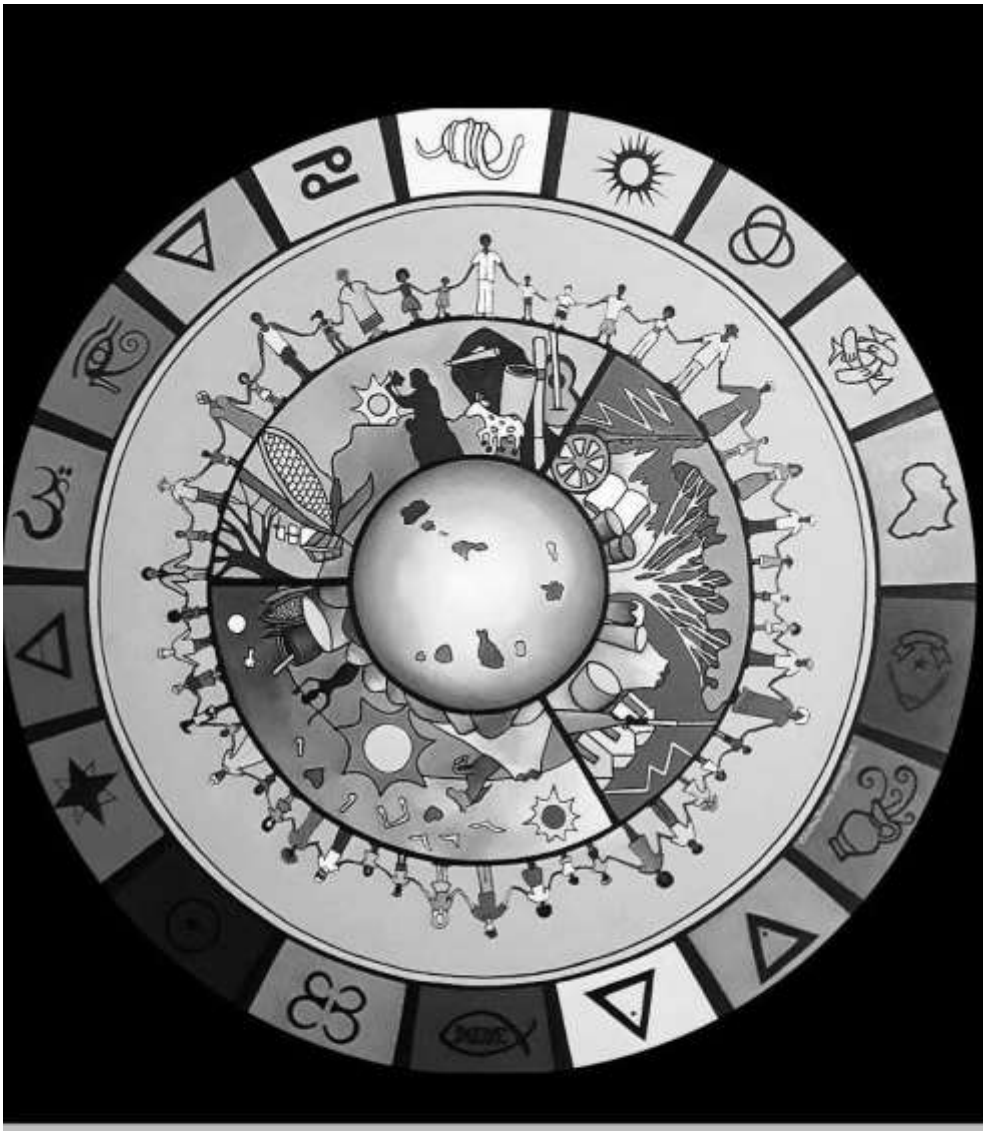


REVISTA ÉPICAS

Número Especial 3 - Nov 2020 - ISSN 2527-080X

Revista Épicas. Ano 4. Número Especial 3. Nov. 2020
ISSN: 2527-080X
Ilustração da capa: *Mandala A cabeça calva de Deus* (montagem a partir de pintura de Christina Ramalho)
DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3

ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

Apresentação - p. 4
Presentación - p. 9
Présentation - p. 14
Presentation - p. 19

VERBETES/ENTRADAS/ÉNTRÉES/ENTRIES

Cinema Épico. Cine épico. Cinéma épique. Epic cinema - p. 24
Fantaghirò (1991) – Igor Gonçalves Miranda - p. 25
Jeanne La Pucelle (1994) - Fernando de Mendonça - p. 30
RAN (1985) - Fernando de Mendonça - p. 35
Taxidi sta Kythira (1984) - Fernando de Mendonça - p. 40

Cordel épico. *Cordel* épico. *Cordel* épique. Epic *cordel* - p. 45
A saga da liberdade, o grito da cor negra (2015) – Rosângela Trajano - p. 46
Antônio Conselheiro na villa de Itabaiana (2015) – Claudia Emylly Silva Barreto - p. 52
Batalha de Oliveiros com Ferrabraz (1909, 1913, 1920) – Edmilson Nunes Brandão - p. 56
Che Guevara (2017) – Rosângela Trajano - p. 65
Che Guevara. Nas trilhas da Liberdade (2010) – Rosângela Trajano - p. 74
Dragão do Mar. Herói da terra da luz (2010) – Christina Ramalho - p. 83
Helena de Tróia e o cavalo misterioso (2000) – Rosângela Trajano - p. 90
História de Dimas, o bom ladrão (1977) – Allana Santana Souza - p. 98
Jararaca, o cangaceiro santo (2013) – Rosângela Trajano - p. 102
O massacre de Canudos (2006) – Ítalo de Melo Ramalho - p. 111
O misterioso atentado ao bispo de Cajazeiras (2015) – Allana Santana Souza - p. 118
Simón Bolívar, o libertador da América (2010) – Rosângela Trajano - p. 123
Viagem aos 80 Anos da Revolta de Princesa (2011) – Allana Santana Souza e Claudia Emylly Silva Barreto - p. 133
Viva São Sebastião!... O padroeiro da Pipa (2015) – Rosângela Trajano - p. 138

Epopeia/Poesia épica. Epopeya/Poesía épica. Épopée/Poème Épique. Epic Poem - p. 145
Argonáuticas (250 a.C.) – Marcos Martinho - p. 146
Bellum Ciuile (Pharsalia) (59-65 d.C.) – Luís Manuel Gaspar Cerqueira - p. 154
Diyenís Akritis. Texto de Andros (A) (1878) – Ioannis Kioridis - p. 162
Diyenís Akritis. Texto de El Escorial (E) (séc. XV) – Ioannis Kioridis - p. 171
Diyenís Akritis. Texto de Grottaferrata (G) (séc. XIII/XIV) – Ioannis Kioridis - p. 181
Diyenís Akritis. Texto de Oxford (O) (1670) – Ioannis Kioridis - p. 191
Diyenís Akritis. Texto de Trebizonda (T) (1868) – Ioannis Kioridis - p. 200
Goyania (1896) – Luana Santana - p. 210
Kalevala (séc. XIX) – Victor Hugo Sampaio Alves - p. 214

Kalevipoeg (séc. XIX) – Victor Hugo Sampaio Alves - p. 227
Lāčplēsis (1872-1887) – Victor Hugo Sampaio Alves - p. 245
Mastorava (1994) – Victor Hugo Sampaio Alves - p. 254
Savitri: a Legend and a Symbol (1940) – Anna Beatriz Paula - p. 262
Los Reinos Dorados (2007) – Christina Ramalho - p. 271
Του Αρμούρη (El cantar de Armuris) (1877) – Ioannis Kioridis - p. 291
Τραγούδι του Γιού του Ανδρονίκου (El Cantar del hijo de Andrónico) (1859) – Ioannis Kioridis - p. 301

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. 310**

Odisseia (2008) - Christina Ramalho - p. 311

Epopeia oral. Epopeya oral. Épopée orale. Oral epic - p. 314
Kasa taori – Victor Hugo Sampaio Alves - p. 315
Oina/Yukar – Victor Hugo Sampaio Alves - p. 322
Peko – Victor Hugo Sampaio Alves - p. 328

Narrativa/Saga Épica. Narrativa épica/Saga épica. Récit épique/Saga épique. Epic narrative/ Epic saga - 336
Diyenís Akritis, texto de Andros-Tesalónica (P) (Séc. XVII) – Ioannis Kioridis - p. 337

Obras híbridas. Obras híbridas. Œuvres hybrides. Hybrid works - **p. 346**
A verdade vos fará livre. Mangueira 2020 - Christina Ramalho - p. 347
Fim de Um Juízo (1986) - Alexsandra dos Santos Bispo - p. 375
Romanceiro sergipano (1977) - Antonio Marcos dos Santos Trindade - p. 380

Teatro épico. Teatro épico. Théâtre épique. Epic theater – p. 395
Auto do frade – Christina Ramalho – p. 396

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

KIORIDIS, Ioannis; SANTOS, Simão Pedro dos. Apresentação. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 4-8. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

APRESENTAÇÃO

Em mais uma edição especial, a *Revista Épicas* traz ao leitores os verbetes que passaram a integrar o "Mapeamento de obras épicas" (www.cimeep.com/mapeamento) em 2020. São, no total 43 verbetes, organizados de acordo com o subgênero ao qual cada um pertence e assinados por pesquisadores brasileiros e estrangeiros em diferentes etapas de sua trajetória acadêmica: doutores, mestres, estudantes de Doutorado e Mestrado, estudantes de graduação envolvidos em pesquisa de Iniciação científica. Nesses verbetes estão representadas produções épicas, nos diferentes subgêneros, dos seguintes países: Bolívia, Brasil, Estônia, Finlândia, França, Grécia, Índia, Itália, Japão, Letônia, além das da República da Mordóvia (Rússia); dos povos Nanai, residentes entre a Sibéria e o norte da China; do povo de etnia Setu, que habita a fronteira entre a Estônia e a Rússia; e das produções épicas bizantina, grega e latina.

Na seção **Cinema épico**, Igor Gonçalves Miranda nos traz *Fantaghirò*, de 1991, filme de Lamberto Bava, que teve por base uma fábula de Ítalo Calvino, de 1956. Segundo Gonçalves Miranda, "há variantes da mesma fábula na literatura oral e escrita no Brasil, na Espanha e em

Portugal, cujos títulos genéricos são, entre outros, *A donzela que vai à guerra* ou *A donzela guerreira*". Fernando de Mendonça apresenta, por sua vez, três verbetes: *Ran*, um filme de 1985, do diretor japonês Akira Kurosawa; o grego *Taxidi sta Kythira*, de 1984, do diretor Theo Angelopoulos, que "se destaca por ser um dos maiores atualizadores das matrizes épicas clássicas de sua nação"; e *Jeanne La Pucelle*, de 1994, filme épico francês sobre Joana D'Arc dirigido por Jacques Rivette. De acordo com Mendonça, "nesta produção fílmica de natureza épica, a personagem foi mais profundamente desenvolvida".

Em **Cordel épico**, Rosângela Trajano assina sete verbetes, apresentando: *A saga da liberdade, o grito da cor negra*, de 2015, cordel épico de Mané Beradeiro; *Che Guevara*, de 2017, do poeta Medeiros Braga; *Che Guevara: nas trilhas da liberdade,* de Lucarocas, publicado em 2010; *Helena de Tróia e o cavalo misterioso*, de Antonio Klévisson Viana, lançado em 2000; *Jararaca, o cangaceiro santo*, de Costa Senna, de 2013; *Viva São Sebastião!... O padroeiro da Pipa*, com lançamento em 2015, de Tonha Mota; e *Simón Bolívar, o libertador da América*, de Jorge Furtado, do ano de 2010. Edmilson Nunes Brandão nos traz *A batalha de Oliveiros com Ferrabraz (*1909, 1913, 1920), obra de Leandro Gomes de Barros, o pai do cordel brasileiro. Allana Santana Souza descreve *História de Dimas, o bom ladrão*, cordel de Francisco das Chagas Batista, contemporâneo de Leandro Gomes de Barros, e *O misterioso atentado ao bispo de Cajazeiras*, de 2015, de autoria do professor Janduhi Dantas Nóbrega. Claudia Emylly Silva Barreto traz estudo sobre *Antônio Conselheiro na villa de Itabaiana*, lançado em 2015, do jornalista e professor do estado de Sergipe Robério Santos. Souza e Barreto, juntas, assinam ainda o verbete sobre *Viagem aos 80 Anos da Revolta de Princesa*, também de Janduhi Dantas Nóbrega, texto de 2011. De acordo com as autoras, "O cordel rememora fatos históricos importantes do estado da Paraíba ao narrar as revoluções em torno de rivalidades políticas que repercutiram em nível nacional". Já Ítalo de Melo Ramalho estuda *O massacre de Canudos*, cordel escrito pelo baiano Varneci Nascimento e publicado pela Editora Luzeiro em 2006. E *Dragão do Mar*: *herói da terra da luz*, de Klévisson Viana, é um cordel de 2010 apresentado por Christina Ramalho, segundo a qual, "a matéria épica centra-se no herói Francisco José do Nascimento (1839-1914), jangadeiro abolicionista, que, por seus feitos no mar, fechando o porto de Fortaleza para impedir embarque o de escravos que seriam vendidos por fazendeiros endividados,

recebeu o apelido de 'Dragão do Mar'". Destaca-se que a maioria das contribuições dessa seção vincula-se ao projeto de Iniciação Científica da Universidade Federal de Sergipe intitulado "Mapeamento de folhetos de cordel épicos", dirigido pela professora Dra. Christina Ramalho.

A seção **Epopeia/Poema épico** está composta por 16 verbetes. Ioannis Kioridis nos apresenta uma introdução sobre a poesia épica bizantina, para, em seguida, trazer ao conhecimento diferentes manuscritos de *Diyenís Akritis: o Texto de Trebizonda (T)* (1868); o *Texto de Andros (A)* (1878); o *Texto de Oxford (O)* (1670); o *Texto de Grottaferrata (G)* (séc. XIII/XIV) e o *Texto de El Escorial (E)* (séc. XV). Além disso, descreve *Του Αρμούρη (El cantar de Armuris)* (1877) e Τραγούδι *του Υιού του Ανδρονίκου (El Cantar del hijo de Andrónico)* (1859). Segundo Kioridis, "Todas essas obras refletem um tempo heroico de luta e coexistência do mundo grego cristão e do mundo árabe muçulmano nas fronteiras do Império Bizantino (na Ásia Menor, Síria e às margens do rio Eufrates)". Marcos Martinho apresenta *Argonáuticas*, epopeia grega que rememora "a glória dos heróis que navegaram na nau Argo até o velo de ouro". Já Luís Manuel Gaspar Cerqueira nos traz *A Guerra Civil (Farsália),* de Lucano, "a segunda grande épica latina, depois da *Eneida*". *Goyania* é uma epopeia de Manuel Lopes de Carvalho, publicada em 1896 na cidade do Porto. Segundo Luana Santana, autora do verbete, *Goyania* "Narra os conflitos estabelecidos com a chegada e a instalação de Bartolomeu Bueno da Silva às terras goianas e as lutas contra os indígenas que viviam lá, envolvendo aspectos míticos". Christina Ramalho nos apresenta *Los Reinos Dorados*, epopeia do boliviano Homero Carvalho, publicada em 2007, que representa, nesta edição, um poema épico pós-moderno. A obra resgata, no contexto da cultura boliviana e sulamericana, "a imagem mítica dos Reinos Dourados". Anna Beatriz Paula nos traz a epopeia indiana *Savitri: uma lenda e um símbolo* (1940), por Paula identificada como a "obra prima de Sri Aurobindo (1872-1950)", carregada de simbolismo védico. Por fim, Victor Hugo Sampaio Alves traz ao nosso conhecimento as epopeias *Kalevala* (séc. XIX), *Kalevipoeg* (séc. XIX), *Lāčplēsis* (1872-1887) e *Mastorava* (1994), colocando-nos, através delas, em contato com expressões épicas, respectivamente, da Finlândia, da Estônia, da Letônia e da Mordóvia, o que, sem dúvida, amplia a visão sobre a importância do gênero em diferentes partes do mundo.

Na seção **Epopeia adaptada para crianças e jovens**, encontramos informações sobre a adaptação para a língua portuguesa, por Roberto Lacerda, em 2008, da *Odisseia*, de Homero. Para crianças e jovens, o texto é uma edição da Scipione para a Coleção Reencontro e se resume a "27 capítulos curtos, com títulos próprios", de acordo com a autora do verbete, Christina Ramalho.

Em **Epopeia oral**, encontramos três contribuições de Victor Hugo Sampaio Alves, que descreve a epopeia de tradição oral *Kasa taori*, "de conteúdo xamanístico pertencente aos povos Nanai, habitantes indígenas da família linguística tungúsica que habitam a Sibéria e o norte da China"; *Peko*, "poema épico da etnia Setu, povo de origem fino-úgrica que habita a fronteira entre a Estônia e a Rússia"; e Oina e Yukar "nomes dados aos dois tipos de tradições épicas orais presentes entre os povos Ainu", que "são povos indígenas nativos das regiões de Hokkaidō e nordeste de Honshū, no Japão, e dos territórios russos de Sakhalin, Ilhas Kuril, Khabarovsk Krai e Península de Kamchatka".

Na seção Narrativa épica/Saga épica, encontraremos *Diyenís Akritis, texto de Andros*-Tesalónica (P), também uma versão, agora em prosa, do século XVII, da epopeia *Diyenís Akritis.* Segundo Ioannis Kioridis, "A linguagem é popular com uma tensão de simplificação do modelo que seria um manuscrito relacionado ao T".

Na seção **Obras híbridas**, "A verdade te libertará" (2020) é o título do argumento do desfile 2020 da escola de samba carioca "Estação Primeira de Mangueira", associação carnavalesca fundada em 1928. Christina Ramalho explica o título da associação e as cores dos seus símbolos e a seguir faz referência detalhada às suas atividades relacionadas com o carnaval, com especial destaque para a de 2020, que tem a ver com a biografia de Jesus Cristo adaptada à contemporaneidade a partir do proposta de uma reinterpretação de sua imagem mística e mítica que projeta seu "renascimento" no Morro da Mangueira. Alexsandra dos Santos Bispo, por sua vez, apresenta o poema épico-lírico *Fim de um juízo* (1986), de Leda Miranda Hühne. Bispo refere-se à extensão da obra, suas formas métricas e estrofes, o eu lírico/narrador e suas reflexões sobre a arbitrariedade do poder na sociedade. A matéria épica da obra é a ditadura militar, ampliada, em termos simbólicos, por recursos metafóricos. Antonio Marcos dos Santos Trindade traz informações sobre o livro *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro*, também conhecido como *Romanceiro Sergipano* (1977). É uma colecção,

feita pelo folclorista Jackson da Silva Lima (1937), de romances tradicionais, poemas cantados populares, da Península Ibérica, de natureza híbrida, apresentando, ao mesmo tempo, características dos géneros épico, lírico e dramático.

Finalmente, em **Teatro épico**, temos *Auto do frade*, de 1984, do pernambucano João Cabral de Melo Neto, peça que apresenta uma variada gama de vozes em torno da vida política e dos ideais revolucionários de frei Caneca, um carmelita pernambucano que viveu dois importantes ideias do século XIX, no Brasil, a saber, a Revolução Pernambucana e a Confederação do Equador, de 1817 e 1824, respectivamente. Morto por fuzilamento em 1825, Frei Caneca integra a galeria dos heróis do estado de Pernambuco. Para Ramalho, "foi justamente o episódio de sua morte que o projetou no plano maravilhoso, convertendo-o em um herói épico relacionado às imagens míticas redentoras dos mártires".

A *Revista Épicas*, nesta edição, oferece importante material para professores, pesquisadores e leitores que, porventura, tenham interesse em autores e obras de natureza épica das mais diversas nacionalidades. Boa leitura. Boa viagem!

Ioannis Kioridis
(Hellenic Open University - Universidad de Belgrado)

Simão Pedro dos Santos
(Universidade de Pernambuco - UPE)

KIORIDIS, Ioannis; SANTOS, Simão Pedro dos. Presentación. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 9-13. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

PRESENTACIÓN

En otra edición especial, *Revista Épicas* acerca a los lectores las entradas que pasaron a formar parte de la "Cartografía de obras épicas" (https://es.cimeep.com/mapeamento) en 2020. Hay un total de 43 entradas, organizadas según el subgénero a los que pertenecieron y firmaron investigadores brasileños y extranjeros en diferentes etapas de su trayectoria académica: doctores, masters, estudiantes de Doctorado y Master, estudiantes de licenciatura involucrados en la investigación de iniciación científica. Estas entradas representan producciones épicas, en diferentes subgéneros, de los siguientes países: Bolivia, Brasil, Estonia, Finlandia, Francia, Grecia, India, Italia, Japón, Letonia, además de las de la República de Mordovia (Rusia); de los pueblos Nanai, que residen entre Siberia y el norte de China; el pueblo setu, que vive en la frontera entre Estonia y Rusia; y producciones épicas bizantinas, griegas y latinas.

En la sección **Cine épico**, Igor Gonçalves Miranda nos trae *Fantaghirò*, de 1991, película de Lamberto Bava, que se basó en una fábula de Ítalo Calvino, de 1956. Según Gonçalves Miranda, "Existen variantes de la misma fábula en la literatura oral y escrita de Brasil, España y Portugal, cuyos

títulos genéricos son, entre otros, ‘La doncella que va a la guerra’ o ‘La doncella guerrera’”. Fernando de Mendonça presenta, a su vez, cuatro entradas: *Ran*, una película de 1985, del director japonés Akira Kurosawa, el griego *Taxidi sta Kythira*, de 1984, del director Theo Angelopoulos, quien “destaca por ser uno de los mayores actualizadores de las clásicas matrices épicas de su nación”; *Jeanne La Pucelle*, 1994, sobre Joana D'Arc con dirección de Jacques Rivette. Según Mendonça, “en esta producción cinematográfica de carácter épico, el personaje estaba más desarrollado”.

Em **Cordel épico**, Rosângela Trajano firma siete entradas, presentando: *A saga da liberdade, o grito da cor negra*, de 2015, cordel épico de Mané Beradeiro; *Che Guevara*, de 2017, del poeta Medeiros Braga; *Che Guevara: nas trilhas da liberdade,* de Lucarocas, publicado en 2010; *Helena de Tróia e o cavalo misterioso*, de Antonio Klévisson Viana, publicado em 2000; *Jararaca, o cangaceiro santo*, de Costa Senna, de 2013; *Viva São Sebastião!... O padroeiro da Pipa*, de 2015, de Tonha Mota; y *Simón Bolívar, o libertador da América*, de Jorge Furtado, del año de 2010. Edmilson Nunes Brandão nos trae *A batalha de Oliveiros com Ferrabraz (*1909, 1913, 1920), obra de Leandro Gomes de Barros, el padre del cordel brasileiro. Allana Santana Souza presenta *História de Dimas, o bom ladrão*, cordel de Francisco das Chagas Batista, contemporáneo de Leandro Gomes de Barros, y *O misterioso atentado ao bispo de Cajazeiras*, de 2015, de autoria del profesor Janduhi Dantas Nóbrega. Claudia Emylly Silva Barreto trae *Antônio Conselheiro na villa de Itabaiana*, de 2015, del periodista y profesor del estado de Sergipe Robério Santos. Souza e Barreto, juntas, presentan la entrada sobre*Viagem aos 80 Anos da Revolta de Princesa*, también de Janduhi Dantas Nóbrega, texto de 2011. De acuerdo com las autoras, “el cordel recuerda importantes hechos históricos del estado de Paraíba al narrar las revoluciones en torno a las rivalidades políticas que reverberaron a nivel nacional”. Ya Ítalo de Melo Ramalho estudia *O massacre de Canudos*, cordel escrito por Varneci Nascimento, de Bahia, y publicado por la Editora Luzeiro en 2006. E *Dragão do Mar*: *herói da terra da luz*, de Klévisson Viana, é um cordel de 2010 apresentado por Christina Ramalho, segundo a qual, “ La materia épica se centra en el héroe Francisco José do Nascimento (1839-1914), hombre del mar (un “jangadeiro”) y abolicionista, quien, por sus logros en el mar, al cerrar el puerto de Fortaleza para evitar el envío de esclavos que serían vendidos por campesinos endeudados, recibió el apodo

de ‘Dragón del Mar’”. Destacase que la mayoria de las contibuciones de la sección hacen parte del proyecto de Iniciación Científica de la Universidade Federal de Sergipe titulado “Cartografía de folletos de cordel épicos”, dirigido por Profesora Doctora Christina Ramalho.

La sección **Epopeya/Poema épico** está compuesta por 16 entradas. Ioannis Kioridis nos presenta uma introducción sobre la poesía épica bizantina, para, en seguida, traer al conocimiento diferentes manuscritos de *Diyenís Akritis: el Texto de Trebizonda (T)* (1868); el *Texto de Andros (A)* (1878); el *Texto de Oxford (O)* (1670); el *Texto de Grottaferrata (G)* (séc. XIII/XIV) y el *Texto de El Escorial (E)* (séc. XV). Además, describe *Του Αρμούρη (El cantar de Armuris)* (1877) y Τραγούδι *του Γιού του Ανδρονίκου (El Cantar del hijo de Andrónico)* (1859). Segús Kioridis, “Todas estas obras reflejan una época heroica de lucha y convivencia del mundo griego cristiano y el árabe musulmán en las fronteras del Imperio Bizantino (en Asia Menor, Siria y las riberas del río Éufrates). Marcos Martinho presenta *Argonáuticas*, epopeya griega que recuerda “la gloria de los héroes que navegaron en el barco Argo hasta el vellón de oro”. Ya Luís Manuel Gaspar Cerqueira nos trae *A Guerra Civil (Farsália),* de Lucano, “la segunda grande épica latina, después de la *Eneida*”. *Goyania* es una epopeya de Manuel Lopes de Carvalho, publicada en 1896 en la ciudad del Porto. Según Luana Santana, autora de la entrada, *Goyania* “narra los conflictos establecidos con la llegada e instalación de Bartolomeu Bueno da Silva a las tierras de Goiás y las luchas contra los indígenas que allí vivían, involucrando aspectos míticos”. Christina Ramalho nos presenta *Los Reinos Dorados*, epopeya del boliviano Homero Carvalho, publicada em 2007, que representa, en esta edición, un poema épico posmoderno. La obra rescata, en el contexto da cultura boliviana y sudamericana, “la imagen mítica de los Reinos Dorados”. Anna Beatriz Paula nos presenta, de la Índia, la epopeya *Savitri: uma lenda e um símbolo* (1940), por Paula identificada como la “obra maestra de Sri Aurobindo (1872-1950)”, cargada del simbolismo védico. Por fin, Victor Hugo Sampaio Alves trae a nuestro conocimiento las epopeyas *Kalevala* (séc. XIX), *Kalevipoeg* (séc. XIX), *Lāčplēsis* (1872-1887) y *Mastorava* (1994), poniéndonos, a través de ellas, en contacto con expresiones épicas, respectivamente, de Finlandia, Estonia, Letonia y Mordovia, lo que sin duda amplía la mirada sobre la importancia del género en diferentes partes del mundo.

En la sección **Epopeya adaptada para niños y jóvenes**, encontramos informaciones sobre la adaptación al portugués, por Roberto Lacerda, en 2008, de La *Odisea* de Homero. Para niños y jóvenes, el texto es una edición de Scipione para la *Coleção Reencontro* y se resume "en 27 capítulos cortos, con sus propios títulos", según la autora de la entrada, Christina Ramalho.

En **Epopeya oral**, encontramos tres contribuciones de Victor Hugo Sampaio Alves, quien describe la epopeya de la tradición oral *Kasa Taori*, "con contenido chamánico perteneciente al pueblo Nanai, habitantes indígenas de la familia lingüística Tungus que habitan Siberia y el norte de China"; *Peko*, "un poema épico de la etnia Setu, gente de origen finno-ugiano que habita la frontera entre Estonia y Rusia"; y *Oina* e *Yukar* "son los nombres dados a los dos tipos de tradiciones orales épicas presentes entre los pueblos Ainu", que "son pueblos indígenas nativos de las regiones de Hokkaidō y al noreste de Honshū, Japón, y los territorios rusos de Sakhalin, las islas Kuriles, el Krai de Khabarovsk y la península de Kamchatka".

En la sección **Narrativa épica/Saga épica**, encontraremos *Diyenís Akritis*, *texto de Andros-Tesalónica (P)*, también una versión, ahora en prosa, del siglo XVII de la epopeya *Diyenís Akritis*. Según Ioannis Kioridis, "El lenguaje es popular con una tensión de simplificación del modelo que sería un manuscrito afin a T".

En la sección **Obras híbridas**, "La verdad te hará libre" (2020) es el título del argumento del desfile 2020 de la escuela de samba de Río de Janeiro "Estação Primeira de Mangueira", una asociación de carnaval fundada en 1928. Christina Ramalho explica el título de la asociación y los colores de sus símbolos y luego hace detallada referencia a sus actividades relacionadas con el carnaval, dando especial énfasis a la de 2020, que tiene que ver con la biografía de Jesucristo adaptada a los tiempos contemporáneos basada en la propuesta de una reinterpretación de su imagen mística y mítica que proyecta su "renacimiento" en Morro da Mangueira. Alexsandra dos Santos Bispo, a su vez, presenta el poema épico-lírico bajo el título *Fim de um juízo* [Fin de un juicio] (1986), de Leda Miranda Hühne. Bispo se refiere a la extensión de la obra, sus formas métricas y estróficas, el narrador y sus reflexiones sobre la arbitrariedad del poder en la sociedad. La materia épica de la obra es la dictadura militar, expandida, en términos simbólicos, por recursos metafóricos.

Antonio Marcos dos Santos Trindade trae informaciones acerca del libro *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro*, también conocido como *Romanceiro Sergipano* (1977). Se trata de una colección, realizada por el folclorista Jackson da Silva Lima (1937), de romances tradicionales, poemas populares cantados, de la Península Ibérica, de naturaleza híbrida, que presenta a la vez características de los géneros épico, lírico y dramático.

Finalmente, en **Teatro épico**, tenemos *Auto do frade*, de 1984, de João Cabral de Melo Neto, una obra que presenta una variada gama de voces en torno a la vida política y los ideales revolucionarios de frei Caneca, un carmelita de Pernambuco que vivió dos importantes ideas del siglo XIX en Brasil, a saber, la Revolución de Pernambucana y la Confederación Ecuatoriana de 1817 y 1824, respectivamente. Muerto por un pelotón de fusilamiento en 1825, Frei Caneca forma parte de la galería de los héroes del estado de Pernambuco. Para Ramalho, "fue precisamente el episodio de su muerte lo que lo proyectó en el plan maravilloso, convirtiéndolo en un héroe épico relacionado con las míticas imágenes redentoras de los mártires".

La *Revista Épicas*, en esta edición, ofrece material importante para profesores, investigadores y lectores que puedan estar interesados en autores y obras épicas de diferentes nacionalidades. Buena lectura. ¡Buen viaje!

Ioannis Kioridis
(Hellenic Open University - Universidad de Belgrado)

Simão Pedro dos Santos
(Universidade de Pernambuco - UPE)

KIORIDIS, Ioannis; SANTOS, Simão Pedro dos. Présentation. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 14-18. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

PRÉSENTATION

Dans une autre édition spéciale, *Revista Épicas* présente aux lecteurs les entrées qui sont devenues une partie de la «Cartographie des oeuvres épiques» (https://fr.cimeep.com/mapeamento) en 2020. Il y a un total de 43 entrées, organisées selon le sous-genre auquel chacun appartient et signées par des chercheurs brésiliens et étrangers à différents stades de leur parcours académique: docteurs, masters, doctorants et étudiants en master et étudiants de premier cycle impliqués dans la recherche d'initiation scientifique. Ces entrées représentent des productions épiques, dans différents sous-genres, des pays suivants: Bolivie, Brésil, Estonie, Finlande, France, Grèce, Inde, Italie, Japon, Lettonie, en plus de ceux de la République de Mordovie (Russie); des peuples Nanai, résidant entre la Sibérie et le nord de la Chine; du peuple Setu, qui vit à la frontière entre l'Estonie et la Russie; et des productions épiques byzantines, grecques et latines.

Dans la section **Cinéma épique**, Igor Gonçalves Miranda nous présente *Fantaghirò*, de 1991, un film de Lamberto Bava, basé sur une fable d'Ítalo Calvino, de 1956. Selon Gonçalves Miranda, «Il

existe des variantes de la même fable dans la littérature orale et écrite au Brésil, en Espagne et au Portugal, dont les titres génériques sont, entre autres, 'La jeune fille qui part en guerre' ou 'La jeune fille guerrière'». Fernando de Mendonça, à son tour, présente trois entrées: *Ran*, un film de 1985, du directeur japonais Akira Kurosawa; le grec *Taxidi sta Kythira*, de 1984, du directeur Theo Angelopoulos, qui est un «des plus grands actualisateurs des matrices épiques classiques de son pays»; et *Jeanne La Pucelle*, 1994, film épique français sur Jeanne d'Arc réalisé par Jacques Rivette. Selon Mendonça, «l'œuvre de Jacques Rivette (1928-2016) s'impose comme celle dans laquelle la matière épique entourant l'héroïne était plus profondément développé».

Dans **Cordel épique**, Rosângela Trajano signe sept entrées, présentant: *A saga da liberdade, o grito da cor negra*, 2015, cordel épique de Mané Beradeiro; *Che Guevara,* 2017, du poète Medeiros Braga; *Che Guevara: nas trilhas da liberdade*, par Lucarocas, publié en 2010; *Helena de Tróia e o cavalo misterioso*, d'Antonio Klévisson Viana, publié en 2000; *Jararaca, o cangaceiro santo*, de Costa Senna, 2013; *Viva São Sebastião! ... O santo padroeiro da Pipa*, publié en 2015, par Tonha Mota; et *Simón Bolívar, o libertador da América*, de Jorge Furtado, de 2010. Edmilson Nunes Brandão nous présente *A batalha de Oliveiros com Ferrabraz* (1909, 1913, 1920), œuvre de Leandro Gomes de Barros, le père du cordel brésilien. Allana Santana Souza décrit *História de Dimas, o bom ladrão*, cordel de Francisco das Chagas Batista, contemporain de Leandro Gomes de Barros, et *O misterioso atentado ao bispo de Cajazeiras*, 2015, du professeur Janduhi Dantas Nóbrega. Claudia Emylly Silva Barreto apporte une étude sur *Antônio Conselheiro na villa de Itabaiana*, publié en 2015, par le journaliste et professeur de l'état de Sergipe Robério Santos. Souza et Barreto, ensemble, signent également l'entrée sur *Viagem aos 80 Anos da Revolta de Princesa*, également de Janduhi Dantas Nóbrega, texte de 2011. Selon les auteurs, «Le cordel se souvient de faits historiques importants de l'état de Paraíba en racontant les révolutions autour des rivalités 4 politiques qui se sont répercutées au niveau national». Ítalo de Melo Ramalho, quant à lui, étudie *O massacre de Canudos*, un cordel écrite par Varneci Nascimento, de Bahia, et publié par Editora Luzeiro en 2006. Et *Dragão do Mar*: *herói da terra da luz*, de Klévisson Viana, est une cordel de 2010 présentée par Christina Ramalho, selon laquelle, «La matière épique se concentre sur le héros Francisco José do Nascimento (1839-1914), un homme de la mer (un '*jangadeiro*') abolitionniste, qui, pour ses réalisations en mer (il a

fermé le port de Fortaleza pour empêcher l'envoi d'esclaves qui seraient vendus par des agriculteurs endettés), a reçu le surnom de 'Dragon de la Mer'». Il est à noter que la plupart des contributions de cette section sont liées au projet d'initiation scientifique de l'Universidade Federal de Sergipe intitulé «Cartographie du cordel épiques, dirigé par le professeur Dr. Christina Ramalho.

La section **Épopée/Poème épique** se compose de 16 entrées. Ioannis Kioridis nous présente une introduction à la poésie épique byzantine, pour ensuite mettre en lumière différents manuscrits de *Diyenís Akritis*: le *Texte de Trebizonda (T)* (1868); le *Texte d'Andros (A)* (1878); le *Texte d'Oxford (O)* (1670); le *Texte de Grottaferrata (G)* (13e/14e siècles) et le *Texte d'El Escorial (E*) (15e siècle). En outre, il décrit *Του Αρμούρη (El canto de Armuris)* (1877) et *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου (El Cantar del hijo de Andrónico)* (1859). Selon Kioridis, «Toutes ces œuvres reflètent une époque héroïque de lutte et de coexistence du monde grec chrétien et du monde arabe musulman aux confins de l'Empire byzantin (en Asie Mineure, en Syrie et sur les rives de l'Euphrate). Marcos Martinho présente *Argonautiques*, une épopée grecque qui rappelle «la gloire des héros qui menèrent la nef Argô vers la toison d'or». Luís Manuel Gaspar Cerqueira présente *Bellum Ciuile (Pharsalia)* de Lucano, «est la deuxième grande épopée latine, après l'*Énéide*». *Goyania* est une épopée de Manuel Lopes de Carvalho, publiée en 1896 dans la ville de Porto. Selon Luana Santana, auteur de l'article, *Goyania* «raconte les conflits établis avec l'arrivée et l'installation de Bartolomeu Bueno da Silva aux terres de Goiás et aux luttes contre les peuples indigènes qui y vivaient, impliquant des aspects mythiques». Christina Ramalho nous présente *Los Reinos Dorados*, une épopée du bolivien Homero Carvalho, publiée en 2007, qui représente, dans cette édition, un poème épique postmoderne. L'œuvre sauve, dans le contexte de la culture bolivienne et sud-américaine, «l'image mythique des Royaumes d'Or». Anna Beatriz Paula nous présente l'épopée indienne *Savitri: une légende et un symbole* (1940), de Paula identifiée comme le «chef-d'œuvre de Sri Aurobindo (1872-1950)», pleine de symbolisme védique. Enfin, Victor Hugo Sampaio Alves porte à notre attention les épopées *Kalevala* (XIXe siècle), *Kalevipoeg* (XIXe siècle), *Lāčplēsis* (1872-1887) et *Mastorava* (1994), nous mettant en contact avec des expressions épique, respectivement, de Finlande, d'Estonie, de Lettonie et de Mordovie, qui élargit sans aucun doute la vision sur l'importance du genre dans différentes régions du monde.

Dans la section **L'Épopée adaptée aux enfants et aux jeunes**, on trouve des informations sur l'adaptation au portugais, par Roberto Lacerda, en 2008, de l'*Odyssée* d'Homère. Pour les enfants et les jeunes, le texte est une édition de Scipione pour la *Coleção Reencontro* et se résume «en 27 petits chapitres, avec leurs propres titres», selon l'auteur de l'entrée, Christina Ramalho.

Dans **Épopée orale**, on trouve trois contributions de Victor Hugo Sampaio Alves, qui décrit l'épopée de la tradition orale *Kasa Taori*, de «contenu chamanique appartenant au peuple Nanai, habitants indigènes de la famille linguistique Tungus qui habitent la Sibérie et le nord de la Chine»; *Peko*, «le poème épique de l'ethnie Setu, des gens d'origine finno-ougrienne qui habitent la frontière entre l'Estonie et la Russie»; et *Oina* et *Yukar* «les noms donnés aux deux types de traditions orales épiques présentes chez les peuples Ainu», qui «des peuples autochtones originaires des régions de Hokkaidō et du nord-est de Honshū, au Japon, et des territoires russes de Sakhaline, des îles Kouriles, du kraï de Khabarovsk et de la péninsule du Kamtchatka».

Dans la section **Récit épique/Saga épique**, nous trouverons *Diyenís Akritis, texte d'Andros-Thessalonique (P),* également une version, maintenant en prose, du XVIIe siècle ,de l'épopée *Diyenís Akritis*. Selon Ioannis Kioridis, «la langage est populaire avec une tension de simplification du modèle qui serait un manuscrit lié à T.».

Dans la section **Œuvres hybrides**, «La vérité vous libérera» (2020) est le titre de l'argument du défilé 2020 de l'école de samba de Rio «Estação Primeira de Mangueira», une association de carnaval fondée en 1928. Christina Ramalho explique le titre de l'association et les couleurs de ses symboles et fait ensuite référence détaillée à ses activités liées au carnaval, avec un accent particulier sur celle de 2020, qui a à voir avec la biographie de Jésus-Christ adaptée à l'époque contemporaine à travers la proposition d'une réinterprétation de son mystique et mythique qui projette sa «renaissance» à Morro da Mangueira. Alexsandra dos Santos Bispo, à son tour, présente le poème épique-lyrique *Fim de um juízo* (1986), de Leda Miranda Hühne. Bispo évoque l'extension de l'œuvre, ses formes et strophes métriques, le je lyrique/narrateur et ses réflexions sur l'arbitraire du pouvoir dans la société. La matière épique de l'œuvre est la dictature militaire, élargie, en termes symboliques, par des ressources métaphoriques. Antonio Marcos dos Santos Trindade apporte des

informations sur le livre *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro*, également connu sous le nom de *Romanceiro Sergipano* (1977). Il s'agit d'un recueil, réalisé par le folkloriste Jackson da Silva Lima (1937), de romans traditionnels, poèmes chantés populaires, de la péninsule ibérique, de nature hybride, présentant à la fois les caractéristiques des genres épique, lyrique et dramatique.

Enfin, dans **Théâtre épique**, nous avons *Auto do frade*, de 1984, de João Cabral de Melo Neto, écrivain de Pernambuco, une pièce qui présente un éventail varié de voix autour de la vie politique et des idéaux révolutionnaires de Frei Caneca, un carmélite de Pernambuco qui a vécu deux idées du XIXe siècle au Brésil, à savoir la *Revolução Pernambucana* et la *Confederação do Equador* de 1817 et 1824, respectivement. Tué par un peloton d'exécution en 1825, Frei Caneca fait partie de la galerie des héros de l'état de Pernambuco. Pour Ramalho, «c'est précisément l'épisode de sa mort qui l'a projeté dans le plan merveilleux, le transformant en un héros épique lié aux images rédemptrices mythiques des martyrs».

La *Revista Épicas*, dans cette édition, offre un matériel important pour les professeurs, les chercheurs et les lecteurs qui peuvent être intéressés par des auteurs et des œuvres de nature épique des nationalités les plus diverses. Bonne lecture. Bon voyage!

Ioannis Kioridis
(Hellenic Open University - Universidad de Belgrado)

Simão Pedro dos Santos
(Universidade de Pernambuco - UPE)

KIORIDIS, Ioannis; SANTOS, Simão Pedro dos. Presentation. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 19-23. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

PRESENTATION

In another special edition, *Revista Épicas* presents to readers the entries that became part of the "Mapping of Epic Works" (https://en.cimeep.com/mapeamento) in 2020. There are a total of 43 entries, organized according to the sub-genre to which each one belongs and signed by Brazilian and foreign researchers at different stages of their academic career: doctors, masters, doctoral and master students and undergraduates involved in research initiation science. These entries represent epic productions, in different sub-genres, from the following countries: Bolivia, Brazil, Estonia, Finland, France, Greece, India, Italy, Japan, Latvia, in addition to those from the Republic of Mordovia (Russia); Nanai peoples, residing between Siberia and northern China; the Setu people, who live on the border between Estonia and Russia; and epic Byzantine, Greek and Latin productions.

In the section **Epic cinema**, Igor Gonçalves Miranda brings us Fantaghirò, from 1991, a film by Lamberto Bava, which was based on a fable by Ítalo Calvino, from 1956. According to Gonçalves Miranda, " There are variants of the same fable in oral and written literature in Brazil, Spain and Portugal, whose generic titles are, among others, 'The maiden who goes to war' or 'The maiden warrior'". Fernando de Mendonça, in turn, presents three entries: *Ran*, a 1985 film, by the Japanese

director Akira Kurosawa; the Greek *Taxidi sta Kythira*, from 1984, by director Theo Angelopoulos, who "stands out for being one of the greatest updaters of his nation's classic epic matrices"; and *Jeanne La Pucelle*, 1994, French epic film about Joan of Arc directed by Jacques Rivette. According to Mendonça, in this film "the epic matter surrounding the heroine was more deeply developed".

In **Epic cordel**, Rosângela Trajano signs seven entries, presenting: *A saga da liberdade, o grito da cor negra*, 2015, an epic cordel by Mané Beradeiro; *Che Guevara*, 2017, by the poet Medeiros Braga; *Che Guevara: nas trilhas da liberdade*, by Lucarocas, published in 2010; *Helena de Tróia e o cavalo misterioso*, by Antonio Klévisson Viana, published in 2000; *Jararaca, o cangaceiro santo*, from Costa Senna, 2013; *Viva São Sebastião! O padroeiro da Pipa*..., published in 2015, by Tonha Mota; and *Simón Bolívar, o libertador da América*, by Jorge Furtado, from 2010. Edmilson Nunes Brandão brings us *A batalha de Oliveiros com Ferrabraz* (1909, 1913, 1920), the work of Leandro Gomes de Barros, the father of the Brazilian cordel. Allana Santana Souza describes *História de Dimas, o bom ladrão*, cordel of Francisco das Chagas Batista, contemporary of Leandro Gomes de Barros, and *O misterioso atentado ao bispo de Cajazeiras*, 2015, authored by professor Janduhi Dantas Nóbrega. Claudia Emylly Silva Barreto brings a study about *Antônio Conselheiro na villa de Itabaiana*, published in 2015, by the journalist and professor from the state of Sergipe Robério Santos. Souza and Barreto, together, also sign the entry on *Viagem aos 80 Anos da Revolta de Princesa*, also by Janduhi Dantas Nóbrega, 2011 text. According to the authors, "the cordel remembers important historical facts from the state of Paraíba when narrating the revolutions around political rivalries that reverberated at the national level". Ítalo de Melo Ramalho, on the other hand, studies *O massacre de Canudos*, a cordel written by Varneci Nascimento, from Bahia, and published by Editora Luzeiro in 2006. And *Dragão do Mar*: *herói da terra da luz*, by Klévisson Viana, is a 2010 cordel presented by Christina Ramalho, according to which, "the epic matter focuses on the hero Francisco José do Nascimento (1839-1914), a sea man abolitionist (a "*jangadeiro*"), who, for his achievements at sea, closing the port of Fortaleza to prevent the shipment of slaves that would be sold by indebted farmers, received the nickname of 'Sea Dragon'". It is noteworthy that most of the contributions in this section are linked to the Scientific Initiation project of the Universidade Federal de Sergipe entitled "Mapping epic cordel", directed by Professor PhD Christina Ramalho.

The **Epic poem** section consists of 16 entries. Ioannis Kioridis presents us with an introduction to the Byzantine epic poetry, to then bring to light different manuscripts by *Diyenís Akritis*: the *Trebizonda Text (T)* (1868); the *Text of Andros (A)* (1878); the *Text of Oxford (O)* (1670); the *Text of Grottaferrata (G)* (13th/14th centuries) and the *Text of El Escorial (E)* (15th century). In addition, he describes *Του Αρμούρη (El canto de Armuris)* (1877) and *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου (El Cantar del hijo de Andrónico)* (1859). According to Kioridis, "All these works reflect a heroic time of struggle and coexistence of the Christian Greek world and the Muslim Arab world on the borders of the Byzantine Empire (in Asia Minor, Syria and the banks of the Euphrates River)". Marcos Martinho presents *Argonáuticas*, a Greek epic that recalls "the glory of the heroes who they sailed on the Argo ship to the golden fleece". Luís Manuel Gaspar Cerqueira brings Lucano's *Bellum Ciuile (Pharsalia)*, "the second great Latin epic poem, after the *Aeneid*". *Goyania* is an epic poem by Manuel Lopes de Carvalho, published in 1896 in the city of Porto. According to Luana Santana, author of the entry, *Goyania* "narrates the conflicts established with the arrival and installation of Bartolomeu Bueno da Silva to the lands of Goiás and the struggles against the indigenous people who lived there, involving mythical aspects". Christina Ramalho presents us *Los Reinos Dorados*, an epic poem by the Bolivian Homero Carvalho, published in 2007, which represents, in this edition, a postmodern epic poem. The work rescues, in the context of Bolivian and South American culture, "the mythical image of the Golden Kingdoms". Anna Beatriz Paula brings us the Indian epic poem *Savitri: a legend and a symbol* (1940), by Paula identified as the "masterpiece of Sri Aurobindo (1872-1950)", full of Vedic symbolism. Finally, Victor Hugo Sampaio Alves brings to our attention the epics *Kalevala* (19th century), *Kalevipoeg* (19th century), *Lāčplēsis* (1872-1887) and *Mastorava* (1994), putting us in contact with epic expressions, respectively, from Finland, Estonia, Latvia and Mordovia, which undoubtedly expands the view on the importance of epic genre in different parts of the world.

In the section **Epic poetry adapted for children and young people,** we find information about the adaptation to the Portuguese language, by Roberto Lacerda, in 2008, of Homer's *Odyssey*. For children and young people, the text is an edition of Scipione for the *Coleção Reencontro* and is summarized in "27 short chapters, with their own titles", according to the author of the entry, Christina Ramalho.

In **Oral epic**, we find three contributions by Victor Hugo Sampaio Alves, who describes the epic of *Kasa Taori* from oral tradition, “an epic chant with shamanic content belonging to the Nanai people, indigenous inhabitants of the Tungus linguistic family who inhabit Siberia and northern China”; *Peko*, “ an epic poem from the Setu, a Finno-Ugric people inhabiting the borders between Estonia and Russia”; and *Oina* and *Yukar* “names given to the two types of epic oral traditions present among the Ainu peoples”, who “indigenous peoples native to the regions of Hokkaidc and northeast of Honshc, Japan, and the Russian territories of Sakhalin, Kuril Islands, Khabarovsk Krai and Kamchatka Peninsula”.

In the **Epic narrative/Epic saga** section, we will find *Diyenís Akritis*, the *Text of Andros-Thessalonica (P)*, also a 17th century prose version of the Diyenís Akritis epic. According to Ioannis Kioridis, “the language is popular with a tension of simplification of the model that would be a T-related manuscript”.

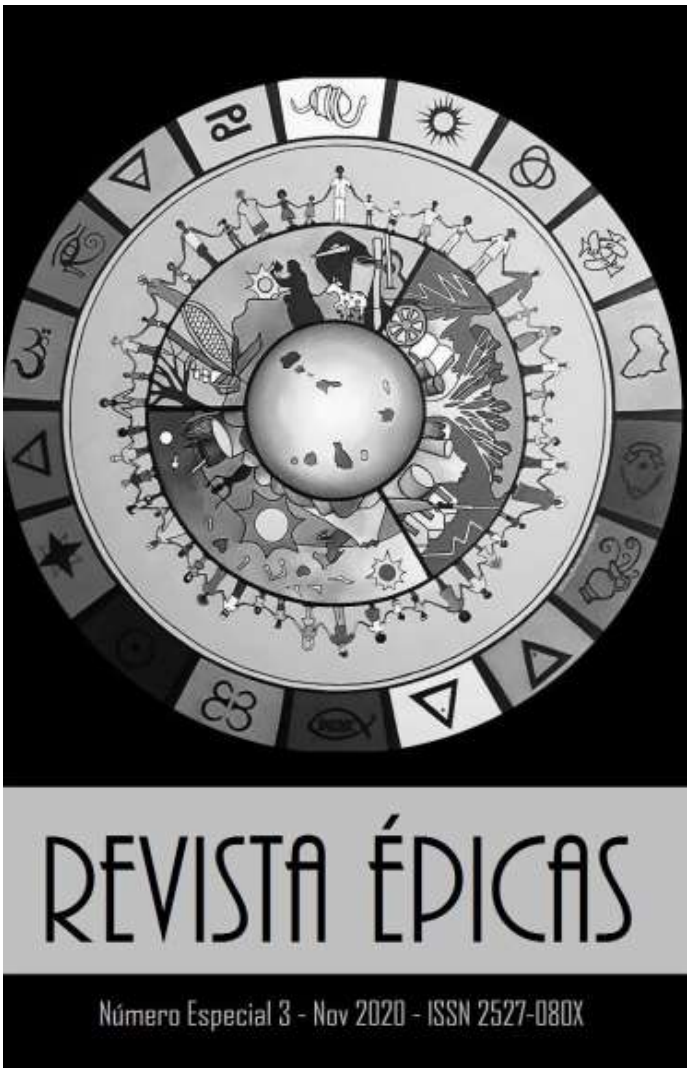
In the section **Hybrid works**, “The truth will liberate you” (2020) is the title of the argument of the 2020 parade of the Rio samba school “Estação Primeira de Mangueira”, a carnival association founded in 1928. Christina Ramalho explains the title of the association and the colors of its symbols and then makes detailed reference to its activities related to carnival, with special emphasis on that of 2020, which has to do with the biography of Jesus Christ adapted to contemporary times through the proposal of a reinterpretation of his mystical and mythical that projects its “rebirth” in Morro da Mangueira. Alexsandra dos Santos Bispo, in turn, presents the epic-lyric poem *Fim de um juízo* (1986), by Leda Miranda Hühne. Bispo refers to the extension of the work, its metric forms and stanzas, the I lyrical/narrator and the reflections on the arbitrariness of power in society. The epic matter of the work is the military dictatorship, expanded, in symbolic terms, by metaphorical resources. Antonio Marcos dos Santos Trindade brings information about the book *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro*, also known as *Romanceiro Sergipano* (1977). It is a collection, made by the folklorist Jackson da Silva Lima (1937), of traditional novels, popular sung poems, from the Iberian Peninsula, of a hybrid nature, presenting, at the same time, characteristics of the epic, lyrical and dramatic genres.

Finally, in **Epic theater**, we have *Auto do frade*, from 1984, by João Cabral de Melo Neto, from Pernambuco, a play that presents a varied range of voices around the political life and revolutionary ideals of Frei Caneca, a Carmelite from Pernambuco who lived two important nineteenth-century ideas in Brazil, namely the *Revolução Pernambucana* and the *Confederação do Equador* of 1817 and 1824, respectively. Killed by firing squad in 1825, Frei Caneca is part of the gallery of the heroes of the state of Pernambuco. For Ramalho, "it was precisely the episode of his death that projected him into the wonderful plan, turning him into an epic hero related to the mythical redemptive images of the martyrs".

The *Revista Épicas*, in this edition, it offers important material for teachers, researchers and readers who may be interested in authors and works of an epic nature from the most diverse nationalities. Good reading. Good trip!

Ioannis Kioridis
(Hellenic Open University - Universidad de Belgrado)

Simão Pedro dos Santos
(Universidade de Pernambuco)



Cinema épico
Cine épico
Cinéma épique
Epic cinema

MIRANDA, Igor G. *Fantaghirò.* Cinema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 25-29. ISSN 2527-080X.

FANTAGHIRÒ
CINEMA ÉPICO

Igor Gonçalves Miranda[1]
Universidade Federal de Sergipe

1.

Inspirado na fábula homônima de Italo Calvino, *Fantaghirò* (1991), de Lamberto Bava (1944), é um filme com mais de três horas de duração, desdobrado em um seriado televisivo com mais quatro episódios de mesma duração, totalizando quinze horas de projeção. Os dois primeiros episódios trazem a narrativa de um reino em constante guerra, há tanto tempo que já não sabiam os motivos por que guerreavam. Para dar fim à guerra sangrenta, o filho do rei inimigo, Romualdo, desafia o rei para um duelo. O rei decide, por conta de profecias, enviar em seu lugar as três filhas, no entanto, apenas Fantaghirò permanece na jornada. Romualdo não tem certeza que seu adversário é uma mulher e realiza provas para descobrir a verdadeira identidade de gênero; quando é finalmente derrotado, a heroína Fantaghirò parte de volta para o reino. Romualdo vai a seu encalço para casar-se com ela e pôr fim à guerra entre os dois reinos.

[1] Mestrando em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe. Membro Temporário do GT 22 – Cinema Épico.

A fábula na qual Bava se inspira é a versão presente em *Fiabe italiane* (1956), de Italo Calvino. Há variantes da mesma fábula na literatura oral e escrita no Brasil, na Espanha e em Portugal, cujos títulos genéricos são, entre outros, “A donzela que vai à guerra” ou “A donzela guerreira”. Na versão cinematográfica de Bava, a heroína Fantaghirò é protegida por bruxas, está imbuída de poderes mágicos e se comunica com a natureza, revelando o plano maravilhoso de materialidade épica. Além disso, ela cumpre o seu papel numa longa jornada ao realizar seu “destino profético” de pôr o fim à guerra entre os reinos, primeiro disfarçando-se de cavaleiro de armas, depois se casando por opção com o rei inimigo (já que ela é superior a ele nas armas). Esta fábula faz parte da tradição de contos populares em que há a questão da identidade de gênero, do travestir-se a mulher para ser confundida com o homem, mas vai além da simples confusão entre os gêneros, pois reflete a transgressão do papel de inferioridade relegado à mulher na sociedade e a emancipação da mesma.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *Fantaghirò* DIREÇÃO: Lamberto Bava ROTEIRO: Francesca Melandri e Gianni Romoli; Italo Calvino (fábula original) MONTAGEM: Piero Bozza FOTOGRAFIA: Romano Albani MÚSICA: Amedeo Minghi PRODUÇÃO: Lamberto Bava; Andrea Piazzesi; Roberto Bessi DURAÇÃO: 3h ELENCO: Alessandra Martines; Kim Rossi Stuart; Mario Adorf; Ángela Molina IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0101095/.

2.

Inspirada en la fábula homónima de Italo Calvino, *Fantaghirò* (1991), de Lamberto Bava (1944), es una película de más de tres horas de duración, desplegada en una serie de televisión con cuatro episodios más de la misma duración, totalizando quince horas de proyección. Los dos primeros episodios traen la narrativa de un reino en guerra constante, hace tanto tiempo que ya no sabían las razones por las que estaban en guerra. Para poner fin a la sangrienta guerra, el hijo del rey enemigo, Romualdo, desafía al rey a duelo. El rey decide, a causa de las profecías, enviar a las tres hijas en su lugar, sin embargo, solo Fantaghirò permanece en el viaje. Romualdo no está seguro de que su oponente sea una mujer y hace pruebas para descubrir la verdadera identidad de género; cuando finalmente es derrotado, la heroína Fantaghirò parte hacia el reino. Romualdo va tras para casarse con ella y poner fin a la guerra entre los dos reinos.

La fábula en la que se inspira Bava es la versión presente en *Fiabe italiane* (1956), de Italo Calvino. Existen variantes de la misma fábula en la literatura oral y escrita de Brasil, España y Portugal, cuyos títulos genéricos son, entre otros, "La doncella que va a la guerra" o "La doncella guerrera". En la versión cinematográfica de Bava, la heroína Fantaghirò está protegida por brujas, está imbuida de poderes mágicos y se comunica con la naturaleza, revelando el maravilloso plan de la materialidad épica. Además, cumple su rol en un largo viaje en el cumplimiento de su “destino profético” de poner fin a la guerra disfrazándose de caballero de armas, luego casándose por elección con el rey enemigo (ya que ella es superior a él en armas). Esta fábula es parte de la tradición del cuento popular en la que existe el tema de la identidad de género, de disfrazar a las mujeres para confundirlas con los hombres, pero va más allá de la simple confusión entre géneros, pues refleja la transgresión del rol de inferioridad relegada a la mujer en la sociedad y su emancipación.

DATOS TÉCNICOS

TÍTULO ORIGINAL: *Fantaghirò* DIRECCIÓN: Lamberto Bava GUION: Francesca Melandri; Gianni Romoli; Italo Calvino (fábula original) MONTAJE: Piero Bozza FOTOGRAFÍA: Romano Albani MÚSICA: Amadeo Minghi PRODUCCIÓN: Lamberto Bava; Andrea Piazzesi; Roberto Bessi DURACIÓN: 3h ELENCO: Alessandra Martines; Kim Rossi Stuart; Mario Adorf; Ángela Molina IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0101095/.

3.

Inspiré de la fable éponyme d'Italo Calvino, *Fantaghirò* (1991) de Lamberto Bava (1944) est un film de plus de trois heures, déroulé dans une série télévisée avec quatre autres épisodes de la même durée, totalisant quinze heures de projection. Les deux premiers épisodes apportent le récit d'un royaume en guerre constante, il y a si longtemps qu'ils ne savaient plus les raisons pour lesquelles ils étaient en guerre. Pour mettre fin à la guerre sanglante, le fils du roi ennemi, Romualdo, défie le roi en duel. Le roi décide, en raison de prophéties, d'envoyer les trois filles à sa place, cependant, seul Fantaghirò reste en voyage. Romualdo n'est pas sûr que son adversaire soit une femme et passe des tests pour découvrir la véritable identité de genre; quand il est finalement vaincu, l'héroïne Fantaghirò part pour le royaume. Romualdo le poursuit pour l'épouser et mettre fin à la guerre entre les deux royaumes.

La fable dont s'inspire Bava est la version présente dans *Fiabe italiane* (1956), d'Italo Calvino. Il existe des variantes de la même fable dans la littérature orale et écrite au Brésil, en Espagne et au Portugal, dont les titres génériques sont, entre autres, «La jeune fille qui part en guerre» ou «La jeune fille guerrière». Dans la version cinématographique de Bava, l'héroïne Fantaghirò est protégée par des sorcières, est imprégnée de pouvoirs magiques et communique avec la nature, révélant le merveilleux plan de la matérialité épique. De plus, elle remplit son rôle dans un long voyage dans l'accomplissement de son «destin prophétique» de mettre fin à la guerre en se déguisant en chevalier d'armes, puis en se mariant par choix avec le roi ennemi (puisqu'elle lui est supérieure en armes). Cette fable s'inscrit dans la tradition des contes folkloriques où se pose la question de l'identité de genre, d'habiller les femmes à confondre avec les hommes, mais va au-delà de la simple confusion entre les genres, car elle reflète la transgression du rôle de l'infériorité reléguée aux femmes dans la société et son émancipation.

FICHE TECHNIQUE

TITRE ORIGINAL: *Fantaghirò* MISE EN SCÈNE : Lamberto Bava SCREENPLAY: Francesca Melandri; Gianni Romoli; Italo Calvino (fable original) MONTAGE: Piero Bozza PHOTOGRAPHIE: Romano Albani MUSIQUE: Amadeo Minghi PRODUCTION: Lamberto Bava; Andrea Piazzesi; Roberto Bessi DURÉE: 3h CAST: Alessandra Martines; Kim Rossi Stuart; Mario Adorf ; Ángela Molina IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0101095/.

4.

Inspired by Italo Calvino's eponymous fable, Lamberto Bava's *Fantaghirò* (1991) is a film lasting more than three hours, unfolded in a television series with four more episodes of the same duration, totaling fifteen hours of projection. The first two episodes bring the narrative of a kingdom in constant war, so long ago that they no longer knew the reasons why they were at war. To end the bloody war, the enemy king's son, Romualdo, challenges the king to a duel. The king decides, on account of prophecies, to send the three daughters in his place, however, only Fantaghirò remains on the journey. Romualdo is not sure that his opponent is a woman and takes tests to discover the true gender identity; when he is finally defeated, the heroine Fantaghirò leaves for the kingdom. Romualdo goes after him to marry her and end the war between the two kingdoms.

The fable in which Bava is inspired is the version present in *Fiabe italiane* (1956), by Italo Calvino. There are variants of the same fable in oral and written literature in Brazil, Spain and Portugal, whose generic titles are, among others, "The maiden who goes to war" or "The maiden warrior". In the film version of Bava, the heroine Fantaghirò is protected by witches, is imbued with magical powers and communicates with nature, revealing the wonderful plan of epic materiality. In addition, she fulfills her role in a long journey in fulfilling her “prophetic destiny” of putting an end to the war by disguising herself as a knight in arms, then marrying by choice with the enemy king (since she is superior to him in weapons). This fable is part of the tradition of folk tales in which there is the issue of gender identity, of dressing up women to be confused with men, but goes beyond simple confusion between genders, as it reflects the transgression of the role of inferiority relegated to women in society and its emancipation.

TECHNICAL DATA

ORIGINAL TITLE: *Fantaghirò* DIRECTION: Lamberto Bava SCREENPLAY: Francesca Melandri; Gianni Romoli; Italo Calvino (fable original) FILM EDITING: Piero Bozza CINEMATOGRAPHY: Romano Albani MUSIC: Amadeo Minghi PRODUCTION: Lamberto Bava; Andrea Piazzesi; Roberto Bessi DURATION: 3h CAST: Alessandra Martines; Kim Rossi Stuart; Mario Adorf; Ángela Molina IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0101095/.

MENDONÇA, Fernando de. *Jeanne La Pucelle.* Cinema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 30-34. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

JEANNE LA PUCELLE
CINEMA ÉPICO

Fernando de Mendonça[2]
Universidade Federal de Sergipe

1.

Uma das representações fílmicas mais rigorosas sobre a lendária personagem de Joana D'Arc, mesmo diante de tantas produções relevantes na história do cinema a partir desta biografia, a obra de Jacques Rivette (1928-2016) se destaca como aquela em que a matéria épica em torno da heroína foi mais profundamente desenvolvida. *Jeanne La Pucelle* (1994) dispõe suas quase 6 horas de duração em dois episódios distintos, lançados dentro de um mesmo ano. Na primeira parte (*As Batalhas*), a jovem heroína francesa é convocada por Deus a tirar os ingleses de seu país, formando um exército determinado com o apoio de autoridades. Na segunda parte (*As Prisões*), acompanhamos a campanha militar francesa durante a Guerra dos 100 Anos, com a captura de Joana pelo tribunal da Inquisição e seu julgamento/condenação. A narrativa cobre o período final de sua vida, entre 1429 e 1431, da partida às batalhas até sua morte na fogueira, originalmente sofrida aos 19 anos de idade.

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

Célebre por sua importância na *nouvelle vague*, Rivette impõe seu caráter experimental a uma narrativa que objetiva apresentar uma versão mais laica e menos ligada ao caráter místico decorrente da canonização de 1920. A aguda consciência do ponto de vista histórico se concretiza também pela extração da maioria de seus diálogos advirem do livro *Joana D'Arc por Ela Mesma e Seus Testemunhos* (1959), de Régine Pernoud, baseado nos documentos do processo inquisitório. Em nenhum momento se abandona a perspectiva maravilhosa, pois trata-se claramente de uma protagonista inspirada por propósitos divinos; também por isso se destaca com tanta ousadia sua desmitologização e o resgate ético de uma jornada heroica despida de simbolismos. Mais do que prestar reverência a uma grande figura da História, esta é uma obra que enobrece as qualidades de encenação do cinema contemporâneo, dando exemplo da ampla gama de possibilidades que o épico encontra para redimensionar a linguagem audiovisual.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *Jeanne La Pucelle* DIREÇÃO: Jacques Rivette ROTEIRO: Pascal Bonitzer; Christine Laurent MONTAGEM: Nicole Lubtchansky FOTOGRAFIA: William Lubtchansky MÚSICA: Jordi Savall PRODUÇÃO: Martine Marignac; Maurice Tinchant DURAÇÃO: 5h36min (total) ELENCO: Sandrine Bonnaire; André Marcon; Jean-Louis Richard; Tatiana Moukhine IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0107259/ e https://www.imdb.com/title/tt0107260/.

2.

Una de las representaciones cinematográficas más rigurosas sobre el mítico personaje de Juana D'Arc, a pesar de tantas producciones relevantes en la historia del cine a partir de esta biografía, destaca la obra de Jacques Rivette (1928-2016) por ser aquella en la que la materia épica que rodea a la heroína es más profundamente desarrollada. *Jeanne La Pucelle* (1994) pasa casi 6 horas en dos episodios separados, lanzados en el mismo año. En la primera parte (*Las Batallas*), la joven heroína francesa es convocada por Dios para sacar a los ingleses de su país, formando un decidido ejército con el apoyo de las autoridades. En la segunda parte (*Las Prisiones*), seguimos la campaña militar francesa durante la Guerra de los 100 Años, con la captura de Juana por el tribunal de la Inquisición y su juicio/condena. La narración abarca el período final de su vida, entre 1429 y 1431, desde la salida a las batallas hasta su muerte en la hoguera, sufrida originalmente a los 19 años.

Famoso por su importancia en la *nouvelle vague*, Rivette impone su carácter experimental a una narrativa que pretende presentar una versión más secular y menos ligada al carácter místico resultante de la canonización de 1920. La aguda conciencia del punto de vista histórico también se realiza a través de la extracción de la mayoría de sus diálogos procedentes del libro *Jeanne D'Arc par Elle Même et ses Témoins* (1959), de Régine Pernoud, basado en los documentos del proceso inquisitorial. En ningún momento se abandona la maravillosa perspectiva, pues es claramente una protagonista inspirada en propósitos divinos; por eso también destaca con tanta audacia su desmitologización y el rescate ético de un viaje heroico despojado de simbolismo. Más que rendir homenaje a una gran figura de la historia, se trata de una obra que ennoblece las cualidades interpretativas del cine contemporáneo, dando ejemplo del amplio abanico de posibilidades que encuentra la épica para redimensionar el lenguaje audiovisual.

DATOS TÉCNICOS

TÍTULO ORIGINAL: *Jeanne La Pucelle* DIRECCIÓN: Jacques Rivette GUION: Pascal Bonitzer; Christine Laurent MONTAJE: Nicole Lubtchansky FOTOGRAFÍA: William Lubtchansky MÚSICA: Jordi Savall PRODUCCIÓN: Martine Marignac; Maurice Tinchant DURACIÓN: 5h36min (total) ELENCO: Sandrine Bonnaire; André Marcon; Jean-Louis Richard; Tatiana Moukhine IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0107259/ e https://www.imdb.com/title/tt0107260/.

3.

L'une des représentations cinématographiques les plus rigoureuses sur le personnage légendaire de Jeanne D'Arc, malgré tant de productions pertinentes dans l'histoire du cinéma à partir de cette biographie, l'œuvre de Jacques Rivette (1928-2016) s'impose comme celle dans laquelle la maitère épique entourant l'héroïne était plus profondément développé. *Jeanne La Pucelle* (1994) passe près de 6 heures dans deux épisodes distincts, sortis la même année. Dans la première partie (*Les Batailles*), la jeune héroïne française est convoquée par Dieu pour faire sortir les Anglais de son pays, formant une armée déterminée avec le soutien des autorités. Dans la seconde partie (*Les Prisons*), nous avons suivi la campagne militaire française pendant la Guerre de 100 Ans, avec la capture de Jeanne par le tribunal de l'Inquisition et son procès/condamnation. Le récit couvre la dernière période de sa vie, entre 1429 et 1431, du départ aux batailles jusqu'à sa mort sur le bûcher, subie à l'origine à l'âge de 19 ans.

Célèbre pour son importance dans la *nouvelle vague*, Rivette impose son caractère expérimental à un récit qui vise à présenter une version plus profane et moins liée au caractère mystique résultant de la canonisation de 1920. La conscience aiguë du point de vue historique se réalise également à travers l'extraction de la majorité de ses dialogues issus du livre *Jeanne D'Arc par Elle Même et ses Témoins* (1959), de Régine Pernoud, à partir des documents du processus inquisitorial. A aucun moment la merveilleuse perspective n'est abandonnée, car elle est clairement une protagoniste inspirée par des desseins divins; c'est aussi pourquoi sa démythologisation et le sauvetage éthique d'un voyage héroïque dénué de symbolisme se démarquent avec une telle audace. Plus que rendre hommage à une grande figure de l'histoire, c'est une œuvre qui ennoblit les qualités d'acteur du cinéma contemporain, donnant un exemple du large éventail de possibilités que l'épopée trouve pour redimensionner le langage audiovisuel.

FICHE TECHNIQUE

TITRE ORIGINAL: *Jeanne La Pucelle* MISE EN SCÈNE : Jacques Rivette SCÉNARISTE: Pascal Bonitzer; Christine Laurent MONTAGE: Nicole Lubtchansky PHOTOGRAPHIE: William Lubtchansky MUSIQUE: Jordi Savall PRODUCTION: Martine Marignac; Maurice Tinchant DURÉE: 5h36min (total) ACTE: Sandrine Bonnaire; André Marcon; Jean-Louis Richard; Tatiana Moukhine IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0107259/ e https://www.imdb.com/title/tt0107260/.

4.

One of the most rigorous film representations about the legendary character of Joana D'Arc, despite so many relevant productions in the history of cinema from this biography, Jacques Rivette's (1928-2016) work stands out as the one in which the epic matter surrounding the heroine was more deeply developed. *Jeanne La Pucelle* (1994) spends almost 6 hours in two separate episodes, released within the same year. In the first part (*The Battles*), the young French heroine is summoned by God to take the English out of her country, forming a determined army with the support of authorities. In the second part (*The Prisons*), we followed the French military campaign during the 100 Years War, with the capture of Joan by the court of the Inquisition and her trial/damnation. The narrative covers the final period of his life, between 1429 and 1431, from departure to battles until his death at the stake, originally suffered at the age of 19 years.

Famous for its importance in the *nouvelle vague*, Rivette imposes its experimental character on a narrative that aims to present a more secular version and less linked to the mystical character resulting from the canonization of 1920. The acute awareness of the historical point of view is also realized through the extraction of the majority of her dialogues coming from the book *Joan of Arc by Herself and Her Witnesses* (1959), by Régine Pernoud, based on the documents of the inquisitorial process. At no time is the wonderful perspective abandoned, for she is clearly a protagonist inspired by divine purposes; this is also why his demythologization and the ethical rescue of a heroic journey stripped of symbolism stands out with such boldness. More than paying homage to a great figure in history, this is a work that ennobles the acting qualities of contemporary cinema, giving an example of the wide range of possibilities that the epic finds to resize the audiovisual language.

TECHNICAL DATA

ORIGINAL TITLE: *Jeanne La Pucelle* DIRECTION: Jacques Rivette SCREENPLAY: Jacques Rivette FILM EDITING: Nicole Lubtchansky CINEMATOGRAPHY: William Lubtchansky MUSIC: Jordi Savall PRODUCTION: Martine Marignac; Maurice Tinchant DURATION: 5h36min (total) CAST: Sandrine Bonnaire; André Marcon; Jean-Louis Richard; Tatiana Moukhine IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0107259/ e https://www.imdb.com/title/tt0107260/.

MENDONÇA, Fernando de. *RAN.* Cinema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 35-39. ISSN 2527-080X., DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

RAN
CINEMA ÉPICO

Fernando de Mendonça[3]
Universidade Federal de Sergipe

1.

Ponto culminante na carreira do cineasta japonês mais prestigiado pelo público ocidental no século XX, *RAN* (1985) se erige como o apogeu de um artista que inúmeras vezes visitou o imaginário épico medieval da cultura nipônica, em contraste a referências igualmente assumidas da literatura clássica europeia. Desde *Os Sete Samurais* (1954) ou *Trono Manchado de Sangue* (1957), Akira Kurosawa se estabelecera como representante de tradições ancestrais, responsável pela atualização de temas e mitologias asiáticas em um domínio cinematográfico baseado nos princípios do Teatro Nô, minimalista e desnaturalizado. Para os resultados colossais de *RAN*, os esforços de uma década inteira convergiram no intuito de atualizar o drama shakespeariano de *Rei Lear* (1606) em fusão à lenda do guerreiro Daimyo, ou senhor feudal Mori Motonari (1497-1571), ambas as narrativas centradas na divisão de uma grande herança paterna por três filhos ambiciosos.

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

Com o significado literal de 'caos' ou 'destruição', *RAN* desenvolve grandiosas linhas narrativas como símbolo da decadência moral gerada pelas guerras, a ser refletida sobre a decadência de uma família com sede de poder. Kurosawa intensifica a reflexão crítica do Japão feudal, encontrando ecos nas estruturas culturais modernas de seu país, e primando sempre por uma sublime composição pictórica e cenográfica, recebida de maneira unânime pela crítica especializada como uma das mais impecáveis na história do cinema. Os contornos épicos que já se acentuavam em seu trabalho anterior (*Kagemusha*, 1980), encontram aqui um aperfeiçoamento formal de raro esmero, aprofundando uma perspectiva niilista da consciência heroica, de tonalidade quase apocalíptica. A imensa quantidade de nomeações e prêmios em festivais internacionais reconheceu esta produção franco-japonesa como um dos maiores trabalhos de Kurosawa, ponto incontornável de seu pensamento e estética.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *RAN* DIREÇÃO e MONTAGEM: Akira Kurosawa ROTEIRO: Akira Kurosawa; Hideo Oguni; Masato Ide FOTOGRAFIA: Asakazu Nakai; Takao Saitô; Shôji Ueda MÚSICA: Tôru Takemitsu PRODUÇÃO: Serge Silberman; Masato Hara DURAÇÃO: 2h42min ELENCO: Tatsuya Nakadai; Akira Terao; Jinpachi Nezu; Daisuke Ryû; Mieko Harada IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0089881/.

2.

Punto culminante de la carrera del cineasta japonés más prestigioso del público occidental en el siglo XX, *RAN* (1985) se erige como el apogeo de un artista que ha visitado repetidamente la imaginería épica medieval de la cultura japonesa, en contraste con referencias igualmente asumidas en la literatura clásica europea. Desde *Los Siete Samuráis* (1954) o *Trono de Sangre* (1957), Akira Kurosawa se había consolidado como representante de tradiciones ancestrales, encargado de actualizar temas y mitologías asiáticas en un dominio cinematográfico basado en los principios del Teatro Noh, minimalista y desnaturalizado. Para los colosales resultados de *RAN*, los esfuerzos de toda una década convergieron con el fin de actualizar el drama shakesperiano del *Rey Lear* (1606) en fusión con la leyenda del guerrero Daimyo, o señor feudal Mori Motonari (1497-1571), ambas narrativas centradas en la división de una gran herencia paterna entre tres hijos ambiciosos.

Con el significado literal de 'caos' o 'destrucción', *RAN* desarrolla grandes líneas narrativas como símbolo de la decadencia moral generada por las guerras, para reflejarse en la decadencia de una familia con sed de poder. Kurosawa intensifica la reflexión crítica del Japón feudal, encontrando ecos en las estructuras culturales modernas de su país, y buscando siempre una sublime composición pictórica y escenográfica, recibida unánimemente por la crítica especializada como una de las más impecables de la historia del cine. Los contornos épicos que ya estaban acentuados en su obra anterior (*Kagemusha*, 1980), encuentran aquí una mejora formal de cuidados raros, profundizando una perspectiva nihilista de la conciencia heroica, de tono casi apocalíptico. La inmensa cantidad de nominaciones y premios en festivales internacionales reconocieron a esta producción franco-japonesa como una de las grandes obras de Kurosawa, punto esencial de su pensamiento y estética.

DATOS TÉCNICOS

TÍTULO ORIGINAL: *RAN* DIRECCIÓN y MONTAJE: Akira Kurosawa GUION: Akira Kurosawa; Hideo Oguni; Masato Ide FOTOGRAFÍA: Asakazu Nakai; Takao Saitô; Shôji Ueda MÚSICA: Tôru Takemitsu PRODUCCIÓN: Serge Silberman; Masato Hara DURACIÓN: 2h42min ELENCO: Tatsuya Nakadai; Akira Terao; Jinpachi Nezu; Daisuke Ryû; Mieko Harada IMDB: https://www.imdb.com/title/ tt0089881/.

3.

Point culminant de la carrière du cinéaste japonais le plus prestigieux par le public occidental au XXe siècle, *RAN* (1985) est l'apogée d'un artiste qui a visité à plusieurs reprises l'imagerie épique médiévale de la culture japonaise, en revanche à références également assumées dans la littérature classique européenne. Depuis *Les Sept Samouraïs* (1954) ou *Le Trone Sanglant* (1957), Akira Kurosawa s'était imposée comme une représentante des traditions ancestrales, chargée de mettre à jour les thèmes et mythologies asiatiques dans un domaine cinématographique basé sur les principes du Noh Théâtre, minimaliste et dénaturalisé. Pour les résultats colossaux de *RAN*, les efforts d'une décennie entière ont convergé afin de mettre à jour le drame shakespearien du *Roi Lear* (1606) en fusion avec la légende du guerrier Daimyo, ou seigneur féodal Mori Motonari (1497-1571), les deux récits centrés dans le partage d'un grand héritage paternel par trois enfants ambitieux.

Avec le sens littéral de ‘chaos’ ou de ‘destruction’, *RAN* développe de grandes lignes narratives comme symbole de la décadence morale engendrée par les guerres, à refléter sur la décadence d'une famille assoiffée de pouvoir. Kurosawa intensifie la réflexion critique du Japon féodal, trouvant des échos dans les structures culturelles modernes de son pays, et toujours en quête d'une sublime composition picturale et scénographique, accueillie à l'unanimité par le critique spécialisé comme l'une des plus impeccables de l'histoire du cinéma. Les contours épiques déjà accentués dans ses travaux précédents (*Kagemusha*, 1980), trouvent ici une amélioration formelle de soins rares, approfondissant une perspective nihiliste de conscience héroïque, d'un ton presque apocalyptique. L'immense quantité de nominations et de récompenses dans les festivals internationaux a reconnu cette production franco-japonaise comme l'une des plus grandes œuvres de Kurosawa, point essentiel de sa pensée et de son esthétique.

FICHE TECHNIQUE

TITRE ORIGINAL: *RAN* MISE EN SCÈNE et MONTAGE: Akira Kurosawa SCÉNARISTE: Akira Kurosawa; Hideo Oguni; Masato Ide PHOTOGRAPHIE: Asakazu Nakai; Takao Saitô; Shôji Ueda MUSIQUE: Tôru Takemitsu PRODUCTION: Serge Silberman; Masato Hara DURÉE: 2h42min ACTE: Tatsuya Nakadai; Akira Terao; Jinpachi Nezu; Daisuke Ryû; Mieko Harada IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0089881/

4.

High point in the career of the Japanese filmmaker most prestigious by the western audience in the 20th century, *RAN* (1985) stands as the heyday of an artist who has repeatedly visited the medieval epic imagery of Japanese culture, in contrast to equally assumed references in European classical literature. Since *Seven Samurai* (1954) or *Throne of Blood* (1957), Akira Kurosawa had established himself as a representative of ancestral traditions, responsible for updating Asian themes and mythologies in a cinematic domain based on the principles of Noh Theatre, minimalist and denaturalized. For the colossal results of *RAN*, the efforts of an entire decade converged in order to update the Shakespearean drama of *King Lear* (1606) in fusion with the legend of the warrior Daimyo, or feudal lord Mori Motonari (1497-1571), both narratives centered in the division of a great paternal inheritance by three ambitious children.

With the literal meaning of 'chaos' or 'destruction', *RAN* develops great narrative lines as a symbol of the moral decay generated by wars, to be reflected on the decay of a family with a thirst for power. Kurosawa intensifies the critical reflection of feudal Japan, finding echoes in the modern cultural structures of his country, and always striving for a sublime pictorial and scenographic composition, received unanimously by the specialized critic as one of the most impeccable in the history of cinema. The epic contours that were already accentuated in his previous work (*Kagemusha*, 1980), find here a formal improvement of rare care, deepening a nihilistic perspective of heroic consciousness, of an almost apocalyptic tone. The immense amount of nominations and awards at international festivals recognized this Franco-Japanese production as one of Kurosawa's greatest works, an essential point of his thought and aesthetics.

TECHNICAL DATA

ORIGINAL TITLE: *RAN* DIRECTION and FILM EDITING: Akira Kurosawa SCREENPLAY: Akira Kurosawa; Hideo Oguni; Masato Ide CINEMATOGRAPHY: Asakazu Nakai; Takao Saitô; Shôji Ueda MUSIC: Tôru Takemitsu PRODUCTION: Serge Silberman; Masato Hara DURATION: 2h42min CAST: Tatsuya Nakadai; Akira Terao; Jinpachi Nezu; Daisuke Ryû; Mieko Harada IMDB: https://www.imdb.com/title/ tt0089881/

MENDONÇA, Fernando de. *Taxidi sta Kythira.* Cinema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 40-44. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

TAXIDI STA KYTHIRA
CINEMA ÉPICO

Fernando de Mendonça[4]
Universidade Federal de Sergipe

1.

Um dos realizadores mais expressivos do cinema grego moderno, Theo Angelopoulos também se destaca por ser um dos maiores atualizadores das matrizes épicas clássicas de sua nação. Com *Viagem a Citera* (1984), o autor demarca um ponto de virada em sua carreira, inclusive por assumir o projeto de reler a *Odisseia* homérica dentro do contexto grego contemporâneo. Este filme, num rigoroso e ousado exercício metalinguístico, dramatiza o processo de criação de um cineasta que deseja recuperar a narrativa de seu pai, um velho comunista revolucionário que retorna ao seu país depois de mais de 30 anos exilado na URSS, sem encontrar o reconhecimento do lar. Os reflexos da trajetória de Ulisses são desdobrados numa estrutura de *mise en abyme*, onde cada episódio do cânone grego é relido por meio do 'filme dentro do filme' que se desenvolve aos olhos do espectador, propositalmente desnorteado na compreensão do que é passado ou presente, do que é mito/ficção ou realidade.

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

A ilha grega de Citera, conhecida como a terra da deusa Afrodite e poeticamente homenageada por Baudelaire como uma terra de sonhos e transcendência, amplia no filme as sugestões simbólicas ligadas ao Maravilhoso, também confirmado pelo redimensionamento de temporalidades que o aparato cinematográfico permite. Em determinados enquadramentos, é possível visualizar num mesmo espaço, camadas e continuidades distintas de tempo, como se na própria tecnologia audiovisual residisse uma propriedade não-humana, próxima ao divino. Isso se deve ao recurso do plano-sequência, explorado por Angelopoulos até o limite das durações cenográficas. Nomeado à Palma de Ouro no Festival de Cannes, onde foi consagrado com o Prêmio FIPRESCI, assim como título de Melhor Roteiro, *Viagem a Citera* abre o que ficou conhecida como a Trilogia do Silêncio, junto aos posteriores *O Apicultor* (1986) e *Paisagem na Neblina* (1988). Outros trabalhos do diretor recuperarão as atualizações homéricas, com destaque para *O Olhar de Ulisses* (1995) e *A Eternidade e Um Dia* (1998).

FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *Taxidi sta Kythira* DIREÇÃO: Theodoros Angelopoulos ROTEIRO: Theodoros Angelopoulos; Thanassis Valtinos; Tonino Guerra MONTAGEM: Giorgos Triandafyllou FOTOGRAFIA: Giorgos Arvanitis MÚSICA: Eleni Karaindrou PRODUÇÃO: Nikos Angelopoulos; Giorgis Samiotis DURAÇÃO: 2h ELENCO: Manos Katrakis; Mairi Hronopoulou; Dionysis Papagiannopoulos; Dora Volanaki; Giulio Brogi IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0088241/.

2.

Uno de los directores más expresivos del cine griego moderno, Theo Angelopoulos también se destaca por ser uno de los mayores actualizadores de las clásicas matrices épicas de su nación. Con *Viaje a Cythera* (1984), el autor marca un punto de inflexión en su carrera, incluso asumiendo el proyecto de releer la *Odisea* homérica en el contexto griego contemporáneo. Esta película, en un riguroso y audaz ejercicio metalingüístico, dramatiza el proceso de creación de un cineasta que desea recuperar la narrativa de su padre, un viejo revolucionario comunista que regresa a su país tras más de 30 años de exilio en la URSS, sin encontrar reconocimiento de hogar. Los reflejos de la trayectoria de Ulises se despliegan en una estructura de *mise en abyme*, donde cada episodio del canon griego se relee a través de la 'película dentro de la película' que se despliega ante los ojos del espectador, deliberadamente desconcertado al comprender lo que es pasado o presente, que es mito/ficción o realidad.

La isla griega de Cythera, conocida como la tierra de la diosa Afrodita y poéticamente honrada por Baudelaire como tierra de sueños y trascendencia, expande en la película las sugerencias simbólicas ligadas a lo Maravilloso, confirmadas también por el redimensionamiento de temporalidades que permite el aparato cinematográfico. En determinados escenarios, es posible visualizar diferentes capas de tiempo y continuidades en un mismo espacio, como si en la propia tecnología audiovisual residiera una propiedad no humana, cercana a lo divino. Esto se debe al uso del plan secuencial, explorado por Angelopoulos hasta el límite de las duraciones escenográficas. Nominado a la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes, donde fue galardonado con el Premio FIPRESCI, así como el título de Mejor Guión, *Viaje a Cythera* abre lo que se conoció como la Trilogía del Silencio, junto con la posterior *El Apicultor* (1986) y *Paisaje en la Niebla* (1988). Otras obras del director recuperarán las actualizaciones homéricas, con énfasis en *La Mirada de Ulises* (1995) y *La Eternidad y un Día* (1998).

DATOS TÉCNICOS

TÍTULO ORIGINAL: *Taxidi sta Kythira* DIRECCIÓN: Theodoros Angelopoulos GUION: Theodoros Angelopoulos; Thanassis Valtinos; Tonino Guerra MONTAJE: Giorgos Triandafyllou FOTOGRAFÍA: Giorgos Arvanitis MÚSICA: Eleni Karaindrou PRODUCCIÓN: Nikos Angelopoulos; Giorgis Samiotis DURACIÓN: 2h ELENCO: Manos Katrakis; Mairi Hronopoulou; Dionysis Papagiannopoulos; Dora Volanaki; Giulio Brogi IMDB: https://www.imdb.com/title/ tt0088241/.

3.

L'un des réalisateurs les plus expressifs du cinéma grec moderne, Theo Angelopoulos se distingue également pour être l'un des plus grands actualisateurs des matrices épiques classiques de son pays. Avec *Voyage à Cythère* (1984), l'auteur marque un tournant dans sa carrière, notamment en s'attaquant au projet de relecture de l'*Odyssée* homérique dans le contexte grec contemporain. Ce film, dans un exercice métalinguistique rigoureux et audacieux, dramatise le processus de création d'un cinéaste qui souhaite récupérer le récit de son père, un vieux communiste révolutionnaire qui rentre dans son pays après plus de 30 ans d'exil en URSS, sans trouver de reconnaissance de domicile. Les réflexions de la trajectoire d'Ulysse se déroulent dans

une structure de *mise en abyme*, où chaque épisode du canon grec est relu à travers le 'film dans le film' qui se déroule aux yeux du spectateur, volontairement perplexe dans la compréhension de ce qui est passé ou présent, que le mythe/fiction ou la réalité.

L'île grecque de Cythère, connue comme la terre de la déesse Aphrodite et poétiquement honorée par Baudelaire comme une terre de rêve et de transcendance, élargit dans le film les suggestions symboliques liées au Merveilleux, confirmées également par le redimensionnement des temporalités que permet l'appareil cinématographique. Dans certains contextes, il est possible de visualiser différentes couches de temps et de continuités dans un même espace, comme si dans la technologie audiovisuelle elle-même résidait une propriété non humaine, proche du divin. Ceci est dû à l'utilisation du plan de séquence, exploré par Angelopoulos jusqu'à la limite des durées scénographiques. Nominé pour la Palme d'Or au Festival de Cannes, où il a reçu le prix FIPRESCI, ainsi que le titre de meilleur scénario, *Voyage à Cythère* ouvre ce qui est devenu connu sous le nom de Trilogie du Silence, avec le dernier *L'apiculteur* (1986) et *Paysage dans le Brouillard* (1988). D'autres œuvres du réalisateur récupéreront les mises à jour homériques, avec un accent sur *Le Regard d'Ulysse* (1995) et *L'éternité et un Jour* (1998).

FICHE TECHNIQUE

TITRE ORIGINAL: *Taxidi sta Kythira* MISE EN SCÈNE : Theodoros Angelopoulos SCÉNARISTE: Theodoros Angelopoulos; Thanassis Valtinos; Tonino Guerra MONTAGE: Giorgos Triandafyllou PHOTOGRAPHIE: Giorgos Arvanitis MUSIQUE: Eleni Karaindrou PRODUCTION: Nikos Angelopoulos; Giorgis Samiotis DURÉE: 2h ACTE: Manos Katrakis; Mairi Hronopoulou; Dionysis Papagiannopoulos; Dora Volanaki; Giulio Brogi IMDB: https://www.imdb.com/title/ tt0088241/.

4.

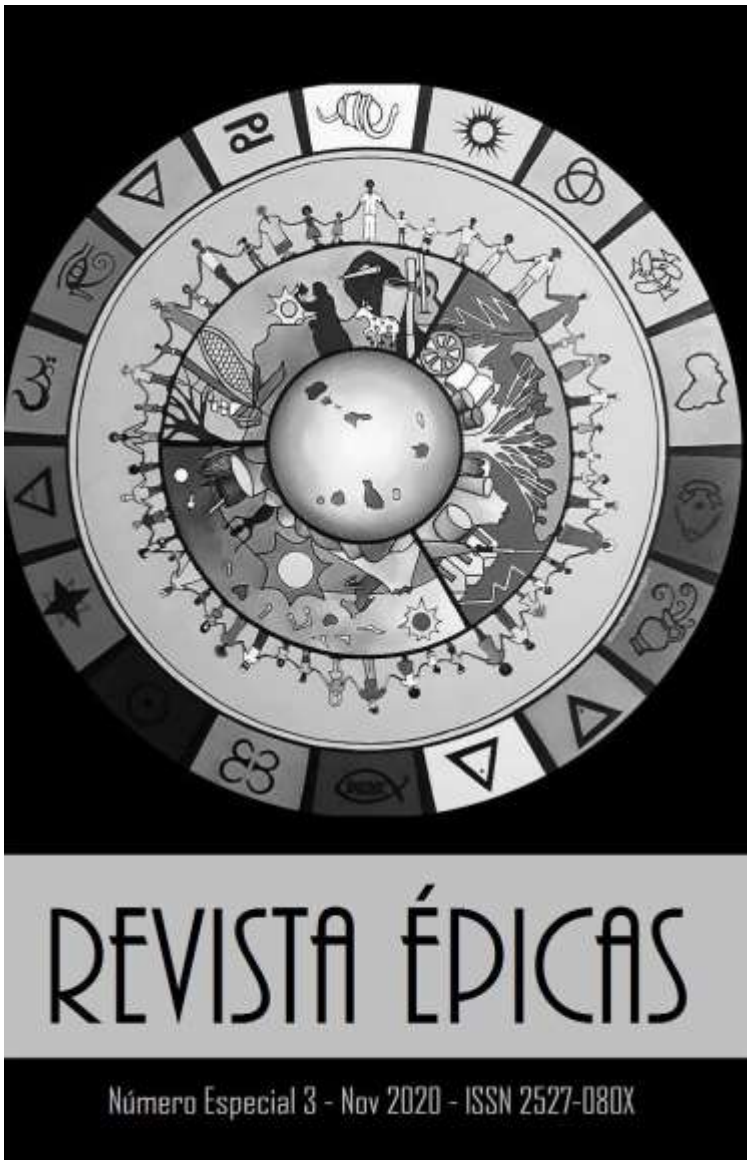
One of the most expressive directors of modern Greek cinema, Theo Angelopoulos also stands out for being one of the greatest updaters of his nation's classic epic matrices. With *Voyage to Cythera* (1984), the author marks a turning point in his career, including taking on the project of rereading the Homeric *Odyssey* within the contemporary Greek context. This film, in a rigorous and daring metalinguistic exercise, dramatizes the process of creating a filmmaker who wishes to recover the narrative of his father, an old revolutionary communist who returns to his country after more than 30 years in exile in the USSR, without finding recognition home. The reflections of Ulysses'

trajectory are unfolded in a structure of *mise en abyme*, where each episode of the Greek canon is reread through the 'film within the film' that unfolds in the eyes of the viewer, purposefully bewildered in understanding what is past or present , than is myth/fiction or reality.

The Greek island of Cythera, known as the land of the goddess Aphrodite and poetically honored by Baudelaire as a land of dreams and transcendence, expands in the film the symbolic suggestions linked to the Wonderful, also confirmed by the resizing of temporalities that the cinematographic apparatus allows. In certain settings, it is possible to visualize different layers of time and continuities in the same space, as if in the audiovisual technology itself resided a non-human property, close to the divine. This is due to the use of the sequence plan, explored by Angelopoulos up to the limit of scenographic durations. Nominated for the Palme d'Or at the Cannes Film Festival, where he was awarded the FIPRESCI Award, as well as the title of Best Screenplay, *Voyage to Cythera* opens what became known as the Silence Trilogy, along with the later *The Beekeeper* (1986) and *Landscape in the Mist* (1988). Other works by the director will recover the Homeric updates, with emphasis on *Ulysses' Gaze* (1995) and *Eternity and a Day* (1998).

TECHNICAL DATA

ORIGINAL TITLE: *Taxidi sta Kythira* DIRECTION: Theodoros Angelopoulos SCREENPLAY: Theodoros Angelopoulos; Thanassis Valtinos; Tonino Guerra FILM EDITING: Giorgos Triandafyllou CINEMATOGRAPHY: Giorgos Arvanitis MUSIC: Eleni Karaindrou PRODUCTION: Nikos Angelopoulos; Giorgis Samiotis DURATION: 2h CAST: Manos Katrakis; Mairi Hronopoulou; Dionysis Papagiannopoulos; Dora Volanaki; Giulio Brogi IMDB: https://www.imdb.com/title/ tt0088241/.



Cordel épico
***Cordel* épico**
***Cordel* épique**
Epic *Cordel*

TRAJANO, Rosângela. *A saga da liberdade. O grito da cor negra*. Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 46-51. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

A SAGA DA LIBERDADE. O GRITO DA COR NEGRA
CORDEL ÉPICO

Rosângela Trajano[5]
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

1.

A saga da liberdade, o grito da cor negra (2015) é um cordel épico de Mané Beradeiro com 18 sextilhas, com disposição de rimas abcbdb, em 9 páginas. Traz na capa a imagem das mãos de um escravo negro acorrentado e não apresenta ilustrações internas. No verso da capa o autor colocou informações catalográficas. O cordel é dedicado à Dona Militana (1925-2010), famosa por cantar romanceiros. A matéria épica centra-se no herói Zumbi dos Palmares (Pernambuco, 1655-1695).

O eu lírico/narrador nos conta que os negros não aceitavam viver em cativeiro e desejavam fugir a todo instante. Os cavalos valiam mais do que os negros, considerados, por sua vez, seres humanos sem alma. No Brasil colonial, havia quilombos por toda parte formados pelos negros que fugiam das fazendas dos seus donos. Os quilombos existiam em diversas regiões: Pernambuco,

[5] Filósofa, Mestra em Literatura (UFRN) e graduanda do curso de História (UFRN), Rosângela Trajano é escritora, com vasta publicação em literatura infantil. Membro do GT 5 do CIMEEP.

Alagoas, Sergipe, Bahia. Os negros lutavam contra os barões e essa luta deu origem ao caçador de escravos, chamado de “Capitão”, que ganhava por “cabeça de escravo” devolvida ao patrão.

Da revolta ecoou o grito da liberdade pelo Brasil na Serra da Barriga, mais conhecida como a “Tróia Negra”, com quase duas mil casas. Chamada de “República dos Palmares”, reunia trinta mil habitantes liderados por Zumbi e foi o maior dos quilombos que o Brasil conheceu. Para exterminar a revolta, o governo enviou seis mil soldados acabar com Palmares. E em 20 de novembro de 1695, Domingos Jorge Velho degolou o rei Zumbi, tratado no cordel como herói inesquecível. Outros homens se uniram a partir desse fato: foram os abolicionistas, que travaram com palavras a mudança social. Nomes como Joaquim Nabuco e José do Patrocínio lutaram pelo povo negro. Todos aguardavam que a princesa assinasse a Lei Áurea. Houve festa na nação com a sua assinatura. Mas a escravidão deixou a semente do racismo até os dias atuais.

Na última página do cordel o autor apresenta um glossário e referências bibliográficas das fontes consultadas.

O autor Mané Beradeiro é o heterônimo de Francisco Martins Alves Neto, natural da cidade de Iracema-CE. Aos dois anos de idade seus pais migraram para o Rio Grande do Norte, onde viveram na Fazenda Santa Maria, interior de Ceará Mirim-RN. Aos 9 anos foi morar na cidade de Ceará Mirim para dar continuidade aos estudos, onde viveu até os 15 anos. Em 1981 passou a residir em Natal. É membro da Sociedade dos Poetas Vivos e Afins do Rio Grande do Norte – SPVA , da União Brasileira de Escritores – UBE/RN, do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte, da Academia Norte-Rio-Grandense de Literatura de Cordel e da Academia Cearamirinense de Letras e Artes. Escreve cordéis, assinando os folhetos com o heterônimo de Mané Beradeiro. Tem mais de 50 folhetos publicados. Contato com o autor: franciscomartinses@gmail.com.

2.

A saga da liberdade, o grito da cor negra [La saga de la libertad, el grito del color negro] (2015) es un cordel épico de Mané Beradeiro con 18 sextillas, con rimas abcbdb, en 9 páginas. Lleva en la portada la imagen de las manos de un esclavo negro encadenado y no tiene ilustraciones internas. En el reverso de la portada, el autor puso informacióes catalográficas. El cordel está dedicado a Doña Militana (1925-2010), famosa por cantar romanceros. La materia épica se centra en el héroe Zumbi dos Palmares (Pernambuco, 1655-1695).

El yo lírico/narrador nos cuenta que los negros no aceptaban vivir en cautiverio y querían huir en todo momento. Los caballos valían más que los negros, considerados seres humanos sin alma. En el Brasil colonial, había quilombos por todas partes formados por negros que huían de las granjas de sus dueños. Los quilombos existían en varias regiones: Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahía. Los negros luchaban contra los barones. Esta pelea dio lugar al cazador de esclavos llamado "Capitán", quien ganaba por "cabeza de negro" que llevaba de vuelta a su jefe.

De la revuelta salió el grito de libertad para Brasil resonando desde la Serra da Barriga, más conocida como la "Tróia Negra", con casi dos mil casas. Llamada "República de Palmares", era el lugar de treinta mil habitantes liderado por Zumbi y fue el más grande de los quilombos que ha conocido Brasil. Para exterminar la revuelta, el gobierno envió seis mil soldados para acabar con Palmares. Y el 20 de noviembre de 1695, Domingos Jorge Velho decapitó al rey Zumbi, tratado en el cordel como un héroe inolvidable. Otros hombres se unieron a partir de este hecho: fueron los abolicionistas, quienes detuvieron el cambio social con palabras. Nombres como Joaquim Nabuco y José do Patrocínio lucharon por los negros. Todos esperaron a que la Princesa Isabel firmara el fín de la esclavitud. Hubo una fiesta en la nación con su firma. Pero la esclavitud ha dejado la semilla del racismo hasta el día de hoy.

En la última página del cordel, el autor colocó un glosario y referencias bibliográficas de las fuentes consultadas.

El autor Mané Beradeiro es el heterónimo de Francisco Martins Alves Neto, nacido en la ciudad de Iracema-CE. A los dos años, sus padres emigraron a Rio Grande do Norte, donde vivían en Fazenda Santa Maria, en el interior de Ceará Mirim-RN. A los 9 años se fue a vivir a la ciudad de Ceará Mirim para continuar sus estudios, donde vivió hasta los 15 años. En 1981 pasó a vivir a Natal. Es miembro de la *Sociedade dos Poetas Vivos e Afins do Rio Grande do Norte* - SPVA, de la *União Brasileira de Escritores* - UBE/RN, del Instituto Histórico y Geográfico de Rio Grande do Norte, de la Academia de Literatura Norte-Rio-Grandense de Cordel y de Academia Cearamirinense de Letras e Artes. Escribe cordéis, firmando los folletos con el heterónimo de Mané Beradeiro, habiendo publicado más de 50 folletos. Contacto del autor: franciscomartinses@gmail.com.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

A saga da liberdade, o grito da cor negra [La saga de la liberté, le cri de la couleur noire] (2015) est un cordel épique de Mané Beradeiro avec 18 sextilles, avec l'arrangement de rimes abcbdb, en 9 pages. Il porte sur la couverture l'image des mains d'un esclave noir enchaîné et ne comporte pas d'illustrations internes. Au dos de la couverture, l'auteur a mis les informations catalographiques. Le cordel est dédié à Dona Militana (1925-2010), célèbre pour chanter les *romanceros*. La matière épique se concentre sur le héros Zumbi dos Palmares (Pernambuco, 1655-1695).

Le je lyrique/narrateur nous dit que les esclaves n'acceptaient pas de vivre en captivité et voulaient fuir à tout moment. Les chevaux valaient plus que les noirs, considérés comme des êtres humains sans âme. Dans le Brésil colonial, il y avait partout des quilombos formés par des noirs qui fuyaient les fermes de leurs propriétaires. Les quilombos existaient dans plusieurs régions: Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia. Les esclaves combattaient les barons. Ce combat donna naissance au chasseur d'esclaves, appelé « Captain », qui a gagné par « tête d'esclave » retourné au boss.

Ainsi, le cri de liberté du Brésil a retenti dans la Serra da Barriga, mieux connue sous le nom de «Tróia Negra», avec près de deux mille maisons. Appelé « République de Palmarès », c'était le lieu de trente mille habitants dirigé par Zumbi et était le plus grand des quilombos que le Brésil ait connu. Pour exterminer avec la révolution, le gouvernement a envoyé six mille soldats pour mettre fin à Palmares. Et le 20 novembre 1695, Domingos Jorge Velho décapita le roi Zumbi, traité sur le cordel comme un héros inoubliable. D'autres hommes se sont réunis de ce fait: ce sont les abolitionnistes, qui ont arrêté le changement social avec des mots. Des noms comme Joaquim Nabuco et José do Patrocínio se sont battus pour les esclaves noirs. Tout le monde attendait que la princesse signe la loi d'or. Il y avait une fête dans le pays avec sa signature. Mais l'esclavage a laissé la graine du racisme jusqu'à ce jour.

Sur la dernière page de la chaîne, l'auteur a placé un glossaire et des références bibliographiques à partir des sources consultées.

L'auteur Mané Beradeiro est l'hétéronyme de Francisco Martins Alves Neto, né dans la ville d'Iracema-CE. À l'âge de deux ans, ses parents ont émigré au Rio Grande do Norte, où ils vivaient à Fazenda Santa Maria, à l'intérieur du Ceará Mirim-RN. À l'âge de 9 ans, il est allé vivre dans la ville de Ceará Mirim pour continuer ses études, où il a vécu jusqu'à l'âge de 15 ans. En 1981, il est allé à vivre à Natal. Il est membre de la *Sociedade dos Poetas Vivos e Afins do Rio Grande do Norte* – SPVA, de l'*União Brasileira de Escritores* – UBE / RN, de l'Institut historique et géographique du Rio Grande do Norte, de l'Académie de littérature Norte-Rio-Grandense de Cordel et de Academia Cearamirinense de Letras e Artes. Il écrit cordéis, signant les tracts avec l'hétéronyme de Mané Beradeiro, ayant publié plus de 50 tracts. Pour contacter l'auteur: franciscomartinses@gmail.com.
(Version française par Christina Ramalho)

4.

A saga da liberdade, o grito da cor negra [The saga of freedom, the cry of the black color] (2015) is an epic cordel by Mané Beradeiro with 18 stanzas with six verses each one, with abcbdb rhyming arrangement, in 9 pages. It carries on the cover the image of the hands of a black slave in chains and does not have internal illustrations. On the back of the cover the author put catalog informations. The cordel is dedicated to Dona Militana (1925-2010), famous for singing *romanceros*. The epic matter focuses on the hero Zumbi dos Palmares (Pernambuco, 1655-1695).

The I lyrical/narrator tells us that blacks did always not accept living in captivity and wanted to flee. Horses were worth more than blacks, considered human beings without a soul. In colonial Brazil, there were *quilombos* everywhere formed by black slaves who fled the farms of their owners. Quilombos existed in several regions: Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia. Blacks were fighting the barons. This fight gave rise to the slave hunter, called "Captain", who won by each "black head" returned to the boss.

Hence, the cry of freedom for Brazil echoed in Serra da Barriga, better known as the "Tróia Negra" [Black Trojan], with almost two thousand houses. Called "Republic of Palmares", it was the place with thirty thousand inhabitants led by Zumbi. It was the largest of the quilombos that Brazil

has known. To exterminate the revolt, the government sent six thousand soldiers to end Palmares. And on November 20, 1695, Domingos Jorge Velho beheaded King Zumbi, treated on the cordel as an unforgettable hero. Other men came together from this fact: it was the abolitionists, who halted social change with words. Names like Joaquim Nabuco and José do Patrocínio fought for the black people. Everyone waited for the princess to sign the "Lei Áurea" [The Golden Law]. There was a party in the nation with his signature. But slavery has left the seed of racism to this day.

On the last page of the cordel, the author placed a glossary and bibliographic references from the sources consulted.

The author Mané Beradeiro is the heteronym of Francisco Martins Alves Neto, born in the city of Iracema-CE. At the age of two, her parents migrated to Rio Grande do Norte, where they lived at Fazenda Santa Maria, in the interior of Ceará Mirim-RN. At the age of 9 he went to live in the city of Ceará Mirim to continue his studies, where he lived until he was 15 years old. In 1981 he went to live in Natal. Member of the *Sociedade dos Poetas Vivos e Afins do Rio Grande do Norte* - SPVA, of the *União Brasileira de Escritores* – UBE / RN, of the Historical and Geographic Institute of Rio Grande do Norte, of the Norte-Rio-Grandense Academy of Literature of Cordel and of Academia Cearamirinense de Letras e Artes. He writes cordéis, signing the leaflets with the heteronym of Mané Beradeiro, having more than 50 leaflets published. Author's contact: franciscomartinses@gmail.com.

(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference

BERADEIRO, Mané. ***A saga da liberdade. O grito da cor negra***. Natal: Editora Ferro da Ribeira, 2015.

BARRETO, Claudia Emylly Silva. *Antônio Conselheiro na Villa de Itabaiana*.Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 52-55. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

ANTÔNIO CONSELHEIRO NA VILLA DE ITABAIANA
CORDEL ÉPICO

Claudia Emylly Silva Barreto[6]
Universidade Federal de Sergipe

1.

Antônio Conselheiro na villa de Itabaiana (2015), é um cordel épico escrito pelo jornalista sergipano Robério Santos (1981). Formado em Letras pela UFS, Santos é um reconhecido pesquisador do cangaço que, por meio de plataformas virtuais, difunde a cultura popular nordestina. Seu folheto é composto por 21 páginas onde estão dispostas 74 sextilhas, totalizando 444 versos, a estrutura rímica varia entre as seguintes sequências: abcbdb/abcbcb/ababcb. Na capa está representada em xilogravura a figura de Antônio Conselheiro com um crucifixo em mãos e os seus fiéis, em trajes típicos nordestinos ajoelhados em ato de devoção. A matéria épica do cordel se concentra na figura emblemática do próprio Antônio Conselheiro, descreve a história desse líder religioso e sua passagem pela até então vila de Itabaiana e pontua, de forma detalhada, as reações

[6] Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Voluntária no projeto PIBIC "Mapeamento de folhetos de cordel épicos", da Profa. Dra. Christina Ramalho (UFS/DLI).

da população local com a chegada desse líder popular, fruto de histórias contadas e recontadas até os dias atuais. O plano maravilhoso pode ser identificado a partir do caráter divino referido ao personagem e a índole heroica coletiva do líder e seus seguidores. É identificada uma invocação humana já na primeira estrofe mesclada à proposição. Em uma só sextilha, o eu lírico/narrador invoca os leitores e introduz o conteúdo que será abordado a seguir.

2.

Antônio Conselheiro na villa de Itabaiana [Antônio Conselheiro en la villa Itabaiana] (2015) es un cordel épico escrito por el periodista sergipano Robério Santos (1981). Licenciado en letras por la UFS y reconocido investigador del *cangaço* que, a través de plataformas virtuales, difunde la cultura popular del Nordeste. Su folleto consta de 21 páginas donde se colocan 74 sextillas, con un total de 444 versos, la estructura de las rimas varía entre las siguientes secuencias: abcbdb/abcbcb/ababcb. En la portada está representada en xilografía la figura de Antônio Conselheiro con un crucifijo en las manos y sus fieles, con trajes típicos del noreste, arrodillados en devoción. La materia épica del cordel se centra en la figura emblemática del propio Antônio Conselheiro, describe la historia de este líder religioso y su paso por el pueblo de Itabaiana, puntúa en detalle las reacciones de la población local con la llegada de este líder popular, fruto de historias contadas y vuelto a contar hasta el día de hoy. El plan maravilloso se puede identificar a partir del carácter divino de Conselheiro así como el carácter heroico colectivo del líder y sus seguidores. Una invocación humana ya se identifica en la primera estrofa fusionada con la proposición, en un solo sextil el Yo lirico/narrador invoca a los lectores e introduce el contenido que se abordará a continuación.
(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Antônio Conselheiro na villa de Itabaiana [Antônio Conselheiro à la villa Itabaiana] est un cordel épique écrite par le journaliste Sergipano Robério Santos (1981). Diplômé en Lettres (UFS), Santos est un chercheur renommé du *cangaço* qui, à travers des plateformes virtuelles, diffuse la culture populaire du Nord-Est. Son cordel se compose de 21 pages où 74 sextilles sont placés, se

terminant 444 versets, la structure de rimes varie entre les séquences suivantes: abcbdb/abcbcb/ ababcb. Sur la couverture est représentée en gravure sur bois la figure d'Antônio Conselheiro avec un crucifix dans ses mains et ses fidèles, en costumes typiques du nord-est agenouillés en dévotion. L'histoire épique du cordel se concentre sur la figure emblématique d'Antônio Conselheiro lui-même décrit l'histoire de ce chef religieux et son passage dans le village d'Itabaiana, ponctue en détail les réactions de la population locale avec l'arrivée de ce chef populaire, fruit d'histoires racontées et redit jusqu'à nos jours. Le merveilleux plan peut être identifié à partir du caractère divin renvoyé au caractère et à la nature héroïque collective du chef et de ses disciples. Une invocation humaine est déjà identifiée dans la première strophe fusionnée avec la proposition, dans un seul sextile l'auteur invoque les lecteurs et introduit le contenu qui sera abordé ci-dessous.
(Version française par Christina Ramalho)

4.

Antônio Conselheiro na villa de Itabaiana [Antônio Conselheiro at the villa in Itabaiana] is an epic cordel written by journalist Sergipano Robério Santos (1981). Graduated in Letters (UFS), Santos is a renowned researcher of the *cangaço* who, through virtual platforms, spreads the popular culture of the Northeast. Its leaflet consists of 21 pages where 74 stanzas with six verses are placed ending 444 verses, the kidney structure varies between the following sequences: abcbdb / abcbcb / ababcb. On the cover is depicted in woodcut the figure of Antônio Conselheiro with a crucifix in his hands and his faithful, in typical Northeastern costumes kneeling in devotion. The epic story of the cordel focuses on the emblematic figure of Antônio Conselheiro himself describes the history of this religious leader and his passage through the village of Itabaiana until then, punctuates in detail the reactions of the local population with the arrival of this popular leader, the result of stories told and retold to the present day. The wonderful plan can be identified from the divine character referred to the character and the collective heroic nature of the leader and his followers. A human invocation is already identified in the first stanza merged with the proposition, in a single sextile the author invokes readers and introduces the content that will be addressed below.
(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference

SANTOS, Robério. **Antônio Conselheiro na villa de Itabaiana**. In: SANTOS, Robério. Cangaço em Itabaiana Grande. Itabaiana: Infographics, 2015.

BRANDÃO, Edmilson Nunes. *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*/Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 56-64. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

BATALHA DE OLIVEIROS COM FERRABRAZ
CORDEL ÉPICO

Edmilson Nunes Brandão[7]
Universidade do Porto

1.

Leandro Gomes de Barros (1865-1918), "rei dos poetas populares de seu tempo" [ver "Biografia à Moda da Casa" nas referências], viveu da poesia de cordel tendo sido, junto a contemporâneos seu como Francisco das Chagas Baptista, João Martins de Ataíde entre outros poetas, responsável pela constituição da literatura de folheto de cordel no nordeste brasileiro, criação de um público leitor e formalização dos folhetos de cordel, "regras do gênero criando estilos e temas" [Ver "Poetas e cantadores", nas referências], herança da tradição oral da poesia popular do nordeste brasileiro. Carlos Drummond afirmará na crônica "Leandro, O Poeta" sobre o cordelista, "Não foi príncipe dos poetas do asfalto, mas foi, no julgamento do povo, rei da poesia do sertão, e do Brasil em estado puro" (1976).

[7] Mestrando em Estudos Literários, Culturais e Interartes pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Voluntário no projeto PIBIC "Mapeamento de folhetos de cordel épicos", da Profa. Dra. Christina Ramalho (UFS/DLI). Membro do GT 5 do CIMEEP.

Dentre os muitos temas definidos por Barros, figuram as narrativas em verso ligadas ao mito de Carlos Magno, com forte vínculo à história das guerras santas entre cristãos e mouros. Segundo Barros, os cordéis cujo tema figura as batalhas com Ferrabraz, recorrente na literatura de cordel, apresentam imagens intertextuais com obras carolíngias, como *Orlando Furioso*. Não só a temática das batalhas entre Cristãos e Mouros está presente, como as semelhanças na construção mítico-literária dos personagens Ferrabraz e Ferraú, ambos apresentados em sua grandeza e nobreza, como se vê em: "É um grande da Turquia" (BARROS, 1913, p. 5). A *Batalha de Oliveiro com Ferrabraz* (1909; 1913; 1920) sofreu influência do mito carolíngio, cujo centro figura a batalha entre o "gigante Turco" Ferrabraz e Oliveiro,

> Eram doze cavalleiros
> Homens muito valorosos,
> Destinados, animosos,
> Entre todos os guerreiros.
> Como bem fosse Oliveiros
> Um dos pares de fiança
> Que sua perseverança
> Venceu todos infieis,
> Foram uns leões crueis
> Os doze pares de França.
> (BARROS, 1913, p. 1)

Tornou-se tema recorrente na literatura de cordel sendo reeditado – e modificado pelo próprio autor – ao longo das primeiras décadas do século XX. Há registrado no acervo da Casa Rui Barbosa três edições do poema de Barros: 1909, narrativa contendo 101 décimas, em 37 páginas, com esquema rímico abbaaccddca; 1913, narrativa contendo 136 décimas, em 55 páginas mantendo mesmo esquema rímico da edição anterior. Como notado, essa edição terá um acréscimo de 35 décimas quando a narrativa ganhara novos elementos antes não presentes. Essa edição mantem a narrativa em aberto e um aviso do poeta de que "continuará o resto da história em outros volumes" (BARROS, 1913, p. 225) e 1920 – compêndio com dois poemas num único folheto, *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz* e *A Secca do Ceará.*

O poema narra a batalha de Oliveiros, guerreiro do império de Carlos Magno, defensor do cristianismo, com Ferrabrás de Alexandria. A matéria épica está centrada nas guerras entre cristãos e mouros pela defesa da fé e enraizada nas lendas Carolíngias – mais que uma batalha entre espadas

e escudos, é uma luta pela conversão de Ferrabraz à fé verdadeira, sendo, o guerreiro francês, reconhecido ao final da narrativa por seu inimigo como "Apostolo firme da fé" (BARROS, 1913, p. 222). O poema constrói-se num plano literário, uma vez que os planos histórico e maravilhoso já se encontram fundidos na tradição da literatura de cavalaria medieval europeia – nas lendas de Carlos Magno –, restando ao poeta a recriação para seu povo. Possui em ambas edições, uma proposição não nomeada integrada à terceira *décima* como enfoque no herói, entretanto, a edição de 1913 apresenta uma segunda proposição na trigésima *décima* quando é anunciado ao rei, em sua oração, por uma "vóz que lhe dizia/que podia descançar/que havia de voltar/O seu cavalleiro em paz/E não se afligisse mais/cresse na Virgem Maria/que Oliveiros havia/Morto ou preso Ferrabraz" (1913, p. 204), pré-anunciando o final feliz para Oliveiros. Apesar de inscrito numa tradição judaico-cristã, o poema possui uma invocação ausente, o poeta não clama a si a inspiração divina; guarda ao Rei, Carlos Magno, o clamor a presença de Cristo crucificado e a virgem Maria, que guardem o herói «A imagem de Jesus / Pelos Martyrios da Cruz/Olhasse seus cavaleiros/E que guiasse Oliveiros/Com sua divina luz" (Idem, ibidem) e, ao herói, que seu feito seja alcançado sob a graça divina "Disse Oliveiros consigo/Meu Deus – se vós concedesse/que esse turco conhecesse/que é feliz viver comtigo/Livraria do perigo/de su'alma se perder" (1913, p.216) e "E vós oh! Virgem Maria/Mãe dos tristes peccadores/Concedei vossos favores/nestas horas de agonia/(…) Tocai este coração/Para tornares fiel" (Idem, ibidem).

2.

Leandro Gomes de Barros (1865-1918), "rey de los poetas populares de su tiempo" [Versión en español. Ver original en "Biografia à Moda da Casa" en las referencias], vivió de la poesía cordel y, junto a sus contemporáneos como Francisco das Chagas Baptista, João Martins de Ataíde, entre otros poetas, fue responsable de lá constitución de la literatura de folletos de cordel en el noreste de Brasil, creación de un público lector y formalización de folletos cordel, "reglas del género creando estilos y temas" [Versión en español. Ver original en "Poetas e cantadores", en las referencias], herencia de la tradición oral de la poesía popular del nordeste brasileño. Carlos Drummond dirá en la crónica *Leandro, O Poet*a sobre el cordelista, "No era príncipe de los poetas del asfalto, pero era, a juicio del pueblo, rey de la poesía del sertão, y de Brasil en estado puro" (Versión en español de 1976).

Entre los muchos temas definidos por Barros, encuentran las narraciones en verso vinculadas al mito de Carlomagno, con un fuerte vínculo con la historia de las guerras santas entre cristianos y moros. La *Batalha de Oliveiro com Ferrabraz* estuvo influenciada por el mito carolingio, cuyo centro es la batalla entre el "gigante turco" Ferrabraz y Oliveiro,

> *Eram doze cavalleiros*
> *Homens muito valorosos,*
> *Destinados, animosos,*
> *Entre todos os guerreiros.*
> *Como bem fosse Oliveiros*
> *Um dos pares de fiança*
> *Que sua perseverança*
> *Venceu todos infieis,*
> *Foram uns leões crueis*
> *Os doze pares de França.*
> (BARROS, 1913, p. 1)

Se convirtió en un tema recurrente en los pliegos de cordel, reeditada – y modificada por el propio autor – a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Hay tres ediciones del poema de Barros registradas en la colección de Casa Rui Barbosa: 1909, una narración de 101 *décimas*, en 37 páginas, con un esquema de rimas en abbaaccddca; 1913 – narración que contiene 136 *décimas*, en 55 páginas, manteniendo el mismo esquema de rima de la edición anterior. Como se señaló, esta edición tendrá un incremento de 35 *décimas* cuando la narrativa adquiera nuevos elementos que antes no estaban presentes. Esta edición mantiene abierta la narrativa y una advertencia del poeta de que «continuará el resto de la historia en otros volúmenes» (versión de BARROS, 1913, p. 225) y 1920 - compendio con dos poemas en una solo pliego, *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz* e *A Secca do Ceará*.

El poema narra la batalla de Oliveiros, guerrero del imperio de Carlomagno, defensor del cristianismo, con Ferrabrás de Alejandría. La materia épica se centra en las guerras entre cristianos y moros por la defensa de la fe y enraizada en las leyendas carolingias – más que una batalla entre espadas y escudos, es una lucha por la conversión de Ferrabraz a la verdadera fe, con el guerrero francés siendo reconocido al final del relato de su enemigo como "Apóstolo firme da fé" (BARROS, 1913, p. 222). El poema está construido en un plano literario, ya que los planes históricos y

maravillosos ya se fusionan en la tradición de la literatura de caballería europea medieval – en las leyendas de Carlomagno –, dejando al poeta la recreación para su pueblo. En ambas ediciones, tiene una proposición sin nombre integrada con la tercera *décima* como foco en el héroe, sin embargo, la edición de 1913 presenta una segunda proposición en la trigésima *décima* cuando es anunciada al rey, en su oración, por una "*vóz que lhe dizia / que podia descançar/que havia de voltar / O seu cavalleiro em paz / E não se afligisse mais / cresse na Virgem Maria/que Oliveiros havia/Morto ou preso Ferrabraz*" (1913, p. 204), preanunciando el final feliz de Oliveiros. Aunque inscrito en una tradición judeocristiana, el poema tiene una invocación ausente, el poeta no reclama para sí mismo una inspiración divina; deja a el Rey, Carlomagno, el clamor a la presencia de Cristo crucificado y la Virgen María para que cuiden del heroe "*A imagem de Jesus/Pelos Martyrios da Cruz/Olhasse seus cavaleiros/E que guiasse Oliveiros/Com sua divina luz*" (1913, p. 204) y, del héroe , que su obra se cumpla bajo la gracia divina "*Disse Oliveiros consigo/Meu Deus – se vós concedesse/que esse turco conhecesse/que é feliz viver comtigo/Livraria do perigo/de su'alma se perder*" (1913, p. 216) y "*E vós oh! Virgem Maria/Mãe dos tristes peccadores/Concedei vossos favores/nestas horas de agonia/ (…) Tocai este coração/Para tornares fiel*" (1913, p. 204).

3.

Leandro Gomes de Barros (1865-1918), «roi des poètes populaires de son temps» [Version française. Pour l'original, voir «Biografia à Moda da Casa» dans les références] a vécu de la poésie cordel ayant, avec ses contemporains comme Francisco das Chagas Baptista, João Martins de Ataíde entre autres poètes pour la constitution de livrets littéraires de cordel dans le nord-est du Brésil, création d'un public de lecture et formalisation de tracts cordel, «règles du genre création de styles et de thèmes» [Voir «Poetas e cantadores» dans les références], hérités de la tradition orale de la poésie populaire du nord-est du Brésil. Carlos Drummond déclarera dans la chronique *Leandro, O Poeta* à propos de Barros, «Il n'était pas le prince du asphalte, mais il était, au jugement du peuple, roi de la poésie du sertão et du Brésil à l'état pur» (1976).

Parmi les nombreux thèmes définis par Barros, il y a les récits en vers liés au mythe de Charlemagne avec un lien fort avec l'histoire des guerres saintes entre chrétiens et maures. La A *Batalha de Oliveiro com Ferrabraz* a été influencée par le mythe carolingien, dont le centre est la bataille entre le «géant turc» Ferrabraz et Oliveiro,

Eram doze cavalleiros
Homens muito valorosos,
Destinados, animosos,
Entre todos os guerreiros.
Como bem fosse Oliveiros
Um dos pares de fiança
Que sua perseverança
Venceu todos infieis,
Foram uns leões crueis
Os doze pares de França.
(BARROS, 1913, p. 1)

Il est devenu un thème récurrent dans la littérature de colportage, réédité - et modifié par l'auteur lui-même – au cours des premières décennies du XXe siècle. Trois éditions du poème de Barros ont été enregistrées dans le recueil de Casa Rui Barbosa: 1909, un récit contenant 101 *décimas*, en 37 pages, avec un schéma de rimes abbaaccddca; 1913, un récit contenant 136 *décimas*, en 55 pages, conservant le même schéma de rimes de l'édition précédente. Comme indiqué, cette édition aura une augmentation de 35 dixièmes lorsque le récit gagnera de nouveaux éléments qui n'étaient pas présents auparavant. Cette édition garde le récit ouvert et un avertissement du poète que «continuera le reste de l'histoire dans d'autres volumes» (version française de BARROS, 1913, p. 225) et 1920 - recueil avec deux poèmes dans un seul dépliant, *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz* et *A Secca do Ceará*.

Le poème raconte la bataille d'Oliveiros, guerrier de l'empire de Charlemagne, défenseur du christianisme, avec Ferrabrás d'Alexandrie. L'histoire épique est centrée sur les guerres entre chrétiens et maures pour la défense de la foi et enracinée dans les légendes carolingiennes – plus qu'une bataille entre épées et boucliers, c'est une lutte pour la conversion de Ferrabraz à la vraie foi, le guerrier français étant reconnu à la fin du récit de son ennemi comme «Apostolo firme da fé» (BARROS, 1913, p. 222). Le poème est construit sur un plan littéraire, puisque les plans historiques et merveilleux se fondent déjà dans la tradition de la littérature médiévale européenne de cavalerie – dans les légendes de Charlemagne –, laissant le poète, la récréation pour son peuple. Dans les deux éditions, il a une proposition sans nom intégrée à la troisième *décima* comme un focus sur le héros, cependant, l'édition de 1913 présente une deuxième proposition dans la trentième *décima* quand elle est annoncée au roi, dans sa prière, par une «*vóz que lhe dizia/que podia descançar/que*

havia de voltar/O seu cavalleiro em paz/E não se afligisse mais/cresse na Virgem Maria/que Oliveiros havia/Morto ou preso Ferrabraz» (1913, p. 204), pré-annonçant la fin heureuse d'Oliveiros. Bien qu'inscrit dans une tradition judéo-chrétienne, le poème a une invocation absente, le poète ne revendique pas à lui-même l'inspiration divine; garder au Roi, Charlemagne, le tollé de la présence du Christ crucifié et de la Vierge Marie, que le héros doit garder «*A imagem de Jesus/Pelos Martyrios da Cruz / Olhasse seus cavaleiros/E que guiasse Oliveiros/Com sua divina luz*» (1913, p. 216) et, au héros, que son acte soit accompli sous la grâce divine «*Disse Oliveiros consigo/Meu Deus – se vós concedesse/que esse turco conhecesse/que é feliz viver comtigo/Livraria do perigo/de su'alma se perder*» (1913, p. 216) et «*E vós oh! Virgem Maria/Mãe dos tristes peccadores/Concedei vossos favores / nestas horas de agonia / (…) Tocai este coração/Para tornares fiel*» (1913, p. 204).
(Version française par Christina Ramalho)

4.

Leandro Gomes de Barros (1865-1918), "king of the popular poets of his time" [English version. See the original at "Biografia à Moda da Casa" in the references], lived on cordel poetry having been, along with his contemporaries such as Francisco das Chagas Baptista, João Martins de Ataíde among other poets, responsible for constitution of literature of cordel in northeastern Brazil, creation of a reading public and formalization of cordel leaflets, "regras do gênero criando estilos e temas" [rules of the genre creating styles and themes; see "Poetas e cantadores" in the references] inherited from the oral tradition of popular poetry in northeastern Brazil. Carlos Drummond will state in the chronicle *Leandro, O Poeta* about Barros, "Não foi príncipe dos poetas do asfalto, mas foi, no julgamento do povo, rei da poesia do sertão, e do Brasil em estado puro" (1976). [He was not prince of the asphalt poets, but he was, in the judgment of the people, king of the poetry of the sertão, and of Brazil in its pure state].

Among the many themes defined by Barros, there are narratives in verse linked to the myth of Charlemagne with a strong link to the history of holy wars between Christians and Moors. The *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz* was influenced by the Carolingian myth, whose center is the battle between the "Turkish giant" Ferrabraz and Oliveiro:

Eram doze cavalleiros
Homens muito valorosos,
Destinados, animosos,
Entre todos os guerreiros.
Como bem fosse Oliveiros
Um dos pares de fiança
Que sua perseverança
Venceu todos infieis,
Foram uns leões crueis
Os doze pares de França.
(BARROS, 1913, p. 1)

It became a recurring theme in string literature, being reissued – and modified by the author himself – throughout the first decades of the 20th century. Three editions of Barros' poem have been recorded in the Casa Rui Barbosa collection: 1909, a narrative containing 101 *décimas* [stanzas with 10 verses], in 37 pages, with a rhyme scheme abbaaccddca; 1913 - narrative containing 136 *décimas*, in 55 pages, maintaining the same rhyme scheme of the previous edition. As noted, this edition will have an increase of 35 *décimas* when the narrative gains new elements that were not present before. This edition keeps the narrative open and a warning from the poet that "continuará o resto da história em outros volumes" (BARROS, 1913, p. 225) [will continue the history in other volumes]; and 1920 – compendium with two poems in a single leaflet, *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz* and *A Secca do Ceará.*

The poem tells the battle of Oliveiros, warrior of Charlemagne's empire, defender of Christianity, with Ferrabrás of Alexandria. The epic matter is centered on the wars between Christians and Moors for the defense of the faith and rooted in the Carolingian legends – more than a battle between swords and shields, it is a struggle for the conversion of Ferrabraz to true faith, with the French warrior being recognized at the end of the narrative by his enemy as "Apóstolo firme da fé" (BARROS, 1913, p. 222) [A firm Apostle of Faith]. The poem is built on a literary plan, since the historical and mythical plans are already merged in the tradition of medieval European cavalry literature – in the legends of Charlemagne –, leaving to the poet the recreation for his people. In both editions, it has an unnamed proposition integrated with the third *décima* as a focus on the hero, however, the 1913 edition presents a second proposition in the thirtieth *décima* when it is

announced to the king, in his prayer, by a "*vóz que lhe dizia/que podia descançar/que havia de voltar/O seu cavalleiro em paz/E não se afligisse mais/cresse na Virgem Maria/que Oliveiros havia/Morto ou preso Ferrabraz*" (1913, p. 204), pre-announcing the happy ending for Oliveiros. Although inscribed in a Judeo-Christian tradition, the poem has an absent invocation, the poet does not claim divine inspiration; but keep the King, Charlemagne, the outcry of the presence of the crucified Christ and the Virgin Mary, that the hero keep "*A imagem de Jesus/Pelos Martyrios da Cruz/Olhasse seus cavaleiros/E que guiasse Oliveiros /Com sua divina luz*" (1913, p. 204) and, to the hero, that his deed be achieved under divine grace "*Disse Oliveiros consigo/Meu Deus – se vós concedesse/que esse turco conhecesse/que é feliz viver comtigo/Livraria do perigo/de su'alma se perder*" (1913, p. 216) and "*E vós oh! Virgem Maria/Mãe dos tristes peccadores/Concedei vossos favores/nestas horas de agonia/(…) Tocai este coração/Para tornares fiel*" (1913, p. 204).

Referências/Referencias/Références/References

ANDRADE, Carlos Drummond de. Leandro, O Poeta. Publicada em 9 de setembro de 1976, no **Jornal do Brasil**. [In. Leandro Gomes de Barros: Biografia à Moda da Casa. In. *Cordel: Literatura Popular em Verso*. Fundação Casa Rui Barbosa. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_biografia.html. Consulta realizada em 18/10/2020.

BARROS, Leandro Gomes de Barros (1909/1913). *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz.* In: _____. **Folhetos Raros: poemas completos.** Coleção Sebastião Nunes Baptista. Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=RuiCordel &pasta=Folhetos%20Raros%20de%20Leandro%20Gomes%20de%20Barros%20%20Colecao%20SNB%20-% 20Poemas%20Completos&pesq=& pagfis=1387.

Cordel, Literatura Popular em Verso: Poetas e Cantadores. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/poeta.html

Leandro Gomes de Barros: Biografia à Moda da Casa. In. **Cordel: Literatura Popular em Verso**. Fundação Casa Rui Barbosa. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_biografia.html. Consulta realizada em 18/10/2020.

Poetas e Cantadores. In. **Cordel: Literatura Popular em Verso**. Fundação Casa Rui Barbosa. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/poeta.html#. Consulta realizada em 18/10/2020.

Site do acervo de Literatura de Cordel da Casa Rui Barbosa: Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/poeta.html#. Consulta realizada em 18/10/2020.

TRAJANO, Rosângela. *Che Guevara.* Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 65-73. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

CHE GUEVARA
CORDEL ÉPICO

Rosângela Trajano[8]
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

1.

Che Guevara (2017) é um cordel épico de Medeiros Braga com 63 sextilhas, com rimas no esquema abcbdb e 16 páginas. Traz na capa uma ilustração colorida de Che Guevara com alguns versos em cima da foto e não apresenta ilustrações internas. A matéria épica centra-se no herói Che Guevara ou Ernesto Guevara (Argentina, 1928–1967). O cordel de Medeiros Braga começa com a seguinte proposição épica:

> Abro o livro de história
> Trago à luz seu estuário
> Para versar em cordel
> O trecho referendário
> Da vida, peleja e morte
> De um revolucionário.

[8] Filósofa, Mestra em Literatura (UFRN) e graduanda do curso de História (UFRN), Rosângela Trajano é escritora, com vasta publicação em literatura infantil. Membro do GT 5 do CIMEEP.

O eu lírico/narrador nos conta que Che Guevara está entre os três maiores nomes de toda a América Latina. Nascido de oito meses com asma e pneumonia em Rosário na Argentina, Che foi educado pela sua mãe e tinha espírito aventureiro. Lia Neruda, Cervantes, Lorca e outros. Foi Pablo Neruda quem mais o influenciou com seus versos de combate ao verdugo, ao sanguinário invasor. Desde estudante tinha ideias socialistas. Viajou de bicicleta de motor e depois de moto pelo norte da Argentina. Nessas viagens, conheceu as injustiças que o povo sofria. Naquele tempo, a América Latina sofria opressão e exploração do imperialismo até mesmo com chacinas. Todos os países da América Latina lutavam contra o estrangeiro invasor. Guevara era médico e tinha grande admiração por Arbénz da Guatemala, mas seu governo sofreu um grande golpe com o apoio americano, porém Ernesto Guevara conseguiu escapar para o México, onde conheceu Raul Castro que lhe apresentou o seu irmão Fidel Castro, que estudava uma forma de livrar o seu país por uma revolução. Che Guevara quis homenagear o grande José Martí, um libertador letrado que nunca tombou em uma batalha. Guevara se integrou ao M26, movimento guerreiro, onde exercia a Medicina, curso no qual se formara, e tinha funções de guerrilheiro. No dia 25 de novembro de 1957, Che Guevara partiu para Cuba. Em 1959, o povo destituiu seu entreguista e Che Guevara foi aclamado pelas ruas de Havana. Bolívar e José Marti, dois grandes idealistas, conduziram Che Guevara à luta e à derrocada tirana da ditadura Batista.

Consolidada a vitória, Che Guevara foi ministro da indústria, diplomata universal e presidente do Banco Nacional. Como militar e político viajou intensamente. O seu sonho era o mesmo de Bolívar e o de Marti, ou seja, unir todos os países da América Latina. Queria libertar as nações latinas do imperialismo americano, tornando-as socialistas, coletivas e soberanas. Guevara tinha um projeto de fomentar a luta armada e criar vários “vietnãs”, despojar os ditadores. No dia 3 de novembro de 1966, Guevara chegou à Bolívia disposto, usando o nome de Adolfo Mena Rodriguez. Tinha ele a pretensão de preparar guerrilheiros. Através da Bolívia, pensava em voltar à Argentina para alcançar e derrubar seu ditador, e implantar o regime socialista em sua terra natal. Foi perseguido pela CIA e na Bolívia de Barrientos sofreu ataques de soldados preparados pela CIA. Para os Estados Unidos se fazia urgente acabar com o movimento pró-revolucionário e tirar a vida desse líder libertário. Ao contrário de Cuba, na Bolívia o camponês ficou neutro e acabou entregando pistas sobre Che às

milícias. Sem educação política, o habitante rural via a guerrilha como prejudicial por despertar contra ele a ira policial. Che Guevara dividiu seus homens em dois grupos. O grupo de Joaquim foi logo suprimido. De todo o grupo, restaram apenas dezessete homens cansados e desnutridos, mas ainda com esperança.

No dia 8 de outubro de 1967, em La Higuera, Guevara, com enorme ferimento na perna, se entregou ao destacamento. No dia seguinte foi executado a sangue frio por ordens da CIA. Foi sepultado numa cova em Vallegrande, sem funeral. Seus restos mortais estão em um mausoléu na praça que leva o nome de Ernesto Che Guevara para honra do cubano residente em Santa Clara. Para ele só havia um remédio sem cura: uma revolução socialista.

Em relação ao plano maravilhoso, Medeiros Braga, além de destacar o heroísmo atemporal de Guevara, faz uma analogia entre Che Guevara e Martín Fierro, herói da tradição épica argentina.

O autor Medeiros Braga, cujo nome civil é Luzimar Medeiros Braga, é economista de formação, e exerceu as funções de professor, jornalista e funcionário do Instituto Nacional do Seguro Social (INSS). Nasceu no município de Nazarezinho, no semiárido paraibano, no dia 20 de abril de 1941.

2.

Che Guevara (2017) es un cordel épico de Medeiros Braga con 63 sextillas, con rimas en el esquema abcbdb y 16 páginas. Tiene en la portada una colorida ilustración del Che Guevara con algunos versos encima de la foto y no tiene ilustraciones internas. La materia épica se centra en el héroe Che Guevara o Ernesto Guevara (Argentina, 1928-1967). El cordel de Medeiros Braga comienza con la siguiente proposición épica:

> Abro el libro de historia
> Traigo a la luz su estuario
> Para versar en cordel
> La sección de referencia
> De la vida, lucha y muerte
> De un revolucionario.

El yo lírico/narrador nos dice que Che Guevara se encuentra entre los tres nombres más importantes de toda América Latina. Nacido de ocho meses con asma y neumonía en Rosario, Argentina, Che fue educado por su madre y tenía un espíritu aventurero. El leyó Neruda, Cervantes, Lorca y otros. Fue Pablo Neruda quien más le influyó con sus versos sobre la lucha contra el verdugo, el invasor sanguinario. Desde estudiante tuvo ideas socialistas. Viajó en bici motorizada y luego en moto por el norte de Argentina. En estos viajes, conoció las injusticias que sufría la gente. En ese momento, América Latina sufrió la opresión y explotación del imperialismo incluso con masacres. Todos los países latinoamericanos luchaban contra el extranjero invasor. Guevara era médico y tenía una gran admiración por Arbénz de Guatemala, pero su gobierno sufrió un duro golpe con el apoyo estadounidense, pero Ernesto Guevara logró escapar a México, donde conoció a Raúl Castro quien le presentó a su hermano Fidel Castro, quien estaba estudiando una forma para liberar a su país para una revolución. Che Guevara quiso honrar al gran José Martí, un libertador letrado que nunca cayó en una batalla. Guevara ingresó al M26, movimiento guerrero, donde ejerció la medicina, curso en el que se graduó, y tuvo el rol de guerrillero. El 25 de noviembre de 1957, Che Guevara partió hacia Cuba. En 1959, el pueblo retiró su rendición y Che Guevara fue aclamado por las calles de La Habana. Bolívar y José Martí, dos grandes idealistas, llevaron Che Guevara a la lucha y a derrotar la dictadura tirana de Batista.

Consolidada la victoria, Che Guevara fue ministro de Industria, diplomático universal y presidente del Banco Nacional. Como militar y político, viajó mucho. Su sueño era el de Bolívar y el de Martí, es decir, unir a todos los países de América Latina. Quería liberar a las naciones latinas del imperialismo estadounidense, haciéndolas socialistas, colectivas y soberanas. Guevara tenía un proyecto para incentivar la lucha armada y crear varios “vietnamitas”, para desnudar a los dictadores. El 3 de noviembre de 1966 Guevara llegó voluntariamente a Bolivia, usando el nombre de Adolfo Mena Rodríguez. Tenía la intención de preparar guerrillas. A través de Bolivia, pensó en regresar a Argentina para alcanzar y derrocar a su dictador, e implantar el régimen socialista en su tierra natal. Fue perseguido por la CIA y en Bolivia de Barrientos sufrió ataques de soldados preparados por la CIA. Para los Estados Unidos, era urgente acabar con el movimiento

pro-revolucionario y quitarle la vida a este líder libertario. A diferencia de Cuba, en Bolivia el campesino fue neutral y terminó entregando pistas sobre el Che a las milicias. Sin educación política, los habitantes rurales veían a las guerrillas como dañinas por despertar la ira de la policía contra ellos. Che Guevara dividió a sus hombres en dos grupos. El grupo de Joaquim pronto fue reprimido. De todo el grupo, sólo quedan diecisiete hombres cansados y desnutridos, pero aún con esperanza.

El 8 de octubre de 1967, en La Higuera, Guevara, con una gran lesión en la pierna, se entregó al destacamento. Al día siguiente fue ejecutado a sangre fría por orden de la CIA. Fue enterrado en una fosa en Vallegrande, sin funeral. Sus restos se encuentran en un mausoleo en la plaza que lleva el nombre de Ernesto Che Guevara en honor al cubano residente en Santa Clara. Solo había una cura para él: una revolución socialista.

Respecto al plan maravilloso, Medeiros Braga, además de resaltar el heroísmo atemporal de Guevara, hace una analogía entre el Che Guevara y Martín Fierro, héroe de la tradición épica argentina.

El autor Medeiros Braga, cuyo nombre civil es Luzimar Medeiros Braga, es economista de formación y se desempeñó como profesor, periodista y empleado del Instituto Nacional de Seguridad Social (INSS). Nació en el municipio de Nazarezinho, en la región semiárida de Paraíba, el 20 de abril de 1941.

3.

Che Guevara (2017) est un cordel épique de Medeiros Braga avec 63 sextiles, avec des rimes dans le schéma abcbdb et 16 pages. Il a sur la couverture une illustration colorée de Che Guevara avec quelques vers en haut de la photo et n'a pas d'illustrations internes. La matière épique se concentre sur le héros Che Guevara ou Ernesto Guevara (Argentine, 1928–1967). Le cordel de Medeiros Braga commence par la proposition épique suivante:

> J'ouvre le livre d'histoire
> Je mets en lumière son estuaire
> Pour verser en cordel
> La section de référence
> De la vie, de la lutte et de la mort
> D'un révolutionnaire.

Le je lyrique/narrateur nous dit que Che Guevara est parmi les trois plus grands noms de toute l'Amérique Latine. Né de huit mois d'asthme et de pneumonie à Rosario, en Argentine, Che a été éduqué par sa mère et avait un esprit aventureux. Il a lu Neruda, Cervantes, Lorca et autres. C'est Pablo Neruda qui l'a le plus influencé avec ses vers sur la lutte contre le bourreau, l'envahisseur sanguinaire. Depuis qu'il était étudiant, il avait des idées socialistes. Il a voyagé en moto puis en moto à travers le nord de l'Argentine. Lors de ces voyages, il connaissait les injustices subies par les gens. A cette époque, l'Amérique latine a souffert de l'oppression et de l'exploitation de l'impérialisme même avec des massacres. Tous les pays d'Amérique latine se battaient contre l'envahisseur étranger. Guevara était médecin et avait une grande admiration pour Arbénz du Guatemala, mais son gouvernement a subi un coup dur avec le soutien américain, mais Ernesto Guevara a réussi à s'échapper au Mexique, où il a rencontré Raul Castro qui l'a présenté à son frère Fidel Castro, qui étudiait une forme pour libérer Cuba pour une révolution. Che Guevara a voulu rendre hommage au grand José Martí, un libérateur lettré qui n'est jamais tombé dans une bataille. Guevara a rejoint le M26, un mouvement guerrier, où il a pratiqué la Médecine et a eu le rôle d'un guérillero. Le 25 novembre 1957, Che Guevara partit pour Cuba. En 1959, les gens ont retiré leur reddition et Che Guevara a été acclamé dans les rues de La Havane. Bolívar et José Marti, deux grands idéalistes, ont conduit Che Guevara à la lutte et au renversé de la dictature tyrane de Batista.

La victoire consolidée, Che Guevara était ministre de l'Industrie, diplomate universel et président de la Banque nationale. En tant que militaire et politicien, il a beaucoup voyagé. Son rêve était celui de Bolívar et celui de Marti, c'est-à-dire d'unir tous les pays d'Amérique Latine. Il voulait libérer les nations latines de l'impérialisme américain, les rendant socialistes, collectifs et souverains. Guevara avait un projet pour encourager la lutte armée et créer plusieurs «vietnamiens», pour dépouiller les dictateurs. Le 3 novembre 1966, Guevara arriva volontairement en Bolivie, sous le nom d'Adolfo Mena Rodriguez. Il avait l'intention de préparer des guérilleros. A travers la Bolivie, il a pensé retourner en Argentine pour atteindre et renverser son dictateur, et implanter le régime socialiste dans sa terre natale. Il a été poursuivi par la CIA et en Bolivie de Barrientos a subi des attaques de soldats préparés par la CIA. Pour les États-Unis, il y avait un besoin urgent de mettre fin au mouvement pro-révolutionnaire et de prendre la vie de ce leader libertaire.

Contrairement à Cuba, en Bolivie, le paysan était neutre et a fini par donner des indices sur le Che aux milices. Sans éducation politique, les habitants des campagnes voyaient les guérilleros comme nuisibles pour susciter la colère de la police contre eux. Che Guevara a divisé ses hommes en deux groupes. Le groupe de Joaquim fut bientôt supprimé. De l'ensemble du groupe, il ne reste que dix-sept hommes fatigués et mal nourris, mais toujours avec espoir.

Le 8 octobre 1967, à La Higuera, Guevara, gravement blessé à la jambe, se rend au détachement. Le lendemain, il a été exécuté de sang-froid sur ordre de la CIA. Il a été enterré dans une fosse à Vallegrande, sans funérailles. Ses restes se trouvent dans un mausolée de la place qui porte le nom d'Ernesto Che Guevara en l'honneur du cubain résidant à Santa Clara. Il n'y avait qu'un seul remède pour lui: une révolution socialiste.

En ce qui concerne le merveilleux plan, Medeiros Braga, en plus de souligner l'héroïsme intemporel de Guevara, fait une analogie entre Che Guevara et Martín Fierro, héros de la tradition épique argentine.

L'auteur Medeiros Braga, dont le nom civil est Luzimar Medeiros Braga, est économiste de formation et a été professeur, journaliste et employé de l'Institut national de la sécurité sociale (INSS). Il est né dans la municipalité de Nazarezinho, dans la région semi-aride de Paraíba, le 20 avril 1941.

(Version française par Christina Ramalho)

4.

Che Guevara (2017) is an epic cordel of Medeiros Braga with 63 stanzas with six verses each one, with rhymes in the abcbdb scheme and 16 pages. It has on the cover a colorful illustration of Che Guevara with some verses on top of the photo and does not have internal illustrations. The epic matter focuses on the hero Che Guevara or Ernesto Guevara (Argentina, 1928–1967). The cordel of Medeiros Braga begins with the following epic proposition:

> I open the history book
> I bring to light your estuary
> To rhyme in cordel
> The reference section
> Of life, struggle and death
> From a revolutionary.

The I lyrical/narrator tells us that Che Guevara is among the three biggest names in all Latin America. Born of eight months with asthma and pneumonia in Rosario, Argentina, Che was educated by his mother and had an adventurous spirit. He read Neruda, Cervantes, Lorca and others. It was Pablo Neruda who most influenced him with his verses on fighting the executioner, the bloodthirsty invader. Since he was a student he had socialist ideas. He traveled by motorbike and then by motorcycle through northern Argentina. On these trips, he knew the injustices that the people suffered. At that time, Latin America suffered oppression and exploitation of imperialism even with massacres. All Latin American countries were fighting against the invading foreigner. Guevara was a doctor and had great admiration for Arbénz of Guatemala, but his government suffered a major blow with American support, but Ernesto Guevara managed to escape to Mexico, where he met Raul Castro who introduced him to his brother Fidel Castro, who was studying a form to free his country for a revolution. Che Guevara wanted to honor the great José Martí, a literate liberator who never fell in a battle. Guevara joined the M26, a warrior movement, where he practiced medicine, a course in which he graduated, and had the role of a guerrilla. On November 25, 1957, Che Guevara left for Cuba. In 1959, the people removed their surrender and Che Guevara was acclaimed through the streets of Havana. Bolívar and José Marti, two great idealists, led Che Guevara to the struggle and to the overthrown the tyranny of the dictator Batista.

The victory consolidated, Che Guevara was minister of industry, universal diplomat and president of the National Bank. As a military and politician, he traveled extensively. His dream was that of Bolívar and that of Marti, that is, to unite all the countries of Latin America. He wanted to free the Latin nations from American imperialism, making them socialist, collective and sovereign. Guevara had a project to encourage armed struggle and create several “Vietnamese”, to strip the dictators. On November 3, 1966, Guevara arrived in Bolivia willingly, using the name Adolfo Mena Rodriguez. He intended to prepare guerrillas. Through Bolivia, he thought of returning to Argentina to reach and overthrow his dictator, and to implant the socialist regime in his native land. He was pursued by the CIA and in Bolivia de Barrientos suffered attacks by soldiers prepared by the CIA. For the United States, there was an urgent need to end the pro-revolutionary movement and take the life of this libertarian leader. Unlike Cuba, in Bolivia the peasant was neutral and ended up handing

clues about Che to the militias. Without political education, the rural inhabitants saw the guerrillas as harmful for arousing police anger against them. Che Guevara divided his men into two groups. Joaquim's group was soon suppressed. Of the entire group, only seventeen tired and malnourished men remain, but still with hope.

On October 8, 1967, in La Higuera, Guevara, with a huge leg injury, surrendered to the detachment. The next day he was executed in cold blood on orders from the CIA. He was buried in a pit in Vallegrande, without a funeral. His remains are in a mausoleum in the square that bears the name of Ernesto Che Guevara for the honor of the Cuban resident in Santa Clara. There was only one cure for him: a socialist revolution.

Regarding the mythical plan, Medeiros Braga, in addition to highlighting Guevara's timeless heroism, makes an analogy between Che Guevara and Martín Fierro, hero of the Argentine epic tradition.

The author Medeiros Braga, whose civil name is Luzimar Medeiros Braga, is an economist by training, and served as professor, journalist and employee of the National Institute of Social Security (INSS). He was born in the municipality of Nazarezinho, in the semi-arid region of Paraíba, on April 20, 1941.

(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference

BRAGA, Medeiros. ***Che Guevara***. Edição do Autor, 2017.

TRAJANO, Rosângela. *Che Guevara, nas trilhas da liberdade*/Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 74-82. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

CHE GUEVARA. NAS TRILHAS DA LIBERDADE
CORDEL ÉPICO

Rosângela Trajano[9]
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

1.

Che Guevara, nas trilhas da liberdade (2010) é um cordel épico de Lucarocas com 48 septilhas, com a seguinte disposição de rimas abcbddb, em 16 páginas. Traz na capa uma ilustração de Che Guevara nas cores vermelha e preta, sendo o seu autor Klévisson Viana. O cordel apresenta ilustrações internas em preto e branco. A matéria épica centra-se no herói Che Guevara (Ernesto Guevara de la Serna, Argentina 1928 – 1967). A proposição épica aparece na segunda estrofe, dando ênfase ao herói:

Che Guevara é personagem
Da história universal
Que construiu sua imagem
Na busca de um ideal
Lutar por libertação
Promover revolução
Pro bem estar social.

[9] Filósofa, Mestra em Literatura (UFRN) e graduanda do curso de História (UFRN), Rosângela Trajano é escritora, com vasta publicação em literatura infantil. Membro do GT 5 do CIMEEP.

O eu lírico/narrador nos conta que Che Guevara, nascido na Argentina na cidade de Rosário, em 14 de junho de 1928, foi um menino afoito numa cidade pacata. Quando pequenino sofria de asma e para melhorar foi morar no campo. Desde a sua adolescência foi incentivado à leitura, que ia de Karl Marx a Engels. Em Lênin, ele encontrou muitas ideias originais que modificaram seu pensamento. Devido à dificuldade que a família enfrentava, com quatorze anos, Guevara começou a trabalhar, mas não largou o estudo. Estudou Medicina.

Já morando em Bogotá, arranjou um emprego em uma tipografia. Com o fim da segunda guerra, no meio estudantil, a paz se encerrou e começou uma luta contra a força peronista, um governo populista que tinha ação muito hostil. Guevara estava sempre à frente nos movimentos. Em 1951, com seu amigo Granado, fez uma viagem que o deixou impressionado, pois viu o povo da América Latina ser maltratado. Descobriu o sofrimento do povo que vivia como indigente e em condições desagradáveis. No ano 1953, formou-se em Medicina. Arrumou a sua bagagem e voltou para Argentina, onde se dedicou à política.

Mais adiante viajou para Guatemala, Bolívia, Equador, Panamá e Costa Rica, já com o pensamento de querer ver todo o quadro mudar. Voltando dessa viagem, se uniu a Hilda Gadea e teve com ela sua filha Hildita. Conheceu Raul Castro, que o apresentou ao seu irmão Fidel Castro, também revolucionário e libertário. Fidel convidou Guevara para juntos implantarem o socialismo em Cuba. Lutaram contra Fulgêncio Batista e contra os Estados Unidos. Após a grande vitória, Cuba passou a ser socialista. Em 1959, Guevara tornou-se presidente do Banco Nacional, passou a atuar na indústria e chegou a ser embaixador. Em Cuba, o socialismo se cultivava com otimismo.

Guevara viajou para o Brasil quando Jânio Quadros era presidente e foi condecorado com nobre patente. Num projeto bem ousado, lutou na Bolívia e Congo, quis invadir a Argentina e em atitude guerreira unificar a bandeira da América Latina. Mas se viu sem apoio e não logrou êxito. No ano de 1967, Che Guevara foi capturado e executado. Soldados bolivianos, numa ação de covardia, matam Guevara. Em 18 de abril de 1967, Guevara recebe a menção de herói da revolução que em todo mundo se reflete. Conforme o cordel nos conta, herói da revolução, Guevara nunca morreu. A sua luta continua. A sua mensagem de paz, de esperança e amor hoje ainda é capaz de ser ponto

refletor. Nos seus atos de bravura nunca perdeu a ternura. Guevara foi bom exemplo para o jovem sonhador. Tornou-se um dos maiores revolucionários do século XX. O cordel se encerra com a seguinte estrofe:

Num registro mais fiel
Num relato de verdade
Esta história em cordel
Fica pra posteridade
E o Lucarocas declara
O grande herói Che Guevara
Nas trilhas da liberdade.

O autor Lucarocas tem como nome real Luis Carlos Rolim de Castro. É mestre em Literatura e Artes e especialista em Educação. O link do site para conhecer melhor a sua vida e obra é www.lucarocas.com.br.

2.

Che Guevara, nas trilhas da liberdade [Che Guevara, en los senderos de la libertad] (2010) es un cordel épico de Lucarocas con 48 estrofas con siete versos cada, con rimas abcbddb, en 16 páginas. Tiene en la portada una ilustración del Che Guevara en rojo y negro, hecha por Klévisson Viana. El cordel tiene ilustraciones internas en blanco y negro. La materia épica se centra en el héroe Che Guevara (Ernesto Guevara de la Serna, Argentina 1928-1967). La proposición épica aparece en la segunda estrofa, enfatizando al héroe:

Che Guevara es personaje
De la historia universal
Que construyo su imagen
En busca de un ideal
Luchar por la liberación
Promover la revolución
Por el bienestar social.

El yo/narrador lírico nos cuenta que el Che Guevara, nacido en Argentina en la ciudad de Rosario, el 14 de junio de 1928, era un niño atrevido en una ciudad tranquila. Cuando era pequeño sufrió de asma y para mejorar se fue a vivir al campo. Desde su adolescencia se animó a leer, desde

Karl Marx hasta Engels. En Lenin, encontró muchas ideas originales que han cambiado su pensamiento. Debido a la dificultad que enfrentó la familia, a los catorce años, Guevara comenzó a trabajar, pero no abandonó el estudio. Estudió Medicina.

Ya viviendo en Bogotá, consiguió trabajo en una imprenta. Con el fin de la segunda guerra, en el ambiente estudiantil, termina la paz y comienza una lucha contra la fuerza peronista, un gobierno populista que tiene una acción muy hostil. Guevara siempre estuvo por delante en los movimientos. En 1951, con su amigo Granado, hizo un viaje que lo impresionó, al ver que se maltrataba a la gente de América Latina. Descubrió el sufrimiento de las personas que vivían desamparadas y en condiciones desagradables. Estaba horrorizado por la gente explotada sin siquiera tener que comer. En 1953 se licenció en Medicina. Hizo las maletas y regresó a Argentina, donde se dedicó a la política.

Después viajó a Guatemala, Bolivia, Ecuador, Panamá y Costa Rica, ya con la idea en la mente de ver cambiar todo el cuadro. Al regresar de ese viaje se unió a Hilda Gadea y tuvieron a su hija Hildita. Conoció a Raúl Castro, quien le presentó a su hermano Fidel Castro, también revolucionario y libertario. Fidel invitó a Guevara a implementar juntos el socialismo en Cuba. Lucharon contra Fulgêncio Batista y contra Estados Unidos. Después de la gran victoria, Cuba se volvió socialista. En 1959, Guevara se convirtió en presidente del Banco Nacional, comenzó a trabajar en la industria y se convirtió en embajador. En Cuba, el socialismo se cultivó con optimismo.

Guevara viajó a Brasil cuando Jânio Quadros era presidente y se le otorgó un título de reconocimiento. En un proyecto muy atrevido, luchó en Bolivia y Congo, quiso invadir Argentina y en actitud guerrera unificar la bandera de América Latina. Pero se encontró sin apoyo y no tuvo éxito. En 1967, Che Guevara fue capturado y ejecutado. Soldados bolivianos, en una acción cobarde, matan a Guevara. El 18 de abril de 1967 Guevara recibe la mención de héroe de la revolución que se refleja en todos. Como nos dice el cordel, héroe de la revolución, Guevara nunca murió. Su lucha continúa. Su mensaje de paz, esperanza y amor hoy sigue siendo un punto de reflexión. En sus actos de valentía nunca perdió la ternura. Guevara fue un buen ejemplo para el joven soñador. Se convirtió en uno de los más grandes revolucionarios del siglo XX. El cordel cierra con la siguiente estrofa:

En un registro más fiel
En un reporte de verdad
Esta historia en cordel
Quéda à la posteridad
Y Lucarocas declara
El gran héroe Che Guevara
Por los senderos de la libertad.

El autor Lucarocas tiene como verdadero nombre a Luis Carlos Rolim de Castro. Tiene un Máster en Literatura y Cultura y es especialista en Educación. El enlace del sitio web para conocer más sobre su vida y obra es www.lucarocas.com.br.
(Versión em español por Christina Ramalho)

3.

Che Guevara, nas trilhas da liberdade [Che Guevara, dans les sentiers de la liberté] (2010) est une cordel épique de Lucarocas avec 48 sextiles, avec l'arrangement suivant de rimes abcbddb, en 16 pages. Il a sur la couverture une illustration de Che Guevara en rouge et noir, de Klévisson Viana. Le cordel comporte des illustrations internes en noir et blanc. La matière épique se concentre sur le héros Che Guevara (Ernesto Guevara de la Serna, Argentine 1928-1967). La proposition épique apparaît dans la deuxième strophe, mettant l'accent sur le héros:

Che Guevara est un personnage
De l'histoire universelle
Qui a construit son image
À la recherche d'un idéal
Se battre pour la libération
Promouvoir la révolution
Pour le bien-être social.

Le je lyrique/narrateur nous raconte que Che Guevara, né en Argentine dans la ville de Rosario, le 14 juin 1928, était un garçon audacieux dans une ville tranquille. Quand il était petit garçon, il souffrait d'asthme et pour s'améliorer, il est allé vivre à la campagne. Depuis son adolescence, il a été encouragé à lire, allant de Karl Marx à Engels. En Lénine, il a trouvé beaucoup d'idées originales qui ont changé ses pensées. En raison des difficultés rencontrées par la famille, à l'âge de quatorze ans, Guevara a commencé à travailler, mais n'a pas quitté l'étude. Il a étudié la Médecine.

Vivant déjà à Bogotá, il a trouvé un emploi dans une imprimerie. Avec la fin de la seconde guerre, dans le milieu étudiant, la paix prend fin et une lutte commence contre la force péroniste, un gouvernement populiste qui a une action très hostile. Guevara était toujours en avance dans les mouvements. En 1951, avec son ami Granado, il a fait un voyage qui l'a impressionné, car il a vu le peuple d'Amérique latine maltraité. Il a découvert la souffrance des personnes qui vivaient dans la misère et dans des conditions déplaisantes. Il était horrifié par les personnes exploitées sans même avoir à manger. En 1953, il est diplômé en Médecine. Il fit ses valises et retourna en Argentine, où il s'est consacré à la politique.

Il s'est ensuite rendu à Guatemala, en Bolivie, en Équateur, au Panama et à Costa Rica. À ce moment-là, cela amène à l'esprit de voir toute l'image changer. De retour de ce voyage, il a rejoint Hilda Gadea et avait son fille Hildita. Il rencontre Raul Castro qui le présente à son frère Fidel Castro, lui aussi révolutionnaire et libertaire. Fidel a invité Guevara à mettre en œuvre ensemble le socialisme à Cuba. Ils se sont battus contre Fulgêncio Batista et contre les États-Unis. Après la grande victoire, Cuba devient socialiste. En 1959, Guevara devint président de la Banque nationale, commença à travailler dans l'industrie et devint ambassadeur. À Cuba, le socialisme était cultivé avec optimisme.

Guevara s'est rendu au Brésil lorsque Jânio Quadros était président et a reçu un titre de reconnaissance. Dans un projet très audacieux, il a combattu en Bolivie et au Congo, a voulu envahir l'Argentine et dans une attitude guerrière pour unifier le drapeau de l'Amérique Latine. Mais il s'est retrouvé sans soutien et n'a pas réussi. En 1967, Che Guevara a été capturé et exécuté. Les soldats boliviens, dans une action lâche, tuent Guevara. Le 18 avril 1967 Guevara reçoit la mention de héros de la révolution qui se reflète dans tout le monde. Comme nous le dit le cordel, héros de la révolution, Guevara n'est jamais mort. Sa lutte continue. Son message de paix, d'espoir et d'amour aujourd'hui est encore un point de réflexion. Dans ses actes de bravoure, il n'a jamais perdu sa tendresse. Guevara était un bon exemple pour le jeune rêveur. Il est devenu l'un des plus grands révolutionnaires du 20e siècle. Le cordel se termine par la strophe suivante:

> Dans un dossier plus fidèle
> Dans un rapport vrai
> Cette histoire en cordel
> Reste pour la postérité
> Et Lucarocas déclare
> Le grand héros Che Guevara
> Sur les sentiers de la liberté.

L'auteur Lucarocas a pour vrai nom Luis Carlos Rolim de Castro. Il Il a une maîtrise en Culture et Littérature Brésilienne et il est spécialiste en Éducation. Le lien du site Web pour en savoir plus sur sa vie et son travail est www.lucarocas.com.br.
(Version française par Christina Ramalho)

4.

Che Guevara, nas trilhas da liberdade [Che Guevara, in the trails of freedom] (2010) is an epic cordel of Lucarocas with 48 stanzas with six verses each one, with the following arrangement of rhymes: abcbddb, in 16 pages. It has on the cover an illustration of Che Guevara in red and black, by Klévisson Viana. The cordel features internal black and white illustrations. The epic matter focuses on the hero Che Guevara (Ernesto Guevara de la Serna, Argentina 1928-1967). The epic proposition appears in the second stanza, emphasizing the hero:

> Che Guevara is a character
> From universal history
> Who built his image
> In search of an ideal
> Fighting for liberation
> Promoting revolution
> For social welfare.

The I lyrical/narrator tells us that Che Guevara, born in Argentina in the city of Rosario, on June 14, 1928, was a daring boy in a quiet city. When he was a little boy he suffered from asthma and to improve he went to live in the countryside. Since his adolescence he was encouraged to read, ranging from Karl Marx to Engels. In Lenin, he found a lot of original idea that changed his thinking. Due to the difficulty that the family faced, at the age of fourteen, Guevara started working, but did not leave the study. He studied Medicine.

Already living in Bogotá, he got a job in a printing shop. With the end of the second war, in the student environment, peace ends and a struggle begins against the Peronist force, a populist government that has very hostile action. Guevara was always ahead in the movements. In 1951, with his friend Granado, he made a trip that impressed him, as he saw the people of Latin America

being mistreated. He discovered the suffering of the people who lived as destitute and in unpleasant conditions. He was horrified by the exploited people without even having to eat. In 1953, he graduated in medicine. He packed his luggage and returned to Argentina, where he devoted himself to politics.

Later, he traveled to Guatemala, Bolivia, Ecuador, Panama and Costa Rica. At that moment, it brings in the mind to see the whole picture change. Returning from that trip he joined Hilda Gadea and had their daughter Hildita. He met Raul Castro who introduced him to his brother Fidel Castro, also a revolutionary and libertarian. Fidel invited Guevara to together implement socialism in Cuba. They fought against Fulgêncio Batista and against the United States. After the great victory, Cuba becomes a socialist. In 1959, Guevara became president of the National Bank, started to work in the industry and became an ambassador. In Cuba, socialism was cultivated with optimism.

Guevara traveled to Brazil when Jânio Quadros was president and received a recognition title. In a very daring project, he fought in Bolivia and Congo, wanted to invade Argentina and in a warlike attitude to unify the Latin American flag. But he found himself without support and was not successful. In 1967, Che Guevara was captured and executed. Bolivian soldiers, in a cowardly action, kill Guevara. On April 18 1967 Guevara receives the mention of hero of the revolution that is reflected in everyone. As the cordel tells us, hero of the revolution, Guevara never died. Their struggle continues. His message of peace, hope and love today is still a point of reflection. In his acts of bravery he never lost his tenderness. Guevara was a good example for the young dreamer. He became one of the greatest revolutionaries of the 20th century. The cordel ends with the following stanza:

In a more faithful record
In a true report
This story in cordel
Stay for posterity
And Lucarocas declares
The great hero Che Guevara
On the trails of freedom.

The author Lucarocas has Luis Carlos Rolim de Castro as his real name. Master in Brazilian Culture and Literature, he's also a specialist in education. The website link to learn more about his life and work is www.lucarocas.com.br.

(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference

LUCAROCAS. ***Che Guevara***. Nas trilhas da liberdade. Fortaleza: Tupynanquim, 2010.

RAMALHO, Christina. *Dragão do Mar. Herói da terra da luz.* Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4. Número Especial 3, Nov 20, p. 83-89. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

DRAGÃO DO MAR. HERÓI DA TERRA DA LUZ
CORDEL ÉPICO

Christina Ramalho[10]
Universidade Federal de Sergipe

1.

Dragão do Mar. Herói da Terra da Luz (2010), de Klévisson Viana, é um cordel épico composto por 48 sextilhas, totalizando 288 versos, com a seguinte disposição de rimas: a b c b d b, em 16 páginas. Traz na capa um desenho e não apresenta ilustrações internas. A matéria épica centra-se no herói Francisco José do Nascimento (1839-1914), jangadeiro abolicionista, que, por seus feitos no mar, fechando o porto de Fortaleza para impedir embarque o de escravos que seriam vendidos por fazendeiros endividados, recebeu o apelido de «Dragão do Mar». Defendia a máxima "no Ceará não se embarcam escravos". O movimento foi tão forte que o estado do Ceará aboliu a escravidão quatro anos antes do resto do país. O apelido o projeta na dimensão mítico-simbólica, e o feito, de

[10] Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Associada 1 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.

grande destaque, faz dele uma referência para as lutas contra a escravidão e o preconceito. O cordel de Viana apresenta, nas três primeiras estrofes, a "proposição do poema":

> Ceará, Terra da Luz,
> Onde o bravo jangadeiro
> Lutou com fibra e coragem
> Contra o tráfico negreiro
> E bem antes da Lei Áurea
> Aboliu o cativeiro.
>
> Sei que Francisco José
> Do Nascimento, em razão
> De batalhar contra o jugo
> Da cruel escravidão,
> Ganhou cognome e fama
> De destemido Dragão.
>
> Dragão do mar, apelido
> Repleto de simbolismo,
> Sinônimo de força e luta,
> Destemor e heroísmo.
> Fez do grande cearense
> Ícone do Abolicionismo
> (2010, p. 1).

"Dragão do Mar" é, portanto, uma antonomásia, por meio da qual seus feitos ficaram eternizados. Dragão do Mar é o herói vencedor, que conseguiu mudar o curso da história da escravidão no Ceará, ainda que, conforme o próprio folheto aponta, o herói ande esquecido pelo imaginário local, regional, e, obviamente, nacional.

Klévisson Viana (1972) é natural de Quixeramobim, cidade do estado do Ceará. Cordelista e cartunista, fundou, em 1995, a Editora Tupynanquim. O site https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2015/01/08/poeta-antonio-klevisson-viana-sintese-biografica/ informa que: "O poeta múltiplo possui trabalhos publicados em países como Bélgica, Holanda, França, Itália e Turquia. É membro da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, Rio de Janeiro (ABLC), Presidente da Associação de Escritores, Trovadores e Folheteiros do Estado do Ceará (AESTROFE) e membro da Academia Brasileira de Cordel e Cantoria (ABC), com sede em Fortaleza, Ceará".

2.

Dragão do Mar. Herói da Terra da Luz [Dragão do Mar. Héroe de la Tierra de la Luz] (2010), de Klévisson Viana, es un "*cordel*" épico compuesto por 48 sextillas, totalizando 288 versos, con la siguiente disposición de rimas: a b c b d b, en 16 páginas. Tiene un dibujo en la portada y no tiene ilustraciones internas. La materia épica se centra en el héroe Francisco José do Nascimento (1839-1914), hombre del mar (un "*jangadeiro*") y abolicionista, quien, por sus logros en el mar, al cerrar el puerto de Fortaleza para evitar el envío de esclavos que serían vendidos por campesinos endeudados, recibió el apodo de "Dragón del Mar". Defendió la máxima "no se embarcan esclavos en Ceará". El movimiento fue tan fuerte que el estado de Ceará abolió la esclavitud cuatro años antes que el resto del país. El apodo lo proyecta en la dimensión mítico-simbólica, y la hazaña, de gran protagonismo, lo convierte en un referente de las luchas contra la esclavitud y los prejuicios. El cordel de Viana presenta, en las tres primeras estrofas, la "proposición del poema":

> *Ceará, Terra da Luz,*
> *Onde o bravo jangadeiro*
> *Lutou com fibra e coragem*
> *Contra o tráfico negreiro*
> *E bem antes da Lei Áurea*
> *Aboliu o cativeiro.*
>
> *Sei que Francisco José*
> *Do Nascimento, em razão*
> *De batalhar contra o jugo*
> *Da cruel escravidão,*
> *Ganhou cognome e fama*
> *De destemido Dragão.*
>
> *Dragão do mar, apelido*
> *Repleto de simbolismo,*
> *Sinônimo de força e luta,*
> *Destemor e heroísmo.*
> *Fez do grande cearense*
> *Ícone do Abolicionismo*
> (2010, p. 1).

"Dragón del Mar" es, por tanto, una antonomasia, a través de la cual sus hechos fueron eternizados. Dragón del Mar es el héroe ganador, que logró cambiar el rumbo de la historia de la

esclavitud en Ceará, aunque, como señala el propio folleto, el héroe ha sido olvidado por el imaginario local, regional y obviamente nacional.

Klévisson Viana (1972) es de Quixeramobim, ciudad del estado de Ceará. Cordelista y cartoonist, fundó Editora Tupynanquim en 1995. El sitio https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2015/01/08/poeta-antonio-klevisson-viana-sintese-biografica/ informa que Viana es un poeta múltiple, que ha publicado obras en países como Bélgica, Holanda, Francia, Italia y Turquía. Es miembro de la Academia Brasileira de Literatura Cordel, Rio de Janeiro (ABLC), Presidente de la Associação de Escritores, Trovadores e Folheteiros do Estado de Ceará (AESTROFE) y miembro de la Academia Brasileira de Cordel e Cantoria (ABC), con sede en Fortaleza Ceará.

3.

Dragão do Mar. Herói da Terra da Luz [Dragon de la Mer. Héros de la Terre de la Lumière] (2010), de Klévisson Viana, est une « *cordel* » épique composée de 48 sextilles, totalisant 288 couplets, avec l'arrangement de rimes suivant: a b c b d b, en 16 pages. Il a un dessin sur la couverture et n'a pas d'illustrations internes. La matière épique se concentre sur le héros Francisco José do Nascimento (1839-1914), un homme de la mer (un « *jangadeiro* ») abolitionniste, qui, pour ses réalisations en mer (il a fermé le port de Fortaleza pour empêcher l'envoi d'esclaves qui seraient vendus par des agriculteurs endettés), a reçu le surnom de «Dragon de la Mer». Il a défendu la maxime «les esclaves ne sont pas embarqués au Ceará». Le mouvement était si fort que l'État du Ceará a aboli l'esclavage quatre ans avant le reste du pays. Le surnom le projette dans la dimension mythique-symbolique, et l'exploit, d'une grande importance, en fait une référence pour les luttes contre l'esclavage et les préjugés. Le cordel de Viana présente, dans les trois premières strophes, la «proposition du poème»:

Ceará, Terra da Luz,
Onde o bravo jangadeiro
Lutou com fibra e coragem
Contra o tráfico negreiro
E bem antes da Lei Áurea
Aboliu o cativeiro.

Sei que Francisco José
Do Nascimento, em razão
De batalhar contra o jugo
Da cruel escravidão,

Ganhou cognome e fama
De destemido Dragão.

Dragão do mar, apelido
Repleto de simbolismo,
Sinônimo de força e luta,
Destemor e heroísmo.
Fez do grande cearense
Ícone do Abolicionismo
(2010, p. 1).

«Dragon de la Mer» est donc une antonomasie, à travers lequel ses actes ont été éternisés. Dragon de la Mer est le héros gagnant, qui a réussi à changer le cours de l'histoire de l'esclavage au Ceará, même si, comme le souligne la brochure elle-même, le héros a été oublié par l'imaginaire local, régional et évidemment national.

Klévisson Viana (1972) est originaire de Quixeramobim, une ville de l'État du Ceará. Cordéliste et dessinateur, il a fondé Editora Tupynanquim en 1995. Le site https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2015/01/08/poeta-antonio-klevisson-viana-sintese-biografica/ informe que Viana est un poète multiple, qui a publié des œuvres dans des pays comme la Belgique, la Hollande, la France, l'Italie et la Turquie. Il est membre del' Academia Brasileira de Literatura de Cordel, Rio de Janeiro (ABLC), président de l'Associação de Escritores, Trovadores e Folheteiros do Estado do Ceará (AESTROFE) et membre de l'Academia Brasileira de Cordel e Cantoria (ABC), basée à Fortaleza, Ceará.

4.

Dragão do Mar. Herói da Terra da Luz [Sea Dragon. Hero of Land of Light] (2010), by Klévisson Viana, is an epic "*cordel*" composed of 48 sextiles, totaling 288 verses, with the following arrangement of rhymes: a b c b d b, in 16 pages. It has a drawing on the cover and does not have internal illustrations. The epic matter focuses on the hero Francisco José do Nascimento (1839-1914), a sea man abolitionist (a "*jangadeiro*"), who, for his achievements at sea, closing the port of Fortaleza to prevent the shipment of slaves that would be sold by indebted farmers, received the nickname of "Sea Dragon". He defended the maxim "slaves are not embarked in Ceará". The movement was so strong that the state of Ceará abolished slavery four years before the rest of the

country. The nickname projects him into the mythical-symbolic dimension, and the feat, of great prominence, makes it a reference for the struggles against slavery and prejudice. The cordel de Viana presents, in the first three stanzas, the "proposition of the poem":

> *Ceará, Terra da Luz,*
> *Onde o bravo jangadeiro*
> *Lutou com fibra e coragem*
> *Contra o tráfico negreiro*
> *E bem antes da Lei Áurea*
> *Aboliu o cativeiro.*
>
> *Sei que Francisco José*
> *Do Nascimento, em razão*
> *De batalhar contra o jugo*
> *Da cruel escravidão,*
> *Ganhou cognome e fama*
> *De destemido Dragão.*
>
> *Dragão do mar, apelido*
> *Repleto de simbolismo,*
> *Sinônimo de força e luta,*
> *Destemor e heroísmo.*
> *Fez do grande cearense*
> *Ícone do Abolicionismo*
> (2010, p. 1).

"Sea Dragon" is, therefore, an antonomasia, through which his deeds were eternalized. Sea Dragon is the winning hero, who managed to change the course of the history of slavery in Ceará, although, as the brochure itself points out, the hero has been forgotten by the local, regional, and, obviously, national imagination.

Klévisson Viana (1972) is from Quixeramobim, city of the state of Ceará. Cordelista and cartoonist, he founded Editora Tupynanquim in 1995. The site https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2015/01/08/poeta-antonio-klevisson-viana-sintese-biografica/ informs that Viana is a multiple poet, who published works in countries like Belgium, Holland, France, Italy and Turkey. Member of Academia Brasileira de Literatura de Cordel, Rio de Janeiro (ABLC), President of Associação de Escritores, Trovadores e Folheteiros do Estado do Ceará (AESTROFE) and member of Academia Brasileira de Cordel e Cantoria (ABC), with headquarters in Fortaleza Ceará.

Referência/Referencia/Référence/Reference

VIANA, Klévisson. **Dragão do Mar. Herói da Terra da Luz.** Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2010.

TRAJANO, Rosângela. *Helena de Tróia e o cavalo misterioso*. Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 90-97. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

HELENA DE TRÓIA E O CAVALO MISTERIOSO
CORDEL ÉPICO

Rosângela Trajano[11]
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

1.

Helena de Tróia e o cavalo misterioso (2000) é um cordel épico de Antonio Klévisson Viana com 35 sextilhas, com disposição de rimas abcbdb, em 9 páginas. Traz na capa uma ilustração de um cavalo de madeira com rodas nos pés, uma mulher com cabelos presos que representa Helena, uma pequena casa ao fundo e uma coluna grega. Não apresenta ilustrações internas. A matéria épica centra-se na heroína Helena de Tróia e relata a Guerra de Tróia, episódio da mitologia grega ocorrido entre as cidades de Esparta e Tróia (1300 a.C – 1200 a.C, fim da Idade do Bronze). O cordel de Antonio Klévisson Viana começa com uma proposição integrada à invocação épica:

Deusas da mitologia
Tragam-me inspiração
Para narrar uma guerra
De nação contra nação

[11] Filósofa, Mestra em Literatura (UFRN) e graduanda do curso de História (UFRN), Rosângela Trajano é escritora, com vasta publicação em literatura infantil. Membro do GT 5 do CIMEEP.

Derramando sobre mim
A luz da imaginação

O eu lírico/narrador nos conta que na Antiguidade havia duas cidades prósperas, Tróia e Esparta. O rei de Esparta, Menelau, era casado com a mulher mais bela do mundo chamada de Helena. Certo dia, Helena foi seduzida por Paris, o filho do rei de Tróia, sendo raptada por ele. O rei Menelau bastante revoltado decretou guerra à Tróia. Formou um grande exército para resgatar Helena. Os famosos Aquiles e Ulisses estavam entre os recrutados.

Os soldados embarcaram numa frota guerreira e seguiram com destino à Tróia. Para se proteger, Paris criou uma muralha, deixando Tróia cercada. O cerco durou dez anos e muitos soldados morreram. O comandante Ulisses disfarçou-se de mendigo, foi à Tróia e viu a imagem de um cavalo dos troianos sendo idolatrada. Sendo assim, Ulisses teve a ideia de criar um cavalo de madeira por meio do qual os gregos pudessem entrar em Tróia. Assim, reuniu-se com os generais de Menelau para criar um cavalo oco que pudesse guardar uma tropa. A ideia foi aceita.

Juntaram a melhor madeira e os melhores escultores para esculpir o cavalo. O cavalo pode reunir em seu interior 100 homens armados. Os gregos deixaram o cavalo na frente do portão principal da muralha de Tróia. Quando os troianos viram o inimigo ir embora, perceberam a presença do cavalo e pensaram ser um presente dado por um deus amigo e levaram-no para dentro da cidade. O cavalo de madeira causou enorme comoção e todo o povo troiano começou a adorá-lo. Como imaginavam que a guerra estava vencida, comemoraram bebendo.

Dentro do cavalo, os gregos esperavam a oportunidade de tomar a cidade. Quando perceberam o silêncio na cidade, saíram de dentro do cavalo, abriram o portão para o resto da tropa entrar. Foi fácil conquistar Tróia. O povo de Tróia em festa, alcoolizado não percebeu nada. Os gregos dominaram a cidade, aprisionaram o povo, tomaram conta do ouro. Procuraram por Helena e a encontraram numa cela bem pequena. Menelau a resgatou, e levou-a de volta para casa. A cidade de Tróia foi destruída.

A imagem do cavalo de madeira entrou logo para história, representando um truque para enganar inimigos e ganhar uma questão, por isso até hoje se diz “isso é presente de grego” quando alguém recebe um presente que só prejudica ou dá trabalho.

O autor Antonio Klévisson Viana (Quixeramobim, Ceará, 1972) é escritor, cordelista, cartunista, estudioso da cultura popular e produtor cultural. Tem trabalhos publicados no Brasil, Bélgica, Holanda, Portugal, França, Israel e Turquia. Constam, também, em seu currículo inúmeros prêmios relevantes. É fundador e coordenador geral da Feira do Cordel brasileiro e autor de histórias em quadrinhos brasileiro. Fundou em 1995, a editora Tupynanquim, em Fortaleza-CE.

2.

Helena de Tróia e o cavalo misterioso [Helena de Tróia y el caballo misterioso] (2000) es un cordel épico de Antonio Klévisson Viana con 35 sextillas, con rimas abcbdb, en 9 páginas. En la portada hay una ilustración de un caballo de madera con ruedas en sus patas, una mujer con el pelo recogido que representa a Helena, una casita al fondo y una columna griega. Sin ilustraciones internas. La materia épica se centra en la heroína Elena de Troya e informa sobre la Guerra de Troya, un episodio de la mitología griega que tuvo lugar entre las ciudades de Esparta y Troya (1300 a. C. - 1200 a. C., finales de la Edad del Bronce). El cordel de Antonio Klévisson Viana comienza con una proposición integrada con la invocación épica:

> Diosas de la mitología
> Tráguenme inspiración
> Para narrar una guerra
> De nación contra nación
> Derramando sobre mi
> La luz de la imaginación

El yo lírico/narrador nos dice que en la antigüedad había dos ciudades prósperas, Troya y Esparta. El rey de Esparta, Menelao, estaba casado con la mujer más bella del mundo llamada Helena. Un día, Helena fue seducida por Paris, el hijo del rey de Troya, y fue secuestrada por él. El rey Menelao, muy rebelde, declaró la guerra a Troya y formó un gran ejército para rescatar a Helena. Los famosos Aquiles y Ulises estaban entre los reclutas.

Los soldados se embarcaron en una flota guerrera y se dirigieron a Troya. Para protegerse, Paris creó un muro, dejando a Troya rodeada. El asedio duró diez años y muchos soldados murieron. El comandante Ulises se disfrazó de mendigo, fue a Troya y vio la imagen de un caballo de Troya idolatrado. Entonces Ulises tuvo la idea de crear un caballo de madera a través del cual los griegos

pudieran entrar en Troya, por lo que se reunió con los generales de Menelao para crear un caballo hueco que pudiera vigilar una tropa. La idea fue aceptada.

Reunieron la mejor madera y los mejores escultores para esculpir el caballo. El caballo puede reunir a 100 hombres armados en su interior. Los griegos dejaron el caballo frente a la puerta principal de la muralla de Troya, cuando los troyanos vieron salir al enemigo, notaron la presencia del caballo y pensaron que era un regalo de un dios amigo y lo llevaron a la ciudad. El caballo de madera causó una gran conmoción y todo el pueblo troyano comenzó a adorarlo. Mientras imaginaban que la guerra estaba ganada, celebraban la bebida.

Dentro del caballo, los griegos esperaban la oportunidad de tomar la ciudad. Cuando notaron el silencio en la ciudad, bajaron del caballo, abrieron la puerta para que entrara el resto de la tropa. Fue fácil conquistar Troya, la gente de la fiesta de Troya, borracha, no notó nada. Los griegos dominaron la ciudad, encarcelaron a la gente, se ocuparon del oro. Buscaron a Helena y la encontraron en una celda muy pequeña. Menelao la rescató y se la llevó a casa. La ciudad de Troya fue destruida.

La imagen del caballo de madera entró en la historia, representando un truco para engañar a los enemigos y ganar una pregunta, por eso todavía se dice “esto es un regalo del griego” cuando alguien recibe un regalo que solo daña o da problemas.

El autor Antonio Klévisson Viana (Quixeramobim, Ceará, 1972) es escritor, cordelista, dibujante, estudioso de la cultura popular y productor cultural. Ha publicado trabajos en Brasil, Bélgica, Holanda, Portugal, Francia, Israel y Turquía. También se incluyen numerosos premios relevantes en su plan de estudios. Es el fundador y coordinador general de la Feria Brasileña del Cordel y autor de cómics brasileños. Fundada en 1995, editorial Tupynanquim, en Fortaleza-CE.
(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Helena de Tróia e o cavalo misterioso [Helena de Tróia et le cheval mystérieux] (2000) est un cordel épique d'Antonio Klévisson Viana avec 35 sextiles, avec arrangement de rimes abcbdb, en 9 pages. Sur la couverture se trouve une illustration d'un cheval en bois avec des roues aux pieds, une

femme aux cheveux relevés qui représente Helena, une petite maison à l'arrière-plan et une colonne grecque. Aucune illustration interne. La matière épique se concentre sur l'héroïne Hélène de Troie et rapporte la guerre de Troie, un épisode de la mythologie grecque qui a eu lieu entre les villes de Sparte et de Troie (1300 avant JC - 1200 avant JC, fin de l'âge du bronze). Le cordel d'Antonio Klévisson Viana commence par une proposition intégrée à l'invocation épique:

> Déesses de la mythologie
> M'apportez l'inspiration
> Pour raconter une guerre
> De nation contre nation
> En versant sur moi
> La lumière de l'imagination

Le je lyrique/narrateur nous dit que dans l'antiquité, il y avait deux villes prospères, Troie et Sparte. Le roi de Sparte, Ménélas, était marié à la plus belle femme du monde appelée Helena. Un jour, Hélène a été séduite par Paris, le fils du roi de Troie, et a été kidnappée par lui. Le roi Ménélas, très révolté, déclara la guerre à Troie et forma une grande armée pour secourir Hélène. Les célèbres Achille et Ulysse faisaient partie des recrues.

Les soldats embarquèrent dans une flotte de guerriers et se rendirent à Troie Pour se protéger, Paris créa un mur, laissant Troie encerclée. Le siège a duré dix ans et de nombreux soldats sont morts. Le commandant Ulysse s'est déguisé en mendiant, est allé à Troie et a vu l'image d'un cheval de Troie idolâtré. Ulysse eut donc l'idée de créer un cheval de bois par lequel les Grecs pourraient entrer dans Troie, et il rencontra les généraux de Ménélas pour créer un cheval creux qui pourrait garder une troupe. L'idée a été acceptée.

Ils ont rassemblé les meilleurs bois et les meilleurs sculpteurs pour sculpter le cheval. Le cheval peut rassembler 100 hommes armés à l'intérieur. Les Grecs ont laissé le cheval devant la porte principale du mur de Troie et quand les Troyens ont vu partir l'ennemi, ils ont remarqué la présence du cheval et ont pensé que c'était un cadeau offert par un dieu ami et l'ont emmené dans la ville. Le cheval de bois a provoqué une énorme agitation et tous les chevaux de Troie ont commencé à l'adorer. En imaginant que la guerre était gagnée, ils ont célébré la consommation d'alcool.

A l'intérieur du cheval, les Grecs attendaient l'opportunité de prendre la ville. Quand ils ont remarqué le silence dans la ville, ils sont sortis du cheval, ont ouvert la porte pour que le reste des troupes puisse entrer. C'était facile de conquérir Troie, les gens de Troie en train de faire la fête, ivres, ne remarquaient rien. Les Grecs dominaient la ville, emprisonnaient le peuple, s'occupaient de l'or. Ils ont cherché Helena et l'ont trouvée dans une très petite cellule. Ménélas l'a sauvée et l'a ramenée chez elle. La ville de Troie a été détruite.

L'image du cheval de bois est entrée dans l'histoire, représentant une astuce pour tromper les ennemis et gagner une question, c'est pourquoi on dit encore «c'est un cadeau du grec» quand quelqu'un reçoit un cadeau qui ne fait que nuire ou causer des ennuis.

L'auteur Antonio Klévisson Viana (Quixeramobim, Ceará, 1972) est un écrivain, cordéliste, dessinateur, spécialiste de la culture populaire et producteur culturel. A publié des ouvrages au Brésil, en Belgique, aux Pays-Bas, au Portugal, en France, en Israël et en Turquie. De nombreuses récompenses pertinentes sont également incluses dans son programme. Il est le fondateur et coordinateur général de la Foire brésilienne Cordel et auteur de bandes dessinées brésiliennes. Fondée en 1995, maison d'édition Tupynanquim, à Fortaleza-CE.
(Version française par Christina Ramalho)

4.

Helena de Tróia e o cavalo misterioso [Helena de Tróia and the mysterious horse] (2000) is an epic cordel by Antonio Klévisson Viana with 35 stanzas with six verses, with abcbdb rhyming arrangement, in 9 pages. On the cover is an illustration of a wooden horse with wheels on its feet, a woman with hair up that represents Helena, a small house in the background and a Greek column. No internal illustrations. The epic matter focuses on the heroine Helena of Troy and reports on the Trojan War, an episode in Greek mythology that took place between the cities of Sparta and Troy (1300 BC - 1200 BC, late Bronze Age). Antonio Klévisson Viana's string begins with a proposition integrated with the epic invocation:

Mythology Goddesses
Bring me inspiration
To narrate a war
Nation against nation
Pouring on me
The light of imagination

The I lyrical/narrator tells us that in antiquity there were two prosperous cities, Troy and Sparta. The king of Sparta, Menelaus, was married to the most beautiful woman in the world called Helena. One day, Helena was seduced by Paris, the son of the king of Troy, and was kidnapped by him. King Menelaus, very revolted, declared war on Troy. He formed a large army to rescue Helena. The famous Achilles and Ulysses were among the recruits.

The soldiers embarked on a warrior fleet and proceeded to Troy. To protect itself, Paris created a wall, leaving Troy surrounded. The siege lasted ten years and many soldiers died. Commander Ulysses disguised himself as a beggar, went to Troy and saw the image of a Trojan horse being idolized. So Ulysses had the idea of creating a wooden horse through which the Greeks could enter Troy. So he met with Menelaus' generals to create a hollow horse that could guard a troop. The idea was accepted.

They gathered the best wood and the best sculptors to sculpt the horse. The horse can gather 100 armed men inside. The Greeks left the horse in front of the main gate of the Trojan wall. When the Trojans saw the enemy leave, they noticed the horse's presence and thought it was a gift given by a friendly god and took him into the city. The wooden horse caused a huge commotion and all the Trojan people started to adore him. As they imagined that the war was won, they celebrated drinking.

Inside the horse, the Greeks waited for the opportunity to take the city. When they noticed the silence in the city, they got out of the horse, opened the gate for the rest of the troops to enter. It was easy to conquer Troy. The partying Troy people, drunk did not notice anything. The Greeks dominated the city, imprisoned the people, took care of the gold. They looked for Helena and found her in a very small cell. Menelaus rescued her, and took her home. The city of Troy was destroyed.

The image of the wooden horse entered history, representing a trick to deceive enemies and win a question, that's why it is still said “this is a gift from Greek” when someone receives a gift that only harms or gives trouble.

The author Antonio Klévisson Viana (Quixeramobim, Ceará, 1972) is a writer, cordelist, cartoonist, scholar of popular culture and cultural producer. Has published works in Brazil, Belgium, Holland, Portugal, France, Israel and Turkey. Numerous relevant awards are also included in its

curriculum. He is the founder and general coordinator of the Brazilian Cordel Fair and author of Brazilian comics. Founded in 1995, Tupynanquim publishing house, in Fortaleza-CE.
(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference

VIANA, Klévisson. **Helena de Troia e o cavalo misterioso**. Fortaleza: Tupynanquim, 2000.

SOUZA, Allana Santana. *História de Dimas, o bom ladrão*/Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 98-101. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

HISTÓRIA DE DIMAS, O BOM LADRÃO
CORDEL ÉPICO

Allana Santana Souza[12]
Universidade Federal de Sergipe

1.

História de Dimas, o bom ladrão (1977) é um cordel épico de Francisco das Chagas Batista (Vila do Teixeira, PB, 1882 – João Pessoa, Paraíba, 1930) composto por 183 sextilhas, totalizando 1.098 versos distribuídos em 40 páginas. As rimas, na maioria das estrofes, estão dispostas na seguinte sequência: abcbdb, com exceção das estrofes 52, 71, 97, 101, 105, 106 e 141 que apresentam sequências distintas. A matéria épica é constituída da biografia de Dimas, santo canonizado pela Igreja Católica, e popularizado como o bom ladrão. Pouco se sabe da verdadeira história, no entanto, a obra valoriza a ligação de Dimas com o plano maravilhoso, destacando a personalidade mítica religiosa. Assim, assume caráter épico ao evidenciar sua imagem humana e santa, visto que, ao mesmo tempo, revela e justifica os motivos que o levaram a tornar-se assassino e ladrão. Em meio à vida criminosa, o eu lírico/narrador destaca a humildade e a bondade permanentes de Dimas, motivo da sua santificação. A capa contém uma xilogravura representando o encontro de Dimas e os ladrões com Maria, José e o menino Jesus. Na primeira estrofe está a

[12] Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Voluntária no projeto PIBIC "Mapeamento de folhetos de cordel épicos", da Profa. Dra. Christina Ramalho (UFS/DLI).

proposição, a qual possui enfoque na figura do herói e conteúdo referencial, uma vez que anuncia suscintamente a matéria que será abordada. Enquanto a invocação pode ser identificada na última estrofe, e classificada como convocatória, com destinatário humano, pois o eu lírico/narrador anuncia o término da narração e convida o leitor a acompanhar e julgar a biografia de Dimas contada em versos.

2.

História de Dimas, o bom ladrão [Historia de Dimas, el buen ladrón] (1977) es un cordel épico de Francisco das Chagas Batista (Vila do Teixeira, PB, 1882 – João Pessoa, Paraíba, 1930) compuesto por 183 sextillas, totalizando 1.098 versos distribuidos en 40 páginas. Las rimas, en la mayoría de las estrofas, están ordenadas en la siguiente secuencia: abcbdb, com excepción de las estrofas 52, 71, 97, 101, 105, 106 y 141 que tienen secuencias diferentes. La materia épica está compuesta por la biografía de Dimas, un santo canonizado por la Iglesia católica y popularizado como el buen ladrón. Poco se sabe de la historia real, sin embargo, la obra valora la conexión de Dimas con el maravilloso plan, destacando la mítica personalidad religiosa. Así, asume un carácter épico al evidenciar su imagen humana y santa, ya que, al mismo tiempo, revela y justifica las razones que lo llevaron a convertirse en asesino y ladrón. En medio de la vida criminal, el yo lirico/narrador destaca la humildad y la bondad permanentes de Dimas, motivo de su santificación. La portada contiene una xilografía que representa el encuentro de Dimas y los ladrones con María, José y el niño Jesús. En la primera estrofa se encuentra la proposición, que se centra en la figura del héroe y el contenido referencial, ya que enuncia de manera sucinta el asunto a tratar. Mientras que la invocación puede identificarse en la última estrofa, y catalogarse como convocatoria, teniendo un receptor humano, ya que el yo lirico/narrador anuncia el final de la narración e invita al lector a seguir y juzgar la biografía de Dimas contada en versos.
(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

História de Dimas, o bom ladrão [Histoire de Dimas, le bon voleur] (1977), est une chaîne épique de cordelista Francisco Chagas Batista composée de 183 sextilhas, totalisant 1098 vers

répartis en 40 pages, les rimes, dans la plupart des strophes, sont disposées dans l'ordre suivant: abcbdb, com à l'exception des strophes 52, 71, 97, 101, 105, 106 et 141 qui ont des séquences différentes. La matière épique est composée de la biographie de Dimas, un saint canonisé par l'Église catholique et popularisé comme le bon voleur. On sait peu de choses sur l'histoire vraie, cependant, l'œuvre valorise le lien de Dimas avec le merveilleux plan, mettant en évidence la personnalité religieuse mythique. Ainsi, il prend un caractère épique lorsqu'il met en évidence son image humaine et sainte, puisque, à la fois, il révèle et justifie les raisons qui l'ont conduit à devenir un meurtrier et un voleur. Au milieu de la vie criminelle, le Je lyrique/narrateur souligne l'humilité et la bonté permanente de Dimas, raison de sa sanctification. La couverture contient une gravure sur bois représentant la rencontre de Dimas et des voleurs avec Marie, Joseph et l'enfant Jésus. Dans la première strophe se trouve la proposition, qui se concentre sur la figure du héros et le contenu référentiel, puisqu'elle annonce succinctement la question à traiter. Alors que l'invocation peut être identifiée dans la dernière strophe, et classée comme une convocation, qu'avoir un destinataire humain, puisque le Je lyrique/narrateur annonce la fin de la narration et invite le lecteur à suivre et juger la biographie de Dimas racontée en vers.
(Version française par Christina Ramalho)

4.

História de Dimas, o bom ladrão [History of Dimas, the good thief] (1977), is an epic cordel by Francisco das Chagas Batista (Vila do Teixeira, PB, 1882 – João Pessoa, Paraíba, 1930) is composed of 183 stanzas with six verses, totaling 1,098 verses distributed in 40 pages. The rhymes, in most of the stanzas, are arranged in the following sequence: abcbdb, with exception of stanzas 52, 71, 97, 101, 105, 106 and 141 that have different sequences. The epic matter is made up of the biography of Dimas, a saint canonized by the Catholic Church, and popularized as the good thief. Little is known of the true story, however, the work values Dimas's connection with the marvelous plan, highlighting the mythical religious personality. Thus, it assumes an epic character when evidencing his human and holy image, since, at the same time, the I lyrical/narrator reveals and justifies the reasons that led him to become a murderer and a thief. In the midst of criminal life, the I lyrical/narrator highlights the humility and the permanent kindness of Dimas, the reason for his sanctification. The cover

contains a woodcut representing the meeting of Dimas and the thieves with Mary, Joseph and the baby Jesus. In the first stanza is the proposition, which focuses on the figure of the hero with referential content, since it succinctly announces the matter to be addressed. While the invocation can be identified in the last stanza, and classified as a convocation and as a human addressee, since the I lyrical/narrator announces the end of the narration and invites the reader to follow and judge Dimas' biography told in verses.

(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference

BATISTA, Francisco das Chagas. **História de Dimas, o bom ladrão.** Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva Ltda. Tipografia São Francisco. Disponível em: http://www.rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/7684.

TRAJANO, Rosângela. *Jararaca, o cangaceiro santo.* Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 102-110. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

JARARACA, O CANGACEIRO SANTO
CORDEL ÉPICO

Rosângela Trajano[13]
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

1.

Jararaca, o cangaceiro santo (2013) é um cordel épico de Costa Senna com 43 septilhas, com a seguinte disposição de rimas abcbddb, em 11 páginas. Traz na capa uma ilustração em xilogravura do cangaceiro Jararaca de cor preta com laranja. Não apresenta ilustrações internas. A matéria épica centra-se no herói cangaceiro chamado de Jararaca (José Leite de Santana) nascido em Pernambuco (1901-1927). O cordel começa com a seguinte proposição épica:

Um mar de realidade
E gotas de ficção
É o que eu preparei
Em mais uma narração
Pro leitor ficar sabendo
O que estar acontecendo
Com um cabra de Lampião.

[13] Rosângela Trajano é escritora, Filósofa, Mestre em Letras (UFRJ), graduanda do Curso de História da URFN. Membro do GT 5 do CIMEEP.

O eu lírico/narrador nos conta que, em 1924, Jararaca, quando soldado, lutou na Revolta Tenentista pela capital paulista. No Rio Grande do Sul, travou várias batalhas, mas depois tomou outro destino e partiu para Pernambuco, largando o Exército. Em 1926, passou a fazer parte do bando de Lampião. A mando de Lampião ensinou aos outros cangaceiros a prática da guerra. Em 1927, no dia 13 de junho a cidade de Mossoró, que tinha como prefeito Rodolfo Fernandes, foi invadida pelo bando de Lampião. A cidade enfrentou o bando com coragem. Lampião tinha certeza de que seria derrotado, mas resolveu tentar. A troca de tiros entre os homens da cidade que estavam escondidos e o bando de Lampião se deu com força e valentia de ambos os lados. O cangaceiro Colchete quis avançar e foi morto. Então, Jararaca foi pegar os pertences do colega, mas também foi atingido com duas balas. Jararaca vagou a noite inteira até encontrar em uma pequena casa um bom homem que lhe socorreu e cuidou dos seus ferimentos, também dando-lhe de comer e beber. Vendo a bondade do homem, Jararaca deu-lhe metade do seu ouro. Assim, pediu para o sertanejo comprar-lhe uns remédios. Mas o homem o traiu, trazendo os "macacos" (modo como os soldados eram chamados). Os soldados levaram Jararaca para prisão e esperaram que ele melhorasse. Quando ele se curou, foi levado direto para o cemitério, onde mandaram ele fazer uma escavação.

Os soldados não gostaram da firme postura de Jararaca e começaram a maltratá-lo: chutando, xingando, dando pancadas. Jararaca foi enterrado vivo em meio a gargalhadas. Alguns dos soldados espalharam o feito pela cidade, contando a perversidade que fizeram com Jararaca para se vangloriarem, mas o povo foi ficando comovido, com o coração apertado. Dessa forma, o túmulo de Jararaca começou a ser visitado, com velas acesas, bem limpo e cuidado.

É o único túmulo do cemitério que nunca foi desprezado. Sempre tem alguém rezando, fazendo promessas. Falam que um pescador se perdeu em alto mar, e sua mulher fez promessa para Jararaca o salvar. Em menos de dez horas encontraram o pescador. O povo de Mossoró tem orgulho de falar que tem um santo cangaceiro para lhes ajudar. Assim se configura o plano maravilhoso desse cordel.

Na última estrofe do seu cordel, o eu lírico/narrador termina com o seguinte conselho:

Reze a São Jararaca
Ele vai lhe ajudar
Mas é preciso ter fé
Pra sua graça alcançar
É mesmo maravilhoso
Mais um santo milagroso
Ter vindo nos ajudar.

Nessa estrofe o eu lírico/narrador enaltece o nosso herói Jararaca, chamando-o de santo milagroso, como faz todo o povo da cidade de Mossoró que tem fé. E assim o cangaceiro Jararaca entrou no plano maravilhoso e ascendeu à categoria de herói épico.

O autor Costa Senna é cantor, ator e poeta. O seu trabalho é composto por literatura de cordel, música, provérbios, "causos", informações e brincadeiras que formam o universo cultural brasileiro. Sua proposta é interpretar de maneira poética, lúdica e engraçada as composições extraídas das estrofes, rimas e métricas do cordel. Através desta ferramenta cria-se um caminho facilitador no trabalho com a matemática, gramática, história, geografia, humanismo social e a sustentabilidade do planeta. Contato com o autor: poetacostasenna.blogspot.com.

2.

Jararaca, o cangaceiro santo [Jararaca, el santo cangaceiro] (2013) es un cordel épico de Costa Senna con 43 estrofas de 7 versos, con rimas abcbddb, en 11 páginas. Tiene en la portada una ilustración en xilografía, en negro y naranja, del *cangaceiro* [referencia a los que han vivido la experiencia del *cangaço* relacionada a grupos marginales de las regiones de seca del noreste brasileño – siglos XVII-XX] Jararaca. No hay ilustraciones internas. La materia épica se centra en el héroe *cangaceiro* llamado Jararaca (José Leite de Santana) nacido en Pernambuco (1901-1927). El cordel comienza con la siguiente proposición épica:

Un mar de realidad
Y gotas de ficcion
Eso es lo que preparé
En más una narración
Para que el lector sepa
Lo qué se pasa
Con un *cabra* del grupo de Lampião.
(*cabra* = forma de llamar un hombre)

El yo lírico/narrador nos cuenta que en 1924 Jararaca combatió como soldado en la Revuelta *Tenentista* por la capital paulista. En Rio Grande do Sul, libró varias batallas, pero luego tomó otro destino y partió hacia Pernambuco dejando el Ejército. En 1926 pasó a formar parte de la pandilla de Lampião (el más famoso cangaceiro). Las órdenes de Lampião enseñaron a los otros cangaceiros la práctica de la guerra. En 1927, el 13 de junio en la ciudad de Mossoró, cuyo alcalde Rodolfo Fernandes era alcalde, hubo una invasión del grupo de Lampião. La ciudad lo enfrentó con valentía. Lampião estaba seguro de que sería derrotado, pero decidió intentarlo. El intercambio de disparos entre los hombres de la ciudad que se escondían y la pandilla de Lampião se produjo con fuerza y coraje por ambos lados. Colchete, uno de los cangaceiros, quiso avanzar y fue asesinado. Entonces Jararaca fue a buscar las pertenencias de su colega, pero también le dispararon dos balas. Jararaca vagó toda la noche hasta que encontró una casita con un buen hombre que lo ayudó y cuidó de sus heridas, dándole también comida y bebida. Al ver la bondad del hombre, Jararaca le dio la mitad de su oro. Entonces le pidió al compatriota que le comprara alguna medicina. Pero, el hombre lo traicionó trayendo "*macacos*" [monos] (la forma de nombrar a los soldados del gobierno). Los soldados llevaron a Jararaca a la cárcel, esperando que mejorara. Cuando se curó, lo llevaron directamente al cementerio donde se le ordenó excavar.

A los soldados no les gustó la postura firme de Jararaca y comenzaron a maltratarlo: pateando, maldiciendo, golpeando. Jararaca fue enterrado vivo entre risas. Algunos de los soldados esparcieron la gesta por la ciudad, contando la maldad que hicieron con Jararaca para presumir, pero la gente se conmovió, con el corazón oprimido. Así, se empezaron las visitas, con velas encendidas, al sepulcro de Jararaca, siempre muy limpio y bien cuidado.

Es la única tumba del cementerio que nunca se olvida. Siempre hay alguien rezando, haciendo promesas. Cuentan que un pescador se perdió en alta mar y su esposa pidió a Jararaca que lo salvara. En menos de diez horas encontraron al pescador. La gente de Mossoró se enorgullece de decir que tiene un cangaceiro santo para ayudarlos. Así se configura el plan maravilloso de este cordel.

En la última estrofa de su cordel, el yo lírico/narrador trae un consejo:

Ore a San Jararaca
Él te ayudará
Pero se necesita fe
Para que tu gracia alcance
Es realmente maravilloso
Más un santo milagroso
Haber venido a ayudarnos.

En esta estrofa el yo lírico/narrador elogia a nuestro héroe *cangaceiro* Jararaca, llamándolo santo milagroso al igual que todos los habitantes de la ciudad de Mossoró que tienen fe.

El autor Costa Senna es cordelista, actor y poeta. Su obra consiste en literatura de cordel, música, refranes, cuentos, información y juegos que forman el universo cultural brasileño. La receta adecuada para fortalecer el conocimiento de estudiantes, educadores y amantes de la cultura popular. Su propuesta es interpretar de manera poética, lúdica y divertida las composiciones extraídas de las estrofas, rimas y métricas del cordel. A través de esta herramienta se crea un camino facilitador en el trabajo con las matemáticas, la gramática, la historia, la geografía, el humanismo social y la sostenibilidad del planeta. Contacto del autor: poetacostasenna.blogspot.com.
(Versión em español por Christina Ramalho)

3.

Jararaca, o cangaceiro santo [Jararaca, le *cangaceiro* saint] (2013) est um cordel épique de Costa Senna avec 43 strophes de 7 verses, avec l'arrangement suivant de rimes abcbddb, en 11 pages. Il a sur la couverture une illustration du type gravure sur bois, en noir et orange, du Jararaca *cangaceiro* [référence à ceux qui ont vécu l'expérience du *cangaço*, liée aux groupes marginaux des régions sèches du nord-est brésilien - XVIIe-XXe siècles]. Il n'y a pas quelque illustration interne. La matiére épique se concentre sur le héros cangaceiro appelé Jararaca (José Leite de Santana) né à Pernambuco (1901-1927). Le cordel de Costa Senna commence par la proposition épique suivante:

Une mer de réalité
Et des gouttes de fiction
C'est ce que j'ai préparé
Dans une autre narration
Pour que le lecteur sache
Que ce passe-t-il
Avec un *cabra* de Lampião.
(*cabra* = façon d'appeler un homme)

Le je lyrique/narrateur nous raconte qu'en 1924 Jararaca, en tant que soldat, a combattu dans la Révolte *Tenentista* par la capitale de São Paulo. A Rio Grande do Sul, il a combattu plusieurs batailles, puis a pris une autre destination et est parti pour Pernambuco en quittant l'armée. En 1926, il fait partie du groupe de Lampião [le plus connu cangaceiro]. Les ordres de Lampião enseignaient aux autres cangaceiros la pratique de la guerre. En 1927, le 13 juin dans la ville de Mossoró, dont le maire Rodolfo Fernandes était le maire, la bande de Lampião envahit cette ville qui lui fit face avec courage. Lampião était sûr qu'il serait vaincu, mais a décidé d'essayer. L'échange de tirs entre les hommes de la ville qui se cachaient et la bande de Lampião s'est déroulé avec force et courage des deux côtés. Colchete, un de les cangaceiros, voulait avancer et a été tué. Jararaca est donc allé chercher les affaires de son collègue, mais il a également été touché par deux balles. Jararaca a erré toute la nuit jusqu'à ce qu'il trouve une petite maison avec un homme bon qui l'a aidé et a soigné ses blessures, lui donnant également à manger et à boire. Voyant la gentillesse de l'homme, Jararaca lui a donné la moitié de son or. Alors il a demandé au paysan de lui acheter des médicaments. Mais, l'homme l'a trahi en apportant des «macacos» [singes] (la façon dont les soldats du gouvernement étaient traités). Les soldats ont emmené Jararaca en prison, attendant qu'il s'améliore. Une fois guéri, il a été conduit directement au cimetière où il a reçu l'ordre de fouiller.

Les soldats n'aimaient pas la position ferme de Jararaca et ont commencé à le maltraiter: coups de pied, insultes, coups. Jararaca a été enterré vivant au milieu des rires. Certains des soldats ont répandu l'acte dans toute la ville, racontant la méchanceté qu'ils avaient faite avec Jararaca pour se vanter, mais les gens étaient émus, le cœur serré. Ainsi, la tombe de Jararaca, toujours très propre et bien entretenue, a commencé à être visitée.

C'est la seule tombe du cimetière qui n'ait jamais été négligée. Il y a toujours quelqu'un qui prie, fait des promesses. Ils disent qu'un pêcheur s'est perdu en haute mer et que sa femme a demandé à Jararaca de lui sauver. En moins de dix heures, ils ont retrouvé le pêcheur. Les habitants de Mossoró sont fiers de dire qu'ils ont un saint cangaceiro pour les aider. C'est ainsi que se configure le plan merveilleux de ce cordel.

Dans la dernière strophe du cordel, le je lyrique/narrater nous donne les conseils suivants :

Priez à Saint Jararaca
Il vous aidera
Mais il faut d'avoir foi
Pour que votre grâce atteigne
C'est vraiment merveilleux
Un autre saint miraculeux
Venir à nous aider.

Dans cette strophe, le je lyrique/narrateur fait l'éloge du héros cangaceiro Jararaca, le qualifiant de saint miraculeux comme le font tous les habitants de la ville de Mossoró.

L'auteur Costa Senna est un cordeliste, acteur et poète. Son travail se compose de littérature de cordel, de musique, de proverbes, d '«histoires», d'informations et de jeux qui forment l'univers culturel brésilien. La bonne recette pour renforcer les connaissances des étudiants, des éducateurs et des amoureux de la culture populaire. Sa proposition est d'interpréter de manière poétique, ludique et amusante les compositions extraites des strophes, rimes et métriques du cordel. Grâce à cet outil, un chemin de facilitation est créé dans le travail avec les mathématiques, la grammaire, l'histoire, la géographie, l'humanisme social et la durabilité de la planète. Contactez l'auteur: poetacostasenna.blogspot.com.
(Version française par Christina Ramalho)

4.

Jararaca, o cangaceiro santo [Jararaca, the saint *cangaceiro*] (2013) is an epic cordel of Costa Senna with 43 stanzas with 7 verses, with rhymes abcbddb, in 11 pages. It has on the cover a woodcut illustration, in black-and-orange, of the *cangaceiro* [reference to those who have lived the *cangaço* experience, linked to marginal groups in the dry regions of northeastern Brazil - 17th-20th centuries] named Jararaca. There is no internal illustrations. The epic matter focuses on the cangaceiro hero called Jararaca (José Leite de Santana) born in Pernambuco (1901-1927). The Costa Senna cordel begins with the following epic proposition:

A sea of reality
And drops of fiction
That's what I prepared
In another narration
For the reader to know
What's happening
With a *cabra* of Lampião.
[*cabra* = way to call a man)

The I lyrical/narrator tells us that in 1924 Jararaca as a soldier fought in the Revolt *Tenentista* by the capital of São Paulo. In Rio Grande do Sul, he fought several battles, then took another destination and left for Pernambuco leaving the Army. In 1926, he became part of Lampião's band [Lampião was the most famous cangaceiro]. Lampião's orders taught the other cangaceiros the practice of war. In 1927, on the 13th of June in the city of Mossoró, whose mayor Rodolfo Fernandes was the mayor, Lampião's band invaded this city that faced him with courage. Lampião was sure that he would be defeated but decided to try. The exchange of fire between the men of the city who were in hiding and Lampião's band took place with strength and courage on both sides. Colchete, one of the cangaceiros, wanted to advance and was killed. So Jararaca went to get his colleague's belongings, but he was also hit with two bullets. Jararaca wandered all night until he found a small house with a good man who helped him and took care of his wounds, also giving him food and drink. Seeing the kindness of the man, Jararaca gave him half of his gold. So he asked the countryman to buy him some medicine. But the man betrayed him by bringing the "*macacos*" [monkeys] (the way government soldiers were treated). The soldiers took Jararaca to prison, waiting for him to improve. When he was cured he was taken straight to the cemetery where he was ordered to do an excavation.

The soldiers did not like Jararaca's firm stance and began to mistreat him: kicking, cursing, knocking. Jararaca was buried alive amid laughter. Some of the soldiers spread the deed around the city, recounting the wickedness they did with Jararaca to boast about, but the people were moved, with a squeezed heart. Thus, the Jararaca tomb, always very clean and well taken care of, began to be visited, with candles lit.

It is the only tomb in the cemetery that has never been overlooked. There is always someone praying, making promises. They say that a fisherman got lost on the high seas and his wife promised Jararaca to save him in less than ten hours they found the fisherman. The people of Mossoró are proud to say that they have a holy cangaceiro to help them. This is how the mythical plan of this cordel is configured.

In the last stanza of the cordel, the I lyrical/narrator gives us the following advice:

> Pray to Saint Jararaca
> He will help you
> But you need to have faith
> For your grace to reach
> It's really wonderful
> Another miraculous saint
> Have come to help us.

In this stanza the I lyrical/narrator praises to the hero cangaceiro Jararaca, calling him a miraculous saint as does all the people of the city of Mossoró who have faith.

The author Costa Senna is a cordelist, actor and poet. His work consists of cordel literature, music, proverbs, “stories”, information and games that form the Brazilian cultural universe. The right recipe to strengthen the knowledge of students, educators and lovers of popular culture. His proposal is to interpret in a poetic, playful and funny way the compositions extracted from the stanzas, rhymes and metrics of the cordel. Through this tool a facilitating path is created in the work with mathematics, grammar, history, geography, social humanism and the sustainability of the planet. Contact of the author: poetacostasenna.blogspot.com.

(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference

SENNA, Costa. **Jararaca, o cangaceiro santo**. Fortaleza: Tupynamquim Editora, 2013.

RAMALHO, Ítalo de Melo. *O massacre de Canudos*. Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 111-117. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

O MASSACRE DE CANUDOS
CORDEL ÉPICO

Ítalo de Melo Ramalho[14]

1.

O massacre de Canudos (2006) é um cordel épico escrito por Varneci Nascimento (Banzaê, BA, 1978), com 165 sextilhas de sete sílabas e rimas que seguem o esquema A B C B D B ao longo de suas 32 páginas, totalizando 990 versos. O poema não apresenta proposição nem invocação. A publicação foi editada pela Editora Luzeiro em 2006. A capa apresenta em colorido o conflito entre os revoltosos do Arraial de Canudos e as forças do Estado sob o olhar do Conselheiro enquanto o fogo invade a igreja e transforma em cinza todo o Arraial. Varneci Nascimento é graduado em História pela Universidade Estadual da Paraíba e tem uma atuante presença na produção poética com mais de 200 cordéis publicados nos mais variados temas.

Nesse folheto, o autor destaca a guerra de Canudos no sertão do Estado da Bahia, mas também apresenta a figura do Antônio Vicente Mendes, muito antes de ele ter se tornado o famoso Antônio Conselheiro, herói dessa tragédia que marcou profundamente a identidade nacional. Nos

[14] Advogado e Mestre em Antropologia pela UFS. Membro do GT 21 do CIMEEP.

primeiros trechos do poema, o eu lírico/narrador conta a vida e a formação do beato em Quixeramobim, sua cidade natal no Estado do Ceará e também descreve suas primeiras andanças tão logo Conselheiro escutou o chamado de Deus para que seguisse uma vida de peregrinação, levando a mensagem de que era preciso fundar uma nova sociedade justa e igualitária. Esse início, que chamo de minibiografia, apresenta aspectos da sua vida e da sua formação individual e social e segue até o instante no qual ele sente o impulso de ter que sair para realizar o sonho de um novo mundo deixando sua família em Quixeramobim. Vejamos esse momento no poema:

> O desejo de mudança
> Cresceu no seu coração
> Para poder construir
> Um mundo novo e irmão,
> Onde reinasse a paz,
> Igualdade e união.
>
> O sonho se transcendeu
> De ver um mundo mais justo.
> Nada mais lhe importava,
> Desejava a qualquer custo
> Formar uma sociedade
> Onde não houve injusto.
> (NASCIMENTO, 2006, p. 8)

A partir dessas estrofes, respectivamente 25 e 26, o místico abandona o lar e se mete por dentro do interior do Nordeste a pregar por uma nova sociedade na qual os preceitos do Cristo fossem as normas a serem seguidas por todos/as que o acompanhassem e que sentissem o mesmo desejo do seu líder. O arraial de Canudos foi erguido e prosperou dentro do modelo de que todos participavam da sua gestão, o que terminou por causar uma preocupação para Estado da Bahia e para o Estado Nacional, visto que a cada instante mais e mais gente se destinava para essa terra prometida longe da exploração dos senhorios da região.

Para deter Canudos, foi necessário mais do que envolvimento do braço armado local, era preciso a participação de forças extra, e por esse motivo o Exército Brasileiro foi convocado para extinguir o movimento que já tomava conta da memória popular como, principalmente, do líder Antônio Conselheiro.

2.

O massacre de Canudos [La masacre de Canudos] (2006) es un cordel épico escrito por Varneci Nascimento, de Bahia, con 165 sextillas de siete sílabas y rimas que siguen el esquema A B C B D B a lo largo de sus 32 páginas con un total de 990 versos. El poema no tiene proposición ni invocación. La publicación fue hecha por la Editora Luzeiro en 2006. La portada muestra en color el conflicto entre los rebeldes de Arraial de Canudos y las fuerzas del Estado bajo la mirada de Conselheiro mientras el fuego invade la iglesia y convierte en cenizas todo Arraial. Varneci Nascimento es licenciado en Historia por la Universidad Estadual de Paraíba y tiene una presencia activa en la producción poética con más de 200 *cordéis* publicados sobre los más variados temas.

En este cordel, el autor destaca la guerra de Canudos en el interior del estado de Bahía, pero también presenta la figura de Antônio Vicente Mendes, mucho antes de convertirse en el célebre Antônio Conselheiro, héroe de esta tragedia que marcó profundamente la identidad nacional. En los primeros fragmentos del poema, el yo lirico/narrador cuenta la vida y la formación del beato en Quixeramobim, su ciudad natal en el estado de Ceará. El yo lirico/narrador también describe las primeras peregrinaciones desde que Conselheiro escuchó la llamada de Dios a seguir una vida de peregrinaje, llevando el mensaje de que era necesario fundar una nueva sociedad justa e igualitaria. Este comienzo, al que llamo minibiografía, el yo lirico/narrador presenta aspectos de su vida y de su formación individual y social y continúa hasta el momento en que siente la urgencia de tener que partir para cumplir su sueño de un mundo nuevo dejando a su familia en Quixeramobim. Veamos este momento en el poema:

El deseo de cambio
Creció en su corazón
Para poder construir
Un mundo nuevo y hermano
Donde reinaba la paz,
La igualdad y la unión.

El sueño ha trascendido
Para ver un mundo más justo.
Nada más le importaba
Deseaba a cualquier precio
Formar una sociedad
Donde no hubiese injusticia.

A partir de estas estrofas, respectivamente 25 y 26, el místico sale de casa y comienza a predicar en el interior del Nordeste para predicar por una nueva sociedad en la que los preceptos de Cristo fueran las normas para seguir por todos los que lo acompañaban y que sintieron el mismo deseo que su líder. El campamento de Canudos se erigió y prosperó dentro del modelo en el que todos participaban en su gestión, lo que terminó por preocupar al Estado de Bahía y al Estado Nacional, ya que cada vez más personas se iban a esta tierra prometida para alejarse de la explotación de los terratenientes de la región.

Para frenar a Canudos se necesitaba más que la implicación del brazo armado local, era necesaria la participación de fuerzas extra, por lo que se convocó al Ejército brasileño para extinguir el movimiento que ya se estaba apoderando de la memoria popular como, principalmente, el líder Antônio Conselheiro.

(Versión em español por Christina Ramalho)

3.

O massacre de Canudos [Le massacre de Canudos] (2006) est un cordel épique écrit par Varneci Nascimento (Banzaê, BA, 1978),, avec 165 sextiles de sept syllabes et rimes qui suivent le schéma A B C B D B le long de ses 32 pages totalisant 990 versets. Le poem n'a pas ni une proposition ni une invocation. Le cordel a été publiée par Editora Luzeiro en 2006. La couverture montre en couleurs le conflit entre les rebelles de l'Arraial de Canudos et les forces de l'État sous les yeux du Conselheiro tandis que le feu envahit l'église et transforme l'Arraial en cendres. Varneci Nascimento est diplômé en histoire de l'Université d'État de Paraíba et a une présence active dans la production poétique avec plus de 200 *cordéis* publiés sur les thèmes les plus variés.

Dans ce dépliant, le Je lyrique/narrateur met en lumière la guerre des Canudos dans l'arrière-pays de l'État de Bahia, mais présente également la figure d'Antônio Vicente Mendes, bien avant qu'il ne devienne le célèbre Antônio Conselheiro, héros de cette tragédie qui a profondément marqué l'identité nationale. Dans les premiers extraits du poème, le Je lyrique/narrateur raconte la vie et la formation des bienheureux à Quixeramobim, sa ville natale dans l'état de Ceará. Le Je

lyrique/narrateur décrit également les premières errances dès que Conselheiro a entendu l'appel de Dieu à suivre une vie de pèlerinage, portant le message qu'il fallait fonder une nouvelle société juste et égalitaire. Ce début, que j'appelle une mini-biographie, présente des aspects de sa vie et de sa formation individuelle et sociale et se poursuit jusqu'au moment où il ressent le besoin de partir pour réaliser son rêve d'un nouveau monde laissant sa famille à Quixeramobim. Voyons ce moment dans le poème:

> Le désir de changement
> J'ai grandi dans son cœur
> Pour pouvoir construire
> Un monde nouveau et frère,
> Où la paix régnait,
> Égalité et unité.
>
> Le rêve a transcendé
> Pour voir un monde plus juste.
> Rien d'autre ne lui importait,
> Recherché à tout prix
> Former une société
> Où il n'y avait pas d'injustice.

À partir de ces strophes, respectivement 25 et 26, le mystique quitte la maison et commence à prêcher dans l'intérieur du Nord-Est pour prêcher pour une nouvelle société dans laquelle les préceptes du Christ étaient les normes à suivre par tous ceux qui l'ont accompagné et qui ressentaient le même désir que leur chef. Le camp de Canudos a été érigé et prospéré dans le modèle dans lequel chacun a participé à sa gestion, ce qui a fini par inquiéter l'État de Bahia et l'État national, puisque de plus en plus de personnes étaient destinées à cette terre promise loin de l'exploitation des propriétaires de la région.

Pour arrêter Canudos, il fallait plus que l'implication de la branche armée locale, la participation de forces supplémentaires était nécessaire, et pour cette raison l'armée brésilienne a été appelée à éteindre le mouvement qui prenait déjà le dessus sur la mémoire populaire comme, principalement, le leader Antônio Conselheiro.

(Version française par Christina Ramalho)

4.

O massacre de Canudos [The Canudos massacre] (2006) is an epic cordel written by Varneci Nascimento (Banzaê, BA, 1978), with 165 stanzas with six verses each one with seven syllables and rhymes that follow the scheme A B C B D B along its 32 pages totaling 990 verses. The cordel doesn't present proposition or invocation. The publication was prepared by Editora Luzeiro in 2006. The cover shows in color the conflict between the Arraial de Canudos rebels and the forces of the State under the eyes of the Conselheiro while fire invades the church and turns the whole Arraial to ash. Varneci Nascimento has a degree in History from the State University of Paraíba and has an active presence in poetic production with more than 200 *cordéis* published on the most varied themes.

In this cordel, the author highlights the Canudos war in the hinterland of the State of Bahia, but also presents the figure of Antônio Vicente Mendes, long before he became the famous Antônio Conselheiro, hero of this tragedy that profoundly marked the national identity. In the first excerpts of the poem, the poet narrates the life and formation of the blessed in Quixeramobim, his hometown in the state of Ceará. The poet also describes the first wanderings as soon as Conselheiro heard the call of God to follow a life of pilgrimage, carrying the message that it was necessary to found a new just and egalitarian society. This beginning, which I call a mini-biography, presents aspects of his life and his individual and social formation and continues until the moment when he feels the urge to have to leave to fulfill his dream of a new world leaving his family in Quixeramobim. Let's see this moment in the poem:

The desire for change
Grew up in your heart
To be able to build
A new and brother world,
Where reigned peace,
Equality and unity.

The dream has transcended
To see a fairer world.
Nothing else mattered to him,
Wished at any cost
Form a society
Where there was no injustice.

From these stanzas, respectively 25 and 26, the mystic leaves home and begins to preach in the interior of the Northeast to preach for a new society in which the precepts of Christ were the norms to be followed by all who accompanied him and who felt the same desire as their leader. The Canudos camp was erected and prospered within the model in which everyone participated in its management, which ended up causing concern for the State of Bahia and the National State, since more and more people were destined for this land at every moment. promised away from the exploitation of landlords in the region.

To stop Canudos, it was necessary more than the involvement of the local armed wing, the participation of extra forces was necessary, and for this reason the Brazilian Army was summoned to extinguish the movement that was already taking over popular memory as, mainly, leader Antônio Conselheiro.

(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference

NASCIMENTO, Varneci. **O massacre de Canudos**. Guarabira, PB: Editora Luzeiro, 2005.

SOUZA, Allana Santana. *O misterioso atentado ao bispo de Cajazeiras*. Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 118-122. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

O MISTERIOSO ATENTADO AO BISPO DE CAJAZEIRAS
CORDEL ÉPICO

Allana Santana Souza[15]
Universidade Federal de Sergipe

1.

O cordel épico *O misterioso atentado ao bispo de Cajazeiras* (2015), do professor paraibano Janduhi Dantas Nóbrega, é composto por 110 sextilhas, totalizando 660 versos em 32 páginas. As rimas mantém o mesmo padrão durante todo o texto e assumem a seguinte sequência: a b c b d b. Com enfoque no plano histórico, o cordel narra um caso silenciado, arquivado e repleto de mistério: o atentado à bomba ao bispo de Cajazeiras-PB. No dia 2 de julho de 1975 durante a ditadura militar, uma bomba acionada no Cinema Apolo 11 e supostamente direcionada ao bispo diocesano Dom Zacarias Rolim de Moura deixou duas vítimas, dois mutilados e nenhum culpado. O caso não solucionado e a conjuntura política da época constituem a matéria épica da obra, uma vez que o autor utiliza esses fatos para abordar as teorias e suposições criadas a respeito do atentado e

[15] Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Voluntária no projeto PIBIC "Mapeamento de folhetos de cordel épicos", da Profa. Dra. Christina Ramalho (UFS/DLI).

outros acontecimentos semelhantes, a fim de incentivar a reflexão do leitor no que se refere ao contexto histórico da ditadura militar. A narração é feita *in medias res*, por meio de *flashbacks*, em que o eu lírico/narrador passeia entre os acontecimentos, sempre conduzindo o leitor à uma nova perspectiva. O plano maravilhoso, por sua vez, é marcado pelo tom acentuado de mistério e pela relação estabelecida entre o cinema e a realidade, reforçando a ideia de aproximação entre esses dois meios, como um reflexo ou apenas coincidência, e também o heroísmo atribuído ao povo. No início da narrativa, há uma síntese da matéria épica que será abordada, assim, é possível identificar a proposição na primeira estrofe, a qual tem enfoque no plano histórico e possui conteúdo referencial. Já a invocação, presente na nonagésima primeira estrofe, pode ser classificada como convocatória e de destinatário humano, visto que, em meio aos *flashbacks,* o eu lírico-narrador interage diretamente com o leitor, solicitando o seu consentimento para retomar a narração da história. A obra conta ainda com uma apresentação feita pela professora Inês Rodrigues nas primeiras quatro páginas, que resume o contexto histórico trabalhado no cordel. Sem ilustrações internas, apresenta na capa uma xilogravura de dois homens surpresos ao analisarem a face de um corpo carregado por um enfermeiro numa maca, simbolizando uma das vítimas do atentado no Cinema Apolo 11.

2.

El cordel épico *O misterioso atentado ao bispo de Cajazeiras* [El misterioso ataque al obispo de Cajazeiras] (2015), del profesor del estado brasileño de la Paraíba, Janduhi Dantas Nóbrega, está compuesto por 110 sextillas, totalizando 660 versos en 32 páginas. Las rimas mantienen el mismo patrón a lo largo del texto y asumen la siguiente secuencia: abcbdb. Con un enfoque en el plano histórico, el cordel narra un caso silencioso, archivado y lleno de misterio: el bombardeo del obispo de Cajazeiras-PB. El 2 de julio de 1975, durante la dictadura militar, una bomba disparada contra el Cine Apolo 11 y supuestamente dirigida al obispo diocesano Dom Zacarias Rolim de Moura dejó dos víctimas, dos mutiladas y ninguna culpable. El caso no resuelto y la coyuntura política de la época constituyen la materia épica de la obra, ya que el autor utiliza estos hechos para abordar las teorías y supuestos creados sobre el atentado y otros hechos similares, con el fin de animar al lector a

reflexionar sobre que se refiere al contexto histórico de la dictadura militar. La narración se realiza in medias res, a través de flashbacks, y el yo lírico/narrador camina entre los hechos, llevando siempre al lector a una nueva perspectiva. El plan maravilloso, a su vez, está marcado por el tono acentuado del misterio y la relación que se establece entre el cine y la realidad, reforzando la idea de aproximación entre estos dos medios, como reflejo o mera coincidencia, y también el heroísmo atribuido al pueblo. Al inicio de la narrativa se encuentra una síntesis de la materia épica que se abordará, así, es posible identificar la proposición en la primera estrofa, que se centra en el plan histórico y tiene contenido referencial. La invocación, presente en la nonagésima primera estrofa, se puede catalogar como invitación con un destinatario humano, ya que, en medio de flashbacks, el yo lírico/narrador interactúa directamente con el lector solicitando su consentimiento para retomar la narración del relato. El trabajo también cuenta con una presentación realizada por la profesora Inês Rodrigues en las primeras cuatro páginas, que resume el contexto histórico trabajado en el cordel. Sin ilustraciones internas, presenta en portada una xilografía de dos hombres sorprendidos al analizar el rostro de un cuerpo llevado por una enfermera en camilla, que simboliza a una de las víctimas del atentado en el Cine Apolo 11.
(Versión em español por Christina Ramalho)

3.

Le cordel épique *O misterioso atentado ao bispo de Cajazeiras* [La mystérieuse attaque contre l'évêque de Cajazeiras] (2015), par le professeur Janduhi Dantas Nóbrega, né en Paraíba, Brésil, , est composée de 110 sextiles, totalisant 660 vers en 32 pages. Les rimes conservent le même schéma tout au long du texte et assument la séquence suivante: abcbdb. En mettant l'accent sur le plan historique, le cordel raconte une affaire silencieuse et archivée pleine de mystère: le bombardement de l'évêque de Cajazeiras-PB. Le 2 juillet 1975, pendant la dictature militaire, une bombe tirée sur le cinéma Apolo 11 et censée viser l'évêque diocésain Dom Zacarias Rolim de Moura a fait deux victimes, deux mutilées et non coupables. Le cas non résolu et la conjoncture politique de l'époque, constituent la matière épique de l'œuvre, puisque l'auteur utilise ces faits pour aborder les théories et les hypothèses créées sur l'attaque et d'autres événements similaires, afin

d'encourager le lecteur à réfléchir sur qui renvoie au contexte historique de la dictature militaire. La narration se fait dans les médias, à travers des flashbacks que le Je lyrique/narrateur parcourt entre les événements, conduisant toujours le lecteur vers une nouvelle perspective. Le plan merveilleux, quant à lui, est marqué par le ton accentué de mystère et la relation établie entre cinéma et réalité, renforçant l'idée de rapprochement entre ces deux médias, comme réflexe ou juste coïncidence, et aussi à l'héroïsme attribué au peuple. Au début du récit, il y a une synthèse de la matière épique qui sera abordée, ainsi, il est possible d'identifier la proposition dans la première strophe, qui se concentre sur le plan historique et a un contenu référentiel. L'invocation, présente dans la quatre-vingt-onzième strophe, peut être classée comme une invitation et un destinataire humain, puisque, au milieu des flashbacks, le je lyrique/narrateur interagit directement avec le lecteur lui demandant son consentement pour reprendre la narration de l'histoire. L'ouvrage comprend également une présentation du professeur Inês Rodrigues dans les quatre premières pages, qui résume le contexte historique travaillé sur le cordel. Sans illustrations internes, il présente en couverture une gravure sur bois de deux hommes surpris d'analyser le visage d'un corps porté par une infirmière sur une civière, symbolisant l'une des victimes de l'attentat au cinéma Apolo 11. (Version française par Christina Ramalho)

4.

The epic cordel *O misterioso atentado ao bispo de Cajazeiras* [The mysterious attack on the bishop of Cajazeiras] (2015), by the Paraiban professor Janduhi Dantas Nóbrega, is composed of 110 sextilies, totaling 660 verses in 32 pages. The rhymes maintain the same pattern throughout the text and assume the following sequence: abcbdb. With a focus on the historical plan, the cordel narrates a silent, archived case full of mystery: the bombing of the bishop of Cajazeiras-PB. On July 2, 1975, during the military dictatorship, a bomb fired at Cinema Apolo 11 and supposedly aimed at the diocesan bishop Dom Zacarias Rolim de Moura left two victims, two mutilated and none was identified as guilty. The unsolved case and the political conjuncture of the time, constitute the epic matter of the work, since the author uses these facts to address the theories and assumptions created about the attack and other similar events, in order to encourage the reader to reflect on

which refers to the historical context of the military dictatorship. The narration is done in medias res, through flashbacks the I lyrical/narrator walks between the events, always leading the reader to a new perspective. The marvelous plan, in turn, is marked by the accentuated tone of mystery and the relationship established between cinema and reality, reinforcing the idea of approximation between these two media, as a reflex or just coincidence, and also to the heroism attributed to the people. At the beginning of the narrative there is a synthesis of the epic matter addressed, thus, it is possible to identify the proposition in the first stanza, which focuses on the historical plan and has referential content. The invocation, present in the ninety-first stanza, can be classified as an invitation and as a human addressee, since, in the middle of flashbacks, the author interacts directly with the reader requesting his consent to resume the narration of the story. The work also has a presentation made by professor Inês Rodrigues in the first four pages, which summarizes the historical context worked on the cordel. Without internal illustrations, it presents on the cover a woodcut of two men surprised to analyze the face of a body carried by a nurse on a stretcher, symbolizing one of the victims of the attack at Cinema Apolo 11.

(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference

DANTAS, Janduhi. **O misterioso atentado ao bispo de Cajazeiras**. 2ª. ed. Jauzeirinho: Edição Fic Augusto dos Anjos, 2015.

TRAJANO, Rosângela. *Simón Bolívar, o libertador da América*. Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 123-132. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

SIMÓN BOLÍVAR, O LIBERTADOR DA AMÉRICA
CORDEL ÉPICO

Rosângela Trajano[16]
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

1.

Simón Bolívar, o libertador da América (2010) é um cordel épico de Jorge Furtado composto por 60 sextilhas, com rimas no esquema abcbdb, em 16 páginas. A capa foi feita por Klevisson Viana e traz a imagem de Simón Bolívar. O cordel ainda apresenta ilustrações internas nas páginas 5, 10, 15 e 16. A matéria épica centra-se no herói Simón Bolívar, que tem por nome completo Simón José Antonio de la Santíssima Trinidad Bolívar Palacios Ponte y Blanco (Venezuela, 1783-1830). O cordel de Jorge Furtado começa com a seguinte proposição épica:

Pleno de inspiração
Irei narrar a história
De um herói intimorato
E sua força notória
Pra libertar a América
E conduzi-la à glória.

[16] Rosângela Trajano é escritora, Filósofa, Mestre em Letras (UFRJ), graduanda do Curso de História da URFN. Membro do GT 5 do CIMEEP.

O eu lírico/narrador, investindo no plano histórico-biográfico, nos conta que Simón Bolívar nasceu em Caracas na Venezuela e que era de família tradicional e aristocrática. Perdeu seu pai e a sua mãe na tenra idade. Foi morar com o seu avô materno, mas esse também morreu e Bolívar passou a morar com um tio chamado Carlos Palácios. Logo fugiu de casa e foi morar com a sua irmã Maria. A irmã resolveu levá-lo para conhecer Simon Rodriguez, um bom pedagogo que o incentivou a estudar. Em 1797, Simón Bolívar ingressou como cadete no exército. Dois anos depois, viajou à Espanha para dedicar-se aos estudos. Nesse país, conheceu Maria Teresa que passou a ser a sua esposa. Mas, de regresso a Caracas, ela morreu.

Um ano depois, Bolívar foi morar na França onde Napoleão Bonaparte mandava com mão de ferro. Lá conheceu amigos e visitou seu ex-professor Simon Rodriguez que muito se alegrou ao vê-lo com bom valor. Com o seu mestre, viajou para Itália. Retornou a Paris e logo soube da luta venezuelana contra a tirania espanhola. Em 1811, participou da tentativa de independência venezuelana, que envolveu bastante violência. Bolívar refugiou-se na cidade de Cartagena, onde publicou seus documentos mais importantes. Logo após, recebeu o comando das forças dos rebelados de Nova Granada. Contra o exército espanhol declarou guerra sem temer a Bonaparte. Depois de vencer seis batalhas, entrou em Caracas e foi aclamado pelo povo. Porém, depois amargou novas derrotas e os colonizadores tomaram a Venezuela. Bolívar partiu, então, para Bogotá na Colômbia onde obteve vitória. Na cidade de Santa Marta, foi novamente derrotado e foi abandonado. Decidiu ir para Jamaica para pensar num plano ousado. Reuniu a Colômbia e a Venezuela para se tornarem uma só república.

Foi contra a democracia, pois considerava que o povo ainda não tinha conhecimento suficiente sobre ela. Bolívar reuniu forças para enfrentar Bonaparte, inimigo tirano. Assim, invadiu a cidade de Angostura onde se instalou junto com os seus soldados. Ali quis o fim da escravidão. Em 1819 combateu os espanhóis, em Boyacá. Voltando a Angostura foi eleito presidente da Grã-Colômbia. Depois, voltou para a pátria maternal e enfrentou outra batalha na planície Carabobo, onde logrou êxito. No Peru, conheceu a bela Manuela Saenz que se tornou a sua segunda esposa, salvando-o até da morte. Na cidade Guayaquil com a ajuda do general San Martin criou uma estratégia para derrotar a força espanhola. Venceu em Junin e Aiacucho tripudiando de Bonaparte.

O Peru passou a ser chamado de República da Bolívia. A Lei Magna desse país foi por Bolívar instituída. Foi o primeiro passo para o Peru se integrar à Colômbia e à Bolívia sem que nada mudasse. Mas a Colômbia não aceitou. E o Peru também recuou. Bolívar tornou-se presidente desses três países. O congresso panamenho não aceitou as aspirações de Bolívar, deixou-o muito triste. Pensavam que ele queira implantar a monarquia. Um incidente fez com que Bolívar renunciasse à presidência peruana.

Na convenção de Ocaña, a ditadura eclodiu. Nisso, alguns conspiradores invadiram o seu palácio na busca de assassiná-lo, mas a sua esposa o salvou. Seguiu-se um período de extrema repressão. A Colômbia se degradou, mas Bolívar declarou-a independente e logo depois fez o mesmo com o Peru. Vítima de tuberculose, aos 47 anos, Bolívar viu cair por terra todos os seus planos. Foi para Cartagena onde ficou até a sua morte. Morreu pobre. Sua figura, no entanto, ultrapassou os limites da História, fazendo dele um mito heroico de transgressão, superação e libertação.

O autor deste cordel é Jorge Alfredo de Oliveira Furtado. Ele nasceu na cidade de Fortaleza-Ceará, em 1971. Estreou na literatura em 1990 na antologia *Explosões de poesias*. Atualmente, reside em Fortaleza, na Associação Dos Cantadores do Nordeste. Divulga seus trabalhos em escolas, faculdades e feiras culturais. É membro da Academia Virtual de Letras Clube da Poesia Nordestina, da Academia Antônio Bezerra de Artes e Letras e da Associação Cearense dos Escritores (ACE). Esse cordel foi publicado pela editora Tupynanquim, Fortaleza-CE no ano de 2010.

2.

Simón Bolívar, o libertador da América [Simón Bolívar, el libertador de América] (2010) es un cordel épico de Jorge Furtado compuesto por 60 sextillas, con rimas en el esquema abcbdb, en 16 páginas. La portada fue realizada por Klevisson Viana y presenta la imagen de Simón Bolívar. El cordel también presenta ilustraciones internas en las páginas 5, 10, 15 y 16. La materia épica se centra en el héroe Simón Bolívar, cuyo nombre completo es Simón José Antonio de la Santíssima Trinidad Bolívar Palacios Ponte y Blanco (Venezuela, 1783-1830). El cordel de Jorge Furtado comienza con la siguiente proposición épica:

Lleno de inspiración
Voy a contar la historia
De un héroe intimidado
Y su notoria fuerza
Para liberar América
Y llévalo a la gloria.

El yo lírico/narrador, invirtiendo en el plano histórico-biográfico, nos dice que Simón Bolívar nació en Caracas, Venezuela y que era de una familia tradicional y aristocrática. Perdió a su padre y a su madre a una edad temprana. Se fue a vivir con su abuelo materno, pero también murió y Bolívar se mudó con un tío llamado Carlos Palácios. Pronto se escapó de casa y se mudó con su hermana María. La hermana decidió llevarlo a conocer a Simón Rodríguez, un buen pedagogo que lo animó a estudiar. En 1797, Símon Bolívar se incorporó al ejército como cadete. Dos años después, viajó a España para dedicarse a sus estudios. En ese país conoció a María Teresa quien se convirtió en su esposa. Pero, de regreso en Caracas, ella murió.

Un año después, Bolívar se fue a vivir a Francia donde estaba al mando Napoleón Bonaparte. Allí conoció a amigos y visitó a su ex-maestro Simón Rodríguez quien estaba muy feliz de verlo con buena relación. Con su maestro viajó a Italia. Regresó a París y pronto se enteró de la lucha venezolana contra la tiranía española. En 1811 participó en el intento de independencia de Venezuela, que implicó mucha violencia. Bolívar se refugió en la ciudad de Cartagena, donde publicó sus documentos más importantes. Poco después, recibió el mando de las fuerzas de los rebeldes de Nueva Granada. Contra el ejército español declaró la guerra sin temer a Bonaparte. Luego de ganar seis batallas, ingresó a Caracas y fue aclamado por el pueblo. Sin embargo, luego sufrió más derrotas y los colonizadores se apoderaron de Venezuela. Bolívar luego se fue a Bogotá en Colombia donde obtuvo una vitoria. En la ciudad de Santa Marta, fue nuevamente derrotado y abandonado. Decidió ir a Jamaica para pensar en un plan audaz. Unió a Colombia y Venezuela para convertirse en una sola república.

Estaba en contra de la democracia, porque sabía que la gente todavía no tenía suficiente conocimiento al respecto. Bolívar reunió fuerzas para enfrentarse a Bonaparte, un tirano enemigo. Así, invadió la ciudad de Angostura donde se instaló con sus soldados. Allí quería el fin de la esclavitud. En 1819 luchó contra los españoles en Boyacá. De regreso a Angostura fue elegido

presidente de la Gran Colombia. Luego regresó a su patria y enfrentó otra batalla en el llano de Carabobo, donde tuvo éxito. En Perú conoció a la bella Manuela Sáenz quien se convirtió en su segunda esposa, salvándolo incluso de la muerte. En la ciudad de Guayaquil con la ayuda del General San Martín creó una estrategia para derrotar a la fuerza española. Ganó en Junín y Aiacucho regodeándose con Bonaparte. Perú pasó a llamarse República de Bolivia. La Ley Magna de ese país fue instituida por Bolívar. Fue el primer paso para que Perú se integrara con Colombia y Bolivia sin cambiar nada. Pero Colombia no aceptó. Perú también se ha retirado. Bolívar se convirtió en presidente de estos tres países. El congreso panameño no aceptó las aspiraciones de Bolívar, lo entristeció mucho. Pensaron que quería establecer una monarquía. Un incidente hizo que Bolívar renunciara a la presidencia peruana.

En la convención de Ocaña estalló la dictadura. En esto, algunos conspiradores invadieron su palacio en un intento de asesinarlo, pero su esposa lo salvó. Siguió un período de extrema represión. Colombia se degradó, pero Bolívar la declaró independiente y poco después hizo lo propio con Perú. Bolívar, víctima de tuberculosis de 47 años, ve todos sus planes desmoronándose. Se fue a Cartagena donde permaneció hasta su muerte. Murió pobre. Su figura, sin embargo, superó los límites de la historia, convirtiéndolo en un mito heroico de transgresión, superación y liberación.

El autor del cordel es Jorge Alfredo de Oliveira Furtado. Nació en la ciudad de Fortaleza-Ceará, en 1971. Debutó en la literatura en 1990 en la antología Explosiones de poesía. Actualmente reside en Fortaleza, en la *Associação dos Cantadores do Nordeste*. Difunde su obra en escuelas, colegios y ferias culturales. Es miembro de la *Academia Virtual de Letras Clube da Poesia Nordestina*, la *Academia Antônio Bezerra de Artes e Letras* y de la *Associação Cearense dos Escritores* (ACE). Este cordel fue publicado por Tupynanquim, Fortaleza-CE en 2010.
(Versión em español por Christina Ramalho)

3.

Simón Bolívar, o libertador da América [Simón Bolívar, le libérateur de l'Amérique] (2010) est un cordel épique de Jorge Furtado composée de 60 sextiles, avec des rimes dans le schéma abcbdb, en 16 pages. La couverture a été réalisée par Klevisson Viana et présente l'image de Simón

Bolívar. Le cordel comporte également des illustrations internes aux pages 5, 10, 15 et 16. La matière épique se concentre sur le héros Simón Bolívar, dont le nom complet est Simón José Antonio de la Santíssima Trinidad Bolívar Palacios Ponte y Blanco (Venezuela, 1783-1830). Le cordel de Jorge Furtado commence par la proposition épique suivante:

> Plein d'inspiration
> Je vais raconter l'histoire
> D'un héros audacieux
> Et sa force notoire
> Pour libérer l'Amérique
> Et conduisez-le à la gloire.

Le je lyrique/narrateur, investissant dans le plan historico-biographique, nous dit que Simón Bolívar est né à Caracas, au Venezuela et qu'il était issu d'une famille traditionnelle et aristocratique. Il a perdu son père et sa mère à un âge précoce. Il a emménagé avec son grand-père maternel, mais il est également décédé et Bolívar a emménagé avec un oncle nommé Carlos Palácios. Il s'est rapidement enfui de chez lui et a emménagé avec sa sœur Maria. La sœur a décidé de l'emmener rencontrer Simon Rodriguez, un bon pédagogue qui l'a encouragé à étudier. En 1797, Símon Bolívar a rejoint l'armée en tant que cadet. Deux ans plus tard, il se rend en Espagne pour se consacrer à ses études. Dans ce pays, il a rencontré Maria Teresa qui est devenue sa femme. Mais, de retour à Caracas, elle est morte.

Un an plus tard, Bolívar part vivre en France où Napoléon Bonaparte est à la tête. Là, il a rencontré des amis et a rendu visite à son ex-professeur Simon Rodriguez qui était très heureux de le voir avec une bonne valeur. Avec son maître, il a voyagé en Italie. Il retourna à Paris et apprit bientôt la lutte vénézuélienne contre la tyrannie espagnole. En 1811, il participa à la tentative d'indépendance du Venezuela, qui impliqua beaucoup de violence. Bolívar s'est réfugié dans la ville de Carthagène, où il a publié ses documents les plus importants. Peu de temps après, il reçut le commandement des forces des rebelles de la Nouvelle-Grenade. Contre l'armée espagnole, il déclara la guerre sans craindre Bonaparte. Après avoir remporté six batailles, il entre à Caracas et est acclamé par le peuple. Cependant, après il a subi de nouvelles défaites et les colonisateurs ont pris le contrôle du Venezuela. Bolívar est ensuite parti pour Bogotá en Colombie où il a gagné. Dans

la ville de Santa Marta, il fut de nouveau vaincu et abandonné. Il a décidé d'aller en Jamaïque pour réfléchir à un plan audacieux. Il a réuni la Colombie et le Venezuela pour devenir une seule république.

Il était contre la démocratie, car il savait que le peuple n'en savait toujours pas assez. Bolívar a rassemblé ses forces pour affronter Bonaparte, un ennemi tyran. Ainsi, il envahit la ville d'Angostura où il s'installe avec ses soldats. Là, il voulait la fin de l'esclavage. En 1819, il combattit les Espagnols à Boyacá. De retour à Angostura, il fut élu président de la Grande Colombie. Puis il retourna dans sa patrie et affronta une autre bataille dans la plaine de Carabobo, où il réussit. Au Pérou, il rencontre la belle Manuela Saenz qui devient sa seconde épouse, le sauvant même de la mort. Dans la ville de Guayaqui, avec l'aide du général San Martin, il a créé une stratégie pour vaincre la force espagnole. Il a gagné à Junin et Aiacucho jubilant de Bonaparte. Le Pérou est devenu la République de Bolivie. La loi Magna de ce pays a été instituée par Bolívar. C'était la première étape pour le Pérou de s'intégrer à la Colombie et à la Bolivie sans rien changer. Mais, la Colombie n'a pas accepté. Le Pérou s'est également retiré. Bolívar est devenu président de ces trois pays. Le congrès panaméen n'a pas accepté les aspirations de Bolívar, cela l'a rendu très triste. Ils pensaient qu'il voulait établir une monarchie. Un incident a poussé Bolívar à démissionner de la présidence péruvienne.

Lors de la convention d'Ocaña, la dictature a éclaté. En cela, certains conspirateurs ont envahi son palais pour tenter de l'assassiner, mais sa femme l'a sauvé. Une période de répression extrême a suivi. La Colombie s'est dégradée, mais Bolívar l'a déclarée indépendante et a fait de même peu après avec le Pérou. Victime de la tuberculose à 47 ans, Bolívar voit tous ses projets s'effondrer. Il est allé à Carthagène où il est resté jusqu'à sa mort. Il est mort pauvre. Sa figure, cependant, a dépassé les limites de l'histoire, faisant de lui un mythe héroïque de transgression, de dépassement et de libération.

L'auteur de ce cordel est Jorge Alfredo de Oliveira Furtado. Il est né dans la ville de Fortaleza-Ceará, en 1971. Il débute en littérature en 1990 dans l'anthologie *Explosões de poesias*. Il réside actuellement à Fortaleza, à l'*Associação dos Cantadores do Nordeste*. Il diffuse son travail dans les écoles, les collèges et les foires culturelles. Il est membre de l'*Academia Virtual de Letras Clube da Poesia Nordestina*, de l'*Academia Antônio Bezerra de Artes e Letras* e de l'*Associação Cearense dos Escritores* (ACE). Cette chaîne a été publiée par Tupynanquim, Fortaleza-CE en 2010.

(Version française par Christina Ramalho)

4.

Simón Bolívar, o libertador da América [Simón Bolívar, the liberator of America] (2010) is an epic cordel by Jorge Furtado composed of 60 stanzas each one with 6 verses, and rhymes in the abcbdb scheme, in 16 pages. The cover was made by Klevisson Viana and features the image of Simón Bolívar. The cordel also features internal illustrations on pages 5, 10, 15 and 16. The epic matter focuses on the hero Simón Bolívar, whose full name is Simón José Antonio de la Santíssima Trinidad Bolívar Palacios Ponte y Blanco (Venezuela, 1783-1830). Jorge Furtado's cordel begins with the following epic proposition:

> Full of inspiration
> I will tell the story
> From a daring hero
> And his notorious strength
> To liberate America
> And lead it to glory.

The I lyrical/narrator, investing in the historical-biographical plan, tells us that Simón Bolívar was born in Caracas, Venezuela and that he was from a traditional and aristocratic family. He lost his father and mother at an early age. He went to live with his maternal grandfather, but he also died and Bolívar moved in with an uncle named Carlos Palácios. He soon ran away from home and moved in with his sister Maria. His sister decided to take him to meet Simon Rodriguez, a good pedagogue who encouraged him to study. In 1797, Símon Bolívar joined the army as a cadet. Two years later, he traveled to Spain to study. In that country, he met Maria Teresa who became his wife. But, back in Caracas, she died.

A year later, Bolívar went to live in France where Napoleon Bonaparte was in charge. There he met friends and visited his former teacher Simon Rodriguez who was very happy to see him with good value. With his master, he traveled to Italy. He returned to Paris and soon learned of the Venezuelan struggle against Spanish tyranny. In 1811, he participated in the Venezuelan independence attempt, which involved a lot of violence. Bolívar took refuge in the city of Cartagena, where he published his most important documents. Soon after, he received command of the forces of the rebels of New Granada. Against the Spanish army he declared war without fearing Bonaparte. After winning six battles, he entered Caracas and was hailed by the people. However, afterwards he

suffered further defeats and the colonizers took over Venezuela. Bolívar then left for Bogotá in Colombia where he won. In the city of Santa Marta, he was again defeated and abandoned. He decided to go to Jamaica to think of a bold plan. He brought together Colombia and Venezuela to become one republic.

He was against democracy, because he knew that the people still did not have enough knowledge about it. Bolívar gathered forces to face Bonaparte, a tyrant enemy. Thus, he invaded the city of Angostura where he settled with his soldiers. There he wanted an end to slavery. In 1819 he fought the Spanish, in Boyacá. Returning to Angostura he was elected president of Great Colombia. Then he returned to his motherland and faced another battle on the Carabobo plain, where he succeeded. In Peru, he met the beautiful Manuela Saenz who became his second wife, saving him even from death. In the city of Guayaquil, with the help of General San Martin, he devised a strategy to defeat the Spanish force. He won in Junin and Aiacucho gloating from Bonaparte. Peru came to be called the Republic of Bolivia. The Magna Law of that country was instituted by Bolívar. It was the first step for Peru to integrate with Colombia and Bolivia without changing anything. But, Colombia did not accept. Peru has also retreated. Bolívar became president of these three countries. The Panamanian congress did not accept Bolívar's aspirations, it made him very sad. They thought he wanted to establish a monarchy. One incident caused Bolívar to resign from the Peruvian presidency.

At the Ocaña convention the dictatorship broke out. In that, some conspirators invaded his palace in an attempt to assassinate him, but his wife saved him. A period of extreme repression followed. Colombia degraded, but Bolívar declared it independent and soon afterwards did the same with Peru. A 47-year-old victim of tuberculosis, Bolívar sees all his plans falling apart. He went to Cartagena where he stayed until his death. He died poor. His figure, however, surpassed the limits of history, making him a heroic myth of transgression, overcoming and liberation.

The author of this cordel is Jorge Alfredo de Oliveira Furtado. He was born in the city of Fortaleza-Ceará, in 1971. He debuted in literature in 1990 in the anthology *Explosões de poesias*. He currently resides in Fortaleza, at the *Associação Dos Cantadores do Nordeste*. He publishes his work

in schools, colleges and cultural fairs. He is a member of the *Academia Virtual de Letras Clube da Poesia Nordestina*, *Academia Antônio Bezerra de Artes e Letras* and *Associação Cearense dos Escritores* (ACE). This cordel was published by Tupynanquim, Fortaleza-CE in 2010.

(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference

FURTADO, Jorge. **Simón Bolívar, o libertador da América**. Fortaleza: Tupynamquim Editora, 2010.

SOUZA, Allana Santana; BARRETO, Claudia Emylly Silva. *Viagem aos 80 anos da Revolta da Princesa*/Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 133-137. ISSN 2527-080X.

VIAGEM AOS 80 ANOS DA REVOLTA DE PRINCESA
CORDEL ÉPICO

Allana Santana Souza[17]
Claudia Emylly Silva Barreto[18]
Universidade Federal de Sergipe

1.

O cordel épico *Viagem aos 80 Anos da Revolta de Princesa* (2011), de Janduhi Dantas Nóbrega, possui 107 sextilhas e 1 septilha, totalizando 649 versos em 41 páginas. As rimas estão dispostas na seguinte sequência: a b c b d b, mantendo o padrão de rimas intercaladas do início ao fim do texto. O cordel rememora fatos históricos importantes do estado da Paraíba ao narrar as revoluções em torno de rivalidades políticas que repercutiram a nível nacional. A matéria épica está centrada na luta pela independência da cidade Princesa Isabel, revolução liderada pelo Coronel José Pereira contra o governo e as imposições de João Pessoa, que ocupava o cargo de governador do estado. Tal embate resultou em uma série de lutas e manifestações no território paraibano e em

[17] Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Voluntária no projeto PIBIC "Mapeamento de folhetos de cordel épicos", da Profa. Dra. Christina Ramalho (UFS/DLI). Membro do GT 5 do CIMEEP.
[18] Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Voluntária no projeto PIBIC "Mapeamento de folhetos de cordel épicos", da Profa. Dra. Christina Ramalho (UFS/DLI). Membro do GT 5 do CIMEEP.

todo o país. O enfoque principal do texto é voltado para o plano histórico, já o plano mítico pode ser identificado no chamamento à divindade e no heroísmo atribuído ao povo. A invocação pode ser apontada na primeira e segunda estrofe quando o autor suplica por inspiração a figura mítica "Senhora do Bom Conselho", o que caracteriza a invocação como judaico-cristã e de posicionamento tradicional, pois está situada antes da proposição, a qual se encontra na terceira e quarta estrofes, e sintetiza a matéria épica que será abordada na narrativa. A obra contém ainda cinco ilustrações no seu interior, sendo estas quatro fotografias das principais personalidades históricas mencionadas na obra: Coronel José Pereira, João Pessoa, João Dantas e Anayde Beiriz; e uma do Coronel e seu exército. Na capa há uma xilogravura de duas figuras masculinas em confronto portando armas à frente de uma reprodução da cidade Princesa Isabel, representando a oposição entre os principais grupos políticos da época e a divisão que houve entre o povo paraibano.

Sobre Janduhi Dantas (Patos, PB, 1064), o site *Paraíba Criativa* (https://www.paraibacriativa.com.br/artista/janduhi-dantas/) menciona que "Como professor e cordelista, Janduhi Dantas consegue aliar a literatura do cordel com a gramática através da produção de textos técnicos, aproximando a oralidade com a literalidade por meio de versos bem elaborados, fazendo um trabalho para diferentes públicos. Participou de movimentos culturais na década de 80 e 90 na cidade de Patos, em defesa do resgate cultural".

2.

El "*cordel*" épico *Viagem aos 80 Anos da Revolta de Princesa* [Viaje al 80 aniversario de la rebelión de las princesas] (2011), de Janduhi Dantas Nóbrega, consta de 107 sextillas y 1 estrofa con siete versos, totalizando 649 versos en 41 páginas. Las rimas se ordenan en la siguiente secuencia: a b c b d b, manteniendo el patrón de rimas intercaladas desde el principio hasta el final del texto. El cordel recuerda importantes hechos históricos del estado de Paraíba al narrar las revoluciones en torno a las rivalidades políticas que reverberaron a nivel nacional. La materia épica se centra en la lucha por la independencia de la ciudad Princesa Isabel, una revolución liderada por el coronel José Pereira contra el gobierno y las imposiciones de João Pessoa, quien ocupó el cargo de gobernador del estado. Tal enfrentamiento resultó en una serie de luchas y manifestaciones en el territorio de

Paraíba y en todo el país. El foco principal del texto está en el plan histórico, ya que el plan maravilloso se puede identificar en la llamada a la divinidad y en el heroísmo atribuido al pueblo. La invocación se puede señalar en la primera y segunda estrofas cuando el autor pide inspiración a la figura mítica "Senhora do Bom Conselho" [Señora del Buen Consejo], que caracteriza la invocación como judeocristiana y de inserción tradicional, ya que se sitúa antes de la proposición, que encuentra en la tercera y cuarta estrofas, y sintetiza la materia épica que se cubrirá en la narración. La obra también contiene cinco ilustraciones en su interior, a saber, cuatro fotografías de las principales personalidades históricas mencionadas en la obra: el coronel José Pereira, João Pessoa, João Dantas y Anayde Beiriz; y una del coronel y su ejército. En la portada hay una xilografía de dos figuras masculinas en confrontación portando armas frente a una reproducción de la ciudad Princesa Isabel, que representa la oposición entre los principales grupos políticos de la época y la división entre los habitantes de Paraíba.

Sobre Janduhi Dantas (Patos, PB, 1064), el sitio web de *Paraíba Criativa* (https://www.paraibacriativa.com.br/artista/janduhi-dantas/) menciona que como docente y *cordelista*, Janduhi Dantas logra combinar la literatura de cordel con la gramática a través de la producción de textos técnicos, acercando la oralidad a la literalidad a través de versos bien elaborados, trabajando para diferentes públicos. Participó en movimientos culturales en los años 80 y 90 en la ciudad de Patos, en defensa del rescate cultural.
(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Le « cordel » épique *Viagem aos 80 Anos da Revolta de Princesa* [Voyage au 80e anniversaire de la Révolte de la Princesse] (2011), de Janduhi Dantas Nóbrega, compte 107 sextilles et une strophe avec 7, totalisant 649 versets en 41 pages. Les rimes sont disposées dans l'ordre suivant: a b c b d b, en conservant le motif des rimes entrecoupées du début à la fin du texte. Le cordel se souvient de faits historiques importants de l'état de Paraíba en racontant les révolutions autour des rivalités politiques qui se sont répercutées au niveau national. La matière épique est centrée sur la lutte pour l'indépendance de la Ville de la Princesse Isabel, une révolution menée par le colonel José

Pereira contre le gouvernement et les impositions de João Pessoa, qui occupait le poste de gouverneur de l'État. Un tel affrontement a donné lieu à une série de luttes et de manifestations sur le territoire de Paraiba et à travers le pays. Le point central du texte est sur le plan historique, puisque le plan merveilleux peut être identifié dans l'appel à la divinité et dans l'héroïsme attribué au peuple. L'invocation peut être signalée dans la première et la deuxième strophes lorsque l'auteur plaide pour l'inspiration la figure mythique «Senhora do Bom Conselho» [Notre-Dame du Bon Conseil], qui caractérise l'invocation comme judéo-chrétienne et de positionnement traditionnel, puisqu'elle se situe avant la proposition, qui trouve dans les troisième et quatrième strophes, et synthétise la matière épique qui sera couvert dans le récit. L'ouvrage contient également cinq illustrations à l'intérieur, ces quatre photographies des principales personnalités historiques mentionnées dans l'œuvre: le colonel José Pereira, João Pessoa, João Dantas et Anayde Beiriz; et un du colonel et de son armée. Sur la couverture, il y a une gravure sur bois de deux personnages masculins s'affrontant portant des armes devant une reproduction de la ville de la princesse Isabel, représentant l'opposition entre les principaux groupes politiques de l'époque et la division entre les habitants de Paraíba.

À propos de Janduhi Dantas (Patos, PB, 1064), le site Web *Paraíba Criativa* (https://www.paraibacriativa.com.br/artista/janduhi-dantas/) mentionne que en tant que professeur etcórdeliste, Janduhi Dantas parvient à combiner la littérature de cordel avec la grammaire à travers la production de textes techniques, rapprochant l'oralité de la littéralité à travers des vers bien élaborés, travaillant pour différents publics. Il a participé à des mouvements culturels dans les années 80 et 90 dans la ville de Patos, en défense du sauvetage culturel.
(Version française par Christina Ramalho)

4.

The epic *"cordel" Viagem aos 80 Anos da Revolta de Princesa* [Journey to the 80th Anniversary of the Princess Revolt] (2011), by Janduhi Dantas Nóbrega, has 107 sextiles and 1 stanza with 7 verses, totaling 649 verses in 41 pages. The rhymes are arranged in the following sequence: a b c b d b, maintaining the pattern of rhymes interspersed from the beginning to the end of the text. The cordel remembers important historical facts from the state of Paraíba when narrating the

revolutions around political rivalries that reverberated at the national level. The epic matter is centered on the struggle for the independence of the city Princess Isabel, a revolution led by Colonel José Pereira against the government and the impositions of João Pessoa, who occupied the position of state governor. Such a clash resulted in a series of struggles and demonstrations in the territory of Paraiba and across the country. The main focus of the text is on the historical plan, since the marvelous plan can be identified in the call to divinity and in the heroism attributed to the people. The invocation can be pointed out in the first and second stanzas when the author pleads for inspiration the mythical figure "Senhora do Bom Conselho" [Our Lady of Good Counsel], which characterizes the invocation as Judeo-Christian and of traditional positioning, since it is located before the proposition, which finds in the third and fourth stanzas, and synthesizes the epic matter that will be covered in the narrative. The work also contains five illustrations inside, these four photographs of the main historical personalities mentioned in the work: Colonel José Pereira, João Pessoa, João Dantas and Anayde Beiriz; and one from the Colonel and his army. On the cover there is a woodcut of two male figures confronting each other carrying weapons in front of a reproduction of the city Princess Isabel, representing the opposition between the main political groups of the time and the division between the people of Paraíba.

About Janduhi Dantas (Patos, PB, 1064), the *Paraíba Criativa* website (https://www.paraibacriativa.com.br/artista/janduhi-dantas/) mentions that as a teacher and *cordelista*, Janduhi Dantas manages to combine the literature of cordel with grammar through the production of technical texts, bringing orality closer to literalness through well elaborated verses, doing work for different audiences. He participated in cultural movements in the 80s and 90s in the city of Patos, in defense of cultural rescue.

(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference:

DANTAS, Janduhi. **Viagem Aos 80 Anos da Revolta de Princesa**. 21 ed. Campina Grande: Latus, 2011. 41 p.

TRAJANO, Rosângela. *Viva São Sebastião!... O padroeiro da Pipa*. Cordel épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 138-144. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

VIVA SÃO SEBASTIÃO!... O PADROEIRO DA PIPA
CORDEL ÉPICO

Rosângela Trajano[19]
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

1.

Viva São Sebastião!... O padroeiro da Pipa (2015) é um cordel épico de Tonha Mota com 32 sextilhas, com a seguinte disposição de rimas abcbdb, em 8 páginas. Traz na capa uma ilustração de São Sebastião e não apresenta ilustrações internas. A matéria épica centra-se no herói São Sebastião (França, 256-286). O cordel de Tonha Mota começa com a seguinte proposição épica mesclada à invocação:

Eu estou pedindo a Deus,
Fazendo minha oração
Vou escrever um cordel,
Para São Sebastião,
O padroeiro da Pipa,
Aclamado em procissão.

[19] Filósofa, Mestra em Literatura (UFRN) e graduanda do curso de História (UFRN), Rosângela Trajano é escritora, com vasta publicação em literatura infantil. Membro do GT 5 do CIMEEP.

O eu lírico/narrador faz referência à região da Praia da Pipa (município de Tibau do Sul/RN), que tem como padroeiro São Sebastião, e nos conta que era um tempo de doença quando uma senhora chamada Chica Castelo fez uma promessa para São Sebastião doando-lhe uma igreja na década de 40, na Pipa. A igreja não foi bem cuidada e acabou vindo ao chão. E outra foi construída no ano de 1952 com a ajuda dos moradores de Pipa. No ano de 1955 a nova igreja foi inaugurada, onde foi rezada a primeira missa pelo padre Severino Bezerra.

Sobre o herói santo, o eu lírico/narrador lembra que Sebastião foi soldado da guarda do imperador Diocleciano e que, junto com outros soldados, orava bastante apesar de ser proibido. Sabendo disso, o imperador, em 303 d.C., mandou ordenou prender e torturar todos os que fossem cristãos, queimar livros e também queimar e destruir todas as igrejas, mas Sebastião o enfrentou. Vendo toda aquela perseguição aos cristãos, Sebastião decidiu não ficar mais calado e enfrentou o imperador. Diocleciano ofereceu riquezas a Sebastião para que passasse a adorá-lo, mas Sebastião não aceitou. O imperador chamou os seus soldados bons em pontaria para torturar Sebastião com lanças de flechas, assim Sebastião entregou a própria vida. Depois de torturado e morto pelo imperador Diocleciano, Sebastião tornou-se um santo da Igreja Católica conhecido como São Sebastião. O povo de Pipa tomou São Sebastião como padroeiro, que ali é venerado e considerado protetor do local.

O cordel termina com os seguintes versos:

> Vou terminar o cordel
> Faço minha doação
> E peço ao povo da Pipa
> A sua contribuição,
> O cordel e a renda ficam
> Para São Sebastião.

Nessa estrofe revela-se um gesto bonito e delicado da autora, que doou toda a renda da venda do seu cordel para o padroeiro São Sebastião da Pipa.

A autora Tonha Mota é paraibana-potiguar. Com sua vivência sertaneja, transporta-nos com suas rimas de cordel ao sertão nordestino de forma lúdica e mágica. Tonha Mota também é autora de cordéis cômicos e biográficos. Mota é membro Academia Norte-rio-grandense de Cordel (ANLIC). Contatos com a autora pelo email poetisatonhamota@hotmail.com.

2.

Viva São Sebastião!... O padroeiro da Pipa [Viva San Sebastián... El santo patrón de Pipa] (2015) es un cordel épico de Tonha Mota con 32 sextillas, con rimas abcbdb, en 8 páginas. Lleva una ilustración de San Sebastián en la portada y no tiene ilustraciones internas. La materia épica se centra en el héroe San Sebastián (Francia, 256 - 286). El cordel de Tonha Mota comienza con la siguiente proposición épica mezclada con la invocación:

> Le pregunto a Dios
> Diciendo mi oración
> Escribiré un cordel
> Para San Sebastián,
> El santo patrón de la Pipa,
> Aclamado en procesión.

El yo lírico/narrador hace referencia a la región de Praia da Pipa (municipio de Tibau do Sul / RN), cuyo patrón es San Sebastián, y nos dice que fue una época de enfermedad cuando una señora llamada Chica Castelo hizo una promesa a San Sebastián y le donó una iglesia en los años 40, en Pipa. La iglesia no estaba bien mantenida y terminó cayendo al suelo. Y otra fue construida en 1952 con la ayuda de los habitantes de Pipa. En 1955 se inauguró la nueva iglesia, donde el padre Severino Bezerra dijo la primera misa.

Sobre el héroe santo, el yo lírico/narrador recuerda que Sebastián era un soldado de la guardia del emperador Diocleciano y que, junto con otros soldados, rezaba mucho a pesar de estar prohibido. Sabiendo esto, el emperador, en el año 303 d.C., ordenó arrestar y torturar a todos los cristianos, quemar libros y también quemar y destruir todas las iglesias, pero Sebastián lo enfrentó. Al ver toda esa persecución de los cristianos, Sebastián decidió no quedarse callado y se enfrentó al emperador. Diocleciano ofreció riquezas a Sebastián para que comenzara a adorarlo, pero Sebastián no lo aceptó. El emperador ordenó a sus soldados a torturar a Sebastião con puntas de flecha, por lo que Sebastián dio su vida. Después de ser torturado y asesinado por el emperador Diocleciano, Sebastián se convirtió en santo en la Iglesia católica conocida como San Sebastián. La gente de Pipa tomó como patrón a San Sebastián, a quien allí se venera y se considera el protector del lugar.

El cordel termina con los siguientes versos:

Voy a terminar mi cordel
Hago mi donación
Y pido a la gente de Pipa
Su contribución,
El cordel y la rienta se quedan
A San Sebastián.

Este verso revela un gesto hermoso y delicado de la autora, que donó todos los ingresos de la venta de su cordel al santo patrón *São Sebastião da Pipa*.

La autora Tonha Mota es una poeta de Paraíba y Rio Grande do Norte, que, con sus experiencias con la vida en la región de secas, nos transporta con sus rimas de cordel al interior del noreste de una manera lúdica y mágica. Tonha Mota es también autora de series cómicas y biográficas. Mota es miembro de la Academia Norte-rio-grandense de Cordel (ANLIC). Contactos con la autora por correo electrónico poetisatonhamota@hotmail.com.
(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Viva São Sebastião!... O padroeiro da Pipa [Vive Saint-Sébastien! ... Le saint patron de Pipa (2015) est une chaîne épique de Tonha Mota avec 32 sextilhas, avec l'arrangement suivant de rimes abcbdb, en 8 pages. Il porte une illustration de Saint-Sébastien sur la couverture et n'a pas d'illustrations internes. La matière épique se concentre sur le héros Saint-Sébastien (France, 256-286). Le cordel de Tonha Mota commence par la proposition épique suivante mélangée à l'invocation:

Je demande à Dieu,
En disant ma prière
J'écrirai un cordel,
Pour Saint-Sébastien,
Le saint patron de Pipa,
Acclamé en procession.

Le je lyrique/narrateur lyrique fait référence à la région de Praia da Pipa (municipalité de Tibau do Sul / RN), dont le saint patron est Saint-Sébastien, et nous dit que c'était une période de maladie lorsqu'une dame nommée Chica Castelo a fait une promesse à São Sebastião lui a fait don

d'une église dans les années 40, à Pipa. L'église n'était pas bien entretenue et a fini par tomber au sol. Et une autre a été construit en 1952 avec l'aide des habitants de Pipa. En 1955, la nouvelle église a été inaugurée, où la première messe a été dite par le père Severino Bezerra.

À propos du héros sacré, le je lyrique/narrateur rappelle que Sébastien était un soldat dans la garde de l'empereur Dioclétien et que, avec d'autres soldats, il a beaucoup prié malgré l'interdiction. Sachant cela, l'empereur, en 303 après JC, ordonna d'arrêter et de torturer tous les chrétiens, de brûler des livres et aussi de brûler et de détruire toutes les églises, mais Sébastien lui fit face. Voyant toute cette persécution des chrétiens, Sébastien a decidé de ne pas se taire et fit face à l'empereur. Diocleciano a offert la richesse à Sébastien pour qu'il puisse commencer à l'adorer, mais Sébastien ne l'a pas accepté. L'empereur a appelé ses soldats à torturer Sébastien avec des pointes de flèches, alors Sébastien a abandonné sa vie. Après avoir été torturé et tué par l'empereur Dioclétien, Sébastien est devenu un saint dans l'Église catholique connue sous le nom de Saint-Sébastien. Les habitants de Pipa ont pris Saint-Sébastien comme leur patron, qui y est vénéré et considéré comme le protecteur du lieu. Le cordel se termine par les versets suivants:

Je finirai le cordel
Je fais mon don
Et je demande aux gens de Pipa
Sa contribution,
Le cordel et le revenus restent,
À Saint-Sébastien.

Ce verset révèle un geste beau et délicat de l'auteur, qui a fait don de tous les revenus de la vente de son cordel au saint patron *São Sebastião da Pipa*.

L'auteure Tonha Mota est une poète de Paraíba-Rio Grande do Norte qui, avec sa vie à région de sécheresse, nous transporte avec ses rimes de cordel dans l'arrière-pays nord-est de manière ludique et magique. Tonha Mota est également l'auteur de bandes dessinées et biographiques. Mota est membre de l'Academia Norte-rio-grandense de Cordel (ANLIC). Contacts avec l'auteur par email poetisatonhamota@hotmail.com.

(Version française par Christina Ramalho)

4.

Viva São Sebastião!... O padroeiro da Pipa [Viva San Sebastian! ... The patron saint of Pipa] (2015) is an epic cordel of Tonha Mota with 32 stanzas with six verses, with the following arrangement of rhymes abcbdb, in 8 pages. It carries an illustration of San Sebastian on the cover and does not have internal illustrations. The epic matter focuses on the hero San Sebastian (France, 256-286). Tonha Mota's cordel begins with the following epic proposition mixed with the invocation:

> I'm asking God,
> Saying my prayer
> I'll write a cordel,
> For Saint Sebastian,
> The patron saint of Pipa,
> Acclaimed in procession.

The I lyrical/narrator makes reference to the region of Praia da Pipa (municipality of Tibau do Sul / RN), whose patron saint is San Sebastian, and tells us that it was a time of illness when a lady named Chica Castelo made a promise to San Sebastian and donated a church to him in the 40s, in Pipa. The church was not well taken care and ended up coming to the ground. And another was built in 1952 with the help of the inhabitants of Pipa. In 1955 the new church was inaugurated, where the first mass was said by Priest Severino Bezerra.

About the holy hero, the I lyrical/narrator recalls that Sebastian was a soldier in the guard of the emperor Diocletian and that, together with other soldiers, he prayed a lot despite being banned. Knowing this, the emperor, in AD 303, ordered to arrest and torture all who were Christians, burn books and also burn and destroy all churches, but Sebastian faced him. Seeing all that persecution of Christians, Sebastian decided not to remain silent and faced the emperor. Diocleciano offered wealth to Sebastian so that he could start to adore him, but Sebastian did not accept it. The Emperor called on his soldiers to torture Sebastian with arrowheads, so Sebastian gave up his life. After tortured and killed by Emperor Diocletian, Sebastian became a saint of the Catholic Church known as San Sebastian. The people of Pipa took San Sebastian as their saint patron, who is revered there and considered the protector of the place.

The cordel ends with the following verses:

I'll finish the cordel
I make my donation
And I ask the people of Pipa
Their contribution,
The cordel and the income stays,
To San Sebastian.

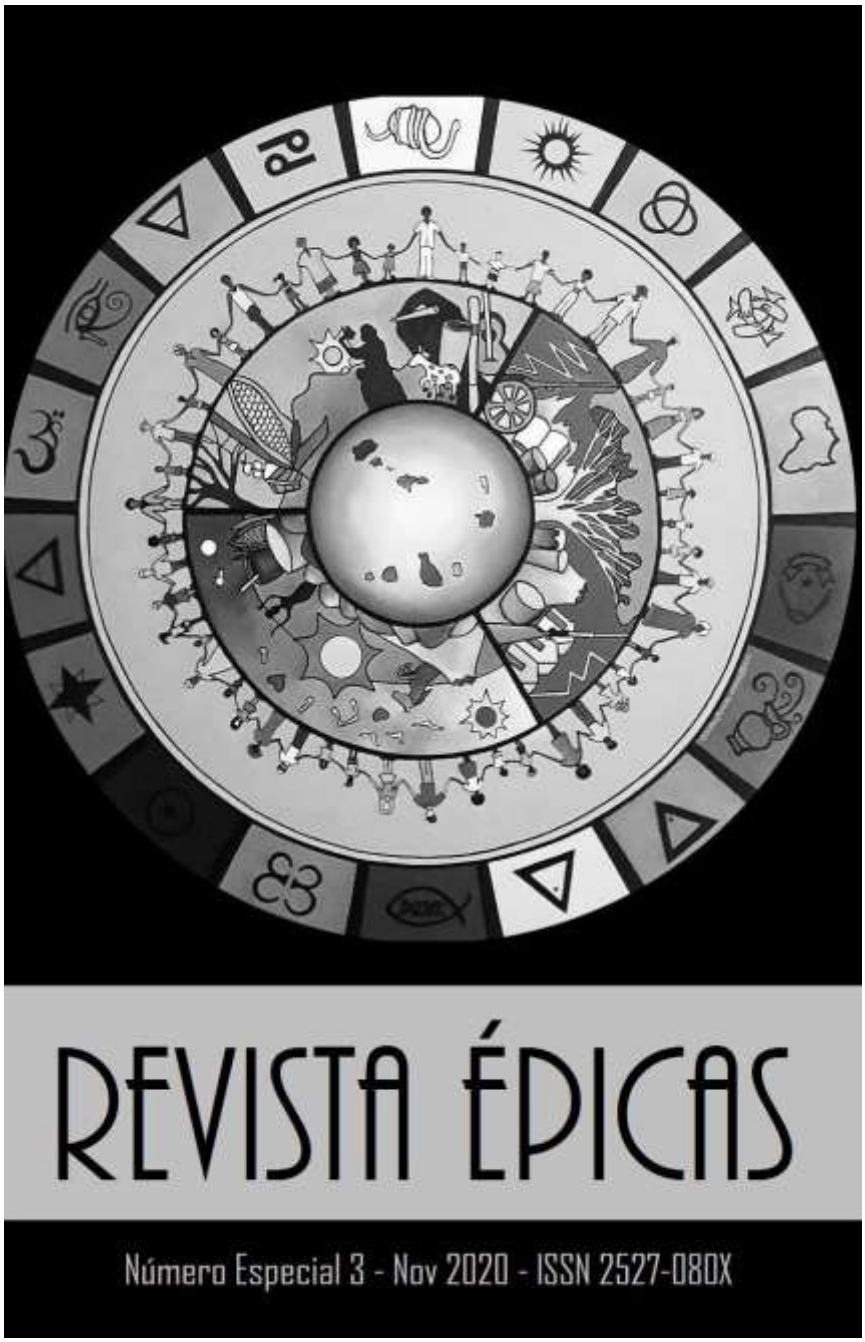
This verse reveals a beautiful and delicate gesture by the author, who donated all the income from the sale of her cord to the patron saint *São Sebastião da Pipa*.

The author Tonha Mota is a poet from Paraíba-Rio Grande do Norte who, with her experience in the drought region, transports us with her rhymes of cordel to the northeastern hinterland in a playful and magical way. Tonha Mota is also the author of comics and biographical strings. Mota is a member of Academia Norte-rio-grandense de Cordel (ANLIC). Contacts with the author by email poetisatonhamota@hotmail.com.

(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference

MOTA, Tonha. **Viva São Sebastião!... O padroeiro da Pipa**. Natal: Criarte Copiadora e Gráfica Rápida, 2015.



Epopeia/Poema épico
Epopeya/Poema épico
Épopée/Poème épique
Epic poem

MARTINHO, Marcos. *Argonáuticas.* Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov. 2020, p. 146-154. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

ARGONÁUTICAS
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Marcos Martinho[20]
Universidade de São Paulo/CNPq

1.

As *Argonáuticas* somam 5.836 versos hexâmetros dactílicos. Abre-as um prólogo de 22 versos. No início (v. 1-4) e no fim (v. 18-22) do prólogo, o aedo invoca a divindade (no início, Apolo, e no fim, as Musas), para que possa rememorar a glória dos heróis que navegaram na nau Argo até o velo de ouro; entre uma e outra invocação, alude à causa da navegação, isto é, à ordem de Pélias, rei de Iolco, que incumbira Jasão de ir à Cólquide buscar o tosão de ouro, esperando, na verdade, que ele perecesse seja no mar seja pelas mãos de estrangeiros. Ao prólogo segue-se o catálogo dos Mínias (como são chamados os Argonautas; cf. v. 228-33), o qual se estende por duzentos versos (v. 23-233), informando o nome, ascendência, naturalidade e também as qualidades dos heróis, em cujo número se contam Orfeu; Telamon e Peleu; Hêracles; Polideuces e Cástor; Zetes e Calaide, entre outros. No v. 234, inicia-se a narração, que se divide em três partes: na primeira (Cantos 1 e 2),

[20] Marcos Martinho (USP - Grupo de Pesquisa do CNPq "Entre gramática e retórica grega e latina").

narra-se a ida para a Cólquide; na segunda (Canto 3), a estada na Cólquide; na terceira (Canto 4), o retorno a Iolco. Cada etapa oferece obstáculos que põem à prova os Mínias, os quais vencem as dificuldades ora por si, ora graças à ajuda de outros. Na ida, após estada na ilha de Lemno, junto a Hipsípile, rainha das lêmnias, os Mínias são bem recebidos por Cízico, rei dos dolíones. Daí, prosseguem sua navegação, até que à noite uma tempestade os desvia de sua rota; por causa da escuridão, porém, os Mínias não percebem que tornaram à terra dos dolíones, e estes confundem aqueles com inimigos, atacando-os. Posteriormente, os Mínias são acolhidos pelos misos na terra Ciânide, onde Hilas se perde na floresta, enquanto Polifemo e Hêracles saem à procura dele, e os Mínias prosseguem sua viagem sem esses (Canto 1). Âmico, rei dos bebrices, desafia um dos Mínias a lutar com ele; Polideuces aceita o desafio e vence a luta. Na terra Tineide, os Mínias deparam com Fineu, que, cego e muito velho, não pode alimentar-se, porque as Harpias, voando, vêm arrancar-lhe a comida das mãos. Zetes e Calaide, capazes de voar, perseguem-nas, até que as afugentam para sempre. Fineu adverte os heróis de alguns perigos que deverão enfrentar durante a viagem. Assim, tão logo os Mínias avistam as rochas errantes, que se entrechocam no mar, Eufemo solta uma pomba para ver se ela consegue atravessá-las sem que a esmaguem; então, Tífis dirige a nau Argo seguindo a rota da ave. Após passarem pelo cabo das Amazonas, chegam à ilha de Ares, onde são o alvo de aves cujas penas pontiagudas podem ferir mortalmente (Canto 2). No início do Canto 3, a narração dá lugar à breve invocação de Érato (v. 1-5). Daí, ao passo que até então se narraram ações humanas, passa-se à narração de ações divinas. Hera e Atena, preocupadas com a sorte de Jasão, vão ter com Afrodite, para que esta peça a seu filho, Eros, que faça Medeia, filha de Eetes, rei da Cólquide, enamorar-se de Jasão, ajudando-o a obter o velo de ouro. Pois Medeia era feiticeira, de modo que, primeiro, usou de seus filtros para ajudar Jasão a vencer as tarefas que o pai dela impusera a este e, depois, lançou mão de seus encantamentos para adormecer a serpente que vigiava o tosão de ouro (Canto 3). No retorno, Apsirto, irmão de Medeia, sai com os colcos no encalço dela e dos Mínias. No golfo Iônio, Jasão manda chamar Apsirto para conversarem, mas ele com Medeia matam-no numa emboscada. Após estacionarem na ilha Eeia para que Circe purgue Jasão e Medeia de tal crime, os Mínias chegam à terra dos feaces, onde o rei Alcínoo intercede junto aos colcos em favor de Jasão. Daí, passam à costa da Líbia, onde a nau Argo encalha na areia. Orientados pelo deus Triton, os Mínias carregam a nau nos ombros, até que alcançam o lago Tritônide, onde o

deus ajuda os heróis a pôr a embarcação na rota do retorno. Ao aproximarem-se de Creta, quase são atingidos por rochas arremessadas pelo gigante Talo; depois, perdidos no breu da noite, são ajudados por Apolo, que faz a luz do seu arco brilhar sobre eles. Enfim, chegam a Iolco (Canto 4).

Apolônio nasceu em Alexandria no início do séc. III a.C., tendo vivido parte de sua vida na Ilha de Rodes. Foi discípulo de Calímaco de Cirene (ca. 310-240 a.C.), dirigiu a Biblioteca de Alexandria, foi preceptor de faraós ptolemaicos. Como gramático, redigiu comentários a poemas de Hesíodo, de Arquíloco, e a notas críticas de Zenódoto de Éfeso; como poeta, compôs epopeias: *Fundações* e *Argonáuticas*. De todas essas obras, somente a última chegou a nós.

2.

Las *Argonáuticas* suman 5.836 versos dactílicos hexámetros. Un prólogo de 22 versos los abre. Al principio (v. 1-4) y al final (v. 18-22) del prólogo, el aedo invoca la divinidad (al principio, Apolo, y al final, las Musas), para recordar la gloria de los héroes que navegaron en el barco Argo hasta el vellón de oro; entre una y otra invocación, alude a la causa de la navegación, es decir, a la orden de Pelias, rey de Iolco, que había encargado a Jasón que fuera a la Cólquida a buscar el vellocino de oro, esperando, en verdad, que pereciera en el mar o por manos de extranjeros. El prólogo es seguido por el catálogo de Minias (como se llama a los Argonautas; cf. v. 228-33), que se extiende a más de doscientos versos (v. 23-233), informando el nombre, ascendencia, naturalidad y también las cualidades de los héroes, cuyo número están Orfeo; Telamón y Peleu; Heracles; Polideuces y Cástor; Zetes y Calaide, entre otros. En el v. 234, comienza la narración, que se divide en tres partes: en la primera (Cantos 1 y 2), se narra el viaje a la Cólquida; en el segundo (Canto 3), la estancia en Cólquida; en el tercero (Canto 4), el regreso a Iolco. Cada etapa ofrece obstáculos que ponen a prueba a los Mínias, que superan las dificultades a veces por sí mismos, a veces gracias a la ayuda de otros. A la salida, tras permanecer en la isla de Lemno, junto a Hipsípile, reina de los lémures, los Mínias son bien recibidos por Cízico, rey de los dolíones. Desde allí continúan su navegación, hasta que por la noche una tormenta los desvía de su ruta; Sin embargo, debido a la oscuridad, los Minias no se dan cuenta de que han regresado a la tierra de los delfines, y los confunden con enemigos, atacándolos. Más tarde, los Minias son recibidos por los misos en la tierra de Ciânide, donde Hilas se pierde en el bosque, mientras Polifemo y Héracles van en su busca, y los

Mínias continúan su camino sin ellos (Canto 1). Amico, rey de los bebrices, desafía a uno de los Mínias a luchar contra él; Polideuces acepta el desafío y gana la pelea. En la tierra de Tineide, los Mínias se encuentran con Fineu, quien, ciego y muy anciano, no puede alimentarse, porque las Arpías, volando, vienen a quitarle la comida de las manos. Zetes y Calaide, capaces de volar, los persiguen, hasta que los ahuyentan para siempre. Fineu advierte a los héroes de algunos peligros que deben enfrentar durante su viaje. Así, en cuanto los Mínias ven las rocas errantes, que chocan en el mar, Eufemo suelta una paloma para ver si puede atravesarlas sin aplastarla; luego, Tífis dirige la nave Argo siguiendo la ruta del pájaro. Tras pasar por el cabo del Amazonas, llegan a la isla de Ares, donde son blanco de aves cuyas puntiagudas plumas pueden herir mortalmente (Canto 2). Al comienzo del Canto 3, la narración da paso a la breve invocación de Erato (v. 1-5). Por tanto, mientras que hasta ahora se han narrado las acciones humanas, se narran las acciones divinas. Hera y Atenea, preocupadas por el destino de Jason, van a Afrodita, por lo que le pide a su hijo, Eros, que haga que Medea, hija de Eetes, rey de Cólquida, se enamore de Jason, ayudándolo a obtener el vellón de oro. Para Medea era una hechicera, por lo que primero usó sus filtros para ayudar a Jason a superar las tareas que su padre le había impuesto, y luego usó sus encantamientos para poner a dormir a la serpiente que vigilaba el vellón de oro (Canto 3). A su regreso, Apsirto, el hermano de Medea, se va con los colcos en busca de ella y los Minias. En el Golfo Jónico, Jasón manda llamar a Apsirto para hablar, pero él y Medea lo matan en una emboscada. Después de estacionarse en la isla Eeia para que Circe purgara a Jasón y Medea de tal crimen, los Minias llegan a la tierra de las heces, donde el rey Alcínoo intercede ante los colcos a favor de Jasón. Desde allí, pasan a la costa de Libia, donde el barco Argo encalló en la arena. Guiados por el dios Tritón, los Minias cargan el barco sobre sus hombros, hasta llegar al lago Tritón, donde el dios ayuda a los héroes a poner el barco en la ruta de regreso. Mientras se acercaban a Creta, casi son golpeados por rocas lanzadas por el gigante Talus; luego, perdidos en la oscuridad de la noche, son ayudados por Apolo, que hace brillar sobre ellos la luz de su arco. Finalmente, llegan a Iolco (Canto 4).

Apolonio nació en Alejandría a principios de siglo. III aC, habiendo vivido parte de su vida en la isla de Rodas. Fue discípulo de Calímaco de Cirene (ca. 310-240 aC), dirigió la Biblioteca de Alejandría y fue preceptor de los faraones ptolemaicos. Como gramático, escribió comentarios sobre poemas de Hesíodo, Arquíloco y notas críticas de Zenodoto en Éfeso; como poeta, compuso epopeyas: *Fundaciones* y *Argonáuticas*. De todas estas obras, solo nos llegó la última.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Les *Argonautiques* comptent 5.836 hexamètres dactyliques. Elles commencent par un prologue de 22 vers : au début (v. 1-4) et à la fin (v. 18-22) du prologue, l'aède invoque la divinité (au début, Apollon, et à la fin, les Muses), afin qu'il puisse rappeler la gloire des héros qui menèrent la nef Argô vers la toison d'or ; entre les deux invocations, il fait allusion à la cause du voyage, c'est-à-dire, à l'ordre de Pélias, roi d'Iôlcos, qui envoya Jason en Colchide chercher la toison d'or, en espérant, en fait, qu'il périsse soit en mer soit par mains étrangères. Le prologue est suivi du catalogue des Minyens (comme les Argonautes sont appelés ; cf. v. 228-33), lequel s'étend sur deux cents vers (v. 23-233), en nous renseignant sur le nom, l'ascendance, la naturalité et aussi les qualités des héros, au nombre desquels on compte Orphée ; Télamon et Pélée ; Héraclès ; Pollux et Castor ; Zétès et Calaïs, entre autres. Au v. 234, commence le récit, qui se divise en trois parties : dans la première (Chants 1 et 2), on raconte l'aller en Colchide ; dans la seconde (Chant 3), le séjour en Colchide ; dans la troisième (Chant 4), le retour à Iôlcos. Chaque étape offre des obstacles qui mettent à l'épreuve les Minyens, qui surmontent les difficultés tantôt de par eux-mêmes tantôt grâce à l'aide d'autrui. À l'aller, après avoir séjourné sur l'île de Lemnos, auprès d'Hypsipyle, reine des Lemniennes, les Minyens sont bien accueillis par Cyzique, roi des Dolions. De là, ils continuent leur navigation, jusqu'à ce que, la nuit, un orage les détourne de leur route ; en raison de l'obscurité, pourtant, les Minyens ne réalisent pas qu'ils sont de retour au pays des Dolions, et ceux-ci les prennent pour des ennemis en les attaquant. Ensuite, les Minyens sont accueillis par des Mysiens dans la terre Kianide, où Hylas se perd dans la forêt, tandis que Polyphème et Héraclès partent à sa recherche, et les Minyens continuent leur voyage sans eux (Chant 1). Amycos, roi des Bébrices, défie l'un des Minyens de le combattre ; Pollux accepte le défi et en sort vainqueur. Dans la terre Thynie, les Minyens rencontrent Phinée, qui, aveugle et très vieux, ne peut pas se nourrir, car les Harpyies, en vol, viennent lui arracher sa nourriture. Zétès et Calaïs, qui ont le pouvoir de voler, les poursuivent jusqu'à ce qu'ils les chassent à jamais. Phinée avertit les héros de quelques dangers qu'ils devront affronter au cours de leur voyage. Ainsi, dès que les Minyens voient les rochers errantes qui se heurtent en pleine mer, Euphémos lâche une colombe pour voir si elle peut voler au travers des rochers sans en être écrasé ; alors, Tiphys conduit la nef Argô en suivant la route de l'oiseau. Après

avoir traversé le cap des Amazones, ils atteignent l'île d'Arès, où ils sont la cible d'oiseaux dont les plumes pointues peuvent blesser de façon mortelle (Chant 2). Au début du Chant 3, le récit fait place à la brève invocation d'Ératô (v. 1-5). Alors, tandis que jusqu'alors les actions humaines ont fait l'objet du récit, on passe à la narration des actions divines. Préoccupées du sort de Jason, Héra et Athéna cherchent Aphrodite afin qu'elle demande à son fils, Eros, de faire en sorte que Médée, fille d'Aiétès, roi de Colchide, tombe amoureuse de Jason, en l'aidant à obtenir la toison d'or. Alors, en tant que sorcière, elle emploie ses filtres pour aider Jason à accomplir les tâches que son père lui avait confiées, puis se sert de ses enchantements pour endormir le serpent qui veillait sur la toison d'or (Chant 3). Au retour, Apsyrtos, le frère de Médée, accompagné des Colques, la poursuit. Dans le golfe Ionien, Jason fait appeler Apsyrtos pour lui parler, mais avec l'aide de Médée il lui tend une embuscade et le tue. Après s'être garés sur l'île d'Aiaié, où Circé purgea Jason et Médée de leur crime, les Minyens arrivent au pays des Phéaciens, où le roi Alkinoos intercède auprès des Colques en faveur de Jason. De là, ils gagnent la côte Libyenne, où la nef Argô s'échoue sur le sable. Guidées par le dieu Triton, les Minyens portent le navire sur leurs épaules jusqu'à ce qu'ils atteignent le lac Triton, où le dieu les aide à remettre le navire sur la bonne route. Alors qu'ils s'approchent de la Crète, ils risquent d'être écrasés par des pierres énormes qui sont lancées par le géant Talôs ; plus tard, perdus dans l'obscurité de la nuit, ils sont par Apollon, qui fait la lumière de son arc se répandre sur eux. Enfin, ils atteignent Iôlcos (Chant 4).

Apollonios est né à Alexandrie au début du IIIe s. av. J.-C., ayant vécu une partie de sa vie sur l'île de Rhodes. Il fut disciple de Callimaque de Cyrène (ca. 310-240 av. J.-C.), dirigea la Bibliothèque d'Alexandrie, fut précepteur des pharaons ptolémaïques. En tant que grammairien, il rédigea des commentaires sur Hésiode, sur Archiloque et sur les notes critiques de Zénodote d'Éphèse ; en tant que poète, il composa des épopées : *Fondations* et *Argonautiques*. De toutes ces œuvres, les *Argonautiques* sont les seules à nous être parvenue.

4.

The *Argonáuticas* has 5,836 dactylic and hexameters verses. A prologue of 22 verses opens them. At the beginning (v. 1-4) and at the end (v. 18-22) of the prologue, an aedo invokes divinity (at the beginning, Apollo, and at the end, the Muses), so that he can recall the glory of the heroes

who they sailed on the Argo ship to the golden fleece; between one and another invocation, he alludes to the cause of navigation, that is, to the order of Pelias, king of Iolco, who had tasked Jason to go to Colchis to seek the golden fleece, hoping, in fact, that he would perish either at sea or for foreigners' hands. The prologue is followed by the catalog of Minias (as the Argonauts are called; cf. v. 228-33), which extends over two hundred verses (v. 23-233), informing the name, ancestry, naturalness and also the heroes' qualities, among which are Orpheus; Telamon and Peleu; Heracles; Polideuces and Cástor; Zetes and Calaide, among others. In v. 234, the narration begins, and it is divided into three parts: in the first (Chants 1 and 2), the journey to the Colchis is narrated; in the second (Canto 3), the stay at Colchis; in the third (Canto 4), the return to Iolco. Each stage offers obstacles that test the Minias, who overcome difficulties sometimes for themselves, sometimes thanks to the help of others. On the way out, after staying on the island of Lemno, next to Hipsípile, queen of the lemurs, the Minias are well received by Cízico, king of the dolíones. From there, they continue their navigation, until at night a storm diverts them from their route; because of the darkness, however, the Minias do not realize that they have returned to the land of dolphins, and they confuse those with enemies, attacking them. Later, the Minias are welcomed by the misos in the Ciânide land, where Hilas gets lost in the forest, while Polifemo and Héracles go in search of him, and the Minias continue their journey without them (Canto 1). Amico, king of bebrices, challenges one of the Minias to fight him; Polideuces accepts the challenge and wins the fight. In the Tineide land, the Minias encounter Fineu, who, blind and very old, cannot feed himself, because the Harpies, flying, come to take the food from his hands. Zetes and Calaide, able to fly, chase them, until they chase them away forever. Fineu warns the heroes of some dangers they must face during their journey. Thus, as soon as the Minias see the wandering rocks, which clash in the sea, Eufemo releases a dove to see if it can cross them without crushing it; then, Tífis directs the ship Argo following the route of the bird. After passing through the cape of the Amazon, they reach the island of Ares, where they are the target of birds whose pointed feathers can mortally wound (Canto 2). At the beginning of Canto 3, the narration gives way to the brief invocation of Erato (v. 1-5). Hence, while human actions have so far been narrated, divine actions are narrated. Hera and Athena, concerned with the fate of Jason, go to Aphrodite, so that he asks his son, Eros, to make Medea,

daughter of Eetes, king of Colchis, fall in love with Jason, helping him to obtain the gold fleece. For Medea was a sorceress, so she first used her filters to help Jason overcome the tasks that her father had imposed on him, and then he used his enchantments to put the serpent that watched over the golden fleece to sleep (Canto 3). On the way back, Apsirto, Medeia's brother, leaves with the colcos in pursuit of her and the Minias. In the Ionian Gulf, Jason sends for Apsirto to talk, but he and Medea kill him in an ambush. After parking on Eeia Island for Circe to purge Jason and Medea of such a crime, the Minias arrive at the land of the feaces, where King Alcínoo intercedes with the colcos in favor of Jason. From there, they pass to the coast of Libya, where the Argo ship runs aground on the sand. Guided by the god Triton, the Minias carry the ship on their shoulders, until they reach Lake Triton, where the god helps the heroes to put the vessel on the return route. As they approached Crete, they are almost hit by rocks hurled by the giant Talus; then, lost in the darkness of the night, they are helped by Apollo, who makes the light of his bow shine over them. Finally, they reach Iolco (Canto 4).

Apollonius was born in Alexandria at the beginning of the century III BC, having lived part of his life on the island of Rhodes. He was a disciple of Callimachus of Cyrene (ca. 310-240 BC), directed the Library of Alexandria, was a preceptor of Ptolemaic pharaohs. As a grammarian, he wrote comments on poems by Hesiod, Archilochus, and critical notes by Zenodotus at Ephesus; as a poet, he composed epics: *Foundations* and *Argonáuticas*. Of all these works, only the last one reached us. (English version by Christina Ramalho)

CERQUEIRA, Luís Manuel Gaspar. *Bellum Ciuile (Pharsalia)*/Poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 154-161. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

BELLUM CIUILE (PHARSALIA)
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Luís Manuel Gaspar Cerqueira[21]
Universidade de Lisboa

1.

A Guerra Civil (Farsália) – Bellum Ciuile (Pharsalia), 59-65 D.C – de Lucano (Córdoba/Espanha, 39 – Roma/Itália, 65), é a segunda grande épica latina, depois da *Eneida*. Foi escrita no reinado de Nero e trata da guerra que opôs César e Pompeio, cem anos antes (48 a.C.), funcionando como panfleto contra a tirania e o poder autocrático, iniciado por César. A obra contém 10 cantos e um total de 8.060 versos. Sabe-se que a ideia de Lucano era compor uma epopeia em doze cantos, que se encerraria com o suicídio de Catão, mas o suicídio do próprio Lucano impediu a conclusão do projeto. Os três primeiros foram publicados antes de se consumar a ruptura de Lucano com Nero. Os últimos sete foram publicados postumamente. O título "Farsália" se refere ao local do combate entre César e Pompeu, o vale Fársalo, na Tessália.

[21] Universidade de Lisboa/CIMEEP, GT 6.

Sobre a obra, convém destacar sua feição histórica e o tratamento que Lucano deu ao plano maravilhoso, visto que baniu os deuses de sua épica, recusando o maravilhoso tradicional. Se não há deuses em Lucano, em compensação temos prodígios naturais, personificações grandiosas, como a Pátria que se dirige a César, quando atavessa o rubicão, superstições e bruxas, como a feiticeira do canto IV, que realiza a catábse da Farsália, ressuscitando um soldado morto, elementos que tem uma função ornamental, literária portanto, e criam uma dimensão de grandeza fantástica, substituindo parcialmente a função tradicional do plano divino da tradição homérica. Destaca-se, ainda, a ausência de um herói individual e a intertextualidade com *Eneida*, em uma concepção antifrástica, já que episódios são imitados, mas de forma invertida. Não há na epopeia de Lucano a visão glorificadora de Roma presente em Virgílio. Ao contrário, o que temos é um mundo em derrocada, que se projecta no primeiro triunvirato.

Imitado por poetas da geração imediata, a partir do séc. IV, Lucano passou a integrar o cânone dos autores cuja leitura se recomendava, entrando assim no *main stream* da cultura literária europeia. Omnipresente nos *Acessus ad auctores*, introduções feitas pelos professores às obras estudadas nas escolas, representado nas bibliotecas europeias por grande quantidade de manuscritos, deu origem a milhares de citações em centenas de autores europeus, quer em obras latinas quer em textos escritos nas várias línguas vernáculas.

Lucano é um autor canónico, que integra a tradição intelectual europeia mais representativa daquilo que nós somos culturalmente. A primeira tradução em língua vernácula de *A guerra civil* na Europa foi feita na Península Ibérica, no âmbito da preparação da *General Estoria* de Afonso X, no séc. XIII. A sua influência faz-se também na nossa Idade Média indirectamente, através da *Vida e feitos de Júlio César*, tradução portuguesa feita na primeira metade do séc. XV do original francês, em que a parte sobre a guerra civil com Pompeio segue a obra de Lucano. Camões imita-o em vários passos, e tem nele o precursor, se não o modelo, do motivo literário da "máquina do mundo" e de uma epopeia em dez cantos.

Na era moderna Lucano nunca foi integralmente traduzido em Português. Vários autores traduziram partes da *Guerra Civil*, como Bocage e Filinto Elísio, que traduziram pequenos excertos,

como a descrição do bosque de Marselha, do canto III. A tradução mais extensa pertence a José Feliciano de Castilho, irmão de António Feliciano de Castilho, que publicou em periódicos de Portugal e do Brasil o canto I, VI, VII e metade do X. Bruno Vieira publicou no Brasil uma edição dos cantos I a V.

2.

La Guerra Civil (Farsalia) – Bellum Ciuile (Pharsalia), 59-65 dC – de Lucano (Córdoba/España, 39 – Roma/Italia, 65), es la segunda gran epopeya latina, después de la *Eneida*. Fue escrita en el reinado de Nerón y trata de la guerra que se opuso a César y Pompeya, cien años antes (48 a. C.), funcionando como un panfleto contra la tiranía y el poder autocrático, iniciado por César. La obra contiene 10 cantos y un total de 8.060 versos. Se sabe que la idea de Lucano era componer una epopeya en doce cantos, que terminaría con el suicidio de Catón, pero el propio suicidio de Lucano impidió que el proyecto se completara. Los tres primeros cantos se publicaron antes de que se consumara la ruptura de Lucano con Nerón. Los últimos siete fueron publicados póstumamente. El título "Farsália" se refiere a la ubicación de la pelea entre César y Pompeyo, el valle de Fársalo, en Tesalia.

En cuanto a la obra, cabe mencionar su vertiente histórica y el trato que Lucano le dio al maravilloso plan, ya que desterró a los dioses de su epopeya, rechazando lo maravilloso tradicional. Si no hay dioses en Lucano, en cambio, tenemos maravillas naturales, personificaciones grandiosas, como la patria que va a César, cuando se ataca al rubicón, supersticiones y brujas, como la hechicera en la cuarta esquina, que realiza la catarsis de *Farsália*, resucitar un soldado muerto, elementos que tienen una función ornamental, literaria, por tanto, y crean una dimensión de grandeza fantástica, reemplazando parcialmente la función tradicional del plan divino de la tradición homérica. También es destacable la ausencia de un héroe individual y la intertextualidad con *Eneida*, en una concepción antifrástica, ya que se imitan episodios épicos, pero de forma invertida. En la epopeya de Lucano, no hay una visión glorificadora de Roma presente en Virgilio. Al contrario, lo que tenemos es un mundo en decadencia, que se proyecta en el primer triunvirato.

Imitado por poetas de la generación inmediata, del siglo. IV, Lucano pasó a formar parte del canon de autores cuya lectura era recomendada, entrando así en la corriente principal de la cultura literaria europea. Omnipresente en *Acessus ad auctores*, las introducciones de los profesores a obras estudiadas en las escuelas, representadas en las bibliotecas europeas por un gran número de manuscritos, dieron lugar a miles de citas en cientos de autores europeos, tanto en obras latinas como en textos escritos en las distintas lenguas vernáculas.

Lucano es un autor canónico, integrando la tradición intelectual europea más representativa de lo que somos culturalmente. La primera traducción en lengua vernácula de *La guerra civil* en Europa se realizó en la Península Ibérica, en el ámbito de la preparación de la *General Estoria* de Afonso X, en el siglo XIII. Su influencia se hace también en nuestra Edad Media de forma indirecta, a través de *Vida e feitos de Júlio César*, traducción portuguesa realizada en la primera mitad del siglo XV del original francés, en el que la parte sobre la guerra civil con Pompeya sigue la obra de Lucano. Camões lo imita en varios pasos y tiene en él el precursor, si no el modelo, del motivo literario de la "máquina del mundo" y de una epopeya en diez cantos.

En la era moderna, Lucano nunca se tradujo completamente al portugués. Varios autores tradujeron partes de la *Guerra Civil*, como Bocage y Filinto Elísio, que tradujeron breves extractos, como la descripción del bosque de Marsella, del Canto III. La traducción más extensa pertenece a José Feliciano de Castilho, hermano de António Feliciano de Castilho, quien publicó la I, VI, VII y mitad de la X en publicaciones periódicas de Portugal y Brasil. Bruno Vieira publicó en Brasil una edición de los cantos I a V.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

La Guerre Civile (Farsalia) – Bellum Ciuile (Pharsalia), 59-65 après JC – par Lucano (Cordoue/Espagne, 39 - Rome/Italie, 65), est la deuxième grande épopée latine, après l'*Énéide*. Il a été écrit sous le règne de Néron et traite de la guerre qui opposait César et Pompéi, cent ans plus tôt (48 avant JC), fonctionnant comme un pamphlet contre la tyrannie et le pouvoir autocratique,

initié par César. L'œuvre contient 10 chants et un total de 8 060 couplets. On sait que l'idée de Lucano était de composer une épopée en douze chants, qui se terminerait par le suicide de Caton, mais le suicide de Lucano a empêché le projet de se terminer. Les trois premiers chants ont été publiés avant que la rupture de Lucano avec Nero ne soit consommée. Les sept derniers ont été publiés à titre posthume. Le titre «Farsalia» fait référence à l'emplacement du combat entre César et Pompée, la vallée de Fársalo, en Thessalie.

En ce qui concerne l'œuvre, il convient de mentionner son aspect historique et le traitement que Lucano a donné au plan merveilleux, puisqu'il a banni les dieux de son épopée, refusant le merveilleux traditionnel. S'il n'y a pas de dieux à Lucano, par contre, nous avons des merveilles naturelles, des personnifications grandioses, comme la patrie qui va à César, lorsque le rubicon est attaqué, des superstitions et des sorcières, comme la sorcière du quatrième chant, qui exécute la catharsis de *Farsália* ressusciter un soldat mort, éléments qui ont une fonction ornementale, littéraire donc, et créent une dimension de grandeur fantastique, remplaçant partiellement la fonction traditionnelle du plan divin de la tradition homérique. A noter également l'absence de héros individuel et l'intertextualité avec Eneida, dans une conception antifrastique, puisque les épisodes épiques sont imités, mais de manière inversée. Dans l'épopée de Lucano, il n'y a pas de vision glorieuse de Rome présente en Virgile. Au contraire, nous avons un monde en déclin, qui se projette dans le premier triumvirat.

Imité par les poètes de la génération immédiate, du quatrième siècle, Lucano est devenu une partie du canon des auteurs dont la lecture était recommandée, entrant ainsi dans le courant principal de la culture littéraire européenne. Omniprésentes dans *Acessus ad auctores*, les introductions faites par les enseignants aux œuvres étudiées dans les écoles, représentées dans les bibliothèques européennes par un grand nombre de manuscrits, ont donné lieu à des milliers de citations chez des centaines d'auteurs européens, tant dans des œuvres latines que dans des textes écrits dans les différentes langues vernaculaires .

Lucano est un auteur canonique, intégrant la tradition intellectuelle européenne plus représentative de ce que nous sommes culturellement. La première traduction dans la langue

vernaculaire de *La Guerre Civile* en Europe a été faite dans la péninsule ibérique, dans le cadre de la préparation du *General Estoria* d'Afonso X, au le 13ème siècle. Son influence se fait aussi indirectement au Moyen Âge, à travers la *Vida e feitos de Júlio César*, traduction portugaise faite dans la première moitié du XV siècle de l'original français, dans lequel la partie sur la guerre civile avec Pompéi suit l'œuvre de Lucano. Camões l'imite en plusieurs étapes, et a en lui le précurseur, sinon le modèle, du motif littéraire de la «machine du monde» et d'une épopée en dix chants.

À l'époque moderne, Lucano n'a jamais été entièrement traduit en portugais. Plusieurs auteurs ont traduit des parties de *La Guerre Civile*, comme Bocage et Filinto Elísio, qui ont traduit de courts extraits, comme la description de la forêt marseillaise, du coin III. La traduction la plus complète appartient à José Feliciano de Castilho, frère d'António Feliciano de Castilho, qui a publié le I, VI, VII et la moitié du X dans des périodiques au Portugal et au Brésil. Bruno Vieira a publié au Brésil une édition des chants I to V.

(Version française par Christina Ramalho)

4.

The Civil War (Farsalia) – Bellum Ciuile (Pharsalia), 59-65 AD – by Lucano (Córdoba/Spain, 39 - Rome/Italy, 65), is the second great Latin epic poem, after the *Aeneid*. It was written in the reign of Nero and deals with the war that opposed Caesar and Pompeii, a hundred years earlier (48 BC), functioning as a pamphlet against tyranny and autocratic power, initiated by Caesar. The work contains 10 chants and a total of 8,060 verses. It is known that Lucano's idea was to compose an epic in twelve chants, which would end with Cato's suicide, but Lucano's own suicide prevented the project from completing. The first three chants were published before Lucano's break with Nero was consummated. The last seven were published posthumously. The title “Farsália” refers to the location of the fight between Caesar and Pompey, the Fársalo valley, in Thessaly.

Regarding the work, it is worth mentioning its historical aspect and the treatment that Lucano gave to the wonderful plan, since he banished the gods from his epic, refusing the traditional mythical plan. If there are no gods in Lucano, on the other hand, we have natural wonders, grandiose

personifications, like the homeland that goes to Caesar, when the rubicon is attacked, superstitions and witches, like the sorceress in the fourth chant, who performs the catharsis of *Farsália* resurrecting a dead soldier, elements that have an ornamental function, literary therefore, and create a dimension of fantastic greatness, partially replacing the traditional function of the divine plan of the Homeric tradition. Also noteworthy is the absence of an individual hero and the intertextuality with *Eneida*, in an antiphrastic conception, since epic episodes are imitated, but in an inverted way. In Lucano's epic, there is no glorifying vision of Rome present in Virgil. On the contrary, what we have is a world in decline, which is projected in the first triumvirate.

Imitated by poets of the immediate generation, from the century. IV, Lucano became part of the canon of authors whose reading was recommended, thus entering the mainstream of European literary culture. Omnipresent in *Acessus ad auctores*,, introductions made by teachers to works studied in schools, represented in European libraries by a large number of manuscripts, gave rise to thousands of citations in hundreds of European authors, both in Latin works and in texts written in the various vernacular languages.

Lucano is a canonical author, integrating the European intellectual tradition more representative of what we are culturally. The first translation in the vernacular language of *The Civil War* in Europe was made in the Iberian Peninsula, in the scope of the preparation of the *General Estoria* of Afonso X, in the XIII century. Its influence is also made in our Middle Ages indirectly, through *Vida e feitos de Júlio César*, Portuguese translation made in the first half of the XV century of the French original, in which the part about *The Civil War* with Pompeii follows the work of Lucano. Camões imitates it in several steps, and has in it the precursor, if not the model, of the literary motif of the “machine of the world” and of an epic poem in ten chants.

In the modern era, Lucano was never fully translated into Portuguese. Several authors translated parts of *The Civil War*, such as Bocage and Filinto Elísio, which translated short excerpts, such as the description of the Marseille forest, from Chant III. The most extensive translation belongs to José Feliciano de Castilho, brother of António Feliciano de Castilho, who published the I, VI, VII and half of the X in periodicals in Portugal and Brazil. Bruno Vieira published in Brazil an edition of the chants I to V.

(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference

LUCANO. **A Guerra Civil (Farsália).** Tradução do latim coordenada por Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa: Relógio d'Água, 2020.

KIORIDIS, Ioannis. *Diyenís Akritis. Texto de Andros (A).* Epopeia/Poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4. Número Especial 3. Nov 2020, p. 162-170. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

DIYENÍS AKRITIS, TEXTO DE ANDROS (A)
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Ioannis Kioridis [22]
Hellenic Open University
Universidad de Belgrado

1.

Introdução: Poesia épica bizantina

A poesia épica bizantina vem à luz no meio do séc. XIX (1859) com a publicação por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [O canto do filho de Andrónico], versão posterior de um poema heroico medieval. É um poema preservado na tradição oral e possivelmente escrito no séc. XVII, cuja emissão remonta ao séc. X. Além disso, em 1868, há uma descoberta que mudou a aparência da literatura neogrega: é a descoberta em Trebizonda de um manuscrito contendo as façanhas de um grande herói da fronteira bizantino-árabe do séc. X-XI. O protagonista do poema é Diyenís Akritis, um personagem fantástico de origem mista. O manuscrito, de 3.182 versos, é do séc. XVI e é editado por Sathas e Legrand em 1875. Logo ao

[22] Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Nacional y Capodistríaca de Atenas (2009). Profesor adjunto en Hellenic Open University y la Universidad de Belgrado. Miembro de MEHHRLIN II y CIMEEP - GT 06 – La épica y los estudios clásicos.

manuscrito [ms.] T adicionam mais 5 manuscritos na língua grega fazem parte do grupo da poesia épica bizantina. São eles: o ms. Oxford (O), 1670, que consiste em 3094 versos, publicado por Lambros em 1880; o ms. de Andros (A, hoje em Atenas), séc. XVII, com 4778 versos, publicado por Miliarakis em 1881; o ms. de Andros em prosa (P), hoje em Tessalônica, de 1632, publicado por Paschalis em 1926-1928 e, claro, o ms. mais importante, *o culto de Grottaferrata* (G), sécs. XIII-XIV, com 3749 versos, publicado por Legrand em 1892 e o popular *El Escorial* (E), do séc. XV, com 1867 versos, publicado por Hesseling em 1911-1912. Existem também algumas versões em russo que são adaptações de textos gregos. Finalmente, em 1877, o texto de um pequeno poema heróico, *El Cantar de Armuris*, preservado em dois manuscritos do séc. XV, cuja emissão também data do séc. X. Todas essas obras refletem um tempo heroico de luta e coexistência do mundo grego cristão e do mundo árabe muçulmano nas fronteiras do Império Bizantino (na Ásia Menor, Síria e às margens do rio Eufrates). Seus protagonistas em termos da parte cristã foram os famosos "*Akritas*", ou seja, os guardiões e defensores das áreas de fronteira. Logo, ao lado desses cantos épicos, pequenos cantos heroicos foram criados, os cantos acríticos, estrelando os personagens da epopeia bizantina e novos heróis do mundo acrítico.

Diyenís Akritis, texto de Andros (A)

O manuscrito de Andros (A) que narra as façanhas do herói bizantino, Diyenís Akritis, está hoje na Biblioteca Nacional de Atenas (ms. N. 1074). Data do séc. XVII e consiste em 4.778 versos em 10 livros. Foi descoberto por Pleziotis em Andros, em 1878, e publicado por Miliarakis em Atenas, em 1881, com uma segunda edição por Zerlentis, novamente em Atenas, em 1920. O texto A constitui uma das quatro versões tardias da epopeia de Diyenís Akritis, todas datadas de séc. XVII. O autor é desconhecido. Está relacionado com a versão T. A ação se passa na Ásia Menor e na área de fronteira entre bizantinos e árabes no rio Eufrates. Nos primeiros livros, são narradas as aventuras de Musurus, emir da Síria, que se casou com uma donzela da família Duke. Na maior parte do poema, a figura de Diyenís Akritis predomina. Diyenís é assim chamado porque descende de ambas as raças: é árabe pelo pai e grego pela a mãe. Basílio é seu primeiro nome, e Akritis, do grego άκραι, significa o guardião das fronteiras. O poeta anuncia que começa a história dos inúmeros

feitos, dos magníficos troféus conquistados e dos grandes feitos de Diyenís, um guerreiro admirável, que, após ter alcançado vitórias célebres, morreu em paz, atingiu a idade adulta, e quando mal ele tinha trinta e três anos. O poeta nos diz que Diyenís tem o perfil dos príncipes, dos bravos, dos discretos e dos piedosos. Diyenís é invencível: luta contra monstros, feras e centenas de inimigos, e sempre vence. Só o amor pode derrotá-lo. A versão A carece do realismo e do caráter histórico do manuscrito *El Escorial* (E), que é o texto que melhor preserva o espírito da primeira redação, agora perdida, do poema épico do início do séc. XII. Na versão A, predominam traços novelísticos que o aproximam mais do romance do que da epopeia.

(Versão em português por Christina Ramalho)

2.

Introducción: La poesía épica bizantina

La poesía épica bizantina sale a la luz a mediados del s. XIX (1859) con la publicación por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)*, versión posterior de un poema heroico medieval. Se trata de un poema conservado en la tradición oral y puesto por escrito posiblemente en el s. XVII, cuyo asunto se remonta al s. X. Además, en 1868, se produce un descubrimiento que ha cambiado la fisonomía de la literatura neogriega: se trata del hallazgo en Trebisonda de un manuscrito que contenía las hazañas de un gran héroe de la frontera bizantinoárabe de los ss. X-XI. El protagonista del poema es Diyenís Akritis, personaje fantástico de origen mestizo. El manuscrito, de 3182 versos, es del s. XVI y se edita por Sathas y Legrand en 1875. Pronto al ms. T se añaden 5 más mss. en lengua griega que forman parte del grupo de la poesía épica bizantina. Estos son: el ms. de Oxford (O), de 1670, consta de 3094 versos, publicado por Lambros en 1880˙ el ms. de Andros (A, hoy en Atenas), s. XVII, de 4778 versos, publicado por Miliarakis en 1881˙ el ms. de Andros en prosa (P), hoy en Tesalónica, de 1632, publicado por Paschalis en 1926-1928 y por supuesto los mss. más importantes, el culto de Grottaferrata (G), de los sgs. XIII-XIV, de 3749 versos, publicado por Legrand en 1892 y el popular de El Escorial (E), del s. XV, de 1867 versos, publicado por Hesseling en 1911-1912. Hay además algunas versiones en ruso que son adaptaciones de los textos griegos. Por último, en 1877 se publica en San Petersburgo por Destunis el texto de un

breve poema heroico, *El Cantar de Armuris*, conservado en dos manuscritos del s. XV, cuyo asunto también se remonta al s. X. Todas estas obras reflejan una época heroica de lucha y convivencia del mundo griego cristiano y el árabe musulmán en las fronteras del Imperio Bizantino (en Asia Menor, Siria y las riberas del río Éufrates). Sus protagonistas en cuanto a la parte cristiana eran los famosos "Akritas", es decir los guardianes y defensores de las zonas fronterizas. Pronto, al lado de estos cantares épicos, se crearon breves cantos heroicos, los cantos acríticos, protagonizados por los personajes de la épica bizantina y por nuevos héroes del mundo acrítico.

Diyenís Akritis, texto de Andros (A)

El manuscrito de Andros (*A*) que narra las hazañas del héroe bizantino, Diyenís Akritis, está hoy en la Biblioteca Nacional de Atenas (ms. n. 1074). Data del s. XVII y consta de 4778 versos en 10 libros. Fue descubierto por Pleziotis en Andros, en 1878, y publicado por Miliarakis en Atenas, en 1881, con una segunda edición por Zerlentis, de nuevo en Atenas, en 1920. El texto *A* constituye una de las cuatro versiones tardías de la épica de *Diyenís Akritis*, todas fechadas en el s. XVII. Es de autor desconocido. Está emparentado con la versión *T*. La acción toma lugar en Asia Menor y en la zona fronteriza entre bizantinos y árabes en el río Éufrates. En los primeros libros, se narran las aventuras de Musurus, emir de Siria, que casó con una doncella de la familia de los Ducas. En la mayor parte del poema predomina la figura de Diyenis Akritis. Diyenís se llama así, porque desciende de las dos razas: es árabe por su padre y griego por su madre. Basilio es su nombre de pila, y Akritis, del griego *άκραι*, significa el guardián de las fronteras. El poeta anuncia que comienza el relato de las innumerables proezas, de los magníficos trofeos conseguidos y de las grandes hazañas cumplidas por Diyenís, guerrero admirable, que después de haber conseguido celebradas victorias, murió en paz, llegado a la edad viril, y cuando apenas contaba treinta y tres años. El poeta nos lo dice: Diyenís es el tipo de los príncipes, de los valientes, de los discretos y de los piadosos. Diyenís es invencible: pelea con monstruos, fieras y centenares de enemigos, y siempre vence. Sólo el amor consigue vencerlo. La versión *A* carece del realismo y del carácter histórico del manuscrito de *El Escorial* (*E*) que es el texto que mejor conserva el espíritu de la primera redacción, hoy perdida, del poema épico

de principios del s. XII. En la versión *A* predominan los rasgos novelescos que la acercan más a la novela que a la épica.

3.

Introduction: Poésie épique byzantine

La poésie épique byzantine apparaît au milieu du XIXe siècle (1859) avec la publication par Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [Le Chant du fils d'Andrónico], version ultérieure d'un poème héroïque médiéval. C'est un poème conservé dans la tradition orale et peut-être écrit dans le dix-septième siècle, dont la question remonte au 10e siècle. De plus, en 1868, il y a une découverte qui a changé l'apparence de la littérature néo-grecque: c'est la découverte à Trébizonde d'un manuscrit contenant les exploits d'un grand héros de la frontière byzantine-arabe des X-XI siècles. Le protagoniste du poème est Diyenís Akritis, un personnage fantastique d'origine mixte. Le manuscrit [ms.], de 3182 versets, est du seizième siècle et est édité par Sathas et Legrand en 1875. Bientôt à ms. T ajouter 5 ms de plus en langue grecque, ils font partie du groupe de la poésie épique byzantine. Ce sont: les ms. Oxford (O), 1670, se compose de 3094 versets, publiés par Lambros en 1880 ; le ms. de Andros (A, aujourd'hui à Athènes), du dix-septième siècle, de 4778 vers, publié par Miliarakis en 1881 ; le ms. de Andros en prose (P), aujourd'hui à Thessalonique, à partir de 1632, publié par Paschalis en 1926-1928 et bien sûr le mss. plus important, le culte de Grottaferrata (G), de les XIIIe-XIVe siècles, de 3749 vers, publié par Legrand en 1892 et le populaire El Escorial (E), du quinzième siècle, à partir de 1867 versets, publié par Hesseling en 1911-1912. Il existe également des versions en russe qui sont des adaptations de textes grecs. Enfin, en 1877, le texte d'un court poème héroïque, El Cantar de Armuris, conservé dans deux manuscrits du quinzième siècle, dont la question remonte également au 10e siècle. Toutes ces œuvres reflètent une époque héroïque de lutte et de coexistence du monde grec chrétien et du monde arabe musulman aux confins de l'Empire byzantin (en Asie Mineure, en Syrie et sur les rives de l'Euphrate). Ses protagonistes en termes de partie chrétienne étaient les fameux "*Akritas*", c'est-à-dire les gardiens et défenseurs des zones frontalières. Bientôt, à côté de ces chants épiques, de courtes

chants héroïques ont été créées, les chants *Akritas*, mettant en scène les personnages de l'épopée byzantine et de nouveaux héros du monde *Akritas*.

Diyenís Akritis, texto de Andros (A)

Le manuscrit d'Andros (A) qui raconte les exploits du héros byzantin, Diyenís Akritis, se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale d'Athènes (ms. N. 1074). Il date du XVII siècle et se compose de 4778 versets dans 10 livres. Il a été découvert par Pleziotis à Andros, en 1878, et publié par Miliarakis à Athènes, en 1881, avec une deuxième édition par Zerlentis, toujours à Athènes, en 1920. Le texte A constitue l'une des quatre dernières versions de l'épopée de Diyení Akritis, tous datés du XVII siècle. Son auteur est inconnu. Il est lié à la version T. L'action se déroule en Asie Mineure et dans la zone frontalière entre Byzantins et Arabes sur l'Euphrate. Dans les premiers livres, les aventures de Musurus, émir de Syrie, qui a épousé une jeune fille de la famille Duke sont racontées. Dans la plupart des poèmes, la figure de Diyenis Akritis prédomine. Diyenís s'appelle ainsi, car il descend des deux races: il est arabe pour son père et grec pour sa mère. Basilio est son prénom et Akritis, du grec άκραι, signifie le gardien des frontières. Le poète annonce qu'il commence l'histoire des innombrables exploits, des magnifiques trophées obtenus et des grands exploits accomplis par Diyenís, un guerrier admirable, qui après avoir remporté des victoires célèbres, est mort en paix, a atteint la virilité, et à peine il avait trente-trois ans. Le poète nous dit que Diyenís a le profil des princes, des braves, des discrets et des pieux. Diyenís est invincible: il combat des monstres, des bêtes et des centaines d'ennemis, et gagne toujours. Seul l'amour peut le vaincre. La version A n'a pas le réalisme et le caractère historique du manuscrit *El Escorial* (E), qui est le texte qui préserve le mieux l'esprit de la première rédaction, maintenant perdue, du poème épique du début du XII siècle. Dans la version A, prédominent les caractéristiques romanesques qui le rapprochent du roman plutôt que de l'épopée.

(Version française par Christina Ramalho)

4.

Introduction: Byzantine Epic Poetry

Byzantine epic poetry comes to light in the middle of the XIX (1859) century with the publication by Zambelios of the *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [The Chant of Andronicus' son], a later version of a medieval heroic poem. It is a poem preserved in oral tradition and possibly written in the XVII century, whose issue dates to the X century. In addition, in 1868, there is a discovery that has changed the appearance of neo-Greek literature: it is the discovery in Trebizond of a manuscript that contained the exploits of a great hero of the Byzantine-Arab frontier of the X-XI centuries. The protagonist of the poem is Diyenís Akritis, a fantastic character of mixed origin. The manuscript [ms.], of 3182 verses, is from the XVI century and is edited by Sathas and Legrand in 1875. Soon to ms. T add 5 more ms. in Greek language they are part of the group of Byzantine epic poetry. These are: the ms. Oxford (O), 1670, consists of 3094 verses, published by Lambros in 1880; the ms. de Andros (A, today in Athens), on XVII century, of 4778 verses, published by Miliarakis in 1881, the ms. de Andros en prose (P), today in Thessalonica, from 1632, published by Paschalis in 1926-1928 and of course the mss. more important, the cult of Grottaferrata (G), on XIII-XIV centuries, of 3749 verses, published by Legrand in 1892 and the popular El Escorial (E), from the XV century, from 1867 verses, published by Hesseling in 1911-1912. There are also some versions in Russian that are adaptations of Greek texts. Finally, in 1877 the text of a short heroic poem, *El Cantar de Armuris*, preserved in two manuscripts from the XV century, whose issue also dates to the X century. All these works reflect a heroic time of struggle and coexistence of the Christian Greek world and the Muslim Arab world on the borders of the Byzantine Empire (in Asia Minor, Syria and the banks of the Euphrates River). Its protagonists in terms of the Christian part were the famous "*Akritas*", that is, the guardians and defenders of the border areas. Soon, alongside these epic chants, short heroic chants were created, the *Akritas* chants, starring the characters of the Byzantine epic and new heroes from the *Akritas* world.

Diyenís Akritis, text of Andros (A)

The Andros manuscript (A) that recounts the exploits of the Byzantine hero, Diyenís Akritis, is today in the National Library of Athens (ms. N. 1074). It dates from the XVII century and consists

of 4778 verses in 10 books. It was discovered by Pleziotis in Andros, in 1878, and published by Miliarakis in Athens, in 1881, with a second edition by Zerlentis, again in Athens, in 1920. Text A constitutes one of the four late versions of the Diyenís Akritis epic, all dated to the XVII century. It author is unknown. It is related to the T version. The action takes place in Asia Minor and in the border area between Byzantines and Arabs on the Euphrates River. In the first books, the adventures of Musurus, emir of Syria, who married a maiden of the Duke family are narrated. In most of the poem the figure of Diyenís Akritis predominates. Diyenís is called like that, because he descends from both races: he is Arab for his father and Greek for his mother. Basilio is his first name, and Akritis, from the Greek άκραι, means the guardian of the borders. The poet announces that he begins the story of the innumerable feats, of the magnificent trophies achieved and of the great feats accomplished by Diyenís, an admirable warrior, who after having achieved celebrated victories, died in peace, reached manhood, and when barely he was thirty-three years old. The poet tells us that Diyenís has the profile of princes, of the brave, of the discreet and of the pious. Diyenís is invincible: he fights monsters, beasts and hundreds of enemies, and always wins. Only love can defeat him. Version A lacks the realism and historical character of the El Escorial manuscript (E), which is the text that best preserves the spirit of the first redaction, now lost, of the epic poem from the beginning of the XII century. In version A, novelistic features predominate that bring it closer to the novel than to the epic poem.

(English version by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

ALEXÍU, Stylianós [Αλεξίου, Στυλιανός] (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά το χειρόγραφο του Εσκοριάλ) και το άσμα του Αρμούρη**. Αθήνα: Ερμής, 1985.

ALEXÍU, Stylianós (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου**. Αθήνα: Ερμής, 1990. (1ª reimpr., Αθήνα, Εστία, 1995).

BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro & Eusebi, AYENSA I PRAT (Eds.). **Épica europea de frontera. Ressons épics en les literatures i el folclore hispánic – El eco de la épica en las literaturas y el folklore hispánico**. Acrinet, t. III, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. Disponible en: http://www.prismanet.gr/acrinet/files/ACRINET_SP.pdf. Fecha de acceso: 07-08-2020.

BEATON, Roderick & David RICKS (Eds.). **Digenes Akrites. New approaches to Byzantine Heroic Poetry**. London: Variorum, 1993.

BOIX JOVANÍ, Alfonso & Ioannis KIORIDIS. Variantes del lamento épico en el *Digenís Akritis*. In: **Revista de poética medieval**, 25 (2011), pp. 111-130.

CASTILLO DIDIER, Miguel. **Poesía Heroica Griega. Epopeya de Diyenís Akritas. Cantares de Armuris y de Andrónico**. Santiago de Chile: Universidad, 1994.

DESTOUNIS, G. [Δεστούνης, Γ.]. **Του Αρμούρη, άσμα δημοτικόν της βυζαντινής εποχής, εκδοθέν, ρωσσιστί μεταφρασθέν και διερμηνευθέν**. *εν Πετρουπόλει*. 1877 (el título va en ruso y en griego).

HESSELING, D.C. Le roman de Digénis Akritas d' après le manuscrit de Madrid. In : **Λαογραφία** 3.4 (1911-1912), pp. 537-604.

KIORIDIS, Ioannis [Κιορίδης, Ιωάννης]. **Ποίηση και πραγματικότητα στο Cantar de Mio Cid και στο Διγενή Ακρίτη στην παραλλαγή του El Escorial.** Tesis doctoral. Σέρρες, 2009. Disponible en: http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/20694#page/1/mode/2up. Fecha de acceso: 07/08/2020.

KIORIDIS, Ioannis, NTERTSAS, Stergios & Alberto MONTANER. [Κιορίδης, Ιωάννης, Ντέρτσας, Στέργιος & Αλμπέρτο Μοντανέρ]. **Το Έπος του Ελ Σιντ: Εισαγωγή-Πρωτότυπο Κείμενο-Μετάφραση-Σχόλια**. Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2019.

KRUMBACHER, Karl. Eine neue Handschrift des Digenis Akritas. München: Akademie der Wissenschaften, 1904.

LAMBROS, Spyridon. Διήγησις ωραιοτάτη του ανδρειωμένου Διγενή, υπό Ιγνατίου ιερομονάχου Πετρίτζη*, 1670,* pp.111-237. In *:* **Collection de Romans Grecs en langue vulgaire et en vers publiés pour la première fois d´après les manuscrits de Leyde et d´Oxford**, Paris: Maisonneuve, 1880.

LEGRAND, Emile. **Les exploits de Basile Digénis Acritas, épopée byzantine: publiée d'après le manuscrit de Grotta-Ferrata**. Paris : Welter, 1892 (reeditado con revisiones en 1902).

MILIARAKIS, A. [Μηλιαράκης, Α.] *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, εποποιία βυζαντινή της 10ης εκατονταετηρίδος κατά το εν Άνδρω ανευρεθέν χειρόγραφον*, Αθήναι, 1881.

MONTANER FRUTOS, Alberto. Introducción a la épica de frontera (tradiciones románica, bizantino-eslava e islámica). In: **BÁDENAS & AYENSA**, 2004, pp. 9-39.

PASCHALIS, D. [Πασχάλης, Δ.] (Ed). Οι δέκα Λόγοι του Διγενούς Ακρίτου: πεζή διασκευή, IN: **Λαογραφία 9** (1926-1928), pp. 305-440.

RICKS, David. **Byzantine Heroic Poetry [Versión E].** Bristol, Bristol Classical Press· New York: Caratzas, 1990.

SATHAS C. & E. LEGRAND. Les exploits de Digénis Akritas, d´après le manuscrit unique de Trébizonde. In: **Collection de monuments pour servir a l´ étude de la langue néo-hellénique**, Nouvelle série No 6, Paris: Maisonneuve, 1875.

VALERO GARRIDO, Juan. **Basilio Digenís Akritas**. Barcelona: Bosch, 1981.

ZAMBELIOS, Spyridon. [Ζαμπέλιος, Σπυρίδων]. **Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ; Σκέψεις περί Ελληνικής Ποιήσεως**. Αθήναι: Τύποις Σούτσα-Κτενά, 1859.

KIORIDIS, Ioannis. *Diyenís Akritis*. *Texto de El Escorial (E).* Epopeia/Poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4. Número Especial 3. Nov 2020, p. 171-180. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

DIYENÍS AKRITIS, TEXTO DE EL ESCORIAL (E)
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Ioannis Kioridis [23]
Hellenic Open University
Universidad de Belgrado

1.

Introdução: Poesia épica bizantina

A poesia épica bizantina vem à luz no meio do séc. XIX (1859) com a publicação por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [O canto do filho de Andrónico], versão posterior de um poema heroico medieval. É um poema preservado na tradição oral e possivelmente escrito no séc. XVII, cuja emissão remonta ao séc. X. Além disso, em 1868, há uma descoberta que mudou a aparência da literatura neogrega: é a descoberta em Trebizonda de um manuscrito contendo as façanhas de um grande herói da fronteira bizantino-árabe do séc. X-XI. O protagonista do poema é Diyenís Akritis, um personagem fantástico de origem mista. O manuscrito, de 3.182 versos, é do séc. XVI e é editado por Sathas e Legrand em 1875. Logo ao manuscrito [ms.] T adicionam mais 5 manuscritos na língua grega fazem parte do grupo da poesia

[23] Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Nacional y Capodistríaca de Atenas (2009). Profesor adjunto en Hellenic Open University y la Universidad de Belgrado. Miembro de MEHHRLIN II y CIMEEP - GT 06 – La épica y los estudios clásicos.

épica bizantina. São eles: o ms. Oxford (O), 1670, que consiste em 3094 versos, publicado por Lambros em 1880; o ms. de Andros (A, hoje em Atenas), séc. XVII, com 4778 versos, publicado por Miliarakis em 1881; o ms. de Andros em prosa (P), hoje em Tessalônica, de 1632, publicado por Paschalis em 1926-1928 e, claro, o ms. mais importante, *o culto de Grottaferrata* (G), sécs. XIII-XIV, com 3749 versos, publicado por Legrand em 1892 e o popular *El Escorial* (E), do séc. XV, com 1867 versos, publicado por Hesseling em 1911-1912. Existem também algumas versões em russo que são adaptações de textos gregos. Finalmente, em 1877, o texto de um pequeno poema heróico, *El Cantar de Armuris*, preservado em dois manuscritos do séc. XV, cuja emissão também data do séc. X. Todas essas obras refletem um tempo heroico de luta e coexistência do mundo grego cristão e do mundo árabe muçulmano nas fronteiras do Império Bizantino (na Ásia Menor, Síria e às margens do rio Eufrates). Seus protagonistas em termos da parte cristã foram os famosos "*Akritas*", ou seja, os guardiões e defensores das áreas de fronteira. Logo, ao lado desses cantos épicos, pequenos cantos heroicos foram criados, os cantos acríticos, estrelando os personagens da epopeia bizantina e novos heróis do mundo acrítico.

Diyenís Akritis, texto de El Escorial (E)

O manuscrito El Escorial (E) narra as façanhas do herói bizantino Diyenís Akritis. Data de meados do século XV e foi descoberto por K. Krumbacher no homônimo Mosteiro de San Lorenzo, perto de Madrid. O bizantinista alemão publicou 300 versos do texto em 1904 e enfatizou a semelhança de seu estilo com o da canção folclórica neo-grega. O texto E está na Biblioteca do Mosteiro (Scorialensis, ψ IV 22) e consiste em 1.867 versos sem divisão em partes. É um dos dois manuscritos mais antigos da epopeia de Diyenís Akritis (junto com G). O texto original é de autoria desconhecida. O Texto E foi publicado pela primeira vez por Hesseling em 1911-1912. Foi republicado por Kalonaros em 1941 e por Trapp em 1971. A edição crítica de Alexíu (1985) e vários estudos deste autor publicados nos anos posteriores a essa data mudaram o curso da pesquisa sobre a epopeia bizantina. Às opiniões do professor Alexíu sobre o valor do texto E e sua prioridade sobre as outras versões da epopeia bizantina, muitos pesquisadores se juntaram e, entre eles, aquele que escreve o presente verbete. Hoje, o manuscrito E é considerado o mais próximo da redação original perdida. O Texto E teve inúmeras traduções em vários idiomas (a de Castillo Didier em espanhol,

1994 e Ricks em inglês, 1990). A linguagem de E é popular. O início (60-70 versos mais ou menos) está faltando no manuscrito. A ação acontece na Ásia Menor e na região de fronteira entre bizantinos e árabes no rio Eufrates. Na maior parte do poema, a figura de Diyenís Akritis predomina. Diyenís é assim chamado porque descende de ambas as raças: é árabe pelo pai e grego pela a mãe. Basílio é seu primeiro nome, e Akritis, do grego άκραι, significa o guardião das fronteiras. O poeta anuncia que começa a história dos inúmeros feitos, dos magníficos troféus conquistados e dos grandes feitos de Diyenís, um guerreiro admirável, que, após ter alcançado vitórias célebres, morreu em paz, atingiu a idade adulta, e quando mal ele tinha trinta e três anos. O poeta nos diz que Diyenís tem o perfil dos príncipes, dos bravos, dos discretos e dos piedosos. Diyenís é invencível: luta contra monstros, feras e centenas de inimigos, e sempre vence. Só o amor pode derrotá-lo.
(Versão em português por Christina Ramalho)

2.

Introducción: La poesía épica bizantina

La poesía épica bizantina sale a la luz a mediados del s. XIX (1859) con la publicación por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)*, versión posterior de un poema heroico medieval. Se trata de un poema conservado en la tradición oral y puesto por escrito posiblemente en el s. XVII, cuyo asunto se remonta al s. X. Además, en 1868, se produce un descubrimiento que ha cambiado la fisonomía de la literatura neogriega: se trata del hallazgo en Trebisonda de un manuscrito que contenía las hazañas de un gran héroe de la frontera bizantinoárabe de los ss. X-XI. El protagonista del poema es Diyenís Akritis, personaje fantástico de origen mestizo. El manuscrito, de 3182 versos, es del s. XVI y se edita por Sathas y Legrand en 1875. Pronto al ms. T se añaden 5 más mss. en lengua griega que forman parte del grupo de la poesía épica bizantina. Estos son: el ms. de Oxford (O), de 1670, consta de 3094 versos, publicado por Lambros en 1880˙ el ms. de Andros (A, hoy en Atenas), s. XVII, de 4778 versos, publicado por Miliarakis en 1881˙ el ms. de Andros en prosa (P), hoy en Tesalónica, de 1632, publicado por Paschalis en 1926-1928 y por supuesto los mss. más importantes, el culto de Grottaferrata (G), de los sgs. XIII-XIV, de 3749 versos, publicado por Legrand en 1892 y el popular de El Escorial (E), del s. XV, de 1867 versos,

publicado por Hesseling en 1911-1912. Hay además algunas versiones en ruso que son adaptaciones de los textos griegos. Por último, en 1877 se publica en San Petersburgo por Destunis el texto de un breve poema heroico, *El Cantar de Armuris*, conservado en dos manuscritos del s. XV, cuyo asunto también se remonta al s. X. Todas estas obras reflejan una época heroica de lucha y convivencia del mundo griego cristiano y el árabe musulmán en las fronteras del Imperio Bizantino (en Asia Menor, Siria y las riberas del río Éufrates). Sus protagonistas en cuanto a la parte cristiana eran los famosos "Akritas", es decir los guardianes y defensores de las zonas fronterizas. Pronto, al lado de estos cantares épicos, se crearon breves cantos heroicos, los cantos acríticos, protagonizados por los personajes de la épica bizantina y por nuevos héroes del mundo acrítico.

Diyenís Akritis, texto de El Escorial (E)

El manuscrito de El Escorial (*E*) narra las hazañas del héroe bizantino, Diyenís Akritis. Data de mediados del siglo XV y ha sido descubierto por K. Krumbacher en el homónimo Monasterio de San Lorenzo, cerca de Madrid. El bizantinista alemán dio a conocer en 1904 300 versos del texto y destacó la semejanza de su estilo al del canto popular neogriego. El texto *E* se encuentra en la Biblioteca del Monasterio (Scorialensis, ψ IV 22) y consta de 1867 versos sin división en partes. Es uno de los dos manuscritos más antiguos de la epopeya de *Diyenís Akritis* (junto con *G*). La redacción original es de autor desconocido. El texto *E* ha sido publicado por primera vez por Hesseling en 1911-1912. Fue reeditado por Kalonaros en 1941 y por Trapp en 1971. La edición crítica de Alexíu (1985) y varios estudios de este autor publicados en los años posteriores a esa fecha, han cambiado el rumbo de las investigaciones sobre la épica bizantina. A las opiniones del profesor Alexíu sobre el valor del texto *E* y su prioridad sobre las demás versiones de la epopeya bizantina del *Akritis,* se han sumado muchos investigadores y entre ellos, el que redacta el presente verbete. Hoy en día el ms. *E* se considera como el más cercano a la perdida redacción original. El texto *E* conoció numerosas traducciones a varios idiomas (destaca la de Castillo Didier en español, 1994 y de Ricks en inglés, 1990). El lenguaje de *E* es popular. Del manuscrito falta el inicio (60-70 versos más o menos). La acción toma lugar en Asia Menor y en la zona fronteriza entre bizantinos y árabes en el río Éufrates. En la mayor parte del poema predomina la figura de Diyenis Akritis. Diyenís se llama así, porque desciende de las dos razas: es árabe por su padre y griego por su madre. Basilio es su nombre de

pila, y Akritis, del griego *άκραι*, significa el guardián de las fronteras. El poeta anuncia que comienza el relato de las innumerables proezas, de los magníficos trofeos conseguidos y de las grandes hazañas cumplidas por Diyenís, guerrero admirable, que después de haber conseguido celebradas victorias, murió en paz, llegado a la edad viril, y cuando apenas contaba treinta y tres años. El poeta nos lo dice: Diyenís es el tipo de los príncipes, de los valientes, de los discretos y de los piadosos. Diyenís es invencible: pelea con monstruos, fieras y centenares de enemigos, y siempre vence. Sólo el amor consigue vencerlo.

3.

Introduction: Poésie épique byzantine

La poésie épique byzantine apparaît au milieu du XIXe siècle (1859) avec la publication par Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [Le Chant du fils d'Andrónico], version ultérieure d'un poème héroïque médiéval. C'est un poème conservé dans la tradition orale et peut-être écrit dans le dix-septième siècle, dont la question remonte au 10e siècle. De plus, en 1868, il y a une découverte qui a changé l'apparence de la littérature néo-grecque: c'est la découverte à Trébizonde d'un manuscrit contenant les exploits d'un grand héros de la frontière byzantine-arabe des X-XI siècles. Le protagoniste du poème est Diyenís Akritis, un personnage fantastique d'origine mixte. Le manuscrit [ms.], de 3182 versets, est du seizième siècle et est édité par Sathas et Legrand en 1875. Bientôt à ms. T ajouter 5 ms de plus en langue grecque, ils font partie du groupe de la poésie épique byzantine. Ce sont: les ms. Oxford (O), 1670, se compose de 3094 versets, publiés par Lambros en 1880 ; le ms. de Andros (A, aujourd'hui à Athènes), du dix-septième siècle, de 4778 vers, publié par Miliarakis en 1881 ; le ms. de Andros en prose (P), aujourd'hui à Thessalonique, à partir de 1632, publié par Paschalis en 1926-1928 et bien sûr le mss. plus important, le culte de Grottaferrata (G), de les XIIIe-XIVe siècles, de 3749 vers, publié par Legrand en 1892 et le populaire El Escorial (E), du quinzième siècle, à partir de 1867 versets, publié par Hesseling en 1911-1912. Il existe également des versions en russe qui sont des adaptations de textes grecs. Enfin, en 1877, le texte d'un court poème héroïque, El Cantar de Armuris, conservé dans deux manuscrits du quinzième siècle, dont la question remonte également au 10e siècle. Toutes ces œuvres reflètent une époque héroïque de lutte et de coexistence du monde grec chrétien et du monde arabe

musulman aux confins de l'Empire byzantin (en Asie Mineure, en Syrie et sur les rives de l'Euphrate). Ses protagonistes en termes de partie chrétienne étaient les fameux "*Akritas*", c'est-à-dire les gardiens et défenseurs des zones frontalières. Bientôt, à côté de ces chants épiques, de courtes chants héroïques ont été créées, les chants *Akritas*, mettant en scène les personnages de l'épopée byzantine et de nouveaux héros du monde *Akritas*.

Diyenís Akritis, texte de El Escorial (E)

Le manuscrit El Escorial (E) raconte les exploits du héros byzantin Diyenís Akritis. Il date du milieu du XVe siècle et a été découvert par K. Krumbacher dans le monastère homonyme de San Lorenzo, près de Madrid. Le byzantiniste allemand a publié 300 couplets du texte en 1904 et a souligné la similitude de son style avec celui de la chanson folklorique néo-grecque. Le texte E se trouve dans la bibliothèque du monastère (Scorialensis, ψ IV 22) et se compose de 1867 vers sans division en parties. C'est l'un des deux plus anciens manuscrits de l'épopée de Diyenís Akritis (avec G). Le libellé original est d'un auteur inconnu. Le texte E a été publié pour la première fois par Hesseling en 1911-1912. Il a été réédité par Kalonaros en 1941 et par Trapp en 1971. L'édition critique d'Alexíu (1985) et plusieurs études de cet auteur publiées dans les années qui ont suivi cette date ont changé le cours des recherches sur l'épopée byzantine. Aux opinions du professeur Alexíu sur la valeur du texte E et sa priorité sur les autres versions de l'épopée byzantine d'Akritis, de nombreux chercheurs se sont joints et parmi eux, celui qui écrit le présent verbete. Aujourd'hui le manuscrit E est considéré comme le plus proche du libellé original perdu. Le Text E a eu de nombreuses traductions en plusieurs langues (celle de Castillo Didier en espagnol, 1994 et Ricks en anglais, 1990). La langue de E est populaire. Le début du manuscrit est manquant (60-70 versets plus ou moins). L'action se déroule en Asie Mineure et dans la zone frontalière entre Byzantins et Arabes sur l'Euphrate. Dans la plupart des poèmes, la figure de Diyenis Akritis prédomine. Diyenís s'appelle ainsi, car il descend des deux races: il est arabe pour son père et grec pour sa mère. Basilio est son prénom et Akritis, du grec άκραι, signifie le gardien des frontières. Le poète annonce qu'il commence l'histoire des innombrables exploits, des magnifiques trophées obtenus et des grands exploits accomplis par Diyenís, un guerrier admirable, qui après avoir remporté des victoires célèbres, est mort en paix, a atteint la virilité, et à peine il avait trente-trois ans. Le poète nous dit que Diyenís a

le profil des princes, des braves, des discrets et des pieux. Diyenís est invincible: il combat des monstres, des bêtes et des centaines d'ennemis, et gagne toujours. Seul l'amour peut le vaincre.
(Version française par Christina Ramalho)

4.

Introduction: Byzantine Epic Poetry

Byzantine epic poetry comes to light in the middle of the XIX (1859) century with the publication by Zambelios of the *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [The Chant of Andronicus' son], a later version of a medieval heroic poem. It is a poem preserved in oral tradition and possibly written in the XVII century, whose issue dates to the X century. In addition, in 1868, there is a discovery that has changed the appearance of neo-Greek literature: it is the discovery in Trebizond of a manuscript that contained the exploits of a great hero of the Byzantine-Arab frontier of the X-XI centuries. The protagonist of the poem is Diyenís Akritis, a fantastic character of mixed origin. The manuscript [ms.], of 3182 verses, is from the XVI century and is edited by Sathas and Legrand in 1875. Soon to ms. T add 5 more ms. in Greek language they are part of the group of Byzantine epic poetry. These are: the ms. Oxford (O), 1670, consists of 3094 verses, published by Lambros in 1880; the ms. de Andros (A, today in Athens), on XVII century, of 4778 verses, published by Miliarakis in 1881, the ms. de Andros en prose (P), today in Thessalonica, from 1632, published by Paschalis in 1926-1928 and of course the mss. more important, the cult of Grottaferrata (G), on XIII-XIV centuries, of 3749 verses, published by Legrand in 1892 and the popular El Escorial (E), from the XV century, from 1867 verses, published by Hesseling in 1911-1912. There are also some versions in Russian that are adaptations of Greek texts. Finally, in 1877 the text of a short heroic poem, *El Cantar de Armuris*, preserved in two manuscripts from the XV century, whose issue also dates to the X century. All these works reflect a heroic time of struggle and coexistence of the Christian Greek world and the Muslim Arab world on the borders of the Byzantine Empire (in Asia Minor, Syria and the banks of the Euphrates River). Its protagonists in terms of the Christian part were the famous "*Akritas*", that is, the guardians and defenders of the border areas. Soon, alongside these epic chants, short heroic chants were created, the *Akritas* chants, starring the characters of the Byzantine epic and new heroes from the *Akritas* world.

Diyenís Akritis, text de El Escorial (E)

The El Escorial manuscript (E) recounts the exploits of the Byzantine hero, Diyenís Akritis. It dates from the middle of the 15th century and has been discovered by K. Krumbacher in the homonymous Monastery of San Lorenzo, near Madrid. The German Byzantinist released 300 verses of the text in 1904 and highlighted the similarity of its style to that of neo-Greek folk song. Text E is in the Monastery Library (Scorialensis, ψ IV 22) and consists of 1867 verses without division into parts. It is one of the two oldest manuscripts of the Diyenís Akritis epic (along with G). The original wording is by an unknown author. Text E was first published by Hesseling in 1911-1912. It was republished by Kalonaros in 1941 and by Trapp in 1971. The critical edition of Alexíu (1985) and several studies by this author published in the years after that date, have changed the course of research on the Byzantine epic. To the opinions of Professor Alexíu on the value of text E and its priority over the other versions of the Byzantine epic of Akritis, many researchers have joined and among them, the one who writes the present verbete. Today ms. E is considered as the closest to the lost original wording. Text E had numerous translations into several languages (the one by Castillo Didier in Spanish, 1994 and Ricks in English, 1990). The language of E is popular. The beginning (60-70 verses more or less) is missing from the manuscript. The action takes place in Asia Minor and in the border area between Byzantines and Arabs on the Euphrates River. In most of the poem the figure of Diyenís Akritis predominates. Diyenís is called like that, because he descends from both races: he is Arab for his father and Greek for his mother. Basilio is his first name, and Akritis, from the Greek άκραι, means the guardian of the borders. The poet announces that he begins the story of the innumerable feats, of the magnificent trophies achieved and of the great feats accomplished by Diyenís, an admirable warrior, who after having achieved celebrated victories, died in peace, reached manhood, and when barely he was thirty-three years old. The poet tells us that Diyenís has the profile of princes, of the brave, of the discreet and of the pious. Diyenís is invincible: he fights monsters, beasts and hundreds of enemies, and always wins. Only love can defeat him.

(English version by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

ALEXÍU, Stylianós [Αλεξίου, Στυλιανός] (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά το χειρόγραφο του Εσκοριάλ) και το άσμα του Αρμούρη**. Αθήνα: Ερμής, 1985.

ALEXÍU, Stylianós (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου**. Αθήνα: Ερμής, 1990. (1ª reimpr., Αθήνα, Εστία, 1995).

BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro & Eusebi, AYENSA I PRAT (Eds.). **Épica europea de frontera. Ressons épics en les literatures i el folclore hispánic – El eco de la épica en las literaturas y el folklore hispánico**. Acrinet, t. III, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. Disponible en: http://www.prismanet.gr/acrinet/files/ACRINET_SP.pdf. Fecha de acceso: 07-08-2020.

BEATON, Roderick & David RICKS (Eds.). **Digenes Akrites. New approaches to Byzantine Heroic Poetry**. London: Variorum, 1993.

BOIX JOVANÍ, Alfonso & Ioannis KIORIDIS. Variantes del lamento épico en el *Digenís Akritis*. In: **Revista de poética medieval**, 25 (2011), pp. 111-130.

CASTILLO DIDIER, Miguel. **Poesía Heroica Griega. Epopeya de Diyenís Akritas. Cantares de Armuris y de Andrónico**. Santiago de Chile: Universidad, 1994.

DESTOUNIS, G. [Δεστούνης, Γ.]. **Του Αρμούρη, άσμα δημοτικόν της βυζαντινής εποχής, εκδοθέν, ρωσσιστί μεταφρασθέν και διερμηνευθέν**. *εν Πετρουπόλει*. 1877 (el título va en ruso y en griego).

HESSELING, D.C. Le roman de Digénis Akritas d' après le manuscrit de Madrid. In : **Λαογραφία** 3.4 (1911-1912), pp. 537-604.

KIORIDIS, Ioannis [Κιορίδης, Ιωάννης]. **Ποίηση και πραγματικότητα στο Cantar de Mio Cid και στο Διγενή Ακρίτη στην παραλλαγή του El Escorial.** Tesis doctoral. Σέρρες, 2009. Disponible en: http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/20694#page/1/mode/2up. Fecha de acceso: 07/08/2020.

KIORIDIS, Ioannis, NTERTSAS, Stergios & Alberto MONTANER. [Κιορίδης, Ιωάννης, Ντέρτσας, Στέργιος & Αλμπέρτο Μοντανέρ]. **Το Έπος του Ελ Σιντ: Εισαγωγή-Πρωτότυπο Κείμενο-Μετάφραση-Σχόλια**. Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2019.

KRUMBACHER, Karl. **Eine neue Handschrift des Digenis Akritas**. München: Akademie der Wissenschaften, 1904.

LAMBROS, Spyridon. Διήγησις ωραιοτάτη του ανδρειωμένου Διγενή, υπό Ιγνατίου ιερομονάχου Πετρίτζη*, 1670,* pp.111-237. In *:* **Collection de Romans Grecs en langue vulgaire et en vers publiés pour la première fois d´après les manuscrits de Leyde et d´Oxford**, Paris: Maisonneuve, 1880.

LEGRAND, Emile. **Les exploits de Basile Digénis Acritas, épopée byzantine: publiée d'après le manuscrit de Grotta-Ferrata**. Paris : Welter, 1892 (reeditado con revisiones en 1902).

MILIARAKIS, A. [Μηλιαράκης, Α.] *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, εποποιία βυζαντινή της 10ης εκατονταετηρίδος κατά το εν Άνδρω ανευρεθέν χειρόγραφον*, Αθήναι, 1881.

MONTANER FRUTOS, Alberto. Introducción a la épica de frontera (tradiciones románica, bizantino-eslava e islámica). In: **BÁDENAS & AYENSA**, 2004, pp. 9-39.

PASCHALIS, D. [Πασχάλης, Δ.] (Ed). Οι δέκα Λόγοι του Διγενούς Ακρίτου: πεζή διασκευή, IN: **Λαογραφία 9** (1926-1928), pp. 305-440.

RICKS, David. **Byzantine Heroic Poetry [Versión E].** Bristol, Bristol Classical Press· New York: Caratzas, 1990.

SATHAS C. & E. LEGRAND. Les exploits de Digénis Akritas, d´après le manuscrit unique de Trébizonde. In: **Collection de monuments pour servir a l´ étude de la langue néo-hellénique**, Nouvelle série No 6, Paris: Maisonneuve, 1875.

VALERO GARRIDO, Juan. **Basilio Digenís Akritas**. Barcelona: Bosch, 1981.

ZAMBELIOS, Spyridon. [Ζαμπέλιος, Σπυρίδων]. **Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ; Σκέψεις περί Ελληνικής Ποιήσεως**. Αθήναι: Τύποις Σούτσα-Κτενά, 1859.

KIORIDIS, Ioannis. *Diyenís Akritis. Texto de Grottaferrata (G).* Epopeia/Poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4. Número Especial 3. Nov 2020, p. 181-190. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

DIYENÍS AKRITIS, TEXTO DE GROTTAFERRATA (G)
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Ioannis Kioridis [24]
Hellenic Open University
Universidad de Belgrado

1.

Introdução: Poesia épica bizantina

A poesia épica bizantina vem à luz no meio do séc. XIX (1859) com a publicação por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [O canto do filho de Andrónico], versão posterior de um poema heroico medieval. É um poema preservado na tradição oral e possivelmente escrito no séc. XVII, cuja emissão remonta ao séc. X. Além disso, em 1868, há uma descoberta que mudou a aparência da literatura neogrega: é a descoberta em Trebizonda de um manuscrito contendo as façanhas de um grande herói da fronteira bizantino-árabe do séc. X-XI.

[24] Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Nacional y Capodistríaca de Atenas (2009). Profesor adjunto en Hellenic Open University y la Universidad de Belgrado. Miembro de MEHHRLIN II y CIMEEP - GT 06 – La épica y los estudios clásicos.

O protagonista do poema é Diyenís Akritis, um personagem fantástico de origem mista. O manuscrito, de 3.182 versos, é do séc. XVI e é editado por Sathas e Legrand em 1875. Logo ao manuscrito [ms.] T adicionam mais 5 manuscritos na língua grega fazem parte do grupo da poesia épica bizantina. São eles: o ms. Oxford (O), 1670, que consiste em 3094 versos, publicado por Lambros em 1880; o ms. de Andros (A, hoje em Atenas), séc. XVII, com 4778 versos, publicado por Miliarakis em 1881; o ms. de Andros em prosa (P), hoje em Tessalônica, de 1632, publicado por Paschalis em 1926-1928 e, claro, o ms. mais importante, *o culto de Grottaferrata* (G), sécs. XIII-XIV, com 3749 versos, publicado por Legrand em 1892 e o popular *El Escorial* (E), do séc. XV, com 1867 versos, publicado por Hesseling em 1911-1912. Existem também algumas versões em russo que são adaptações de textos gregos. Finalmente, em 1877, o texto de um pequeno poema heróico, *El Cantar de Armuris*, preservado em dois manuscritos do séc. XV, cuja emissão também data do séc. X. Todas essas obras refletem um tempo heroico de luta e coexistência do mundo grego cristão e do mundo árabe muçulmano nas fronteiras do Império Bizantino (na Ásia Menor, Síria e às margens do rio Eufrates). Seus protagonistas em termos da parte cristã foram os famosos "*Akritas*", ou seja, os guardiões e defensores das áreas de fronteira. Logo, ao lado desses cantos épicos, pequenos cantos heroicos foram criados, os cantos acríticos, estrelando os personagens da epopeia bizantina e novos heróis do mundo acrítico.

Diyenís Akritis, texto de Grottaferrata (G)

O manuscrito Grottaferrata (G) relata as façanhas do herói bizantino Diyenís Akritis. Data do século XIII ou XIV e foi descoberta por G. Müller em 1879 no mosteiro de mesmo nome, perto de Roma. Está localizado na Biblioteca do Mosteiro (Cryptoferr. Z-a-44) e é composto por 3.749 versos divididos em 8 partes (livros). É o manuscrito mais antigo da epopeia de Diyenís Akritis. O texto original é de autoria desconhecida. O texto G foi publicado pela primeira vez por Legrand no sexto volume de sua Bibliothèque Grecque Vulgaire, Paris, 1892 e foi republicado com revisões em 1902. O texto G conheceu inúmeras traduções em várias línguas (espanhol, inglês, italiano, alemão, sueco, russo etc.). Graças a essa difusão e principalmente ao estudo de Mavrogordato, 1956, a versão G ganhou atenção especial dos estudiosos pelo menos até a década de 1980 e foi considerada a mais

importante em detrimento do texto de El Escorial (E), que hoje parece mais interessante e mais próximo do verdadeira epopeia popular perdida. A questão da relação entre essas duas versões e a prioridade que deve ser dada a uma das duas permanece em aberto na crítica científica, embora seja o texto E que tenha ganhado mais interesse e espaço com o passar do tempo. A linguagem de G é pseudo-arcaica. A ação acontece na Ásia Menor e na região de fronteira entre bizantinos e árabes no rio Eufrates. Na maior parte do poema, a figura de Diyenís Akritis predomina. Diyenís é assim chamado porque descende de ambas as raças: é árabe pelo pai e grego pela a mãe. Basílio é seu primeiro nome, e Akritis, do grego άκραι, significa o guardião das fronteiras. O poeta anuncia que começa a história dos inúmeros feitos, dos magníficos troféus conquistados e dos grandes feitos de Diyenís, um guerreiro admirável, que, após ter alcançado vitórias célebres, morreu em paz, atingiu a idade adulta, e quando mal ele tinha trinta e três anos. O poeta nos diz que Diyenís tem o perfil dos príncipes, dos bravos, dos discretos e dos piedosos. Diyenís é invencível: luta contra monstros, feras e centenas de inimigos, e sempre vence. Só o amor pode derrotá-lo. A versão G carece do realismo e do caráter histórico do manuscrito El Escorial (E).
(Versão em português por Christina Ramalho)

2.

Introducción: La poesía épica bizantina

La poesía épica bizantina sale a la luz a mediados del s. XIX (1859) con la publicación por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)*, versión posterior de un poema heroico medieval. Se trata de un poema conservado en la tradición oral y puesto por escrito posiblemente en el s. XVII, cuyo asunto se remonta al s. X. Además, en 1868, se produce un descubrimiento que ha cambiado la fisonomía de la literatura neogriega: se trata del hallazgo en Trebisonda de un manuscrito que contenía las hazañas de un gran héroe de la frontera bizantinoárabe de los ss. X-XI. El protagonista del poema es Diyenís Akritis, personaje fantástico de origen mestizo. El manuscrito, de 3182 versos, es del s. XVI y se edita por Sathas y Legrand en 1875. Pronto al ms. T se añaden 5 más mss. en lengua griega que forman parte del grupo de la poesía épica bizantina. Estos son: el ms. de Oxford (O), de 1670, consta de 3094 versos, publicado por Lambros

en 1880· el ms. de Andros (A, hoy en Atenas), s. XVII, de 4778 versos, publicado por Miliarakis en 1881· el ms. de Andros en prosa (P), hoy en Tesalónica, de 1632, publicado por Paschalis en 1926-1928 y por supuesto los mss. más importantes, el culto de Grottaferrata (G), de los sgs. XIII-XIV, de 3749 versos, publicado por Legrand en 1892 y el popular de El Escorial (E), del s. XV, de 1867 versos, publicado por Hesseling en 1911-1912. Hay además algunas versiones en ruso que son adaptaciones de los textos griegos. Por último, en 1877 se publica en San Petersburgo por Destunis el texto de un breve poema heroico, *El Cantar de Armuris*, conservado en dos manuscritos del s. XV, cuyo asunto también se remonta al s. X. Todas estas obras reflejan una época heroica de lucha y convivencia del mundo griego cristiano y el árabe musulmán en las fronteras del Imperio Bizantino (en Asia Menor, Siria y las riberas del río Éufrates). Sus protagonistas en cuanto a la parte cristiana eran los famosos "Akritas", es decir los guardianes y defensores de las zonas fronterizas. Pronto, al lado de estos cantares épicos, se crearon breves cantos heroicos, los cantos acríticos, protagonizados por los personajes de la épica bizantina y por nuevos héroes del mundo acrítico.

Diyenís Akritis, texto de Grottaferrata (G)

El manuscrito de Grottaferrata (*G*) narra las hazañas del héroe bizantino, Diyenís Akritis. Data del siglo XIII o XIV y ha sido descubierto por G. Müller en 1879 en el homónimo Monasterio, cerca de Roma. Se encuentra en la Biblioteca del Monasterio (Cryptoferr. Z-a-44) y consta de 3749 versos divididos en 8 partes (libros). Es el manuscrito más antiguo de la epopeya de *Diyenís Akritis*. La redacción original es de autor desconocido. El texto *G* ha sido publicado por primera vez por Legrand en el VI tomo de su Bibliothèque Grecque Vulgaire, Paris, 1892 y ha sido reeditado con revisiones en 1902. El texto *G* conoció numerosas traducciones a varios idiomas (español, inglés, italiano, alemán, sueco, ruso etc.). Gracias a esta difusión y sobre todo al estudio de Mavrogordato, 1956, la versión *G* ha ganado la especial atención de los estudiosos hasta al menos la década de los ´80 y se ha considerado la más importante en desmedro del texto de El Escorial (*E*) que hoy parece como más interesante y cercano a la verdadera epopeya popular perdida. El tema de la relación entre estas dos versiones y de la prioridad que debería concederse a una de las dos sigue abierto en la crítica

científica, aunque es el texto *E* que con el paso del tiempo gana más interés y terreno. El lenguaje de G es pseudo-arcaizante. La acción toma lugar en Asia Menor y en la zona fronteriza entre bizantinos y árabes en el río Éufrates. En la mayor parte del poema predomina la figura de Diyenis Akritis. Diyenís se llama así, porque desciende de las dos razas: es árabe por su padre y griego por su madre. Basilio es su nombre de pila, y Akritis, del griego *άκραι*, significa el guardián de las fronteras. El poeta anuncia que comienza el relato de las innumerables proezas, de los magníficos trofeos conseguidos y de las grandes hazañas cumplidas por Diyenís, guerrero admirable, que después de haber conseguido celebradas victorias, murió en paz, llegado a la edad viril, y cuando apenas contaba treinta y tres años. El poeta nos lo dice: Diyenís es el tipo de los príncipes, de los valientes, de los discretos y de los piadosos. Diyenís es invencible: pelea con monstruos, fieras y centenares de enemigos, y siempre vence. Sólo el amor consigue vencerlo. La versión *G* carece del realismo y del carácter histórico del manuscrito de *El Escorial* (*E*).

3.

Introduction: Poésie épique byzantine

La poésie épique byzantine apparaît au milieu du XIXe siècle (1859) avec la publication par Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [Le Chant du fils d'Andrónico], version ultérieure d'un poème héroïque médiéval. C'est un poème conservé dans la tradition orale et peut-être écrit dans le dix-septième siècle, dont la question remonte au 10e siècle. De plus, en 1868, il y a une découverte qui a changé l'apparence de la littérature néo-grecque: c'est la découverte à Trébizonde d'un manuscrit contenant les exploits d'un grand héros de la frontière byzantine-arabe des X-XI siècles. Le protagoniste du poème est Diyenís Akritis, un personnage fantastique d'origine mixte. Le manuscrit [ms.], de 3182 versets, est du seizième siècle et est édité par Sathas et Legrand en 1875. Bientôt à ms. T ajouter 5 ms de plus en langue grecque, ils font partie du groupe de la poésie épique byzantine. Ce sont: les ms. Oxford (O), 1670, se compose de 3094 versets, publiés par Lambros en 1880 ; le ms. de Andros (A, aujourd'hui à Athènes), du dix-septième siècle, de 4778 vers, publié par Miliarakis en 1881 ; le ms. de Andros en prose (P), aujourd'hui à Thessalonique, à partir de 1632, publié par Paschalis en 1926-1928 et bien sûr le mss. plus important, le culte de Grottaferrata (G), de les XIIIe-XIVe siècles, de 3749 vers, publié par Legrand en 1892 et le

populaire El Escorial (E), du quinzième siècle, à partir de 1867 versets, publié par Hesseling en 1911-1912. Il existe également des versions en russe qui sont des adaptations de textes grecs. Enfin, en 1877, le texte d'un court poème héroïque, El Cantar de Armuris, conservé dans deux manuscrits du quinzième siècle, dont la question remonte également au 10e siècle. Toutes ces œuvres reflètent une époque héroïque de lutte et de coexistence du monde grec chrétien et du monde arabe musulman aux confins de l'Empire byzantin (en Asie Mineure, en Syrie et sur les rives de l'Euphrate). Ses protagonistes en termes de partie chrétienne étaient les fameux "*Akritas*", c'est-à-dire les gardiens et défenseurs des zones frontalières. Bientôt, à côté de ces chants épiques, de courtes chants héroïques ont été créées, les chants *Akritas*, mettant en scène les personnages de l'épopée byzantine et de nouveaux héros du monde *Akritas*.

Diyenís Akritis, texto de Grottaferrata (G)

Le manuscrit de Grottaferrata (G) raconte les exploits du héros byzantin Diyenís Akritis. Elle date du 13ème ou 14ème siècle et a été découverte par G. Müller en 1879 dans le monastère du même nom, près de Rome. Il se trouve dans la bibliothèque du monastère (Cryptoferr. Z-a-44) et se compose de 3749 vers divisés en 8 parties (livres). C'est le manuscrit le plus ancien de l'épopée de Diyenís Akritis. Le libellé original est d'un auteur inconnu. Le texte G a été publié pour la première fois par Legrand dans le sixième volume de sa Bibliothèque Grecque Vulgaire, Paris, 1892 et a été republié avec des révisions en 1902. Le texte G a connu de nombreuses traductions en plusieurs langues (espagnol, anglais, italien, allemand , Suédois, russe, etc.). Grâce à cette diffusion et surtout à l'étude de Mavrogordato, 1956, la version G a retenu l'attention particulière des chercheurs jusque au moins dans les années 1980 et a été considérée comme la plus importante au détriment du texte El Escorial (E) qui semble aujourd'hui plus intéressante et plus proche de la véritable épopée populaire perdue. La question de la relation entre ces deux versions et la priorité à donner à l'une des deux reste ouverte dans la critique scientifique, même si c'est le texte E qui gagne plus d'intérêt et de terrain avec le temps. Le langage de G est pseudo-archaïque. L'action se déroule en Asie Mineure et dans la zone frontalière entre Byzantins et Arabes sur l'Euphrate. Dans la plupart des

poèmes, la figure de Diyenis Akritis prédomine. Diyenís s'appelle ainsi, car il descend des deux races: il est arabe pour son père et grec pour sa mère. Basilio est son prénom et Akritis, du grec άκραι, signifie le gardien des frontières. Le poète annonce qu'il commence l'histoire des innombrables exploits, des magnifiques trophées obtenus et des grands exploits accomplis par Diyenís, un guerrier admirable, qui après avoir remporté des victoires célèbres, est mort en paix, a atteint la virilité, et à peine il avait trente-trois ans. Le poète nous dit que Diyenís a le profil des princes, des braves, des discrets et des pieux. Diyenís est invincible: il combat des monstres, des bêtes et des centaines d'ennemis, et gagne toujours. Seul l'amour peut le vaincre. La version A n'a pas le réalisme et le caractère historique du manuscrit *El Escorial* (E), qui est le texte qui préserve le mieux l'esprit de la première rédaction, maintenant perdue, du poème épique du début du XII siècle. La version G n'a pas le réalisme et le caractère historique du manuscrit El Escorial (E).
(Version française par Christina Ramalho)

4.

Introduction: Byzantine Epic Poetry

Byzantine epic poetry comes to light in the middle of the XIX (1859) century with the publication by Zambelios of the *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [The Chant of Andronicus' son], a later version of a medieval heroic poem. It is a poem preserved in oral tradition and possibly written in the XVII century, whose issue dates to the X century. In addition, in 1868, there is a discovery that has changed the appearance of neo-Greek literature: it is the discovery in Trebizond of a manuscript that contained the exploits of a great hero of the Byzantine-Arab frontier of the X-XI centuries. The protagonist of the poem is Diyenís Akritis, a fantastic character of mixed origin. The manuscript [ms.], of 3182 verses, is from the XVI century and is edited by Sathas and Legrand in 1875. Soon to ms. T add 5 more ms. in Greek language they are part of the group of Byzantine epic poetry. These are: the ms. Oxford (O), 1670, consists of 3094 verses, published by Lambros in 1880; the ms. de Andros (A, today in Athens), on XVII century, of 4778 verses, published by Miliarakis in 1881, the ms. de Andros en prose (P), today in Thessalonica, from 1632, published by Paschalis in 1926-1928 and of course the mss. more important, the cult of

Grottaferrata (G), on XIII-XIV centuries, of 3749 verses, published by Legrand in 1892 and the popular El Escorial (E), from the XV century, from 1867 verses, published by Hesseling in 1911-1912. There are also some versions in Russian that are adaptations of Greek texts. Finally, in 1877 the text of a short heroic poem, *El Cantar de Armuris*, preserved in two manuscripts from the XV century, whose issue also dates to the X century. All these works reflect a heroic time of struggle and coexistence of the Christian Greek world and the Muslim Arab world on the borders of the Byzantine Empire (in Asia Minor, Syria and the banks of the Euphrates River). Its protagonists in terms of the Christian part were the famous "*Akritas*", that is, the guardians and defenders of the border areas. Soon, alongside these epic chants, short heroic chants were created, the *Akritas* chants, starring the characters of the Byzantine epic and new heroes from the *Akritas* world.

Diyenís Akritis, text de Grottaferrata (G)

The Grottaferrata manuscript (G) recounts the exploits of the Byzantine hero, Diyenís Akritis. It dates from the 13th or 14th century and was discovered by G. Müller in 1879 in the monastery of the same name, near Rome. It is in the Library of the Monastery (Cryptoferr. Z-a-44) and consists of 3749 verses divided into 8 parts (books). It is the oldest manuscript of the Diyenís Akritis epic. The original wording is by an unknown author. The G text has been published for the first time by Legrand in the sixth volume of his Bibliothèque Grecque Vulgaire, Paris, 1892 and has been republished with revisions in 1902. The G text knew numerous translations into several languages (Spanish, English, Italian, German , Swedish, Russian etc.). Thanks to this diffusion and especially to the study by Mavrogordato, 1956, the G version has gained the special attention of scholars until at least the 1980s and has been considered the most important to the detriment of the El Escorial text (E) that today seems more interesting and closer to the true lost popular epic. The issue of the relationship between these two versions and the priority that should be given to one of the two remains open in scientific criticism, although it is text E that gains more interest and ground with the passage of time. The language of G is pseudo-archaic. The action takes place in Asia Minor and in the border area between Byzantines and Arabs on the Euphrates River. In most of the poem the figure of Diyenís

Akritis predominates. Diyenís is called like that, because he descends from both races: he is Arab for his father and Greek for his mother. Basilio is his first name, and Akritis, from the Greek άκραι, means the guardian of the borders. The poet announces that he begins the story of the innumerable feats, of the magnificent trophies achieved and of the great feats accomplished by Diyenís, an admirable warrior, who after having achieved celebrated victories, died in peace, reached manhood, and when barely he was thirty-three years old. The poet tells us that Diyenís has the profile of princes, of the brave, of the discreet and of the pious. Diyenís is invincible: he fights monsters, beasts and hundreds of enemies, and always wins. Only love can defeat him. Version A lacks the realism and historical character of the El Escorial manuscript (E), which is the text that best preserves the spirit of the first redaction, now lost, of the epic poem from the beginning of the XII century. Version G lacks the realism and historical character of the El Escorial manuscript (E).

(English version by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

ALEXÍU, Stylianós [Αλεξίου, Στυλιανός] (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά το χειρόγραφο του Εσκοριάλ) και το άσμα του Αρμούρη**. Αθήνα: Ερμής, 1985.

ALEXÍU, Stylianós (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου**. Αθήνα: Ερμής, 1990. (1ª reimpr., Αθήνα, Εστία, 1995).

BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro & Eusebi, AYENSA I PRAT (Eds.). **Épica europea de frontera. Ressons épics en les literatures i el folclore hispánic – El eco de la épica en las literaturas y el folklore hispánico**. Acrinet, t. III, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. Disponible en: http://www.prismanet.gr/acrinet/files/ACRINET_SP.pdf. Fecha de acceso: 07-08-2020.

BEATON, Roderick & David RICKS (Eds.). **Digenes Akrites. New approaches to Byzantine Heroic Poetry**. London: Variorum, 1993.

BOIX JOVANÍ, Alfonso & Ioannis KIORIDIS. Variantes del lamento épico en el *Digenís Akritis*. In: **Revista de poética medieval**, 25 (2011), pp. 111-130.

CASTILLO DIDIER, Miguel. **Poesía Heroica Griega. Epopeya de Diyenís Akritas. Cantares de Armuris y de Andrónico**. Santiago de Chile: Universidad, 1994.

DESTOUNIS, G. [Δεστούνης, Γ.]. **Του Αρμούρη, άσμα δημοτικόν της βυζαντινής εποχής, εκδοθέν, ρωσσιστί μεταφρασθέν και διερμηνευθέν**. *εν Πετρουπόλει*. 1877 (el título va en ruso y en griego).

HESSELING, D.C. Le roman de Digénis Akritas d' après le manuscrit de Madrid. In : **Λαογραφία** 3.4 (1911-1912), pp. 537-604.

KIORIDIS, Ioannis [Κιορίδης, Ιωάννης]. **Ποίηση και πραγματικότητα στο Cantar de Mio Cid και στο Διγενή Ακρίτη στην παραλλαγή του El Escorial.** Tesis doctoral. Σέρρες, 2009. Disponible en: http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/20694#page/1/mode/2up. Fecha de acceso: 07/08/2020.

KIORIDIS, Ioannis, NTERTSAS, Stergios & Alberto MONTANER. [Κιορίδης, Ιωάννης, Ντέρτσας, Στέργιος & Αλμπέρτο Μοντανέρ]. **Το Έπος του Ελ Σιντ: Εισαγωγή-Πρωτότυπο Κείμενο-Μετάφραση-Σχόλια**. Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2019.

KRUMBACHER, Karl. **Eine neue Handschrift des Digenis Akritas**. München: Akademie der Wissenschaften, 1904.

LAMBROS, Spyridon. Διήγησις ωραιοτάτη του ανδρειωμένου Διγενή, υπό Ιγνατίου ιερομονάχου Πετρίτζη*, 1670,* pp.111-237. In *:* **Collection de Romans Grecs en langue vulgaire et en vers publiés pour la première fois d´après les manuscrits de Leyde et d´Oxford**, Paris: Maisonneuve, 1880.

LEGRAND, Emile*.* **Les exploits de Basile Digénis Acritas, épopée byzantine: publiée d'après le manuscrit de Grotta-Ferrata**. Paris : Welter, 1892 (reeditado con revisiones en 1902).

MILIARAKIS, A. [Μηλιαράκης, Α.] *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, εποποιία βυζαντινή της 10ης εκατονταετηρίδος κατά το εν Άνδρω ανευρεθέν χειρόγραφον*, Αθήναι, 1881.

MONTANER FRUTOS, Alberto. Introducción a la épica de frontera (tradiciones románica, bizantino-eslava e islámica). In: **BÁDENAS & AYENSA**, 2004, pp. 9-39.

PASCHALIS, D. [Πασχάλης, Δ.] (Ed). Οι δέκα Λόγοι του Διγενούς Ακρίτου: πεζή διασκευή, IN: **Λαογραφία 9** (1926-1928), pp. 305-440.

RICKS, David. **Byzantine Heroic Poetry [Versión E].** Bristol, Bristol Classical Press· New York: Caratzas, 1990.

SATHAS C. & E. LEGRAND. Les exploits de Digénis Akritas, d´après le manuscrit unique de Trébizonde. In: **Collection de monuments pour servir a l´ étude de la langue néo-hellénique**, Nouvelle série No 6, Paris: Maisonneuve, 1875.

VALERO GARRIDO, Juan. **Basilio Digenís Akritas**. Barcelona: Bosch, 1981.

ZAMBELIOS, Spyridon. [Ζαμπέλιος, Σπυρίδων]. **Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ; Σκέψεις περί Ελληνικής Ποιήσεως**. Αθήναι: Τύποις Σούτσα-Κτενά, 1859.

KIORIDIS, Ioannis. *Diyenís Akritis. Texto de Oxford (O).* Epopeia/Poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4. Número Especial 3. Nov 2020, p. 191-199. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

DIYENÍS AKRITIS, TEXTO DE OXFORD (O)
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Ioannis Kioridis [25]
Hellenic Open University
Universidad de Belgrado

1.

Introdução: Poesia épica bizantina

A poesia épica bizantina vem à luz no meio do séc. XIX (1859) com a publicação por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [O canto do filho de Andrónico], versão posterior de um poema heroico medieval. É um poema preservado na tradição oral e possivelmente escrito no séc. XVII, cuja emissão remonta ao séc. X. Além disso, em 1868, há uma descoberta que mudou a aparência da literatura neogrega: é a descoberta em Trebizonda de um manuscrito contendo as façanhas de um grande herói da fronteira bizantino-árabe do séc. X-XI. O protagonista do poema é Diyenís Akritis, um personagem fantástico de origem mista. O manuscrito, de 3.182 versos, é do séc. XVI e é editado por Sathas e Legrand em 1875. Logo ao manuscrito [ms.] T adicionam mais 5 manuscritos na língua grega fazem parte do grupo da poesia

[25] Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Nacional y Capodistríaca de Atenas (2009). Profesor adjunto en Hellenic Open University y la Universidad de Belgrado. Miembro de MEHHRLIN II y CIMEEP - GT 06 – La épica y los estudios clásicos.

épica bizantina. São eles: o ms. Oxford (O), 1670, que consiste em 3094 versos, publicado por Lambros em 1880; o ms. de Andros (A, hoje em Atenas), séc. XVII, com 4778 versos, publicado por Miliarakis em 1881; o ms. de Andros em prosa (P), hoje em Tessalônica, de 1632, publicado por Paschalis em 1926-1928 e, claro, o ms. mais importante, *o culto de Grottaferrata* (G), sécs. XIII-XIV, com 3749 versos, publicado por Legrand em 1892 e o popular *El Escorial* (E), do séc. XV, com 1867 versos, publicado por Hesseling em 1911-1912. Existem também algumas versões em russo que são adaptações de textos gregos. Finalmente, em 1877, o texto de um pequeno poema heróico, *El Cantar de Armuris*, preservado em dois manuscritos do séc. XV, cuja emissão também data do séc. X. Todas essas obras refletem um tempo heroico de luta e coexistência do mundo grego cristão e do mundo árabe muçulmano nas fronteiras do Império Bizantino (na Ásia Menor, Síria e às margens do rio Eufrates). Seus protagonistas em termos da parte cristã foram os famosos "*Akritas*", ou seja, os guardiões e defensores das áreas de fronteira. Logo, ao lado desses cantos épicos, pequenos cantos heroicos foram criados, os cantos acríticos, estrelando os personagens da epopeia bizantina e novos heróis do mundo acrítico.

Diyenís Akritis, texto de Oxford (O)

O manuscrito de Oxford (*O*) relata as façanhas do herói bizantino, Diyenís Akritis. Está hoje em Oxoniensis Lincoln n. 24. A data da cópia é 1670 e o nome do copista é Ignatios Petritzis. É composto por 3.094 versos em 8 livros, em verso político, decapentassílabos. É a única versão rimada das cinco versões métricas da epopeia de *Diyenís Akritis*. Com exceção do texto E (de El Escorial) e, até certo ponto, O, as versões gregas de *Diyenís Akritis* são escritas em linguagem arcaica. O texto O foi publicado por Spiridon Lambros em sua *Collection de romans grecs en langue vulgaire et en vers*, Paris, 1880. O texto O constitui uma das quatro versões tardias de *Diyenís Akritis*, todas datadas do séc. XVII. O texto original é de autoria desconhecida. A ação acontece na Ásia Menor e na região de fronteira entre bizantinos e árabes no rio Eufrates. Na maior parte do poema, a figura de Diyenís Akritis predomina. Diyenís é assim chamado porque descende de ambas as raças: é árabe pelo pai e grego pela a mãe. Basílio é seu primeiro nome, e Akritis, do grego άκραι, significa o guardião das fronteiras. O poeta anuncia que começa a história dos inúmeros feitos, dos magníficos troféus conquistados e dos grandes feitos de Diyenís, um guerreiro admirável, que, após ter

alcançado vitórias célebres, morreu em paz, atingiu a idade adulta, e quando mal ele tinha trinta e três anos. O poeta nos diz que Diyenís tem o perfil dos príncipes, dos bravos, dos discretos e dos piedosos. Diyenís é invencível: luta contra monstros, feras e centenas de inimigos, e sempre vence. Só o amor pode derrotá-lo. A versão A carece do realismo e do caráter histórico do manuscrito *El Escorial* (E), que é o texto que melhor preserva o espírito da primeira redação, agora perdida, do poema épico do início do séc. XII.

(Versão em português por Christina Ramalho)

2.

Introducción: La poesía épica bizantina

La poesía épica bizantina sale a la luz a mediados del s. XIX (1859) con la publicación por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)*, versión posterior de un poema heroico medieval. Se trata de un poema conservado en la tradición oral y puesto por escrito posiblemente en el s. XVII, cuyo asunto se remonta al s. X. Además, en 1868, se produce un descubrimiento que ha cambiado la fisonomía de la literatura neogriega: se trata del hallazgo en Trebisonda de un manuscrito que contenía las hazañas de un gran héroe de la frontera bizantinoárabe de los ss. X-XI. El protagonista del poema es Diyenís Akritis, personaje fantástico de origen mestizo. El manuscrito, de 3182 versos, es del s. XVI y se edita por Sathas y Legrand en 1875. Pronto al ms. T se añaden 5 más mss. en lengua griega que forman parte del grupo de la poesía épica bizantina. Estos son: el ms. de Oxford (O), de 1670, consta de 3094 versos, publicado por Lambros en 1880˙ el ms. de Andros (A, hoy en Atenas), s. XVII, de 4778 versos, publicado por Miliarakis en 1881˙ el ms. de Andros en prosa (P), hoy en Tesalónica, de 1632, publicado por Paschalis en 1926-1928 y por supuesto los mss. más importantes, el culto de Grottaferrata (G), de los sgs. XIII-XIV, de 3749 versos, publicado por Legrand en 1892 y el popular de El Escorial (E), del s. XV, de 1867 versos, publicado por Hesseling en 1911-1912. Hay además algunas versiones en ruso que son adaptaciones de los textos griegos. Por último, en 1877 se publica en San Petersburgo por Destunis el texto de un breve poema heroico, *El Cantar de Armuris*, conservado en dos manuscritos del s. XV, cuyo asunto también se remonta al s. X. Todas estas obras reflejan una época heroica de lucha y convivencia del mundo griego cristiano y el árabe musulmán en las fronteras del Imperio Bizantino (en Asia Menor,

Siria y las riberas del río Éufrates). Sus protagonistas en cuanto a la parte cristiana eran los famosos "Akritas", es decir los guardianes y defensores de las zonas fronterizas. Pronto, al lado de estos cantares épicos, se crearon breves cantos heroicos, los cantos acríticos, protagonizados por los personajes de la épica bizantina y por nuevos héroes del mundo acrítico.

Diyenís Akritis, texto de Oxford (O)

El manuscrito de Oxford (*O*) narra las hazañas del héroe bizantino, Diyenís Akritis. Está hoy en Oxoniensis Lincoln n. 24. La fecha de copia es 1670 y el nombre del copista es Ignatios Petritzis. Consta de 3094 versos en 8 libros, en verso político, decapentasílabo. Es la única versión rimada de las cinco versiones métricas de *Diyenís Akritis*. Con excepción del texto *E* (de El Escorial) y en cierta medida del *O*, las versiones griegas de *Diyenís Akritis* están escritas de lengua arcaizante. El texto *O* fue publicado por Spiridon Lambros en su *Collection de romans grecs en langue vulgaire et en vers*, Paris, 1880. El texto *O* constituye una de las cuatro versiones tardías de la épica de *Diyenís Akritis*, todas fechadas en el s. XVII. La redacción original es de autor desconocido. La acción toma lugar en Asia Menor y en la zona fronteriza entre bizantinos y árabes en el río Éufrates. En la mayor parte del poema predomina la figura de Diyenis Akritis. Diyenís se llama así, porque desciende de las dos razas: es árabe por su padre y griego por su madre. Basilio es su nombre de pila, y Akritis, del griego *άκραι*, significa el guardián de las fronteras. El poeta anuncia que comienza el relato de las innumerables proezas, de los magníficos trofeos conseguidos y de las grandes hazañas cumplidas por Diyenís, guerrero admirable, que después de haber conseguido celebradas victorias, murió en paz, llegado a la edad viril, y cuando apenas contaba treinta y tres años. El poeta nos lo dice: Diyenís es el tipo de los príncipes, de los valientes, de los discretos y de los piadosos. Diyenís es invencible: pelea con monstruos, fieras y centenares de enemigos, y siempre vence. Sólo el amor consigue vencerlo. La versión *O* carece del realismo y del carácter histórico del manuscrito de *El Escorial* (*E*) que es el texto que mejor conserva el espíritu de la primera redacción, hoy perdida, del poema épico de principios del s. XII.

3.

Introduction: Poésie épique byzantine

La poésie épique byzantine apparaît au milieu du XIXe siècle (1859) avec la publication par Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [Le Chant du fils d'Andrónico], version ultérieure d'un poème héroïque médiéval. C'est un poème conservé dans la tradition orale et peut-être écrit dans le dix-septième siècle, dont la question remonte au 10e siècle. De plus, en 1868, il y a une découverte qui a changé l'apparence de la littérature néo-grecque: c'est la découverte à Trébizonde d'un manuscrit contenant les exploits d'un grand héros de la frontière byzantine-arabe des X-XI siècles. Le protagoniste du poème est Diyenís Akritis, un personnage fantastique d'origine mixte. Le manuscrit [ms.], de 3182 versets, est du seizième siècle et est édité par Sathas et Legrand en 1875. Bientôt à ms. T ajouter 5 ms de plus en langue grecque, ils font partie du groupe de la poésie épique byzantine. Ce sont: les ms. Oxford (O), 1670, se compose de 3094 versets, publiés par Lambros en 1880 ; le ms. de Andros (A, aujourd'hui à Athènes), du dix-septième siècle, de 4778 vers, publié par Miliarakis en 1881 ; le ms. de Andros en prose (P), aujourd'hui à Thessalonique, à partir de 1632, publié par Paschalis en 1926-1928 et bien sûr le mss. plus important, le culte de Grottaferrata (G), de les XIIIe-XIVe siècles, de 3749 vers, publié par Legrand en 1892 et le populaire El Escorial (E), du quinzième siècle, à partir de 1867 versets, publié par Hesseling en 1911-1912. Il existe également des versions en russe qui sont des adaptations de textes grecs. Enfin, en 1877, le texte d'un court poème héroïque, *El Cantar de Armuris*, conservé dans deux manuscrits du quinzième siècle, dont la question remonte également au 10e siècle. Toutes ces œuvres reflètent une époque héroïque de lutte et de coexistence du monde grec chrétien et du monde arabe musulman aux confins de l'Empire byzantin (en Asie Mineure, en Syrie et sur les rives de l'Euphrate). Ses protagonistes en termes de partie chrétienne étaient les fameux "*Akritas*", c'est-à-dire les gardiens et défenseurs des zones frontalières. Bientôt, à côté de ces chants épiques, de courtes chants héroïques ont été créées, les chants *Akritas*, mettant en scène les personnages de l'épopée byzantine et de nouveaux héros du monde *Akritas*.

Diyenís Akritis, texte de Oxford (O)

Le manuscrit d'Oxford (O) raconte les exploits du héros byzantin Diyenís Akritis. C'est aujourd'hui à Oxoniensis Lincoln n. 24. La date de la copie est 1670 et le nom du copiste est Ignatios Petritzis. Il se compose de 3094 vers en 8 livres, en vers politique, décapentasyllable. C'est la seule version rimée des cinq versions métriques de l'épopée de Diyenís Akritis. À l'exception du texte E (d'El Escorial) et dans une certaine mesure O, les versions grecques de *Diyenís Akritis* sont écrites en langue archaïque. Le texte O a été publié par Spiridon Lambros dans son *Collection de romans grecs en langue vulgaire et en vers*, Paris, 1880. Le texte O constitue l'une des quatre dernières versions de l'épopée de Diyenís Akritis, toutes datées du s. XVII. Le libellé original est d'un auteur inconnu. L'action se déroule en Asie Mineure et dans la zone frontalière entre Byzantins et Arabes sur l'Euphrate. Dans la plupart des poèmes, la figure de Diyenis Akritis prédomine. Diyenís s'appelle ainsi, car il descend des deux races: il est arabe pour son père et grec pour sa mère. Basilio est son prénom et Akritis, du grec άκραι, signifie le gardien des frontières. Le poète annonce qu'il commence l'histoire des innombrables exploits, des magnifiques trophées obtenus et des grands exploits accomplis par Diyenís, un guerrier admirable, qui après avoir remporté des victoires célèbres, est mort en paix, a atteint la virilité, et à peine il avait trente-trois ans. Le poète nous dit que Diyenís a le profil des princes, des braves, des discrets et des pieux. Diyenís est invincible: il combat des monstres, des bêtes et des centaines d'ennemis, et gagne toujours. Seul l'amour peut le vaincre. La version A n'a pas le réalisme et le caractère historique du manuscrit *El Escorial* (E), qui est le texte qui préserve le mieux l'esprit de la première rédaction, maintenant perdue, du poème épique du début du s. XII. Dans la version A, prédominent les caractéristiques romanesques qui le rapprochent du roman plutôt que de l'épopée.

(Version française par Christina Ramalho)

4.

Introduction: Byzantine Epic Poetry

Byzantine epic poetry comes to light in the middle of the XIX (1859) century with the publication by Zambelios of the *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [The Chant of Andronicus' son], a later version of a medieval heroic poem. It is a poem preserved in

oral tradition and possibly written in the XVII century, whose issue dates to the X century. In addition, in 1868, there is a discovery that has changed the appearance of neo-Greek literature: it is the discovery in Trebizond of a manuscript that contained the exploits of a great hero of the Byzantine-Arab frontier of the X-XI centuries. The protagonist of the poem is Diyenís Akritis, a fantastic character of mixed origin. The manuscript [ms.], of 3182 verses, is from the XVI century and is edited by Sathas and Legrand in 1875. Soon to ms. T add 5 more ms. in Greek language they are part of the group of Byzantine epic poetry. These are: the ms. Oxford (O), 1670, consists of 3094 verses, published by Lambros in 1880; the ms. de Andros (A, today in Athens), on XVII century, of 4778 verses, published by Miliarakis in 1881, the ms. de Andros en prose (P), today in Thessalonica, from 1632, published by Paschalis in 1926-1928 and of course the mss. more important, the cult of Grottaferrata (G), on XIII-XIV centuries, of 3749 verses, published by Legrand in 1892 and the popular El Escorial (E), from the XV century, from 1867 verses, published by Hesseling in 1911-1912. There are also some versions in Russian that are adaptations of Greek texts. Finally, in 1877 the text of a short heroic poem, *El Cantar de Armuris*, preserved in two manuscripts from the XV century, whose issue also dates to the X century. All these works reflect a heroic time of struggle and coexistence of the Christian Greek world and the Muslim Arab world on the borders of the Byzantine Empire (in Asia Minor, Syria and the banks of the Euphrates River). Its protagonists in terms of the Christian part were the famous "*Akritas*", that is, the guardians and defenders of the border areas. Soon, alongside these epic chants, short heroic chants were created, the *Akritas* chants, starring the characters of the Byzantine epic and new heroes from the *Akritas* world.

Diyenís Akritis, text of Oxford (O)

The Oxford manuscript (O) recounts the exploits of the Byzantine hero, Diyenís Akritis. It is today in Oxoniensis Lincoln n. 24. The date of the copy is 1670 and the name of the copyist is Ignatios Petritzis. It consists of 3094 verses in 8 books, in political verse, decapentasyllable. It is the only rhymed version of the five metric versions of *Diyenís Akritis*. Except for text E (from El Escorial) and to a certain extent O, the Greek versions of *Diyenís Akritis* are written in archaic language. The O

text was published by Spiridon Lambros in his *Collection de romans grecs en langue vulgaire et en vers*, Paris, 1880. The O text constitutes one of the four late versions of Diyenís Akritis's epic poem, all dated to XII century. The original wording is by an unknown author. The action takes place in Asia Minor and in the border area between Byzantines and Arabs on the Euphrates River. In most of the poem the figure of Diyenís Akritis predominates. Diyenís is called like that, because he descends from both races: he is Arab for his father and Greek for his mother. Basilio is his first name, and Akritis, from the Greek άκραι, means the guardian of the borders. The poet announces that he begins the story of the innumerable feats, of the magnificent trophies achieved and of the great feats accomplished by Diyenís, an admirable warrior, who after having achieved celebrated victories, died in peace, reached manhood, and when barely he was thirty-three years old. The poet tells us that Diyenís has the profile of princes, of the brave, of the discreet and of the pious. Diyenís is invincible: he fights monsters, beasts and hundreds of enemies, and always wins. Only love can defeat him. Version A lacks the realism and historical character of the El Escorial manuscript (E), which is the text that best preserves the spirit of the first redaction, now lost, of the epic poem from the beginning of the XII century.

(English version by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

ALEXÍU, Stylianós [Αλεξίου, Στυλιανός] (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά το χειρόγραφο του Εσκοριάλ) και το άσμα του Αρμούρη**. Αθήνα: Ερμής, 1985.

ALEXÍU, Stylianós (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου**. Αθήνα: Ερμής, 1990. (1ª reimpr., Αθήνα, Εστία, 1995).

BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro & Eusebi, AYENSA I PRAT (Eds.). **Épica europea de frontera. Ressons épics en les literatures i el folclore hispánic – El eco de la épica en las literaturas y el folklore hispánico**. Acrinet, t. III, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. Disponible en: http://www.prismanet.gr/acrinet/files/ACRINET_SP.pdf. Fecha de acceso: 07-08-2020.

BEATON, Roderick & David RICKS (Eds.). **Digenes Akrites. New approaches to Byzantine Heroic Poetry**. London: Variorum, 1993.

BOIX JOVANÍ, Alfonso & Ioannis KIORIDIS. Variantes del lamento épico en el *Digenís Akritis*. In: **Revista de poética medieval**, 25 (2011), pp. 111-130.

CASTILLO DIDIER, Miguel. **Poesía Heroica Griega. Epopeya de Diyenís Akritas. Cantares de Armuris y de Andrónico**. Santiago de Chile: Universidad, 1994.

DESTOUNIS, G. [Δεστούνης, Γ.]. **Του Αρμούρη, άσμα δημοτικόν της βυζαντινής εποχής, εκδοθέν, ρωσσιστί μεταφρασθέν και διερμηνευθέν**. *εν Πετρουπόλει*. 1877 (el título va en ruso y en griego).

HESSELING, D.C. Le roman de Digénis Akritas d' après le manuscrit de Madrid. In : **Λαογραφία** 3.4 (1911-1912), pp. 537-604.

KIORIDIS, Ioannis [Κιορίδης, Ιωάννης]. **Ποίηση και πραγματικότητα στο Cantar de Mio Cid και στο Διγενή Ακρίτη στην παραλλαγή του El Escorial.** Tesis doctoral. Σέρρες, 2009. Disponible en: http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/20694#page/1/mode/2up. Fecha de acceso: 07/08/2020.

KIORIDIS, Ioannis, NTERTSAS, Stergios & Alberto MONTANER. [Κιορίδης, Ιωάννης, Ντέρτσας, Στέργιος & Αλμπέρτο Μοντανέρ]. **Το Έπος του Ελ Σιντ: Εισαγωγή-Πρωτότυπο Κείμενο-Μετάφραση-Σχόλια**. Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2019.

KRUMBACHER, Karl. **Eine neue Handschrift des Digenis Akritas**. München: Akademie der Wissenschaften, 1904.

LAMBROS, Spyridon. Διήγησις ωραιοτάτη του ανδρειωμένου Διγενή, υπό Ιγνατίου ιερομονάχου Πετρίτζη*, 1670,* pp.111-237. In *:* **Collection de Romans Grecs en langue vulgaire et en vers publiés pour la première fois d´après les manuscrits de Leyde et d´Oxford**, Paris: Maisonneuve, 1880.

LEGRAND, Emile*.* **Les exploits de Basile Digénis Acritas, épopée byzantine: publiée d'après le manuscrit de Grotta-Ferrata**. Paris : Welter, 1892 (reeditado con revisiones en 1902).

MILIARAKIS, A. [Μηλιαράκης, Α.] *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, εποποιία βυζαντινή της 10ης εκατονταετηρίδος κατά το εν Άνδρω ανευρεθέν χειρόγραφον*, Αθήναι, 1881.

MONTANER FRUTOS, Alberto. Introducción a la épica de frontera (tradiciones románica, bizantino-eslava e islámica). In: **BÁDENAS & AYENSA**, 2004, pp. 9-39.

PASCHALIS, D. [Πασχάλης, Δ.] (Ed). Οι δέκα Λόγοι του Διγενούς Ακρίτου: πεζή διασκευή, IN: **Λαογραφία 9** (1926-1928), pp. 305-440.

RICKS, David. **Byzantine Heroic Poetry [Versión E].** Bristol, Bristol Classical Press· New York: Caratzas, 1990.

SATHAS C. & E. LEGRAND. Les exploits de Digénis Akritas, d´après le manuscrit unique de Trébizonde. In: **Collection de monuments pour servir a l´ étude de la langue néo-hellénique**, Nouvelle série No 6, Paris: Maisonneuve, 1875.

VALERO GARRIDO, Juan. **Basilio Digenís Akritas**. Barcelona: Bosch, 1981.

ZAMBELIOS, Spyridon. [Ζαμπέλιος, Σπυρίδων]. **Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ; Σκέψεις περί Ελληνικής Ποιήσεως**. Αθήναι: Τύποις Σούτσα-Κτενά, 1859.

KIORIDIS, Ioannis. *Diyenís Akritis*. Texto de Trebizonda (T). Epopeia/Poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4. Número Especial 3. Nov 2020, p. 200-208. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

DIYENÍS AKRITIS, TEXTO DE TREBIZONDA (T)
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Ioannis Kioridis [26]
Hellenic Open University
Universidad de Belgrado

1.

Introdução: Poesia épica bizantina

A poesia épica bizantina vem à luz no meio do séc. XIX (1859) com a publicação por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [O canto do filho de Andrónico], versão posterior de um poema heroico medieval. É um poema preservado na tradição oral e possivelmente escrito no séc. XVII, cuja emissão remonta ao séc. X. Além disso, em 1868, há uma descoberta que mudou a aparência da literatura neogrega: é a descoberta em Trebizonda de um manuscrito contendo as façanhas de um grande herói da fronteira bizantino-árabe do séc. X-XI.

[26] Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Nacional y Capodistríaca de Atenas (2009). Profesor adjunto en Hellenic Open University y la Universidad de Belgrado. Miembro de MEHHRLIN II y CIMEEP - GT 06 – La épica y los estudios clásicos.

O protagonista do poema é Diyenís Akritis, um personagem fantástico de origem mista. O manuscrito, de 3.182 versos, é do séc. XVI e é editado por Sathas e Legrand em 1875. Logo ao manuscrito [ms.] T adicionam mais 5 manuscritos na língua grega fazem parte do grupo da poesia épica bizantina. São eles: o ms. Oxford (O), 1670, que consiste em 3094 versos, publicado por Lambros em 1880; o ms. de Andros (A, hoje em Atenas), séc. XVII, com 4778 versos, publicado por Miliarakis em 1881; o ms. de Andros em prosa (P), hoje em Tessalônica, de 1632, publicado por Paschalis em 1926-1928 e, claro, o ms. mais importante, *o culto de Grottaferrata* (G), sécs. XIII-XIV, com 3749 versos, publicado por Legrand em 1892 e o popular *El Escorial* (E), do séc. XV, com 1867 versos, publicado por Hesseling em 1911-1912. Existem também algumas versões em russo que são adaptações de textos gregos. Finalmente, em 1877, o texto de um pequeno poema heróico, *El Cantar de Armuris*, preservado em dois manuscritos do séc. XV, cuja emissão também data do séc. X. Todas essas obras refletem um tempo heroico de luta e coexistência do mundo grego cristão e do mundo árabe muçulmano nas fronteiras do Império Bizantino (na Ásia Menor, Síria e às margens do rio Eufrates). Seus protagonistas em termos da parte cristã foram os famosos "*Akritas*", ou seja, os guardiões e defensores das áreas de fronteira. Logo, ao lado desses cantos épicos, pequenos cantos heroicos foram criados, os cantos acríticos, estrelando os personagens da epopeia bizantina e novos heróis do mundo acrítico.

Diyenís Akritis, texto de Trebizonda (T)

A descoberta por S. Ioannidis em Trebizond, em 1868, do manuscrito de um longo poema sobre o herói bizantino Diyenís Akritis e sua publicação em 1875 produziram enorme interesse nos estudantes da literatura neo-grega. É o manuscrito T, do séc. XVII, consistindo de 3.180 versos em 10 cantos. O códice não atingiu nossos tempos em sua totalidade. Faltam folhas em várias partes e faltam o início e o fim do poema. Está escrito em verso político, ou seja, decapentassílabo e em linguagem arcaica. O texto T constitui uma das quatro últimas versões da epopeia *Diyenís Akritis*, todas datadas do séc. XVII. Foi publicado por Sathas e Legrand em 1875 (Paris) com uma reimpressão por Ioannidis em Constantinopla (1887). A ação acontece na Ásia Menor e na região de fronteira entre bizantinos e árabes no rio Eufrates. Dos primeiros versos até 760, conta as aventuras de Musurus, emir da Síria, que se casou com uma donzela da família Duke, e essa narrativa ocupa os

três primeiros livros ou canções do poema. O livro IV do poema é talvez o primeiro do epinício pelas façanhas de Diyenis Akritis. Diyenís é assim chamado porque descende de ambas as raças: é árabe pelo lado do pai e grego pelo da mãe. Basilio é seu primeiro nome, e Akritis, do grego (άκραι), significa o guardião das fronteiras. O poeta anuncia que dará início a um relato das inúmeras façanhas, dos magníficos troféus conquistados e das inúmeras façanhas realizadas por Diyenís, um admirável guerreiro, que, após ter alcançado vitórias célebres, morreu em paz, adulto, ele mal tinha trinta e três anos. O poeta nos diz que Diyenís tem o perfil dos príncipes, dos bravos, dos discretos e dos piedosos. Diyenís é invencível: luta contra monstros, feras e centenas de inimigos, e sempre vence. Só o amor pode derrotá-lo. A versão T carece do realismo e do caráter histórico do manuscrito El Escorial (E), que é o texto que melhor preserva o espírito da primeira redação, agora perdida, do poema épico do início do séc. XII. Na versão T, predominam os traços ficcionais que o aproximam mais do romance que da epopeia.

(Versão em português por Christina Ramalho)

2.

Introducción: La poesía épica bizantina

La poesía épica bizantina sale a la luz a mediados del s. XIX (1859) con la publicación por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)*, versión posterior de un poema heroico medieval. Se trata de un poema conservado en la tradición oral y puesto por escrito posiblemente en el s. XVII, cuyo asunto se remonta al s. X. Además, en 1868, se produce un descubrimiento que ha cambiado la fisonomía de la literatura neogriega: se trata del hallazgo en Trebisonda de un manuscrito que contenía las hazañas de un gran héroe de la frontera bizantinoárabe de los ss. X-XI. El protagonista del poema es Diyenís Akritis, personaje fantástico de origen mestizo. El manuscrito, de 3182 versos, es del s. XVI y se edita por Sathas y Legrand en 1875. Pronto al ms. T se añaden 5 más mss. en lengua griega que forman parte del grupo de la poesía épica bizantina. Estos son: el ms. de Oxford (O), de 1670, consta de 3094 versos, publicado por Lambros en 1880; el ms. de Andros (A, hoy en Atenas), s. XVII, de 4778 versos, publicado por Miliarakis en

1881· el ms. de Andros en prosa (P), hoy en Tesalónica, de 1632, publicado por Paschalis en 1926-1928 y por supuesto los mss. más importantes, el culto de Grottaferrata (G), de los sgs. XIII-XIV, de 3749 versos, publicado por Legrand en 1892 y el popular de El Escorial (E), del s. XV, de 1867 versos, publicado por Hesseling en 1911-1912. Hay además algunas versiones en ruso que son adaptaciones de los textos griegos. Por último, en 1877 se publica en San Petersburgo por Destunis el texto de un breve poema heroico, *El Cantar de Armuris*, conservado en dos manuscritos del s. XV, cuyo asunto también se remonta al s. X. Todas estas obras reflejan una época heroica de lucha y convivencia del mundo griego cristiano y el árabe musulmán en las fronteras del Imperio Bizantino (en Asia Menor, Siria y las riberas del río Éufrates). Sus protagonistas en cuanto a la parte cristiana eran los famosos "Akritas", es decir los guardianes y defensores de las zonas fronterizas. Pronto, al lado de estos cantares épicos, se crearon breves cantos heroicos, los cantos acríticos, protagonizados por los personajes de la épica bizantina y por nuevos héroes del mundo acrítico.

Diyenís Akritis, texto de Trebizonda (T)

El descubrimiento por S. Ioannidis en Trebizonda, en 1868, del manuscrito de un extenso poema sobre el héroe bizantino, Diyenís Akritis, y su publicación en 1875 produjeron un enorme interés en los estudiosos de la literatura neogriega. Se trata del manuscrito *T*, del s. XVII, que consta de 3.180 versos en 10 cantos. El códice no ha llegado íntegro a nuestros tiempos. Le faltan folios en varias partes y carece del principio y del fin del poema. Está escrito en verso político, es decir, decapentasílabo y en lengua arcaizante. El texto *T* constituye una de las cuatro versiones tardías de la épica de *Diyenís Akritis*, todas fechadas en el s. XVII. Fue publicado por Sathas y Legrand en 1875 (París) con una reimpresión por Ioannidis en Constantinopla (1887). La acción toma lugar en Asia Menor y en la zona fronteriza entre bizantinos y árabes en el río Éufrates. Desde los primeros versos hasta el 760, cuenta las aventuras de Musurus, emir de Siria, que casó con una doncella de la familia de los Ducas, y esta narración ocupa los tres primeros libros o cantos del poema. El libro IV del poema es quizá el primero del epinicio por las hazañas de Diyenis Akritis. Diyenís se llama así, porque desciende de las dos razas: es árabe por su padre y griego por su madre. Basilio es su nombre de

pila, y Akritis, del griego (άκραι), significa el guardián de las fronteras. El poeta anuncia que comienza aquí un relato de las innumerables proezas, de los magníficos trofeos conseguidos y de las innumerables hazañas cumplidas por Diyenís, guerrero admirable, que después de haber conseguido celebradas victorias, murió en paz, llegado a la edad viril, y cuando apenas contaba treinta y tres años. El poeta nos lo dice: Diyenís es el tipo de los príncipes, de los valientes, de los discretos y de los piadosos. Diyenís es invencible: pelea con monstruos, fieras y centenares de enemigos, y siempre vence. Sólo el amor consigue vencerlo. La versión *T* carece del realismo y del carácter histórico del manuscrito de *El Escorial* (*E*) que es el texto que mejor conserva el espíritu de la primera redacción, hoy perdida, del poema épico de principios del s. XII. En la versión *T* predominan los rasgos novelescos que la acercan más a la novela que a la épica.

3.

Introduction: Poésie épique byzantine

La poésie épique byzantine apparaît au milieu du XIXe siècle (1859) avec la publication par Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [Le Chant du fils d'Andrónico], version ultérieure d'un poème héroïque médiéval. C'est un poème conservé dans la tradition orale et peut-être écrit dans le dix-septième siècle, dont la question remonte au 10e siècle. De plus, en 1868, il y a une découverte qui a changé l'apparence de la littérature néo-grecque: c'est la découverte à Trébizonde d'un manuscrit contenant les exploits d'un grand héros de la frontière byzantine-arabe des X-XI siècles. Le protagoniste du poème est Diyenís Akritis, un personnage fantastique d'origine mixte. Le manuscrit [ms.], de 3182 versets, est du seizième siècle et est édité par Sathas et Legrand en 1875. Bientôt à ms. T ajouter 5 ms de plus en langue grecque, ils font partie du groupe de la poésie épique byzantine. Ce sont: les ms. Oxford (O), 1670, se compose de 3094 versets, publiés par Lambros en 1880 ; le ms. de Andros (A, aujourd'hui à Athènes), du dix-septième siècle, de 4778 vers, publié par Miliarakis en 1881 ; le ms. de Andros en prose (P), aujourd'hui à Thessalonique, à partir de 1632, publié par Paschalis en 1926-1928 et bien sûr le mss. plus important, le culte de Grottaferrata (G), de les XIIIe-XIVe siècles, de 3749 vers, publié par Legrand en 1892 et le

populaire El Escorial (E), du quinzième siècle, à partir de 1867 versets, publié par Hesseling en 1911-1912. Il existe également des versions en russe qui sont des adaptations de textes grecs. Enfin, en 1877, le texte d'un court poème héroïque, El Cantar de Armuris, conservé dans deux manuscrits du quinzième siècle, dont la question remonte également au 10e siècle. Toutes ces œuvres reflètent une époque héroïque de lutte et de coexistence du monde grec chrétien et du monde arabe musulman aux confins de l'Empire byzantin (en Asie Mineure, en Syrie et sur les rives de l'Euphrate). Ses protagonistes en termes de partie chrétienne étaient les fameux "*Akritas*", c'est-à-dire les gardiens et défenseurs des zones frontalières. Bientôt, à côté de ces chants épiques, de courtes chants héroïques ont été créées, les chants *Akritas*, mettant en scène les personnages de l'épopée byzantine et de nouveaux héros du monde *Akritas*.

Diyenís Akritis, texte de Trebizonda (T)

La découverte par S. Ioannidis à Trebizond, en 1868, du manuscrit d'un long poème sur le héros byzantin Diyenís Akritis et sa publication en 1875 ont suscité un énorme intérêt parmi les étudiants en littérature néo-grecque. C'est le manuscrit T, du siècle. XVII, composé de 3.180 versets dans 10 chants. Le codex n'est pas arrivé à notre époque dans son intégralité. Des feuilles manquent dans plusieurs parties et le début et la fin du poème sont manquants. Il est écrit en vers politiques, c'est-à-dire décapentassyllabic et en langage archaïque. Le texte T constitue l'une des quatre dernières versions de l'épopée *Diyenís Akritis*, toutes datées du 19ème siècle. XVII. Il a été publié par Sathas et Legrand en 1875 (Paris) avec une réimpression par Ioannidis à Constantinople (1887). L'action se déroule en Asie Mineure et dans la région frontalière entre Byzantins et Arabes sur l'Euphrate. Des premiers vers jusqu'en 760, il raconte les aventures de Musurus, émir de Syrie, qui épousa une jeune fille de la famille Duke, et ce récit occupe les trois premiers livres ou chansons du poème. Le livre IV du poème est peut-être le premier de l'epinicium des exploits de Diyenis Akritis. Diyenís est ainsi appelé parce qu'il vient des deux races: il est arabe du côté de son père et grec du côté de sa mère. Basilio est son prénom et Akritis, du grec (άκραι), signifie le gardien des frontières. Le poète annonce qu'il va commencer un récit des innombrables exploits, des magnifiques trophées remportés et des innombrables exploits réalisés par Diyenís, un guerrier admirable, qui, après avoir

remporté de célèbres victoires, est mort en paix, adulte, il avait à peine trente-trois ans. Le poète nous dit que Diyenís a le profil des princes, les braves, les discrets et les pieux. Diyenís est invincible: il combat des monstres, des bêtes et des centaines d'ennemis, et il gagne toujours. Seul l'amour peut vous vaincre. La version T n'a pas le réalisme et le caractère historique du manuscrit El Escorial (E), qui est le texte qui préserve le mieux l'esprit de la première écriture, aujourd'hui perdue, du poème épique du début du siècle. XII. Dans la version T, les traits de fiction qui le rapprochent du roman plutôt que de l'épopée prévalent.

(Version française par Christina Ramalho)

4.

Introduction: Byzantine Epic Poetry

Byzantine epic poetry comes to light in the middle of the XIX (1859) century with the publication by Zambelios of the *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [The Chant of Andronicus' son], a later version of a medieval heroic poem. It is a poem preserved in oral tradition and possibly written in the XVII century, whose issue dates to the X century. In addition, in 1868, there is a discovery that has changed the appearance of neo-Greek literature: it is the discovery in Trebizond of a manuscript that contained the exploits of a great hero of the Byzantine-Arab frontier of the X-XI centuries. The protagonist of the poem is Diyenís Akritis, a fantastic character of mixed origin. The manuscript [ms.], of 3182 verses, is from the XVI century and is edited by Sathas and Legrand in 1875. Soon to ms. T add 5 more ms. in Greek language they are part of the group of Byzantine epic poetry. These are: the ms. Oxford (O), 1670, consists of 3094 verses, published by Lambros in 1880; the ms. de Andros (A, today in Athens), on XVII century, of 4778 verses, published by Miliarakis in 1881, the ms. de Andros en prose (P), today in Thessalonica, from 1632, published by Paschalis in 1926-1928 and of course the mss. more important, the cult of Grottaferrata (G), on XIII-XIV centuries, of 3749 verses, published by Legrand in 1892 and the popular El Escorial (E), from the XV century, from 1867 verses, published by Hesseling in 1911-1912. There are also some versions in Russian that are adaptations of Greek texts. Finally, in 1877 the text of a short heroic poem, *El Cantar de Armuris*, preserved in two manuscripts from the XV century, whose

issue also dates to the X century. All these works reflect a heroic time of struggle and coexistence of the Christian Greek world and the Muslim Arab world on the borders of the Byzantine Empire (in Asia Minor, Syria and the banks of the Euphrates River). Its protagonists in terms of the Christian part were the famous "*Akritas*", that is, the guardians and defenders of the border areas. Soon, alongside these epic chants, short heroic chants were created, the *Akritas* chants, starring the characters of the Byzantine epic and new heroes from the *Akritas* world.

Diyenís Akritis, text de Trebizonda (T)

The discovery by S. Ioannidis at Trebizond, in 1868, of the manuscript of a lengthy poem on the Byzantine hero, Diyenís Akritis, and its publication in 1875 produced enormous interest in students of neo-Greek literature. It is the manuscript T, from the XVII century, consisting of 3,180 verses in 10 chants. The codex has not reached our times in its entirety. Folios are missing in several parts and the beginning and end of the poem are missing. It is written in political verse, that is, decapentasyllable and in archaic language. Text T constitutes one of the four late versions of the Diyenís Akritis epic, all dated to the XVII century. It was published by Sathas and Legrand in 1875 (Paris) with a reprint by Ioannidis in Constantinople (1887). The action takes place in Asia Minor and in the border area between Byzantines and Arabs on the Euphrates River. From the first verses to 760, it tells the adventures of Musurus, emir of Syria, who married a maiden of the Duke family, and this narrative occupies the first three books or songs of the poem. Book IV of the poem is perhaps the first of the epinicium by the exploits of Diyenis Akritis. Diyenís is called like that, because he descends from both races: he is Arab for his father and Greek for his mother. Basilio is his first name, and Akritis, from the Greek (άκραι), means the guardian of the borders. The poet announces that he begins here an account of the innumerable feats, the magnificent trophies achieved and the innumerable feats accomplished by Diyenís, an admirable warrior, who after having achieved celebrated victories, died in peace, reached manhood, and when he was barely thirty-three years old. Only love can defeat him. The poet tells us that Diyenís has the profile of princes, of the brave, of the discreet and of the pious. Diyenís is invincible: he fights monsters, beasts and hundreds of

enemies, and always wins. Only love can defeat him. Version T lacks the realism and historical character of the El Escorial (E) manuscript, which is the text that best preserves the spirit of the first redaction, now lost, of the epic poem from the beginning of the s. XII century. In the T version the fictional features that predominates brings it closer to the novel than to the epic poem.

(English version by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

ALEXÍU, Stylianós [Αλεξίου, Στυλιανός] (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά το χειρόγραφο του Εσκοριάλ) και το άσμα του Αρμούρη**. Αθήνα: Ερμής, 1985.

ALEXÍU, Stylianós (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου**. Αθήνα: Ερμής, 1990. (1ª reimpr., Αθήνα, Εστία, 1995).

BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro & Eusebi, AYENSA I PRAT (Eds.). **Épica europea de frontera. Ressons épics en les literatures i el folclore hispánic – El eco de la épica en las literaturas y el folklore hispánico**. Acrinet, t. III, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. Disponible en: http://www.prismanet.gr/acrinet/files/ACRINET_SP.pdf. Fecha de acceso: 07-08-2020.

BEATON, Roderick & David RICKS (Eds.). **Digenes Akrites. New approaches to Byzantine Heroic Poetry**. London: Variorum, 1993.

BOIX JOVANÍ, Alfonso & Ioannis KIORIDIS. Variantes del lamento épico en el *Digenís Akritis*. In: **Revista de poética medieval**, 25 (2011), pp. 111-130.

CASTILLO DIDIER, Miguel. **Poesía Heroica Griega. Epopeya de Diyenís Akritas. Cantares de Armuris y de Andrónico**. Santiago de Chile: Universidad, 1994.

DESTOUNIS, G. [Δεστούνης, Γ.]. **Του Αρμούρη, άσμα δημοτικόν της βυζαντινής εποχής, εκδοθέν, ρωσσιστί μεταφρασθέν και διερμηνευθέν**. *εν Πετρουπόλει*. 1877 (el título va en ruso y en griego).

HESSELING, D.C. Le roman de Digénis Akritas d' après le manuscrit de Madrid. In : **Λαογραφία** 3.4 (1911-1912), pp. 537-604.

KIORIDIS, Ioannis [Κιορίδης, Ιωάννης]. **Ποίηση και πραγματικότητα στο Cantar de Mio Cid και στο Διγενή Ακρίτη στην παραλλαγή του El Escorial.** Tesis doctoral. Σέρρες, 2009. Disponible en: http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/20694#page/1/mode/2up. Fecha de acceso: 07/08/2020.

KIORIDIS, Ioannis, NTERTSAS, Stergios & Alberto MONTANER. [Κιορίδης, Ιωάννης, Ντέρτσας, Στέργιος & Αλμπέρτο Μοντανέρ]. **Το Έπος του Ελ Σιντ: Εισαγωγή-Πρωτότυπο Κείμενο-Μετάφραση-Σχόλια**. Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2019.

KRUMBACHER, Karl. **Eine neue Handschrift des Digenis Akritas**. München: Akademie der Wissenschaften, 1904.

LAMBROS, Spyridon. Διήγησις ωραιοτάτη του ανδρειωμένου Διγενή, υπό Ιγνατίου ιερομονάχου Πετρίτζη*, 1670,* pp.111-237. In *:* **Collection de Romans Grecs en langue vulgaire et en vers publiés pour la première fois d´après les manuscrits de Leyde et d´Oxford**, Paris: Maisonneuve, 1880.

LEGRAND, Emile*.* **Les exploits de Basile Digénis Acritas, épopée byzantine: publiée d'après le manuscrit de Grotta-Ferrata**. Paris : Welter, 1892 (reeditado con revisiones en 1902).

MILIARAKIS, A. [Μηλιαράκης, Α.] *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, εποποιία βυζαντινή της 10ης εκατονταετηρίδος κατά το εν Άνδρω ανευρεθέν χειρόγραφον*, Αθήναι, 1881.

MONTANER FRUTOS, Alberto. Introducción a la épica de frontera (tradiciones románica, bizantino-eslava e islámica). In: **BÁDENAS & AYENSA**, 2004, pp. 9-39.

PASCHALIS, D. [Πασχάλης, Δ.] (Ed). Οι δέκα Λόγοι του Διγενούς Ακρίτου: πεζή διασκευή, IN: **Λαογραφία 9** (1926-1928), pp. 305-440.

RICKS, David. **Byzantine Heroic Poetry [Versión E].** Bristol, Bristol Classical Press· New York: Caratzas, 1990.

SATHAS C. & E. LEGRAND. Les exploits de Digénis Akritas, d´après le manuscrit unique de Trébizonde. In: **Collection de monuments pour servir a l´ étude de la langue néo-hellénique**, Nouvelle série No 6, Paris: Maisonneuve, 1875.

VALERO GARRIDO, Juan. **Basilio Digenís Akritas**. Barcelona: Bosch, 1981.

ZAMBELIOS, Spyridon. [Ζαμπέλιος, Σπυρίδων]. **Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ; Σκέψεις περί Ελληνικής Ποιήσεως**. Αθήναι: Τύποις Σούτσα-Κτενά, 1859.

SANTANA, Luana. *Goyania*. Epopeia/Poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 210-213. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

GOYANIA
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Luana Santana[27]
Universidade Federal de Sergipe

1.

Goyania é um poema épico, escrito por Manuel Lopes de Carvalho Ramos, publicado pela primeira vez em 1896 na cidade do Porto, em Portugal, pela Tipografia A Vapor de Arthur J. de Sousa. Antes desta primeira publicação, havia sido doado ao Estado de Goiás, em 1890, pelo próprio autor. Em sua obra, Manuel Ramos usa o modelo de epopeia clássica com conteúdo do Romantismo brasileiro. Dessa forma, ele escreve uma epopeia no final do séc. XIX, quando muitos pensadores consideravam que aquele tempo não era mais para a épica. Com 7.968 versos decassílabos heroicos divididos em 20 cantos, *Goyania* é uma epopeia que tem como matéria épica, ou seja, temática resultante da fusão do histórico com o maravilhoso, a conquista de Goiás. Narra os conflitos

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

estabelecidos com a chegada e a instalação de Bartolomeu Bueno da Silva às terras goianas e as lutas contra os indígenas que viviam lá, envolvendo aspectos míticos. Apesar de algumas temáticas românticas, como o amor impossível entre Anhangaia e Lélia e entre Guayra e Anhangaia, formando esse triângulo amoroso, são narrados também a glória de Bueno, enaltecido como o herói responsável pela formação do novo estado brasileiro, o Estado de Goiás e a traição de Anhangaia, que traiu sua tribo para viver um amor com a filha de Bueno. Nesta perspectiva, o poema épico *Goyania* é uma reflexão sobre o processo de genocídio dos povos que viviam no território de Goiás antes da chegada dos colonizadores. Apesar de demonstrar a resistência indígenas, no poema, todas as personagens indígenas morrem. Em uma narrativa recheada de elementos maravilhosos, tais como a mitologia indígena, a doutrina espírita e a religião católica, Manuel Ramos funde o real com o mítico, ressignificando a história da conquista de Goiás. Desse modo, ele tem como intenção produzir uma narrativa fundadora da "goianidade".

2.

Goyania es un poema épico, escrito por Manuel Lopes de Carvalho Ramos, publicado por primera vez en 1896 en la ciudad de Oporto, en Portugal, por la Tipografía A Vapor de Arthur J. de Sousa. Antes de esta primera publicación, había sido donada al Estado de Goiás, en 1890, por el propio autor. En su obra, Manuel Ramos utiliza el modelo épico clásico con contenido del romanticismo brasileño. Así, escribe una epopeya a finales de siglo. XIX, cuando muchos pensadores consideraban que ese tiempo ya no era para lo épico. Con 7968 versos decasílabos heroicos divididos en 20 cantos, *Goyania* es una epopeya que tiene como materia épica, es decir, el tema resultante de la fusión de la historia con lo maravilloso, la conquista de Goiás. Narra los conflictos establecidos con la llegada e instalación de Bartolomeu Bueno da Silva a las tierras de Goiás y las luchas contra los indígenas que allí vivían, involucrando aspectos míticos. A pesar de algunos temas románticos, como el amor imposible entre Anhangaia y Lélia y entre Guayra y Anhangaia, formando un triángulo amoroso, se narran también la gloria de Bueno, elogiado como el héroe responsable de la formación del nuevo estado brasileño, el Estado de Goiás y la traición de Anhangaia, quien traicionó a su tribu

para vivir un amor con la hija de Bueno. En esta perspectiva, el poema épico *Goyania* es una reflexión sobre el proceso de genocidio de las personas que vivían en el territorio de Goiás antes de la llegada de los colonizadores. A pesar de demostrar resistencia indígena, en el poema mueren todos los personajes indígenas. En una narrativa repleta de elementos maravillosos, como la mitología indígena, la doctrina espírita y la religión católica, Manuel Ramos fusiona lo real con lo mítico, resignificando la historia de la conquista de Goiás. De esta manera, pretende producir una narrativa fundacional. “Goianidade”.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Goyania est un poème épique, écrit par Manuel Lopes de Carvalho Ramos, publié pour la première fois en 1896 dans la ville de Porto, au Portugal, par la Typographie A Vapor d'Arthur J. de Sousa. Avant cette première publication, il avait été donné à l'État de Goiás, en 1890, par l'auteur lui-même. Dans son travail, Manuel Ramos utilise le modèle épique classique avec un contenu du romantisme brésilien. Ainsi, il écrit une épopée à la fin du XIXe siècle, lorsque de nombreux penseurs ont consideré que ce temps n'était plus pour l'épopée. Avec 7 968 vers héroïques décasyllabes répartis en 20 chants, *Goyania* est une épopée qui a pour matière épique, c'est-à-dire le thème résultant de la fusion de l'histoire avec le merveilleux, la conquête de Goiás. Elle raconte les conflits établis avec l'arrivée et l'installation de Bartolomeu Bueno da Silva aux terres de Goiás et aux luttes contre les peuples indigènes qui y vivaient, impliquant des aspects mythiques. Malgré certains thèmes romantiques, tels que l'amour impossible entre Anhangaia et Lélia et entre Guayra et Anhangaia, formant un triangle amoureux, la gloire de Bueno est également racontée, saluée comme le héros responsable de la formation du nouvel État brésilien, l'État de Goiás et la trahison d'Anhangaia, qui a trahi sa tribu pour vivre un amour avec la fille de Bueno. Dans cette perspective, le poème épique Goyania est une réflexion sur le processus de génocide des personnes qui vivaient sur le territoire de Goiás avant l'arrivée des colonisateurs. Malgré la démonstration de la résistance indigène, dans le poème, tous les personnages indigènes meurent. Dans un récit rempli d'éléments merveilleux, tels que la mythologie indigène, la doctrine spirite et la religion catholique, Manuel Ramos fusionne le réel avec le mythique, résignant l'histoire de la conquête de Goiás. De cette manière, il entend produire un récit fondateur «Goianidade».

(Version française par Christina Ramalho)

4.

Goyania is an epic poem, written by Manuel Lopes de Carvalho Ramos, first published in 1896 in the city of Porto, in Portugal, by the Typography A Vapor by Arthur J. de Sousa. Before this first publication, it had been donated to the State of Goiás, in 1890, by the author himself. In his work, Manuel Ramos uses the classic epic model with content from Brazilian Romanticism. Thus, he writes an epic at the end of the XIX century, when many thinkers considered that that time was no longer for the epic. With 7,968 heroic decyllable verses divided into 20 songs, Goyania is an epic that has as its epic subject, that is, the theme resulting from the fusion of history with the marvelous, the conquest of Goiás. It narrates the conflicts established with the arrival and installation of Bartolomeu Bueno da Silva to the lands of Goiás and the struggles against the indigenous people who lived there, involving mythical aspects. Despite some romantic themes, such as the impossible love between Anhangaia and Lélia and between Guayra and Anhangaia, forming a love triangle, Bueno's glory is also narrated, praised as the hero responsible for the formation of the new Brazilian state, the State of Goiás and the betrayal of Anhangaia, who betrayed his tribe to live a love with Bueno's daughter. In this perspective, the epic poem *Goyania* is a reflection on the process of genocide of the people who lived in the territory of Goiás before the arrival of the colonizers. Despite demonstrating indigenous resistance, in the poem, all indigenous characters die. In a narrative filled with wonderful elements, such as indigenous mythology, spiritist doctrine and the Catholic religion, Manuel Ramos merges the real with the mythical, resignifying the history of the conquest of Goiás. In this way, he intends to produce a founding narrative “goianidade”.

(English version by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

RAMOS, Manuel L. de Carvalho. **Goyania**. Oporto: Tipografía A Vapor de Arthur J. de Sousa, 1896.

ALVES, Victor Hugo Sampaio. *Kalevala*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 214-226. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

KALEVALA
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Victor Hugo Sampaio Alves[28]
Universidade Federal da Paraíba

1.

A *Kalevala* é a epopeia finlandesa do século XIX, escrita por Elias Lönnrot (1802-1884), médico que viria a se tornar professor de língua e literatura finlandesa na Universidade de Helsinque. Entre os anos de 1828 e 1844, Lönnrot fez onze viagens para diversas províncias do norte e do leste finlandês, registrando e coletando uma série de poemas que circulavam em oralidade no meio campesino dessas regiões, unificando-os, posteriormente, em um mesmo *corpus* que viria a ser conhecido como a *Kalevala*.

De certa maneira, esta epopeia é produto tanto dos temas e motivos mitológicos que, de alguma forma, ainda circulavam na época em que foram registrados e transcritos, quanto fruto de uma empreita assumidamente estética e erudita de Lönnrot; portando, nesse sentido, as marcas e exigências trazidas pelo Período Romântico para que fosse considerada um épico nacional. Desse

[28] Mestre e doutorando em Ciências das Religiões pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Membro do Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos (NEVE), da Sociedade Finlandesa de Literatura (*Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*/SKS) e do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

modo, esta epopeia foi concebida acima de tudo enquanto trabalho de história mítica, língua e memória do povo finlandês, cujo alicerce era o conteúdo mitológico coletado pelo autor – ainda que a *Kalevala* possua diversas alterações e empreitas autorais da parte de Lönnrot e não possa ser considerada de forma alguma um retrato completamente fidedigno da mitologia finlandesa ou da religião pré-cristã de seu povo.

Os conteúdos que dariam origem à *Kalevala* eram reminiscentes de um gênero de poesia exclusivamente oral, as *runosongs*. *Runo* era um termo êmico, tanto das tradições da Finlândia quanto da Carélia, para designar a poesia e/ou o canto tradicional. A partir do século XVII, a palavra *runo* aparentemente começou a ser adotada para designar, em latim, os poemas tradicionais da Finlândia (*runa*, *runo*) e manteve-se sendo utilizada em palavras compostas também no idioma finlandês (*runo-nuotti* = melodia runo) e no sueco (*runewijsor* = canções *runo*). Posteriormente, no século XVIII, o termo *runo* é adotado de forma mais ampla para designar todos os tipos de poema compostos em métrica fínica. A *runosong* é uma tradição poética comum a inúmeros dos povos fínicos: esse sistema poético difundido amplamente entre esses povos detinha uma multifuncionalidade surpreendente e, apesar de se manifestar acima de tudo em canções, também é encontrado em provérbios, charadas, canções de ninar, encantamentos e lamentos. As propriedades poéticas que caracterizam a tradição das *runosongs* fínicas são a métrica trocaica (alternação entre posições de verso fortes e fracas) com quatro posições fortes por verso, e uma persistente ocorrência simultânea de aliteração e paralelismo, semanticamente vinculadas.

Muitos desses poemas e cantos épicos eram indissociáveis de contextos performáticos intrinsecamente relacionados a rituais, magias e encantamentos, praticados na Finlândia moderna pelos *tietäjä* (em finlandês, “aquele que sabe”), que atuavam como especialistas em rituais, detentores de uma herança cultural pós-xamânica. Apesar disso, outras performances desses poemas também se davam em contextos de eventos sociais diversos e de entretenimento. Evitamos a tradução de *runo* como runa, tanto para manter acessível o vernáculo que designa essa tradição, quanto para evitar confusões em relação ao que o termo “runa” designa no mundo germânico-escandinavo, algo que difere completamente do universo fínico.

Em 1828, Lönnrot começou suas expedições de coleta das *runosongs*. Os primeiros lugares que visitou foram a Carélia Finlandesa e a Arcangel Carélia, depois da fronteira, onde a semelhança

dialetal entre os idiomas falados e o finlandês era maior e, além disso, onde grande parte das populações era de imigrantes finlandeses. As viagens feitas por Lönnrot entre os anos de 1832-1837, para além das fronteiras finlandesas, dentro da região da Carélia, foram as mais importantes a nível de constituição do *corpus kalevalaico*, fornecendo o cerne das principais narrativas presentes na obra.

Existem na verdade 5 versões diferentes da *Kalevala*. As duas primeiras, coletadas e organizadas em 1833, não foram publicadas na época, mas apenas posteriormente, em 1891. A primeira delas continha algumas *runosongs* a respeito de *Väinämöinen*, *Lemminkäinen* e alguns poemas do ciclo do "frequentador de casamentos", possuindo 3.191 versos. A segunda consistia em uma coleção de poemas sobre *Väinämöinen*, contendo 5.052 versos e agora apresentando a divisão em 16 cantos. Essa versão é conhecida, hoje, como a *Proto-Kalevala*. Em 1834-1835 surge a coleção *Canções Antigas da Carélia a Respeito dos Tempos Antigos do Povo da Finlândia*, chamada também de *Kalevala Antiga*, que apresentava 32 cantos e 12.078 versos. Finalmente, em 1849 é publicada a *Nova Kalevala*, agora contendo impressionantes 50 cantos e 22.795 versos. A versão que chegou até nós nos dias de hoje, se consolidou e é amplamente discutida e analisada é justamente essa *Nova Kalevala*, conhecida simplesmente por Kalevala. Em 1862 foi publicada também uma versão reduzida de 9.732 versos, que visa a leitura por parte do público infanto-juvenil em escolas.

É basicamente um consenso afirmar que a *Kalevala* se trata de uma epopeia mítica e xamanística. Assim, apesar de constituir uma epopeia, seu enfoque não se encontra nas narrativas de feitos heroicos no sentido estrito da palavra, mas no desenrolar de peripécias que exigem, muitas vezes, soluções buscadas por meio da empreita xamânica, ou seja, na obtenção de soluções e conhecimentos advindos do mundo dos mortos. Esta fronteira é, então, cruzada por alguém vivo (no caso da *Kalevala*, cruzando as águas do rio *Tuonela*, que separa o mundo dos vivos daquele dos mortos). Essa fronteira é várias vezes vencida por *Väinämöinen*, o protagonista da obra, que encarna a figura do demiurgo e do herói cultural; e por vezes também por *Lemminkäinen*, que frequentemente se aventura no reino dos mortos visando se casar com uma de suas habitantes (e se vendo obrigado a cumprir inúmeros desafios para que obtenha tal permissão). O enredo principal da *Kalevala* gira em torno da disputa entre os heróis do épico, os "filhos da terra de *Kaleva*" – ancestrais míticos dos finlandeses – e os habitantes de *Pohjola*, ao extremo norte, uma terra de

escuridão repleta dos perigos propiciados pela magia, governado por *Louhi*, uma poderosa feiticeira. O principal motivo de disputa entre os dois reinos é pela posse do *Sampo*, artefato mágico confeccionado pelo ferreiro cósmico *Ilmarinen* que é capaz de conferir prosperidade e riquezas infindáveis a seu dono.

Há uma tradução do primeiro canto da *Kalevala* para o português brasileiro, realizada por José Bizerril & Álvaro Faleiros (2015). Infelizmente, este representa uma parte ínfima da obra. Outra alternativa é a tradução, esta na íntegra, realizada ao português europeu por Merja de Mattos-Parreira & Ana Isabel Soares (2013). Os leitores de inglês podem buscar as traduções de William Forsell Kirby (1907) e a mais atual, de Keith Bosley (1989), que visaram preservar, tanto quanto possível, também a métrica *kalevalaica*. Há também a versão em inglês de John Martin Crawford (1888), feita a partir da tradução para o alemão. Vale ressaltar que todas essas são traduções da *Nova Kalevala*. Uma tradução da *Kalevala Antiga* foi feita para o inglês por Francis Peabody Magoun (1969), adaptada em prosa.

Elias Lönnrot e sua *Kalevala* viriam a exercer enorme influência cultural sobre outros pequenos países do Báltico que também almejavam a emancipação política por meio da criação e resgate de uma identidade nacional que fosse baseada nos feitos gloriosos de seus ancestrais, investidos como elemento de recusa da identidade de seus colonizadores. Exemplos claros e diretos dessa influência são a *Kalevipoeg* estoniana e a *Lāčplēsis* da Latônia.

2.

Kalevala es la epopeya finlandesa del siglo XIX, escrita por Elias Lönnrot (1802-1884), un médico que se convertiría en profesor de lengua y literatura finlandesas en la Universidad de Helsinki. Entre 1828 y 1844, Lönnrot realizó once viajes a diversas provincias del norte y este de Finlandia, registrando y recopilando una serie de poemas que circularon oralmente en el campesinado de estas regiones, unificándolos posteriormente en el mismo corpus que llegaría a ser conocido como *Kalevala*.

En cierto modo, esta epopeya es producto tanto de los temas mitológicos como de los motivos que, de alguna manera, todavía circulaban en el momento en que fueron grabados y transcritos, como resultado de una empresa reconocidamente estética y erudita de Lönnrot; por

tanto, las marcas y requisitos que trajo el Periodo Romántico para ser considerada una epopeya nacional. De esta manera, esta epopeya fue concebida sobre todo como una obra de historia mítica, lenguaje y memoria de Los finlandeses, cuya base fue el contenido mitológico recopilado por el autor, aunque *Kalevala* tiene varias alteraciones y esfuerzos de autor de Lönnrot y no puede considerarse de ninguna manera un retrato completamente confiable de la mitología finlandesa o la religión precristiana de su personas.

Los contenidos que darían origen a *Kalevala* recordaban a un género de poesía exclusivamente oral, las *runosongs*. *Runo* era un término emic, de las tradiciones finlandesa y de Carelia, para designar la poesía y/o el canto tradicionales. A partir del siglo XVII, la palabra runo aparentemente comenzó a usarse para designar, en latín, los poemas tradicionales de Finlandia (rune, runo) y continuó usándose en palabras compuestas también en lengua finlandesa (*runo-nuotti* = melodía runo) y sueco (*runewijsor* = canciones runo). Posteriormente, en el siglo XVIII, el término runo se adopta más ampliamente para designar todos los tipos de poemas compuestos en métrica fina. Runosong es una tradición poética común a muchos de los pueblos finlandeses: este sistema poético extendido entre estos pueblos tuvo una sorprendente multifuncionalidad y, aunque se manifiesta sobre todo en canciones, también se encuentra en refranes, acertijos, canciones de cuna, encantamientos y lamentos. Las propiedades poéticas que caracterizan la tradición de las bellas canciones son la métrica *trocaica* (alternancia entre posiciones de verso fuerte y débil) con cuatro posiciones fuertes por verso, y una persistente ocurrencia simultánea de aliteración y paralelismo, semánticamente vinculados.

Muchos de estos poemas y cantos épicos eran inseparables de contextos de interpretación intrínsecamente relacionados con los rituales, hechizos y encantamientos, practicados en la Finlandia moderna por *Tietäjä* (en finlandés, “el que sabe”), que actuaba como expertos en rituales y poseía una herencia post-chamánico. A pesar de esto, otras representaciones de estos poemas también tuvieron lugar en el contexto de diversos eventos sociales y de entretenimiento. Evitamos la traducción de *runo* como runa, tanto para mantener accesible la lengua vernácula que designa esta tradición, como para evitar confusiones con respecto a lo que el término "runa" designa en el mundo germano-escandinavo, algo que difiere completamente del universo finlandés.

En 1828, Lönnrot comenzó sus expediciones de recolección de canciones. Los primeros lugares que visitó fueron la Karelia Finlandesa y Arcangel Karelia, después de la frontera, donde la similitud dialectal entre las lenguas habladas y el finlandés era mayor y, además, donde una gran parte de la población eran inmigrantes finlandeses. Los viajes realizados por Lönnrot entre 1832-1837, más allá de las fronteras finlandesas, dentro de la región de Karelia, fueron los más importantes en cuanto a constituir el corpus Kalevalaic, proporcionando el núcleo de las principales narrativas presentes en la obra.

En realidad, hay 5 versiones diferentes de *Kalevala*. Las dos primeras, recopiladas y organizadas en 1833, no se publicaron en ese momento, sino más tarde, en 1891. La primera contenía algunos runosongs sobre Väinämöinen, Lemminkäinen y algunos poemas del ciclo "Wedding Goer", con 3.191 versos. La segunda consistió en una colección de poemas sobre Väinämöinen, que contiene 5.052 versos y ahora presenta la división en 16 cantos. Esta versión se conoce hoy como *Proto-Kalevala*. En 1834-1835 aparece la colección *Canciones Antiguas de la Karélia con respecto a los Tiempos Antiguos del Pueblo de Finlandia*, también llamada *Kalevala Antiga*, que incluía 32 canciones y 12.078 versos. Finalmente, en 1849 se publica la *Nova Kalevala*, que ahora contiene la impresionante cantidad de 50 canciones y 22,795 versos. La versión que nos ha llegado hoy, que se ha consolidado y es ampliamente debatida y analizada es precisamente esta *Nueva Kalevala*, conocida simplemente como *Kalevala*. En 1862 también se publicó una versión reducida de 9.732 versos, que tiene como objetivo la lectura por parte de niños y jóvenes en las escuelas.

Básicamente, es un consenso decir que *Kalevala* es una epopeya mítica y chamánica. Así, a pesar de ser una epopeya, su foco no se encuentra en las narrativas de hechos heroicos en el sentido estricto de la palabra, sino en el desenvolvimiento de aventuras que muchas veces requieren de soluciones buscadas a través de la empresa chamánica, es decir, en la obtención de soluciones. y conocimiento del mundo de los muertos. Esta frontera es luego cruzada por alguien vivo (en el caso de Kalevala, cruzando las aguas del río Tuonela, que separa el mundo de los vivos del de los muertos). Esta frontera es superada repetidamente por Väinämöinen, el protagonista de la obra,

que encarna la figura del demiurgo y el héroe cultural; ya veces también por Lemminkäinen, quien a menudo se aventura en el reino de los muertos para casarse con uno de sus habitantes (y está obligado a cumplir numerosos desafíos para obtener tal permiso). La trama principal de *Kalevala* gira en torno a la disputa entre los héroes de la epopeya, los "hijos de la tierra de Kaleva" – ancestros míticos de los finlandeses – y los habitantes de Pohjola, en el extremo norte, una tierra de tinieblas llena de los peligros que brinda la magia, gobernada por Louhi, una poderosa hechicera. El principal motivo de la disputa entre los dos reinos es la posesión de Sampo, un artefacto mágico realizado por el herrero cósmico Ilmarinen que es capaz de conferir prosperidad y riqueza sin fin a su dueño.

Hay una traducción de la primera canción de *Kalevala* al portugués brasileño, interpretada por José Bizerril & Álvaro Faleiros (2015). Desafortunadamente, esto representa una pequeña parte del trabajo. Otra alternativa es la traducción, esta en su totalidad, realizada en portugués europeo por Merja de Mattos-Parreira & Ana Isabel Soares (2013). Los lectores ingleses pueden buscar traducciones de William Forsell Kirby (1907) y la más actual, de Keith Bosley (1989), que pretendía preservar, en la medida de lo posible, también a la métrica *kalevalaic*. También existe la versión en inglés de John Martin Crawford (1888), hecha a partir de la traducción al alemán. Vale la pena mencionar que todas estas son traducciones del *Nuevo Kalevala*. Francis Peabody Magoun (1969) hizo una traducción del Antiguo Kalevala al inglés, adaptada en prosa. Elias Lönnrot y su *Kalevala* llegarían a ejercer una enorme influencia cultural en otros pequeños países bálticos que también apuntaban a la emancipación política mediante la creación y rescate de una identidad nacional que se basaba en las gloriosas hazañas de sus antepasados, investidas como elemento de rechazo de la identidad. de sus colonizadores. Ejemplos claros y directos de esta influencia son la *Kalevipoeg* estonia y la *Lāčplēsis* de la Letonia.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Kalevala est l'épopée finlandaise du XIXe siècle, écrite par Elias Lönnrot (1802-1884), un médecin qui devait devenir professeur de langue et de littérature finlandaises à l'Université d'Helsinki. Entre les années 1828 et 1844, Lönnrot fit onze voyages dans plusieurs provinces du nord et de l'est de la Finlande, enregistrant et rassemblant une série de poèmes qui circulèrent oralement

dans la paysannerie de ces régions, les unifiant par la suite dans le même corpus que serait connu sous le nom de *Kalevala*.

D'une certaine manière, cette épopée est le produit à la fois des thèmes mythologiques et des motifs qui circulaient encore au moment de leur enregistrement et de leur transcription, résultat d'une entreprise certes esthétique et savante de Lönnrot; par conséquent, les marques et les exigences apportées par la période romantique à être considérée comme une épopée nationale. Alors, cette épopée a été conçue avant tout comme une œuvre d'histoire mythique, de langage et de mémoire de Peuple finlandais, dont le fondement était le contenu mythologique recueilli par l'auteur – bien que *Kalevala* ait plusieurs modifications et tentatives d'auteur de Lönnrot et ne puisse en aucun cas être considéré comme un portrait complètement fiable de la mythologie finlandaise ou de la religion préchrétienne de son gens.

Les contenus qui donneront naissance à *Kalevala* rappellent un genre de poésie exclusivement orale, les runosongs. *Runo* était un terme émique, issu des traditions finlandaise et carélienne, pour désigner la poésie et/ou le chant traditionnels. À partir du 17ème siècle, le mot *runo* a apparemment commencé à être utilisé pour désigner, en latin, les poèmes traditionnels de la Finlande (rune, runo) et il a continué à être utilisé dans des mots composés également en langue finnoise (*runo-nuotti* = melody runo) et suédois (*runewijsor = chansons runo*). Par la suite, au XVIIIe siècle, le terme runo est plus largement adopté pour désigner tous les types de poèmes composés en métrique fine. Le *runosong* est une tradition poétique commune à de nombreux peuples finlandais: ce système poétique répandu parmi ces peuples avait une surprenante multifonctionnalité et, bien qu'il se manifeste surtout dans les chansons, on le retrouve aussi dans les proverbes, les énigmes, les berceuses, les incantations. et se lamente. Les propriétés poétiques qui caractérisent la tradition des chants runiques fins sont la métrique trochique (alternance entre les positions de vers forts et faibles) avec quatre positions fortes par vers, et une occurrence simultanée persistante d'allitération et de parallélisme, sémantiquement liées.

Beaucoup de ces poèmes et chants épiques étaient inséparables des contextes de performance intrinsèquement liés aux rituels, aux sorts et aux incantations, pratiqués dans la Finlande moderne par les *tietäjä* (en finnois, «celui qui sait»), qui agissaient en tant que spécialistes des rituels, possédant un héritage post-chamanique. Malgré cela, d'autres représentations de ces

poèmes ont également eu lieu dans le contexte de divers événements sociaux et de divertissement. Nous évitons la traduction de rune par runa, à la fois pour garder accessible la langue vernaculaire qui désigne cette tradition, et pour éviter toute confusion sur ce que le terme «runa» désigne dans le monde germano-scandinave, quelque chose qui diffère complètement de l'univers finlandais.

En 1828, Lönnrot a commencé ses expéditions de collection runosong. Les premiers endroits qu'il a visités étaient la Carélie finlandaise et la Carélie Arcangel, après la frontière, où la similitude dialectale entre les langues parlées et le finnois était la plus grande et, en outre, où une grande partie de la population était constituée d'immigrants finlandais. Les voyages effectués par Lönnrot entre les années 1832-1837, au-delà des frontières finlandaises, dans la région de Carélie, ont été les plus importants en termes de constitution du corpus *kalevalaic*, fournissant le noyau des principaux récits présents dans l'œuvre.

Il existe en fait 5 versions différentes de *Kalevala*. Les deux premières, rassemblés et organisés en 1833, ne furent pas publiés à l'époque, mais seulement plus tard, en 1891. La première contenait des chants runiques sur Väinämöinen, Lemminkäinen et quelques poèmes du cycle des «marcheurs», avec 3 191 versets . La deuxième consistait en un recueil de poèmes sur Väinämöinen, contenant 5 052 vers et présentant maintenant la division en 16 chant. Cette version est connue aujourd'hui sous le nom de *Proto-Kalevala*. En 1834-1835, apparaît la collection *Chants anciens de Carélie sur les temps anciens du peuple finlandais*, également appelée *Kalevala Ancienne,* qui comprenait 32 chants et 12 078 vers. Enfin, en 1849, la *Nouvelle Kalevala* est publié, contenant désormais 50 chants et 22 795 vers. La version qui nous est parvenue aujourd'hui, qui s'est consolidée et qui est largement discutée et analysée est précisément ce *Nouvelle Kalevala*, simplement connu sous le nom de *Kalevala*. En 1862, une version réduite de 9 732 versets a également été publiée, qui vise à la lecture par les enfants et les jeunes dans les écoles.

C'est fondamentalement un consensus pour dire que *Kalevala* est une épopée mythique et chamanique. Ainsi, bien qu'épopée, elle ne se concentre pas sur les récits d'actes héroïques au sens strict du terme, mais sur le déroulement d'aventures qui nécessitent souvent des solutions recherchées à travers l'entreprise chamanique, c'est-à-dire dans l'obtention de solutions. et la connaissance du monde des morts. Cette frontière est ensuite franchie par une personne vivante (dans le cas de *Kalevala*, traversant les eaux de la rivière Tuonela, qui sépare le monde des vivants

de celui des morts). Cette frontière est maintes fois dépassée par Väinämöinen, le protagoniste de l'œuvre, qui incarne la figure du démiurge et du héros culturel; et parfois aussi par Lemminkäinen, qui s'aventure souvent dans le royaume des morts pour épouser l'un de ses habitants (et doit relever de nombreux défis pour obtenir une telle permission). L'intrigue principale de Kalevala tourne autour de la dispute entre les héros de l'épopée, les «fils du pays de Kaleva» – ancêtres mythiques des Finlandais – et les habitants de Pohjola, dans l'extrême nord, une terre de ténèbres pleine des dangers que représente la magie, dirigée par Louhi, une puissante sorcière. La principale raison du différend entre les deux royaumes est la possession de Sampo, un artefact magique fabriqué par le forgeron cosmique Ilmarinen qui est capable de conférer à son propriétaire prospérité et richesse infinie.

Il y a une traduction du premier chant de *Kalevala* en portugais brésilien, interprétée par José Bizerril & Álvaro Faleiros (2015). Malheureusement, cela ne représente qu'une infime partie du travail. Une autre alternative est la traduction, dans son intégralité, réalisée en portugais européen par Merja de Mattos-Parreira et Ana Isabel Soares (2013). Les lecteurs anglais peuvent rechercher des traductions de William Forsell Kirby (1907) et la plus récente, de Keith Bosley (1989), qui visait à préserver, autant que possible, la métrique *kalevalaic*. Il existe également la version anglaise de John Martin Crawford (1888), réalisée à partir de la traduction allemande. Il est à noter que ce sont toutes des traductions de la *Nouvelle Kalevala*. Une traduction de l'*Ancienne Kalevala* a été faite en anglais par Francis Peabody Magoun (1969), adaptée en prose.

Elias Lönnrot et sa *Kalevala* en viendraient à exercer une énorme influence culturelle sur d'autres petits pays baltes qui visaient également l'émancipation politique à travers la création et le sauvetage d'une identité nationale basée sur les actes glorieux de leurs ancêtres, investis comme élément de refus d'identité de ses colonisateurs. Des exemples clairs et directs de cette influence sont la *Kalevipoeg* estonienne et la *Lāčplēsis* lettonne.

(Version française par Christina Ramalho)

4.

Kalevala is the Finnish epic, written in the 19th century by Elias Lönnrot (1802-1884), a physician who would later become professor of Finnish language and literature in the University of

Helsinki. Between the years of 1828 and 1844, Lönnrot took eleven field trips to innumerous provinces in the north and east of Finland, collecting a series of oral poems which were still alive in the customs of the peasants in these regions. He would later gather all these poems into the same *corpus*, giving birth to what would be known as the *Kalevala*.

In a way, this epic is a product of both the product of the themes and mythological motifs that were still circulating in the folk traditions of the time, and of Lönnrot's endeavor as an author. This last aspect is especially true when we notice the Romantic demands to consider a work as worthy of being called a national epic. Therefore, the *Kalevala* was conceived above all as a work of mythical history, language and memory of the Finnish people, whose foundations were the mythological contents collected by Lönnrot from the folk people, even if the *Kalevala* contains many alterations, interpolations and the like, on Lönnrot's part, and it cannot be considered a reliable portrait of Finnish mythology or pre-Christian religion.

The contents that have given birth to the *Kalevala* were reminiscent of a type of oral poetry named *runosongs*. The word *runo* was and emic term used to designate these oral poetic traditions found in Finland and in Karelia. From the 17th century on, the term started to be used to designate, in latin, Finland's traditional poems (*runa, runo*) and it also kept being used in finnish (*runo-nuotti* = *runo* melody) and in Swedish (*runewijsor* = *runo* songs). Later, during the 18th century, the term *runo* began to refer basically to all kinds of poem composed in the finnic metre. *Runosong* is a poetic tradition belonging to many finnic peoples: this poetic system is broadly found between these peoples, presenting a surprising multi-functionality. It is found mainly in oral poems, but also in proverbs, charades, lullabies, charms and laments. The metric properties characterizing the *runosongs* are the trochaic metre, containing four strong positions per verse, and a persistent simultaneous occurrence of alliteration and parallelism, semantically related.

Many of these poems and epic chants were indissociable from performatic contexts related to rituals, magic and charms, practiced in modern Finland by the *tietäjä* ('the one who sees'), who were ritual specialists, bearers of a post-shamanic tradition. In spite of that, other performances in which these poems were sung include non-religious acts, but social events and entertainment. Lönnrot began his expedition to collect the *runosongs* in 1828. The first places he visited were Archangel Karelia and Finnish Karelia, after the border, where the similarities between the language

spoken by the peasants and Finnish were higher, and a great part of the population was composed of immigrants from Finland who had settled there. The trips Lönnrot took between the years of 1832-1837, beyond the border and deeper into Karelia are considered the most important ones, where he collected a great part of the poems which would come to constitute the *Kalevala*. The main narratives present in the epic were collected there.

There are in fact 5 versions of the *Kalevala*. The two first ones, collected and organized in 1833, were not published at that time, but only later, already in 1891. The very first contained a few *runosongs* about *Väinämöinen*, *Lemminkäinen* and a few poems from the cycle known as the "wedding wooer", and had 3.191 verses. The second version consisted in a collection of poems heavily focused on *Väinämöinen*, now containing 5.052 verses and divided in 16 cycles. This version is known today as *Proto-Kalevala*. In 1835 the *Old Kalevala* is published, presenting 12.078 verses and 32 cycles. Finally, in 1849 the *New Kalevala* is published, now containing the impressive amount of 22.795 verses divided into 50 cycles. The most popular and known version of the *Kalevala* today is this one. Also, in 1862 a smaller version containing 9.732 was published as youth literature.

It is basically a consensus affirming that the *Kalevala* is a mythic and shamanistic epic. Despite the fact that it contains indeed heroic tales, this is not the epic's main concern. Instead, it focuses in the adventures that happen when its main heroes are seeking solutions and knowledge from the otherworld, where the dead live. This frontier is transposed by someone alive who should not be there, mainly by *Väinämöinen*, the lead character, and sometimes by *Lemminkäinen*, a reckless hero who tends to adventure to the world of the dead seeking for a wife. The main plot of the *Kalevala* focuses in a dispute between the heroes of the epic, the 'sons of *kaleva*' – the mythical ancestors of the finnish people – and the inhabitants of *Pohjola*, located in the extreme North, a dark land of magic ruled by a powerful witch named *Louhi*. The main reason for such a dispute is the magical artefact *sampo*, confected by the cosmic artisan *Ilmarinen*, which can bring endless prosperity to its owners.

There is a translation of the *Kalevala's* first cycle in Brazilian Portuguese by José Bizerril and Álvaro Faleiros (2015). Unfortunatelly, this represents only a tiny part of the epic. Another alternative for the Brazilian audience is the complete translation in European Portuguese by Merja

de Mattos-Parreira and Ana Isabel Soares (2013). English readers may look for the translation by William Forsell Kirby (1907) and the one by Keith Bosley (1989), which sought to preserve, as much as possible, the *kalevalaic* metre. There is also a translation to English made from the German version by John Martin Crawford (1888). All these are translations of the *New Kalevala*. The *Old Kalevala* was translated to English by Francis Peabody Magoun (1969), although in prose.

Elias Lönnrot and the *Kalevala* had a huge influence in other Baltic countries which were also searching for political and cultural emancipation through the creation of a national epic based in the glorious deeds of its ancestors. Clear examples of such are Estonian epic poem *Kalevipoeg* and the Latvian *Lāčplēsis*.

Referências/Referencias/Références/References

FROG. Lemminkäinen's Death in the Labyrinth of History. In: MATTEO, Vesa; FROG [Ed.]. **Kalevala: Epic, Magic, Art and Music**. Viterbo: Bifröst, 2014, p. 383-413.

HONKO, Lauri. The Kalevala as Performance. In: HONKO, Lauri [Ed.]. **The Kalevala and the World's Traditional Epics. Tampere**: Finnish Literature Society, 2002, p. 13-26.

HONKO, Lauri. The Kalevala: The Processual View. In: HONKO, Lauri [Ed.]. **Religion, Myth and Folklore in the World's Epics: The Kalevala and its Predecessors**. Berlin: Mouton de Gruyter, 1990b, p. 181-230.

HONKO, Lauri. The Kalevala: Problems of Interpretation and Identity. In: HONKO, Lauri [Ed**.]. Religion, Myth and Folklore in the World's Epics: The Kalevala and its Predecessors**. Berlin: Mouton de Gruyter, 1990c, p. 555-577.

KALLIO, Kati; FROG; SARV, Mari. What to Call the Poetic Form – Kalevala-Meter or Kalevalaic Verse, regivärss, Runosong, the Finnic Tetrameter, Finnic Alliterative Verse or Something Else?. In: **The Retrospective Methods Network**, Helsinque: n. 12-13, p. 139-161, 2017.

LAUGASTE, Eduard. The Kalevala and Kalevipoeg. In: HONKO, Lauri [Ed.]. **Religion, Myth and Folklore in the World's Epics: The Kalevala and its Predecessors.** Berlin: Mouton de Gruyter, 1990, p. 265-286.

PENTIKÄINEN, Juha. **Kalevala Mythology: Expanded Edition**. Indiana: Indiana University Press, 1999.

ALVES, Victor Hugo Sampaio. *Kalevipoeg*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 4, Nov 2020, p. 227-244. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

KALEVIPOEG
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Victor Hugo Sampaio Alves[29]
Universidade Federal da Paraíba

1.

Kalevipoeg foi a epopeia estoniana surgida no século XIX, concebida inicialmente por Friedrich Robert Faehlman e, por conta de sua morte, escrita e finalizada por Friedrich Reinhold Kreutzwald. O épico surgiu acima de tudo para atender à necessidade da Estônia de livrar-se do domínio cultural germânico – que já se estendia por séculos a fio, basicamente desde a época das Cruzadas no Báltico, por volta do século XII – por meio da criação de uma identidade nacional genuinamente estoniana que não demonstrasse qualquer traço de seus dominadores alemães. Os valores e características necessários à construção de tal identidade convergiram no herói *Kalevipoeg* ("O filho de *Kalev*"), retirado do folclore nativo e reconfigurado para que se encaixasse aos moldes épicos e ideais românticos típicos do XIX.

[29] Mestre e doutorando em Ciências das Religiões pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Membro do Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos (NEVE), da Sociedade Finlandesa de Literatura (*Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*/SKS) e do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

Kreutzwald sofreu grande influência das ideias de Gottfried Herder, tido por um dos maiores arquitetos do supracitado *Sturm und Drang* e do Romantismo Alemão; paralelamente, havia naquele momento uma poderosa onda do despertar nacional estoniano e de outros movimentos de cunho revolucionário que vinham empurrando os povos do Leste Europeu rumo à vontade de independência e emancipação desde o início do século XIX. Nesse contexto, as máximas defendidas por Herder puderam, então, ser facilmente assimiladas pelos eruditos estonianos em busca de emancipação do domínio estrangeiro: segundo ele, havia um declínio nas sociedades ocidentais que tinham aderido a modelos culturais estrangeiros e desvalorizavam suas línguas e literaturas nativas. Herder convocava uma revitalização das culturas e nações por meio do resgate do folclore, da poesia e das tradições de cada povo, que constituíam, segundo ele, a forma mais verdadeira de expressão do espírito nacional. Todas as nações, de acordo com o autor, se encontravam em processo de progressão em direção a um estado utópico almejado, chamado *Humanität*, mas cada nação deveria alcançá-lo seguindo a trilha de sua própria cultura, desenvolvendo sua própria linguagem, arte, literatura, religião, costumes e leis.

Atraídos por esse mesmo ideal, estudantes estonianos revolucionários formaram um grupo que visava justamente esse tipo de resgate: o desenvolvimento e constituição daquele que seria o verdadeiro *Volksgeist* estoniano, fazendo de sua língua vernacular um instrumento literário e, de sua tradição e memória, representada no folclore, o conteúdo genuíno para tal. Foi nesse contexto em que Kreutzwald conheceu e se tornou amigo de Friedrich Robert Faehlmann.

Em certo ponto, influenciado pela epopeia de seu povo vizinho, a *Kalevala* finlandesa, Faehlmann decidiu começar a escrever uma epopeia estoniana nos mesmos moldes. Em 1839, publicou uma antologia de contos antigos e, bebendo da água do Romantismo Alemão, escreveu sobre a figura mítica do herói *Kalevipoeg* ("o filho de *Kalev*") que, no folclore estoniano, era um gigante conhecido por atos nada heroicos, e o transformou em um antigo rei mitológico dos estonianos que lutava pela liberdade de seu povo. Nascia, assim, o protagonista (ou a imagem do protagonista) da epopeia estoniana. Infelizmente, Faehlmann faleceu em 1850, muito antes de concluir sua escrita. Ficou, assim, a cargo de Kreutzwald terminar o grande épico estoniano. Ele o

publicou em partes nos Anais da Sociedade de Intelectuais Estonianos ao longo dos anos de 1857 a 1861; em forma de livro, a epopeia foi publicada na Estônia somente em 1875. Mas quais foram as inspirações de Kreutzwald, as bases mitológicas e folclóricas do povo estoniano que dariam sustentação a seus escritos? Kreutzwald não criou toda a estória que permeia o épico. A resposta é o folclore estoniano. Nas canções folclóricas, o protagonista *Kalevipoeg* ocupa um papel um tanto quanto periférico e secundário; contudo, o personagem figura em muitas das estórias folclóricas de natureza prosaica, principalmente aquelas provenientes do leste estoniano, que atribuem um caráter etiológico às ações de *Kalevipoeg* e a paisagem natural: pedras em formatos incomuns e a formação de rios e colinas são costumeiramente atribuídas a ele. Nesses contos folclóricos, *Kalevipoeg* não é um humano ordinário, mas uma criatura que pode ser caracterizada como algo entre o ser humano e um ser primordial – algo similar, dadas as devidas proporções, a um titã ou *troll*.

De fato, no folclore estoniano *Kalevipoeg* já figurava, em certa medida, como um agente criador e (re)modelador da paisagem natural, um fazendeiro e portador da cultura. Porém, Kreutzwald de fato se esforçou para trazê-lo mais perto dos humanos, tornando-o uma figura mais protetiva do que o folclore originalmente revelava. Além disso, visando esse mesmo fim, o autor também ofuscou quase que completamente o lado mais sombrio de *Kalevipoeg* que estava presente nas antigas estórias: uma criatura sexualmente hiperativa; que costumava vangloriar-se de sua força de modo imprudente causando, não raras vezes, cenários caóticos. Apesar de ainda haver traços desse lado de *Kalevipoeg* na epopeia, eles passaram por um intenso filtro de Kreutzwald, que conscientemente os minimizou. Nesse sentido, a operação realizada por Kreutzwald foi clara. Ele elegeu uma criatura do folclore nativo que simbolizasse uma parte indomável dos estonianos, e o modificou para que pudesse manter essas características enquanto simultaneamente levantasse o estandarte digno de um herói.

Kreutzwald foi sagaz ao captar a necessidade da jovem nação estoniana, que precisava com urgência de uma identidade nacional e de um herói que fosse artisticamente empolgante, grandioso e atrativo, enquanto que simbolizasse uma rebelião contra o controle estrangeiro. Ao inspirar-se no

Kalevipoeg oriundo do folclore estoniano, Kreutzwald precisou conferir a ele uma nova voz, algo para onde convergissem as características de uma identidade nacional emergente que fosse, além de tudo, estabelecer um contraste direto com os alemães, conquistadores da Estônia e seus dominadores durante séculos a fio. A saída que pareceu mais eficiente para o autor – e que de fato o foi – era a de construir uma epopeia em torno de um herói nacional. A escolha de *Kalevipoeg* não foi acidental: justamente sua parte primitiva, incontrolável, colossal e selvagem é que pareceu representar, para Kreutzwald e Faelhmann, o ápice do folclore genuinamente estoniano que não revelava nenhum traço de seus colonizadores germânicos.

Uma última questão que necessita ser evidenciada e sempre mantida em vista é a questão da audiência de Kreutzwald e sua obra. Ambas a *Kalevipoeg* estoniana e a *Kalevala* finlandesa, ao contrário de outras epopeias, visavam não uma elite intelectual, mas as classes do povo, principalmente a campesina que, aliás, foi justamente a mantenedora da tradição oral folclórica até o século XIX, contribuindo com suas vozes e memórias para os materiais de compilação que viriam a servir de base para essas epopeias. A maestria dos trabalhos de Kreutzwald e Elias Lönnrot reside justamente em sua habilidade de criar essas obras de natureza híbrida que conseguiam, com esse material, mobilizar a sensibilidade e o interesse de uma elite que desejava a emancipação da nação, enquanto conferiam voz e valorizavam as classes do povo e o mundo cotidiano de sua vida na maioria das vezes ainda rural.

Para isso, o intuito de Kreutzwald era o de obter tantos relatos quanto fossem possíveis sobre o gigante das narrativas folclóricas. Ele sabia que essas estórias possuíam suas variações e regionalismos, estando espalhadas por todo o território estoniano e, por isso, começou uma campanha pedindo para que todos os seus colegas, amigos e demais interessados lhe enviassem todo o material que conseguissem colher para que o ajudassem na "reconstrução desse grande épico". Kreutzwald de fato veio a receber a ajuda de diversas partes da Estônia, recebendo inúmeros materiais folclóricos.

E foi essa a principal diferença entre o trabalho de Kreutzwald e o de Lönnrot, autor da *Kalevala* finlandesa. O segundo coletou uma quantidade de material muito superior à de Kreutzwald, além de tê-lo feito em grande parte pessoalmente, ao viajar por diversas localidades da

Finlândia e principalmente da Carélia. Além da ajuda que teve de seus correspondentes, Kreutzwald realizou apenas algumas poucas viagens para o sudeste de seu país, onde coletou alguns contos tradicionais. Apesar de isso não significar necessariamente que o *Kalevipoeg* tenha valor inferior se comparado à *Kalevala*, precisamos ter em mente que os conteúdos do *Kalevipoeg* devem ser lidos muito mais como uma parte discursiva da História e da Literatura estonianas, do que como representante fidedigno do folclore nativo do país.

E também ao contrário da *Kalevala* finlandesa, o *Kalevipoeg* conta com apenas este único protagonista, que deu seu próprio nome à epopeia. A narrativa consiste em *Kalevipoeg* viajando rumo à Finlândia para resgatar sua mãe, que havia sido raptada por um mago finlandês - inclusive, é interessante notar como o *ethos* do mago na obra de Kreutzwald é sempre o do finlandês ou o do sámi. No caminho, *Kalevipoeg* termina envolvendo-se num embate contra o filho de um ferreiro e o mata desnecessariamente em combate: o ferreiro, então, o amaldiçoa, praguejando para que a própria espada de *Kalevipoeg* o matasse. Na volta, o herói torna-se rei da Estônia após vencer uma disputa de arremesso de pedras contra seus dois irmãos. Agora rei, o protagonista começa a implementar melhorias e a construir fortificações, pois seu reino era constantemente invadido por lituanos, poloneses e alemães. Num dado momento, *Kalevipoeg* precisa cruzar o rio lamacento onde sua espada havia caído e, então, por conta da maldição, ela lhe corta ambas as pernas e o gigante morre. O deus *Taara* decide enviar *Kalevipoeg* para guardar os portões do submundo, onde se encontra até hoje.

Não existem traduções da epopeia estoniana ao português. Há traduções para o inglês feitas por Jüri Kurman (1982) e Triinu Kartus (2011). Outra opção é a tradução resumida e adapta em prosa, de William Forsell Kirby (1985), também para o inglês. Mariano Gónzalez Campo traduziu a versão de Kirby a partir do inglês para o espanhol (2015).

2.

Kalevipoeg fue la epopeya estonia que surgió en el siglo XIX, inicialmente concebida por Friedrich Robert Faehlman y, a causa de su muerte, escrita y completada por Friedrich Reinhold

Kreutzwald. La epopeya surgió sobre todo para satisfacer la necesidad de Estonia de deshacerse del dominio cultural alemán – que había estado sucediendo durante siglos, básicamente desde la época de las Cruzadas del Báltico, alrededor del siglo XII – creando una identidad nacional genuinamente estonia que no mostraba rastro de sus dominadores alemanes. Los valores y características necesarios para la construcción de tal identidad convergieron en el héroe Kalevipoeg ("El hijo de Kalev"), alejado del folclore autóctono y reconfigurado para encajar en los moldes épicos y los ideales románticos propios del XIX.

Kreutzwald estuvo muy influenciado por las ideas de Gottfried Herder, considerado por uno de los más grandes arquitectos del mencionado *Sturm und Drang* y del romanticismo alemán; paralelamente, hubo en ese momento una poderosa ola de despertar nacional en la Estonia y otros movimientos revolucionarios que habían estado empujando a los pueblos de Europa del Este hacia la voluntad de independencia y emancipación desde principios del siglo XIX. En este contexto, las máximas defendidas por Herder podrían entonces ser fácilmente asimiladas por los estudiosos estonios en busca de emancipación de la dominación extranjera: según él, hubo un declive en las sociedades occidentales que se habían adherido a modelos culturales extranjeros y devaluado sus lenguas y literaturas nativas. Herder pidió una revitalización de las culturas y naciones rescatando el folclore, la poesía y las tradiciones de cada pueblo, que, según él, constituían la forma más verdadera de expresión del espíritu nacional. Todas las naciones, según el autor, estaban en proceso de progresar hacia un estado utópico deseado, llamado *Humanität*, pero cada nación debía llegar a él siguiendo el camino de su propia cultura, desarrollando su propio lenguaje, arte, literatura, religión, costumbres y leyes.

Atraídos por este mismo ideal, los estudiantes revolucionarios estonios formaron un grupo que apuntaba precisamente a este tipo de rescate: el desarrollo y constitución de lo que sería el verdadero *Volksgeist* estonio, haciendo de su lengua vernácula un instrumento literario y, desde su tradición y memoria, representado en folklore, el contenido genuino de eso. Fue en este contexto que Kreutzwald conoció y se hizo amigo de Friedrich Robert Faehlmann.

En un momento dado, influenciado por la epopeya de su pueblo vecino, la finlandesa *Kalevala*, Faehlmann decidió comenzar a escribir una epopeya estonia en la misma línea. En 1839, publicó una antología de cuentos antiguos y, bebiendo del agua del romanticismo alemán, escribió

sobre la figura mítica del héroe Kalevipoeg ("el hijo de Kalev") quien, en el folclore estonio, era un gigante conocido por sus actos poco heroicos, y lo convirtió en un antiguo rey mitológico de los estonios que luchó por la libertad de su pueblo. Así nació el protagonista (o la imagen del protagonista) de la epopeya estonia. Desafortunadamente, Faehlmann murió en 1850, mucho antes de completar su escritura. Por lo tanto, le correspondía a Kreutzwald terminar la gran epopeya de Estonia. Lo publicó en partes en las Actas de la Sociedad de Intelectuales de Estonia durante los años 1857 a 1861. En forma de libro, la epopeya se publicó en Estonia solo en 1875.

Pero, ¿cuáles fueron las inspiraciones de Kreutzwald, las bases mitológicas y folclóricas del pueblo estonio que apoyarían sus escritos? Kreutzwald no creó todos la historia que impregna la epopeya. La respuesta es el folclore estonio. En las canciones populares, el protagonista Kalevipoeg ocupa un papel algo periférico y secundario. Sin embargo, el personaje figura en muchas de las historias populares de naturaleza prosaica, especialmente las del este de Estonia, que atribuyen un carácter etiológico a las acciones de Kalevipoeg y al paisaje natural: las piedras de formas inusuales y la formación de ríos y colinas generalmente se atribuyen a él. En estos cuentos populares, Kalevipoeg no es un humano común, sino una criatura que puede caracterizarse como algo entre un ser humano y un ser primordial, algo similar, dadas las proporciones debidas, a un titán o troll.

De hecho, en el folclore estonio, Kalevipoeg ya aparecía, hasta cierto punto, como un agente creativo y (re)modelador del paisaje natural, un agricultor y portador de cultura. Sin embargo, Kreutzwald realmente se esforzó por acercarlo a los humanos, convirtiéndolo en una figura más protectora de lo que el folclore reveló originalmente. Además, con el mismo objetivo en mente, el autor también eclipsó casi por completo el lado más oscuro de Kalevipoeg que estaba presente en las historias antiguas: una criatura sexualmente hiperactiva; quien solía presumir de su fuerza de manera imprudente, a menudo provocando escenarios caóticos. Aunque todavía quedan rastros de este lado de Kalevipoeg en la épica, pasaron por un intenso filtro de Kreutzwald, que conscientemente los minimizó. En este sentido, la operación de Kreutzwald fue clara. Eligió una criatura del folclore nativo que simbolizaba una parte indómita de los estonios y la modificó para poder mantener estas características y al mismo tiempo elevar el nivel digno de un héroe.

Kreutzwald se dio cuenta rápidamente de la necesidad de la joven nación estonia, que necesitaba con urgencia una identidad nacional y un héroe que fuera artísticamente emocionante, grandioso y atractivo, al tiempo que simbolizaba una rebelión contra el control extranjero. Inspirado en el Kalevipoeg del folclore estonio, Kreutzwald tuvo que darle una nueva voz, algo donde confluirían las características de una identidad nacional emergente, que establecería, sobre todo, un contraste directo con los alemanes, conquistadores de Estonia y sus dominadores durante siglos. La solución que le pareció más eficaz al autor, y de hecho, fue construir una epopeya en torno a un héroe nacional. La elección de Kalevipoeg no fue accidental: su parte primitiva e incontrolable, colosal y salvaje que parecía representar, para Kreutzwald y Faelhmann, la culminación del folclore genuinamente estonio que no revelaba rastro alguno de sus colonizadores germánicos.

Un último tema que debe destacarse y mantenerse siempre a la vista es la cuestión de la audiencia de Kreutzwald y su trabajo. Tanto el *Kalevipoeg* estonio como el *Kalevala* finlandés, a diferencia de otras epopeyas, no estaban dirigidos a una élite intelectual, sino a las clases del pueblo, principalmente al campesinado, que, dicho sea de paso, fue precisamente el mantenedor de la tradición popular oral hasta el siglo XIX, contribuyendo con su voces y recuerdos para los materiales de recopilación que servirían de base para estas epopeyas. La maestría de las obras de Kreutzwald y Elias Lönnrot radica precisamente en su capacidad para crear estas obras de carácter híbrido que lograron, con este material, movilizar la sensibilidad y el interés de una élite que deseaba la emancipación de la nación, al tiempo que le confiere una voz y valora la clases de la gente y el mundo cotidiano de su vida la mayor parte del tiempo sigue siendo rural.

Para eso, la intención de Kreutzwald era obtener tantos informes como fuera posible sobre el gigante de las narrativas populares. Sabía que estas historias tenían sus variaciones y regionalismos, extendiéndose por todo el territorio estonio y, por ello, inició una campaña pidiendo a todos sus compañeros, amigos y demás interesados que le enviaran todo el material que pudieran reunir para ayudarlo en la “reconstrucción de esta gran epopeya”. De hecho, Kreutzwald recibió ayuda de varias partes de Estonia, recibiendo numerosos materiales folclóricos.

Y esa fue la principal diferencia entre la obra de Kreutzwald y la de Lönnrot, autor de finlandesa *Kalevala*. El segundo recogió una cantidad mucho mayor de material que Kreutzwald,

además de haberlo hecho en gran parte de forma presencial, al viajar a diferentes localizaciones de Finlandia y principalmente en Karelia. Además de la ayuda que recibió de sus corresponsales, Kreutzwald realizó solo algunos viajes al sureste de su país, donde recopiló algunos cuentos tradicionales. Aunque esto no significa necesariamente que *Kalevipoeg* tenga un valor más bajo en comparación con *Kalevala*, debemos tener en cuenta que el contenido de Kalevipoeg debe leerse mucho más como una parte discursiva de la historia y la literatura de Estonia que como un representante confiable del folclore nativo.

Y a diferencia de la *Kalevala* finlandesa, *Kalevipoeg* solo tiene este protagonista único, que le dio a la epopeya su propio nombre. La narración consiste en Kalevipoeg viajando a Finlandia para rescatar a su madre, que había sido secuestrada por un mago finlandés – es interesante notar cómo el espíritu del mago en el trabajo de Kreutzwald es siempre el del finlandés o el del sámi. En el camino, Kalevipoeg termina involucrándose en una pelea contra el hijo de un herrero y lo mata innecesariamente en combate: el herrero luego lo maldice, maldiciendo por la propia espada de Kalevipoeg para matarlo. En el camino de regreso, el héroe se convierte en rey de Estonia después de ganar una disputa de lanzamiento de piedras contra sus dos hermanos. Ahora rey, el protagonista comienza a implementar mejoras y construir fortificaciones, ya que su reino fue constantemente invadido por lituanos, polacos y alemanes. En un momento dado, Kalevipoeg debe cruzar el río fangoso donde había caído su espada y luego, a causa de la maldición, le corta ambas piernas y el gigante muere. El dios Taara decide enviar a Kalevipoeg a vigilar las puertas del inframundo, donde todavía se encuentra hoy.

No hay traducciones de la epopeya estonia al portugués. Hay traducciones al inglés de Jüri Kurman (1982) y Triinu Kartus (2011). Otra opción es la breve traducción y adaptación en prosa, de William Forsell Kirby (1985), también al inglés. Mariano Gónzalez Campo tradujo la versión de Kirby del inglés al español (2015).

(Versión em español por Christina Ramalho)

3.

Kalevipoeg était l'épopée estonienne qui a surgi au 19ème siècle, initialement conçue par Friedrich Robert Faehlman et, à cause de sa mort, écrite et complétée par Friedrich Reinhold

Kreutzwald. L'épopée a émergé avant tout pour répondre au besoin de l'Estonie de se débarrasser de la domination culturelle allemande – qui durait depuis des siècles, essentiellement depuis l'époque des croisades baltes, vers le 12ème siècle – en créant une identité nationale véritablement estonienne qui n'a montré aucune trace de ses dominateurs allemands. Les valeurs et les caractéristiques nécessaires à la construction d'une telle identité convergent vers le héros Kalevipoeg («Le fils de Kalev»), retiré du folklore indigène et reconfiguré pour s'adapter aux moules épiques et aux idéaux romantiques typiques du XIX.

Kreutzwald a été grandement influencé par les idées de Gottfried Herder, considéré par l'un des plus grands architectes du *Sturm und Drang* et du romantisme allemand susmentionnés; en parallèle, il y a eu à cette époque une puissante vague de Estonien et autres mouvements révolutionnaires qui poussaient les peuples d'Europe de l'Est vers la volonté d'indépendance et d'émancipation depuis le début du XIXe siècle. Dans ce contexte, les maximes défendues par Herder pourraient alors être facilement assimilées par les savants estoniens en quête d'émancipation de la domination étrangère: selon lui, il y avait un déclin des sociétés occidentales qui avaient adhéré aux modèles culturels étrangers et dévalorisé leurs langues et littératures natales. Herder a appelé à une revitalisation des cultures et des nations en sauvant le folklore, la poésie et les traditions de chaque peuple, qui, selon lui, constituaient la forme la plus vraie d'expression de l'esprit national. Toutes les nations, selon l'auteur, étaient en train de progresser vers un état utopique souhaité, appelé Humanität, mais chaque nation devrait l'atteindre en suivant le chemin de sa propre culture, en développant sa propre langue, art, littérature, religion, mœurs et lois.

Attirés par ce même idéal, les étudiants révolutionnaires estoniens ont formé un groupe qui visait précisément ce type de sauvetage: le développement et la constitution de ce qui serait le véritable *Volksgeist* estonien, faisant de leur langue vernaculaire un instrument littéraire et, de leur tradition et de leur mémoire, représenté en folklore, le véritable contenu de cela. C'est dans ce contexte que Kreutzwald a rencontré et s'est lié d'amitié avec Friedrich Robert Faehlmann.

À un moment donné, influencé par l'épopée de ses voisins, la finlandaise *Kalevala*, Faehlmann a décidé de commencer à écrire une épopée estonienne dans le même esprit. En 1839,

il publia une anthologie de contes anciens et, buvant l'eau du romantisme allemand, écrivit sur la figure mythique du héros Kalevipoeg («le fils de Kalev») qui, dans le folklore estonien, était un géant connu pour ses actes peu héroïques, et fait de lui un ancien roi mythologique des Estoniens qui s'est battu pour la liberté de son peuple. Ainsi, le protagoniste (ou l'image du protagoniste) de l'épopée estonienne est né. Malheureusement, Faehlmann mourut en 1850, bien avant de terminer son écriture. C'était donc à Kreutzwald de terminer la grande épopée estonienne. Il l'a publié en parties dans les Actes de la Société des intellectuels estoniens au cours des années 1857 à 1861; sous forme de livre, l'épopée n'a été publiée en Estonie qu'en 1875.

Mais quelles ont été les inspirations de Kreutzwald, les bases mythologiques et folkloriques du peuple estonien qui soutiendraient ses écrits? Kreutzwald n'a pas tout créé l'histoire qui imprègne l'épopée. La réponse est le folklore estonien. Dans les chansons folkloriques, le protagoniste Kalevipoeg occupe un rôle quelque peu périphérique et secondaire; cependant, le personnage figure dans de nombreuses histoires populaires de nature prosaïque, en particulier celles de l'Est de l'Estonie, qui attribuent un caractère étiologique aux actions de Kalevipoeg et au paysage naturel: des pierres aux formes inhabituelles et la formation de rivières et de collines sont généralement attribuées à lui. Dans ces contes populaires, Kalevipoeg n'est pas un humain ordinaire, mais une créature qui peut être caractérisée comme quelque chose entre un être humain et un être primordial – quelque chose de similaire, étant donné les proportions voulues, à un titan ou un troll.

En fait, dans le folklore estonien, Kalevipoeg apparaît déjà, dans une certaine mesure, comme un agent créatif et un (re) modeleur du paysage naturel, un agriculteur et un porteur de culture. Cependant, Kreutzwald s'est en effet efforcé de le rapprocher des humains, faisant de lui une figure plus protectrice que le folklore initialement révélé. De plus, avec le même objectif en tête, l'auteur a aussi presque complètement éclipsé le côté sombre de Kalevipoeg qui était présent dans les vieilles histoires: une créature sexuellement hyperactive; qui se vantait imprudemment de sa force, provoquant souvent des scénarios chaotiques. Bien qu'il y ait encore des traces de ce côté de Kalevipoeg dans l'épopée, ils sont passés par un filtre intense de Kreutzwald, qui les minimisait consciemment. En ce sens, l'opération de Kreutzwald était claire. Il a choisi une créature du folklore indigène qui symbolisait une partie indomptée des Estoniens, et l'a modifiée afin de pouvoir conserver ces caractéristiques tout en élevant simultanément le niveau digne d'un héros.

Kreutzwald a rapidement compris le besoin de la jeune nation estonienne, qui avait un besoin urgent d'une identité nationale et d'un héros artistiquement excitant, grandiose et attrayant, tout en symbolisant une rébellion contre le contrôle étranger. Inspiré par le Kalevipoeg du folklore estonien, Kreutzwald devait lui donner une nouvelle voix, quelque chose où les caractéristiques d'une identité nationale émergente convergeraient, ce qui, surtout, établirait un contraste direct avec les Allemands, conquérants de l'Estonie et ses dominateurs pendant des siècles. La solution qui semblait la plus efficace à l'auteur – et c'était en fait – était de construire une épopée autour d'un héros national. Le choix de Kalevipoeg n'était pas accidentel: c'était précisément sa part primitive, incontrôlable, colossale et sauvage qui semblait représenter, pour Kreutzwald et Faelhmann, l'aboutissement d'un folklore authentiquement estonien qui n'a révélé aucune trace de ses colonisateurs germaniques.

Une dernière question qui doit être soulignée et toujours gardée à l'esprit est la question du public de Kreutzwald et de son travail. La *Kalevipoeg* estonienne et la *Kalevala* finlandaise, contrairement à d'autres épopées, visaient non pas une élite intellectuelle, mais les classes du peuple, principalement la paysannerie, qui, d'ailleurs, était précisément le mainteneur de la tradition folklorique orale jusqu'au 19ème siècle, contribuant avec leur des voix et des souvenirs pour les matériaux de compilation qui serviraient de base à ces épopées. La maîtrise des œuvres de Kreutzwald et d'Elias Lönnrot réside précisément dans leur capacité à créer ces œuvres à caractère hybride qui ont réussi, avec ce matériau, à mobiliser la sensibilité et l'intérêt d'une élite qui désirait l'émancipation de la nation, tout en conférant une voix et en valorisant le classes du peuple et le monde quotidien de leur vie la plupart du temps encore ruraux.

Pour cela, l'intention de Kreutzwald était d'obtenir autant de reportages que possible sur le géant des récits folkloriques. Il savait que ces histoires avaient leurs variations et régionalismes, étant répandues sur tout le territoire estonien et, par conséquent, il a lancé une campagne demandant à tous ses collègues, amis et autres parties intéressées de lui envoyer tout le matériel qu'ils pourraient rassembler pour l'aider. dans la «reconstruction de cette grande épopée». Kreutzwald a en effet reçu de l'aide de diverses régions d'Estonie, recevant de nombreux documents folkloriques.

Et c'était la principale différence entre l'œuvre de Kreutzwald et celle de Lönnrot, auteur de la *Kalevala* finlandaise. Le second a collecté une quantité beaucoup plus importante de matériel que Kreutzwald, en plus de l'avoir fait en grande partie en personne, lors de voyages à travers divers endroits en Finlande et principalement en Carélie. Outre l'aide qu'il a reçue de ses correspondants, Kreutzwald n'a fait que quelques voyages dans le sud-est de son pays, où il a recueilli quelques contes traditionnels. Bien que cela ne signifie pas nécessairement que Kalevipoeg a une valeur inférieure par rapport à *Kalevala*, nous devons garder à l'esprit que le contenu de *Kalevipoeg* devrait être lu beaucoup plus comme une partie discursive de l'histoire et de la littérature estoniennes, que que comme un représentant fiable du folklore indigène du pays.

Et contrairement à la finlandaise *Kalevala*, *Kalevipoeg* n'a que ce seul protagoniste, qui a donné son propre nom à l'épopée. Le récit consiste en un voyage de Kalevipoeg en Finlande pour sauver sa mère, qui avait été kidnappée par un magicien finlandais – il est intéressant de noter comment l'éthos du sorcier dans l'œuvre de Kreutzwald est toujours celui du Finlandais ou celui du sami. Sur le chemin, Kalevipoeg finit par s'impliquer dans un combat contre le fils d'un forgeron et le tue inutilement au combat: le forgeron le maudit alors, maudissant la propre épée de Kalevipoeg pour le tuer. Sur le chemin du retour, le héros devient roi d'Estonie après avoir remporté une dispute de jets de pierres contre ses deux frères. Désormais roi, le protagoniste commence à mettre en œuvre des améliorations et à construire des fortifications, son royaume étant constamment envahi par les Lituaniens, les Polonais et les Allemands. A un moment donné, Kalevipoeg doit traverser la rivière boueuse où son épée était tombée puis, à cause de la malédiction, elle lui coupe les deux jambes et le géant meurt. Le dieu Taara décide d'envoyer Kalevipoeg garder les portes de la pègre, où il se trouve encore aujourd'hui.

Il n'y a pas de traductions de l'épopée estonienne en portugais. Il existe des traductions en anglais par Jüri Kurman (1982) et Triinu Kartus (2011). Une autre option est la traduction courte et l'adaptation en prose de William Forsell Kirby (1985), également en anglais. Mariano Gónzalez Campo a traduit la version de Kirby de l'anglais vers l'espagnol (2015).

(Version française par Christina Ramalho)

4.

Kalevipoeg was the Estonian epic poem that arose in the 19th century, initially conceived by Friedrich Robert Faehlman and, on account of his death, written and completed by Friedrich Reinhold Kreutzwald. The epic emerged above all to meet Estonia's need to get rid of German cultural dominance – which had been going on for centuries on end, basically since the time of the Baltic Crusades, around the 12th century – by creating a genuinely Estonian national identity that showed no trace of its German dominators. The values and characteristics necessary for the construction of such an identity converged on the hero Kalevipoeg ("The son of Kalev"), removed from native folklore and reconfigured to fit the epic molds and romantic ideals typical of the XIX.

Kreutzwald was greatly influenced by the ideas of Gottfried Herder, considered by one of the greatest architects of the aforementioned Sturm und Drang and German Romanticism; in parallel, there was at that time a powerful wave of national awakening Estonian and other revolutionary movements that had been pushing the peoples of Eastern Europe towards the will of independence and emancipation since the beginning of the 19th century. In this context, the maxims defended by Herder could then be easily assimilated by Estonian scholars in search of emancipation from foreign domination: according to him, there was a decline in Western societies that had adhered to foreign cultural models and devalued their native languages and literatures. Herder called for a revitalization of cultures and nations by rescuing the folklore, poetry and traditions of each people, which, according to him, constituted the truest form of expression of the national spirit. All nations, according to the author, were in the process of progressing towards a desired utopian state, called Humanität, but each nation should reach it following the path of its own culture, developing its own language, art, literature, religion, customs and laws.

Attracted by this same ideal, Estonian revolutionary students formed a group that aimed precisely at this type of rescue: the development and constitution of what would be the true Estonian Volksgeist, making their vernacular language a literary instrument and, from their tradition and memory, represented in folklore, the genuine content for that. It was in this context that Kreutzwald met and became friends with Friedrich Robert Faehlmann.

At one point, influenced by the epic of his neighboring people, the Finnish *Kalevala*, Faehlmann decided to start writing an Estonian epic along the same lines. In 1839, he published an anthology of old tales and, drinking from the water of German Romanticism, wrote about the mythical figure of the hero Kalevipoeg ("the son of Kalev") who, in Estonian folklore, was a giant known for his unheroic acts, and turned him into a former mythological king of the Estonians who fought for the freedom of his people. Thus, the protagonist (or the image of the protagonist) of the Estonian epic was born. Unfortunately, Faehlmann died in 1850, long before completing his writing. It was therefore up to Kreutzwald to finish the great Estonian epic. He published it in parts in the Proceedings of the Society of Estonian Intellectuals throughout the years 1857 to 1861; in book form, the epic poem was published in Estonia only in 1875.

But what were Kreutzwald's inspirations, the mythological and folkloric bases of the Estonian people that would support his writings? Kreutzwald did not create all the story that permeates the epic. The answer is Estonian folklore. In folk songs, the protagonist Kalevipoeg occupies a somewhat peripheral and secondary role; however, the character figures in many of the folk stories of a prosaic nature, especially those from eastern Estonia, which attribute an etiological character to Kalevipoeg's actions and the natural landscape: stones in unusual shapes and the formation of rivers and hills are usually attributed to him. In these folk tales, Kalevipoeg is not an ordinary human, but a creature that can be characterized as something between a human being and a primordial being – something similar, given due proportions, to a titan or troll.

In fact, in the Estonian folklore Kalevipoeg already appeared, to some extent, as a creative agent and (re)modeler of the natural landscape, a farmer and bearer of culture. However, Kreutzwald did indeed strive to bring him closer to humans, making him a more protective figure than folklore originally revealed. Furthermore, with the same aim in mind, the author also almost completely overshadowed the darker side of Kalevipoeg that was present in the old stories: a sexually hyperactive creature; who used to boast of his strength recklessly, often causing chaotic scenarios. Although there are still traces of this side of Kalevipoeg in the epic, they went through an intense Kreutzwald filter, which consciously minimized them. In this sense, Kreutzwald's operation

was clear. He chose a creature of native folklore that symbolized an untamed part of Estonians, and modified it so that he could maintain these characteristics while simultaneously raising the standard worthy of a hero.

Kreutzwald was quick to grasp the need of the young Estonian nation, who urgently needed a national identity and a hero who was artistically exciting, grandiose and attractive, while symbolizing a rebellion against foreign control. Inspired by the Kalevipoeg from Estonian folklore, Kreutzwald had to give him a new voice, something where the characteristics of an emerging national identity would converge, which would, above all, establish a direct contrast with the Germans, conquerors of Estonia and its dominators for centuries on end. The solution that seemed most efficient to the author – and that was in fact – was to build an epic poem around a national hero. Kalevipoeg's choice was not accidental: it was precisely his primitive, uncontrollable, colossal and savage part that seemed to represent, for Kreutzwald and Faelhmann, the culmination of genuinely Estonian folklore that revealed no trace of his Germanic colonizers.

One last issue that needs to be highlighted and always kept in view is the question of Kreutzwald's audience and his work. Both the Estonian *Kalevipoeg* and the Finnish *Kalevala*, unlike other epics, were aimed not at an intellectual elite, but at the classes of the people, mainly the peasantry, which, incidentally, was precisely the maintainer of the oral folk tradition until the 19th century, contributing with their voices and memories for the compilation materials that would serve as the basis for these epics. The mastery of the works of Kreutzwald and Elias Lönnrot lies precisely in their ability to create these works of a hybrid nature that managed, with this material, to mobilize the sensitivity and interest of an elite that desired the emancipation of the nation, while conferring a voice and valuing the classes of the people and the everyday world of their life most of the time still rural.

For that, Kreutzwald's intention was to obtain as many reports as possible about the giant of folk narratives. He knew that these stories had their variations and regionalisms, being spread throughout Estonian territory and, therefore, he started a campaign asking all his colleagues, friends and other interested parties to send him all the material they could gather to help him. in the “reconstruction of this great epic”. Kreutzwald did indeed receive help from various parts of Estonia, receiving numerous folk materials.

And that was the main difference between the work of Kreutzwald and that of Lönnrot, author of the Finnish *Kalevala.* The second collected a much larger amount of material than Kreutzwald, in addition to having done it largely in person, when traveling through various locations in Finland and mainly in Karelia. In addition to the help he received from his correspondents, Kreutzwald made only a few trips to the southeast of his country, where he collected some traditional tales. Although this does not necessarily mean that *Kalevipoeg* has a lower value compared to *Kalevala*, we need to keep in mind that the contents of *Kalevipoeg* should be read much more as a discursive part of Estonian History and Literature, than as a reliable representative of the country's native folklore.

And unlike the Finnish *Kalevala*, *Kalevipoeg* has only this single protagonist, who gave the epic its own name. The narrative consists of Kalevipoeg traveling to Finland to rescue his mother, who had been kidnapped by a Finnish magician – it is interesting to note how the wizard's ethos in Kreutzwald's work is always that of the Finnish or that of the sámi. On the way*, Kalevipoeg* ends up getting involved in a fight against the son of a blacksmith and kills him unnecessarily in combat: the blacksmith then curses him, cursing for Kalevipoeg's own sword to kill him. On the way back, the hero becomes king of Estonia after winning a stone-throwing dispute against his two brothers. Now king, the protagonist begins to implement improvements and build fortifications, as his kingdom was constantly invaded by Lithuanians, Poles and Germans. At a given moment, Kalevipoeg must cross the muddy river where his sword had fallen and then, because of the curse, she cuts off both legs and the giant dies. The god Taara decides to send Kalevipoeg to guard the gates of the underworld, where he is still today.

There are no translations of the Estonian epic into Portuguese. There are translations into English by Jüri Kurman (1982) and Triinu Kartus (2011). Another option is the short translation and adaptation in prose, by William Forsell Kirby (1985), also into English. Mariano Gónzalez Campo translated Kirby's version from English into Spanish (2015).

Referências/Referencias/Références/References

ARUKASK, Madis. The Estonian national epic, Kalevipoeg: its sources and inception. In: CAMPBELL, Matthew (eds.); PERRAUDIN, Michael (eds.). **The voice of the people: writing the European folk revival**, 1760 – 1914, 2012, p. 123-141.

ARUKASK, Madis. Runo songs, Kalevipoeg and Peko in the question of national identity. In: HONKO, Lauri (eds.). **The Kalevala and the World's Traditional Epics**, 2002, p. 420-432.

DUBOIS, Thomas. Frithiof's Motley cousins: on the perils of using folklore to create a National Epic. In: BRANTLY, Susan (eds.); DUBOIS, Thomas (eds.). **The Nordic Storyteller: essays in honour of Niels Ingwersen**, 2009, p. 178-210.

HASSELBLATT, Cornelius. **Kalevipoeg Studies: the creation and reception of an Epic**. Helsinki: Studia Fennica Folkloristica, 2016.

TALVET, Jüri. Introdução. In: KREUTZWALD, Friedrich Heinholt (esc.). **Kalevipoeg, Epopeya Nacional Estonia**, 2015, p. III – XXIII.

ALVES, Victor Hugo Sampaio. *Lāčplēsis.* Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 245-253. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

LĀČPLĒSIS
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Victor Hugo Sampaio Alves[30]
Universidade Federal da Paraíba

1.

Lāčplēsis é a epopeia da Letônia, concebida e escrita por Andrejs Pumpurs entre os anos de 1872-1887. A leitura e compreensão dessa obra necessitam ser feitas dentro do contexto de emancipação dos países bálticos no século XIX – ainda que se deva sempre olhar para as especificidades de cada um desses contextos etno-histórico-culturais: assim como a Letônia, países como Estônia, Finlândia e Lituânia também passaram por longos processos de libertação do controle político-econômico-cultural de países opressores, processos dentro dos quais, em algum momento, todas essas nações acabaram canalizando em epopeias os heróis e personagens retirados das tradições locais, fazendo disso argumento retórico para a constituição de uma legítima identidade nacional digna de autonomia.

[30] Mestre e doutorando em Ciências das Religiões pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Membro do Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos (NEVE), da Sociedade Finlandesa de Literatura (*Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*/SKS) e do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

No caso específico da Letônia, o protagonista que dá nome ao épico surge como herói nacional que sintetiza a verdadeira identidade letã, distanciando-a das identidades e culturas russa e germânica, lutando e morrendo, no épico, pela emancipação de seu país. A subjugação da Letônia por poderes estrangeiros havia começado ainda na Idade Média, no século XII, durante a Segunda Cruzada, quando foi alvo de investidas dos cruzados germânicos, caindo sobre seu domínio por séculos a fio. Posteriormente, dos anos de 1795 a 1917, a Letônia foi anexada pelo Império Russo. O importante é compreendermos por quê, nesses contextos de emancipação cultural e política, as epopeias e seus heróis transformavam-se em símbolos unificantes tão necessários: aos países dominados, como a Letônia, era necessário desconstruir séculos de estereótipos humilhantes institucionalizados por seus dominadores, que os estigmatizavam como sendo simples servos e camponeses desprovidos de história e de uma verdadeira cultura; manifestadores, enfim, apenas dos traços culturais que haviam adotado das nações superiores que os haviam dominado.

O propósito de Pumpurs em criar uma epopeia nacional era o de ser uma resposta a tais opressões. Tratava-se de resgatar uma genuína cultura letã, ainda viva e pulsante nas tradições de seu povo. Assim, o autor buscou no folclore regional o herói *Lāčplēsis* (cujo nome significa "*Matador de Urso*"). Ao contrário do contexto finlandês, em que os conteúdos para suas respectivas epopeias foram retirados de tradições orais ainda vivas em pleno século XIX, Pumpurs não encontrou heróis tradicionais e guerreiros nos cantos camponeses. O nome do protagonista foi retirado da toponímia local – haviam diversos lugares com seu nome – e de narrativas oriundas do folclore em prosa, como lendas etiológicas e em descrições lendárias dos festivais do meio de verão e, por fim, especialmente de um conto folclórico sobre um homem extremamente poderoso e forte. Apesar de Pumpurs alegar que havia encontrado *Lāčplēsis* em uma lenda histórica, hoje sabe-se que ele foi retirado de um conto folclórico fictício.

O contexto histórico em que a epopeia se passa é precisamente o das Cruzadas no Báltico durante o século XIII. Situando o herói nesse período, Pumpurs conseguiu tanto criticar para sua audiência as linhagens de domínio feudal que dominavam a Letônia (*tzares* russos e barões germanos) quanto oferecer um vislumbre de ideias de democracia e liberdade (que obviamente são anacrônicas e não teriam sido possíveis na Idade Média, mas que relatavam as queixas e reivindicações contemporâneas de seu país).

A epopeia gira em torno dos feitos de *Lāčplēsis*, que vão crescendo à medida em que a narrativa se desenrola. O herói começa eliminando criaturas selvagens, depois seres mitológicos e, em seguida, humanos (obviamente que os inimigos de seu povo, os Cruzados). Há um certo argumento pedagógico na epopeia: *Lāčplēsis* vai aos poucos tornando-se mais ponderado e sábio, aprendendo com seus erros, até que é eleito o líder militar de seu povo. Uma vez nessa posição, ele consegue mobilizar o exército letão e elaborar inúmeras táticas de combate. Num momento emblemático, após ter capturado um líder inimigo particularmente cruel, o herói decide não matá-lo, entregando-o aos anciões para que recebesse o julgamento e sentença adequados. O ideal de um país justo e democrático é colocado de maneira completamente clara. Contudo, num certo momento o segredo da força sobre-humana de *Lāčplēsis*, suas orelhas de urso, é descoberto por um cavaleiro negro, que as corta, desmembrando-as. Ainda assim, o herói letão se mostra incrivelmente forte e consegue erguer o cavaleiro, arremessando-o em um precipício acima do rio Daugava; mas o cavaleiro o puxa para junto de si e ambos caem no abismo. Com a morte de *Lāčplēsis* os letões perdem a guerra, embora a obra termine com um epílogo alegando que o herói um dia retornará para libertar sua nação.

Não existem traduções de *Lāčplēsis* para o português. Há uma tradução livre, em verso heroico, de todos os 6 cantos para o inglês, feita por Arthur Cropley (2006).

2.

Lāčplēsis es la epopeya letona, concebida y escrita por Andrejs Pumpurs entre 1872-1887. La lectura y comprensión de este poema debe realizarse en el contexto de la emancipación de los países bálticos en el siglo XIX, aunque siempre hay que mirar las particularidades de cada uno de estos contextos etnohistórico-culturales: así como Letonia, países como Estonia Finlandia y Lituania también pasaron por largos procesos de liberación del control político, económico y cultural de países opresores, procesos dentro de los cuales, en algún momento, todas estas naciones terminaron canalizando héroes y personajes extraídos de las tradiciones locales hacia épicas, haciendo este argumento retórica para la constitución de una identidad nacional legítima digna de autonomía.

En el caso específico de Letonia, el protagonista que da nombre a la epopeya emerge como un héroe nacional que sintetiza la verdadera identidad letona, distanciándola de las identidades y culturas rusa y alemana, luchando y muriendo, en la epopeya, por la emancipación de su país. La subyugación de Letonia por potencias extranjeras había comenzado en la Edad Media, en el siglo XII, durante la Segunda Cruzada, cuando fue blanco de los ataques de los cruzados germánicos, cayendo bajo su dominio durante siglos. Posteriormente, desde los años 1795 hasta 1917, Letonia fue anexionada por el Imperio Ruso. Lo importante es entender por qué, en estos contextos de emancipación cultural y política, las epopeyas y sus héroes se convirtieron en símbolos unificadores tan necesarios: para los países dominados, como Letonia, fue necesario deconstruir siglos de estereotipos humillantes institucionalizados por sus dominadores, que los estigmatizó como simples siervos y campesinos sin historia y cultura real; manifestantes, en resumen, sólo de los rasgos culturales que habían adoptado de las naciones superiores que los habían dominado.

El propósito de Pumpurs al crear una epopeya nacional era ser una respuesta a tal opresión. Se trataba de rescatar una auténtica cultura letona, aún viva y palpitante en las tradiciones de su gente. Así, el autor buscó en el folclore regional al héroe Lāčplēsis (cuyo nombre significa "Asesino de osos"). Al contrario del contexto finlandés, en el que los contenidos de sus respectivas epopeyas fueron tomados de tradiciones orales aún vivas a mediados del siglo XIX, Pumpurs no encontró héroes y guerreros tradicionales en las canciones campesinas. El nombre del protagonista fue tomado de la toponimia local – había varios lugares con su nombre – y de narrativas del folclore en prosa, como leyendas etiológicas y descripciones legendarias de las fiestas de mediados de verano y, finalmente, especialmente de un cuento popular sobre un hombre extremadamente poderoso y fuerte. Aunque Pumpurs afirma haber encontrado a *Lāčplēsis* en una leyenda histórica, ahora se sabe que fue tomado de un cuento popular ficticio.

El contexto histórico en el que se desarrolla la epopeya es precisamente el de las Cruzadas en el Báltico durante el siglo XIII. Al situar al héroe en este período, Pumpurs pudo tanto criticar los linajes feudales que dominaban Letonia (zares rusos y barones alemanes) a su audiencia como ofrecer una visión de las ideas de democracia y libertad (que son obviamente anacrónicas y no habrían sido posibles en el Edad Media, pero que informó de las quejas y reclamos contemporáneos de su país).

La epopeya gira en torno a los hechos de Lāčplēsis, que crecen a medida que se desarrolla la narrativa. El héroe comienza eliminando criaturas salvajes, luego seres mitológicos y luego humanos (obviamente, los enemigos de su pueblo, los cruzados). Hay un cierto argumento pedagógico en la epopeya: Lāčplēsis se está volviendo gradualmente más reflexivo y sabio, aprendiendo de sus errores, hasta que es elegido líder militar de su pueblo. Una vez en esta posición, logra movilizar al ejército letón e idear numerosas tácticas de combate. En un momento emblemático, después de haber capturado a un líder enemigo particularmente cruel, el héroe decide no matarlo, entregándolo a los ancianos para que reciba el juicio y la sentencia correspondientes. El ideal de un país justo y democrático se enuncia con bastante claridad. Sin embargo, en un momento determinado el secreto de la fuerza sobrehumana de Lāčplēsis, sus orejas de oso, es descubierto por un caballero negro, que las corta y las desmembra. Aun así, el héroe letón es increíblemente fuerte y logra levantar al caballero, arrojándolo a un precipicio sobre el río Daugava; pero el jinete lo acerca y ambos caen al abismo. Con la muerte de Lāčplēsis, los letones pierden la guerra, aunque la obra termina con un epílogo que afirma que el héroe algún día regresará para liberar a su nación.

No hay traducciones de *Lāčplēsis* al portugués. Existe una traducción gratuita, en verso heroico, de las 6 canciones al inglés, realizada por Arthur Cropley (2006).
(Versión em español por Christina Ramalho)

3.

Lāčplēsis est l'épopée lettone, conçue et écrite par Andrejs Pumpurs entre 1872-1887. La lecture et la compréhension de ce travail doivent se faire dans le contexte de l'émancipation des pays baltes au XIXe siècle – même s'il faut toujours se pencher sur les spécificités de chacun de ces contextes ethno-historiques-culturels: ainsi que la Lettonie, des pays comme l'Estonie, Finlande et Lituanie ont également traversé de longs processus de libération du contrôle politique, économique et culturel des pays oppressifs, processus au sein desquels, à un moment donné, toutes ces nations ont fini par canaliser des héros et des personnages tirés des traditions locales vers des épopées, faisant de cet argument rhétorique pour la constitution d'une identité nationale légitime digne de l'autonomie.

Dans le cas spécifique de la Lettonie, le protagoniste qui donne son nom à l'épopée émerge comme un héros national qui synthétise la véritable identité lettone, l'éloignant des identités et cultures russes et allemandes, combattant et mourant, dans l'épopée, pour l'émancipation de son pays. L'assujettissement de la Lettonie par des puissances étrangères avait commencé au Moyen Âge, au XIIe siècle, lors de la deuxième croisade, alors qu'elle était la cible d'attaques des croisés germaniques, tombant sous son domaine pendant des siècles. Plus tard, des années 1795 à 1917, la Lettonie a été annexée par l'Empire russe. L'important est de comprendre pourquoi, dans ces contextes d'émancipation culturelle et politique, les épopées et leurs héros sont devenus des symboles unificateurs si nécessaires: pour les pays dominés, comme la Lettonie, il a fallu déconstruire des siècles de stéréotypes humiliants institutionnalisés par leurs dominateurs, qui les stigmatisaient comme de simples serfs et paysans sans histoire et sans vraie culture; manifestes, en bref, seulement des traits culturels qu'ils avaient adoptés des nations supérieures qui les avaient dominées.

Le but de Pumpurs en créant une épopée nationale était d'être une réponse à une telle oppression. Il s'agissait de sauver une authentique culture lettone, toujours vivante et animée par les traditions de son peuple. Ainsi, l'auteur a recherché dans le folklore régional le héros Lāčplēsis (dont le nom signifie «Bear Killer»). Contrairement au contexte finlandais, où le contenu de leurs épopées respectives était tiré de traditions orales encore vivantes au milieu du XIXe siècle, les Pumpurs n'ont pas trouvé de héros et de guerriers traditionnels dans les chants paysans. Le nom du protagoniste a été tiré
de la toponymie locale – il y avait plusieurs endroits avec son nom – et de récits du folklore en prose, tels que des légendes étiologiques et des descriptions légendaires des festivals de la mi-été et, enfin, en particulier d'un conte folklorique sur un homme extrêmement puissant et fort. Bien que Pumpurs prétende avoir trouvé Lāčplēsis dans une légende historique, on sait maintenant qu'il a été tiré d'un conte folklorique fictif.

Le contexte historique dans lequel se déroule l'épopée est précisément celui des croisades en Baltique au XIIIe siècle. En situant le héros dans cette période, Pumpurs a pu à la fois critiquer les lignées féodales qui dominaient la Lettonie (tsars russes et barons allemands) à son public et offrir un aperçu des idées de démocratie et de liberté (qui sont évidemment anachroniques et n'auraient

pas été possibles dans le Moyen Âge, mais qui a rapporté les plaintes et revendications contemporaines de leur pays).

L'épopée tourne autour des réalisations de , qui grandissent à mesure que le récit se déroule. Le héros commence par éliminer les créatures sauvages, puis les êtres mythologiques et ensuite les humains (évidemment les ennemis de son peuple, les Croisés). Il y a un certain argument pédagogique dans l'épopée: Lāčplēsis devient progressivement plus réfléchi et sage, apprenant de ses erreurs, jusqu'à ce qu'il soit élu chef militaire de son peuple. Une fois à ce poste, il parvient à mobiliser l'armée lettone et à concevoir de nombreuses tactiques de combat. Dans un moment emblématique, après avoir capturé un chef ennemi particulièrement cruel, le héros décide de ne pas le tuer, le remettant aux anciens pour recevoir le jugement et la sentence appropriés. L'idéal d'un pays juste et démocratique est énoncé assez clairement. Cependant, à un certain moment, le secret de la force surhumaine de Lāčplēsis, ses oreilles d'ours, est découvert par un chevalier noir, qui les coupe, les démembre. Même ainsi, le héros letton est incroyablement fort et parvient à soulever le chevalier, le jetant sur un précipice au-dessus de la rivière Daugava; mais le cavalier l'attire et ils tombent tous les deux dans l'abîme. Avec la mort de Lāčplēsis, les Lettons perdent la guerre, bien que l'œuvre se termine par un épilogue affirmant que le héros reviendra un jour pour libérer sa nation.

Il n'y a pas de traduction de Lāčplēsis en portugais. Il existe une traduction gratuite, en vers héroïque, avec 6 chants en anglais, réalisée par Arthur Cropley (2006).
(Version française par Christina Ramalho)

4.

Lāčplēsis is the Latvian epic poem, conceived and written by Andrejs Pumpurs between 1872-1887. The reading and understanding of this work needs to be done within the context of the emancipation of the Baltic countries in the 19th century – although one must always look at the specifics of each of these ethno-historical-cultural contexts: as well as Latvia, countries like Estonia, Finland and Lithuania also went through long processes of liberation from the political, economic and cultural control of oppressive countries, processes within which, at some point, all these nations ended up channeling heroes and characters drawn from local traditions into epics, making this argument rhetoric for the constitution of a legitimate national identity worthy of autonomy.

In the specific case of Latvia, the protagonist who gives the epic its name emerges as a national hero who synthesizes the true Latvian identity, distancing it from Russian and German identities and cultures, fighting and dying, in the epic, for the emancipation of his country. Latvia's subjugation by foreign powers had started in the Middle Ages, in the 12th century, during the Second Crusade, when it was the target of attacks by the Germanic Crusaders, falling under its domain for centuries on end. Later, from the years 1795 to 1917, Latvia was annexed by the Russian Empire. The important thing is to understand why, in these contexts of cultural and political emancipation, the epics and their heroes became so necessary unifying symbols: for dominated countries, such as Latvia, it was necessary to deconstruct centuries of humiliating stereotypes institutionalized by their dominators, who stigmatized them as being simple serfs and peasants without history and a real culture; manifesters, in short, only of the cultural traits they had adopted from the higher nations that had dominated them.

Pumpurs' purpose in creating a national epic poem was to be a response to such oppression. It was about rescuing a genuine Latvian culture, still alive and pulsing in the traditions of its people. Thus, the author sought in the regional folklore the hero Lāčplēsis (whose name means “Bear Killer”). Contrary to the Finnish context, in which the contents for their respective epics were taken from oral traditions still alive in the middle of the 19th century, Pumpurs did not find traditional heroes and warriors in peasant songs. The protagonist's name was taken from the local toponymy – there were several places with his name – and from narratives from prose folklore, such as etiological legends and legendary descriptions of the mid-summer festivals and, finally, especially from a folk tale about an extremely powerful and strong man. Although Pumpurs claims to have found *Lāčplēsis* in a historical legend, it is now known that he was taken from a fictional folk tale.

The historical context in which the epic takes place is precisely that of the Crusades in the Baltic during the 13th century. By situating the hero in this period, Pumpurs was able to both criticize the feudal lineages that dominated Latvia (Russian tsars and German barons) to his audience and offer a glimpse of ideas of democracy and freedom (which are obviously anachronistic and would not have been possible in the Middle Ages, but who reported the contemporary complaints and claims of their country).

The epic poem revolves around the achievements of Lāčplēsis, which grow as the narrative unfolds. The hero starts by eliminating wild creatures, then mythological beings and then humans (obviously the enemies of his people, the Crusaders). There is a certain pedagogical argument in the epic: Lāčplēsis is gradually becoming more thoughtful and wiser, learning from his mistakes, until he is elected the military leader of his people. Once in this position, he manages to mobilize the Latvian army and devise numerous combat tactics. In an emblematic moment, after having captured a particularly cruel enemy leader, the hero decides not to kill him, handing him over to the elders to receive the appropriate judgment and sentence. The ideal of a fair and democratic country is stated quite clearly. However, at a certain moment the secret of Lāčplēsis's superhuman strength, his bear ears, is discovered by a black knight, who cuts them off, dismembering them. Even so, the Latvian hero is incredibly strong and manages to lift the knight, throwing him on a precipice above the Daugava River; but the rider pulls him close and they both fall into the abyss. With the death of Lāčplēsis, Latvians lose the war, although the work ends with an epilogue claiming that the hero will one day return to liberate his nation.

There are no translations of *Lāčplēsis* into Portuguese. There is a free translation, in heroic verse, of all 6 songs into English, made by Arthur Cropley (2006).

(English version by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

GUNTIS, Šmidchens. National Heroic Narratives in the Baltics as a Source for Nonviolent Political Action. **Slavic Review**, v. 66, n. 3, 2007, pp. 484-508.

KRUKS, Sergei. The Latvian Epic “Lāčplēsis: Passe-Partout” Ideology, Traumatic Imagination of Community. **Journal of Folklore Research**, v. 41, n. 1, 2004, pp. 1-32.

ALVES, Victor Hugo Sampaio. *Mastorava*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 254-261. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

MASTORAVA
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Victor Hugo Sampaio Alves[31]
Universidade Federal da Paraíba

1.

Mastorava (Мастораβа) é a epopeia do povo mordoviano – indígenas de origem fino-úgrica que habitam território russo, principalmente próximo ao rio Volga, na chamada República da Mordóvia. Há várias etnias mordovianas, como os Erzya, os Moksha, os Teryukhan e os Tengushev, cada uma portadora de seus respectivos idiomas, culturas e costumes (embora, claro, portem uma série de características em comum que as fazem estar incluídos no mesmo grupo étnico). A epopeia foi escrita na língua erzya.

Os séculos XX e XXI trouxeram um grande renascimento da cultura erzya e o consequente interesse em seu passado, seu povo, seus feitos e sua mitologia. Havia a necessidade de defender o povo Mordoviano enquanto nação, reivindicando seus próprios feitos heroicos e sua capacidade de

[31] Mestre e doutorando em Ciências das Religiões pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Membro do Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos (NEVE), da Sociedade Finlandesa de Literatura (*Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*/SKS) e do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

desenvolver uma literatura nacional, impactante a nível estético e simbólico, que pudesse ser construída com elementos do folclore e da mitologia nativos. Afinal, outros povos fino-úgricos haviam vislumbrado a mesma possibilidade (apesar das peculiaridades de cada contexto e, como se percebe, sempre fortemente embasados nas premissas do Romantismo): a *Kalevala* finlandesa e o *Kalevipoeg* estoniano haviam sido grandes exemplos de como povos minoritários e com o histórico de ter sofrido grandes opressões também podiam alcançar o reconhecimento de seu *status* de nação por meio de uma epopeia na qual convergissem valores, símbolos e identidade comunitários, unificantes, a "voz de seu povo", enfim.

A epopeia foi escrita por Alexander Sharonov, que conferiu um novo tom a diversas estórias, lendas, canções e mitos antigos dos mordovianos. Suas inspirações foram principalmente o material folclórico coletado no século XIX pelo russo Melnikov-Pechersky, disponível em seu "*The Mordovian Essays*", e nos 8 volumes de textos folclóricos que haviam sido registrados pelo folclorista finlandês H. Paasonen nos territórios do rio Volga, organizados em 8 volumes chamados *Mordwinische Volksdichtung*. Além disso, o próprio Sharonov fez uma série de expedições para a região de Penza (distritos de Kuznetsky, Kameshkirsky e Shemysheisky), Gorkovsky (distritos de Lukoyanovsky e Shatkovsky) e o distrito de Tetyushsky. Durante essas expedições, Sharonov registrou diversas lendas heroicas sobre o *tsar* Tyushtyan, a duquesa Narchatka e outros conteúdos épicos que formariam os alicerces de sua epopeia *Mastorava*.

Embasando-se nessas viagens de coleta de material e nos trabalhos de Melnikov-Pechersky e H. Paasonen sobre folclore mordoviano, Sharonov organizou e harmonizou os diferentes enredos e personagens de forma que constituíssem uma narrativa coerente digna de se transformar na epopeia de um povo. A operação e a parte autoral de Sharonov foram, portanto, a de combinar enredos oriundos de diferentes narrativas épicas/folclóricas num mesmo todo e num enredo subjacente comum.

O poema contém 5 partes, intituladas "O Universo", "Antiguidade", "A Era do Rei *Tyushtya*", "A Era Heroica" e "A Nova Era". Na epopeia, *Tyushtya* era um camponês que foi eleito rei pelo seu povo, unindo sobre seu governo os povos de duas etnias, os mokshan e os erzyan. O título da epopeia, *Mastorava*, era o nome de uma deusa da terra na mitologia mordoviana; e o protagonista *Tyushtya*, por sua vez, era o deus da lua, filho do deus do trovão *Purginepaz* com uma mortal

chamada Litova. *Tyushtya* acaba atuando como o típico herói cultural, trazendo a imposição de leis e de justiça, além de ter uma força sobre-humana que o torna capaz de lutar contra monstros e bestas gigantes, protegendo seu povo de ataques e da destruição potencialmente trazida por esses primeiros. A principal motivação dos atos de *Tyushtya* são as de trazer o equilíbrio cósmico e manter a ordem vigente. Como Sharonov se embasou nos enredos de diversas narrativas folclóricas diferentes entre si, foi necessário incorporar em sua obra outros heróis nelas presentes, como *Azravka*, *Litava*, *Suralya* e *Kudaley*. Antes de se debruçar sobre os feitos do corajoso herói semidivino *Tyushtya*, a epopeia narra a criação do universo, da abóbada celeste, da terra, dos deuses, do homem e, por fim, do povo Ezryan especificamente – bem como as origens de seus rituais, costumes e cultura.

Sharonov levou mais de 20 anos para escrever a epopeia, que foi publicada em 1994, em russo (Масторава).

2.

Mastorava (Масторава) es la epopeya del pueblo mordoviano – indígenas de origen finougriano que habitan en territorio ruso, principalmente cerca del río Volga, en la llamada República de Mordovia. Hay varias etnias mordovianas, como Erzya, Moksha, Teryukhan y Tengushev, cada una con sus respectivas lenguas, culturas y costumbres (aunque, por supuesto, tienen una serie de características comunes que las hacen incluidas en el mismo grupo étnico). La epopeya fue escrita en el idioma Erzya.

Los siglos XX y XXI trajeron un gran renacimiento de la cultura Erzya y el consiguiente interés por su pasado, su gente, sus logros y su mitología. Existía la necesidad de defender al pueblo mordoviano como nación, reivindicando sus propias hazañas heroicas y su capacidad para desarrollar la literatura nacional, impactando a nivel estético y simbólico, que pudiera construirse con elementos del folclore y la mitología nativos. Después de todo, otros pueblos ugro-finlandeses habían vislumbrado la misma posibilidad (a pesar de las peculiaridades de cada contexto y, como se puede ver, siempre fuertemente basado en las premisas del romanticismo): el *Kalevala* finlandés y el *Kalevipoeg* estonio habían sido grandes ejemplos de cómo las minorías con una historia de haber sufrido una gran opresión también pudieron lograr el reconocimiento de su condición de nación a

través de una epopeya donde confluyeron valores comunitarios, símbolos e identidad unificadoras, la “voz de su pueblo”, en definitiva.

La epopeya fue escrita por Alexander Sharonov, quien dio un nuevo tono a varias historias, leyendas, canciones y mitos antiguos de los mordovianos. Sus inspiraciones fueron principalmente el material folclórico recopilado en el siglo XIX por el ruso Melnikov-Pechersky, disponible en sus “Ensayos mordovianos”, y en los 8 volúmenes de textos folclóricos que habían sido registrados por el folclorista finlandés H. Paasonen en los territorios del río Volga, organizados en 8 volúmenes llamados *Mordwinische Volksdichtung*. Además, el propio Sharonov realizó una serie de expediciones a la región de Penza (distritos de Kuznetsky, Kameshkirsky y Shemysheisky), Gorkovsky (distritos de Lukoyanovsky y Shatkovsky) y el distrito de Tetyushsky. Durante estas expediciones, Sharonov registró varias leyendas heroicas sobre el *tzar* Tyushtyan, la duquesa Narchatka y otros contenidos épicos que formarían la base de su epopeya *Mastorava*.

A partir de estos viajes de recolección de material y las obras de Melnikov-Pechersky y H. Paasonen sobre el folclore mordoviano, Sharonov organizó y armonizó las diferentes tramas y personajes para constituir una narrativa coherente digna de convertirse en la epopeya de un pueblo. La operación y la parte del autor de Sharonov, por lo tanto, fue combinar tramas de diferentes narrativas épicas/folklórico en el mismo todo y una trama subyacente común.

El poema contiene 5 partes, tituladas “El Universo”, “Antigüedad”, “La Era del Rey Tyushtya”, “La Era Heroica” y “La Nueva Era”. En la epopeya, Tyushtya era un campesino que fue elegido rey por su pueblo, uniendo bajo su gobierno a los pueblos de dos grupos étnicos, los Mokshan y los Erzyan. El título épico, *Mastorava*, era el nombre de una diosa de la tierra en la mitología mordoviana; y el protagonista Tyushtya, a su vez, era el dios de la luna, hijo del dios del trueno Purginepaz con una mortal llamada Litova. Tyushtya termina actuando como el típico héroe cultural, trayendo la imposición de leyes y justicia, además de tener una fuerza sobrehumana que lo hace capaz de luchar contra monstruos y bestias gigantes, protegiendo a su pueblo de los ataques y la destrucción potencialmente traída por los primeros. La principal motivación de las acciones de Tyushtya es lograr el equilibrio cósmico y mantener el orden. Como Sharonov se basó en las tramas de varias narrativas folclóricas diferentes, fue necesario incorporar a otros héroes presentes en ellas, como Azravka, Litava, Suralya y Kudaley. Antes de ver los logros del valiente héroe semidivino

Tyushtya, la epopeya narra la creación del universo, la cúpula celestial, la tierra, los dioses, el hombre y, finalmente, el pueblo de Ezryan específicamente – así como los orígenes de sus rituales, costumbres y cultura.

Sharonov tardó más de 20 años en escribir la epopeya, que se publicó en 1994 en ruso (Мастораво).

(Versión em español por Christina Ramalho)

3.

Mastorava (Мастораво) est l'épopée du peuple mordovien – indigènes d'origine finno-ougrienne qui habitent le territoire russe, principalement près de la Volga, dans la soi-disant République de Mordovie . Il existe plusieurs ethnies mordoviennes, telles que les Erzya, les Moksha, les Teryukhan et les Tengushev, chacune portant leurs langues, cultures et coutumes respectives (bien que, bien sûr, elles aient un certain nombre de caractéristiques communes qui les font figurer dans le même groupe ethnique). L'épopée a été écrite dans la langue Erzya.

Les XXe et XXIe siècles ont apporté un grand renouveau de la culture Erzya et l'intérêt qui en résulte pour son passé, ses habitants, ses réalisations et sa mythologie. Il était nécessaire de défendre le peuple mordovien en tant que nation, revendiquant ses propres actes héroïques et sa capacité à développer une littérature nationale, ayant un impact au niveau esthétique et symbolique, qui pourrait être construite avec des éléments du folklore et de la mythologie autochtones. Après tout, d'autres peuples finno-ougriens avaient envisagé la même possibilité (malgré les particularités de chaque contexte et, comme on peut le voir, toujours fortement basé sur les prémisses du romantisme): le *Kalevala* finlandais et le *Kalevipoeg* estonien avaient été de grands exemples de la façon dont la minorité et avec l'histoire d'avoir subi une grande oppression, ils pourraient également obtenir la reconnaissance de leur statut de nation à travers une épopée où les valeurs, les symboles et l'identité communautaires unificateurs convergeaient, la «voix de leur peuple», en bref.

L'épopée a été écrite par Alexander Sharonov, qui a donné un nouveau ton à diverses histoires, légendes, chansons et mythes anciens des Mordoviens. Ses inspirations étaient principalement le matériel folklorique recueilli au 19ème siècle par le russe Melnikov-Pechersky,

disponible dans ses «Essais mordoviens», et dans les 8 volumes de textes folkloriques qui avaient été enregistrés par le folkloriste finlandais H. Paasonen dans les territoires de la Volga, organisés en 8 volumes appelés *Mordwinische Volksdichtung*. En outre, Sharonov lui-même a effectué une série d'expéditions dans la région de Penza (districts de Kuznetsky, Kameshkirsky et Shemysheisky), Gorkovsky (districts de Lukoyanovsky et Shatkovsky) et le district de Tetyushsky. Au cours de ces expéditions, Sharonov a enregistré plusieurs légendes héroïques sur le tsar Tyushtyan, la duchesse Narchatka et d'autres contenus épiques qui formeraient la base de son épopée *Mastorava*.

Sur la base de ces voyages de collecte de matériaux et des travaux de Melnikov-Pechersky et H.Paasonen sur le folklore mordovien, Sharonov a organisé et harmonisé les différentes intrigues et personnages de manière à constituer un récit cohérent digne de devenir l'épopée d'un peuple. L'opération et la partie auteur de Sharonov consistaient donc à combiner des intrigues de différents récits épiques / folkloriques dans le même ensemble et une intrigue sous-jacente commune.

Le poème contient 5 parties, intitulées "L'Univers", "Antiquité", "L'âge du roi Tyushtya", "L'âge héroïque" et "Le nouvel âge". Dans l'épopée, Tyushtya était un paysan élu roi par son peuple, unissant sous son gouvernement les peuples de deux groupes ethniques, les Mokshan et les Erzyan. Le titre épique, *Mastorava*, était le nom d'une déesse de la terre dans la mythologie mordovienne; et le protagoniste Tyushtya, à son tour, était le dieu de la lune, fils du dieu du tonnerre Purginepaz avec un mortel nommé Litova. Tyushtya finit par agir comme le héros culturel typique, apportant l'imposition de lois et de justice, en plus d'avoir une force surhumaine qui le rend capable de combattre des monstres et des bêtes géantes, protégeant son peuple des attaques et des destructions potentiellement provoquées par les premières. La principale motivation des actions de Tyushtya est d'apporter un équilibre cosmique et de maintenir l'ordre. Comme Sharonov était basé sur les intrigues de plusieurs récits folkloriques différents, il était nécessaire d'incorporer d'autres héros présents en eux, tels que Azravka, Litava, Suralya et Kudaley. Avant de regarder les réalisations du brave héros semi-divin Tyushtya, l'épopée raconte la création de l'univers, le dôme céleste, la terre, les dieux, l'homme et, enfin, le peuple Ezryan en particulier – ainsi que les origines de leurs rituels, coutumes et culture.

Il a fallu plus de 20 ans à Sharonov pour écrire l'épopée, qui a été publiée en 1994 en russe (Масторава).

(Version française par Christina Ramalho)

4.

Mastorava (Масторава) is the epic poem of the Mordovian people – indigenes of Finno-Ugrian origin who inhabit Russian territory, mainly near the Volga River, in the so-called Republic of Mordovia. There are several Mordovian ethnicities, such as the Erzya, the Moksha, the Teryukhan and the Tengushev, each carrying their respective languages, cultures and customs (although, of course, they have several common characteristics that make them included in the same ethnic group). The epic was written in the Erzya language.

The 20th and 21st centuries brought a great revival of Erzya culture and the consequent interest in its past, its people, its achievements and its mythology. There was a need to defend the Mordovian people as a nation, claiming their own heroic deeds and their ability to develop national literature, impacting at the aesthetic and symbolic level, that could be built with elements of native folklore and mythology. After all, other Finno-Ugric peoples had envisioned the same possibility (despite the peculiarities of each context and, as can be seen, always strongly based on the premises of Romanticism): the Finnish *Kalevala* and the Estonian *Kalevipoeg* had been great examples of how minority and with the history of having suffered great oppression, they could also achieve recognition of their nation status through an epic where unifying community values, symbols and identity converged, the "voice of their people", in short.

The epic was written by Alexander Sharonov, who gave a new tone to various stories, legends, songs and ancient myths of the Mordovians. His inspirations were mainly the folk material collected in the 19th century by the Russian Melnikov-Pechersky, available in his "The Mordovian Essays", and in the 8 volumes of folk texts that had been recorded by the Finnish folklorist H. Paasonen in the territories of the Volga River, organized in 8 volumes called *Mordwinische Volksdichtung*. In addition, Sharonov himself made a series of expeditions to the Penza region (Kuznetsky, Kameshkirsky and Shemysheisky districts), Gorkovsky (Lukoyanovsky and Shatkovsky districts) and the Tetyushsky district. During these expeditions, Sharonov recorded several heroic legends about Tsar Tyushtyan, Duchess Narchatka and other epic contents that would form the foundation of his epic *Mastorava.*

Based on these material collection trips and the works of Melnikov-Pechersky and H. Paasonen on Mordovian folklore, Sharonov organized and harmonized the different plots and

characters in a way that constituted a coherent narrative worthy of becoming the epic of a people. Sharonov's operation and authorial part, therefore, was to combine plots from different epic/folk narratives into the same whole and a common underlying plot.

The poem contains 5 parts, entitled “The Universe”, “Antiquity”, “The Age of King Tyushtya”, “The Heroic Age” and “The New Age”. In the epic, Tyushtya was a peasant who was elected king by his people, uniting under his government the peoples of two ethnic groups, the Mokshan and the Erzyan. The epic title, *Mastorava*, was the name of an earth goddess in Mordovian mythology; and the protagonist Tyushtya, in turn, was the god of the moon, son of the thunder god Purginepaz with a mortal named Litova. Tyushtya ends up acting as the typical cultural hero, bringing the imposition of laws and justice, in addition to having a superhuman strength that makes him capable of fighting monsters and giant beasts, protecting his people from attacks and the destruction potentially brought by these first. The main motivation for Tyushtya's actions is to bring cosmic balance and maintain order. As Sharonov was based on the plots of several different folklore narratives, it was necessary to incorporate other heroes present in them, such as Azravka, Litava, Suralya and Kudaley. Before looking at the achievements of the brave semi-divine hero Tyushtya, the epic narrates the creation of the universe, the celestial dome, the earth, the gods, man and, finally, the Ezryan people specifically - as well as the origins of their rituals, customs and culture.

It took Sharonov over 20 years to write the poem, which was published in 1994 in Russian (Масторава).

(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference

SHARONOVA, Elena Alexandrovna; OSMUKHINA, Olga Yurievna, *et al*. The Mythological plots about the creation of the world and human beings in the Erzyan epic, Mastorava. In: **Revista Letras**, São Paulo, n. 1, 2016, pp. 83-102.

PAULA, Anna Beatriz. *Savitri: a Legend and a Symbol*. Epopeia-Poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 262-270. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

SAVITRI: A LEGEND AND A SYMBOL
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Anna Beatriz Paula[32]
Universidade Federal do Paraná

1.

Savitri: a Legend and a Symbol [Savitri: uma lenda e um símbolo] (1940) é considerada a obra prima de Sri Aurobindo (1872-1950). Os primeiros manuscritos datam de 1916. Inicialmente concebido como poema narrativo, por volta de 1930 passou a ser transformado em poema épico. O autor trabalhou no texto ao longo de sua maturidade e já praticamente cego, recebeu ajuda de um escriba para finalizar o texto, em torno de 1940. Em 1946, surgem as primeiras divisões em Cantos. A obra está dividida em 12 Livros e 49 Cantos. A edição que serve de base para o presente estudo é a quarta, publicada em 1993.

O enredo básico de Savitri praticamente não se diferencia daquele presente no Terceiro e mais longo Livro do: o "Livro da Floresta" (*Vanaparva*). Neste livro, os irmãos pandava encontram-

[32]Universidade Federal do Paraná (UFPR). Coordenadora do GT 5, com Claudine Le Blanc.

se exilados na floresta e *Mahabharata* recebem ensinamentos sobre ética, moral e espiritualidade através de mitos e lendas. A lenda de Savitri e Satyavan está nos Cantos 291-97 do *Mahabharata* e é muito conhecida por ser uma referência ao amor e casamento perfeitos. Aurobindo desenvolve a releitura desse episódio, que tem 700 versos no *Mahabharata*, num poema épico de 24.000 versos brancos, escritos em inglês, atribuindo-lhe um subtítulo: "uma lenda e um símbolo". Aurobindo teria uma intenção maior quando recriou a lenda: ele mesmo traduz o simbolismo védico presente na obra e, na sequência, sugere que todos os seres humanos poderiam ter esse contato real com o que ele chama de emanações de Forças que mostrariam o caminho de uma condição mortal para uma consciência divina e imortal. Justifica-se assim, a opção dele em mudar a prática do rei Aswapati de ritos devocionais para a prática de Ioga. Um Ioga que o conduz por regiões da mente e do espírito onde ocorre a transformação de consciência que lhe permite a graça concedida da concepção de um filho. A viagem épica de Aswapati se dá por regiões da cartografia humana que Aurobindo elaborou e que faz parte da psicologia do seu Ioga, o Purna Yoga, ou Ioga Integral. Sri Aurobindo concebia o homem como capaz de manifestar uma realidade dividida quando se reconectasse (significado da própria palavra *yoga*) com o sagrado que estaria em si para, então, manifestar uma Supra Consciência. O objetivo do ser humano não seria a transcendência de uma vida material por uma espiritual fora do mundo concreto, mas a realização de uma Vida Divina, ou seja, a expressão plena do Divino num corpo e numa realidade materiais.

Esse Espírito que assume o jogo humano é o elemento de interface entre a jornada heroica tradicional e a descrita por Aurobindo: herói seria aquele que desperta o poder do Espírito – ora oculto pela sua natureza emocional, mental e física – e faz com que esse Espírito assuma o jogo humano. Seria, então, o início da jornada que se concluiria com a manifestação da vida divina. Mas como seria essa jornada interior? O que esse herói enfrentaria? É isso que Aurobindo desenvolve quando registra a jornada de Aswapati, reconhecido como "Alguém que vê", "um Hóspede brilhante do Tempo" e caracterizado como protagonista da busca que seria, na verdade, a busca realizada por todos os seres humanos. O poema, assim, alude a uma condição super-humana, propiciada quando este ser desperto, conectado ao Espírito, também se conectaria a forças universais, que passariam a se manifestar através dele. Este é um dos conceitos mais importantes de Aurobindo, que assim explica: "a Consciência-Verdade, ao encontrar a Natureza evolutiva pronta, deverá descer nela e

permitir-lhe liberar o princípio supramental que ela encerra; assim será criado o ser supramental e espiritual, primeira manifestação sem véus da verdade do Self e do Espírito no universo material" (AUROBINDO, 2018, p. 818). A trajetória heroica de Aswapati, embora bem-sucedida, foi marcada pelos desafios que caracterizam a jornada do herói presente em diferentes culturas. No entanto, em lugar de enigmas ou monstros, seus demônios estavam no Inconsciente: abismos sem mente onde residem os instintos.

Aurobindo Ghose nasceu em Calcutá em 15 de agosto de 1872. Passou parte da infância e da adolescência na Inglaterra. Em 1893, retornou à Índia. Atuou no serviço público no estado de Baroda e depois transferiu-se para Calcutá, para dirigir o Bengal National College. Participou da política indiana e chegou a ser preso. Mudou-se para Pondicherry, na Índia francesa, onde fundou o jornal mensal *Arya*, e, depois, o Sri Aurobindo Ashram, que atraiu discípulos de diversas partes do mundo que buscam se aprofundar no *Yoga* Integral (sistematizado *Purna Yoga*), por Sri Aurobindo. Além de extensa obra poética, seus escritos filosóficos são respeitados e reconhecidos. Foi indicado para o Nobel de Literatura, em 1943, e para o Nobel da Paz, em 1950, ano de seu falecimento. Toda a sua obra está disponível na internet. Em breve, estará disponível a tradução de *Savitri* para o português.

2.

Savitri: a Legend and a Symbol [Savitri: una leyenda y un símbolo] (1940) se considera la obra maestra de Sri Aurobindo (1872-1950). Los primeros manuscritos datan de 1916. Inicialmente concebido como un poema narrativo, hacia 1930 comienza a transformarse en un poema épico. El autor trabajó en el texto durante toda su madurez y, prácticamente ciego, recibió ayuda de un escriba para finalizar el texto, hacia 1940. En 1946 aparecen las primeras divisiones en Cantos. El trabajo se divide en 12 libros y 49 cantos. La edición en la que se basa este estudio es la cuarta, publicada en 1993.

La trama básica de Savitri prácticamente no es diferente de la presente en el tercer y más largo libro en: el "Libro del bosque" (*Vanaparva*). En este libro, los hermanos pandava están exiliados en el bosque y Mahabharata recibe enseñanzas sobre ética, moral y espiritualidad a través de mitos y leyendas. La leyenda de Savitri y Satyavan está en los Cantos 291-97 del *Mahabharata* y es bien

conocida por ser una referencia al amor y matrimonio perfectos. Aurobindo desarrolla la reinterpretación de este episodio, que cuenta con 700 versos en el *Mahabharata*, en un poema épico de 24.000 versos en blanco, escrito en inglés, con un subtítulo: "una leyenda y un símbolo". Aurobindo tuvo una mayor intención cuando recreó la leyenda: él mismo traduce el simbolismo védico presente en la obra y, en la secuencia, sugiere que todos los seres humanos podrían tener este contacto real con lo que él llama las emanaciones de Fuerzas que mostrarían el camino de un condición mortal para una conciencia divina e inmortal. Por lo tanto, su opción de cambiar la práctica del rey Aswapati de ritos devocionales a la práctica del Yoga está justificada. Un Yoga que te lleva por regiones de la mente y el espíritu donde se produce la transformación de la conciencia que te permite la gracia otorgada en la concepción de un niño. El viaje épico de Aswapati se desarrolla a través de regiones de la cartografía humana que Aurobindo desarrolló y que forma parte de la psicología de su Yoga, Purna Yoga o Yoga Integral. Sri Aurobindo concibió al hombre como capaz de manifestar una realidad dividida cuando se reconectó (significado de la palabra yoga en sí) con lo sagrado que estaría en él, para luego manifestar una Conciencia Suprema. El objetivo del ser humano no sería la trascendencia de una vida material para una espiritual fuera del mundo concreto, sino la realización de una Vida Divina, es decir, la expresión plena de lo Divino en un cuerpo y realidad material.

Este Espíritu que asume el juego humano es el elemento de interfaz entre el tradicional viaje heroico y el descrito por Aurobindo: héroe sería el que despierta el poder del Espíritu – ahora oculto por su naturaleza emocional, mental y física – y hace este Espíritu asumir el juego humano. Entonces sería el comienzo del viaje que terminaría con la manifestación de la vida divina. Pero, ¿cómo sería este viaje interior? ¿A qué se enfrentaría este héroe? Esto es lo que desarrolla Aurobindo cuando registra el viaje de Aswapati, reconocido como "Alguien que ve", "un brillante Invitado del Tiempo" y caracterizado como protagonista de la búsqueda que sería, de hecho, la búsqueda que realizan todos los seres humanos. El poema alude así a una condición sobrehumana, provocada cuando este ser despierto, conectado al Espíritu, se conectaría también con fuerzas universales, que comenzarían a manifestarse a través de él. Este es uno de los conceptos más importantes de Aurobindo, quien lo explica: "la Conciencia-Verdad, al encontrar la Naturaleza evolutiva lista, debe descender a ella y

dejar que libere el principio supramental que contiene; así se creará el ser supramental y espiritual, la primera manifestación desvelada de la verdad del Ser y el Espíritu en el universo material" (AUROBINDO, 2018, p. 818). La trayectoria heroica de Aswapati, aunque exitosa, estuvo marcada por los desafíos que caracterizan el viaje del héroe presente en diferentes culturas. Sin embargo, en lugar de acertijos o monstruos, sus demonios estaban en el Inconsciente: abismos sin sentido donde residen los instintos.

Aurobindo Ghose nació en Calcuta el 15 de agosto de 1872. Pasó parte de su infancia y adolescencia en Inglaterra. En 1893 regresó a la India. Sirvió en el servicio público en el estado de Baroda y luego se mudó a Calcuta para dirigir el Bengal National College. Participó en la política india e incluso fue arrestado. Se trasladó a Pondicherry, en la India francesa, donde fundó el periódico mensual Arya, y, más tarde, el Sri Aurobindo Ashram, que atrajo a discípulos de diferentes partes del mundo que buscan profundizar en el Yoga Integral (Purna Yoga sistematizado), de Sri Aurobindo. Además de una extensa obra poética, sus escritos filosóficos son respetados y reconocidos. Fue nominado al Premio Nobel de Literatura en 1943 y al Premio Nobel de la Paz en 1950, año de su muerte. Todo su trabajo está disponible en Internet. La traducción al portugués de *Savitri* estará disponible pronto.

(Versión em español por Christina Ramalho)

3.

Savitri: a Legend and a Symbol [Savitri: une légende et un symbole] (1940) est considéré comme le chef-d'œuvre de Sri Aurobindo (1872-1950). Les premiers manuscrits datent de 1916. Initialement conçu comme un poème narratif, il a commencé vers 1930 à se transformer en poème épique. L'auteur a travaillé sur le texte tout au long de sa maturité et était pratiquement aveugle, a reçu l'aide d'un scribe pour finaliser le texte, vers 1940. En 1946, les premières divisions de Cantos apparaissent. L'œuvre est divisée en 12 livres et 49 Cantos. L'édition sur laquelle se fonde la présente étude est la quatrième, publiée en 1993.

L'intrigue de base de Savitri n'est pratiquement pas différente de celle présente dans le troisième et plus long livre de: le «Livre de la forêt» (*Vanaparva*). Dans ce livre, les frères pandava

sont en exil dans la forêt et le *Mahabharata* reçoit des enseignements sur l'éthique, la morale et la spiritualité à travers les mythes et les légendes. La légende de Savitri et Satyavan se trouve dans les Chants 291-97 du *Mahabharata* et est bien connue pour être une référence à l'amour parfait et au mariage. Aurobindo développe la réinterprétation de cet épisode, qui compte 700 vers en *Mahabharata*, dans un poème épique de 24 000 vers blancs, écrits en anglais, en lui donnant un sous-titre: «une légende et un symbole». Aurobindo avait une plus grande intention lorsqu'il a recréé la légende: il traduit lui-même le symbolisme védique présent dans l'œuvre et, dans la séquence, suggère que tous les êtres humains pourraient avoir ce contact réel avec ce qu'il appelle les émanations de Forces qui montreraient condition mortelle pour une conscience divine et immortelle. Ainsi, son option de changer la pratique du roi Aswapati des rites de dévotion à la pratique du yoga est justifiée. Un yoga qui vous emmène à travers des régions de l'esprit et de l'esprit où se produit la transformation de la conscience qui vous permet la grâce accordée dans la conception d'un enfant. Le voyage épique d'Aswapati se déroule à travers des régions de la cartographie humaine qu'Aurobindo a développées et qui fait partie de la psychologie de son Yoga, Purna Yoga ou Yoga Intégral. Sri Aurobindo concevait l'homme comme capable de manifester une réalité divisée lorsqu'il se reconnectait (sens du mot yoga lui-même) avec le sacré qui serait en lui, pour alors manifester une Conscience suprême. L'objectif de l'être humain ne serait pas la transcendance d'une vie matérielle pour une vie spirituelle hors du monde concret, mais la réalisation d'une Vie Divine, c'est-à-dire la pleine expression du Divin dans un corps matériel et une réalité.

Cet Esprit qui assume le jeu humain est l'élément d'interface entre le voyage héroïque traditionnel et celui décrit par Aurobindo: le héros serait celui qui éveille la puissance de l'Esprit – désormais cachée par sa nature émotionnelle, mentale et physique – et fait de cet Esprit affrontez le jeu humain. Ce serait alors le début du voyage qui se terminerait par la manifestation de la vie divine. Mais à quoi ressemblerait ce voyage intérieur? À quoi ce héros ferait-il face? C'est ce qu'Aurobindo développe lorsqu'il enregistre le parcours d'Aswapati, reconnu comme «Quelqu'un qui voit», «un brillant Invité du Temps» et caractérisé comme le protagoniste de la recherche qui serait, en fait, la recherche menée par tous les êtres humains. Le poème fait ainsi allusion à une condition surhumaine, provoquée lorsque cet être éveillé, connecté à l'Esprit, se connecterait

également avec des forces universelles, qui commenceraient à se manifester à travers lui. C'est l'un des concepts les plus importants d'Aurobindo, qui l'explique: «la Conscience-Vérité, en trouvant la Nature évolutionnaire prête, devrait descendre en elle et lui permettre de libérer le principe supramental qu'elle contient; ainsi sera créé l'être supramental et spirituel, la première manifestation dévoilée de la vérité du Soi et de l'Esprit dans l'univers matériel» (AUROBINDO, 2018, p. 818). La trajectoire héroïque d'Aswapati, bien que réussie, a été marquée par les défis qui caractérisent le parcours du héros présent dans différentes cultures. Cependant, au lieu d'énigmes ou de monstres, leurs démons étaient dans l'Inconscient: des gouffres insensés où résident les instincts.

Aurobindo Ghose est né à Calcutta le 15 août 1872. Il a passé une partie de son enfance et de son adolescence en Angleterre. En 1893, il retourne en Inde. Il a servi dans la fonction publique de l'État de Baroda, puis a déménagé à Calcutta pour diriger le Bengal National College. Il a participé à la politique indienne et a même été arrêté. Il a déménagé à Pondichéry, en Inde française, où il a fondé le journal mensuel Arya, et, plus tard, le Sri Aurobindo Ashram, qui a attiré des disciples de différentes parties du monde qui cherchent à approfondir le Yoga Intégral (systématisé Purna Yoga), par Sri Aurobindo. En plus d'un travail poétique étendu, ses écrits philosophiques sont respectés et reconnus. Il a été nominé pour le prix Nobel de littérature en 1943 et pour le prix Nobel de la paix en 1950, l'année de sa mort. Tous ses travaux sont disponibles sur Internet. La traduction portugaise de *Savitri* sera bientôt disponible.

(Version française par Christina Ramalho)

4.

Savitri: a Legend and a Symbol (1940) is considered the masterpiece of Sri Aurobindo (1872-1950). The first manuscripts date from 1916. Initially conceived as a narrative poem, around 1930 it started to be transformed into an epic poem. The author worked on the text throughout his maturity and was practically blind, received help from a scribe to finalize the text, around 1940. In 1946, the first divisions in Cantos appear. The work is divided into 12 books and 49 Cantos. The edition on which this study is based is the fourth, published in 1993.

Savitri's basic plot is practically no different from that present in the Third and Longest Book in: the “Book of the Forest” (*Vanaparva*). In this book, the pandava brothers are in exile in the forest and Mahabharata receive teachings on ethics, morals and spirituality through myths and legends. The legend of Savitri and Satyavan is in Corners 291-97 of the *Mahabharata* and is well known for being a reference to perfect love and marriage. Aurobindo develops the reinterpretation of this episode, which has 700 verses in *Mahabharata*, in an epic poem of 24,000 white verses, written in English, giving it a subtitle: “a legend and a symbol”. Aurobindo had a greater intention when he recreated the legend: he himself translates the Vedic symbolism present in the work and, in the sequence, suggests that all human beings could have this real contact with what he calls the emanations of Forces that would show the way of a mortal condition for a divine and immortal conscience. Thus, his option to change King Aswapati's practice from devotional rites to the practice of Yoga is justified. A Yoga that takes you through regions of the mind and spirit where the transformation of consciousness occurs that allows you the grace granted in the conception of a child. Aswapati's epic journey takes place through regions of human cartography that Aurobindo developed and which is part of the psychology of his Yoga, Purna Yoga, or Integral Yoga. Sri Aurobindo conceived man as capable of manifesting a divided reality when he reconnected (meaning of the word yoga itself) with the sacred that would be in him, to then manifest a Supreme Consciousness. The objective of the human being would not be the transcendence of a material life for a spiritual one outside the concrete world, but the realization of a Divine Life, that is, the full expression of the Divine in a material body and reality.

This Spirit that assumes the human game is the interface element between the traditional heroic journey and that described by Aurobindo: hero would be the one who awakens the power of the Spirit – now hidden by its emotional, mental and physical nature – and makes this Spirit take on the human game. It would then be the beginning of the journey that would end with the manifestation of divine life. But what would this inner journey be like? What would this hero face? This is what Aurobindo develops when he records Aswapati's journey, recognized as "Someone who sees", "a brilliant Guest of Time" and characterized as the protagonist of the search that would, in fact, be the search carried out by all human beings. The poem thus alludes to a super human

condition, brought about when this awakened being, connected to the Spirit, would also connect with universal forces, which would begin to manifest themselves through him. This is one of the most important concepts of Aurobindo, who explains this: “the Consciousness-Truth, upon finding the evolutionary Nature ready, should descend into it and allow it to release the supramental principle that it contains; thus the supramental and spiritual being will be created, the first unveiled manifestation of the truth of the Self and the Spirit in the material universe” (AUROBINDO, 2018, p. 818). Aswapati's heroic trajectory, although successful, was marked by the challenges that characterize the hero's journey present in different cultures. However, instead of riddles or monsters, their demons were in the Unconscious: mindless chasms where instincts reside.

Aurobindo Ghose was born in Calcutta on August 15, 1872. He spent part of his childhood and adolescence in England. In 1893, he returned to India. He served in the public service in the state of Baroda and then moved to Calcutta to run Bengal National College. He participated in Indian politics and was even arrested. He moved to Pondicherry, in French India, where he founded the monthly newspaper Arya, and, later, the Sri Aurobindo Ashram, which attracted disciples from different parts of the world who seek to deepen in Integral Yoga (systematized Purna Yoga), by Sri Aurobindo. In addition to extensive poetic work, his philosophical writings are respected and recognized. He was nominated for the Nobel Prize for Literature in 1943 and for the Nobel Peace Prize in 1950, the year of his death. All his work is available on the internet. Savitri's Portuguese translation will be available soon.

(English version by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

AUROBINDO, Sri. **Savitri:** certeza de um dia espiritual. Seleção e compilação: Rolf Gelewiski. – Revista Ananda, caderno especial VIII – jul. 1980. São Paulo: Casa Sri Aurobindo, 1980.

AUROBINDO, Sri. **Savitri: a Legend and a Symbol**. The Complete Works of Sri Aurobindo – vol. 33 and 34. Sri Aurobindo Ashram Publication Department: Pondicherry, India, 1997.

AUROBINDO, Sri. **Savitri: a Legend and a Symbol**. Disponível em: https://www.holybooks.com/wp-content/uploads/Savitri-%E2%80%94-A-Legend-and-a-Symbol-By-Sri-Aurobindo.pdf.

RAMALHO, Christina. *Los Reinos Dorados*. Epopeia/poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 271-290. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

LOS REINOS DORADOS
EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Christina Ramalho[33]
Universidade Federal de Sergipe

1.

Los Reinos Dorados [Os Reinos Dourados] (2007), de Homero Carvalho Oliva (1957) é uma epopeia pós-moderna boliviana, organizada em 85 estrofes, com número de versos e metrificação diversificados, totalizando 472 versos sem rimas, alguns deles deslocados, conferindo movimento às estrofes. A edição bilíngue (espanhol/português), de 2020, traz a versão do poema para o português feita por Saulo Gomes de Souza e dez ilustrações de Floriano Martins, além de fortuna crítica, inserida no final da edição com o título "*Voces de la crítica*", com textos em espanhol de Alcides Parejas Moreno, Ruber Carvalho Urey, Roxana Selum, Juan Carlos Ramiro Quiroga, Teresa Domingo Catalá e Dante Ribeiro da Fonseca.

O poema não apresenta divisões internas e é antecedido por uma citação de Fernando Pessoa – "*Los dioses no han muerto, nosotros dejamos de verlos*" (OLIVA, 2020, p. 8) –, na

[33] 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.

um trecho de “O regresso dos deuses”, assinado pelo heterônimo Ricardo Reis, cujo parágrafo na íntegra aqui reproduzo, visto que se adequa muito bem à compreensão da matéria épica de *Los Reinos Dorados*: “Os deuses não morreram: o que morreu foi a nossa visão deles. Não se foram: deixamos de os ver. Ou fechamos os olhos, ou entre eles e nós uma névoa qualquer se entremeteu. Subsistem, vivem como viveram, com a mesma divindade e a mesma calma” (PESSOA, 1998, p. 179). A epígrafe, extraída, portanto, desse parágrafo assinado por Ricardo Reis, prenuncia o *leitmotiv*, ou a motivação condutora de uma viagem que será realizada por pai e filho, integrados por uma experiência surreal que revela o investimento no plano maravilhoso da obra, com a finalidade de se resgatar a imagem mítica dos Reinos Dourados e, com ela, uma ancestralidade necessária para a vivência dos simbolismos ligados à Mãe Água e à materialidade cultural que projeta em solo boliviano, amazônico e americano, a existência da Terra sem Mal, a “Pátria das Águas”, e uma condição humana de vida integrada à natureza, sem espaço para injunções políticas, clivagem ou materialismo. Uma sociedade sem governo, na qual as pessoas vivem em comunidade, porque “Nos Reinos Dourados/os homens e a selva éramos um” (OLIVA, 2020, p. 31) ou “porque nossa era a vida/e a ordem espiritual da natureza” (Ibidem, p. 44). Uma viagem de resgate em que o herói épico duplo é também metonímico de toda a América, visto que diferentes espaços fluviais ganham a dimensão do rio Amazonas, quando o pai explica ao filho o motivo de ter vindo, em sonho e voz:

> Voltei filho meu
> porque me faltava
> algo por fazer para libertar
> ao pássaro de minha memória
> para que minha voz seja
> um eco ancestral que traga
> a imagem dessa terra
> a Terra da gente das Águas
>
> Desses nossos antepassados
> descendem teus avôs e avós
> *movimas, moxeños, sirionós,*
> *itonomas, canichanas, cavineños,*
> *chacobos, baures, cayubabas, chimanes,*
> *pacaguaras, otuquis, pausernas, yuracarés,*

e outros muitos, outros povos
além do Rio das Amazonas
o rio mar
o rio oceano
o rio do mundo
(OLIVA, 2020, p. 69-70)

Em relação ao plano literário da obra, o poema se inicia com a visão que o Eu lírico/narrador, o próprio Carvalho, tem de seu pai, que, assumindo a instância de enunciação, define a proposição épica, explicitando, portanto, a matéria épica do poema, a história dos Reinos Dourados:

Sente
minha presença sob tua pele
e deixa-me envolver em ti
minha alma carregada de lembranças

eu serei teus sonhos
e habitarei tuas palavras
para que juntos contemos
a história dos Reinos Dourados
(OLIVA, 2020, p. 11)

Curiosamente, o teor da primeira estrofe pode ser relacionado à invocação épica, visto que o pai convoca o filho, poeta, a se deixar encarnar pela voz paterna, que conduzirá a dupla viagem à ancestralidade. Nesse sentido, o texto de Fonseca (2020, p. 106) nos dá duas notícias. Uma, sobre o perfil de Antonio Carvalho Urey, nascido em Santa Ana del Yacuma, em Beni, Bolívia, em 1931, e falecido em Trinidad, também Bolívia, em 1989. O pai de Homero Carvalho foi poeta, contista, jornalista, economista e historiador, com vários livros publicados. E uma de suas características, tal como cita Fonseca, referenciando Quintana e Duchén (em nota na mesma página), era ser um defensor apaixonado da riqueza cultural e econômica de sua terra natal. A outra, sobre o fato de Homero Carvalho ter sido batizado por seu pai, como uma homenagem, com o nome do poeta épico grego, o que, segundo depoimento do próprio Carvalho, definiu uma espécie de compromisso com a voz literária.

Assim, Urey, o pai não nomeado no poema, aparece "... sentado/em serena contemplação/sobre sua *cadeira de vime*/debaixo da florida goiabeira/do pátio de sua Casa no Beni" (OLIVA, 2020, p. 13) e "sopra a palma de sua mão/deixando escapar em ligeira brisa/fabulosas imagens que se perdem no ar" (Ibidem, p. 15). O status de escritor e historiador confere ao pai uma existência no plano histórico que respalda a experiência construída no plano maravilhoso e que remete ambos a reviverem a ancestralidade da região boliviana do Beni, habitada pelos moxenhos, em cujas selvas estavam os Reinos Dourados. O poema trará, então, muitas referências culturais relacionadas à história da presença inca na região (posterior a essa existência ancestral e também invasora); à colonização espanhola; à nomeação das coisas e dos seres; às diversas etnias da região; às diferentes expressões linguísticas; aos rios da região, a imagens míticas, como a do Arco Íris, a do Grande Patití ou Candire (cidade perdida, o El Dorado), identificada, no poema, como a prória região do Beni; ao rei inca Enín; às imagens míticas da Lemúria, da Atlântida e da ilha de Thule; às lagoas encantadas cuidadas pelo *Jichi* (metade lagarto, metade cobra); às diferentes águas que formam a chamada "Pátria das Águas", em alusão ao poeta brasileiro Thiago de Mello – "um solitário errante carregado de versos/nos denominou Pátria das Águas" (Ibidem, p. 55); e, principalmente, ao mito da "Terra sem Mal", sobre a qual tão bem discorre Ronaldo Vainfas, em *A heresia dos índios* (1995) e à imagem mítica da Mãe das Águas, não compreendida pelos invasores:

> Transmutaram a terra
> a *Pacha Mama* dos altiplanos
> em virgem de todos os céus
>
> Aos nossos lugares sagrados
> os converteram templos cristãos
> e aos nossos deuses da guerra
> em santos guerreiros de nomes nobres
> mas nem sequer imaginaram
> a nossa Senhora das Águas
> a deusa mensageira da Vida
> que nos contempla desde o orvalho
> (OLIVA, 2020, p. 83)

Com diversas passagens que denunciam a ganância e a violência que se inscreveram na história da colonização da região, assim como ao dilúvio que fez sumirem os Reinos Dourados, levando levas de aventureiros a buscarem a terra onde as pessoas se banhavam com ouro, o poema também reconhece a fusão dos rios ancestrais com o rio trazido pela língua castelhana: "Nos deixaram suas palavras/e seu sangue como os rios/se unem em alguma parte e/vão a um só destino" (OLIVA, 2020, p. 85). No entanto, o poema também é um alerta, que se recolhe dos trechos:

> Nossa história
> se evaporou nas brumas do tempo
> a névoa que ocultou a tragédia
> tardou em dissolver-se
> e o sol redimido
> despertou o silêncio
> sobre as ruínas da *lhanura*
> porque nunca devíamos esquecer
> que fomos uma civilização
> que por saber tudo perdeu tudo
> (OLIVA, 2020, p. 66).
>
> Aos conquistadores
> não lhes satisfizeram nem o ouro
> nem a *quina*
> nem o *copal*
> nem a *borracha*
> e muito menos agora
> lhes satisfizeram a madeira
> a castanha nem o petróleo
> porque eles *têm* que encher o vazio
> que deixaram seus espíritos
> quando a ganância os perdeu
> (OLIVA, 2020, p. 81).

Os "Reinos Dourados" eram, afinal, a talvez utópica "Grande Casa do Povo", que o poema busca resgatar. Por isso, a voz paterna, dissolvendo-se na fumaça, alerta o eu lírico/narrador, seu filho, sobre a missão de contar a viagem como forma de alcançar o retorno aos Reinos Dourados, à Grande Casa do Povo, lugar onde o ser humano, afinal, deixa de fazer da natureza "o outro", para ser ele próprio, natureza também.

Homero Carvalho Oliva nasceu em 1957, em Santa Ana del Yacuma, Bolívia. É romancista, contista, poeta, cronista, crítico e antologista traduzido e premiado em nível nacional e internacional. Algumas de suas muitas obras: *Biografía de un otoño, Historias de Ángeles y Arcángeles, Memoria de los espejos*, *La maquinaria de los secretos*, *Cuento súbito, La última cena, Pequeños suicídios, Por el ojo de las agujas.* Homero Carvalho, com Gigia Talarico e outros/as poetas, está, ainda, à frente do movimento *Poetas del Mar Interior de América,* que integra poetas de diversas nacionalidades, de modo a promover travessias e intercâmbios permanentes. A página no Facebook (https://www.facebook.com/Poetas-del-mar-interior-de-Am%C3%A9rica-115868816907413/), com mais de mil seguidores/as, apresenta informações sobre poetas, vídeos, divulgação de eventos, vídeos dos encontros virtuais realizados.

2.

Los Reinos Dorados (2007), de Homero Carvalho Oliva (1957) es una epopeya posmoderna boliviana, organizada en 85 estrofas, con número de versos y metrificación diversificada, totalizando 472 versos sin rima, algunos de ellos desplazados, dando movimiento a las estrofas. La edición bilingüe (español/portugués), de 2020, trae la versión del poema al portugués realizada por Saulo Gomes de Souza y diez ilustraciones de Floriano Martins, además de una fortuna crítica, insertada al final de la edición con el título "Voces de la crítica", con textos en español de Alcides Parejas Moreno, Ruber Carvalho Urey, Roxana Selum, Juan Carlos Ramiro Quiroga, Teresa Domingo Catalá y Dante Ribeiro da Fonseca.

El poema no tiene divisiones internas y va precedido de una cita de Fernando Pessoa – "Los dioses no han muerto, nosotros dejamos de verlos" (OLIVA, 2020, p. 8) –, de hecho, un extracto de "El regreso de los dioses", firmado por el heterónimo Ricardo Reis, cuyo párrafo completo reproduzco aquí, ya que encaja muy bien en el entendimiento de la épica materia de Los Reinos Dorados: "Los dioses no murieron: lo que murió fue nuestra visión de ellos. No se han ido: dejamos de verlos. O cerramos los ojos, o entre ellos y nosotros, ha entrado algo de niebla. Sobreviven, viven como lo hicieron, con la misma divinidad y la misma calma" (versión en español de Ramalho de

PESSOA, 1998, p. 179). El epígrafe, extraído, por tanto, de este párrafo firmado por Ricardo Reis, presagia el *leitmotiv,* o la motivación motriz de un viaje que será realizado por padre e hijo, integrados por una experiencia surrealista que revela la inversión en el plan maravilloso de la obra, con el propósito de rescatar la imagen mítica de los Reinos Dorados y, con ella, una ascendencia necesaria para la vivencia de los simbolismos ligados a la Madre Agua y la materialidad cultural que proyecta en suelo boliviano, amazónico y americano, la existencia de la Tierra sin Mal, la "Patria de las Aguas ", y una condición de vida humana integrada con la naturaleza, sin espacio para mandatos políticos, escisiones o materialismo. Una sociedad sin gobierno, en la que las personas viven en comunidad, porque "En los Reinos Dorados/los hombres y la selva éramos uno" (OLIVA, 2020, p. 30) o "porque nuestra era la vida/y el orden espiritual de la naturaleza" (Ibidem, p. 43). Un viaje de rescate en el que el doble héroe épico también es metonímico de toda América, ya que diferentes espacios fluviales adquieren la dimensión del río Amazonas, cuando el padre le explica a su hijo por qué vino, en sueño y voz:

> He vuelto hijo mío
> porque me quedaba
> algo por hacer para liberar
> al pájaro de mi memoria
> para que mi voz sea un
> eco ancestral que traiga
> la imagen de esa tierra
> la Tierra de la gente de las Aguas
>
> De esos nuestros antepasados
> descienden tus abuelos y abuelas
> *movimas, moxeños, sirionós,*
> *itonomas, canichanas, cavineños,*
> *chacobos, baures, cayubabas, chimanes,*
> *pacaguaras, otuquis, pausernas, yuracarés*,
> y otros muchos otros pueblos
> allende del Río de las Amazonas
> el río mar
> el río océano
> el río del mundo
> (OLIVA, 2020, p. 69-70)

Acerca del plan literario de la obra, el poema parte de la visión que el yo lírico/narrador, el propio Carvalho, tiene de su padre, quien, asumiendo la instancia de enunciación, define la

proposición épica, explicando, por tanto, la materia épica del poema, la historia de los Reinos Dorados:

> Siente
> mi presencia bajo tu piel
> y déjame que vuelque contigo
> mi alma cargada de recuerdos
>
> Yo seré tus sueños
> y habitaré tus palabras
> para que juntos contemos
> la historia de los Reinos Dorados
> (OLIVA, 2020, p. 11)

Curiosamente, el contenido de la primera estrofa puede relacionarse con la invocación épica, ya que el padre convoca a su hijo, un poeta, para que se deje encarnar por la voz paterna, que conducirá el doble camino hacia la ascendencia. En este sentido, el texto de Fonseca (2020, p. 106) nos da dos novedades. Una, sobre el perfil de Antonio Carvalho Urey, nacido en Santa Ana de Yacuma, Beni, Bolivia, en 1931, y fallecido en Trinidad, también Bolivia, en 1989. El padre de Homero Carvalho fue poeta, cuentista, periodista, economista e historiador, con varios libros publicados. Y una de sus características, como lo menciona Fonseca, haciendo referencia a Quintana y Duchén (en una nota en la misma página), fue un apasionado defensor de la riqueza cultural y económica de su tierra natal. La otra, sobre el hecho de que Homero Carvalho fue bautizado por su padre, como un homenaje, con el nombre del poeta épico griego, que, según el propio testimonio de Carvalho, le definió una especie de compromiso con la voz literaria.

Así, Urey, el padre no nombrado en el poema, aparece "... sentado/en serena contemplación/sobre su mecedora mimbre/debajo del florido guayabo/en el patio de su Casa en el Beni" (OLIVA, 2020, p. 12) y "sopla la palma de su mano/dejando escapar en ligera brisa/fabulosas imágenes que se pierden en el aire" (Ibidem, p. 14). La condición de escritor e historiador le da al padre una existencia en el plano histórico que sustenta la experiencia construida en el plano maravilloso y que lleva a ambos a revivir la ascendencia de la región boliviana del Beni, habitada por los Moxos, en cuyas selvas se encontraban los Reinos Dorados. El poema traerá entonces muchas referencias culturales relacionadas con la historia de la presencia inca en la región (llegada después de esta existencia ancestral y también invasiva); con colonización española; el nombramiento de

cosas y seres; las diversas etnias de la región; diferentes expresiones lingüísticas; con los ríos de la región; con imágenes míticas, como la del Arco Íris, la del Grande Patití o Candire (ciudad perdida, El Dorado), identificada, en el poema, como la propia región del Beni; al rey Inca Enín; a las imágenes míticas de Lemuria, Atlántida y la isla de Thule; a las lagunas encantadas que cuida Jichi (mitad lagarto, mitad serpiente); las distintas aguas que componen la llamada "Patria de las Aguas", en alusión al poeta brasileño Thiago de Mello – "un errante solitario cargado de versos/nos llamó Patria de las Aguas" (Ibidem, p. 54); y, principalmente, al mito de la "Tierra sin Mal", del que tan bien habla Ronaldo Vainfas, *en A heresia dos índios* (1995) ya la mítica imagen de la Madre de las Aguas, no comprendida por los invasores:

> Transmutaron la tierra
> la Pacha Mama de las altas mesetas
> en virgen de todos los cielos
>
> A nuestros lugares sagrados
> los volvieron templos cristianos
> y nuestros dioses de la guerra
> en santos guerreros de nombres castizos
> pero ni siquiera se imaginaron
> nuestra Señora de las Aguas
> la diosa mensajera de la vida
> que nos contempla desde el rocío
> (OLIVA, 2020, p. 82)

Con varios pasajes que denuncian la codicia y violencia que se inscribieron en la historia de la colonización de la región, así como el diluvio que hizo desaparecer los Reinos Dorados, llevando oleadas de aventureros a buscar la tierra donde la gente se bañaba de oro, el poema también reconoce la fusión de ríos ancestrales con el río que traía el castellano: "Nos dejaron sus palabras y su sangre que como ríos/se unen en alguna parte y/van hacia un sólo destino" (OLIVA, 2020, p. 84). Sin embargo, el poema también es una alerta, que se recopila de los extractos:

> Nuestra historia
> se evaporó en las brumas del tiempo
> la niebla que ocultó la tragedia
> tardó en disolverse
> y el sol redimido
> despertó el silencio
> sobre las ruinas de la lhanura
> porque nunca debimos olvidar
> que fuimos una civilización

que por saberlo todo lo perdió todo
(OLIVA, 2020, p. 65).

A los conquistadores
no les alcanzó ni el oro
ni la quina
ni copal
ni el caucho
como tampoco ahora
les alcanzarán la madera
la castaña ni el petróleo
porque tienen que llenar el vacío
que dejaron sus espíritus
cuando la codicia los perdió
(OLIVA, 2020, p. 80).

Los “Reinos Dorados” eran, después de todo, la quizás utópica “Gran Casa del Pueblo", que el poema busca rescatar. Por eso, la voz del padre, disolviéndose en el humo, alerta al yo lírico/narrador, su hijo, sobre la misión de contar el viaje como una forma de poder regresar a los Reinos Dorados, à la Gran Casa del Pueblo, lugar donde el ser humano, después de todo, deja de hacer de la naturaleza “el otro”, para ser el mismo naturaleza también.

Homero Carvalho Oliva nació en 1957, en Santa Ana del Yacuma, Bolivia. Es novelista, cuentista, poeta, cronista, crítico y antólogo traducido y premiado a nivel nacional e internacional. Algunas de sus múltiples obras: *Biografía de un otoño, Historias de Ángeles y Arcángeles, Memoria de los espejos*, *La maquinaria de los secretos*, *Cuento súbito, La última cena, Pequeños suicídios, Por el ojo de las agujas*. Homero Carvalho, con Gigia Talarico y otros poetas, también está al frente del movimiento *Poetas del Mar Interior de América*, que integra a poetas de diferentes nacionalidades, con el fin de promover cruces e intercambios permanentes. La página de Facebook (https://www.facebook.com/Poetas-del-mar-interior-de-Am%C3%A9rica-115868816907413/), con más de mil seguidores, presenta informaciones sobre poetas, videos, difusión de eventos, videos de reuniones virtuales realizadas.

3.

Los Reinos Dorados [Les Royaumes d'Or] (2007), par Homero Carvalho Oliva (1957) est une épopée postmoderne bolivienne, organisée en 85 strophes, avec le nombre de verses et la

métrification diversifiés, totalisant 472 vers sans rimes, certains d'eux déplacés, en donnant du mouvement aux strophes. L'édition bilingue (espagnol / portugais), de 2020, apporte la version du poème en portugais réalisée par Saulo Gomes de Souza et dix illustrations de Floriano Martins, en plus d'une fortune critique, insérée à la fin de l'édition avec le titre «*Voces de la crítica*», avec des textes en espagnol d'Alcides Parejas Moreno, Ruber Carvalho Urey, Roxana Selum, Juan Carlos Ramiro Quiroga, Teresa Domingo Catalá et Dante Ribeiro da Fonseca.

Le poème n'a pas de divisions internes et est précédé d'une citation de Fernando Pessoa – «*Los dioses no han muerto, nosotros dejamos de verlos*» (OLIVA, 2020, p. 8), en fait un extrait de «Le retour des dieux» , signé par l'hétéronyme Ricardo Reis, dont je reproduis ici le paragraphe complet, car il correspond très bien à la compréhension de la matière épique de Los Reinos Dorados: «Les dieux ne sont pas morts: ce qui est mort, c'est notre vision d'eux. Ou nous fermons les yeux, ou entre eux et nous, du brouillard s'est attrapé. Ils subsistent, vivent comme ils l'ont fait, avec la même divinité et le même calme» (version française par Ramalho de PESSOA, 1998, p. 179). L'épigraphe, extraite donc de ce paragraphe signé par Ricardo Reis, préfigure le *leitmotiv*, ou la motivation motrice d'un voyage qui sera réalisé par père et fils, intégré par une expérience surréaliste qui révèle l'investissement dans le plan merveilleux de l'œuvre, avec le but de sauver l'image mythique des Royaumes d'Or et, avec elle, une ascendance nécessaire à l'expérience des symbolismes liés à Mère de l'Eau et à la matérialité culturelle qui projette sur le sol bolivien, amazonien et américain, l'existence de la Terre sans Mal, la «Patrie des eaux», une condition humaine de vie intégrée à la nature, sans place pour les injonctions politiques, le clivage ou le matérialisme. Une société sans gouvernement, dans laquelle les gens vivent en communauté, parce que «dans les Royaumes d'Or/les hommes et la jungle nous étions un» (version française par Ramalho de OLIVA, 2020, p. 31) ou «parce que nôtre était la vie/et l'ordre spirituel de la nature» (Ibidem, p. 44). Un voyage de sauvetage dans lequel le double héros épique est également métonymique de toute l'Amérique, puisque différents espaces fluviaux prennent la dimension du fleuve Amazone, lorsque le père explique à son fils pourquoi il est venu, en rêve et en voix:

> J'ai rendu mon fils
> parce que me manquais
> quelque chose à faire pour libérer
> à l'oiseau de ma mémoire
> pour que ma voix soit
> un écho ancestral qui apporte

l'image de cette terre
la Terre de les gens de l'Eau

De ces nos ancêtres
descendez tes grands-pères et grands-mères
movimas, moxeños, sirionós,
itonomas, canichanas, cavineños,
chacobos, baures, cayubabas, chimanes,
pacaguaras, otuquis, pausernas, yuracarés
et beaucoup d'autres, d'autres peuples
au-delà du Flueve des Amazones
le fleuve mer
le fleuve océan
le fleuve du monde
(Version française par Christina Ramalho de OLIVA, 2020, p. 69-70)

En relation avec le niveau littéraire de l'œuvre, le poème commence par la vision que le je lyrique/narrateur, Carvalho lui-même, a de son père, qui, assumant l'instance de l'énonciation, définit la proposition épique, expliquant, par conséquent, la matière épique du poème, l'histoire des Royaumes d'Or:

Sens
ma présence sous ta peau
et laisse-moi m'impliquer en toi
mon âme chargée de souvenirs

je serai tes rêves
et j'habiterai tes paroles
pour qu'ensemble on puisse compter
l'histoire des Royaumes d'Or
(Version française par Christina Ramalho de OLIVA, 2020, p. 11)

Un fait intéressant est le contenu de la première strophe que peut être lié à l'invocation épique, puisque le père convoque son fils, un poète, à se laisser incarner par la voix paternelle, qui mènera le double voyage vers l'ascendance. En ce sens, le texte de Fonseca (2020, p. 106) nous donne deux nouvelles. L'un, sur le profil d'Antonio Carvalho Urey, né à Santa Ana del Yacuma, Beni, Bolivie, en 1931, et à mort à Trinidad, également en Bolivie, en 1989. Le père d'Homero Carvalho était poète, nouvelliste, journaliste, économiste et historien, avec plusieurs livres publiés. Et l'une de ses caractéristiques, comme mentionné par Fonseca, faisant référence à Quintana et Duchén

(dans une note sur la même page), était d'être un défenseur passionné de la richesse culturelle et économique de sa terre. L'autre, sur le fait qu'Homero Carvalho a été baptisé par son père, en hommage, avec le nom du poète épique grec, qui, selon le propre témoignage de Carvalho, définissait à lui une sorte d'engagement pour la voix littéraire.

Ainsi, Urey, le père non nommé dans le poème, apparaît «... assis/en contemplation sereine/sur sa chaise en osier/sous le goyavier en fleurs/dans la cour de sa maison à Beni» (version française par Ramalho de CARVALHO, 2020, p. 13) et «il souffle la paume de sa main/en train de laisser sortir dans une brise légère/images fabuleuses qui se perdent dans l'air» (Ibidem, p. 15). Le statut d'écrivain et d'historien confère au père une existence sur le plan historique qui soutient l'expérience construite sur le plan merveilleux et qui conduit à la fois à revivre l'ascendance de la région bolivienne de Beni, habitée par les Moxéniens, dans les jungles desquelles se trouvaient les Royaumes d'Or. Le poème apportera alors de nombreuses références culturelles liées à l'histoire de la présence inca dans la région (après cette existence ancestrale et aussi envahissante); à la colonisation espagnole; la dénomination des choses et des êtres; les diverses ethnies de la région; les différentes expressions linguistiques; aux rivières de la région, aux images mythiques, comme celle de l »Arc en Ciel, celle de la *Grande Patití* ou *Candire* (cité perdue, *El Dorado*), identifiée, dans le poème, comme la région de Beni elle-même; au roi inca Enín; aux images mythiques de la Lémurie, de l'Atlantide et de l'île de Thulé; aux lagons enchantés soignés par *Jichi* (moitié lézard, moitié serpent); les différentes eaux qui composent la soi-disant «Patrie des Eaux», faisant allusion au poète brésilien Thiago de Mello - «un errant solitaire chargé de vers/qui nous appelait Patrie des Eaux» (Ibidem, p. 55); et, principalement, au mythe de «Terre sans Mal», dont Ronaldo Vainfas parle si bien, dans *A heresia dos índios* (1995) et à l'image mythique de la Mère [Dame] des Eaux, non comprise par les envahisseurs:

> Ils ont transmuté la terre
> la *Pacha Mama* des hauts plateaux
> dans la vierge de tous les cieux
>
> Nos lieux sacrés
> les a convertis en temples chrétiens
> et nos dieux de la guerre
> en guerriers saints de nobles noms
> mais ils n'ont même pas imaginé
> la notre Dame des Eaux

la déesse messagère de la vie
qui nous contemple de la rosée
(Version française par Christina Ramalho de OLIVA, 2020, p. 83)

Avec plusieurs passages qui dénoncent l'avidité et la violence qui ont été inscrites dans l'histoire de la colonisation de la région, ainsi que l'inondation qui a fait disparaître les Royaumes d'Or, conduisant des vagues d'aventuriers à chercher la terre où les gens baignaient d'or, le poème aussi reconnaît la fusion des rivières ancestrales avec la rivière apportée par la langue castillane: «Ils nous ont laissé leurs mots/et leur sang comme des rivières/s'unissent quelque part et/vont vers une seule destination» (version française par Ramalho de OLIVA, 2020, p. 85). Cependant, le poème est aussi une alerte, qui est recueillie à partir des extraits:

Notre histoire
s'a évaporé dans les brumes des temps
le brouillard qui cachait la tragédie
retardé sa dissolution
et le soleil racheté
réveillé le silence
sur les ruines de la *lhanura*
car nous ne devrions jamais oublier
que nous étions une civilisation
que par tout savoir a tout perdu
(Version française par Ramalho de OLIVA, 2020, p. 66).

Aux conquérants
ils n'ont même pas satisfait l'or
ni la *quina*
ni le *copal*
ni le *caoutchouc*
et encore moins maintenant
ils ont satisfait le bois
la châtaigne ou le petroil
parce qu'ils ont besoin de combler le vide
que tesprits ont laissé
quand la cupidité les a perdus
(Version française par Christina Ramalho de OLIVA, 2020, p. 81).

Les «Royaumes d'Or» étaient, après tout, la «Grande Maison du Peuple», peut-être utopique, que le poème cherche à sauver. Pour cette raison, la voix du père, se dissolvant dans la fumée, alerte le je lyrique/narrateur, son fils, sur la mission de raconter le voyage comme moyen

d'atteindre le retour aux Royaumes d'Or, à la Grande Maison du Peuple, lieu où l'être l'humain, après tout, cesse de faire de la nature «l'autre», pour être la nature lui-même.

Homero Carvalho Oliva est né en 1957 à Santa Ana del Yacuma, en Bolivie. Il est romancier, nouvelliste, poète, chroniqueur, critique et anthologiste traduit et avec des prix aux niveaux national et international. Quelques-unes de ses nombreuses œuvres: *Biografía de un otoño, Historias de Ángeles y Arcángeles, Memoria de los espejos*, *La maquinaria de los secretos*, *Cuento súbito, La última cena, Pequeños suicídios, Por el ojo de las agujas*. Homero Carvalho, avec Gigia Talarico et d'autres poètes, est également à la tête du mouvement *Poetas del Mar Interior de América*, qui intègre des poètes de nationalités différentes, afin de favoriser les croisements et les échanges permanents. La page Facebook (https://www.facebook.com/Poetas-del-mar-interior-de-Am%C3%A9rica-115868816907413/), avec plus d'un millier de followers, présente des informations sur les poètes, des vidéos, diffusion d'événements et de vidéos de réunions virtuelles tenues.

4.

Los Reinos Dorados [The Golden Kingdoms] (2007), by Homero Carvalho Oliva (1957) is a Bolivian postmodern epic poem, organized in 85 stanzas, with a diversified number of verses and metrifications, totaling 472 verses without rhymes, some of these verses displaced, giving movement to the stanzas. The bilingual edition (Spanish/Portuguese), from 2020, brings the version of the poem into Portuguese made by Saulo Gomes de Souza and ten illustrations by Floriano Martins, in addition to a critical fortune, inserted at the end of the edition with the title "*Voces de la crítica*", with texts in Spanish by Alcides Parejas Moreno, Ruber Carvalho Urey, Roxana Selum, Juan Carlos Ramiro Quiroga, Teresa Domingo Catalá and Dante Ribeiro da Fonseca.

The poem has no internal divisions and is preceded by a quote from Fernando Pessoa – "*Los dioses no han muerto, nosotros dejamos de verlos*" (OLIVA, 2020, p. 8) –, in fact an excerpt from "The return of the gods" , signed by the heteronym Ricardo Reis, whose full paragraph I reproduce here, since it fits very well to the understanding of the epic matter of *Los Reinos Dorados*: "The gods did not die: what died was our vision of them. They are not gone: we stopped seeing them. Either we close our eyes, or between them and us, some fog has entered. They survive, they live as they

did, with the same divinity and the same calm" (English version by Ramalho of PESSOA, 1998, p. 179). The epigraph, extracted, therefore, from this paragraph signed by Ricardo Reis, foreshadows the *leitmotiv*, or the driving motivation of a trip that will be carried out by father and son, integrated by a surreal experience that reveals the investment in the mythical plan of the work, with the purpose of rescuing the mythical image of the Golden Kingdoms and, with it, an ancestry necessary for the experience of the symbolisms linked to the Mother of Water and the cultural materiality that projects on Bolivian, Amazonian and American soil, the existence of the Earth without Evil, the "Homeland of Waters", and a human condition of life integrated with nature, with no space for political injunctions, cleavage or materialism. A society without government, in which people live in community, because "In the Golden Kingdoms/human being and the jungle we were one" (English version by Ramalho of OLIVA, 2020, p. 31) or "because ours was life/and the spiritual order of nature "(Ibidem, p. 44). A rescue trip in which the double epic hero is also metonymic from all over America, since different river spaces take on the dimension of the Amazon River, when the father explains to his son why he came, in dream and voice:

> I returned my son
> because I lacked
> something to do to free
> the bird of my memory
> so that my voice could be
> an ancestral echo that brings
> the image of this land
> the Land of the people of Water
>
> Of these our ancestors
> descend your grandfathers and grandmothers
> *movimas, moxeños, sirionós,*
> *itonomas, canichanas, cavineños,*
> *chacobos, baures, cayubabas, chimanes,*
> *pacaguaras, otuquis, pausernas, yuracarés*,
> and many others, other peoples
> beyond the Amazon River
> the river sea
> the river ocean
> the river of the world
> (English version by Ramalho of OLIVA, 2020, p. 69-70)

About the literary plan of the work, the poem begins with the vision that the I lyrical/narrator, Carvalho himself, has of his father, who, assuming the enunciation instance, defines the epic proposition, explaining, therefore, the epic matter of the poem, the story of the Golden Kingdoms:

> Feel
> my presence under your skin
> and let me get involved in you
> my soul plein with memories
>
> I will be your dreams
> and I will inhabit your words
> so that together we can count
> the history of the Golden Kingdoms
> (English version by Ramalho of OLIVA 2020, p. 11)

Interestingly, the content of the first stanza can be related to the epic invocation, since the father summons his son, a poet, to let himself be incarnated by the paternal voice, which will lead the double journey to ancestry. In this sense, Fonseca's text (2020, p. 106) gives us two news. One, on the profile of Antonio Carvalho Urey, born in Santa Ana del Yacuma, Beni, Bolivia, in 1931, and died in Trinidad, also Bolivia, in 1989. Homero Carvalho's father was a poet, short story writer, journalist, economist and historian, with several published books. And one of his characteristics, as mentioned by Fonseca, referencing Quintana and Duchén (in a note on the same page), was being a passionate defender of the cultural and economic wealth of his homeland. The other, about the fact that Homero Carvalho was baptized by his father, as a tribute, with the name of the Greek epic poet, which, according to Carvalho's own testimony, defined to him a kind of commitment to the literary voice.

Thus, Urey, the father not named in the poem, appears "... sitting/in serene contemplation/on his wicker chair/under the flowering guava tree/in the courtyard of his House in Beni" (English version by Ramalho of CARVALHO, 2020, p. 13) and "blowing the palm of his hand/letting out in a light breeze/fabulous images that are lost in the air" (Ibidem, p. 15). The status of writer and historian gives the father an existence on the historical plan that supports the experience built on the mythical plan and that leads both to relive the ancestry of the Bolivian region

of Beni, inhabited by the Moxenians, in whose jungles were the Golden Kingdoms. The poem will then bring many cultural references related to the history of the Inca presence in the region (after this ancestral and also an invasive presence); of the Spanish colonization; the naming of things and beings; the diverse ethnicities of the region; the different linguistic expressions; the rivers of the region, the mythical images, such as that of Rainbow, that of *Grande Patití* or *Candire* (lost city, *El Dorado*), identified, in the poem, as the Beni region itself; of the Inca king Enin; the mythical images of Lemuria, Atlantis and the island of Thule; the enchanted lagoons cared for by *Jichi* (half lizard, half snake); the different waters that make up the so-called "Homeland of Water", alluding to the Brazilian poet Thiago de Mello – "a lonely wandering laden with verses/called us Homeland of Water" (Ibidem, p. 55); and, mainly, to the myth of "Land without Evil", about which Ronaldo Vainfas speaks so well, in *A heresia dos índios* (1995) and to the mythical image of the Mother of Waters, not understood by the invaders:

> Transmuted the Earth
> the *Pacha Mama* of the Highlands
> into the virgin of all the heavens
>
> Our sacred places
> converted in Christian temples
> and our gods of war
> in holy warriors of noble names
> but they did not even imagine
> our Lady of the Waters
> the messenger goddess of Life
> that contemplates us from the dew
> (English version by Ramalho of OLIVA, 2020, p. 83)

With several passages that denounce the greed and violence that were inscribed in the history of the colonization of the region, as well as the flood that made the Golden Kingdoms disappear, leading waves of adventurers to seek the land where people bathed with gold, the poem also recognizes the fusion of ancestral rivers with the river brought by the Castilian language: "They left us their words/and their blood like rivers/which unite somewhere and/go to the same destination" (English version by Ramalho of OLIVA, 2020, p. 85). However, the poem is also an alert, which is collected from the excerpts:

Our story
evaporated in the mists of time
the fog that hid the tragedy
delayed in dissolving
and the redeemed sun
awoke silence
over the ruins of the *lhanura*
because we should never forget
that we were a civilization
that knowing everything lost everything
(English version by Ramalho of OLIVA, 2020, p. 66).

To the conquerors
they did not even be satisfied with the gold
nor the *quina*
nor *copal*
nor the rubber
like neither now
they will be satisfied with the wood
chestnut or petroil
because they must fill the void
left by their spirits
when greed lost them
(English version by Ramalho of OLIVA, 2020, p. 81).

The "Golden Kingdoms" were, after all, the perhaps utopian "Great House of the People", which the poem seeks to rescue. For this reason, the father's voice, dissolving in the smoke, alerts I lyrical/narrator, his son, about the mission of telling the journey as a way of reaching the return to the Golden Kingdoms, the Great House of the People, a place where the being human, after all, ceases to make nature "the other", to be nature himself.

Homero Carvalho Oliva was born in 1957, in Santa Ana del Yacuma, Bolivia. He is a novelist, short story writer, poet, chronicler, critic and anthologist translated and awarded nationally and internationally. Some of his many works: *Biografía de un otoño, Historias de Ángeles y Arcángeles, Memoria de los espejos*, *La maquinaria de los secretos*, *Cuento súbito, La última cena, Pequeños suicídios, Por el ojo de las agujas*. Homero Carvalho, with Gigia Talarico and other poets, is also at the head of the *Poetas del Mar Interior de América* movement, which integrates poets of different nationalities, in order to promote crossings and permanent exchanges. The Facebook page (https://www.facebook.com/Poetas-del-mar-interior-de-Am%C3%A9rica-115868816907413/), with over a thousand followers, presents information about poets, videos, dissemination of events and videos of virtual meetings held.

Referência/Referencia/Référence/Reference

FONSECA, Dante Ribeiro da. Los Reinos Dorados, poesia, história ficção e mito. In: **Revista Igarapé Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade**. N. 3, maio de 2014, p. 349-357. Disponível em: https://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/892. Consulta realizada em 23/12/2020.

FONSECA, Dante Ribeiro da. Los Reinos Dorados, poesía, historia, ficción y mito. In: CARVALHO, Homero Oliva. **Os Reinos Dourados**. Trad. Saulo Gomes de Souza. Fortaleza: Editora Cintra, 2020, p. 105-116.

CARVALHO, Homero Oliva. **Os Reinos Dourados**. Trad. Saulo Gomes de Souza. Fortaleza: Editora Cintra, 2020.

MELLO, Thiago. **Amazonas**: Pátria da Água**.** 3ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

OLIVA, Homero Carvalho. **Los Reinos Dorados**. Série La Mancha. Santa Cruz de la Sierra: La Hoguera, 2007.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

VAINFAS, Ronaldo. **A heresia dos índios.** Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KIORIDIS, Ioannis. *Του Αρμούρη* (El Cantar de Armuris). Epopeia/Poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4. Número Especial 3. Nov 2020, p. 291-300. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

TOY APMOYPH (EL CANTAR DE ARMURIS) EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Ioannis Kioridis [34]
Hellenic Open University
Universidad de Belgrado

1.

Introdução: Poesia épica bizantina

A poesia épica bizantina vem à luz no meio do séc. XIX (1859) com a publicação por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [O canto do filho de Andrónico], versão posterior de um poema heroico medieval. É um poema preservado na tradição oral e possivelmente escrito no séc. XVII, cuja emissão remonta ao séc. X. Além disso, em 1868, há uma descoberta que mudou a aparência da literatura neogrega: é a descoberta em Trebizonda de um manuscrito contendo as façanhas de um grande herói da fronteira bizantino-árabe do séc. X-XI. O protagonista do poema é Diyenís Akritis, um personagem fantástico de origem mista. O manuscrito, de 3.182 versos, é do séc. XVI e é editado por Sathas e Legrand em 1875. Logo ao

[34] Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Nacional y Capodistríaca de Atenas (2009). Profesor adjunto en Hellenic Open University y la Universidad de Belgrado. Miembro de MEHHRLIN II y CIMEEP - GT 06 – La épica y los estudios clásicos.

manuscrito [ms.] T adicionam mais 5 manuscritos na língua grega fazem parte do grupo da poesia épica bizantina. São eles: o ms. Oxford (O), 1670, que consiste em 3094 versos, publicado por Lambros em 1880; o ms. de Andros (A, hoje em Atenas), séc. XVII, com 4778 versos, publicado por Miliarakis em 1881; o ms. de Andros em prosa (P), hoje em Tessalônica, de 1632, publicado por Paschalis em 1926-1928 e, claro, o ms. mais importante, o culto de Grottaferrata (G), sécs. XIII-XIV, com 3749 versos, publicado por Legrand em 1892 e o popular El Escorial (E), do séc. XV, com 1867 versos, publicado por Hesseling em 1911-1912. Existem também algumas versões em russo que são adaptações de textos gregos. Finalmente, em 1877, o texto de um pequeno poema heróico, *El Cantar de Armuris*, preservado em dois manuscritos do séc. XV, cuja emissão também data do séc. X. Todas essas obras refletem um tempo heroico de luta e coexistência do mundo grego cristão e do mundo árabe muçulmano nas fronteiras do Império Bizantino (na Ásia Menor, Síria e às margens do rio Eufrates). Seus protagonistas em termos da parte cristã foram os famosos "*Akritas*", ou seja, os guardiões e defensores das áreas de fronteira. Logo, ao lado desses cantos épicos, pequenos cantos heroicos foram criados, os cantos acríticos, estrelando os personagens da epopeia bizantina e novos heróis do mundo acrítico.

***El Cantar de Armuris* [O canto de Armuris]**

El Cantar de Armuris é uma obra-prima da poesia heroica grega medieval. É o único canto bizantino que foi preservado ao mesmo tempo em dois manuscritos do séc. XV, que são cópias de um anterior, e em várias versões orais das ilhas de Chipre e dos Cárpatos. O canto apresenta-nos de forma vital e dramática um episódio épico da luta e da convivência entre cristãos e árabes na fronteira bizantino-árabe nos séculos IX-X. O primeiro manuscrito (de São Petersburgo, P) foi publicado pela primeira vez por Destunis em 1877. O outro manuscrito data de 1461 e está em Constantinopla (C). O que chama a atenção é o caráter histórico do canto. Os eventos mencionados no texto parecem refletir um sentimento de vitória grega após os grandes triunfos de Miguel III em 859 d.C. e sua vingança contra os árabes. O cenário é da Ásia Menor. Não conhecemos o autor. A melhor edição do texto é de Alexíu (1990). Quanto à argumentação do texto, que consiste em 197 versos, é a seguinte: o pequeno Arestis, filho de Armuris, sai em busca de seu pai com sua arma (*maza*) e seu cavalo. Depois de cruzar o rio Eufrates, ele ataca um grupo de sarracenos, realizando

uma grande matança. No entanto, um sarraceno rouba-lhe o cavalo e a arma, mas o jovem o alcança e imediatamente corta sua mão. Seu pai vê com desconsolo o cavalo e o emir da Síria, que o mantém prisioneiro, envia soldados em sua busca. O ladrão sarraceno narra as façanhas de Arestis e o pai escreve ao filho pedindo misericórdia para os sarracenos. O jovem responde que está pronto para cair com toda a fúria sobre a Síria, ao que o Emir responde oferecendo sua filha em casamento e libertando seu pai. O cenário histórico é semelhante ao dos outros cantos bizantinos (*Cantar del hijo de Andrónico, Diyenís Akritis*) e relembra acontecimentos históricos de cativeiro de cristãos, esforços para os libertar, epigamias e batalhas do séc. IX. Quanto à historicidade do protagonista Arestis, várias identificações foram sugeridas. Segundo Alexíu e Miguel Castillo Didier, que também ofereceram uma tradução para o espanhol em 1994, a identificação mais lógica e historicamente fundamentada de Arestis é com o general bizantino Orestis, que cruza o rio Eufrates e governa o novo tema da Mesopotâmia no início do séc. X. Nesta época ou um pouco mais tarde, se gerou um canto, hoje perdido, sobre as façanhas desse personagem histórico, ainda válido na memória popular.

2.

Introducción: La poesía épica bizantina

La poesía épica bizantina sale a la luz a mediados del s. XIX (1859) con la publicación por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)*, versión posterior de un poema heroico medieval. Se trata de un poema conservado en la tradición oral y puesto por escrito posiblemente en el s. XVII, cuyo asunto se remonta al s. X. Además, en 1868, se produce un descubrimiento que ha cambiado la fisonomía de la literatura neogriega: se trata del hallazgo en Trebisonda de un manuscrito que contenía las hazañas de un gran héroe de la frontera bizantinoárabe de los ss. X-XI. El protagonista del poema es Diyenís Akritis, personaje fantástico de origen mestizo. El manuscrito, de 3182 versos, es del s. XVI y se edita por Sathas y Legrand en 1875. Pronto al ms. T se añaden 5 más mss. en lengua griega que forman parte del grupo de la poesía épica bizantina. Estos son: el ms. de Oxford (O), de 1670, consta de 3094 versos, publicado por Lambros en 1880˙ el ms. de Andros (A, hoy en Atenas), s. XVII, de 4778 versos, publicado por Miliarakis en 1881˙ el ms. de Andros en prosa (P), hoy en Tesalónica, de 1632, publicado por Paschalis en 1926-

1928 y por supuesto los mss. más importantes, el culto de Grottaferrata (G), de los sgs. XIII-XIV, de 3749 versos, publicado por Legrand en 1892 y el popular de El Escorial (E), del s. XV, de 1867 versos, publicado por Hesseling en 1911-1912. Hay además algunas versiones en ruso que son adaptaciones de los textos griegos. Por último, en 1877 se publica en San Petersburgo por Destunis el texto de un breve poema heroico, *El Cantar de Armuris*, conservado en dos manuscritos del s. XV, cuyo asunto también se remonta al s. X. Todas estas obras reflejan una época heroica de lucha y convivencia del mundo griego cristiano y el árabe musulmán en las fronteras del Imperio Bizantino (en Asia Menor, Siria y las riberas del río Éufrates). Sus protagonistas en cuanto a la parte cristiana eran los famosos "Akritas", es decir los guardianes y defensores de las zonas fronterizas. Pronto, al lado de estos cantares épicos, se crearon breves cantos heroicos, los cantos acríticos, protagonizados por los personajes de la épica bizantina y por nuevos héroes del mundo acrítico.

El Cantar de Armuris

El Cantar de Armuris es una obra maestra de la poesía heroica griega medieval. Es el único cantar bizantino que se ha conservado a la vez en dos manuscritos del s. XV, que son copias de otro anterior, y en varias versiones orales de las islas de Chipre y Cárpatos. *El Cantar* nos presenta de una manera vital y dramática un episodio épico de la lucha y convivencia entre cristianos y árabes en la frontera bizantino-árabe en los siglos IX-X. El primer manuscrito (de San Petersburgo, P) fue publicado por primera vez por Destunis en 1877. El otro manuscrito data de 1461 y está en Constantinopla (C). Lo que llama la atención es el carácter histórico del *Cantar*. Los acontecimientos a que el texto se refiere parecen reflejar un sentimiento de victoria griega luego de los grandes triunfos de Miguel III el año 859 d. C. y su venganza sobre los árabes. El escenario es de Asia Menor. Desconocemos al autor. La mejor edición del texto es de Alexíu (1990). En cuanto al argumento del texto, que consta de 197 versos, es el siguiente: el pequeño Arestis, hijo de Armuris, sale en busca de su padre con su maza y su corcel. Tras cruzar el Río Éufrates, ataca a un grupo de sarracenos, en quien logra una gran matanza. Sin embargo, un sarraceno le roba el corcel y la maza, pero el joven le da alcance y, acto seguido, le corta la mano. Su padre ve con desconsuelo su corcel y el Emir de Siria, el cual lo tiene prisionero, envía soldados en su búsqueda. El sarraceno ladrón relata las

proezas de Arestis y el padre le escribe a su hijo para pedirle piedad por los sarracenos. El joven contesta que está dispuesto a caer con toda furia sobre Siria, a lo cual el Emir responde ofreciéndole a su hija en matrimonio y liberando a su padre. El escenario histórico es parecido a lo de los demás cantares bizantinos (*Cantar del hijo de Andrónico, Diyenís Akritis*) y recuerda a hechos históricos de cautiverios de cristianos, esfuerzos por liberarlos, epigamias y combates del s. IX. En cuanto a la historicidad del protagonista Arestis, se han sugerido varias identificaciones. Según Alexíu y Miguel Castillo Didier, quien además ofrece una traducción en castellano en 1994, la identificación más lógica e históricamente fundamentada de Arestis es con el general bizantino Orestis que cruza el río Éufrates y gobierna el nuevo tema de Mesopotamia a principios del s. X. En esta época o un poco después se ha generado un cantar, hoy perdido, sobre las hazañas de este personaje histórico, todavía vigentes en la memoria popular.

3.

Introduction: Poésie épique byzantine

La poésie épique byzantine apparaît au milieu du XIXe siècle (1859) avec la publication par Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [Le Chant du fils d'Andrónico], version ultérieure d'un poème héroïque médiéval. C'est un poème conservé dans la tradition orale et peut-être écrit dans le dix-septième siècle, dont la question remonte au 10e siècle. De plus, en 1868, il y a une découverte qui a changé l'apparence de la littérature néo-grecque: c'est la découverte à Trébizonde d'un manuscrit contenant les exploits d'un grand héros de la frontière byzantine-arabe des X-XI siècles. Le protagoniste du poème est Diyenís Akritis, un personnage fantastique d'origine mixte. Le manuscrit [ms.], de 3182 versets, est du seizième siècle et est édité par Sathas et Legrand en 1875. Bientôt à ms. T ajouter 5 ms de plus en langue grecque, ils font partie du groupe de la poésie épique byzantine. Ce sont: les ms. Oxford (O), 1670, se compose de 3094 versets, publiés par Lambros en 1880 ; le ms. de Andros (A, aujourd'hui à Athènes), du dix-septième siècle, de 4778 vers, publié par Miliarakis en 1881 ; le ms. de Andros en prose (P), aujourd'hui à Thessalonique, à partir de 1632, publié par Paschalis en 1926-1928 et bien sûr le mss. plus important, le culte de Grottaferrata (G), de les XIIIe-XIVe siècles, de 3749 vers, publié par Legrand en 1892 et le populaire El Escorial (E), du quinzième siècle, à partir de 1867 versets, publié par Hesseling en 1911-

1912. Il existe également des versions en russe qui sont des adaptations de textes grecs. Enfin, en 1877, le texte d'un court poème héroïque, El Cantar de Armuris, conservé dans deux manuscrits du quinzième siècle, dont la question remonte également au 10e siècle. Toutes ces œuvres reflètent une époque héroïque de lutte et de coexistence du monde grec chrétien et du monde arabe musulman aux confins de l'Empire byzantin (en Asie Mineure, en Syrie et sur les rives de l'Euphrate). Ses protagonistes en termes de partie chrétienne étaient les fameux "*Akritas*", c'est-à-dire les gardiens et défenseurs des zones frontalières. Bientôt, à côté de ces chants épiques, de courtes chants héroïques ont été créées, les chants *Akritas*, mettant en scène les personnages de l'épopée byzantine et de nouveaux héros du monde *Akritas*.

El Cantar de Armuris **[Le chant d'Armuris]**

El Cantar de Armuris [Le Chant d'Armuris], est un chef-d'œuvre de la poésie héroïque grecque médiévale. C'est la seule chanson byzantine qui a été préservée en même temps dans deux manuscrits du quinzième siècle, qui sont des copies d'un précédent, et dans diverses versions orales des îles de Chypre et des Carpates. Le chant nous présente de manière vitale et dramatique un épisode épique de la lutte et de la coexistence entre chrétiens et arabes à la frontière byzantine-arabe aux IX-X siècles. Le premier manuscrit (de Saint-Pétersbourg, P) a été publié pour la première fois par Destunis en 1877. L'autre manuscrit date de 1461 et se trouve à Constantinople (C). Ce qui frappe, c'est le caractère historique du chant. Les événements mentionnés dans le texte semblent refléter un sentiment de victoire grecque après les grands triomphes de Michel III en 859 après JC. C. et sa vengeance sur les Arabes. Le décor est d'Asie Mineure. Nous ne connaissons pas l'auteur. La meilleure édition du texte est celle d'Alexíu (1990). Quant à l'argument du texte, qui se compose de 197 versets, il est le suivant: le petit Arestis, fils d'Armuris, part à la recherche de son père avec son arme (*maza*)et son cheval. Après avoir traversé l'Euphrate, il attaque un groupe de Sarrasins, dans lequel il réalise un grand massacre. Cependant, un Sarrasin vole sa monture et son arme, mais le jeune homme le rattrape et lui coupe immédiatement la main. Son père regarde tristement le cheval et l'émir de Syrie, qui le retient prisonnier, envoie des soldats à sa recherche. Le voleur sarrasin raconte les exploits d'Arestis et le père écrit à son fils pour demander miséricorde pour les sarrasins. Le jeune homme répond qu'il est prêt à tomber en toute fureur sur la Syrie, à laquelle l'Emir répond

en offrant sa fille en mariage et en libérant son père. Le cadre historique est similaire à celui des autres chants byzantines (Le chant du fils d'Andrónico, Diyenís Akritis) et rappelle les événements historiques de captivité des chrétiens, les efforts pour les libérer, les épigamies et les batailles du onzième siècle. Quant à l'historicité du protagoniste Arestis, diverses identifications ont été suggérées. Selon Alexíu et Miguel Castillo Didier, qui ont également proposé une traduction en espagnol en 1994, l'identification la plus logique et la plus historiquement fondée d'Arestis est avec le général byzantin Orestis qui traverse l'Euphrate et régit le nouveau thème de la Mésopotamie au début du s. X. A cette époque ou un peu plus tard, un chant a été produite, aujourd'hui perdue, sur les exploits de ce personnage historique, toujours valable dans la mémoire populaire.
(Version française par Christina Ramalho)

4.

Introduction: Byzantine Epic Poetry

Byzantine epic poetry comes to light in the middle of the XIX (1859) century with the publication by Zambelios of the *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [The Chant of Andronicus'son], a later version of a medieval heroic poem. It is a poem preserved in oral tradition and possibly written in the XVII century, whose issue dates to the X century. In addition, in 1868, there is a discovery that has changed the appearance of neo-Greek literature: it is the discovery in Trebizond of a manuscript that contained the exploits of a great hero of the Byzantine-Arab frontier of the X-XI centuries. The protagonist of the poem is Diyenís Akritis, a fantastic character of mixed origin. The manuscript [ms.], of 3182 verses, is from the XVI century and is edited by Sathas and Legrand in 1875. Soon to ms. T add 5 more ms. in Greek language they are part of the group of Byzantine epic poetry. These are: the ms. Oxford (O), 1670, consists of 3094 verses, published by Lambros in 1880; the ms. de Andros (A, today in Athens), on XVII century, of 4778 verses, published by Miliarakis in 1881, the ms. de Andros en prose (P), today in Thessalonica, from 1632, published by Paschalis in 1926-1928 and of course the mss. more important, the cult of Grottaferrata (G), on XIII-XIV centuries, of 3749 verses, published by Legrand in 1892 and the popular El Escorial (E), from the XV century, from 1867 verses, published by Hesseling in 1911-1912. There are also some versions in Russian that are adaptations of Greek texts. Finally, in 1877 the text of a

short heroic poem, *El Cantar de Armuris*, preserved in two manuscripts from the XV century, whose issue also dates to the X century. All these works reflect a heroic time of struggle and coexistence of the Christian Greek world and the Muslim Arab world on the borders of the Byzantine Empire (in Asia Minor, Syria and the banks of the Euphrates River). Its protagonists in terms of the Christian part were the famous "*Akritas*", that is, the guardians and defenders of the border areas. Soon, alongside these epic chants, short heroic chants were created, the *Akritas* chants, starring the characters of the Byzantine epic and new heroes from the *Akritas* world.

El Cantar de Armuris [The Chant of Armuris]

The Chant of Armuris is a masterpiece of medieval Greek heroic poetry. It is the only Byzantine chant that was preserved at the same time in two manuscripts of the XV century, which are copies of an earlier one, and in various oral versions of the islands of Cyprus and the Carpathians. The chant presents us in an vital and dramatic way an epic episode of the struggle and coexistence between Christians and Arabs on the Byzantine-Arab border in the IX-X centuries. The first manuscript (from St. Petersburg, P) was first published by Destunis in 1877. The other manuscript dates from 1461 and is in Constantinople (C). What draws attention is the historic character of the chant. The events mentioned in the text seem to reflect a feeling of Greek victory after Michael III's great triumphs in A.D. 859 and his revenge against the Arabs. The scenario is from Asia Minor. We don't know the author. The best edition of the text is by Alexíu (1990). As for the argumentation of the text, which consists of 197 verses, it is the following: little Arestis, son of Armuris, goes in search of his father with his weapon (*maza*) and his horse. After crossing the Euphrates River, he attacks a group of Saracens, carrying out a great slaughter. However, a Saracen steals his horse and weapon, but the young man catches up with him and immediately cuts off his hand. His father dismayedly sees the horse and the emir of Syria, who is holding him prisoner, sends soldiers in his search. The Saracen thief recounts Arestis' exploits and the father writes to his son asking for mercy for the Saracens. The young man replies that he is ready to fall with all fury on Syria, to which the Emir responds by offering his daughter in marriage and freeing her father. The historical setting is like that of the other Byzantine songs (*Cantar del hijo de Andrónico*, Diyenís Akritis) and recalls historical events of Christian captivity, efforts to free them, epigamies and battles of the IX century. As for the

historicity of the protagonist Arestis, several identifications were suggested. According to Alexíu and Miguel Castillo Didier, who also offered a Spanish translation in 1994, the most logical and historically grounded identification of Arestis is with the Byzantine general Orestis, who crosses the Euphrates River and governs the new Mesopotamian theme at the beginning of the X century. At this time or a little later, a chant, now lost, was generated about the exploits of this historical character, still valid in popular memory.

(English version by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

ALEXÍU, Stylianós [Αλεξίου, Στυλιανός] (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά το χειρόγραφο του Εσκοριάλ) και το άσμα του Αρμούρη**. Αθήνα: Ερμής, 1985.

ALEXÍU, Stylianós (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου**. Αθήνα: Ερμής, 1990. (1ª reimpr., Αθήνα, Εστία, 1995).

BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro & Eusebi, AYENSA I PRAT (Eds.). **Épica europea de frontera. Ressons épics en les literatures i el folclore hispánic – El eco de la épica en las literaturas y el folklore hispánico**. Acrinet, t. III, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. Disponible en: http://www.prismanet.gr/acrinet/files/ACRINET_SP.pdf. Fecha de acceso: 07-08-2020.

BEATON, Roderick & David RICKS (Eds.). **Digenes Akrites. New approaches to Byzantine Heroic Poetry**. London: Variorum, 1993.

BOIX JOVANÍ, Alfonso & Ioannis KIORIDIS. Variantes del lamento épico en el *Digenís Akritis*. In: **Revista de poética medieval**, 25 (2011), pp. 111-130.

CASTILLO DIDIER, Miguel. **Poesía Heroica Griega. Epopeya de Diyenís Akritas. Cantares de Armuris y de Andrónico**. Santiago de Chile: Universidad, 1994.

DESTOUNIS, G. [Δεστούνης, Γ.]. **Του Αρμούρη, άσμα δημοτικόν της βυζαντινής εποχής, εκδοθέν, ρωσσιστί μεταφρασθέν και διερμηνευθέν**. *εν Πετρουπόλει*. 1877 (el título va en ruso y en griego).

HESSELING, D.C. Le roman de Digénis Akritas d' après le manuscrit de Madrid. In : **Λαογραφία** 3.4 (1911-1912), pp. 537-604.

KIORIDIS, Ioannis [Κιορίδης, Ιωάννης]. **Ποίηση και πραγματικότητα στο Cantar de Mio Cid και στο Διγενή Ακρίτη στην παραλλαγή του El Escorial.** Tesis doctoral. Σέρρες, 2009. Disponible en: http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/20694#page/1/mode/2up. Fecha de acceso: 07/08/2020.

KIORIDIS, Ioannis, NTERTSAS, Stergios & Alberto MONTANER. [Κιορίδης, Ιωάννης, Ντέρτσας, Στέργιος & Αλμπέρτο Μοντανέρ]. **Το Έπος του Ελ Σιντ: Εισαγωγή-Πρωτότυπο Κείμενο-Μετάφραση-Σχόλια**. Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2019.

KRUMBACHER, Karl. **Eine neue Handschrift des Digenis Akritas**. München: Akademie der Wissenschaften, 1904.

LAMBROS, Spyridon. Διήγησις ωραιοτάτη του ανδρειωμένου Διγενή, υπό Ιγνατίου ιερομονάχου Πετρίτζη*, 1670,* pp.111-237. In *:* **Collection de Romans Grecs en langue vulgaire et en vers publiés pour la première fois d´après les manuscrits de Leyde et d´Oxford**, Paris: Maisonneuve, 1880.

LEGRAND, Emile. **Les exploits de Basile Digénis Acritas, épopée byzantine: publiée d'après le manuscrit de Grotta-Ferrata**. Paris : Welter, 1892 (reeditado con revisiones en 1902).

MILIARAKIS, A. [Μηλιαράκης, Α.] *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, εποποιία βυζαντινή της 10ης εκατονταετηρίδος κατά το εν Άνδρω ανευρεθέν χειρόγραφον*, Αθήναι, 1881.

MONTANER FRUTOS, Alberto. Introducción a la épica de frontera (tradiciones románica, bizantino-eslava e islámica). In: **BÁDENAS & AYENSA**, 2004, pp. 9-39.

PASCHALIS, D. [Πασχάλης, Δ.] (Ed). Οι δέκα Λόγοι του Διγενούς Ακρίτου: πεζή διασκευή, IN: **Λαογραφία 9** (1926-1928), pp. 305-440.

RICKS, David. **Byzantine Heroic Poetry [Versión E].** Bristol, Bristol Classical Press· New York: Caratzas, 1990.

SATHAS C. & E. LEGRAND. Les exploits de Digénis Akritas, d´après le manuscrit unique de Trébizonde. In: **Collection de monuments pour servir a l´ étude de la langue néo-hellénique**, Nouvelle série No 6, Paris: Maisonneuve, 1875.

VALERO GARRIDO, Juan. **Basilio Digenís Akritas**. Barcelona: Bosch, 1981.

ZAMBELIOS, Spyridon. [Ζαμπέλιος, Σπυρίδων]. **Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ; Σκέψεις περί Ελληνικής Ποιήσεως**. Αθήναι: Τύποις Σούτσα-Κτενά, 1859.

KIORIDIS, Ioannis. Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου (*El cantar del hijo de Andrónico).* Epopeia/Poema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4. Número Especial 3. Nov 2020, p. 301-309. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

ΤΡΑΓΌΥΔΙ ΤΟΥ ΥΙΌΥ ΤΟΥ ΑΝΔΡΟΝΊΚΟΥ (EL CANTAR DEL HIJO DE ANDRÓNICO) EPOPEIA/POEMA ÉPICO

Ioannis Kioridis [35]
Hellenic Open University
Universidad de Belgrado

1.

Introdução: Poesia épica bizantina

A poesia épica bizantina vem à luz no meio do séc. XIX (1859) com a publicação por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [O canto do filho de Andrónico], versão posterior de um poema heroico medieval. É um poema preservado na tradição oral e possivelmente escrito no séc. XVII, cuja emissão remonta ao séc. X. Além disso, em 1868, há uma descoberta que mudou a aparência da literatura neogrega: é a descoberta em Trebizonda de um manuscrito contendo as façanhas de um grande herói da fronteira bizantino-árabe do séc. X-XI. O protagonista do poema é Diyenís Akritis, um personagem fantástico de origem mista. O manuscrito, de 3.182 versos, é do séc. XVI e é editado por Sathas e Legrand em 1875. Logo ao

[35] Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Nacional y Capodistríaca de Atenas (2009). Profesor adjunto en Hellenic Open University y la Universidad de Belgrado. Miembro de MEHHRLIN II y CIMEEP - GT 06 – La épica y los estudios clásicos.

manuscrito [ms.] T adicionam mais 5 manuscritos na língua grega fazem parte do grupo da poesia épica bizantina. São eles: o ms. Oxford (O), 1670, que consiste em 3094 versos, publicado por Lambros em 1880; o ms. de Andros (A, hoje em Atenas), séc. XVII, com 4778 versos, publicado por Miliarakis em 1881; o ms. de Andros em prosa (P), hoje em Tessalônica, de 1632, publicado por Paschalis em 1926-1928 e, claro, o ms. mais importante, o culto de Grottaferrata (G), sécs. XIII-XIV, com 3749 versos, publicado por Legrand em 1892 e o popular El Escorial (E), do séc. XV, com 1867 versos, publicado por Hesseling em 1911-1912. Existem também algumas versões em russo que são adaptações de textos gregos. Finalmente, em 1877, o texto de um pequeno poema heróico, *El Cantar de Armuris*, preservado em dois manuscritos do séc. XV, cuja emissão também data do séc. X. Todas essas obras refletem um tempo heroico de luta e coexistência do mundo grego cristão e do mundo árabe muçulmano nas fronteiras do Império Bizantino (na Ásia Menor, Síria e às margens do rio Eufrates). Seus protagonistas em termos da parte cristã foram os famosos "*Akritas*", ou seja, os guardiões e defensores das áreas de fronteira. Logo, ao lado desses cantos épicos, pequenos cantos heroicos foram criados, os cantos acríticos, estrelando os personagens da epopeia bizantina e novos heróis do mundo acrítico.

***El Cantar del hijo de Andrónico* [O Canto do filho de Andrônico]**

O Canto do filho de Andrônico (Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου) foi publicada pela primeira vez por Zambelios em 1859, que copiou o texto de um manuscrito de Claude Fauriel, o celebrado primeiro editor de canções folclóricas neo-gregas. A publicação despertou grande interesse por ser o primeiro poema heróico cujo tema era guerras e lutas entre bizantinos e árabes. O que é surpreendente é o caráter histórico da obra, da qual conhecemos vários manuscritos, edições, traduções e versões orais. Os eventos aos quais o texto se refere datam do séc. X e o cenário é a Ásia Menor e a área de fronteira entre bizantinos e árabes. Não conhecemos o autor. A melhor edição do texto é de Alexíu (1990). Quanto à argumentação do texto, que consiste em 103 versos, é a seguinte: em uma incursão árabe nos territórios bizantinos, os sarracenos sequestram a esposa do nobre Andrônico, grávida de nove meses. A mulher dá à luz na prisão. Seu filho, criado por ela e pela emira, logo cresce em estatura e coragem. Após algumas façanhas individuais, sua mãe implora que ele visite seu pai que está em seu acampamento bizantino, na única tenda negra (em sinal de luto).

O menino realiza o desejo de sua mãe. Ele encontra seu pai que o reconhece após um diálogo entre os dois. Andrônico desata a chorar e glorifica a Deus por lhe ter dado um filho de tamanha bravura. O cenário histórico é semelhante ao das outras canções bizantinas (*O Canto de Armuris, Diyenís Akritis*) e relembra eventos históricos de cativeiro, casamentos mistos e lutas do século X. Alexíu localiza a primeira composição de *O Canto do filho de Andrônico* na primeira década do séc. X. Junto com outros estudiosos, ele acredita que as figuras poéticas de pai e filho correspondem ao general bizantino Andrônico Dukas e seu filho, Constantino. No entanto, não podemos negar a possibilidade de identificá-los com personagens posteriores, que aparecem de forma anacrônica na forma como conhecemos a obra hoje. Mais informações sobre *O Canto do filho de Andrônico* e uma tradução para o espanhol que nos foi oferecida em 1994 pelo estudioso chileno Miguel Castillo Didier.

2.

Introducción: La poesía épica bizantina

La poesía épica bizantina sale a la luz a mediados del s. XIX (1859) con la publicación por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)*, versión posterior de un poema heroico medieval. Se trata de un poema conservado en la tradición oral y puesto por escrito posiblemente en el s. XVII, cuyo asunto se remonta al s. X. Además, en 1868, se produce un descubrimiento que ha cambiado la fisonomía de la literatura neogriega: se trata del hallazgo en Trebisonda de un manuscrito que contenía las hazañas de un gran héroe de la frontera bizantinoárabe de los ss. X-XI. El protagonista del poema es Diyenís Akritis, personaje fantástico de origen mestizo. El manuscrito, de 3182 versos, es del s. XVI y se edita por Sathas y Legrand en 1875. Pronto al ms. T se añaden 5 más mss. en lengua griega que forman parte del grupo de la poesía épica bizantina. Estos son: el ms. de Oxford (O), de 1670, consta de 3094 versos, publicado por Lambros en 1880˙ el ms. de Andros (A, hoy en Atenas), s. XVII, de 4778 versos, publicado por Miliarakis en 1881˙ el ms. de Andros en prosa (P), hoy en Tesalónica, de 1632, publicado por Paschalis en 1926-1928 y por supuesto los mss. más importantes, el culto de Grottaferrata (G), de los sgs. XIII-XIV, de 3749 versos, publicado por Legrand en 1892 y el popular de El Escorial (E), del s. XV, de 1867 versos, publicado por Hesseling en 1911-1912. Hay además algunas versiones en ruso que son adaptaciones de los textos griegos. Por último, en 1877 se publica en San Petersburgo por Destunis el texto de un

breve poema heroico, *El Cantar de Armuris*, conservado en dos manuscritos del s. XV, cuyo asunto también se remonta al s. X. Todas estas obras reflejan una época heroica de lucha y convivencia del mundo griego cristiano y el árabe musulmán en las fronteras del Imperio Bizantino (en Asia Menor, Siria y las riberas del río Éufrates). Sus protagonistas en cuanto a la parte cristiana eran los famosos "Akritas", es decir los guardianes y defensores de las zonas fronterizas. Pronto, al lado de estos cantares épicos, se crearon breves cantos heroicos, los cantos acríticos, protagonizados por los personajes de la épica bizantina y por nuevos héroes del mundo acrítico.

El Cantar del hijo de Andrónico

El Cantar del hijo de Andrónico (*Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου*) fue publicado por primera vez por Zambelios en 1859, quien había copiado el texto de un manuscrito de Claude Fauriel, el célebre primer editor de los cantos populares neogriegos. La publicación causó gran interés ya que se trataba del primer poema heroico cuyo asunto eran las guerras y los combates entre bizantinos y árabes. Lo que llama la atención es el carácter histórico del *Cantar* del que conocemos varios manuscritos, ediciones, traducciones y versiones orales. Los acontecimientos a que el texto se refiere datan del s. X . y el escenario es Asia Menor y la zona fronteriza entre bizantinos y árabes. Desconocemos al autor. La mejor edición del texto es de Alexíu (1990). En cuanto al argumento del texto, que consta de 103 versos, es el siguiente: en una incursión árabe a los territorios bizantinos, los sarracenos raptan a la esposa del noble Andrónico, embarazada de nueve meses. La mujer da a luz en la prisión. Su hijo, alimentado por ella y la emirisa, crece pronto en estatura y valor. Después de unas hazañas individuales, su madre le ruega que visite a su padre que se encuentra en su campamento bizantino, en la única tienda negra (en señal de duelo). El muchacho cumple el deseo de su madre. Encuentra a su padre quien lo reconoce después de un diálogo entre los dos. Andrónico rompe en llanto y glorifica a Dios ya que le ha regalado un hijo de tan bravura. El escenario histórico es parecido a lo de los demás cantares bizantinos (*Cantar de Armuris, Diyenís Akritis*) y recuerda a hechos históricos de cautiverios, matrimonios mixtos y combates del s.X. Alexíu ubica la primera composición del *Cantar* en la primera década del s. X. Junto con otros estudiosos opina que las figuras poéticas de padre e hijo corresponden al general bizantino Andrónico Dukas y a su hijo,

Constantino. Sin embargo, no podemos negar la posibilidad de identificarlos con personajes posteriores, que aparecen anacrónicamente en la forma en que hoy conocemos el *Cantar*. Más datos sobre el *Cantar* y una traducción al castellano nos ofrece en 1994 el estudioso chileno, Miguel Castillo Didier.

3.

Introduction: Poésie épique byzantine

La poésie épique byzantine apparaît au milieu du XIXe siècle (1859) avec la publication par Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [Le Chant du fils d'Andrónico], version ultérieure d'un poème héroïque médiéval. C'est un poème conservé dans la tradition orale et peut-être écrit dans le dix-septième siècle, dont la question remonte au 10e siècle. De plus, en 1868, il y a une découverte qui a changé l'apparence de la littérature néo-grecque: c'est la découverte à Trébizonde d'un manuscrit contenant les exploits d'un grand héros de la frontière byzantine-arabe des X-XI siècles. Le protagoniste du poème est Diyenís Akritis, un personnage fantastique d'origine mixte. Le manuscrit [ms.], de 3182 versets, est du seizième siècle et est édité par Sathas et Legrand en 1875. Bientôt à ms. T ajouter 5 ms de plus en langue grecque, ils font partie du groupe de la poésie épique byzantine. Ce sont: les ms. Oxford (O), 1670, se compose de 3094 versets, publiés par Lambros en 1880 ; le ms. de Andros (A, aujourd'hui à Athènes), du dix-septième siècle, de 4778 vers, publié par Miliarakis en 1881 ; le ms. de Andros en prose (P), aujourd'hui à Thessalonique, à partir de 1632, publié par Paschalis en 1926-1928 et bien sûr le mss. plus important, le culte de Grottaferrata (G), de les XIIIe-XIVe siècles, de 3749 vers, publié par Legrand en 1892 et le populaire El Escorial (E), du quinzième siècle, à partir de 1867 versets, publié par Hesseling en 1911-1912. Il existe également des versions en russe qui sont des adaptations de textes grecs. Enfin, en 1877, le texte d'un court poème héroïque, El Cantar de Armuris, conservé dans deux manuscrits du quinzième siècle, dont la question remonte également au 10e siècle. Toutes ces œuvres reflètent une époque héroïque de lutte et de coexistence du monde grec chrétien et du monde arabe musulman aux confins de l'Empire byzantin (en Asie Mineure, en Syrie et sur les rives de l'Euphrate). Ses protagonistes en termes de partie chrétienne étaient les fameux "*Akritas*", c'est-à-dire les

gardiens et défenseurs des zones frontalières. Bientôt, à côté de ces chants épiques, de courtes chants héroïques ont été créées, les chants *Akritas*, mettant en scène les personnages de l'épopée byzantine et de nouveaux héros du monde *Akritas*.

***El Cantar del hijo de Andrónico* [Le Chant du fils d'Andronicus]**

Le Chant du fils d'Andronicus (Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου) a été publié pour la première fois par Zambelios en 1859, qui avait copié le texte d'un manuscrit de Claude Fauriel, le célèbre premier éditeur de chants folkloriques néo-grecques. La publication a suscité un grand intérêt car c'était le premier poème héroïque dont le sujet était les guerres et les combats entre Byzantins et Arabes. Ce qui est frappant, c'est le caractère historique de l'oeuvre dont on connaît divers manuscrits, éditions, traductions et versions orales. Les événements auxquels le texte fait référence datent de l'art. X. et le cadre est l'Asie Mineure et la zone frontalière entre les Byzantins et les Arabes. Nous ne connaissons pas l'auteur. La meilleure édition du texte est celle d'Alexíu (1990). Quant à l'argument du texte, qui se compose de 103 versets, il est le suivant: lors d'une incursion arabe dans les territoires byzantins, les Sarrasins kidnappent la femme du noble Andronicus, enceinte de neuf mois. La femme accouche en prison. Son fils, nourri par elle et l'épouse de l'émir, grandit bientôt en stature et en courage. Après quelques exploits individuels, sa mère le supplie de rendre visite à son père qui se trouve dans son camp byzantin, dans la seule tente noire (en signe de deuil). Le garçon réalise le souhait de sa mère. Il retrouve son père qui le reconnaît après un dialogue entre les deux. Andronicus fond en larmes et glorifie Dieu depuis qu'il lui a donné un fils d'une telle bravoure. Le cadre historique est similaire à celui des autres chants byzantins (*El Cantar de Armuris, Diyenís Akritis*) et rappelle des événements historiques de captivité, de mariages mixtes et de combats du 10ème siècle. Alexíu situe la première composition de l'oeuvre dans la première décennie du s. X. Avec d'autres savants, il croit que les figures poétiques du père et du fils correspondent au général byzantin Andronicus Dukas et à son fils Constantin. Cependant, nous ne pouvons pas nier la possibilité de les identifier avec des personnages plus récents, qui apparaissent de manière anachronique de la manière dont nous connaissons la chanson aujourd'hui. Plus d'informations sur l'oeuvre et une traduction en espagnol offerte en 1994 par le savant chilien Miguel Castillo Didier.

(Version française par Christina Ramalho)

4.

Introduction: Byzantine Epic Poetry

Byzantine epic poetry comes to light in the middle of the XIX (1859) century with the publication by Zambelios of the *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [The Chant of Andronicus' son], a later version of a medieval heroic poem. It is a poem preserved in oral tradition and possibly written in the XVII century, whose issue dates to the X century. In addition, in 1868, there is a discovery that has changed the appearance of neo-Greek literature: it is the discovery in Trebizond of a manuscript that contained the exploits of a great hero of the Byzantine-Arab frontier of the X-XI centuries. The protagonist of the poem is Diyenís Akritis, a fantastic character of mixed origin. The manuscript [ms.], of 3182 verses, is from the XVI century and is edited by Sathas and Legrand in 1875. Soon to ms. T add 5 more ms. in Greek language they ar part of the group of Byzantine epic poetry. These are: the ms. Oxford (O), 1670, consists of 3094 verses, published by Lambros in 1880; the ms. de Andros (A, today in Athens), on XVII century, of 4778 verses, published by Miliarakis in 1881, the ms. de Andros en prose (P), today in Thessalonica, from 1632, published by Paschalis in 1926-1928 and of course the mss. more important, the cult of Grottaferrata (G), on XIII-XIV centuries, of 3749 verses, published by Legrand in 1892 and the popular El Escorial (E), from the XV century, from 1867 verses, published by Hesseling in 1911-1912. There are also some versions in Russian that are adaptations of Greek texts. Finally, in 1877 the text of a short heroic poem, *El Cantar de Armuris*, preserved in two manuscripts from the XV century, whose issue also dates to the X century. All these works reflect a heroic time of struggle and coexistence of the Christian Greek world and the Muslim Arab world on the borders of the Byzantine Empire (in Asia Minor, Syria and the banks of the Euphrates River). Its protagonists in terms of the Christian part were the famous "*Akritas*", that is, the guardians and defenders of the border areas. Soon, alongside these epic chants, short heroic chants were created, the *Akritas* chants, starring the characters of the Byzantine epic and new heroes from the *Akritas* world.

***El Cantar del hijo de Andrónic*o [The Chant f Andronicus' son]**

The Chant of Andronicus' son (Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου) was first published by Zambelios in 1859, who had copied the text from a manuscript by Claude Fauriel, the celebrated

first editor of neo-Greek folk songs. The publication caused great interest as it was the first heroic poem whose subject was wars and fighting between Byzantines and Arabs. What is striking is the historical character of the Song of which we know various manuscripts, editions, translations and oral versions. The events to which the text refers date from the s. X. and the setting is Asia Minor and the border area between Byzantines and Arabs. We do not know the author. The best edition of the text is by Alexíu (1990). As for the argument of the text, which consists of 103 verses, it is as follows: in an Arab incursion into the Byzantine territories, the Saracens kidnap the wife of the nobleman Andronicus, nine months pregnant. The woman gives birth in prison. Her son, nurtured by her and the emir's wife, soon grows in stature and courage. After some individual exploits, her mother begs her to visit her father who is in her Byzantine camp, in the only black tent (as a sign of mourning). The boy fulfills his mother's wish. He finds his father who recognizes him after a dialogue between the two. Andronicus breaks down in tears and glorifies God since he has given him a son of such bravery. The historical setting is similar to that of the other Byzantine songs (*El Cantar de Armuris, Diyenís Akritis*) and recalls historical events of captivity, mixed marriages and fighting from the 10th century. Alexíu locates the first composition of the work in the first decade of the 10th century. Along with other scholars, he believes that the poetic figures of father and son correspond to the Byzantine general Andronicus Dukas and his son, Constantine. However, we cannot deny the possibility of identifying them with later characters, who appear anachronistically in the way we know the Song today. More information about the work and a translation into Spanish offered us in 1994 by the Chilean scholar, Miguel Castillo Didier.

(English version by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

ALEXÍU, Stylianós [Αλεξίου, Στυλιανός] (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά το χειρόγραφο του Εσκοριάλ) και το άσμα του Αρμούρη**. Αθήνα: Ερμής, 1985.

ALEXÍU, Stylianós (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου**. Αθήνα: Ερμής, 1990. (1ª reimpr., Αθήνα, Εστία, 1995).

BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro & Eusebi, AYENSA I PRAT (Eds.). **Épica europea de frontera. Ressons épics en les literatures i el folclore hispánic – El eco de la épica en las literaturas y el folklore hispánico**. Acrinet, t. III, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. Disponible en: http://www.prismanet.gr/acrinet/files/ACRINET_SP.pdf. Fecha de acceso: 07-08-2020.

BEATON, Roderick & David RICKS (Eds.). **Digenes Akrites. New approaches to Byzantine Heroic Poetry**. London: Variorum, 1993.

BOIX JOVANÍ, Alfonso & Ioannis KIORIDIS. Variantes del lamento épico en el *Digenís Akritis*. In: **Revista de poética medieval**, 25 (2011), pp. 111-130.

CASTILLO DIDIER, Miguel. **Poesía Heroica Griega. Epopeya de Diyenís Akritas. Cantares de Armuris y de Andrónico**. Santiago de Chile: Universidad, 1994.

DESTOUNIS, G. [Δεστούνης, Γ.]. **Του Αρμούρη, άσμα δημοτικόν της βυζαντινής εποχής, εκδοθέν, ρωσσιστί μεταφρασθέν και διερμηνευθέν**. *εν Πετρουπόλει*. 1877 (el título va en ruso y en griego).

HESSELING, D.C. Le roman de Digénis Akritas d' après le manuscrit de Madrid. In : **Λαογραφία** 3.4 (1911-1912), pp. 537-604.

KIORIDIS, Ioannis [Κιορίδης, Ιωάννης]. **Ποίηση και πραγματικότητα στο Cantar de Mio Cid και στο Διγενή Ακρίτη στην παραλλαγή του El Escorial.** Tesis doctoral. Σέρρες, 2009. Disponible en: http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/20694#page/1/mode/2up. Fecha de acceso: 07/08/2020.

KIORIDIS, Ioannis, NTERTSAS, Stergios & Alberto MONTANER. [Κιορίδης, Ιωάννης, Ντέρτσας, Στέργιος & Αλμπέρτο Μοντανέρ]. **Το Έπος του Ελ Σιντ: Εισαγωγή-Πρωτότυπο Κείμενο-Μετάφραση-Σχόλια**. Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2019.

KRUMBACHER, Karl. **Eine neue Handschrift des Digenis Akritas**. München: Akademie der Wissenschaften, 1904.

LAMBROS, Spyridon. Διήγησις ωραιοτάτη του ανδρειωμένου Διγενή, υπό Ιγνατίου ιερομονάχου Πετρίτζη*, 1670,* pp.111-237. In *:* **Collection de Romans Grecs en langue vulgaire et en vers publiés pour la première fois d´après les manuscrits de Leyde et d´Oxford**, Paris: Maisonneuve, 1880.

LEGRAND, Emile*.* **Les exploits de Basile Digénis Acritas, épopée byzantine: publiée d'après le manuscrit de Grotta-Ferrata**. Paris : Welter, 1892 (reeditado con revisiones en 1902).

MILIARAKIS, A. [Μηλιαράκης, Α.] *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, εποποιία βυζαντινή της 10ης εκατονταετηρίδος κατά το εν Άνδρω ανευρεθέν χειρόγραφον*, Αθήναι, 1881.

MONTANER FRUTOS, Alberto. Introducción a la épica de frontera (tradiciones románica, bizantino-eslava e islámica). In: **BÁDENAS & AYENSA**, 2004, pp. 9-39.

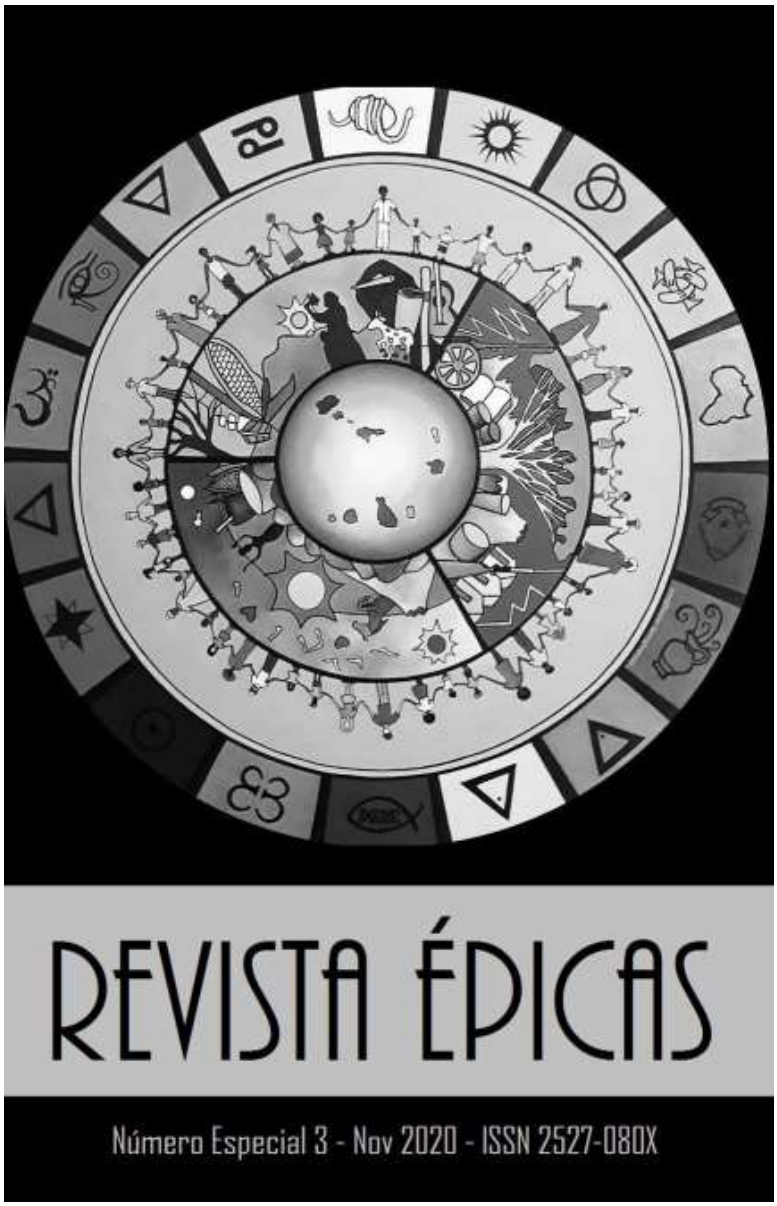
PASCHALIS, D. [Πασχάλης, Δ.] (Ed). Οι δέκα Λόγοι του Διγενούς Ακρίτου: πεζή διασκευή, IN: **Λαογραφία 9** (1926-1928), pp. 305-440.

RICKS, David. **Byzantine Heroic Poetry [Versión E].** Bristol, Bristol Classical Press· New York: Caratzas, 1990.

SATHAS C. & E. LEGRAND. Les exploits de Digénis Akritas, d´après le manuscrit unique de Trébizonde. In: **Collection de monuments pour servir a l´ étude de la langue néo-hellénique**, Nouvelle série No 6, Paris: Maisonneuve, 1875.

VALERO GARRIDO, Juan. **Basilio Digenís Akritas**. Barcelona: Bosch, 1981.

ZAMBELIOS, Spyridon. [Ζαμπέλιος, Σπυρίδων]. **Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ; Σκέψεις περί Ελληνικής Ποιήσεως**. Αθήναι: Τύποις Σούτσα-Κτενά, 1859.



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. *Odisseia.* Epopeia adaptada para crianças e jovens. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p.311-313. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

ODISSEIA
EPOPEIA ADAPTADA PARA CRIANÇAS E JOVENS

Christina Ramalho[36]
Universidade Federal de Sergipe

1.

Texto adaptado, em língua portuguesa, da *Odisseia,* de Homero, por Roberto Lacerda e ilustrado, com desenhos em preto e branco, por Thais Linhares. O livro (2008, 88 páginas) integra a "Coleção Reencontro", da Editora Scipione (São Paulo) e abre com uma apresentação de Homero ("Quem foi Homero?"), que faz alusão às divergências sobre a existência de Homero, seguida pelo texto "A guerra de Troia e a sua origem". A adaptação foi feita em forma de narrativa e organizada em 27 capítulos curtos, com títulos próprios. Não faz menção à busca de Telêmaco por seu pai. Tem início com o capítulo "Os cícones e os lotófagos" e termina com "A paz dos deuses". Os nomes gregos (em português) dos deuses são mantidos. O vocabulário é acessível, mas não há, no livro, indicação de faixa etária. Após a adaptação, o livro traz um mapa que indica a rota da viagem de Ulisses, seguido pela seção "Quem é Roberto Lacerda?". A edição traz um encarte intitulado "Roteiro de

[36] Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Associada 1 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.

trabalho", com proposta de interpretação composta de seis questões sobre algumas passagens da narrativa.

2.

Texto adaptado, en portugués, de *Odisseia*, por Homero, por Roberto Lacerda e ilustrado, con dibujos en blanco y negro, por Thais Linhares. El libro (2008, 88 páginas) forma parte de la "*Coleção Reencontro*" [Colección Reencontro], de Editora Scipione (São Paulo) y se abre con una presentación de Homero ("*Quem foi Homero?*" [¿Quién fue Homero?]), que alude a los desacuerdos sobre la existencia de Homero, seguido del texto "*A guerra de Troia e a sua origem*" [La guerra de Troya y su origen]. La adaptación se realizó en forma de narrativa y se organizó en 27 capítulos cortos, con sus propios títulos. La adaptación no menciona la búsqueda de Telémaco por su padre. Comienza con el capítulo "*Os cícones e os lotófagos*" [Los cícones y los lotófagos] y termina con "*A paz dos deuses*" [La paz de los dioses]. Se mantienen los nombres griegos (en portugués) de los dioses. El vocabulario es accesible, pero no se presenta la indicación de rango de edad. Tras la adaptación, el libro trae un mapa que indica el recorrido del viaje de Ulises, seguido de la sección "*Quem é Roberto Lacerda?*" [¿Quién es Roberto Lacerda?]. La edición incluye un inserto titulado "*Roteiro de trabalho*" [Guión de obra], con una propuesta de interpretación compuesta por seis preguntas sobre algunos pasajes de la narración.

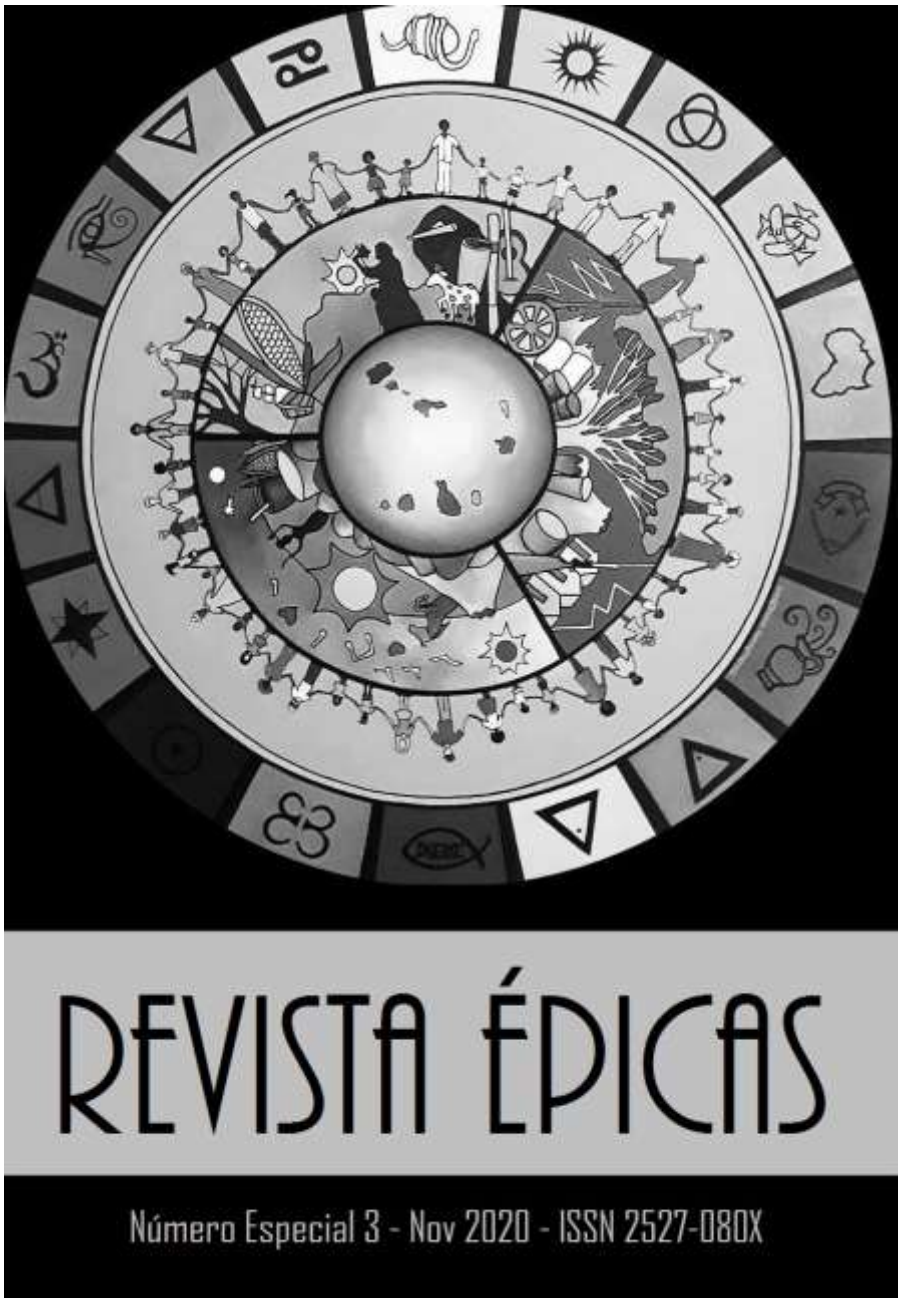
3.

Texte adapté, en portugais, de l'*Odyssée*, d'Homero, par Roberto Lacerda et illustré, avec des dessins en noir et blanc, par Thais Linhares. Le livre (2008, 88 pages) fait partie de la «*Coleção Reencontro*» [Reencontro Collection], de l'Editora Scipione (São Paulo) et s'ouvre sur une présentation d'Homère («*Quem foi Homero?*» [Qui était Homère?]), Qui fait allusion aux divergences sur l'existence d'Homère, suivie du texte «*A guerra de Troia e a sua origem*» [La guerre de Troie et son origine]. L'adaptation a été réalisée sous la forme d'un récit et organisée en 27 chapitres courts, avec leurs propres titres. Il ne fait aucune mention de la recherche de Télémaque par son père. Il commence par le chapitre «*Os cícones e os lotófagos*» [Les cicones et lotophages] et se termine par

«A paz dos deuses » [La paix des dieux]. Les noms grecs (en portugais) des dieux sont conservés. Le vocabulaire est accessible, mais il n'y a aucune indication de tranche d'âge dans le livre. Après l'adaptation, le livre apporte une carte qui indique l'itinéraire du voyage d'Ulysse, suivie de la section «*Quem é Roberto Lacerda?*» [Qui est Roberto Lacerda?]. L'édition comprend un encart intitulé «*Roteiro de trabalho*» [script de travail], avec une proposition d'interprétation composée de six questions sur certains passages du récit.

4.

Text adapted, in Portuguese, from *Odisseia*, by Homero, by Roberto Lacerda and illustrated, with drawings in black and white, by Thais Linhares. The book (2008) is part of the "*Coleção Reencontro*" [Reencounter Collection], by Editora Scipione (São Paulo) and opens with a presentation by Homer ("*Quem foi Homero?*" [Who was Homer?]), which alludes to the differences over Homer's existence, followed by the text "*A guerra de Troia e a sua origem*" [The Trojan War and its origin]. The adaptation was made in the form of a narrative and organized into 27 short chapters, with their own titles. It makes no mention of Telemachus search for his father. It begins with the chapter "*Os cícones e os lotófagos*" [The cycles and lotophages] and ends with "A paz dos deuses" [The peace of the gods]. The Greek names (in Portuguese) of the gods are kept. The vocabulary is accessible, but there is no indication of age range in the book. After the adaptation, the book brings a map that indicates the route of Ulysses' journey, followed by the section "*Quem é Roberto Lacerda?*" [Who is Roberto Lacerda?]. The edition includes an insert entitled "*Roteiro de trabalho*" [Work script], with a proposal for interpretation composed of six questions about some passages in the narrative.



Epopeia oral
Epopeya oral
Épopée orale
Oral epic

ALVES, Victor Hugo Sampaio. *Kasa taori*. Epopeia oral. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020 p. 315-321. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

KASA TAORI
ÉPOPEIA ORAL

Victor Hugo Sampaio Alves[37]
Universidade Federal da Paraíba

1.

Kasa taori é um canto épico de conteúdo xamanístico pertencente aos povos Nanai, habitantes indígenas da família linguística tungúsica que habitam a Sibéria e o norte da China. Esse canto foi registrado em vídeo e transcrito pelo folclorista Juha Pentikäinen e a etnomusicóloga Tatjana Bulgakova, em 1991.

O xamanismo entre os Nanai é conhecido por ser um xamanismo de clã, ou seja, o culto aos ancestrais é de incontornável importância no contexto religioso. Inclusive, esse canto épico foi registrado precisamente durante uma cerimônia fúnebre, que invocava a ajuda dos xamãs já falecidos daquela comunidade. O ritual foi conduzido por Lindzja Beldy, de 80 anos de idade, que era tida por uma *kasatai saman* (nome que, no idioma nativo, designa um/a xamã com a competência de guiar as almas recém-mortas até *Buni*, a morada do outro mundo). Em alguns

[37] Mestre e doutorando em Ciências das Religiões pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Membro do Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos (NEVE), da Sociedade Finlandesa de Literatura (*Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*/SKS) e do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

trechos ela foi acompanhada por Ivan Torokovič, também de 80 anos, que performava o xamã masculino. O ritual envolveu também danças e o tocar de tambores, traço encontrado em diversas formas de xamanismo pela Eurásia, além de músicas tradicionais entoadas pela xamã (as *kekuri*) e a presença, no local, de pequenos ídolos de madeira (*mugde*).

Havia um motivo para aquela cerimônia, como se espera desse tipo de contexto. Vários problemas vinham assolando os Nanai há muito tempo, como por exemplo o processo de apagamento e a censura de seus costumes, religião e cultura, que estavam sob o ataque da Rússia, desejosa por desencadear um processo de aculturação; um alto índice de suicídio entre os jovens Nanai e a ocorrência de acidentes e outros testemunhos de má sorte ou maus agouros. Dentro da cosmologia Nanai, tais problemas teriam surgido devido a uma grande quantidade de almas incapazes de descansar, inclusive a alma de uma poderosa xamã ancestral, chamada Gara. Assim, os anciões decidiram realizar um ritual *kasa* para que enviassem as almas de seus mortos para onde deveriam estar, em *Buni*. A primeira parte do ritual, *puledi*, consistia em invocar espíritos malignos e em seguida expulsá-los.

É importante ressaltar que, para essa etnia, tantas das almas de seus mortos (*pania*) transitavam sem rumo pelo mundo dos vivos porque Stalin havia proibido, desde 1937, que os Nanai fizessem seus rituais fúnebres para ordenar as almas dos falecidos e encaminhá-las propriamente a *Buni*. Em outras palavras, havia passado muitos anos sem que esse povo pudesse realizar as cerimônias em honra aos seus falecidos. Nesse contexto é que o ritual *kasa* foi resgatado, almejando o encaminhamento das almas perdidas de seus mortos até *Buni*.

O conteúdo dessa epopeia oral consistia em narrar o xamã 1) se aventurando em busca dos espíritos dos mortos; 2) identificando os espíritos; 3) curando os espíritos; 4) aplacando, neles, a inveja em relação aos vivos; 5) banqueteando em homenagem aos espíritos e, por fim, 6) colocando-os para finalmente para dormir na cama, o que significaria que a *pania* já estaria em *Buni*. O trabalho do xamã, conforme narrado pelo épico, era o de auxiliar as *pania* dos mortos a encontrar seu respectivo clã em *Buni*, ou seja, o de fazer a jornada de transição entre os dois estados, entre os dois mundos. O épico conta com momentos de diálogos entre os dois xamãs performistas, além de também conter recitações de encantamentos quando necessário. A tradução para o inglês foi publicada pelo próprio Juha Pentikäinen, em 2000.

2.

Kasa Taori es un canto épico de contenido chamánico perteneciente al pueblo Nanai, habitantes indígenas de la familia lingüística Tungus que habitan Siberia y el norte de China. Este canto fue grabado en video y transcrito por el folclorista Juha Pentikäinen y la etnomusicóloga Tatjana Bulgakova, en 1991.

El chamanismo entre los Nanai es conocido por ser un chamanismo de clan, es decir, el culto a los antepasados tiene una importancia ineludible en el contexto religioso. De hecho, este canto épico fue grabado precisamente durante una ceremonia fúnebre, invocando la ayuda de los chamanes ya fallecidos de esa comunidad. El ritual fue realizado por Lindzja Beldy, de 80 años, que fue tomada por un *kasatai saman* (nombre que, en el idioma nativo, designa a un chamán con la competencia para guiar a las almas recién muertas a *Buni*, la morada del otro mundo). En algunos lugares estuvo acompañada por Ivan Torokovič, también de 80 años, quien interpretó al chamán masculino. El ritual también incluía danzas y tocar tambores, un rasgo que se encuentra en varias formas de chamanismo en toda Eurasia, además de las canciones tradicionales cantadas por el chamán (el *kekuri*) y la presencia, en el lugar, de pequeños ídolos de madera (*mugde*).

Había una razón para esa ceremonia, como se esperaba en ese tipo de contexto. Varios problemas habían estado plagando a los Nanai durante mucho tiempo, como el proceso de borrado y la censura de sus costumbres, religión y cultura, que estaban siendo atacadas por Rusia, deseosa de desencadenar un proceso de aculturación; una alta tasa de suicidio entre los jóvenes Nanai y la ocurrencia de accidentes y otros testimonios de mala suerte o mal augurio. Dentro de la cosmología Nanai, tales problemas habrían surgido debido a que una gran cantidad de almas no pudieron descansar, incluida el alma de un poderosa chamán ancestral, llamada Gara. Así, los ancianos decidieron realizar un ritual *kasa* para enviar las almas de sus muertos a donde deberían estar, en *Buni*. La primera parte del ritual, *puledi*, consistía en invocar a los espíritus malignos y luego expulsarlos.

Es importante señalar que, para esta etnia, muchas de las almas de sus muertos (*pania*) vagaban sin rumbo fijo por el mundo de los vivos porque Stalin había prohibido, desde 1937, que los Nanai realizaran sus rituales funerarios para ordenar las almas de los difuntos y dirigirlos propiamente a Buni. Es decir, habían pasado muchos años sin que estas personas pudieran realizar

las ceremonias en honor a sus difuntos. Es en este contexto que se rescató el ritual *kasa*, con el objetivo de dirigir a las almas perdidas de sus muertos a *Buni*.

El contenido de esta epopeya oral consistió en narrar al chamán 1) aventurándose en busca de los espíritus de los muertos; 2) identificando los espíritus; 3) curando los espíritus; 4) apaciguando la envidia en relación con los vivos; 5) ofreciendo un banquete en honor a los espíritus y, finalmente, 6) poniéndolos a dormir en la cama, lo que significaría que la *pania* ya estaría en *Buni*. El trabajo del chamán, según narra la epopeya, era ayudar a la *pania* de los muertos a encontrar su respectivo clan en *Buni*, es decir, a realizar el viaje de transición entre los dos estados, entre los dos mundos. La epopeya presenta momentos de diálogo entre los dos chamanes que actúan, y también contiene recitaciones de encantamientos cuando es necesario. La traducción al inglés fue publicada por el proprio Juha Pentikäinen en 2000.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Kasa Taori est un chant épique au contenu chamanique appartenant au peuple Nanai, habitants indigènes de la famille linguistique Tungus qui habitent la Sibérie et le nord de la Chine. Cette chanson a été enregistrée sur vidéo et transcrite par le folkloriste Juha Pentikäinen et l'ethnomusicologue Tatjana Bulgakova, en 1991.

Le chamanisme chez les Nanai est connu pour être un chamanisme de clan, c'est-à-dire que le culte des ancêtres est d'une importance inévitable dans le contexte religieux. En fait, cette chanson épique a été enregistrée précisément lors d'une cérémonie funéraire, invoquant l'aide des chamans déjà décédés de cette communauté. Le rituel a été mené par Lindzja Beldy, 80 ans, qui a été prise par un *kasatai saman* (nom qui, dans la langue maternelle, désigne un chaman avec la compétence de guider les âmes nouvellement mortes à *Buni*, l'adresse de la un autre monde). Dans certains endroits, elle était accompagnée d'Ivan Torokovič, également âgé de 80 ans, qui jouait le chaman masculin. Le rituel impliquait également des danses et le jeu du tambour, un trait que l'on retrouve dans diverses formes de chamanisme à travers l'Eurasie, en plus des chants traditionnels chantés par le chaman (le *kekuri*) et la présence, sur place, de petites idoles en bois (*mugde*).

Il y avait une raison à cette cérémonie, comme prévu dans ce genre de contexte. Plusieurs problèmes sévissaient depuis longtemps chez les Nanai, tels que le processus d'effacement et la censure de leurs coutumes, de leur religion et de leur culture, qui étaient attaqués par la Russie, désireuse de déclencher un processus d'acculturation; un taux élevé de suicide chez les jeunes Nanai et la survenue d'accidents et autres témoignages de malchance ou de mauvais augure. Dans la cosmologie Nanai, de tels problèmes auraient surgi en raison d'un grand nombre d'âmes incapables de se reposer, y compris l'âme d'un puissante chaman ancestral, appelée Gara. Ainsi, les anciens ont décidé d'effectuer un rituel *kasa* pour envoyer les âmes de leurs morts là où ils devraient être, à *Buni*. La première partie du rituel, *puledi*, consistait à invoquer les mauvais esprits puis à les expulser.

Il est important de noter que, pour cette ethnie, tant d'âmes de leurs morts (*pania*) erraient sans but dans le monde des vivants car Staline avait interdit, depuis 1937, que les Nanai accomplissent leurs rituels funéraires pour ordonner les âmes des défunts et les diriger correctement à *Buni*. En d'autres termes, de nombreuses années s'étaient écoulées sans que ces personnes aient pu célébrer les cérémonies en l'honneur de leur défunt. C'est dans ce contexte que le rituel *kasa* a été sauvé, visant à diriger les âmes perdues de leurs morts vers *Buni.*

Le contenu de cette épopée orale consistait à raconter le chaman en train 1) de s'aventurer à la recherche des esprits des morts; 2) d'identifier les esprits; 3) de guérir les esprits; 4) d'apaiser l'envie vis-à-vis du vivant; 5) de se régaler en l'honneur des esprits et, enfin, 6) de les endormir enfin au lit, ce qui signifierait que la *pania* serait déjà à *Buni*. Le travail du chaman, tel que raconté par l'épopée, était d'aider la *pania* des morts à trouver leur clan respectif à *Buni*, c'est-à-dire à faire le voyage de transition entre les deux États, entre les deux mondes. L'épopée présente des moments de dialogue entre les deux chamans exécutants et contient également des récitations d'incantations si nécessaire. La traduction anglaise a été publiée par Juha Pentikäinen en 2000.
(Version française par Christina Ramalho)

4.

Kasa Taori is an epic chant with shamanic content belonging to the Nanai people, indigenous inhabitants of the Tungus linguistic family who inhabit Siberia and northern China. This song was recorded on video and transcribed by folklorist Juha Pentikäinen and ethnomusicologist Tatjana Bulgakova, in 1991.

Shamanism among the Nanai is known to be a clan shamanism, that is, the cult of ancestors is of unavoidable importance in the religious context. In fact, this epic song was recorded precisely during a funeral ceremony, invoking the help of the already deceased shamans of that community. The ritual was conducted by Lindzja Beldy, 80 years old, who was taken by a *kasatai saman* (name that, in the native language, designates a shaman with the competence to guide the newly dead souls to *Buni*, the address of the another world). In some places she was accompanied by Ivan Torokovič, also 80 years old, who performed the male shaman. The ritual also involved dances and the playing of drums, a trait found in various forms of shamanism throughout Eurasia, in addition to traditional songs sung by the shaman (the *kekuri*) and the presence, on the spot, of small wooden idols (*mugde*).

There was a reason for that ceremony, as expected in that kind of context. Several problems had been plaguing the Nanai for a long time, such as the process of erasure and the censorship of their customs, religion and culture, which were under attack by Russia, desirous of triggering a process of acculturation; a high rate of suicide among young Nanai and the occurrence of accidents and other testimonies of bad luck or bad omen. Within Nanai cosmology, such problems would have arisen due to a large number of souls unable to rest, including the soul of a powerful ancestral shaman, called Gara. Thus, the elders decided to perform a *kasa* ritual to send the souls of their dead to where they should be, in *Buni*. The first part of the ritual, *puledi*, consisted of invoking evil spirits and then expelling them.

It is important to note that, for this ethnic group, so many of the souls of their dead (*pania*) wandered aimlessly through the world of the living because Stalin had forbidden, since 1937, that the Nanai perform their funeral rituals to order the souls of the deceased and direct them properly to *Buni*. In other words, many years had passed without these people being able to perform the ceremonies in honor of their deceased. It is in this context that the *kasa* ritual was rescued, aiming to direct the lost souls of their dead to *Buni.*

The content of this oral epic consisted of narrating the shaman 1) venturing in search of the spirits of the dead; 2) identifying the spirits; 3) healing spirits; 4) appeasing envy in relation to the

living; 5) feasting in honor of the spirits and, finally, 6) putting them to finally sleep in bed, which would mean that the *pania* would already be in *Buni*. The shaman's job, as narrated by the epic, was to assist the *pania* of the dead to find their respective clan in *Buni*, that is, to make the journey of transition between the two states, between the two worlds. The epic features moments of dialogue between the two performing shamans, and also contains recitations of incantations when necessary. The English translation was published by Juha Pentikäinen in 2000.
(English version by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

PENTIKÄINEN, Juha. “I lift you up, the dry throats” – on Nanaj Shamanic epic. In: HONKO, Lauri (ed.). **Textualization of Oral Epics**, 2000, pp. 161-192.

ALVES, Victor Hugo Sampaio. *Oina/Yukar*. Epopeia oral. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 3, Nov 2020, p. 322-327. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

OINA/YUKAR
EPOPEIA ORAL

Victor Hugo Sampaio Alves[38]
Universidade Federal da Paraíba

1.

Oina e *Yukar* são os nomes dados aos dois tipos de tradições épicas orais presentes entre os povos Ainu (ou *Aynu*, アイヌ em japonês, Áйны em russo). Estes são povos indígenas nativos das regiões de Hokkaidō e nordeste de Honshū, no Japão, e dos territórios russos de Sakhalin, Ilhas Kuril, Khabarovsk Krai e Península de Kamchatka.

O termo *Oina* refere-se às narrativas épicas a respeito do ancestral primordial dos Ainu, chamado *Aeoina kamui*, e é contada em primeira pessoa, como se o próprio elucidasse a todos sobre sua história. Alguns autores oferecem subcategorizações temáticas notadas na *Oina*, variando conforme a região: 1) *Kamui-oina*, que trata da origem deste herói cultural, dos subsequentes panteões e da genealogia das divindades celestiais restantes; 2) *Poroina*, variação na qual o protagonista destrói um monstro gigante que havia raptado a divindade do sol e, ao fazê-lo, resgata a paz e a

[38] Mestre e doutorando em Ciências das Religiões pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Membro do Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos (NEVE), da Sociedade Finlandesa de Literatura (*Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*/SKS) e do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

prosperidade para a raça dos homens; 3) *Pon-oina*, na qual o herói se disfarça de *Anururun kamui* ("o deus da baía ocidental") e disputa contra o deus do monte Kemushir por uma mulher que era, até então, prometida a este segundo.

Enquanto o herói das *Oina* é uma divindade, o protagonista presente no *Yukar* é um garoto órfão de uma nobre família, chamado *Poiyaunpe* ("aquele jovem interiorano"). Basicamente, a estrutura do *Yukar* começa com a descrição da vida do garoto, passando pelo momento em que é acolhido por uma irmã ou irmão adotivo, ou então por uma família pobre que acabando o criando como um dos seus. Em algumas variações, ele acaba se encontrando com seu irmão de sangue e, sem saber que se tratava dele, engajam em um duelo; há variantes em que o protagonista acaba descobrindo que esse seu irmão mais velho havia sido capturado por uma xamã e parte em busca de seu resgate. Também há versões em que o herói parte em busca de algum objeto ou animal sagrados altamente estimados por seu povo, como um peixe ou lontra dourados.

Apesar de conter suas peculiaridades, as *Oina* e as *Yukar* são extremamente semelhantes a nível de composição e estrutura, sem mencionar o fato de que aqueles que as cantavam faziam uso de basicamente o mesmo esquema formulaico. Alguns autores defendem que muitas *Oinas* parecem como se fossem pequenos modelos ou miniaturas de um *Yukar*.

As *Yukar* dos Ainu estão conectados às tradições épicas dos povos siberianos, como os Nanai – ambos possuem, por exemplo, um herói solitário como arquétipo cultural do protagonista. As *Yukar* da maneira como as conhecemos hoje são um produto já relativamente tardio, provavelmente do século XVII. O fato de que as epopeias dos Ainu sejam narradas em primeira pessoa revela uma provável influência recebida das epopeias japonesas medievais.

2.

Oina y Yukar son los nombres dados a los dos tipos de tradiciones orales épicas presentes entre los pueblos Ainu (o *Aynu*, アイヌ en japonés, *Áйны* en ruso). Estos son pueblos indígenas nativos de las regiones de Hokkaidō y al noreste de Honshū, Japón, y los territorios rusos de Sakhalin, las islas Kuriles, el Krai de Khabarovsk y la península de Kamchatka.

El término *Oina* se refiere a las narraciones épicas sobre el antepasado primordial de los Ainu, llamado *Aeoina kamui*, y se cuenta en primera persona, como si aclarara a todos sobre su historia.

Algunos autores ofrecen subcategorías temáticas señaladas en la *Oina*, que varían según la región: 1) *Kamui-oina*, que trata del origen de este héroe cultural, los panteones posteriores y la genealogía de las deidades celestiales restantes; 2) *Poroina*, una variación en la que el protagonista destruye un monstruo gigante que había secuestrado la divinidad del sol y, al hacerlo, rescata la paz y la prosperidad para la raza de los hombres; 3) *Pon-oina*, en la que el héroe se disfraza de *Anururun kamui* ("el dios de la bahía occidental") y disputa contra el dios del monte Kemushir por una mujer que, hasta entonces, estaba prometida a este segundo.

Mientras el héroe de la *Oina* es una deidad, el protagonista presente en el *Yukar* es un niño huérfano de una familia noble, llamado *Poiyaunpe* ("ese joven campesino"). Básicamente, la estructura de *Yukar* comienza con la descripción de la vida del niño, pasando por el momento en que es recibido por una hermana o hermano adoptivo, o bien por una familia pobre que acaba criándolo como uno de los suyos. En algunas variaciones, termina encontrándose con su hermano de sangre y, sin saber que era él, entablan un duelo; hay variantes en las que el protagonista acaba descubriendo que su hermano mayor había sido capturado por un chamán y se dispone a rescatarlo. También hay versiones en las que el héroe va en busca de algún objeto sagrado o animal muy estimado por su pueblo, como un pez dorado o una nutria.

A pesar de contener sus peculiaridades, la O*ina* y la *Yukar* son extremadamente similares en términos de composición y estructura, sin mencionar el hecho de que quienes las cantaron utilizaron básicamente el mismo esquema de fórmulas. Algunos autores sostienen que muchas *Oinas* parecen pequeños modelos o miniaturas de un *Yukar*.

Las *Yukar* de les Ainu están conectadas con las tradiciones épicas de los pueblos siberianos, como los Nanai; ambos tienen, por ejemplo, un héroe solitario como arquetipo cultural del protagonista. Las *Yukar* tal como las conocemos hoy en día son un producto relativamente tardío, probablemente del siglo XVII. El hecho de que las epopeyas Ainu se narren en primera persona revela una probable influencia recibida de las epopeyas japonesas medievales.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Oina et *Yukar* sont les noms donnés aux deux types de traditions orales épiques présentes chez les peuples *Ainu* (ou *Aynu*, ア イ ヌ en japonais, *Áйны* en russe). Ce sont des peuples autochtones originaires des régions de Hokkaidō et du nord-est de Honshū, au Japon, et des territoires russes de Sakhaline, des îles Kouriles, du kraï de Khabarovsk et de la péninsule du Kamtchatka.

Le terme *Oina* fait référence aux récits épiques sur l'ancêtre primordial des Ainu, appelé *Aeoina kamui*, et est raconté à la première personne, comme s'il avait élucidé tout le monde sur son histoire. Certains auteurs proposent des sous-catégories thématiques notées dans l'*Oina*, variant selon la région: 1) *Kamui-oina*, qui traite de l'origine de ce héros culturel, des panthéons ultérieurs et de la généalogie des divinités célestes restantes; 2) *Poroina*, une variante dans laquelle le protagoniste détruit un monstre géant qui avait enlevé la divinité du soleil et, ce faisant, sauve la paix et la prospérité pour la race des hommes; 3) *Pon-oina,* dans lequel le héros se déguise en Anururun kamui («le dieu de la baie occidentale») et se dispute contre le dieu du mont Kemushir pour une femme qui était, jusque-là, promise cette seconde.

Alors que le héros de l'*Oina* est une divinité, le protagoniste présent dans le *Yukar* est un orphelin d'une famille noble, appelé *Poiyaunpe* («ce jeune garçon de la campagne »). Fondamentalement, la structure du *Yukar* commence par la description de la vie du garçon, passant par le moment où il est accueilli par une sœur ou un frère adoptif, ou bien par une famille pauvre qui finit par l'élever comme l'un des siens. Dans certaines variantes, il finit par rencontrer son frère de sang et, sans savoir que c'était lui, ils se livrent à un duel; il existe des variantes dans lesquelles le protagoniste finit par découvrir que son frère aîné avait été capturé par un chaman et entreprend de le sauver. Il existe également des versions dans lesquelles le héros part à la recherche d'un objet sacré ou d'un animal très estimé par son peuple, comme un poisson doré ou une loutre.

En dépit de leurs particularités, l'*Oina* et le *Yukar* sont extrêmement similaires en termes de composition et de structure, sans parler du fait que ceux qui les chantaient utilisaient essentiellement le même schéma de formule. Certains auteurs affirment que de nombreux *Oinas* ressemblent à de petits modèles ou à des miniatures d'une *Yukar*.

Les *Yukar* de les Ainu sont liés aux traditions épiques des peuples sibériens, tels que les Nanai – les deux ont, par exemple, un héros solitaire comme archétype culturel du protagoniste. Les *Yukar* tels que nous les connaissons aujourd'hui sont un produit relativement tardif, probablement du 17ème siècle. Le fait que les épopées Ainu soient racontées à la première personne révèle une influence probable reçue des épopées japonaises médiévales.

(Version française par Christina Ramalho)

4.

Oina and *Yukar* are the names given to the two types of epic oral traditions present among the Ainu peoples (or *Aynu,* ア イ ヌ in Japanese, *Áйны* in Russian). These are indigenous peoples native to the regions of Hokkaidc and northeast of Honshc, Japan, and the Russian territories of Sakhalin, Kuril Islands, Khabarovsk Krai and Kamchatka Peninsula.

The term *Oina* refers to the epic narratives about the primordial ancestor of the Ainu, called *Aeoina kamui*, and is told in the first person, as if it elucidated everyone about its history. Some authors offer thematic subcategories noticed in the *Oina*, varying according to the region: 1) *Kamui-oina*, which deals with the origin of this cultural hero, the subsequent pantheons, and the genealogy of the remaining celestial deities; 2) *Poroina*, variation in which the protagonist destroys a giant monster who had abducted the divinity of the sun and, in doing so, rescues peace and prosperity for the race of men; 3) *Pon-oina*, in which the hero disguises himself as *Anururun kamui* ("the god of the western bay) and disputes against the god of Mount Kemushir for a woman who was, until then, promised this second.

While the hero of the *Oina* is a deity, the protagonist present in the *Yukar* is an orphan boy from a noble family, called *Poiyaunpe* ("that young country boy"). Basically, the structure of the *Yukar* begins with the description of the boy's life, going through the moment when he is welcomed by a sister or adopted brother, or else by a poor family who ends up raising him as one of his own. In some variations, he ends up meeting his blood brother and, without knowing it was him, they engage in a duel; there are variants in which the protagonist ends up discovering that his older

brother had been captured by a shaman and sets out to rescue him. There are also versions in which the hero goes in search of some sacred object or animal highly esteemed by his people, such as a golden fish or otter.

Despite containing their peculiarities, the *Oina* and *Yukar* are extremely similar in terms of composition and structure, not to mention the fact that those who sang them made use of basically the same formulaic scheme. Some authors argue that many *Oinas* appear as if they were small models or miniatures of a *Yukar.*

The Ainu *Yukar* are connected to the epic traditions of the Siberian peoples, such as the Nanai – both have, for example, a lone hero as the protagonist's cultural archetype. The *Yukar* the way we know them today are a relatively late product, probably from the 17th century. The fact that the Ainu epics are narrated in the first person reveals a likely influence received from medieval Japanese epics.

(English version by Christina Ramalho)

Referência/Referencia/Référence/Reference

OBAYASHI, Taryo. The Yukar of the Ainu and Its Historical Background. In: HONKO, Lauri (eds.). **Religion, myth and folklore in the World's Epics**, 1990, pp. 519-538.

ALVES, Victor Hugo Sampaio. *Peko*. Epopeia oral. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 328-335. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

PEKO
EPOPEIA ORAL

Victor Hugo Sampaio Alves[39]
Universidade Federal da Paraíba

1.

Peko é o poema épico da etnia Setu, povo de origem fino-úgrica que habita a fronteira entre a Estônia e a Rússia. Apesar de serem considerados oficialmente como estonianos, estes habitantes da região de Setumaa se consideram uma nação e um povo separados destes – e, inclusive, possuem seu próprio dialeto e suas singularidades na religião e tradições. Ao contrário dos estonianos, cujas canções épicas eram marcadamente masculinas e de predominância de narrativas heroicas, entre os Setu as *runo songs* eram cantadas por mulheres em estilo lírico. Assim, suas temáticas eram socialmente moduladas para prezarem muito mais por conteúdos subjetivos, emocionais e estéticos. Os temas que viriam a ser utilizados na escrita do épico foram retirados precisamente desse contexto feminino e lírico.

As primeiras investidas impulsionando o surgimento de *Peko* foram feitas pelo entusiasta de folclore estoniano Paulopriit Voolaine, que "criou" os personagens e o texto mental que viria a nortear a narrativa. Na verdade, o nome da epopeia é o do próprio herói protagonista, retirado da

[39] Mestre e doutorando em Ciências das Religiões pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Membro do Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos (NEVE), da Sociedade Finlandesa de Literatura (*Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*/SKS) e do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

religião vernacular dos Setu: *Peko* era originalmente um deus da fertilidade e das plantações (Elias Lönnrot fez o mesmo em sua *Kalevala* finlandesa, em que o herói *Lemminkäinen*, também retirado das tradições vernaculares, remetia a antigos cultos de fertilidade e tradições de casamento). Voolaine se inspirou nessa divindade, embora moldando-a para que se encaixasse dentro dos valores masculinos tipicamente épicos, transformando-o numa figura heroica, corajosa e militarizada. De maneira paradoxal, essa estória protagonizando *Peko* para vir a constituir um grande épico era completamente estranha à tradição feminina das *runo songs* Setu, que não apresentava esse apreço por valores e narrativas heroicas; mas, ainda assim, esse épico viria a se concretizar graças a uma mulher, a cantora Anne Vabarna.

Anne já era uma conhecida de folcloristas famosos que, na época, viajavam recorrentemente a Setumaa para coletar as letras e métricas das *runo songs*, como o famoso Armas Otto Väisänen. Sendo uma portadora tão reconhecida das tradições e cantos autênticos de seu povo, Anne Vabarna aceitou sem grandes problemas contribuir com seus textos mentais e conteúdos típicos da tradição feminina dos Setu, aos quais Paulopriit Voolaine acrescentou os toques heroicos "intencionalmente épicos". O épico é tido, portanto, como criação de Anne Vabarna, portadora e representante dessa tradição Setu fortemente feminina. Ainda assim, o deus *Peko* das plantações e da fertilidade viria a se transformar, na epopeia, em um protagonista que encarna o próprio herói de seu povo.

A narrativa começa com Peko dentro de uma caverna, onde estava em sono eterno. Alguém chama por seu nome, invocando-o para que ajudasse a trazer chuva para as plantações, e então Peko auxilia dizendo que, se o povo Setu sempre se lembrasse de seus conselhos e trabalhasse arduamente, ele sempre os enviaria abundância em plantio. Pouco a pouco, contudo, ele vai se mostrando como um verdadeiro herói que luta para libertar seu povo do controle estoniano e russo, além de caçar ursos para oferecer as peles aos Setus; ele também abençoa casamentos, lavra os campos e protege todos de inimigos e espíritos potencialmente malignos.

A epopeia foi publicada pela primeira vez no jornal *Eesti kirjandus* (Literatura Estoniana) no ano de 1928, com o título *Setu lauluema Vabarna Anne 'Peko (Pekolanõ)'*, ou seja, "O Peko, da cantora Setu Anne Vabarna". Após a Segunda Guerra Mundial, caindo sobre controle da União Soviética e sendo alvo tanto de uma política anti-minorias étnicas e de propaganda ateísta, a voz desse épico foi calada por muito tempo, caindo em obscurantismo. Ele voltaria a ser publicado apenas em 1995, em Kuopio, na Finlândia.

Até o momento, não existem traduções de *Peko* para idiomas mais acessíveis como o inglês, o francês ou o espanhol, circulando principalmente em traduções do dialeto Setu para outros idiomas fínicos, como o finlandês e o estoniano.

2.

Peko es el poema épico de la etnia Setu, gente de origen finno-ugiano que habita la frontera entre Estonia y Rusia. A pesar de ser considerados oficialmente estonios, estos habitantes de la región de Setumaa se consideran una nación y un pueblo separados de ellos, – e incluso tienen su propio dialecto y sus singularidades en religión y tradiciones. A diferencia de los estonios, cuyas canciones épicas eran marcadamente masculinas y narraciones predominantemente heroicas, entre los setu las *runo songs* eran cantadas por mujeres en un estilo lírico. Así, sus temáticas fueron moduladas socialmente para valorar contenidos mucho más subjetivos, emocionales y estéticos. Los temas que se utilizarían en la escritura de la epopeya fueron tomados precisamente de ese contexto femenino y lírico.

Los primeros avances que impulsaron la aparición de *Peko* fueron realizados por el entusiasta del folclore estonio Paulopriit Voolaine, quien "creó" los personajes y el texto mental que guiaría la narrativa. De hecho, el nombre de la epopeya es el del héroe protagonista mismo, tomado de la religión vernácula de los Setu: Peko fue originalmente un dios de la fertilidad y las plantaciones (Elias Lönnrot hizo lo mismo en su *Kalevala* finlandés, en el que el héroe *Lemminkäinen*, también extraído de las tradiciones vernáculas, se refirió a los antiguos cultos a la fertilidad y las tradiciones nupciales). Voolaine se inspiró en esta divinidad, mientras la moldeaba para encajar dentro de los valores masculinos típicamente épicos, transformándolo en una figura heroica, valiente y militarizada. Paradójicamente, esta historia protagonizada por Peko para convertirse en una gran epopeya era completamente ajena a la tradición femenina de las *runo songs* Setu, que no mostraban este aprecio por los valores y narrativas heroicas; pero, aun así, esta epopeya se materializaría gracias a una mujer, la cantante Anne Vabarna.

Anne ya era conocida por famosos folcloristas que, en ese momento, viajaban repetidamente a Setumaa para recopilar las letras y métricas de *runo songs*, como las famosas Armas Otto Väisänen. Siendo tan reconocida portadora de las auténticas tradiciones y canciones de su pueblo, Anne

Vabarna aceptó sin mayores problemas contribuir con sus textos mentales y contenidos típicos de la tradición femenina de los Setu, a los que Paulopriit Voolaine agregó los toques heroicos “intencionalmente épicos”. La epopeya es, por tanto, vista como la creación de Anne Vabarna, portadora y representante de esta tradición setu fuertemente femenina. Aun así, el dios Peko de las plantaciones y la fertilidad acabaría convirtiéndose, en la epopeya, en un protagonista que encarna al mismísimo héroe de su pueblo.

La narración comienza con Peko dentro de una cueva, donde estaba en un sueño eterno. Alguien llama por su nombre, invocándolo para que ayude a traer lluvia a las plantaciones, y luego Peko ayuda diciendo que si la gente de Setu siempre recordaba sus consejos y trabajaba duro, siempre les enviaría abundancia en la siembra. Sin embargo, poco a poco se muestra como un verdadero héroe que lucha por liberar a su pueblo del control estonio y ruso, además de cazar osos para ofrecer el pelaje a los Setus; también bendice las bodas, ara los campos y protege a todos de enemigos y espíritus potencialmente malvados.

La epopeya se publicó por primera vez en el periódico *Eesti kirjandus* (Literatura estonia) en 1928, bajo el título *Setu lauluema Vabarna Anne ‘Peko (Pekolanõ)’,* es decir, "O Peko, de la cantante Setu Anne Vabarna". Después de la Segunda Guerra Mundial, al caer bajo el control de la Unión Soviética y ser alvo de una política antiminorías étnicas y de propaganda atea, la voz de esta epopeya ha sido silenciada durante mucho tiempo, cayendo en el oscurantismo. Sólo se volvería a publicar en 1995, en Kuopio, Finlandia.

Hasta la fecha, no hay traducciones de *Peko* a idiomas más accesibles como el inglés, el francés o el español, circulando principalmente en traducciones del dialecto setu a otros idiomas fínicos, como el finlandés y el estonio.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Peko est le poème épique de l'ethnie Setu, des gens d'origine finno-ougrienne qui habitent la frontière entre l'Estonie et la Russie. Bien qu'ils soient officiellement considérés comme des Estoniens, ces habitants de la région de Setumaa se considèrent comme une nation et un peuple séparés d'eux – et ont même leur propre dialecte et leurs singularités dans la religion et les

traditions. Contrairement aux Estoniens, dont les chansons épiques étaient nettement masculines et principalement des récits héroïques, parmi les Setu, les *runo songs* étaient chantées par des femmes dans un style lyrique. Ainsi, leurs thèmes ont été socialement modulés pour valoriser un contenu beaucoup plus subjectif, émotionnel et esthétique. Les thèmes qui seront utilisés dans l'écriture de l'épopée sont tirés précisément de ce contexte féminin et lyrique.

Les premières avancées à l'origine de l'émergence de *Peko* ont été faites par le passionné de folklore estonien Paulopriit Voolaine, qui a «créé» les personnages et le texte mental qui guideraient le récit. En fait, le nom de l'épopée est celui du héros protagoniste lui-même, tiré de la religion vernaculaire des Setu: Peko était à l'origine undieu de la fertilité et des plantations (Elias Lönnrot a fait de même dans son *Kalevala* finlandais, dans lequel le héros *Lemminkäinen*, également tiré des traditions vernaculaires, faisait référence aux anciens cultes de fertilité et aux traditions de mariage). Voolaine s'est inspiré de cette divinité, tout en la modelant pour qu'elle s'insère dans les valeurs masculines typiquement épiques, le transformant en une figure héroïque, courageuse et militarisée. Paradoxalement, cette histoire mettant en vedette Peko pour devenir une grande épopée était complètement étrangère à la tradition féminine des *runo songs* de Setu, qui ne montrait pas cette appréciation des valeurs et des récits héroïques; mais, même ainsi, cette épopée se concrétisera grâce à une femme, la chanteuse Anne Vabarna.

Anne etait déjà connue par des folkloristes célèbres qui, à l'époque, se rendaient à plusieurs reprises à Setumaa pour recueillir les paroles et les métriques de *runo songs*, comme le célèbre Armas Otto Väisänen. Étant une porteuse si reconnue des traditions et des chants authentiques de son peuple, Anne Vabarna a accepté sans problème majeur de contribuer avec ses textes mentaux et contenus typiques de la tradition féminine du Setu, auxquels Paulopriit Voolaine a ajouté les touches héroïques «intentionnellement épiques». L'épopée est donc vue comme la création d'Anne Vabarna, porteuse et représentante de cette tradition Setu fortement féminine. Même ainsi, le dieu Peko des plantations et de la fertilité deviendra finalement, dans l'épopée, un protagoniste qui incarne le héros même de son peuple.

Le récit commence avec Peko dans une grotte, où il dormait éternellement. Quelqu'un l'appelle par son nom, l'invoquant pour aider à amener la pluie dans les plantations, puis Peko assiste

en disant que si le peuple Setu se souvenait toujours de ses conseils et travaillait dur, il leur enverrait toujours l'abondance sur la plantation. Petit à petit, cependant, il se montre comme un véritable héros qui se bat pour libérer son peuple du contrôle estonien et russe, en plus de chasser les ours pour offrir la fourrure aux Setus; il bénit également les mariages, laboure les champs et protège tout le monde des ennemis et des esprits potentiellement mauvais.

L'épopée a été publiée pour la première fois dans le journal *Eesti kirjandus* (Littérature estonienne) en 1928, sous le titre *Setu lauluema Vabarna Anne «Peko (Pekolanõ)»,* c'est-à-dire «O Peko, du chanteur Setu Anne Vabarna». Après la Seconde Guerre mondiale, tomber sous le contrôle de l'Union soviétique et être la cible à la fois d'un minorités anti-ethniques et propagande athée, la voix de cette épopée a été réduite au silence pendant longtemps, tombant dans l'obscurantisme. Il ne sera de nouveau publié qu'en 1995, à Kuopio, en Finlande.

À ce jour, il n'y a pas de traductions de Peko dans des langues plus accessibles telles que l'anglais, le français ou l'espagnol, circulant principalement dans les traductions du dialecte setu dans d'autres langues finnoises, telles que le finnois et l'estonien.
(Version française par Christina Ramalho)

4.

Peko is an epic poem from the Setu, a Finno-Ugric people inhabiting the borders between Estonia and Russia. Despite being considered officially Estonian, they consider themselves as a separated people – and they even possess their own language and peculiarities in religion and traditions. In opposition to the Estonians, whose folksongs were predominantly male and about heroes, the *runosongs* between the Seto were sung by women in lyric style. The themes were socially shaped to talk about emotional, subjective and aesthetical topics. The themes which would be used to form the epic *Peko* were taken from this feminine and lyric context.

The first moves investing in the appearance of a Seto epic were made by Estonian scholar Pauloprit Voolaine, who "created" the characters and the mental texts that would come to shape the narrative. The title of the epic poem is actually given by the lead character, who was taken

from Setu's vernacular religion: he was originally a god of fertility and of the field (Elias Lönnrot did the same in his *Kalevala*, in which the hero *Lemminkäinen* was taken from vernacular traditions pointing to ancient cults of fertility and wedding traditions). Voolaine got inspired by this divinity, although he reshaped him in order to fit more masculine traits demanded by an epic, turning *Peko* into a brave and military hero. Paradoxally, this story focused in *Peko* adventures would come to constitute a great epic that was strange to the feminine world of the Setu's *runosongs*, which did not focus on heroic deeds. The epic would finally take form and be sang thanks to a woman, Anne Vabarna.

Anne was already known among famous folklorists who would travel frequently to Setumaa to collect lyrics from the *runosongs*, like the famous Armas Otto Väisänen. Being a bearer of the authentic songs of her people, Anne Vabarna accepted to contribute with her mental texts, which came from the feminine tradition from the Setu, to which Paulopriit Voolaine add the heroic touches that were intentionally epic. Therefore, this epic holds Anne Vabarna as the author. The epic transformed *Peko* from a fertility and field god into the hero of the Setu people.

The narrative starts with *Peko* inside a cave, where he was in eternal sleep. Someone calls his name, summoning him and asking him to bring rain to the plantations. Peko answers this call, telling that if the Setu people worked hard and remembered his advice, he would always bring good fortune with the field. Little by little, *Peko* demonstrates he is a true hero and fights for the independence of the Setu people from Russian and Estonian control; he always hunts bears to give Setu people the skins, besides blessing weddings, taking care of the fields and protecting people from evil spirits.

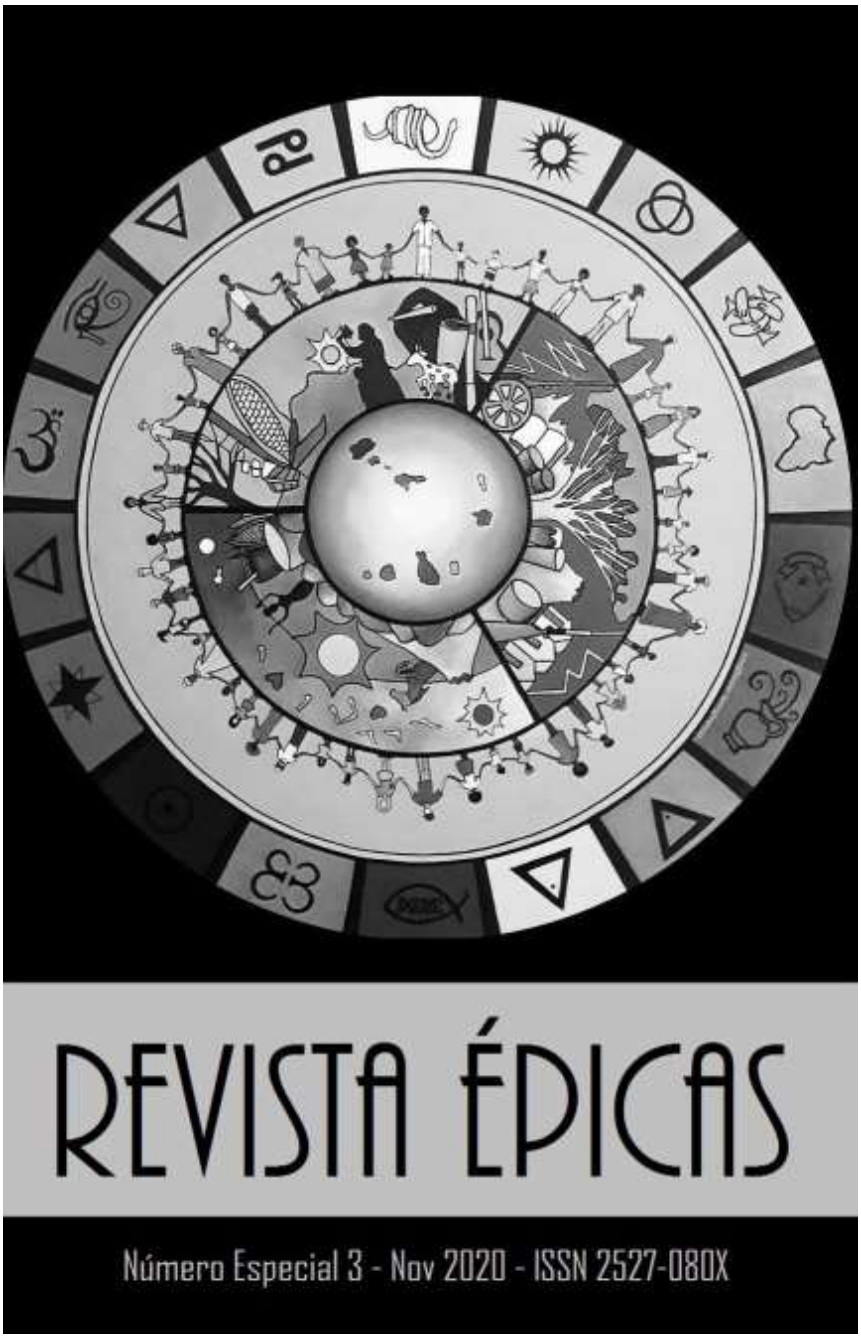
The epic was first published in the journal *Eesti kirjandus* (Estonian Literature) in the year of 1928, entitled *Setu lauluema Vabarna Anne 'Peko*, or, *Peko, from the singer Anne Vabarna*. After World War II this region felt under the control of the Soviet Union and become target of an atheist and anti-minority politic. This suffocated the voice of the epic until the year of 1995, when it was published again in Kuopio, Finland.

Until today there is no translation of *Peko* to languages such as English, Spanish or French, and it circulates mostly in Suomi and Estonian.

(Author's translation)

Referências/Referencias/Références/References

ARUKASK, Madis. Runo songs, Kalevipoeg and Peko in the question of national identity. In: HONKO, Lauri (eds.). **The Kalevala and the World's Traditional Epics**, 2002, p. 420-432.



Narrativa/Saga épica
Narrativa épica/Saga épica
Récit épique/Saga épique
Epic narrative/ Epic saga

KIORIDIS, Ioannis. *Diyenís Akritis*. Texto de Andros-Tesalónica em prosa (P). Narrativa épica/Saga épica. In: **Revista Épicas**. Ano 4. Número Especial 3. Nov 2020, p. 337-345. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

DIYENÍS AKRITIS, TEXTO DE ANDROS-TESALÓNICA EN PROSA (P)
NARRATIVA ÉPICA/SAGA ÉPICA

Ioannis Kioridis[40]
Hellenic Open University
Universidad de Belgrado

1.

Introdução: Poesia épica bizantina

A poesia épica bizantina vem à luz no meio do séc. XIX (1859) com a publicação por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [O canto do filho de Andrónico], versão posterior de um poema heroico medieval. É um poema preservado na tradição oral e possivelmente escrito no séc. XVII, cuja emissão remonta ao séc. X. Além disso, em 1868, há uma descoberta que mudou a aparência da literatura neogrega: é a descoberta em Trebizonda de um manuscrito contendo as façanhas de um grande herói da fronteira bizantino-árabe do séc. X-XI. O protagonista do poema é Diyenís Akritis, um personagem fantástico de origem mista. O manuscrito, de 3.182 versos, é do séc. XVI e é editado por Sathas e Legrand em 1875. Logo ao

[40] Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Nacional y Capodistríaca de Atenas (2009). Profesor adjunto en Hellenic Open University y la Universidad de Belgrado. Miembro de MEHHRLIN II y CIMEEP - GT 06 – La épica y los estudios clásicos.

manuscrito [ms.] T adicionam mais 5 manuscritos na língua grega fazem parte do grupo da poesia épica bizantina. São eles: o ms. Oxford (O), 1670, que consiste em 3094 versos, publicado por Lambros em 1880; o ms. de Andros (A, hoje em Atenas), séc. XVII, com 4778 versos, publicado por Miliarakis em 1881; o ms. de Andros em prosa (P), hoje em Tessalônica, de 1632, publicado por Paschalis em 1926-1928 e, claro, o ms. mais importante, *o culto de Grottaferrata* (G), sécs. XIII-XIV, com 3749 versos, publicado por Legrand em 1892 e o popular *El Escorial* (E), do séc. XV, com 1867 versos, publicado por Hesseling em 1911-1912. Existem também algumas versões em russo que são adaptações de textos gregos. Finalmente, em 1877, o texto de um pequeno poema heróico, *El Cantar de Armuris*, preservado em dois manuscritos do séc. XV, cuja emissão também data do séc. X. Todas essas obras refletem um tempo heroico de luta e coexistência do mundo grego cristão e do mundo árabe muçulmano nas fronteiras do Império Bizantino (na Ásia Menor, Síria e às margens do rio Eufrates). Seus protagonistas em termos da parte cristã foram os famosos "*Akritas*", ou seja, os guardiões e defensores das áreas de fronteira. Logo, ao lado desses cantos épicos, pequenos cantos heroicos foram criados, os cantos acríticos, estrelando os personagens da epopeia bizantina e novos heróis do mundo acrítico.

Diyenís Akritis, texto de Andros-Tessalônica (P)

O manuscrito de Andros-Tessalônica em prosa (P) relata as façanhas do herói bizantino Diyenís Akritis. É o segundo manuscrito descoberto na ilha de Andros. Hoje ele está na Universidade Aristóteles de Thessaloniki. Foi descoberto por Paschalis em 1898, que o editou em 1926 na revista Laografía, 9, Atenas. A data da cópia é 1632 e o nome do copista é monge Meletios Vlastós. É a única versão em prosa da obra, está dividida em 10 partes (Λόγοι), encabeçada por argumentos rimados ao estilo dos manuscritos T e A. O texto original é de autoria desconhecida. Faltam o início do início e algumas passagens de dentro. A linguagem é popular com uma tensão de simplificação do modelo que seria um manuscrito relacionado ao T. A ação se passa na Ásia Menor e na área de fronteira entre bizantinos e árabes no rio Eufrates. Na maior parte da narrativa, a figura de Diyenis Akritis predomina. Diyenís é assim chamado porque descende de ambas as raças: é árabe pelo lado do pai e grego pelo da mãe. Basilio é seu primeiro nome, e Akritis, do grego άκραι, significa o guardião das fronteiras. O narrador anuncia que começa a história dos inúmeros feitos, dos magníficos troféus

conquistados e dos grandes feitos de Diyenís, um guerreiro admirável, que, após ter alcançado vitórias célebres, morreu em paz, adulto, quando mal tinha trinta e três anos. O narrador nos diz que Diyenís tem o perfil dos príncipes, dos bravos, dos discretos e dos piedosos. Diyenís é invencível: luta contra monstros, feras e centenas de inimigos, e sempre vence. O narrador nos diz: Diyenís é o tipo dos príncipes, dos bravos, dos discretos e dos piedosos. A versão P carece do realismo e do caráter histórico do manuscrito El Escorial (E), que é o texto que melhor preserva o espírito da primeira redação, agora perdida, do poema épico do início do séc. XII.
(Versão em português por Christina Ramalho)

2.

Introducción: La poesía épica bizantina

La poesía épica bizantina sale a la luz a mediados del s. XIX (1859) con la publicación por Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)*, versión posterior de un poema heroico medieval. Se trata de un poema conservado en la tradición oral y puesto por escrito posiblemente en el s. XVII, cuyo asunto se remonta al s. X. Además, en 1868, se produce un descubrimiento que ha cambiado la fisonomía de la literatura neogriega: se trata del hallazgo en Trebisonda de un manuscrito que contenía las hazañas de un gran héroe de la frontera bizantinoárabe de los ss. X-XI. El protagonista del poema es Diyenís Akritis, personaje fantástico de origen mestizo. El manuscrito, de 3182 versos, es del s. XVI y se edita por Sathas y Legrand en 1875. Pronto al ms. T se añaden 5 más mss. en lengua griega que forman parte del grupo de la poesía épica bizantina. Estos son: el ms. de Oxford (O), de 1670, consta de 3094 versos, publicado por Lambros en 1880˙ el ms. de Andros (A, hoy en Atenas), s. XVII, de 4778 versos, publicado por Miliarakis en 1881˙ el ms. de Andros en prosa (P), hoy en Tesalónica, de 1632, publicado por Paschalis en 1926-1928 y por supuesto los mss. más importantes, el culto de Grottaferrata (G), de los sgs. XIII-XIV, de 3749 versos, publicado por Legrand en 1892 y el popular de El Escorial (E), del s. XV, de 1867 versos, publicado por Hesseling en 1911-1912. Hay además algunas versiones en ruso que son adaptaciones de los textos griegos. Por último, en 1877 se publica en San Petersburgo por Destunis el texto de un breve poema heroico, *El Cantar de Armuris*, conservado en dos manuscritos del s. XV, cuyo asunto también se remonta al s. X. Todas estas obras reflejan una época heroica de lucha y convivencia del

mundo griego cristiano y el árabe musulmán en las fronteras del Imperio Bizantino (en Asia Menor, Siria y las riberas del río Éufrates). Sus protagonistas en cuanto a la parte cristiana eran los famosos "Akritas", es decir los guardianes y defensores de las zonas fronterizas. Pronto, al lado de estos cantares épicos, se crearon breves cantos heroicos, los cantos acríticos, protagonizados por los personajes de la épica bizantina y por nuevos héroes del mundo acrítico.

Diyenís Akritis, texto de Andros-Tesalónica (P)

El manuscrito de Andros-Tesalónica en prosa (*P*) narra las hazañas del héroe bizantino, Diyenís Akritis. Es el segundo manuscrito que fue descubierto en la isla de Andros. Hoy se encuentra en la Universidad Aristóteles de Tesalónica. Fue descubierto por Paschalis en 1898, quien lo editó en 1926 en la revista *Laografía*, 9, Atenas. La fecha de copia es 1632 y el nombre del copista es el monje Meletios Vlastós. Se trata de la única versión en prosa de la obra, se divide en 10 partes (Λόγοι), encabezadas por argumentos rimados al estilo de los manuscritos. *T* y *A*. La redacción original es de autor desconocido. Al texto falta el inicio y algunos pasajes en el interior. El lenguaje es popular con una tensión de simplificación del modelo que sería un manuscrito afin a *T.* La acción toma lugar en Asia Menor y en la zona fronteriza entre bizantinos y árabes en el río Éufrates. En la mayor parte de la narrativa predomina la figura de Diyenis Akritis. Diyenís se llama así, porque desciende de las dos razas: es árabe por su padre y griego por su madre. Basilio es su nombre de pila, y Akritis, del griego *άκραι*, significa el guardián de las fronteras. El narrador anuncia que comienza el relato de las innumerables proezas, de los magníficos trofeos conseguidos y de las grandes hazañas cumplidas por Diyenís, guerrero admirable, que después de haber conseguido celebradas victorias, murió en paz, llegado a la edad viril, y cuando apenas contaba treinta y tres años. El narrador nos lo dice: Diyenís es el tipo de los príncipes, de los valientes, de los discretos y de los piadosos. Diyenís es invencible: pelea con monstruos, fieras y centenares de enemigos, y siempre vence. Sólo el amor consigue vencerlo. La versión *P* carece del realismo y del carácter histórico del manuscrito de *El Escorial* (*E*) que es el texto que mejor conserva el espíritu de la primera redacción, hoy perdida, del poema épico de principios del s. XII.

3.

Introduction: Poésie épique byzantine

La poésie épique byzantine apparaît au milieu du XIXe siècle (1859) avec la publication par Zambelios de *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [Le Chant du fils d'Andrónico], version ultérieure d'un poème héroïque médiéval. C'est un poème conservé dans la tradition orale et peut-être écrit dans le dix-septième siècle, dont la question remonte au 10e siècle. De plus, en 1868, il y a une découverte qui a changé l'apparence de la littérature néo-grecque: c'est la découverte à Trébizonde d'un manuscrit contenant les exploits d'un grand héros de la frontière byzantine-arabe des X-XI siècles. Le protagoniste du poème est Diyenís Akritis, un personnage fantastique d'origine mixte. Le manuscrit [ms.], de 3182 versets, est du seizième siècle et est édité par Sathas et Legrand en 1875. Bientôt à ms. T ajouter 5 ms de plus en langue grecque, ils font partie du groupe de la poésie épique byzantine. Ce sont: les ms. Oxford (O), 1670, se compose de 3094 versets, publiés par Lambros en 1880 ; le ms. de Andros (A, aujourd'hui à Athènes), du dix-septième siècle, de 4778 vers, publié par Miliarakis en 1881 ; le ms. de Andros en prose (P), aujourd'hui à Thessalonique, à partir de 1632, publié par Paschalis en 1926-1928 et bien sûr le mss. plus important, le culte de Grottaferrata (G), de les XIIIe-XIVe siècles, de 3749 vers, publié par Legrand en 1892 et le populaire El Escorial (E), du quinzième siècle, à partir de 1867 versets, publié par Hesseling en 1911-1912. Il existe également des versions en russe qui sont des adaptations de textes grecs. Enfin, en 1877, le texte d'un court poème héroïque, El Cantar de Armuris, conservé dans deux manuscrits du quinzième siècle, dont la question remonte également au 10e siècle. Toutes ces œuvres reflètent une époque héroïque de lutte et de coexistence du monde grec chrétien et du monde arabe musulman aux confins de l'Empire byzantin (en Asie Mineure, en Syrie et sur les rives de l'Euphrate). Ses protagonistes en termes de partie chrétienne étaient les fameux "*Akritas*", c'est-à-dire les gardiens et défenseurs des zones frontalières. Bientôt, à côté de ces chants épiques, de courtes chants héroïques ont été créées, les chants *Akritas*, mettant en scène les personnages de l'épopée byzantine et de nouveaux héros du monde *Akritas*.

Diyenís Akritis, texte d'Andros-Thessalonique (P)

Le manuscrit d'Andros-Thessalonique en prose (P) raconte les exploits du héros byzantin

Diyenís Akritis. C'est le deuxième manuscrit découvert sur l'île d'Andros. Aujourd'hui, il est à l'Université Aristote de Thessalonique. Il a été découvert par Paschalis en 1898, qui l'a édité en 1926 dans le revue Laografía, 9, Athènes. La date de la copie est 1632 et le nom du copiste est le moine Meletios Vlastós. C'est la seule version en prose de l'œuvre, elle est divisée en 10 parties (Λόγοι), dirigées par des arguments rimés dans le style de les manuscrits T et A. L'écriture originale est d'un auteur inconnu. Le texte manque le début et quelques passages à l'intérieur. La langage est populaire avec une tension de simplification du modèle qui serait un manuscrit lié à T. L'action se déroule en Asie Mineure et dans la zone frontalière entre les Byzantins et les Arabes sur l'Euphrate. Dans la plupart du récit, la figure de Diyenis Akritis prédomine. Diyenís s'appelle ainsi, car il descend des deux races: il est arabe pour son père et grec pour sa mère. Basilio est son prénom et Akritis, du grec άκραι, signifie le gardien des frontières. Le narrateur annonce qu'il commence l'histoire des innombrables exploits, des magnifiques trophées obtenus et des grands exploits accomplis par Diyenís, un guerrier admirable, qui après avoir remporté des victoires célèbres, est mort en paix, a atteint la virilité, et à peine il avait trente-trois ans. Le narrateur nous dit que Diyenís a le profil des princes, des braves, des discrets et des pieux. Diyenís est invincible: il combat des monstres, des bêtes et des centaines d'ennemis, et gagne toujours. Seul l'amour peut le vaincre. La version P n'a pas le réalisme et le caractère historique du manuscrit El Escorial (E), qui est le texte qui préserve le mieux l'esprit de la première rédaction, maintenant perdue, du poème épique du début du 12e siècle.

(Version française par Christina Ramalho)

4.

Introduction: Byzantine Epic Poetry

Byzantine epic poetry comes to light in the middle of the XIX (1859) century with the publication by Zambelios of the *Τραγούδι του Υιού του Ανδρονίκου* (*El Cantar del hijo de Andrónico)* [The Chant of Andronicus' son], a later version of a medieval heroic poem. It is a poem preserved in oral tradition and possibly written in the XVII century, whose issue dates to the X century. In addition, in 1868, there is a discovery that has changed the appearance of neo-Greek literature: it is the

discovery in Trebizond of a manuscript that contained the exploits of a great hero of the Byzantine-Arab frontier of the X-XI centuries. The protagonist of the poem is Diyenís Akritis, a fantastic character of mixed origin. The manuscript [ms.], of 3182 verses, is from the XVI century and is edited by Sathas and Legrand in 1875. Soon to ms. T add 5 more ms. in Greek language they are part of the group of Byzantine epic poetry. These are: the ms. Oxford (O), 1670, consists of 3094 verses, published by Lambros in 1880; the ms. de Andros (A, today in Athens), on XVII century, of 4778 verses, published by Miliarakis in 1881, the ms. de Andros en prose (P), today in Thessalonica, from 1632, published by Paschalis in 1926-1928 and of course the mss. more important, the cult of Grottaferrata (G), on XIII-XIV centuries, of 3749 verses, published by Legrand in 1892 and the popular El Escorial (E), from the XV century, from 1867 verses, published by Hesseling in 1911-1912. There are also some versions in Russian that are adaptations of Greek texts. Finally, in 1877 the text of a short heroic poem, *El Cantar de Armuris*, preserved in two manuscripts from the XV century, whose issue also dates to the X century. All these works reflect a heroic time of struggle and coexistence of the Christian Greek world and the Muslim Arab world on the borders of the Byzantine Empire (in Asia Minor, Syria and the banks of the Euphrates River). Its protagonists in terms of the Christian part were the famous "*Akritas*", that is, the guardians and defenders of the border areas. Soon, alongside these epic chants, short heroic chants were created, the *Akritas* chants, starring the characters of the Byzantine epic and new heroes from the *Akritas* world.

Diyenís Akritis, text of Andros-Thessalonica (P)

The Andros-Thessalonica manuscript in prose (P) recounts the exploits of the Byzantine hero, Diyenís Akritis. It is the second manuscript that was discovered on the island of Andros. Today he is at the Aristotle University of Thessaloniki. It was discovered by Paschalis in 1898, who edited it in 1926 in the magazine Laografía, 9, Athens. The date of the copy is 1632 and the name of the copyist is the monk Meletios Vlastós. It is the only prose version of the work, it is divided into 10 parts (Λόγοι), headed by rhymed arguments in the style of the manuscripts T and A. The original writing is by unknown author. The text is missing the beginning and some passages inside. The language is popular with a tension of simplification of the model that would be a T-related manuscript. The action takes place in Asia Minor and in the border area between Byzantines and Arabs on the

Euphrates River. In most of the narrative the figure of Diyenis Akritis predominates. Diyenís is called like that, because he descends from both races: he is Arab for his father and Greek for his mother. Basilio is his first name, and Akritis, from the Greek άκραι, means the guardian of the borders. The narrator announces that he begins the story of the innumerable feats, of the magnificent trophies achieved and of the great feats accomplished by Diyenís, an admirable warrior, who after having achieved celebrated victories, died in peace, reached manhood, and when barely he was thirty-three years old. The narrator tells us: Diyenís is the type of princes, of the brave, of the discreet and of the pious. Diyenís is invincible: fight monsters, beasts and hundreds of enemies, and always win. Only love can defeat him. Version P lacks the realism and historical character of the El Escorial manuscript (E), which is the text that best preserves the spirit of the first redaction, now lost, of the epic poem from the beginning of the XII century.

(English version by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

ALEXÍU, Stylianós [Αλεξίου, Στυλιανός] (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά το χειρόγραφο του Εσκοριάλ) και το άσμα του Αρμούρη**. Αθήνα: Ερμής, 1985.

ALEXÍU, Stylianós (Ed.). **Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου**. Αθήνα: Ερμής, 1990. (1ª reimpr., Αθήνα, Εστία, 1995).

BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro & Eusebi, AYENSA I PRAT (Eds.). **Épica europea de frontera. Ressons épics en les literatures i el folclore hispánic – El eco de la épica en las literaturas y el folklore hispánico**. Acrinet, t. III, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. Disponible en: http://www.prismanet.gr/acrinet/files/ACRINET_SP.pdf. Fecha de acceso: 07-08-2020.

BEATON, Roderick & David RICKS (Eds.). **Digenes Akrites. New approaches to Byzantine Heroic Poetry**. London: Variorum, 1993.

BOIX JOVANÍ, Alfonso & Ioannis KIORIDIS. Variantes del lamento épico en el *Digenís Akritis*. In: **Revista de poética medieval**, 25 (2011), pp. 111-130.

CASTILLO DIDIER, Miguel. **Poesía Heroica Griega. Epopeya de Diyenís Akritas. Cantares de Armuris y de Andrónico**. Santiago de Chile: Universidad, 1994.

DESTOUNIS, G. [Δεστούνης, Γ.]. **Του Αρμούρη, άσμα δημοτικόν της βυζαντινής εποχής, εκδοθέν, ρωσσιστί μεταφρασθέν και διερμηνευθέν**. *εν Πετρουπόλει*. 1877 (el título va en ruso y en griego).

HESSELING, D.C. Le roman de Digénis Akritas d' après le manuscrit de Madrid. In : **Λαογραφία** 3.4 (1911-1912), pp. 537-604.

KIORIDIS, Ioannis [Κιορίδης, Ιωάννης]. **Ποίηση και πραγματικότητα στο Cantar de Mio Cid και στο Διγενή Ακρίτη στην παραλλαγή του El Escorial.** Tesis doctoral. Σέρρες, 2009. Disponible en: http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/20694#page/1/mode/2up. Fecha de acceso: 07/08/2020.

KIORIDIS, Ioannis, NTERTSAS, Stergios & Alberto MONTANER. [Κιορίδης, Ιωάννης, Ντέρτσας, Στέργιος & Αλμπέρτο Μοντανέρ]. **Το Έπος του Ελ Σιντ: Εισαγωγή-Πρωτότυπο Κείμενο-Μετάφραση-Σχόλια**. Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2019.

KRUMBACHER, Karl. **Eine neue Handschrift des Digenis Akritas**. München: Akademie der Wissenschaften, 1904.

LAMBROS, Spyridon. Διήγησις ωραιοτάτη του ανδρειωμένου Διγενή, υπό Ιγνατίου ιερομονάχου Πετρίτζη*, 1670,* pp.111-237. In *:* **Collection de Romans Grecs en langue vulgaire et en vers publiés pour la première fois d´après les manuscrits de Leyde et d´Oxford**, Paris: Maisonneuve, 1880.

LEGRAND, Emile*.* **Les exploits de Basile Digénis Acritas, épopée byzantine: publiée d'après le manuscrit de Grotta-Ferrata**. Paris : Welter, 1892 (reeditado con revisiones en 1902).

MILIARAKIS, A. [Μηλιαράκης, Α.] *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, εποποιία βυζαντινή της 10ης εκατονταετηρίδος κατά το εν Άνδρω ανευρεθέν χειρόγραφον*, Αθήναι, 1881.

MONTANER FRUTOS, Alberto. Introducción a la épica de frontera (tradiciones románica, bizantino-eslava e islámica). In: **BÁDENAS & AYENSA**, 2004, pp. 9-39.

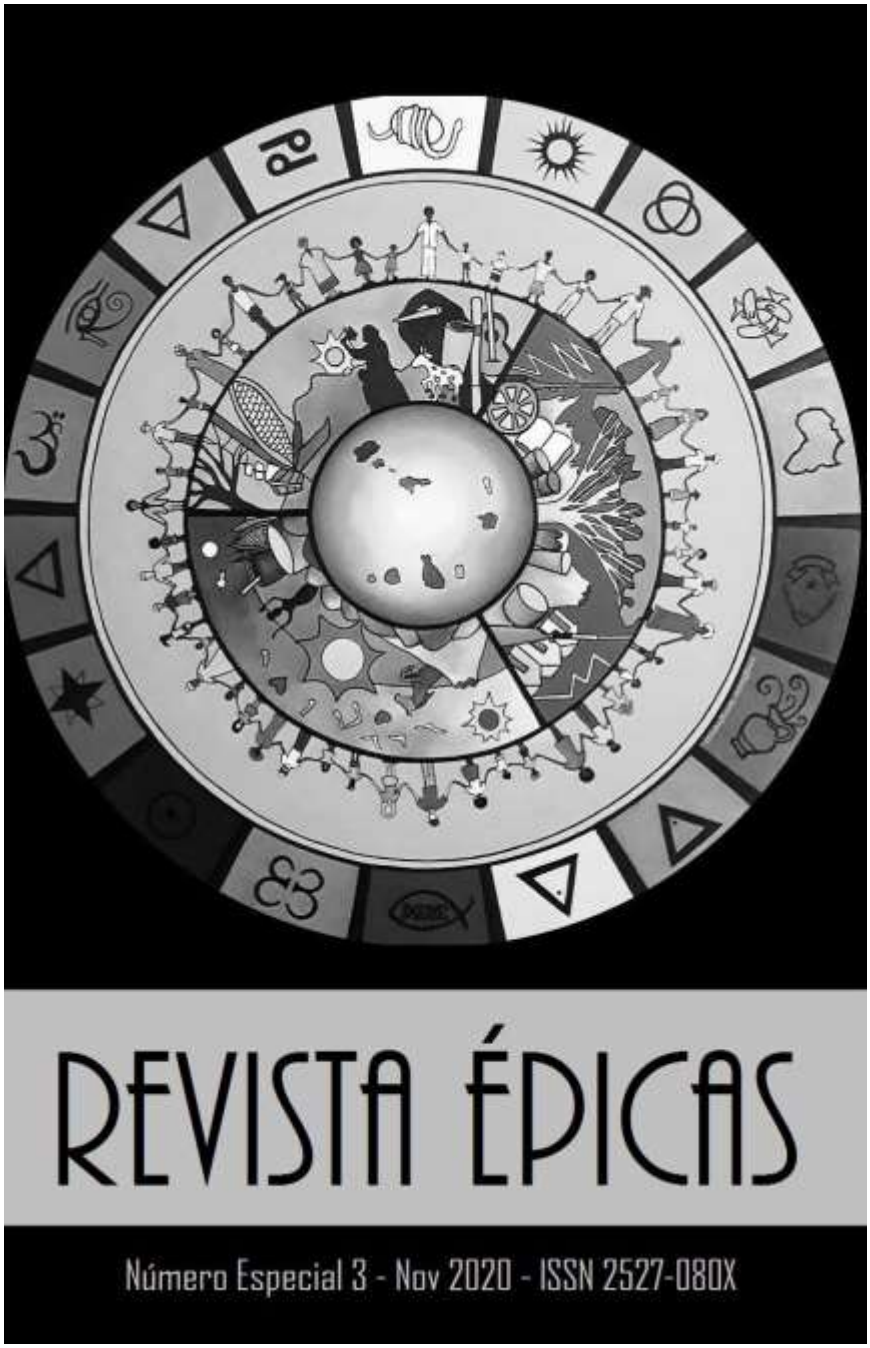
PASCHALIS, D. [Πασχάλης, Δ.] (Ed). Οι δέκα Λόγοι του Διγενούς Ακρίτου: πεζή διασκευή, IN: **Λαογραφία 9** (1926-1928), pp. 305-440.

RICKS, David. **Byzantine Heroic Poetry [Versión E].** Bristol, Bristol Classical Press· New York: Caratzas, 1990.

SATHAS C. & E. LEGRAND. Les exploits de Digénis Akritas, d´après le manuscrit unique de Trébizonde. In: **Collection de monuments pour servir a l´ étude de la langue néo-hellénique**, Nouvelle série No 6, Paris: Maisonneuve, 1875.

VALERO GARRIDO, Juan. **Basilio Digenís Akritas**. Barcelona: Bosch, 1981.

ZAMBELIOS, Spyridon. [Ζαμπέλιος, Σπυρίδων]. **Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ; Σκέψεις περί Ελληνικής Ποιήσεως**. Αθήναι: Τύποις Σούτσα-Κτενά, 1859.



Obras híbridas
Obras híbridas
Œuvres hybrides
Hybrid Works

RAMALHO, Christina. *A verdade vos fará livre*. Mangueira 2020. Obra híbrida. In: **Revista Épicas**. Ano 4, NE 3. Nov 2020, p. 347-374. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

A VERDADE VOS FARÁ LIVRE - MANGUEIRA 2020
OBRA HÍBRIDA

Christina Ramalho[41]
Universidade Federal de Sergipe

1.

A verdade vos fará livre (2020) é o título do enredo do desfile de 2020 da escola de samba do Rio de Janeiro "Estação Primeira de Mangueira", agremiação do carnaval carioca fundada em 28 de abril de 1928, com o título "Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira", por oito grandes nomes da história do samba brasileiro: Abelardo da Bolinha, Carlos Cachaça (Carlos Moreira de Castro), Cartola (Angenor de Oliveira), Pedro Paquetá, Seu Euclides (Euclides Roberto dos Santos), Seu Maçu (Marcelino José Claudino), Seu Saturnino (Saturnino Gonçalves) e Zé Espinguela (José Gomes da Costa). O nome "Estação Primeira de Mangueira" se relaciona ao fato de "Mangueira" ser o nome da primeira estação da linha de trem (inaugurada em 1889), que partia da Estação de Dom Pedro em direção aos subúrbios da cidade. Sobre sua localização em um morro da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, o site da agremiação (http://www.mangueira.com.br/) informa:

[41] Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Associada 1 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.

> Em 1852, foram erguidos nele os postes das linhas telegráficas e o nome foi adotado, passou a se chamar morro do Telégrafo. Quando, em 1861, foi instalado o serviço de transporte ferroviário na cidade, havia uma fábrica de chapéus, entre as estações de São Cristóvão e São Francisco Xavier, naquele terreno coberto por mangueiras.

A Mangueira tem como cores de sua bandeira o verde e o rosa e seus símbolos são o surdo (um tipo de tambor, instrumento musical fundamental na composição da "bateria" de uma escola de samba), a coroa, os louros e as estrelas. Além das atividades relacionadas ao carnaval, a Mangueira, desde os anos 90, mantém uma "Vila Olímpica", onde se desenvolvem trabalhos de formação esportiva de crianças e jovens da comunidade (ver https://www.mangueiradofuturo.com.br/tag/vila-olimpica/).

A verdade vos fará livre (2020), criação do carnavalesco formado em Belas Artes Leandro Vieira (Rio de Janeiro, 1983), desenvolvida em conjunto com a comissão de carnaval que compõe a organização da agremiação, teve como tema ou matéria-épica (como obra épica híbrida) a biografia de Jesus Cristo adaptada à contemporaneidade a partir da proposta de uma releitura de sua imagem mística e mítica que projeta seu "renascimento" no próprio Morro da Mangueira. Assim, nasce na Mangueira (agora "Estação Primeira de Nazaré") um menino Jesus negro, filho de José, um carpinteiro desempregado, e de Maria "das Dores Brasil". Esse renascimento busca se fazer o renascimento da própria mensagem de Amor, que, no entender da agremiação, foi esquecida e substituída por uma visão materialista, elitista, conservadora e preconceituosa, que ignora a origem pobre e a postura amorosa, humanista e humanitária de Cristo.

O desfile das escolas de samba do chamado "Grupo Especial", que tem duração de 70 minutos, envolve várias estruturas obrigatórias na competição. Quem organiza e os critérios para essa competição é a LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do rio de Janeiro - https://liesa.globo.com/). Há várias cabines no decorrer da avenida, nas quais se posicionam jurados para os diferentes quesitos da competição: alegorias e adereços; bateria; comissão de frente; enredo; evolução; fantasias; harmonia; mestre sala e porta-bandeira e samba enredo. Na "quarta-feira de cinzas", o resultado é enunciado após apuração realizada ao vivo no próprio "Sambódromo da Marquês de Sapucaí" (ou "Passarela Professor Darcy Ribeiro"), espaço idealizado pelo arquiteto

Oscar Niemeyer e inaugurado em 1984, para sediar, em definitivo, os desfiles das escolas de samba da cidade.

Em 2020, a Estação Primeira de Mangueira, presidida por Elias Riche, foi a terceira agremiação a desfilar no Sambódromo, na primeira noite da competição, que reuniu 13 agremiações nos dias 23 e 24 de fevereiro. A Mangueira trouxe 4.000 componentes, organizados em 19 alas (cada ala tem sua própria fantasia, relacionada a algum trecho do enredo), entre elas, a obrigatória "ala das baianas", que, neste ano, apresentou "orixás crucificados/as", uma alusão ao preconceito sofrido pelas religiões afro-brasileiras, demonizadas pelas religiões cristãs e pela sociedade em geral desde os tempos coloniais. A Mangueira também apresentou cinco "carros alegóricos", respectivamente intitulados: "Estação Primeira de Nazaré", "O templo transformado em mercado", "As faces dolorosas da paixão", "O calvário" e "A Ascenção de Jesus", – e 3 "tripés", por meio dos quais o enredo foi contado.

A "comissão de frente", idealizada e dirigida por Priscilla Mota e Rodrigo Negri e composta por 15 membros, apresentou o enredo e a própria escola, usando como recurso narrativo e visual 14 cubos giratórios organizados de diferentes modos: do formato de cruz à transformação em "Santa Ceia", "baile funk" e "barracos" da favela, e conduzidos pelos membros da comissão, liderados, por sua vez, por um Jesus Cristo cuja imagem mesclava a visão tradicional de Jesus pela história da arte (branco, com cabelos e barba longos) e os traços identitários de um homem da favela (traje e gestos). Em determinado momento da encenação, policiais abordam Jesus e seus companheiros, em alusão direta aos conflitos violentos que acontecem na cidade do Rio de Janeiro, que, como em todo o Brasil, tem índices altíssimos de morte de jovens negros de comunidades pobres. No final da encenação (sempre retomada até o final do desfile), Jesus ressuscita no Morro da Mangueira.

Marquinhos Art'Samba foi o intérprete principal do samba-enredo, de autoria do casal Manu da Cuíca (também autora do samba-enredo de 2019, que levou a Mangueira ao campeonato com o enredo "História para ninar gente grande") e Luiz Carlos Máximo, e que tem como letra:

Mangueira
Samba teu samba é uma reza
Pela força que ele tem
Mangueira
Vão te inventar mil pecados
Mas eu estou do seu lado
E do lado do samba também

Eu sou da Estação Primeira de Nazaré
Rosto negro, sangue índio, corpo de mulher
Moleque pelintra no Buraco Quente
Meu nome é Jesus da Gente

Nasci de peito aberto, de punho cerrado
Meu pai carpinteiro desempregado
Minha mãe é Maria das Dores Brasil
Enxugo o suor de quem desce e sobe ladeira
Me encontro no amor que não encontra fronteira
Procura por mim nas fileiras contra a opressão

E no olhar da porta-bandeira pro seu pavilhão

Eu tô que tô dependurado
Em cordéis e corcovados
Mas será que todo povo entendeu o meu recado?
Porque de novo cravejaram o meu corpo
Os profetas da intolerância
Sem saber que a esperança
Brilha mais na escuridão

Favela, pega a visão
Não tem futuro sem partilha
Nem Messias de arma na mão
Favela, pega a visão
Eu faço Fé na minha gente
Que é semente do seu chão

Do céu deu pra ouvir
O desabafo sincopado da cidade
Quarei tambor, da cruz fiz esplendor
E Ressurgi no cordão da liberdade.

O samba-enredo questiona o fato de que, mesmo a imagem de Cristo estando presente em várias manifestações literárias e artísticas ("Eu tô que tô dependurado/ Em cordéis e corcovados"),

sua mensagem não foi plenamente compreendida. E essa incompreensão resultou em novo martírio: “Mas será que todo povo entendeu o meu recado?/ Porque de novo cravejaram o meu corpo/ Os profetas da intolerância”. Daí seu ressurgimento em primeira pessoa na letra poética, sua autodescrição: “Nasci de peito aberto, de punho cerrado” e “Me encontro no amor que não encontra fronteira/ Procura por mim nas fileiras contra a opressão” e sua disposição em “quarar” o tambor (preparar seu carnaval), fazer da cruz esplendor e ressurgir “no cordão da liberdade”.

A bateria, dirigida pelo Mestre Wesley Assumpção, contou com centenas de ritmistas e sua fantasia, a caveira com traje romano e touca ninja (balaclava), representou a morte e a violência. O mestre-sala, Matheus Olivério, e a porta-bandeira, Squel Jorgea, por sua vez, representaram Jesus Cristo e a própria Mangueira. Em sua dança típica, mas agregando alguns movimentos do ritmo “funk”, o casal mostrou um Jesus alegre, ainda que com a coroa de espinhos. Era o “Jesus da gente” da Mangueira, saudando, com gentileza e romantismo, a escola simbolizada pela porta-bandeira.

O primeiro carro alegórico, “Estação Primeira de Nazaré”, trouxe os sambistas Nélson Sargento e Alcione como José e Maria e apresentou o bebê negro Jesus da gente na manjedoura, compondo, assim, a “sagrada família” na versão mangueirense. O segundo carro, “O templo transformado em mercado”, fez alusão ao episódio bíblico que retrata a revolta de Cristo ao ver o templo transformado em mercado e, ao mesmo tempo, critica, na imagem do “Jesus combativo”, assumido pelo ator Humberto Carrão, uso semelhante visto na mercantilização contemporânea da fé. O terceiro carro, “As faces dolorosas da paixão”, apresentando um grande coração cravado por dois punhais e fazendo alusões estéticas ao escultor barroco brasileiro “o Aleijadinho”, trouxe várias figurações de Cristo, em situações de martírio, entre elas, a de um Jesus indígena a ser crucificado. O quarto carro, “O calvário”, apresenta a forte imagem de um jovem negro, com as características dos jovens negros das comunidades cariocas (brinco, cabelo pintado de loiro, bigode fino), não só crucificado como cravejado de balas. Em lugar da inscrição “INRI”, a cruz traz a palavra “NEGRO”. Cruzes menores trazem outros “Cristos”, todas acompanhadas por “Nossa Senhora das Dores”. O último carro, “A Ascenção de Jesus Cristo”, remonta ao Morro da Mangueira, com seus barracos e sua gente. É lá que Cristo sobe aos céus, ressuscitando a esperança em tempos de “escuridão’, tal como diz a letra do samba-enredo.

O desfile completo, em filmagem feita pela Rede Globo de Televisão, pode ser visto em https://www.youtube.com/watch?v=YYaUwQR7PaE. Essa versão vem acompanhada de comentários, que, por sua vez, refletem opiniões próprias do canal de comunicação que acompanha, oficialmente, o carnaval das escolas de samba. Muitas observações aqui feitas não são realizadas pelos comentaristas, principalmente as que se referem a detalhes com denotação política mais evidente. Essa "abstenção" foi motivo de crítica nas redes sociais.

O grande feito da Estação Primeira de Mangueira foi, de forma inédita, trazer a história de Jesus Cristo mesclada com uma versão própria, de caráter crítico, para um espaço secularmente considerado como "pagão" e "profano". Os versos "Mangueira/ Vão te inventar mil pecados/ Mas eu estou do seu lado/ E do lado do samba também" demonstram a consciência de que o enredo proposto poderia provocar a fúria de determinados setores da sociedade. Uma das providências da Mangueira para combater as diversas *Fake News* que surgiram nas redes sociais falando sobre o que seria apresentado pela escola foi levar para o desfile 20 representantes de diversas religiões, que visitaram o "barracão" (local onde o desfile é preparado) e se predispuseram a "atestar", com sua presença, a validade do resgate do Cristo-Amor proposto pela escola de samba. Função igual teve a presença do pastor evangélico e teólogo Henrique Vieira, no tripé "A entrada triunfal", caracterizado como um "Jesus maltrapilho" (o "Cristo em situação de rua").

A imagem do Jesus da gente", negro e favelado, se desdobrou em diversas outras e fez de Cristo indígena, mulher e transsexual. Uma das imagens mais inovadoras foi assumida pela "rainha da bateria", Evelyn Bastos. Abrindo mão do traje e da dança tradicionalmente sensuais que as rainhas de bateria adotam, Evelyn surgiu trajando um vestido de cor púrpura e uma coroa de espinhos e exibiu a pintura das chagas de Cristo em seu rosto, mãos e pernas. Em depoimento durante o desfile, Evelyn propôs um questionamento: "se a imagem de Cristo também fosse feminina, será que teríamos tantos feminicídios?". Esse desdobramento das figurações de Cristo buscou, entre outras coisas, desconstruir as recentes associações feitas por alguns setores religiosos que, por abraçarem o símbolo eleitoral da arma proposto pelo presidente eleito do Brasil (Jair "Messias" Bolsonaro), acabaram vinculando Jesus e violência. Esse fenômeno levou, por exemplo, religiosos e fiéis a se deixaram retratar, individual e coletivamente, dentro de templos e igrejas

fazendo, com as mãos, o gesto da arma, como forma de manifestar apoio ao então candidato. Esse caráter crítico está expresso nos versos “Favela, pega a visão/ Não tem futuro sem partilha/ Nem Messias de arma na mão”, em que “pega a visão” (“compreenda”) funciona como uma “invocação” de caráter convocatório. No final do desfile, a ala “Maria Madalena 2000” também afirmou o caráter crítico contundente do desfile, apresentando Marias Madalenas portando a bandeira do movimento LGBTI+ com as cores do arco-íris e os dizeres “Irmão, vai tacar pedra?”.

O intuito principal, no entanto, foi valorizar a origem pobre de Jesus Cristo, sua convivência com pessoas marginalizadas pela sociedade da época, e sua palavra de Amor ao próximo. Tal como a apresentação do enredo divulgada pelo site da Mangueira informa,

> Se [Jesus Cristo] sobrevivesse às estatísticas destinadas aos pobres que nascem em comunidades, chegaria aos 33 anos para morrer da mesma forma. Teria a morte incentivada pelas velhas ideias que ainda habitam os homens. O amor irrestrito ainda assusta. A diferença jamais foi entendida. Estender a mão ao oprimido ainda causa estranheza. Seria torturado com base nas mesmas ideias.

Tal como afirmou o Frei David, da Ong Educafro, “A verdade vos fará livre” foi uma missa (ver em https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/frade-compara-desfile-da-mangueira-uma-missa-24268764). A meu ver, uma grande missa ecumênica e popular. Por isso, viu-se um desfile sem a alegria contagiante (a “garra”) que costuma caracterizar a Mangueira. No meu entender, o próprio enredo não era algo a se gritar com alegria. Era uma emoção inaugural, a conquista de um lugar para o samba, que fez com que ele migrasse do pagão ao cristão, em uma das realizações mais surpreendentes da história da arte. Não foi apenas uma questão de “falta de garra”. Foi uma atitude cerimoniosa diante da magnitude da figura (ou das figurações) de Cristo e da terrível realidade que tirou de Cristo sua maior característica: a imensa capacidade de amar.

Épico, o desfile 2020 da Estação Primeira de Mangueira reinventou o plano histórico da vida de Cristo, maior herói épico do Ocidente, para, com isso, resgatar os sentidos simbólicos do plano maravilhoso de sua presença no mundo, enfatizando sua palavra de Amor. Um Amor que não existe sem tolerância, compreensão, convivência com as diferenças e lutas efetivas por paz, justiça social e maior igualdade entre os seres humanos. O que Leandro e a Mangueira fizeram, portanto, não pode ser medido pelos critérios convencionais. Foi Arte. Em um grau tão elevado que há de se viver mais algum tempo até se chegar a compreender todo o sentimento envolvido no espetáculo.

(Christina Ramalho - UFS/CIMEEP/REARE/IIS)

2.

"La verdad te hará libre " (2020) es el título del argumento del desfile 2020 de la escuela de samba de Río de Janeiro "Estação Primeira de Mangueira", una asociación de carnaval de Río de Janeiro fundada el 28 de abril de 1928, con el título "Grêmio Recreativo Samba School Estação Primeira de Mangueira", por ocho grandes nombres en la historia de la samba brasileña: Abelardo da Bolinha, Carlos Cachaça (Carlos Moreira de Castro), Cartola (Angenor de Oliveira), Pedro Paquetá, Seu Euclides (Euclides Roberto dos Santos) , Seu Maçu (Marcelino José Claudino), Seu Saturnino (Saturnino Gonçalves) y Zé Espinguela (José Gomes da Costa). El nombre de "Estação Primeira de Mangueira" está relacionado con el hecho de que "Mangueira" es el nombre de la primera estación de la línea de trenes (inaugurada en 1889), que partió de la estación Dom Pedro hacia los suburbios de la ciudad. Sobre su ubicación en una colina en la ciudad de São Sebastião do Rio de Janeiro, el sitio web de la asociación (http://www.mangueira.com.br/) informa:

> En 1852, se erigieron los postes de las líneas telegráficas y se adoptó el nombre, pasó a llamarse Morro do Telégrafo. Cuando, en 1861, se instaló el servicio de transporte ferroviario en la ciudad, había una fábrica de sombreros, entre las estaciones de São Cristóvão y São Francisco Xavier, en esa tierra cubierta por mangueras [mi traducción].

Mangueira tiene verde y rosa como sus colores de bandera y sus símbolos son el "surdo" (un tipo de tambor, un instrumento musical fundamental en la composición de la "batería" de una escuela de samba), la corona, los laureles y las estrellas. Además de las actividades relacionadas con el carnaval, Mangueira, desde la década de 1990, ha mantenido una "Villa Olímpica", donde se realizan actividades de entrenamiento deportivo para niños y jóvenes en la comunidad (ver https://www.mangueiradofuturo.com.br/tag/vila-olimpica/).

La verdad te hará libre (2020), creación del carnavalesco formado en Bellas Artes Leandro Vieira (Río de Janeiro, 1983), desarrollada en conjunto con la comisión de carnaval que conforma la organización de la asociación, tuvo como tema o materia épica (como obra épica híbrida) la biografía de Jesucristo adaptada a los tiempos contemporáneos basada en la propuesta de una reinterpretación de su imagen mística y mítica que proyecta su "renacimiento" en Morro da Mangueira. Así, un bebé negro Jesús, hijo de José, un carpintero desempleado, y María "de los

Dolores Brasil", nace en Mangueira (ahora "Estación Primera de Nazaré"). Este renacimiento busca provocar el renacimiento del mensaje mismo del Amor, que, en la comprensión de la asociación, fue olvidado y reemplazado por una visión materialista, elitista, conservadora y prejuiciosa, que ignora el pobre origen de Cristo y la postura amorosa, humanista y humanitaria.

El desfile de las escuelas de samba del llamado "Grupo Especial", que dura 70 minutos, involucra varias estructuras obligatorias en la competencia. Quién organiza y los criterios para esta competencia es LIESA (Liga Independiente de Escuelas de Samba en Río de Janeiro - https://liesa.globo.com/). Hay varios puestos a lo largo de la avenida, en los que los jurados se posicionan para los diferentes aspectos de la competencia: alegorías y accesorios; batería; comité de frente; argumento; evolución; fantasías; armonía; samba (letra y música); "mestre sala" y "porta-bandeira" (la pareja que lleva la bandera de la escuela). En el "Miércoles de Cenizas" (el miércoles después del martes de carnaval), el resultado se enuncia después de ser presentado en vivo en el "Sambódromo da Marquês de Sapucaí" (o "Passarela Professor Darcy Ribeiro"), un espacio idealizado por el arquitecto Oscar Niemeyer e inaugurado en 1984, para albergar, definitivamente, los desfiles de las escuelas de samba de la ciudad.

En 2020, la Estação Primeira de Mangueira, presidida por Elias Riche, fue el tercer grupo en desfilar en el Sambódromo, en la primera noche de la competencia, que reunió a 13 grupos los días 23 y 24 de febrero. Mangueira trajo 4.000 miembros, organizados en 19 "alas" (cada ala tiene su propia fantasía, relacionada con alguna parte de la trama), entre ellos, el obligatorio "ala de las baianas" (mujeres mayores de la comunidad que traen vestidos largos y simbolizan las madres de la tradición del carnaval), que, este año, presentó "orixás [orishas] crucificados/as", una alusión al prejuicio sufrido por las religiones afrobrasileñas, demonizadas por las religiones cristianas y por la sociedad en general desde la época colonial. Mangueira también presentó cinco "carrozas alegóricas", tituladas respectivamente: "Estación Primera de Nazaré", "El templo convertido en mercado", "Los rostros dolorosos de la pasión", "El calvario" y "La ascensión de Jesús", y 3 "trípodes", a través de los cuales se contó el argumento.

El "comité de frente", diseñado y dirigido por Priscilla Mota y Rodrigo Negri y compuesto por 15 miembros, presentó l el argumento y la escuela en sí, utilizando 14 cubos rotativos organizados de diferentes maneras como recurso narrativo y visual: desde la forma de la cruz hasta la

transformación en “Santa Cena”, “baile funk” y “chozas” de la favela, y dirigidos por los miembros de la comisión, liderados, a su vez, por un Jesucristo cuya imagen mezcló la visión tradicional de Jesús a través de la historia del arte (blanco, con pelo largo y barba) y la identidad de un hombre de favela (vestuario y gestos). En cierto momento de la puesta en escena, hombres con trajes de oficiales de policía se acercan a Jesús y a sus compañeros, en alusión directa a los violentos conflictos que tienen lugar en la ciudad de Río de Janeiro, que, como en todo Brasil, tiene tasas de mortalidad extremadamente altas para los jóvenes negros de las comunidades pobres. Al final de la puesta en escena (siempre se reanuda hasta el final del desfile), Jesús resucita en Morro de la Mangueira.

Marquinhos Art'Samba fue el intérprete principal de la samba-enredo, escrita por la pareja Manu da Cuíca (también autora de la samba-enredo de 2019, que llevó a Mangueira al campeonato con la trama “História para calmar gente grande”) y Luiz Carlos Máximo, y que tiene la letra:

Manguera
Samba tu samba es una oración
Por la fuerza que él tiene
Manguera
Te van a inventar mil pecados
Pero yo estoy de tu lado
Y en el lado de la samba también

Yo soy de la Estación Primera de Nazaré
Cara negra, sangre india, cuerpo de mujer
“Moleque pelintra” en el “Buraco Quente”
Mi nombre es Jesús de la Gente

Nací de pecho abierto, de puño cerrado
Mi padre carpintero desempleado
Mi madre es María de los Dolores Brasil
Me limpio el sudor de los que bajan y suben la cuesta
Me encuentro en el amor que no encuentra fronteras
Búscame en las filas contra la opresión

Y en la mirada de la “porta-bandeira” para su pabelló

Yo estoy colgado
En cordeles y corcovados
¿Pero entendieron todas las personas mi mensaje?
Porque una vez más clavetearon mi cuerpo
Los profetas de la intolerancia
Sin saber que la esperanza
Brilla más en la oscuridad

Favela, coge la visión
No hay futuro sin compartir

Ni siquiera Mesías con pistola en la mano
Favela, coge la visión
Hago fe en mi pueblo
Que es la semilla de su suelo

Desde el cielo se escuchó
El arrebato sincopado de la ciudad
Preparé el tambor, hice de la cruz un esplendor
Y Resurgí en el cordón de la libertad.

[“Moleque pelintra” es una alusión a un chico listo de la favela]
[“Buraco Quente” es una región dentro de la comunidade de la Mangueira]
[mi traducción]

El samba-enredo cuestiona el hecho de que, a pesar de que la imagen de Cristo está presente en varias manifestaciones literarias y artísticas (“Yo estoy colgado/ en cordeles y corcovados”), su mensaje no se ha entendido completamente. Y esta incomprensión resultó en un nuevo martirio: “¿Pero entendieron todas las personas mi mensaje? / Porque una vez más clavetearon mi cuerpo/ Los profetas de la intolerancia”. De ahí su resurgimiento en primera persona en las letras poéticas, su autodescripción: “Nací de pecho abierto, de puño cerrado” y “Me encuentro en el amor que no encuentra fronteras / Búscame en las colas contra la opresión” y su disposición a “preparar” el tambor (preparando su carnaval), haciendo que la cruz sea esplendorosa y resurja “en el cordón de la libertad” [El “cordón” es una alusión a los agrupamientos del carnaval, dónde la gente baila y canta la samba].

La batería (el grupo con los músicos y sus instrumentos musicales), dirigida por Mestre Wesley Assumpção, tenía cientos de miembros y su fantasía, el cráneo con traje romano y gorro de ninja (pasamontañas), representaba la muerte y la violencia. El “mestre sala”, Matheus Olivério, y la “porta-bandeira”, Squel Jorgea, a su vez, representaron a Jesucristo y a la propia Mangueira. En su baile típico, pero agregando algunos movimientos del ritmo “funk”, la pareja mostró un Jesús alegre, aunque con la corona de espinas. Era el “Jesús de la gente” de Mangueira, saludando, con amabilidad y romanticismo, la escuela simbolizada por Squel Jorgea.

La primera carroza alegórica, “Estación Primera de Nazaré”, trajo a dos nombres importantes del samba brasileño y de Mangueira, Nélson Sargento y Alcione, como José y María e introdujo al niño Jesús negro, componiendo, así, eka “sagrada familia” del presepe en la versión de Mangueira.

La segunda carroza alegórica, “El templo transformado en un mercado”, aludió al episodio bíblico que retrata la revuelta de Cristo cuando vio el templo transformado en un mercado y, al mismo tiempo, critica, por medio de la imagen del “Jesús combativo”, asumido por el actor Humberto Carrão, el uso similar visto en la comercialización contemporánea de la fe. La tercera carroza alegórica, “Las caras dolorosas de la pasión”, que presenta un gran corazón establecido por dos dagas y hace alusiones estéticas al escultor barroco brasileño “Aleijadinho”, trajo varias figuraciones de Cristo, en situaciones de martirio, entre ellas, la de un Jesús indígena para ser crucificado. La cuarta carroza alegórica, “El calvario”, presentó la fuerte imagen de un joven negro, con las características de los jóvenes negros de las comunidades de Río de Janeiro (pendientes, cabello rubio teñido, bigote delgado), no solo crucificado sino también tachonado de balas. En lugar de la inscripción “INRI”, la cruz llevaba la palabra “NEGRO”. Cruces más pequeñas traen otros “Cristos”, todos acompañados por “Nuestra Senõra de los Dolores”. La última carroza alegórica, “La ascensión de Jesucristo”, se remonta al “Morro da Mangueira” (el sitio dónde está ubicada la comunidad de Mangueira), con sus chozas y su gente. Es allí donde el Cristo asciende al cielo, resucitando la esperanza en tiempos de “oscuridad”, como está en la letra de la samba.

El desfile completo, filmado por la Rede Globo de Televisión, se puede ver en https://www.youtube.com/watch?v=YYaUwQR7PaE. Esta versión va acompañada de comentarios que, a su vez, reflejan las opiniones del canal de comunicación que oficialmente acompaña al carnaval de las escuelas de samba. Muchos comentarios hechos aquí no son hechos por sus comentaristas, especialmente aquellos que se refieren a detalles con una connotación política más evidente. Esta “abstención” fue motivo de crítica en las redes sociales.

El gran logro de la Estação Primeira de Mangueira fue, de una manera sin precedentes, llevar la historia de Jesucristo mezclada con su propia versión, de carácter crítico, a un espacio que se consideraba secularmente como “pagano” y “profano”. Los versos “Mangueira / Te van a inventar mil pecados / Pero yo estoy de tu lado / Y del lado de la samba también” demuestran la conciencia de que la trama propuesta podría provocar la furia de ciertos sectores de la sociedad.

Una de las medidas de Mangueira para combatir las diversas noticias falsas que aparecieron en las redes sociales sobre lo que presentaría la escuela fue llevar 20 representantes de diferentes religiones al desfile, que visitaron el “barracão” (lugar donde se prepara el desfile) y ellos predispusieron a “atestiguar”, con su presencia, la validez del rescate de Cristo-Amor propuesto por la escuela de samba. Un papel igual fue la presencia del pastor y teólogo evangélico Henrique Vieira, en el trípode “La entrada triunfal”, caracterizado como un "Jesús harapiento" (el “Cristo que vive en la calle”).

La imagen del “Jesús de la gente”, negro y que vive en la favela, se desarrolló en varios otros e hizo a Cristo indígena, mujer y transexual. Una de las imágenes más innovadoras fue tomada por la “reina de la batería”, Evelyn Bastos. Abandonando el traje y el baile tradicionalmente sensual que adoptan las reinas de las baterías de las escuelas de samba. Evelyn salió con un vestido morado y una corona de espinas y mostró la pintura de las heridas de Cristo en su rostro, manos y piernas. En testimonio durante el desfile, Evelyn hizo una pregunta: “si la imagen de Cristo fuera también femenina, ¿tendríamos tantos feminicidios?” Este desarrollo de las figuraciones de Cristo buscó, entre otras cosas, deconstruir las asociaciones recientes hechas por algunos sectores religiosos que, al abrazar el símbolo electoral del arma propuesta por el presidente electo de Brasil (Jair “Messias” Bolsonaro), terminaron vinculando a Jesús y la violencia. Este fenómeno llevó, por ejemplo, a religiosos y fieles a dejarse retratar, individual y colectivamente, dentro de templos e iglesias, usando sus manos, el gesto del arma, como una forma de expresar su apoyo al candidato en ese momento. Este carácter crítico se expresa en los versos “Favela, coge la visión / No hay futuro sin compartir / Ni siquiera un Mesías con una pistola en la mano”, en el que “coger la visión” (“entender”) funciona como una “invocación” con carácter de convocación. Al final del desfile, el ala “María Madalena 2000” también afirmó el sorprendente carácter crítico del desfile, presentando a Marías Madalenas con la bandera del movimiento LGBTI + con los colores del arcoíris y las palabras “Hermano, ¿vas a golpear piedra?”.

Sin embargo, el objetivo principal era valorar el pobre origen de Jesucristo, su convivencia con personas marginadas por la sociedad hoy día y su palabra de amor para los demás. Como informa la presentación de la trama publicada por el sitio web de Mangueira,

> Si [Jesucristo] sobreviviera a las estadísticas de los pobres nacidos en comunidades, habría cumplido 33 años para morir de la misma manera. La muerte sería alentada por las viejas ideas que aún habitan los hombres. El amor irrestricto todavía asusta. La diferencia nunca se entendió. Llegar a los oprimidos todavía causa extrañeza. Sería torturado sobre la base de las mismas ideas [mi traducción].

Como dijo Frei David, de la ONG Educafro, "La verdad te hará libre" fue una misa (ver https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/frade-compara-desfile-da-mangueira-uma-missa-24268764). En mi opinión, una gran misa ecuménica y popular. Por lo tanto, se vio un desfile sin la alegría contagiosa (la "garra", la "fuerza", el gran ánimo de los miembros de la escuela) que generalmente caracteriza a Mangueira. Desde mi punto de vista, el argumento en sí no era algo por lo que gritar de alegría. Fue una emoción inaugural, la conquista de un lugar para la samba, que lo hizo migrar de lo pagano a lo cristiano, en uno de los logros más sorprendentes de la historia del arte. No era solo una cuestión de "falta de fuerza". Fue una actitud ceremoniosa frente a la magnitud de la figura (o figuraciones) de Cristo y la terrible realidad que tomó de Cristo su mayor característica: la inmensa capacidad de amar.

Épico, el desfile 2020 de la Estação Primeira de Mangueira reinventó el plan histórico de la vida de Cristo, el mayor héroe épico de Occidente, para rescatar los significados simbólicos del plan maravilloso de su presencia en el mundo, enfatizando su palabra de amor. Un amor que no existe sin tolerancia, comprensión, aceptación de las diferencias y luchas efectivas por la paz, la justicia social y una mayor igualdad entre los seres humanos. Lo que hicieron Leandro Vieira y Mangueira, por lo tanto, no puede medirse con criterios convencionales. Fue el arte. En un grado tan alto que tendremos que vivir un poco más de tiempo hasta que podamos comprender todos los sentimientos involucrados en el espectáculo.

3.

«La vérité vous libérera» (2020) est le titre de l'argument du défilé 2020 de l'école de samba de Rio de Janeiro «Estação Primeira de Mangueira», une association de carnaval du Rio de Janeiro fondée le 28 avril 1928, avec le titre «Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira», par huit grands noms de l'histoire de la samba brésilienne: Abelardo da Bolinha, Carlos

Cachaça (Carlos Moreira de Castro), Cartola (Angenor de Oliveira), Pedro Paquetá, Seu Euclides (Euclides Roberto dos Santos), Seu Maçu (Marcelino José Claudino), Seu Saturnino (Saturnino Gonçalves) et Zé Espinguela (José Gomes da Costa). Le nom de «Estação Primeira de Mangueira» est lié au fait que «Mangueira» est le nom de la première gare de la ligne de train (ouverte en 1889), qui a quitté la gare Dom Pedro vers la banlieue de la ville . Sur son emplacement sur une colline dans la ville de São Sebastião do Rio de Janeiro, le site Web de l'association (http://www.mangueira.com.br/) rapporte:

> En 1852, les poteaux des lignes télégraphiques sont érigés et le nom est adopté, il est rebaptisé Morro do Telégrafo. Quand, en 1861, le service de transport ferroviaire a été installé dans la ville, il y avait une fabrique de chapeaux, entre les gares de São Cristóvão et São Francisco Xavier, sur ce terrain couvert de tuyaux [ma traduction].

Mangueira a le vert et le rose comme couleurs de drapeau et ses symboles sont le «surdo» (un type de tambour, un instrument de musique fondamental dans la composition de la «*bateria*» d'une école de samba), la couronne, les lauriers et le étoiles. En plus des activités liées au carnaval, Mangueira, depuis les années 1990, a maintenu un «Village Olympique», où se déroulent des activités d'entraînement sportif pour les enfants et les jeunes de la communauté (voir https://www.mangueiradofuturo.com .br / tag / vila-olimpica /).

La vérité vous libérera (2020), création de l'artiste carnaval (nommé «carnavalesco») formé aux Beaux-Arts Leandro Vieira (Rio de Janeiro, 1983), développé en collaboration avec la commission du carnaval qui compose l'organisation de l'association, avait pour thème ou matière épique (comme œuvre épique hybride) la biographie de Jésus-Christ adaptée à l'époque contemporaine basée sur la proposition d'une réinterprétation de son image mystique et mythique qui projette sa «renaissance» à Morro da Mangueira. Ainsi, un enfant noir Jésus, fils de José, menuisier au chômage, et de «Marie de les Douleurs Brésil», est né à Mangueira (maintenant «Première Gare de Nazaré»). Cette renaissance cherche à provoquer la renaissance du message de l'Amour lui-même, qui, dans la compréhension de l'association, a été oublié et remplacé par une vision matérialiste, élitiste, conservatrice et partiale, qui ignore la pauvre origine du Christ et l'amour, le humanisme et l'amour humanitaire.

Le défilé des écoles de samba du soi-disant «Groupe spécial», qui dure 70 minutes, implique plusieurs structures obligatoires dans la compétition. Qui organise et les critères de cette compétition est LIESA (Ligue Indépendante des Ecoles de Samba à Rio de Janeiro - https://liesa.globo.com/). Il y a plusieurs positions le long de l'avenue, dans lesquelles les jurés sont positionnés pour différents aspects du concours: allégories et accessoires; «bateria»; comité principal; argument; évolution; fantasmes; harmonie ; samba (paroles et musique); «Mestre sala» et «porta-bandeira» (le couple qui porte le drapeau de l'école). Le «mercredi des cendres» (mercredi après le mardi du carnaval), le résultat est annoncé après avoir été présenté en direct au «Sambódromo da Marquês de Sapucaí» (ou «Passarela Professor Darcy Ribeiro»), un espace idéalisé par l'architecte Oscar Niemeyer et inauguré en 1984, pour abriter définitivement les défilés des écoles de samba de la ville.

En 2020, l'Estação Primeira de Mangueira, présidée par Elias Riche, était le troisième groupe à défiler dans le Sambódromo, le premier soir de la compétition, qui a réuni 13 groupes les 23 et 24 février. Mangueira a rassemblé 4 000 membres, organisés en 19 «alas» (chaque ala a sa propre fantaisie, liée à une partie de l'histoire), y compris l'ala «obligatoire des baianas» (les femmes plus âgées de la communauté qui apportent des robes longues et ils symbolisent les mères de la tradition du carnaval), qui, cette année, a présenté «les orixás [orishas] crucifiés» comme une allusion au préjudice subi par les religions afro-brésiliennes, diabolisé par les religions chrétiennes et par la société en général depuis l'époque coloniale. Mangueira a également présenté cinq «chariots allégoriques», intitulés respectivement: «Première station de Nazaré», «Le temple transformé en marché», «Les visages douloureux de la passion», «Le Calvaire» et «L'Ascension de Jésus», et 3 «Trépieds», à travers lequel la matière épique a été raconté.

Le «comité de tête», conçu et dirigé par Priscilla Mota et Rodrigo Negri et composé de 15 membres, a présenté l'argument et l'école elle-même, en utilisant 14 cubes rotatifs organisés de différentes manières comme ressource narrative et visuelle: à partir de la forme de la croix jusqu'à la transformation en «Santa Cena», «funk dance» et «huttes» de la favela, et dirigée par les membres de la commission, menée, à son tour, par un Jésus-Christ dont l'image mêle la vision traditionnelle de Jésus à à travers l'histoire de l'art (blanc, cheveux longs et barbe) et l'identité d'un homme de la favela (costumes et gestes). À un certain moment de la mise en scène, des hommes

en costume de policiers approchent Jésus et ses compagnons, en allusion directe aux violents conflits qui ont lieu dans la ville de Rio de Janeiro, qui, comme dans tout le Brésil, a Taux de mortalité extrêmement élevé pour les jeunes noirs dans les communautés pauvres. À la fin de la mise en scène (reprend toujours jusqu'à la fin du défilé), Jésus est ressuscité à Morro de la Mangueira.

Marquinhos Art'Samba était le principal interprète du samba-tangle, écrit par le couple Manu da Cuíca (également auteur du samba-tangle de 2019, qui a emmené Mangueira au championnat avec l'intrigue «Histoire de calmer les grands») et Luiz Carlos Máximo, et qui a la lettre:

Mangueira
Samba ta samba est une prière
Pour la force qu'il a
Mangueira
Mille péchés te vont être inventés
Mais je suis de ton côté
Et du côté de la samba aussi

Je viens de la Première Gare de Nazaré
Visage noir, sang indigène, corps de femme
«Moleque pelintra» dans le «Buraco Quente»
Je m'appelle Jésus du Peuple

Je suis né avec une poitrine ouverte, un poing fermé
Mon père charpentier au chômage
Ma mère est Marie de les Douleurs Brésil
J'essuie la sueur de ceux qui descendent et montent la pente
Je me retrouve dans un amour qui ne trouve pas de frontières
Cherchez-moi dans les rangs contre l'oppression

Et dans le regard de la «porta-bandeira» pour son pavillon

Je suis suspendu
En *cordeis* et corcovados
Mais est-ce que tout le monde a compris mon message?
Parce qu'une fois de plus, ils ont piqué mon corps
Les prophètes de l'intolérance
Sans savoir que l'espoir
Brille plus dans le noir

Favela, attrape la vision
Il n'y a pas d'avenir sans partage
Pas même le Messie avec une arme à la main
Favela, attrape la vision
Je fais confiance à mon peuple
Quelle est la graine de son sol

Du ciel, il a été entendu
L'éclat syncopé de la ville

J'ai préparé le tambour, fait la splendeur de la croix
Et j'ai refait surface dans le cordon [cordão] de la liberté.

[«Cordel» est une forme de production littéraire très populaire au Brésil]
["Moleque pelintra" est une allusion à un garçon intelligent de la favela]
["Buraco Quente" est une région de la communauté de la Mangueira]
[ma traduction]

La lettre de la samba remet en question le fait que, bien que l'image du Christ soit présente dans plusieurs manifestations littéraires et artistiques («Je suis suspendu / sur des cordeis et des corcovados»), son message n'a pas été pleinement compris. Et ce malentendu a entraîné un nouveau martyre: «Mais est-ce que tout le monde a compris mon message? / Parce qu'une fois de plus, ils ont hérissé mon corps / Les prophètes de l'intolérance ». D'où sa résurgence à la première personne des lettres poétiques, sa propre description: «Je suis né avec la poitrine ouverte, le poing fermé» et «Je me retrouve dans un amour qui ne trouve pas de frontières / Cherchez-moi dans les files d'attente contre l'oppression» et sa volonté de «préparer le tambour» (préparer son carnaval), rendre la croix splendide et refaire surface «dans le cordão de la liberté» [Le" cordon "est une allusion aux groupes de carnaval, où les gens dansent et chantent la samba].

La «bateria» (le groupe avec des musiciens et leurs instruments de musique), dirigés par Mestre Wesley Assumpção, avaient des centaines de membres et leur fantaisie, le crâne en costume romain et le chapeau ninja (cagoule), représentaient la mort et la violence. La «mestre sala», Matheus Olivério, et la «porta-bandeira», Squel Jorgea, représentaient à leur tour Jésus-Christ et Mangueira elle-même. Dans leur danse typique, mais en ajoutant quelques mouvements du rythme «funk», le couple a montré un Jésus gai, bien qu'avec la couronne d'épines. Il était le «Jésus du peuple» de Mangueira, saluant, avec gentillesse et romantisme, l'école symbolisée par Squel Jorgea.

Le premier charriot allégorique, «First Station of Nazaré», a amené deux noms importants de la samba brésilienne et de Mangueira, Nélson Sargento et Alcione, comme José et María et a présenté l'enfant Jésus noir, composant ainsi la «sainte famille» du presepe dans la version Mangueira. Le deuxième charriot allégorique, «Le temple transformé en marché», faisait allusion à l'épisode biblique qui dépeint la révolte du Christ quand il a vu le temple transformé en marché et, en même temps, critique, à travers l'image du «Jésus combatif» , assumé par l'acteur Humberto

Carrão, l'usage similaire vu dans la commercialisation contemporaine de la foi. Le troisième charriot allégorique, «Les visages douloureux de la passion», qui présente un grand cœur établi par deux poignards et fait des allusions esthétiques au sculpteur baroque brésilien «Aleijadinho», a apporté plusieurs figurations du Christ, en situation de martyre, parmi eux, le d'un Jésus indigène à crucifier. Le quatrième charriot allégorique, «Le Calvarie», présentait l'image forte d'un jeune homme noir, avec les caractéristiques des jeunes noirs des communautés de Rio de Janeiro (boucles d'oreilles, cheveux blonds teints, moustache fine), non seulement crucifié mais aussi clouté de balles. Au lieu de l'inscription «INRI», la croix portait le mot «NOIR». De plus petites croix apportent d'autres «Christs», tous accompagnés de «Notre-Dame des Douleurs». Le dernier char allégorique, «L'Ascension de Jésus-Christ», remonte à «Morro da Mangueira» (où se trouve la communauté de Mangueira), avec ses huttes et ses habitants. C'est là que le Christ monte au ciel, ressuscitant l'espérance en temps de «ténèbres», comme c'est le cas dans la lettre de la samba.

Le défilé complet, filmé par la Rede Globo de Televisión, peut être vu sur https://www.youtube.com/watch?v=YYaUwQR7PaE. Cette version est accompagnée de commentaires qui, à leur tour, reflètent les opinions du canal de communication qui accompagne officiellement le carnaval des écoles de samba. De nombreux commentaires formulés ici ne sont pas faits par ses commentateurs, en particulier ceux qui se réfèrent à des détails ayant une connotation politique plus évidente. Cette «abstention» a été un motif de critique dans les réseaux sociaux.

La grande réussite de Estação Primeira de Mangueira a été, d'une manière sans précédent, de porter l'histoire de Jésus-Christ mélangée avec sa propre version, de nature critique, dans un espace qui était considéré comme laïc comme «païen» et «profane». Les vers "Mangueira / Mille péchés te vont être investés / Mais je suis de ton côté / Et du côté de la samba aussi» démontrent la prise de conscience que la matière épique proposée pourrait provoquer la fureur de certains secteurs de la société.

L'une des mesures de Mangueira pour lutter contre les diverses fausses nouvelles qui sont apparues sur les réseaux sociaux sur ce que l'école présenterait était d'amener 20 représentants de différentes religions au défilé, qui ont visité le «barracão» (lieu où le défilé est préparé) et ils prédisposaient à «témoigner», par leur présence, de la validité du sauvetage du Christ-Amour

proposé par l'école de samba. Un rôle égal était la présence du pasteur et théologien évangélique Henrique Vieira, sur le trépied «L'entrée triomphale», caractérisé comme un «Jésus en lambeaux» (le «Christ qui vit dans la rue»).

L'image du «Jésus du peuple», noir et vivant dans la favela, s'est développée dans plusieurs autres et a rendu le Christ indigène, femme et transsexuel. L'une des images les plus innovantes a été prise par la «reine de la bateria», Evelyn Bastos. Abandonner le costume et la danse traditionnellement sensuels adoptés par les reines de bateria des écoles de samba. Evelyn est sortie dans une robe violette et une couronne d'épines et a montré la peinture des blessures du Christ sur son visage, ses mains et ses jambes. Lors de son témoignage lors du défilé, Evelyn a posé une question: «Si l'image du Christ était aussi féminine, aurions-nous autant de féminicides?» Ce développement des figurations du Christ a cherché, entre autres, à déconstruire les associations récentes faites par certains secteurs religieux qui, en embrassant le symbole électoral de l'arme proposée par le président élu du Brésil (Jair «Messias» [Messie] Bolsonaro), ont fini par lier Jésus et violence. Ce phénomène a conduit, par exemple, les religieux et les fidèles à se laisser représenter, individuellement et collectivement, dans les temples et les églises, à l'aide de leurs mains, du geste de l'arme, comme moyen d'exprimer leur soutien au candidat de l'époque.

Ce caractère critique est exprimé dans les versets «Favela, attrape la vision / Il n'y a pas d'avenir sans partage / Pas même le Messie avec une arme à la main», dans lequel «attraper la vision» («comprendre») fonctionne comme un «invocation» comme une convocation. À la fin du défilé, l'aile «Marie Madeleine 2000» a également affirmé le caractère critique étonnant du défilé, présentant à Marías Madalenas le drapeau du mouvement LGBTI + aux couleurs de l'arc-en-ciel et les mots «Frère, vas-tu frapper la pierre?» .

Cependant, l'objectif principal était de valoriser l'origine pauvre de Jésus-Christ, sa coexistence avec les personnes marginalisées par la société d'aujourd'hui et sa parole d'amour pour les autres. Comme l'indique la présentation de la matière épique publiée par le site Web de Mangueira,

> Si [Jésus-Christ] avait survécu aux statistiques des pauvres nés dans les communautés, il aurait eu 33 ans pour mourir de la même manière. La mort serait encouragée par les vieilles idées que les hommes habitent encore. L'amour sans restriction fait toujours peur. La différence n'a jamais été comprise. Atteindre les opprimés provoque toujours l'étrangeté. Il serait torturé sur la base des mêmes idées [ma traduction].

Comme l'a dit Frei David de l'ONG Educafro, «La vérité vous libérera» était une messe (voir https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/frade-compara-desfile-da-mangueira-uma-missa-24268764). À mon avis, une grande messe œcuménique et populaire. Par conséquent, un défilé a été vu sans la joie contagieuse (la «griffe», la «force», le grand esprit des membres de l'école) qui caractérise généralement Mangueira. De mon point de vue, la matière épique elle-même n'était pas quelque chose à crier de joie. C'était une émotion inaugurale, la conquête d'un lieu de samba, qui l'a fait migrer du païen vers le chrétien, dans l'une des réalisations les plus étonnantes de l'histoire de l'art. Ce n'était pas seulement une question de «manque de force». C'était une attitude cérémonieuse envers l'ampleur de la figure (ou des figurations) du Christ et la terrible réalité qui a pris du Christ sa plus grande caractéristique: l'immense capacité d'aimer.

Épique, le défilé 2020 de Estação Primeira de Mangueira a réinventé le plan historique de la vie du Christ, le plus grand héros épique de l'Occident, pour sauver les significations symboliques du plan merveilleux de sa présence dans le monde, en soulignant sa parole d'amour. Un amour qui n'existe pas sans tolérance, compréhension, acceptation des différences et luttes efficaces pour la paix, la justice sociale et une plus grande égalité entre les êtres humains. Ce que Leandro Vieira et Mangueira ont fait, par conséquent, ne peut pas être mesuré avec des critères conventionnels. C'était l'art. À un tel degré que nous devrons vivre un peu plus longtemps jusqu'à ce que nous puissions comprendre tous les sentiments impliqués dans le spectacle.

(Christina Ramalho - UFS/CIMEEP/REARE/IIS)

4.

“The truth will set you free” (2020) is the title of the argument of the Rio de Janeiro samba school “Estação Primeira de Mangueira” 2020 parade, a carnival association of Rio de Janeiro founded on April 28, 1928, with the title “Grêmio Recreativo Samba School Estação Primeira de Mangueira”, by eight big names in the history of the Brazilian samba: Abelardo da Bolinha, Carlos Cachaça (Carlos Moreira de Castro), Cartola (Angenor de Oliveira), Pedro Paquetá, Seu Euclides (Euclides Roberto dos Santos), Seu Maçu (Marcelino José Claudino), Seu Saturnino (Saturnino Gonçalves) and Zé Espinguela (José Gomes da Costa). The name of “Estação Primeira de Mangueira”

is related to the fact that “Mangueira” is the name of the first station of the train line (opened in 1889), which started from Dom Pedro station towards the suburbs of the city. On its location on a hill in the city of São Sebastião do Rio de Janeiro, the association's website (http://www.mangueira.com.br/) reports:

> In 1852, the posts of the telegraph lines were erected and the name was adopted, it was renamed Morro do Telégrafo. When, in 1861, the rail transport service was installed in the city, there was a hat factory, between the stations of São Cristóvão and São Francisco Xavier, on that land covered by hoses [my translation] .

Mangueira has green and pink as its flag colors and its symbols are the “surdo” (a type of drum, a fundamental musical instrument in the composition of the “bateria” of a samba school), the crown, the laurels and the stars. In addition to activities related to carnival, Mangueira, since the 1990s, has maintained a “Olympic Village”, where sports training activities for children and young people are carried out in the community (see https://www.mangueiradofuturo.com.br/tag/vila-olimpica/).

The truth will set you free (2020), creation of the carnival artist (named “carnavalesco”) formed in Fine Arts Leandro Vieira (Rio de Janeiro, 1983), developed in conjunction with the carnival commission that makes up the organization of the association, had as an epic matter or subject (such as hybrid epic work) the biography of Jesus Christ adapted to contemporary times based on the proposal of a reinterpretation of his mystical and mythical image that projects his “rebirth” in Morro da Mangueira. Thus, a black baby Jesus, son of José, an unemployed carpenter, and “Mary of Sorrows Brazil”, is born in Mangueira (now “First Station of Nazaré”). This rebirth seeks to cause the rebirth of the message of Love itself, which, in the understanding of the association, was forgotten and replaced by a materialistic, elitist, conservative and prejudiced vision, which ignores the poor origin of Christ and the loving, humanistic and humanitarian.

The parade of the samba schools of the so-called “Special Group”, which lasts 70 minutes, involves several mandatory structures in the competition. Who organizes and the criteria for this competition is LIESA (Independent League of Samba Schools in Rio de Janeiro – https://liesa.globo.com/). There are several positions along the avenue, in which jurors are

positioned for different aspects of the competition: allegories and accessories; battery; front committee; argument; evolution; fantasies; harmony; samba (lyrics and music); “Mestre sala” and “porta-bandeira” (the couple that bears the school's flag). On the “Ash Wednesday” (Wednesday after Carnival Tuesday), the result is stated after being presented live at the “Sambódromo da Marquês de Sapucaí” (or “Passarela Professor Darcy Ribeiro”), a space idealized by the architect Oscar Niemeyer and opened in 1984, to definitely house the parades of the city's samba schools.

In 2020, Estação Primeira de Mangueira, chaired by Elias Riche, was the third group to parade in the Sambódromo, on the first night of the competition, which brought together 13 groups on February 23 and 24th. Mangueira brought 4,000 members, organized in 19 “alas” (each ala has its own fantasy, related to some part of the plot), including the mandatory “ala of the baianas” (older women of the community who bring long dresses and they symbolize the mothers of the carnival tradition), which, this year, presented “crucified orixás [orishas]”, an allusion to the prejudice suffered by Afro-Brazilian religions, demonized by Christian religions and by society in general since colonial times. Mangueira also presented five “allegorical cars”, entitled respectively: “Nazaré First Station”, “The temple turned into a market”, “The painful faces of passion”, “The Calvary”" and “The Ascension of Jesus”, and 3 “Tripods”, through which the argument was told.

The “front committee”, designed and directed by Priscilla Mota and Rodrigo Negri and composed of 15 members, presented the argument and the school itself, using 14 rotating cubes organized in different ways as a narrative and visual resource: from the form of the cross until the transformation into “Holy Communion”, “funk dance” and “huts” of the favela, and directed by the members of the commission, led, in turn, by a Jesus Christ whose image mixed the traditional vision of Jesus to through the history of art (white, with long hair and beard) and the identity of a favela man (costumes and gestures). At a certain point in the staging, men in suits of police officers approach Jesus and his companions, in direct allusion to the violent conflicts that take place in the city of Rio de Janeiro, which, as in all Brazil, has extremely high mortality rates for black youth in poor communities. At the end of the staging (always resumes until the end of the parade), Jesus is resurrected in “*Morro da Mangueira”*.

Marquinhos Art'Samba was the main interpreter of the samba music, written by the couple Manu da Cuíca (a woman also author of the samba-tangle of 2019, who took Mangueira to the championship with the plot “History to calm adult people”) and Luiz Carlos Máximo, and that has the lyrics:

Mangueira
Samba your samba is a prayer
For the strength it has
Mangueira
Thousand sins will be invented for you
But I'm on your side
And on the samba side too

I am from the First Nazaré Station
Black face, indigenous blood, woman body
“Moleque pelintra” in the “Buraco Quente”
My name is Jesus of people

I was born with open chest and clenched fist
My father, an unemployed carpenter,
My mother is Mary of Sorrows Brazil
I wipe the sweat of those who go down and up the slope
I find myself in love that finds no boundary
Search for me in the lines against oppression

And in the “porta-bandeira” look at her flag

I'm here hanging/
In “cordeis” [leaflets] and corcovados
But did the people understand all my message?
Because once more my body was studded by
The prophets of intolerance
Without knowing that hope
Shines more in the darkness

Favela, get the vision
There’s no future without sharing
Neither a Messiah with pistol in hand
Favela, get the vision
I trust in my people
Who is the seed of our ground

From heaven I could hear
The syncopated outburst of the city
I prepared my drum, I made splendor from the cross
And I resurfaced on the “cordão” [cord] of freedom.

[“Moleque pelintra” is an allusion to the poor and smart boys of favela]
[“Buraco Quente” is a region within the community of Mangueira]
[my translation]

The samba-matter proves that, despite on the fact that the image of Christ is present in various literary and artistic manifestations (“I’m here hanging / in leaflets y corcovados”), his message has not been completely understood. And this misunderstanding resulted in a new martyr: “But did the people understand all my message? / Because once more my body was studded by / The prophets of intolerance”. From there, his resurgence in the first person in his poetic lyrics, his self-description: “I was born with open chest and clenched fist” and “I find myself in love that finds no boundary / Search for me in the lines against oppression” and his disposition to “prepare the drum” (preparing his carnival), making a splendor from the cross and resurfacing “in the ‘cordão’ of freedom” [The “cordão” is an allusion to the groups of the carnival, where the people dance and sing the samba].

The “bateria” (the group of musicians and their musical instruments), directed by Mestre Wesley Assumpção, had hundreds of members and their fantasy, the skull in Roman costume and ninja hat (balaclava), represented death and violence. The “mestre sala”, Matheus Olivério, and the “porta-bandeira”, Squel Jorgea, in turn, represented Jesus Christ and Mangueira herself. In their typical dance, but adding some movements of the “funk” rhythm, the couple showed a cheerful Jesus, although with the crown of thorns. He was the “Jesus of the people” of Mangueira, greeting, with kindness and romanticism, the school symbolized by Squel Jorgea.

The first allegorical car, “First Station of Nazaré”, brought two important names of the Brazilian and Mangueira samba, Nélson Sargento and Alcione, like José and María and introduced the black Jesus child, composing, thus, the “holy family” of presepe in the Mangueira version. The second allegorical car, “The temple transformed into a market”, alluded to the biblical episode that portrays the revolt of Christ when he saw the temple transformed into a market and, at the same time, criticizes, through the image of the “combative Jesus” , assumed by actor Humberto Carrão, the similar use seen in contemporary commercialization of the faith. The third allegorical car, “The painful faces of passion”, which presents a great heart established by two daggers and makes

aesthetic allusions to the Brazilian baroque sculptor “Aleijadinho”, brought several figurations of Christ, in situations of martyrdom, among them, the of an indigenous Jesus to be crucified. The fourth allegorical car, “The Calvary”, presented the strong image of a young black man, with the characteristics of young black people from the communities of Rio de Janeiro (earrings, dyed blond hair, thin mustache), not only crucified but also studded of bullets. Instead of the inscription “INRI”, the cross bore the word “BLACK”. Smaller crossings bring other “Christs”, all accompanied by “Mary of Sorrows”. The last allegorical car, “The Ascension of Jesus Christ”, dates back to Morro da Mangueira, with its poor houses and its people. It is there that Christ ascends to heaven, resurrecting hope in times of “darkness”, as the lyrics of the samba say.

The complete parade, filmed by the Rede Globo de Televisão, can be seen at https://www.youtube.com/watch?v=YYaUwQR7PaE. This version is accompanied by comments that, in turn, reflect the opinions of the communication channel that officially accompanies the carnival of samba schools. Many comments made here are not made by its commentators, especially those that refer to details with a more obvious political connotation. This “abstention” was a reason for criticism in social networks.

The great achievement of Estação Primeira de Mangueira was, in an unprecedented way, to take the story of Jesus Christ mixed with its own critical version to a space that was considered secularly as “pagan” and “profane”. The verses "Mangueira / Thousand sins will be invented for you / But I’m on your side / And on the samba side too” demonstrate the awareness that the proposed plot could provoke the fury of certain sectors of society.

One of Mangueira's measures to combat the various false news that appeared on social networks about what the school would present was to take 20 representatives of different religions to the parade, who visited the “barracão” (place where the parade is prepared) and they were predisposed to “witness”, with their presence, the validity of the rescue of Christ-Love proposed by the samba school. An equal role was the presence of the pastor and evangelical theologian Henrique Vieira, on the tripod “The triumphal entry”, characterized as a “ragged Jesus” (the “Christ who lives in the street”).

The image of the “Jesus of the people”, black and living in the favela, developed in several others and made Christ indigenous, woman and transsexual. One of the most innovative images was

taken by the “battery queen”, Evelyn Bastos. Abandoning the traditionally sensual costume and dance adopted by the battery queens of the samba schools, Evelyn came out in a purple dress and a crown of thorns and showed the painting of Christ's wounds on her face, hands and legs. In testimony during the parade, Evelyn asked a question: “If the image of Christ were also feminine, would we have so many femicides?” This development of the figurations of Christ sought, among other things, to deconstruct recent associations made by some religious sectors that, by embracing the electoral symbol of the weapon proposed by the elected president of Brazil (Jair “Messias” [Messiah] Bolsonaro), ended up linking Jesus and violence. This phenomenon led, for example, to religious and faithful to allow themselves to be portrayed, individually and collectively, in temples and churches, using their hands, the gesture of the weapon, as a way of expressing their support for the candidate at that time. This critical character is expressed in the verses “Favela, get the vision / There is no future without sharing / Not even a Messiah with a gun in his hand”, in which “get the vision” (“understand”) works as a “invocation” with a summoning tone. At the end of the parade, the “Mary Magdalene 2000” “ala” also affirmed the surprising critical character of the parade, presenting Mary Magdalenes with the flag of the LGBTI + movement with the colors of the rainbow and the words “Brother, are you going to throw stones?” .

However, the main objective was to value the poor origin of Jesus Christ, his coexistence with people marginalized by society today and his word of love for others. As the presentation of the plot published by the Mangueira website reports,

> If [Jesus Christ] survived the statistics of the poor born in communities, he would have turned 33 to die in the same way. Death would be encouraged by the old ideas that men still inhabit. Unrestricted love still scares. The difference was never understood. Reaching the oppressed still causes strangeness. He would be tortured based on the same ideas [my translation].

As Frei David of the NGO Educafro said, “The truth will set you free” was a mass (see https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/frade-compara-desfile-da-mangueira-uma-missa-24268764). In my opinion, a great ecumenical and popular mass. Therefore, a parade was seen without the contagious joy (the “claw”, the “force”, the great spirit of the members of the school)

that generally characterizes Mangueira. From my point of view, the argument itself was not something to shout for joy. It was an inaugural emotion, the conquest of a place for samba, which made him migrate from the pagan to the Christian, in one of the most amazing achievements in the history of art. It wasn't just a matter of “lack of strength”. It was a ceremonious attitude towards the magnitude of the figure (or figurations) of Christ and the terrible reality that took from Christ his greatest characteristic: the immense capacity to love.

Epic, the 2020 parade of Estação Primeira de Mangueira reinvented the historical plan of the life of Christ, the greatest epic hero of the West, to rescue the symbolic meanings of the wonderful plan of his presence in the world, emphasizing his word of love. A love that does not exist without tolerance, understanding, acceptance of differences and effective struggles for peace, social justice and greater equality among human beings. What Leandro Vieira and Mangueira did, therefore, cannot be measured with conventional criteria. It was the art. In such a high degree that we will have to live a little longer until we can understand all the feelings involved in the show.

BISPO, Alexandra dos Santos. *Fim de um juízo*. Obra híbrida. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020 p. 375-379. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

FIM DE UM JUÍZO
OBRA HÍBRIDA

Alexsandra dos Santos Bispo[42]
Universidade Federal de Sergipe

1.

Fim de Um Juízo (1986), de Leda Miranda Hühne, é um poema épico-lírico composto de 195 páginas com três divisões internas: "ALHEAMENTO", "CONTRA-ORDEM" e "DESFORRA", sendo essas, de um lado, independentes, por possuírem um sentido em si mesmas, e, de outro, dependentes, devido ao fato de cada divisão estar vinculada à outra. A obra possui um total de 2.209 versos, desenvolvidos em diversos padrões métricos e estróficos. A poética de Hühne revela a influência da poesia concreta em aspectos como o uso da caixa alta e a disposição dos versos com aproveitamento dos espaços em branco. Temos um eu-lírico/narrador em primeira pessoa do singular, a própria Leda Miranda Hühne, que reflete sobre as injunções e arbitrariedades do poder. A matéria épica da obra é a ditadura militar, ampliada, em termos simbólicos, por recursos

[42] Mestranda em Estudos Literários (PPGL/UFS). Membro do GT 5 do CIMEEP.

metafóricos. São poemas que, por refletirem sobre as arbitrariedades do poder na sociedade, podem ser caracterizados por possuírem uma dimensão mais social e expressivo conteúdo político. Trata-se de uma poesia mais do pensar do que do sentir. Em relação ao plano histórico, há uma problematização de questões históricas ligadas ao contexto político e econômico da ditadura militar no Brasil, com referentes históricos datados dos anos 1922, 1955 e 1968, em que o eu-lírico/narrador retrocede no tempo e vivencia acontecimentos de injustiças e massacres coletivos. Já o plano maravilhoso é constituído pela vivência metafórica dessa realidade histórica. Essa obra de Hühne exemplifica um heroísmo histórico coletivo que realiza um processo de mudança na sociedade, pois mostra a luta de um povo por sua liberdade.

Leda Miranda Hühne nasceu no dia 13 de abril de 1934 em Natal, Rio Grande do Norte. Filha de Júlio e Anna, foi criada entre oito irmãos, e aos quatro anos já morava no estado do Rio de Janeiro, cidade em que reside até hoje. Estudou Filosofia na Universidade Santa Úrsula, onde descobriu, no Curso de Estética, com o poeta Tasso da Silveira, a vocação para a Poesia. É Mestra em Filosofia pela UFRJ, com a dissertação *O Sentido Hermenêutico da Poesia*, *segundo Martin Heidegger* e Doutora em Letras pela PUC do Rio de Janeiro, com a tese *A Estética Aberta de Mário de Andrade*. Autora de diversos livros de poemas, contos, além de romances.

2.

Fim de Um Juízo [FIN DE UN JUICIO] (1986), de Leda Miranda Hühne, es un poema épico-lírico compuesto por 195 páginas con tres divisiones internas: “ALHEAMENTO” [ENAJENACIÓN], “CONTRA-ORDEM” [CONTRAORDEN] y “DESFORRA” [RETRIBUCIÓN], siendo estas, por un lado, independientes, porque tienen sentido en sí mismas y, por otro lado, dependientes, por el hecho de que cada división está ligada a la otra. La obra tiene un total de 2.209 versos, desarrollados en diferentes patrones métricos y estróficos. La poética de Hühne revela la influencia de la poesía concreta en aspectos como el uso de letras mayúsculas y la disposición de los versos con el uso de espacios en blanco. Contamos con un yo-lírico/narrador singular, la propia Leda Miranda Hühne, que reflexiona sobre los mandatos y la arbitrariedad del poder. La materia épica de la obra es la

dictadura militar, expandida, en términos simbólicos, por recursos metafóricos. Son poemas que, al reflexionar sobre la arbitrariedad del poder en la sociedad, pueden caracterizarse por tener una dimensión más social y un contenido político expresivo. Es una poesía más de pensar que de sentir. En relación con el plan histórico, hay una problematización de cuestiones históricas relacionadas con el contexto político y económico de la dictadura militar en Brasil, con referencias históricas que datan de los años 1922, 1955 y 1968, en las que el yo-lírico/narrador retrocede en el tiempo y vive hechos injusticias colectivas y masacres. El plan maravilloso, en cambio, está constituido por la experiencia metafórica de esta realidad histórica. Esta obra de Hühne ejemplifica un heroísmo histórico colectivo que lleva a cabo un proceso de cambio en la sociedad, ya que muestra la lucha de un pueblo por su libertad.

Leda Miranda Hühne nació el 13 de abril de 1934 en Natal, Rio Grande do Norte. Hija de Júlio y Anna, se crió entre ocho hermanos, ya los cuatro años ya vivía en el estado de Río de Janeiro, la ciudad donde vive hoy. Estudió Filosofía en la Universidad Santa Úrsula, donde descubrió, en el Curso de Estética, con el poeta Tasso da Silveira, la vocación por la Poesía. Es Maestra en Filosofía en la UFRJ, con la disertación *O Sentido Hermenêutico da Poesia*, *segundo Martin Heidegger* y Doctora en Letras en la PUC de Río de Janeiro, con la tesis *A Estética Aberta de Mário de Andrade*. Autora de varios libros de poemas, cuentos y también de novelas.

3.

Fim de Um Juízo [Fin d'un jugement] (1986), de Leda Miranda Hühne, est un poème épique-lyrique composé de 195 pages avec trois divisions internes: "ALHEAMENTO" [ALIENATION], "CONTRA-ORDEM" [CONTRE-ORDRE] et "DESFORRA" [RETRIBUTION], ceux-ci étant, d'une part, indépendants, parce qu'elles ont un sens en eux-mêmes, et, de l'autre, dépendants, du fait que chaque division est liée à l'autre. L'œuvre comprend un total de 2209 versets, développés selon différents modèles métriques et strophiques. La poétique de Hühne révèle l'influence de la poésie concrète dans des aspects tels que l'utilisation de lettres majuscules et l'arrangement des vers avec l'utilisation d'espaces vides. Nous avons une je-lyrique/narrateur singulier, Leda Miranda Hühne elle-même, qui réfléchit aux injonctions et à l'arbitraire du pouvoir. La matière épique de l'œuvre est la dictature militaire, élargie, en termes symboliques, par des ressources métaphoriques. Ce sont

des poèmes qui, en réfléchissant sur l'arbitraire du pouvoir dans la société, peuvent être caractérisés par une dimension plus sociale et un contenu politique expressif. C'est une poésie davantage sur la pensée que sur le sentiment. En relation avec le plan historique, il y a une problématisation des enjeux historiques liés au contexte politique et économique de la dictature militaire au Brésil, avec des références historiques datant des années 1922, 1955 et 1968, dans lesquelles le je-lyrique/narrateur remonte dans le temps et fait l'expérience des événements injustices et massacres collectifs. Le plan merveilleux, en revanche, est constitué par l'expérience métaphorique de cette réalité historique. Ce travail de Hühne illustre un héroïsme historique collectif qui mène un processus de changement dans la société, car il montre la lutte d'un peuple pour sa liberté.

Leda Miranda Hühne est née le 13 avril 1934 à Natal, Rio Grande do Norte. Fille de Júlio et Anna, elle a grandi parmi huit frères et à l'âge de quatre ans, elle vivait déjà dans l'État de Rio de Janeiro, la ville où elle vit aujourd'hui. Il a étudié la Philosophie à l'Université Santa Úrsula, où il a découvert, au cours d'esthétique, avec le poète Tasso da Silveira, la vocation de la poésie. Elle est titulaire d'une maîtrise en Philosophie de l'UFRJ, avec la thèse *O Sentido Hermenêutico da Poesia*, *segundo Martin Heidegger* et un Doctorat en Lettres à la PUC de Rio de Janeiro, avec la thèse *A Estética Aberta de Mário de Andrade*. Auteur de plusieurs recueils de poèmes, de nouvelles, ainsi que de romans.

4.

Fim de Um Juízo [End of a judgment] (1986), by Leda Miranda Hühne, is an epic-lyric poem composed of 195 pages with three internal divisions: “ALHEAMENTO” [ALIENATION], “CONTRA-ORDEM” [COUNTER-ORDER] and “DESFORRA” [RETRIBUTION], these being, on the one hand, independent , because they have a sense in themselves, and, on the other, dependent, due to the fact that each division is linked to the other. The work has a total of 2,209 verses, developed in different metric and strophic patterns. Hühne's poetics reveals the influence of concrete poetry in aspects such as the use of uppercase letters and the arrangement of verses with the use of blank spaces. We have a singular lyrical self-narrator/narrator, Leda Miranda Hühne herself, who reflects on the injunctions and arbitrariness of power. The epic matter of the work is the military dictatorship, expanded, in symbolic terms, by metaphorical resources. They are poems that, by

reflecting on the arbitrariness of power in society, can be characterized by having a more social dimension and expressive political content. It is a poetry more about thinking than feeling. In relation to the historical plan, there is a problematization of historical issues related to the political and economic context of the military dictatorship in Brazil, with historical references dated from the years 1922, 1955 and 1968, in which the lyrical self/narrator goes back in time and experiences events collective injustices and massacres. The wonderful plan, on the other hand, is constituted by the metaphorical experience of this historical reality. This work by Hühne exemplifies a collective historical heroism that carries out a process of change in society, as it shows the struggle of a people for their freedom.

Leda Miranda Hühne was born on April 13, 1934 in Natal, Rio Grande do Norte. Daughter of Júlio and Anna, she was raised among eight brothers, and at the age of four she already lived in the state of Rio de Janeiro, the city where she lives today. He studied Philosophy at the Santa Úrsula University, where he discovered, in the Course of Aesthetics, with the poet Tasso da Silveira, the vocation for Poetry. She is a Master in Philosophy at UFRJ, with the dissertation *O Sentido Hermenêutico da Poesia*, *segundo Martin Heidegger* and PhD in Letters at PUC in Rio de Janeiro, with the thesis *A Estética Aberta de Mário de Andrade*. Author of several books of poems, short stories, as well as novels.

Referência/Referencia/Référence/Reference

HÜHNE, Leda Miranda. ***Fim de um juízo***. Rio de Janeiro: Editora Sindicato dos Escritores (CNDA), 1986.

TRINDADE, Antonio Marcos dos Santos. *Romanceiro sergipano*. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 380-392. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

ROMANCEIRO SERGIPANO
OBRA HÍBRIDA

Antonio Marcos dos Santos Trindade 43
Universidade Federal de Sergipe

1.

O livro *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro*, também conhecido como *Romanceiro Sergipano* (1977), é uma recolha, feita pelo folclorista Jackson da Silva Lima (1937), de romances tradicionais, poemas populares cantados, provenientes da Península Ibérica, de natureza híbrida, que apresentam simultaneamente características dos gêneros épico, lírico e dramático. Tais poemas, cuja sobrevivência se deve ao processo de variação pelo qual eles se mantêm vivos na memória popular, nascem tanto entre as classes aristocráticas medievais, nas cortes palacianas, quanto entre a gente do povo; sendo a circularidade cultural, portanto, uma de suas marcas principais. Originários da Baixa Idade Média (séculos X, XI e XII), esses poemas breves, que eram comumente cantados, por homens e por mulheres, tanto em momentos de lazer quanto de trabalho, permanecem em processo de refundição e recriação constantes ao longo dos séculos XV e XVI, quando se editam os primeiros romanceiros, nos quais são publicadas suas sobrevivências e vestígios. Posteriormente,

[43] Professor da SEED e Doutorando em Estudos Literários pela UFS/PPGL. Membro do GT 5 do CIMEEP.

eles começam a passar por um período de latência, durante os séculos XVII e XVIII da era clássica, nos quais vivem uma existência subterrânea, à margem da cultura letrada ou mesmo por ela desprezados, para retornarem, durante o Romantismo, no século XIX, novamente à mira de eruditos que passam a recolhê-los entre o povo, estudá-los e novamente a publicá-los em romanceiros.

A pesquisa para a recolha do romanceiro de Jackson da Silva Lima, vencedora do Prêmio "Sílvio Romero" de 1972, instituído pela então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) e atualmente mantido, sob o nome de "Concurso Sílvio Romero", pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), iniciou-se em 1970 e prolongou-se até 1974. Ela foi realizada, na quase totalidade, em Aracaju/SE, porém recolheu também alguns cantos de Propriá, N. Sª. do Socorro e Barra dos Coqueiros, também em Sergipe, assim como do Rio de Janeiro, na então Guanabara, e de Caxias, também no Rio de Janeiro. Aracaju, contudo, foi o lugar que mais forneceu material, "nos seus bairros humildes", nas palavras do pesquisador.

Obra rapsódica, de autoria coletiva, pois, o *Romanceiro Sergipano* apresenta a contribuição romancística de 58 portadores/as de folclore. Desse número, 90% são mulheres (53) e 10% homens (5). Em relação à classe social, verifica-se uma grande diversidade, encontrando-se, entre as mulheres: lavadeiras, roceiras, empregadas domésticas e "donas de casa", mas também funcionárias públicas federal e estadual, professoras primárias, estudantes, enfermeiras e auxiliares de enfermagem, comerciárias, ex-operárias, assistentes sociais, ao lado de feirantes, costureiras, verdureiras, mendigas (entre as quais uma cega) e uma que se apresenta como ex-prostituta e mãe de santo. Entre os homens, encontram-se mendigos (2), roceiro (1), policial militar (1), funcionário público estadual (1). A faixa etária, entre as mulheres, vai dos 13 aos 79 anos de idade, estando 8 acima dos 40; 8 acima dos 30; 6 acima dos 70; 8 acima dos 50; e 7 acima dos 60. Entre os 5 homens, 2 estão acima de 50; 1 acima de 60; outro acima de 70; e outro acima dos 30. Quanto à cor, entre os homens, 2 são descritos como pretos; 2 como morenos e 1 como pardo. As mulheres também são descritas como "morenas", "pretas", "pardas" e "brancas", predominando as morenas, 19, e as negras, 13; sendo 10 brancas e 11 pardas. Quanto à escolaridade, entre os homens, 2 são alfabetizados e 3 analfabetos. Das 53 mulheres, 23 são analfabetas e 30 alfabetizadas; sendo, entre essas últimas: 5 semialfabetizadas, 4 estudantes e 3 professoras primárias.

O *Romanceiro Sergipano* apresenta, ao todo, 234 versões de 54 romances tradicionais. Porém, desses 54 romances e 234 versões, apenas 51 romances e 217 versões são da coleta do autor da recolha. Os demais 3 romances e 17 versões são de coleta alheia: 1, de Alberto Deodato, o romance *A Formosa Tapuia*, retirado de seu livro *Senzalas*; 2, de Rossini Tavares de Lima, os romances *Conde da Alemanha* e *O Cego*, retirados do *Romanceiro folclórico do Brasil*; 14 versões, retiradas dos *Cantos populares do Brasil* e *Novas contribuições para o estudo do folclore brasileiro*, de Sílvio Romero, das quais somente 13 são indicadas na obra, a saber: as versões dos romances *A Nau Catarineta*, *D. Carlos de Montealbar*, *D. Branca*, *A Flor de Alexandria*, *A Pastorinha*, *Florioso*, *O Cego*, *O Casamento Malogrado*, *D. Duarte e D. Donzilha*, *La Condessa*, *O Lucas da Feira*, *O José do Vale*, *O Boi-Espácio*.

Com o intuito de reconhecer o trabalho coautoral dos/as portadores/as de folclore que participaram da preparação da coletânea, o coletor, além das informações socioculturais que fornece sobre eles e elas, também apresenta (uma novidade no gênero romanceiro!) 4 fotografias, de autoria do fotógrafo Jorge Moreira, de quatro intérpretes, entre as quais três se destacam pela quantidade de romances que cantaram. A primeira é a de D. Cotinha (Maria da Conceição), de Itaporanga d'Ajuda/SE, cujos cinco romances que cantou não apareceram no Romanceiro Sergipano, mas foram posteriormente publicados pelo coletor em artigo; a segunda é a de D. Maria dos Anjos, de Malhador/SE (que cantou 30 romances); a terceira é a de D. Esmeralda Miranda Santos, de Traipu/AL (que cantou 11 romances) e a quarta é a de Albertina Vasconcelos Santos (Dona Caçula), natural de Maruim/SE (que cantou 31 romances). O coletor e editor textual do Romanceiro Sergipano, ou seja, o responsável pelas transcrições dos cantos (seus planos literários), apresenta também, além das transcrições, 84 solfas das 217 versões coligidas, preparadas pelo maestro e professor Antonio Carlos Plech e pelos músicos Miguel Alves e Marena Isdebski Salles. Entre elas, só para se ter uma ideia da riqueza etnomusical da pesquisa, estão as seguintes: *Dona Kilarinha*, *Dona Branca*, *Dão Barão*, *Daguadina*, *Maria*, *Nagadinha*, *Flor d'Açucena*, *Dom Claros e Clarasmina*, *Tonis*, *A Bela Catarineta*, *Dona Silivana*, *Dão Duardos*, *La Condeza*, *Pedro Alemão*, *Silvana*, *José do Vale*, *José e Maria*, *Conde Flores*, *Martin*, *Dona Gia*, *Aninha*, *Formosa Tapuia*, *Milagre de Santo Antônio*, *Cântis*, *O Cego*, *Juliana*, *Bela Pastorinha*, *Tirana*, *Bernaldo Francês*, *João e Maria*, *Frei João*, *Pastora*, *Dagadina*, *Santa Iria*, *Pai Mateus*, *Conde Alberto*, *Conde Hilário*, *Manoel do Fundão*, *O Boi-Espácio e o Boi da Geralda*, *Fulor do Dia*, *A Formiguinha*, *Zé do Val*.

Em relação à organização editorial da coleta, Jackson da Silva Lima a organizou em três partes. A primeira, "Romances e xácaras de tradição ibérica, registrados nas coletâneas nacionais", entre os quais constam: A *Dona Infanta (Bela Infanta)*, *Dom Martinho de Avisado (Donzela que vai à guerra)*, *A Silvana (A Silvaninha)*, *Bernal Francês*, *Nau Catarineta (A Nau Catrineta)*, *O Conde Alberto (Conde Yano)*, *O Conde da Alemanha (O Conde d'Alemanha)*, *Dom Carlos de Montealbar (Dona Branca)*, *A Cativa (Rainha e Cativa)*, *Iria a Fidalga*, *A Linda Pastorinha (Linda-a-Pastora)*, *O Cego Andante (O Cego)*, *A Moreninha (A Morena)*, *O Casamento Malogrado*, *Juliana*, *Flor do Dia*, *Chapim d'El-Rei*, *La Condessa*, *Xácara de Santo Antônio*, entre outros. A segunda, "Romances e xácaras tradicionais no Brasil, inexistentes nas coletâneas luso-espanholas", entre os quais estão: *Dona Grinália*, *A Filha do Rei da Espanha*, *João e Maria*, *José e Maria*, *Dona Gia*, *A Sina da Caboca*, *O Velho mais a Velha*, *Pai Mateus*, *Nego Bastião*, *Aninha*, *Lampião e Zé Rufino*. Por fim, a terceira parte, "Romances e xácaras populares recolhidos em Sergipe, inexistentes nas coletâneas luso-brasileiras", entre eles: *Nino e Rogênia*, *D. Lizarda*, *Ricardo, Soldado Jogador*, *Filho que matou a mãe*, *Leonora*, *Marido Infeliz*, *O Caso de João Alves Flor*, *Tapuia*, *A Formiguinha*, *O Preguiçoso*, *O Lucas de Feira*, *O José do Vale*, *Cirino*, *O Boi Espácio*.

Quanto ao temário, dos 54 romances constitutivos da coletânea, 39 (portanto 75%) apresentam temas ligados ao universo feminino. Os demais 25% (os 15 romances restantes), apresentam temas variados: aventura marítima; milagres de santo; narrativas de encadeamento; gestas de valentes e gesta de animais. A organização editorial dos romances em 3 partes, começando pelos europeus e terminando pelos nacionais, revela, por parte do coletor e editor textual, a intenção de apresentar os textos, entendidos como fenômenos da oratura ou oralitura ibero-americana, dentro do processo de crioulização pelo qual os poemas passam, em sua migração da Europa para a América. Outro aspecto editorial importante é a escolha, por parte de Jackson da Silva Lima, do verso curto, as redondilhas, em vez do verso longo bimembre comumente escolhido em recolhas europeias, para a fixação dos cantos. Essas características da edição textual, somadas às marcas estilísticas dos/as coautores/as da coletânea, constituem o *Romanceiro Sergipano* como uma grande rapsódia mestiça, cantada por várias vozes, sobretudo vozes femininas.

2.

El libro *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro*, también conocido como *Romanceiro Sergipano* (1977), es una colección, realizada por el folclorista Jackson da Silva Lima (1937), de romances tradicionales, poemas populares cantados, de la Península Ibérica, de naturaleza híbrida, que presenta a la vez características de los géneros épico, lírico y dramático. Tales poemas, cuya supervivencia se debe al proceso de variación mediante el cual permanecen vivos en la memoria popular, nacen tanto entre las clases aristocráticas medievales, en las cortes palaciegas, como entre la gente del pueblo; La circularidad cultural, por tanto, es una de sus marcas principales. Originarios de la Baja Edad Media (siglos X, XI y XII), estos breves poemas, que solían ser cantados por hombres y mujeres, tanto en el ocio como en el trabajo, permanecen en constante proceso de fusión y recreación a lo largo de los siglos. XV y XVI, cuando se editan los primeros romanceros, en los que se publican sus supervivencias y vestigios. Posteriormente, comienzan a pasar por un período de latencia, durante los siglos XVII y XVIII de la era clásica, en el que viven una existencia clandestina, ajena a la cultura alfabetizada o incluso despreciada por ella, para volver, durante el Romanticismo, en el siglo XIX, nuevamente a la vista de los eruditos que comienzan a recopilarlos entre la gente, los estudian y nuevamente los publican en romanceros.

La investigación para la colección del novelista Jackson da Silva Lima, ganador del Premio “Sílvio Romero” 1972, instituido por la entonces Campaña para la Defensa del Folclore Brasileño (CDFB) y actualmente mantenido, bajo el nombre de “Concurso Sílvio Romero”, por Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), iniciado en 1970 y duró hasta 1974. Ella se llevó a cabo, casi en su totalidad, en Aracaju/SE, pero también recogió algunos cantos de Propriá, N. Sa. do Socorro y Barra dos Coqueiros, también en Sergipe, así como en Río de Janeiro, entonces llamada Guanabara y Caxias, también en Río de Janeiro. Aracaju, sin embargo, fue el lugar que más material aportó, "en sus humildes barrios", en palabras del investigador.

Obra rapsódica, de autoría colectiva, *Romanceiro Sergipano* presenta el aporte novelístico de 58 portadores del folclore. De este número, el 90% son mujeres (53) y el 10% hombres (5). En relación con la clase social, existe una gran diversidad, encontrándose, entre las mujeres: lavanderas, trabajadoras del campo, sirvientas y “amas de casa”, pero también empleados públicos federales y estatales, maestras de primaria, estudiantes, enfermeras y auxiliares de enfermería,

comerciales, ex-trabajadoras, asistentes sociales, al lado de trabajadoras de ferias populares, costureras, fruteras, mendigas (incluida una ciega) y quien se presenta como exprostituta y "*mãe de santo*" [madre de un santo] (status religioso afrobrasileño). Entre los hombres, hay mendigos (2), trabajadores del campo (1), policías militares (1), funcionario del estado (1). El grupo de edad, entre las mujeres, va de los 13 a los 79 años, con 8 mayores de 40; 8 sobre 30; 6 por encima de 70; 8 sobre 50; y 7 mayores de 60. De los 5 hombres, 2 tienen más de 50 años; 1 por encima de 60; otro más de 70; y otro más de 30. En cuanto al color, entre los hombres, 2 se describen como negros; 2 tan oscuros y 1 como marrón. Las mujeres también se describen como "morenas", "negras", "marrones" y "blancas", con predominio de las morenas, 19, y negras, 13; 10 blancos y 11 marrones. En cuanto a la educación, entre los hombres, 2 son alfabetizados y 3 son analfabetos. De las 53 mujeres, 23 son analfabetas y 30 alfabetizadas; entre estos últimos: 5 semianalfabetos, 4 estudiantes y 3 profesores de primaria.

Romanceiro Sergipano presenta un total de 234 versiones de 54 romances tradicionales. Sin embargo, de estos 54 romances y 234 versiones, solo 51 romances y 217 versiones son de la colección del Lima. Los restantes 3 romances y 17 versiones son recogidos por otros: 1, de Alberto Deodato, el romance *A Formosa Tapuia*, extraído de su libro *Senzalas*; 2, de Rossini Tavares de Lima, los romances *Conde da Alemanha* y *O Cego,* extraídos de *Romanceiro folclórico do Brasil*; 14 versiones extraídas de *Cantos populares do Brasil* y *Novas contribuições para o estudo do folclore brasileiro* [Nuevas contribuciones al estudio del folclore brasileño], de Sílvio Romero, de las cuales solo 13 se indican en la obra, a saber: las versiones de los romances *A Nau Catarineta*, *D. Carlos de Montealbar*, *D. Branca*, *A Flor de Alexandria*, *A Pastorinha*, *Florioso*, *O Cego*, *O Casamento Malogrado*, *D. Duarte e D. Donzilha*, *La Condessa*, *O Lucas da Feira*, *O José do Vale*, *O Boi-Espácio*.

Para reconocer el trabajo coautor de los portadores del folclore que participaron en la elaboración de la colección, el coleccionista, además de la información sociocultural que brinda sobre ellos y ellas, también presenta (¡una novedad en el género romancero!) 4 fotos, del fotógrafo Jorge Moreira, de cuatro intérpretes, entre los que destacan tres por la cantidad de romances que cantaron. La primera es la de D. Cotinha (Maria da Conceição), de Itaporanga d'Ajuda/SE, cuyos cinco romances que cantó no aparecieron en *Romanceiro Sergipano*, pero fueron publicadas posteriormente por el coleccionista en un artículo; el segundo es el de D. Maria dos Anjos, de

Malhador/SE (quien cantó 30 romances); el tercero es de D. Esmeralda Miranda Santos, de Traipu/AL (quien cantó 11 romances) y el cuarto es de Albertina Vasconcelos Santos (Dona Caçula), nacida en Maruim / SE (quien cantó 31 romances). El coleccionista y editor de textos de *Romanceiro Sergipano*, es decir, el responsable de las transcripciones de los cantos (sus planos literarios), también presenta, además de las transcripciones, 84 solfas de las 217 versiones recopiladas, elaboradas por el director y profesor Antonio Carlos Plech y por los músicos Miguel. Alves y Marena Isdebski Salles. Entre ellas, solo para hacerse una idea de la riqueza etnomusical de la investigación, se encuentran las siguientes: *Dona Kilarinha*, *Dona Branca*, *Dão Barão*, *Daguadina*, *Maria*, *Nagadinha*, *Flor d'Açucena*, *Dom Claros e Clarasmina*, *Tonis*, *A Bela Catarineta*, *Dona Silivana*, *Dão Duardos*, *La Condeza*, *Pedro Alemão*, *Silvana*, *José do Vale*, *José e Maria*, *Conde Flores*, *Martin*, *Dona Gia*, *Aninha*, *Formosa Tapuia*, *Milagre de Santo Antônio*, *Cântis*, *O Cego*, *Juliana*, *Bela Pastorinha*, *Tirana*, *Bernaldo Francês*, *João e Maria*, *Frei João*, *Pastora*, *Dagadina*, *Santa Iria*, *Pai Mateus*, *Conde Alberto*, *Conde Hilário*, *Manoel do Fundão*, *O Boi-Espácio e o Boi da Geralda*, *Fulor do Dia*, *A Formiguinha*, *Zé do Val*.

En cuanto a la organización editorial de la colección, Jackson da Silva Lima la organizó en tres partes. La primera, *"Romances e xácaras de tradição ibérica, registrados nas coletâneas nacionais"* entre los que se encuentran: *A Dona Infanta (Bela Infanta)*, *Dom Martinho de Avisado (Donzela que vai à guerra)*, *A Silvana (A Silvaninha)*, *Bernal Francês*, *Nau Catarineta (A Nau Catrineta)*, *O Conde Alberto (Conde Yano)*, *O Conde da Alemanha (O Conde d'Alemanha)*, *Dom Carlos de Montealbar (Dona Branca)*, *A Cativa (Rainha e Cativa)*, *Iria a Fidalga*, *A Linda Pastorinha (Linda-a-Pastora)*, *O Cego Andante (O Cego)*, *A Moreninha (A Morena)*, *O Casamento Malogrado*, *Juliana*, *Flor do Dia*, *Chapim d'El-Rei*, *La Condessa*, *Xácara de Santo Antônio*, entre otros. La segunda, *"Romances e xácaras tradicionais no Brasil, inexistentes nas coletâneas luso-espanholas",* entre las que se encuentran: *Dona Grinália*, *A Filha do Rei da Espanha*, *João e Maria*, *José e Maria*, *Dona Gia*, *A Sina da Caboca*, *O Velho mais a Velha*, *Pai Mateus*, *Nego Bastião*, *Aninha*, *Lampião e Zé Rufino*. Finalmente, la tercera parte, *"Romances e xácaras populares recolhidos em Sergipe, inexistentes nas coletâneas luso-brasileiras",* entre ellos: *Nino e Rogênia*, *D. Lizarda*, *Ricardo, Soldado Jogador*, *Filho que matou a mãe*, *Leonora*, *Marido Infeliz*, *O Caso de João Alves Flor*, *Tapuia*, *A Formiguinha*, *O Preguiçoso*, *O Lucas de Feira*, *O José do Vale*, *Cirino*, *O Boi Espácio*.

En cuanto a la temática, de los 54 romances constitutivos de la colección, 39 (por tanto, el 75%) presentan temas relacionados con el universo femenino. Los 25% restantes (los 15 romances restantes) presentan temáticas variadas: aventura marítima; santos milagrosos; encadenamiento de narrativas; gestas de valientes y gestas de animales. La organización editorial de los romances en 3 partes, comenzando por los europeos y terminando por los nacionales, revela, por parte del coleccionista y editor de textos, la intención de presentar los textos, entendidos como fenómenos de la *oratura* o *oralitura* iberoamericana, dentro del proceso de criollización que atraviesan los poemas, en su migración de Europa a América. Otro aspecto editorial importante es la elección, por Jackson da Silva Lima, del verso corto, de siete sílabas, en lugar del en verso largo con dos partes comúnmente elegido en las colecciones europeas, para la fijación de los cantos. Estas características de la edición textual, sumadas a las marcas estilísticas de los coautores de la colección, constituyen a *Romanceiro Sergipano* como una gran rapsodia mestiza, cantada por varias voces, especialmente femeninas.

(Versión en español por Christina Ramalho)

3.

Le livre *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro*, également connu sous le nom de *Romanceiro Sergipano* (1977), est une collection, faite par le folkloriste Jackson da Silva Lima (1937), de romans traditionnels, de poèmes populaires chantés, de la péninsule ibérique, de la nature hybride, qui présente à la fois les caractéristiques des genres épique, lyrique et dramatique. De tels poèmes, dont la survie est due au processus de variation par lequel ils restent vivants dans la mémoire populaire, sont nés à la fois parmi les classes aristocratiques médiévales, dans les cours de palais, et parmi les gens du peuple; la circularité culturelle est donc l'une de ses principales marques. Originaires du bas Moyen Âge (10e, 11e et 12e siècles), ces brefs poèmes, qui étaient couramment chantés par des hommes et des femmes, à la fois pour les loisirs et au travail, restent en constante recomposition et récréation au fil des siècles. XV et XVI, lors de la publication des premiers romanciers, dans lesquels leurs survivances et vestiges sont publiés. Par la suite, ils commencent à

traverser une période de latence, aux XVIIe et XVIIIe siècles de l'ère classique, dans laquelle ils vivent une existence souterraine, en dehors de la culture lettrée ou même méprisée par elle, pour revenir, pendant le Romantisme, au XIXe siècle, à nouveau à la vue d'érudits qui commencent à les rassembler parmi le peuple, les étudient et les publient à nouveau dans des *romanceros*.

La recherche pour la collection du romancier Jackson da Silva Lima, lauréat du prix «Sílvio Romero» de 1972, instituée par la Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) et actuellement maintenue, sous le nom de «*Concurso Sílvio Romero*», par le Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular [Centre national du folklore et de la culture populaire] (CNFCP), a commencé en 1970 et a duré jusqu'en 1974. Il a eu lieu, presque entièrement, à Aracaju/SE, mais a également rassemblé quelques chants de Propriá, N. Sa. do Socorro et Barra dos Coqueiros, également à Sergipe, ainsi que Rio de Janeiro, dans ce temps « Guanabara », et Caxias, également à Rio de Janeiro. Aracaju, cependant, était le lieu qui fournissait le plus de matériel, «dans ses humbles quartiers», selon les mots du chercheur.

Œuvre rhapsodique, d'auteur collective, *Romanceiro Sergipano* présente donc la contribution romanesque de 58 détenteurs du folklore. De ce nombre, 90% sont des femmes (53) et 10% des hommes (5). En ce qui concerne la classe sociale, il existe une grande diversité, que l'on retrouve chez les femmes: lavandières, ouvrières de la terre, employées de maison et «ménagères», mais aussi fonctionnaires fédéraux et étatiques, institutrices, étudiantes, infirmières et assistantes de garderie, commerçantes, ex-ouvrières, assistantes sociales, aux côtés des commerçants, des couturières, des maraîchers, des mendiants (dont une aveugle) et celle qui se présente comme une ex-prostituée et « *mãe de santo* » [mère de sainte] [statut de la religiosité afro-brésilienne]. Parmi les hommes, il y a des mendiants (2), ouvrièr de la terre (1), police militaire (1), fonctionnaire de l'Etat (1). Le groupe d'âge, chez les femmes, va de 13 à 79 ans, 8 de plus de 40 ans; 8 sur 30; 6 au-dessus de 70; 8 sur 50; et 7 de plus de 60 ans. Parmi les 5 hommes, 2 ont plus de 50 ans; 1 au-dessus de 60; un autre de plus de 70 ans; et un autre de plus de 30. Quant à la couleur, chez les hommes, 2 sont décrits comme noirs; 2 aussi foncés et 1 que bruns. Les femmes sont également décrites comme «brunes», «noires», «brunes» et «blanches», les brunes prédominant, 19 ans, et les noirs, 13 ans; 10 blancs et 11 bruns. Quant à l'éducation, parmi les hommes, 2 sont alphabétisés et 3 sont analphabètes. Sur les 53 femmes, 23 sont analphabètes et 30 sont alphabétisées; parmi ces derniers: 5 semi-alphabètes, 4 élèves et 3 enseignants du primaire.

Romanceiro Sergipano présente un total de 234 versions de 54 romans traditionnels. Cependant, sur ces 54 romans et 234 versions, seuls 51 romans et 217 versions sont issus de la collection de l'auteur de la collection. Les 3 romans et 17 versions restants sont rassemblés par d'autres: 1, d'Alberto Deodato, le roman *A Formosa Tapuia*, tiré de son livre *Senzalas*; 2, de Rossini Tavares de Lima, les romans *Conde da Alemanha* et *O Cego*, tirés du roman populaire brésilien; 14 versions, tirées de *Cantos populares do Brasil* et *Novas contribuições para o estudo do folclore brasileiro*, de Sílvio Romero, dont seulement 13 sont indiquées dans l'ouvrage, à savoir: *A Nau Catarineta*, *D. Carlos de Montealbar*, *D. Branca*, *A Flor de Alexandria*, *A Pastorinha*, *Florioso*, *O Cego*, *O Casamento Malogrado*, *D. Duarte e D. Donzilha*, *La Condessa*, *O Lucas da Feira*, *O José do Vale*, *O Boi-Espácio.*

Afin de reconnaître le travail co-auteur des détenteurs du folklore qui ont participé à la préparation de la collection, le collectionneur, en plus des informations socioculturelles qu'il fournit sur eux et eux, présente également (une nouveauté dans le genre roman!) 4 photos, par le photographe Jorge Moreira, sur quatre interprètes, dont trois se distinguent par la quantité de romans qu'ils ont chantés. Le premier est celui de D. Cotinha (Maria da Conceição), d'Itaporanga d'Ajuda/SE, qui a chanté les cinq romans qui n'ont pas paru dans *Romanceiro Sergipano*, mais ont ensuite été publiés par le collectionneur dans un article; le second est celui de D. Maria dos Anjos, de Malhador/SE (qui a chanté 30 romans); le troisième est de D. Esmeralda Miranda Santos, de Traipu/AL (qui a chanté 11 romans) et le quatrième est d'Albertina Vasconcelos Santos (Dona Caçula), née à Maruim/SE (qui a chanté 31 romans). Le collectionneur et rédacteur en chef de *Romanceiro Sergipano*, c'est-à-dire le responsable des transcriptions des chants (ses plans littéraires), présente également, en plus des transcriptions, 84 solfas des 217 versions collectées, préparés par le chef d'orchestre et professeur Antonio Carlos Plech et par les musiciens Miguel Alves et Marena Isdebski Salles. Parmi eux, pour se faire une idée de la richesse ethnomusicale de la recherche, on trouve les suivants: *Dona Kilarinha*, *Dona Branca*, *Dão Barão*, *Daguadina*, *Maria*, *Nagadinha*, *Flor d'Açucena*, *Dom Claros e Clarasmina*, *Tonis*, *A Bela Catarineta*, *Dona Silivana*, *Dão Duardos*, *La Condeza*, *Pedro Alemão*, *Silvana*, *José do Vale*, *José e Maria*, *Conde Flores*, *Martin*, *Dona Gia*, *Aninha*, *Formosa Tapuia*, *Milagre de Santo Antônio*, *Cântis*, *O Cego*, *Juliana*, *Bela Pastorinha*, *Tirana*, *Bernaldo Francês*, *João e Maria*, *Frei João*, *Pastora*, *Dagadina*, *Santa Iria*, *Pai Mateus*, *Conde Alberto*, *Conde Hilário*, *Manoel do Fundão*, *O Boi-Espácio e o Boi da Geralda*, *Fulor do Dia*, *A Formiguinha*, *Zé do Val*.

En ce qui concerne l'organisation éditoriale de la collection, Jackson da Silva Lima l'a organisée en trois parties. La première partie, *« Romances e xácaras de tradição ibérica, registrados nas coletâneas nacionais »,* parmi lesquels: *Dona Infanta (Bela Infanta)*, *Dom Martinho de Avisado (Donzela que vai à guerra)*, *A Silvana (A Silvaninha)*, *Bernal Francês*, *Nau Catarineta (A Nau Catrineta)*, *O Conde Alberto (Conde Yano)*, *O Conde da Alemanha (O Conde d'Alemanha)*, *Dom Carlos de Montealbar (Dona Branca)*, *A Cativa (Rainha e Cativa)*, *Iria a Fidalga*, *A Linda Pastorinha (Linda-a-Pastora)*, *O Cego Andante (O Cego)*, *A Moreninha (A Morena)*, *O Casamento Malogrado*, *Juliana*, *Flor do Dia*, *Chapim d'El-Rei*, *La Condessa*, *Xácara de Santo Antônio*, entre autres. La seconde, «*Romances e xácaras tradicionais no Brasil, inexistentes nas coletâneas luso-espanholas*», parmi lesquelles: *Dona Grinália*, *A Filha do Rei da Espanha*, *João e Maria*, *José e Maria*, *Dona Gia*, *A Sina da Caboca*, *O Velho mais a Velha*, *Pai Mateus*, *Nego Bastião*, *Aninha*, *Lampião e Zé Rufino*. Enfin, la troisième partie, «*Romances e xácaras populares recolhidos em Sergipe, inexistentes nas coletâneas luso-brasileiras*», parmi lesquels: *Nino e Rogênia*, *D. Lizarda*, *Ricardo, Soldado Jogador*, *Filho que matou a mãe*, *Leonora*, *Marido Infeliz*, *O Caso de João Alves Flor*, *Tapuia*, *A Formiguinha*, *O Preguiçoso*, *O Lucas de Feira*, *O José do Vale*, *Cirino*, *O Boi Espácio*.

Quant au thème, sur les 54 romans constitutifs de la collection, 39 (donc 75%) présentent des thèmes liés à l'univers féminin. Les 25% restants (les 15 romans restants) présentent des thèmes variés: l'aventure maritime; miracles sacrés; enchaîner les récits; gestes des hommes courageux et gestes des animaux. L'organisation éditoriale des romans en 3 parties, commençant par les Européens et se terminant par les nationales, révèle, de la part du collectionneur et de l'éditeur de textes, l'intention de présenter les textes, compris comme des phénomènes de l'*oratura* o la littérature orale ibéro-américaine, dans le processus de créolisation que les poèmes traversent, dans leur migration d'Europe vers l'Amérique. Un autre aspect éditorial important est le choix, par Jackson da Silva Lima, du vers court, les rondes, au lieu du long verset en deux parties couramment choisi dans les collections européennes, pour la fixation des chants. Ces caractéristiques de l'édition textuelle, ajoutées aux marques stylistiques des co-auteurs de la collection, constituent *Romanceiro Sergipano* comme une grande rhapsodie métisse, chantée par plusieurs voix, en particulier des voix féminines.

(Version française par Christina Ramalho)

4.

The book *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro*, also known as *Romanceiro Sergipano* (1977), is a collection, made by folklorist Jackson da Silva Lima (1937), of traditional romances, popular sung poems, from the Iberian Peninsula, of nature hybrid, which simultaneously present characteristics of the epic, lyrical and dramatic genres. Such poems, whose survival is due to the process of variation by which they remain alive in popular memory, are born both among the medieval aristocratic classes, in the palace courts, and among the people of the people; cultural circularity, therefore, being one of its main marks. Originating in the Low Middle Ages (10th, 11th and 12th centuries), these brief poems, which were commonly sung by men and women, both at leisure and at work, remain in the process of constant re-melting and recreation over the centuries. XV and XVI, when the first novelists are published, in which their survivals and vestiges are published. Subsequently, they begin to go through a period of latency, during the 17th and 18th centuries of the classical era, in which they live an underground existence, outside the literate culture or even despised by it, to return, during Romanticism, in the 19th century , again at the sight of scholars who start to collect them among the people, study them and again publish them in romance books.

The research for the collection of the Jackson da Silva Lima novelist, winner of the 1972 "Sílvio Romero" Award, instituted by the then Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) and currently maintained, under the name of "Concurso Sílvio Romero", by Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), started in 1970 and lasted until 1974. It was held, almost entirely, in Aracaju/SE, but also collected some songs from Propriá, N. Sa. do Socorro and Barra dos Coqueiros, also in Sergipe, as well as Rio de Janeiro, "Guanabara" at that time, and Caxias, also in Rio de Janeiro. Aracaju, however, was the place that most provided material, "in its humble neighborhoods", in the words of the researcher.

Rhapsodic work, of collective authorship, therefore, *Romanceiro Sergipano* presents the novelistic contribution of 58 folklore bearers. Of this number, 90% are women (53) and 10% men (5). In relation to social class, there is a great diversity, being found, among women: washerwomen, field workers, domestic workers and "housewives", but also federal and state public employees, primary teachers, students, nurses and assistants of nursery, shopkeepers, ex-workers, social workers, alongside marketers, seamstresses, greengrocers, beggars (including a blind woman) and

one who presents herself as an ex-prostitute and "*mãe de santo*" [mother of a saint] (Afro-Brazilian religious status) . Among the men, there are beggars (2), roceiro (1), military police (1), state civil servant (1). The age group, among women, ranges from 13 to 79 years of age, with 8 over 40; 8 over 30; 6 above 70; 8 over 50; and 7 over 60. Among the 5 men, 2 are over 50; 1 above 60; another over 70; and another over 30. As for color, among men, 2 are described as black; 2 as dark and 1 as brown. Women are also described as "brunettes", "blacks", "browns" and "white", with brunettes predominating, 19, and blacks, 13; 10 white and 11 brown. As for education, among men, 2 are literate and 3 are illiterate. Of the 53 women, 23 are illiterate and 30 are literate; among the latter: 5 semi-literate, 4 students and 3 primary teachers.

Romanceiro Sergipano presents a total of 234 versions of 54 traditional romances. However, of these 54 novels and 234 versions, only 51 novels and 217 versions are from the collection of the author of the collection. The remaining 3 romances and 17 versions are collected by others: 1, by Alberto Deodato, the romance *A Formosa Tapuia*, taken from his book *Senzalas*; 2, by Rossini Tavares de Lima, the novels *Conde da Alemanha* and *O Cego*, taken from the Brazilian folk novel; 14 versions, taken from *Cantos populares do Brasil* and *Novas contribuições para o estudo do folclore brasileiro*, by Sílvio Romero, of which only 13 are indicated in the work, namely: the versions of the romances *A Nau Catarineta*, *D. Carlos de Montealbar*, *D. Branca*, *A Flor de Alexandria*, *A Pastorinha*, *Florioso*, *O Cego*, *O Casamento Malogrado*, *D. Duarte e D. Donzilha*, *La Condessa*, *O Lucas da Feira*, *O José do Vale*, *O Boi-Espácio*.

In order to recognize the co-authorial work of the folklore bearers who participated in the preparation of the collection, the collector, in addition to the socio-cultural information he provides about them and them, also presents (a novelty in the romance genre!) 4 photos, by photographer Jorge Moreira, of four interpreters, among which three stand out for the amount of romances they sang. The first is that of D. Cotinha (Maria da Conceição), from Itaporanga d'Ajuda/SE, whose five romances she sang did not appear in *Romanceiro Sergipano*, but were later published by the collector in an article; the second is that of D. Maria dos Anjos, from Malhador/SE (who sang 30 romances); the third is by D. Esmeralda Miranda Santos, from Traipu/AL (who sang 11 romances) and the fourth is by Albertina Vasconcelos Santos (Dona Caçula), born in Maruim/SE (who sang 31 romances). The collector and text editor of *Romanceiro Sergipano*, that is, the person responsible

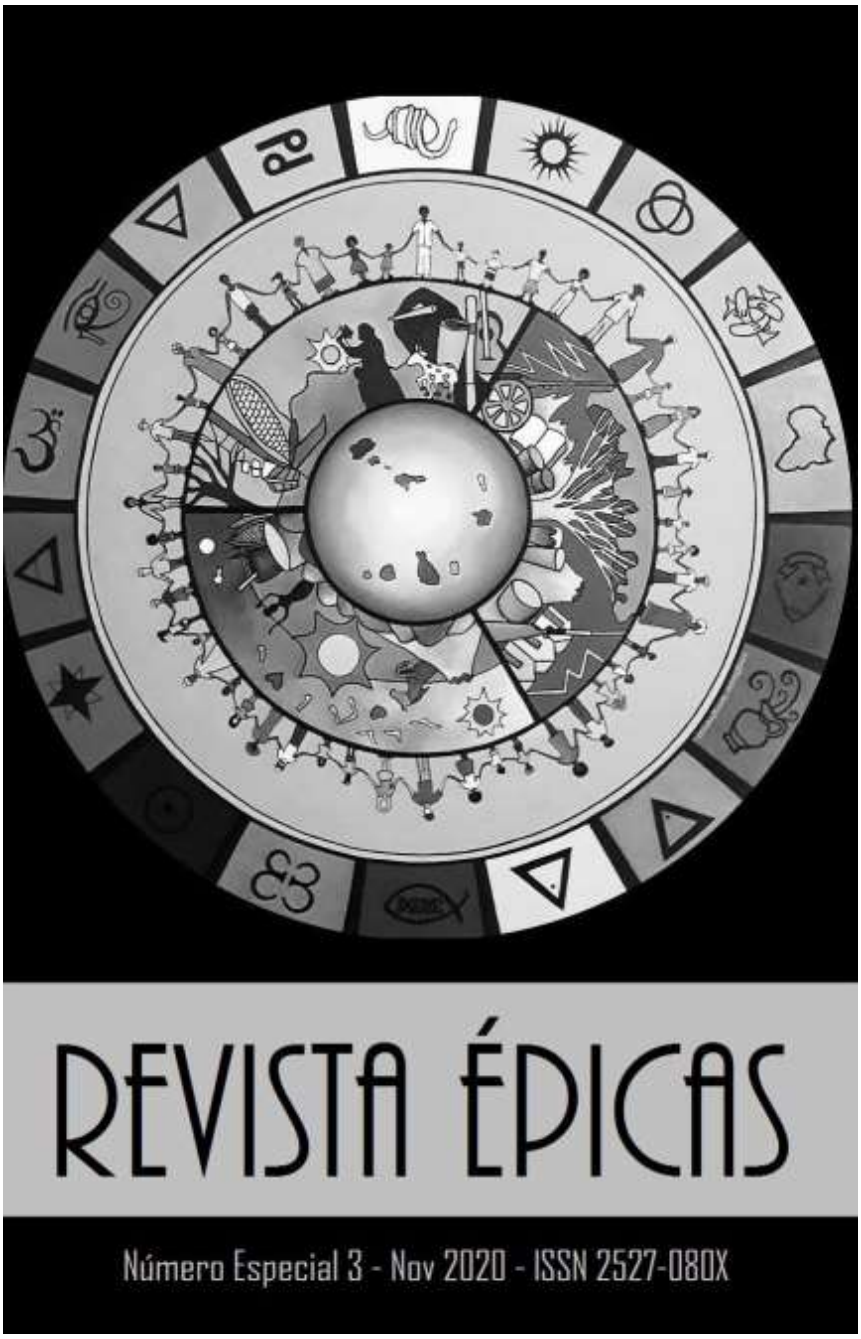
for the transcriptions of the chants (his literary plans), also presents, in addition to the transcriptions, 84 *solfas* of the 217 collected versions, prepared by the conductor and professor Antonio Carlos Plech and by the musicians Miguel Alves and Marena Isdebski Salles. Among them, just to get an idea of the ethnomusical richness of the research, are the following: *Dona Kilarinha*, *Dona Branca*, *Dão Barão*, *Daguadina*, *Maria*, *Nagadinha*, *Flor d'Açucena*, *Dom Claros e Clarasmina*, *Tonis*, *A Bela Catarineta*, *Dona Silivana*, *Dão Duardos*, *La Condeza*, *Pedro Alemão*, *Silvana*, *José do Vale*, *José e Maria*, *Conde Flores*, *Martin*, *Dona Gia*, *Aninha*, *Formosa Tapuia*, *Milagre de Santo Antônio*, *Cântis*, *O Cego*, *Juliana*, *Bela Pastorinha*, *Tirana*, *Bernaldo Francês*, *João e Maria*, *Frei João*, *Pastora*, *Dagadina*, *Santa Iria*, *Pai Mateus*, *Conde Alberto*, *Conde Hilário*, *Manoel do Fundão*, *O Boi-Espácio e o Boi da Geralda*, *Fulor do Dia*, *A Formiguinha*, *Zé do Val*.

Regarding the editorial organization of the collection, Jackson da Silva Lima organized it in three parts. The first, "*Romances e xácaras de tradição ibérica, registrados nas coletâneas nacionais"*, among which are: A *Dona Infanta (Bela Infanta)*, *Dom Martinho de Avisado (Donzela que vai à guerra)*, *A Silvana (A Silvaninha)*, *Bernal Francês*, *Nau Catarineta (A Nau Catrineta)*, *O Conde Alberto (Conde Yano)*, *O Conde da Alemanha (O Conde d'Alemanha)*, *Dom Carlos de Montealbar (Dona Branca)*, *A Cativa (Rainha e Cativa)*, *Iria a Fidalga*, *A Linda Pastorinha (Linda-a-Pastora)*, *O Cego Andante (O Cego)*, *A Moreninha (A Morena)*, *O Casamento Malogrado*, *Juliana*, *Flor do Dia*, *Chapim d'El-Rei*, *La Condessa*, *Xácara de Santo Antônio*, among others. The second, "*Romances e xácaras tradicionais no Brasil, inexistentes nas coletâneas luso-espanholas*", among which are: *Dona Grinália*, *A Filha do Rei da Espanha*, *João e Maria*, *José e Maria*, *Dona Gia*, *A Sina da Caboca*, *O Velho mais a Velha*, *Pai Mateus*, *Nego Bastião*, *Aninha*, *Lampião e Zé Rufino*. Finally, the third part, "*Romances e xácaras populares recolhidos em Sergipe, inexistentes nas coletâneas luso-brasileiras*", among them: *Nino e Rogênia*, *D. Lizarda*, *Ricardo, Soldado Jogador*, *Filho que matou a mãe*, *Leonora*, *Marido Infeliz*, *O Caso de João Alves Flor*, *Tapuia*, *A Formiguinha*, *O Preguiçoso*, *O Lucas de Feira*, *O José do Vale*, *Cirino*, *O Boi Espácio*.

As for the theme, of the 54 constitutive romans in the collection, 39 (therefore 75%) present themes related to the female universe. The remaining 25% (the remaining 15 romans) present varied themes: maritime adventure; holy miracles; chaining narratives; the gesta of the brave and the gesta of animals. The editorial organization of the novels in 3 parts, starting with the Europeans and ending

with the national ones, reveals, on the part of the collector and text editor, the intention of presenting the texts, understood as phenomena of the Ibero-American *orature* or oral literature, within the creolization process that poems go through, in their migration from Europe to America. Another important editorial aspect is the choice, by Jackson da Silva Lima, of the short verse, the rounds, instead of the long verse divided in two parts commonly chosen in European collections, for fixing the chants. These characteristics of the textual edition, added to the stylistic marks of the co-authors of the collection, constitute *Romanceiro Sergipano* as a great mestizo rhapsody, sung by several voices, especially female voices.

(English version by Christina Ramalho)



Teatro épico
Teatro épico
Théâtre épique
Epic theater

RAMALHO, Christina. *Auto do frade.* Teatro épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4. Número Especial 3. Nov 20, p. 396-403. ISSN 2527-080X. DOI: https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3.

AUTO DO FRADE
TEATRO ÉPICO

Christina Ramalho[44]
Universidade Federal de Sergipe

1.

Auto do frade (1984), do brasileiro João Cabral de Melo Neto (1920-1999), é uma obra teatral, que, dividida em sete partes, e composta por múltiplas vozes que representam tanto o povo quanto o governo e a igreja, desenha uma analogia simbólica entre a *via crucis* e a trajetória do frade carmelita pernambucano Joaquim do Amor Divino Rabelo e Caneca, com foco nos episódios envolvidos em sua condenação à morte e no ato da execução em si. Tem, portanto, como herói o pernambucano Joaquim do Amor Divino Rabelo e Caneca, nascido em 1779 e morto em 1825, conhecido como Frei Caneca, um homem religioso, frade carmelita ordenado em 1801, que atuou revolucionariamente na política em eventos históricos como a Revolta Pernambucana, de 1817, e a

[44] Doutora em Letras (UFRJ, 2004). Professora-Associada 1 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.

Confederação do Equador, em 1784. Suas ideias republicanas e seu espírito de liderança logo fizeram dele um inimigo do governo português. Foi preso, após a derrota da Revolução Pernambucana, mas a experiência da prisão não mudou seus pensamentos revolucionários, daí a participação na Confederação do Equador. Com a derrota do movimento, após um período em fuga, foi captura e condenado à morte. E foi justamente o episódio de sua morte que o projetou no plano maravilhoso, convertendo-o em um herói épico relacionado às imagens míticas redentoras dos mártires. Essa projeção no mito teve origem com a recusa do carrasco de enforcar Frei Caneca e o respeito que recebeu tanto de outros prisioneiros como de quem deveria ser seu executor. Após algumas ocorrências, Frei Caneca acabou sendo fuzilado no dia 13 de janeiro de 1825. Assim, *Auto do frade* gira em torno não de uma matéria trágica, mas de uma matéria épica legítima (SILVA, 1987). Por isso, seu herói já aparece inserido na dimensão mítica, visto ser tratado pela história como um mártir revolucionário.

Auto do frade se organiza em sete partes intituladas: “Na cela”, “Na porta da igreja”, “Da cadeia à Igreja do Terço”, “No adro do Terço”, “Da Igreja do Terço ao Forte”, “Na Praça do Forte” e “No pátio do Carmo”. Como se vê, a obra está centrada no episódio da morte de Frei Caneca e, ao marcar os sete passos até que sua condenação seja cumprida, remonta à *via crucis*.

Críticos da obra estabelecem relações entre o fato histórico relacionado a Frei Caneca à visão política e cultural do próprio João Cabral de Melo Neto, considerando, principalmente, o contexto político característico dos anos 80 do século XX no Brasil, quando, ao contrário de muitos, João Cabral via com desconfiança o movimento de aparente abertura rumo à democracia.

A relação entre passado e presente que *Auto do frade* estabelece, ainda que em pequenas inserções de referentes do futuro no passado, também me faz pensar no poema épico, que, tradicionalmente, atravessa os tempos projetando história e mito muitas vezes em tempos muito distantes do original que aparece contemplado na obra, justamente pelo potencial de revelar como a coletividade humana necessita dos registros emblemáticos demarcados pelos heróis épicas e pelas heroínas épicas, estejam suas imagens relacionadas à transgressão, à superação ou à redenção, entre outras configurações do mito. O que *Auto do frade* provoca é a reencarnação do ideal

revolucionário representado pela figura de seu herói, que, desde o poema de abertura, primeira parte dos sete passos, já aparece projetado no plano maravilhoso.

As lutas de Frei Caneca revelam a consciência da desigualdade que leva à fome, dentro de uma realidade feita para explorar, silenciar e apagar a parcela subalterna e pobre da população. Frei Caneca, entre outros, fora condenado por lutar contra esse estado de coisas. O desfecho de *Auto do frade*, pela configuração do martírio final, diretamente essa personagem para a fusão entre história e mito.

2.

Auto do frade (1984), del brasileño João Cabral de Melo Neto (1920-1999), es una obra teatral que, dividida en siete partes y compuesta por múltiples voces que representan tanto al pueblo como al gobierno y a la iglesia, traza una analogía simbólica entre el *vía crucis* y la trayectoria del monje carmelita de Pernambuco Joaquim do Amor Divino Rabelo e Caneca, centrándose en los episodios implicados en su sentencia de muerte y el propio acto de ejecución. Por tanto, el héroe de la obra es Joaquim do Amor Divino Rabelo e Caneca, nacido en 1779 y fallecido en 1825, conocido como Frei Caneca, un religioso, un fraile carmelita ordenado en 1801, que actuó revolucionariamente en política en hechos históricos como la Revolución *Pernambucana*, desde 1817, y la Confederación del Ecuador, en 1784. Sus ideas republicanas y su espíritu de liderazgo pronto lo convirtieron en enemigo del gobierno portugués. Fue detenido tras la derrota de la Revolución *Pernambucana*, pero la experiencia de la cárcel no cambió su pensamiento revolucionario, de ahí su participación en la Confederación del Ecuador. Con la derrota del movimiento, después de un período de fuga, fue capturado y condenado a muerte. Y fue precisamente el episodio de su muerte lo que lo proyectó en el plan maravilloso, convirtiéndolo en un héroe épico relacionado con las míticas imágenes redentoras de los mártires. Esta proyección en el mito se originó en la negativa del verdugo a colgar a Frei Caneca y el respeto que recibió tanto de los demás presos como de quien debería ser su ejecutor. Después de algunas ocurrencias, Frei Caneca terminó siendo fusilado el 13 de enero de 1825. Así, *Auto do frade* gira en torno no a una

materia trágica, sino a una materia épica legítima (SILVA, 1987). Por eso, su héroe aparece ya insertado en la dimensión mítica, ya que es tratado por la historia como un mártir revolucionario.

Auto do frade está organizada en siete partes tituladas: *"Na cela", "Na porta da igreja", "Da cadeia à Igreja do Terço", "No adro do Terço", "Da Igreja do Terço ao Forte", "Na Praça do Forte"* y *"No pátio do Carmo"* ["En la celda", "En la puerta de la iglesia", "De la cárcel a la Iglesia del Rosario", "En el cementerio del Rosario", "De la Iglesia del Rosario al Fuerte", "En la Plaza do Forte "y" En el patio de Carmo"]. Como puede verse, la obra se centra en el episodio de la muerte de Frei Caneca y, al marcar los siete pasos hasta que se cumpla su condena, vuelve al *vía crucis*.

Los críticos de la obra establecen relaciones entre el hecho histórico relacionado con Frei Caneca y la visión política y cultural del propio João Cabral de Melo Neto, considerando, principalmente, el contexto político característico de los años 80 del siglo XX en Brasil, cuando, a diferencia de muchos, João Cabral vio con recelo el movimiento de aparente apertura hacia la democracia.

La relación entre el pasado y el presente que establece *Auto do frade*, aunque en pequeñas inserciones de referentes futuros en el pasado, también me hace pensar en el poema épico, que, tradicionalmente, atraviesa los tiempos proyectando historia y mito muchas veces en tiempos muy lejanos de la original que aparece contemplado en la obra, precisamente por la potencialidad de revelar cómo la colectividad humana necesita los registros emblemáticos demarcados por héroes épicos y heroínas épicas, ya sea que sus imágenes estén relacionadas con la transgresión, la superación o la redención, entre otras configuraciones del mito. Lo que provoca *Auto do frade* es la reencarnación del ideal revolucionario representado por la figura de su héroe, quien, desde el poema inicial, la primera parte de los siete pasos, ya se ha proyectado sobre el plan maravilloso.

Las luchas de Frei Caneca revelan la conciencia de la desigualdad que lleva al hambre, dentro de una realidad diseñada para explorar, silenciar y borrar a la parte subordinada y pobre de la población. Frei Caneca, entre otros, había sido condenado por luchar contra este estado de cosas. El resultado de *Auto do frade*, por la configuración del martirio final, directamente ese personaje para la fusión entre historia y mito.

3.

Auto do frade (1984), du brésilien João Cabral de Melo Neto (1920-1999), est une œuvre théâtrale qui, divisée en sept parties et composée de multiples voix représentant à la fois le peuple, le gouvernement et l'église, établit une analogie symbolique entre la *via crucis* et la trajectoire du moine carmélite de Pernambuco Joaquim do Amor Divino Rabelo e Caneca, en se concentrant sur les épisodes impliqués dans sa condamnation à mort et sur l'acte d'exécution lui-même. Par conséquent, le héros de l'œuvre est Joaquim do Amor Divino Rabelo e Caneca, né en 1779 et mort en 1825, connu sous le nom de Frei Caneca, un religieux, un frère carmélite ordonné en 1801, qui a agi de manière révolutionnaire en politique lors d'événements historiques comme la Révolution *Pernambucana*, à partir de 1817, et la Confédération de l'Équateur, en 1784. Ses idées républicaines et son esprit de direction firent bientôt de lui un ennemi du gouvernement portugais. Il a été arrêté après la défaite de la Révolution *Pernambucana*, mais l'expérience de la prison n'a pas changé ses pensées révolutionnaires, d'où sa participation à la Confédération de l'Équateur. Avec la défaite du mouvement, après une période de fuite, il a été capturé et condamné à mort. Et c'est précisément l'épisode de sa mort qui l'a projeté dans le plan merveilleux, le transformant en un héros épique lié aux images rédemptrices mythiques des martyrs. Cette projection dans le mythe a pour origine le refus du bourreau de pendre Frei Caneca et le respect qu'il a reçu à la fois des autres prisonniers et de qui devrait être son exécuteur testamentaire. Après quelques occurrences, Frei Caneca finit par être abattu le 13 janvier 1825. Ainsi, *Auto do frade* ne tourne pas autour d'une matière tragique, mais d'une matière épique légitime (SILVA, 1987). Pour cette raison, son héros apparaît déjà inséré dans la dimension mythique, puisqu'il est traité par l'histoire comme un martyr révolutionnaire.

Auto do frade est organisé en sept parties intitulées: «*Na cela*», «*Na porta da igreja*», «*Da cadeia à Igreja do Terço*», «*No adro do Terço*», «*Da Igreja do Terço ao Forte*», «*Na Praça do Forte*» *et* «*No pátio do Carmo*». [«Dans la cellule», «Dans la porte de l'église», «De la prison à l'église du Rosaire», «Dans le cimetière du Rosaire», «De l'église du Rosaire au fort», «Sur la place do Forte» et «Dans la cour de Carmo»]. Comme on peut le voir, l'œuvre est centrée sur l'épisode de la mort de Frei Caneca et, en marquant les sept étapes jusqu'à ce que sa condamnation soit accomplie, revient à *via crucis*.

Les critiques de l'ouvrage établissent des relations entre le fait historique lié à Frei Caneca et la vision politique et culturelle de João Cabral de Melo Neto lui-même, considérant, principalement, le contexte politique caractéristique des années 80 du XXe siècle au Brésil, alors que, contrairement à beaucoup, João Cabral considérait le mouvement d'ouverture apparente vers la démocratie avec suspicion.

La relation entre le passé et le présent qu'*Auto do frade* établit, bien que dans de petits inserts de futurs référents dans le passé, me fait aussi penser au poème épique, qui, traditionnellement, traverse les temps en projetant de nombreuses fois l'histoire et le mythe dans des temps très éloignés du original qui apparaît contemplé dans l'œuvre, précisément en raison du potentiel de révéler comment la collectivité humaine a besoin des documents emblématiques délimités par des héros épiques et des héroïnes épiques, que leurs images soient liées à la transgression, au dépassement ou à la rédemption, entre autres configurations du mythe. Ce que provoque *Auto do frade*, c'est la réincarnation de l'idéal révolutionnaire représenté par la figure de son héros, qui, depuis le poème d'ouverture, la première partie des sept étapes, a déjà été projetée sur le plan merveilleux.

Les luttes de Frei Caneca révèlent la prise de conscience de l'inégalité qui conduit à la faim, dans une réalité conçue pour explorer, faire taire et effacer la partie subordonnée et pauvre de la population. Frei Caneca, entre autres, avait été condamné pour avoir combattu cet état de fait. Le résultat de *Auto do frade*, par la configuration du martyre final, directement ce personnage pour la fusion entre l'histoire et le mythe.

4.

Auto do frade (1984), by the Brazilian João Cabral de Melo Neto (1920-1999), is a theatrical work, which, divided into seven parts, and composed of multiple voices that represent both the people and the government, draws a symbolic analogy between the *via crucis* and the trajectory of the Carmelite monk from Pernambuco Joaquim do Amor Divino Rabelo e Caneca, focusing on the episodes involved in his death sentence and the act of execution itself. Therefore, hero of

Pernambuco is Joaquim do Amor Divino Rabelo e Caneca, born in 1779 and died in 1825, known as Frei Caneca, a religious man, a Carmelite friar ordained in 1801, who acted revolutionarily in politics in historical events such as the *Pernambucana* Revolution, from 1817, and the Confederation of Ecuador, in 1784. His republican ideas and his leadership spirit soon made him an enemy of the Portuguese government. He was arrested after the defeat of the *Pernambucana* Revolution, but the experience of the prison did not change his revolutionary thoughts, hence his participation in the Confederation of Ecuador. With the defeat of the movement, after a period on the run, he was captured and sentenced to death. And it was precisely the episode of his death that projected him into the wonderful plan, turning him into an epic hero related to the mythical redemptive images of the martyrs. This projection in the myth originated with the hangman's refusal to hang Frei Caneca and the respect he received both from other prisoners and from who should be its executor. After a few occurrences, Frei Caneca ended up being shot on January 13, 1825. Thus, *Auto do frade* revolves around not a tragic matter, but a legitimate epic matter (SILVA, 1987). For this reason, its hero already appears inserted in the mythical dimension, since he is treated by history as a revolutionary martyr.

Auto do frade is organized in seven parts entitled: *"Na cela", "Na porta da igreja", "Da cadeia à Igreja do Terço", "No adro do Terço", "Da Igreja do Terço ao Forte", "Na Praça do Forte" and "No pátio do Carmo*" ["In the cell", "In the church door", "From the jail to the Church of the Rosary", "In the churchyard of the Rosary", "From the Church of the Rosary to the Fort", "In the Square do Forte "and" In the courtyard of Carmo"]. As can be seen, the work is centered on the episode of the death of Frei Caneca and, when marking the seven steps until his condemnation is fulfilled, goes back to *via crucis*.

Critics of the work establish relations between the historical fact related to Frei Caneca and the political and cultural vision of João Cabral de Melo Neto himself, considering, mainly, the political context characteristic of the 80s of the 20th century in Brazil, when, unlike many, João Cabral viewed the movement of apparent openness towards democracy with suspicion.

The relationship between the past and the present that *Auto do frade* establishes, albeit in small inserts of future referents in the past, also makes me think of the epic poem, which, traditionally, crosses the times projecting history and myth many times in times very distant from

the original that appears contemplated in the work, precisely because of the potential to reveal how the human collectivity needs the emblematic records demarcated by epic heroes and epic heroines, whether their images are related to transgression, overcoming or redemption, among other configurations of the myth. What *Auto do frade* causes is the reincarnation of the revolutionary ideal represented by the figure of his hero, who, since the opening poem, the first part of the seven steps, has already been projected on the wonderful plan.

Frei Caneca's struggles reveal the awareness of inequality that leads to hunger, within a reality designed to explore, silence and erase the subordinate and poor portion of the population. Frei Caneca, among others, had been condemned for fighting against this. The outcome of *Auto do frade*, by the configuration of the final martyrdom, directly that character for the fusion between history and myth.

Referências/Referencias/Références/References

ATHAYDE, Félix de. Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Biblioteca Nacional, 1998.

MELO NETO, João Cabral de. **Auto do frade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

NUERNBERGER, Renan. João Cabral em dois autos: algumas indagações acerca de Morte e vida severina e Auto do frade. In: **Remate de males**. In: Campinas-SP, v.40, n.1, pp. 183-204, jan./jun. 2020, p. 183-204.

SARAIVA, Antonio. O auto do frade de João Cabral: o velho e anova história. In: **Literatura e história: Actas do Colóquio Internacional**. Porto, 2004, vol. II, p. 225-230.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.