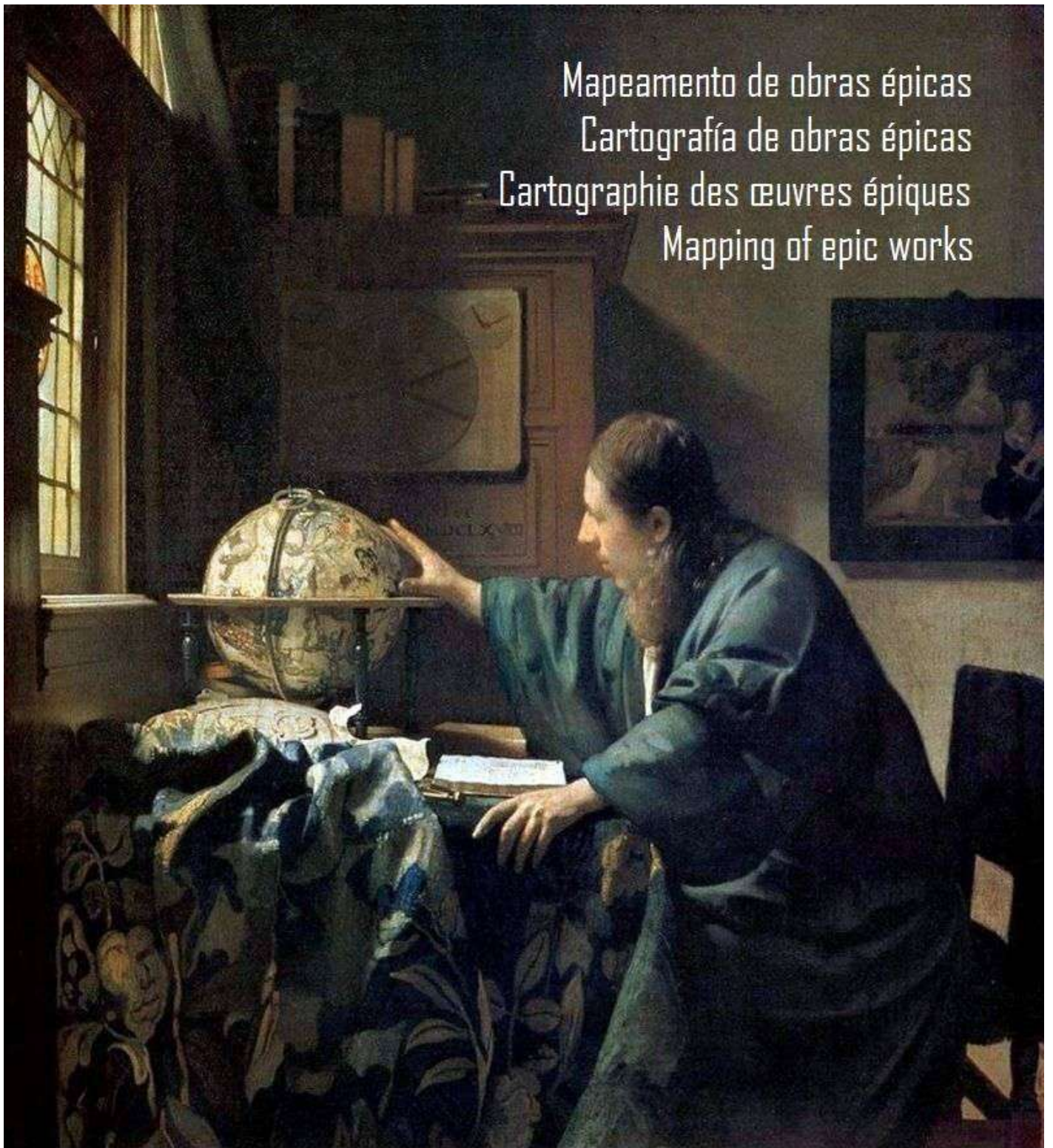


Mapeamento de obras épicas
Cartografía de obras épicas
Cartographie des œuvres épiques
Mapping of epic works



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

REVISTA ÉPICAS



ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

Apresentação - p. 04

Presentación - p. 10

Présentation - p. 16

Presentation - p. 22

SUBGÊNEROS ÉPICOS - SOUS-GENRES ÉPIQUES – SUBGÉNEROS ÉPICOS – EPIC SUBGENRES - p. 28

Canção de Gesta. Cantar de Gesta. Chanson de Geste . *Chanson de Geste* - Jean-Pierre Martin - p. 29

Cinema Épico. Cine épico. Cinéma épique. Epic cinema - Fernando de Mendonça - p. 44

Cordel Épico. *Cordel* Épico. *Cordel* Épique. Epic *Cordel* - Christina Ramalho - p. 49

Epopéia/Poesia épica. Epopeya/Poesía épica. Épopée/Poème Épique. Epic Poem - Christina Ramalho - p. 57

Epopéia 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 - Christina Ramalho - p. 69

Epopéia Oral. Epopeya oral. Épopée orale. Oral epic - Elara Bertho - p. 72

Narrativa/Saga Épica. Narrativa épica/Saga épica. Récit épique. Saga épique - Christina Ramalho - p. 79

Obras híbridas. Obras híbridas. Œuvres hybrides. Hybrid works - Christina Ramalho - p. 82

Teatro Épico. Teatro épico. Théâtre épique. Epic theater - Charlotte Krauss - p. 88



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





MENDONÇA, Fernando de; RAMALHO, Christina. Apresentação. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 5-9. ISSN 2527-080X.

APRESENTAÇÃO

Fernando de Mendonça¹
Christina Ramalho²

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

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

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

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

Quando isso não se faz possível, opta-se pelo local onde foi publicada e, no caso das epopeias orais, a região em que, originariamente, teria começado a circular. Alguns ajustes foram necessários nos casos em que um mesmo local abrigaria mais de uma obra. Assim, latitudes e longitudes, em algumas inserções, foram aproximadas, para não causar a sobreposição de marcadores.

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

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

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

Além disso, é importante agradecer aos membros do Conselho Científico e, especialmente, à professora-doutora Aude Plagnard, da Université Paul Valéry, que contribuiu muito para que as definições sobre a estrutura do mapeamento e as orientações para a produção de verbetes fossem estabelecidas. Igualmente agradecemos a todos os/as pesquisadores/as que puderam produzir os verbetes sobre obras épicas ora apresentados, a saber: Alexandra dos Santos Bispo, Assia Mohssine, Aude Plagnard, Charlotte Krauss, Cheick Sakho, Claudine Le Blanc, Dante Barrientos Tecún, Delphine Rumeau, Elara Bertho, Éverton de Jesus Santos, Fabio Mario da Silva, Gisela Reis, Hubert Heckmann, Ítalo de Melo Ramalho, Luana Santana, Luciara Leite de Mendonça, Marcos Martinho, Margaret Anne Clarke e Marta Barreto.

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

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

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

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

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

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

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

O mapeamento da **Narrativa/Saga Épica** (Christina Ramalho), subgênero também promissor para uma futura ampliação, valoriza a moderna forma literária da prosa, especialmente em seu caráter romanesco. Em tais obras, a matéria épica se manifesta por meio de suas características primordiais, seja pelo plano histórico, maravilhoso, ou seu caráter heroico. A noção de saga pode ser identificada nos exemplos recolhidos em *Les misérables* (1862) e *Os sertões* (1902).

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

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

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

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



MENDONÇA, Fernando de; RAMALHO, Christina. Apresentação. In: *Revista Épicas*. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 10-16. ISSN 2527-080X.

PRESENTACIÓN

Fernando de Mendonça³
Christina Ramalho⁴

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

El objetivo principal de esta cartografía es proponer una geolocalización, en un planisferio, de obras épicas, organizadas en nueve subgéneros diferentes, recitadas y leídas en todo el mundo, desde la antigüedad hasta nuestros días. Los trabajos se presentan en forma de entradas (en español, francés, inglés y portugués), que proporcionan información general sobre forma,

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

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

contenido, autoría, nacionalidad, fecha, referencias y enlaces, cuando corresponda y según lo decida cada autor. En general, las obras se insertan en el mapa desde la referencia del lugar de nacimiento del autor. Cuando esto no es posible, se elige el lugar donde se publicó y, en el caso de las epopeyas orales, la región en la que originalmente comenzó a circular. Algunos ajustes fueron necesarios en los casos en que el mismo sitio albergaría más de un trabajo. Por lo tanto, las latitudes y longitudes, en algunas inserciones, eran aproximadas, para no hacer que los marcadores se superpongan.

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

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

Es necesario agradecer a Rodrigo Otsuka, un estudiante del Curso de Informática de la Universidade Federal de Sergipe, quien, actuando como becario del *Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Aprendizagem Profissional* [Programa de Apoyo al Desarrollo del Aprendizaje

Profesional] (PRODAP), hizo posible, en 2017 y 2018, la realización del proyecto, buscando recursos tecnológicos para hacer realidad la cartografía virtual. Todo el diseño y la concepción del mapa nacieron del diálogo con la coordinación del CIMEEP y su conocimiento como estudiante de Informática, la viabilidad técnica para su realización.

Además, es importante agradecer a los miembros del Consejo Científico y especialmente a la profesora Aude Plagnard de la Universidad Paul Valéry, que contribuyó en gran medida a la definición de la estructura de mapeo y las pautas para la producción de entradas. También agradecemos a todos los investigadores que pudieron producir las entradas sobre obras épicas presentadas aquí, a saber: Alexandra dos Santos Bispo, Assia Mohssine, Aude Plagnard, Charlotte Krauss, Cheick Sakho, Claudine Le Blanc, Dante Barrientos Tecún, Delphine Rumeau, Elara Bertho, Éverton de Jesus Santos, Fabio Mario da Silva, Gisela Reis, Hubert Heckmann, Ítalo de Melo Ramalho, Luana Santana, Luciara Leite Mendonça, Marcos Martinho, Margaret Anne Clarke y Marta Barreto.

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

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

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

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

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

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

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

La cartografía de la **Saga/Narrativa Épica** (Christina Ramalho), que también promete una futura expansión, valora la forma literaria moderna de la prosa, especialmente en su carácter novelístico. En tales obras, la materia épica se manifiesta a través de sus características primordiales, ya sea por su carácter histórico, maravilloso o heroico. La noción de saga se puede identificar en los ejemplos recopilados en *Les misérables* (1862) y *Os sertões* (1902).

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

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

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

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



MENDONÇA, Fernando de; RAMALHO, Christina. Apresentação. In: *Revista Épicas*. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 16-21. ISSN 2527-080X.

PRÉSENTATION

Fernando de Mendonça⁵
Christina Ramalho⁶

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

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

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

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

En général, les œuvres sont insérées dans la carte à partir du lieu de naissance de l'auteur. Lorsque cela n'est pas possible, on choisit l'endroit où elle a été publiée et, dans le cas des épopées orales, la région dans laquelle elle a commencé à circuler. Certains ajustements ont été nécessaires dans les cas où le même site hébergerait plusieurs œuvres. Les latitudes et les longitudes, dans certaines insertions, sont approximatives pour ne pas provoquer de chevauchement des marqueurs.

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

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

Nous exprimons nos remerciements à Rodrigo Otsuka, étudiant du cours d'Informatique de l'Universidade Federal de Sergipe, qui a rendu possible la réalisation de du projet en 2017 et 2018.

En tant que boursier de notre programme d'appui à la formation continue (PRODAP), il a su trouver les ressources techniques qui ont permis de faire de la cartographie virtuelle une réalité. Toute la conception du projet et de la carte sont nées du dialogue entre les coordinateurs du CIMEEP et lui.

Nous tenons à remercier vivement les membres du Conseil Scientifique pour leur participation au projet ; nous sommes en particulier très reconnaissants à Aude Plagnard, de l'Université Paul Valéry, qui a grandement contribué à la définition de la structure cartographique et aux directives pour la production des notices. Nous remercions également tous les chercheurs qui ont rédigé les articles présentés ici, à savoir : Aleksandra dos Santos, Assia Mohssine, Aude Plagnard, Charlotte Krauss, Cheick Sakho, Claudine Le Blanc, Dante Barrientos Tecún, Delphine Rumeau, Elara Bertho, Éverton de Jesus Santos, Fabio Mario da Silva, Gisela Reis, Hubert Heckmann, Ítalo de Melo Ramalho, Luana Santana, Luciara Leite Mendonça, Marcos Martinho, Margaret Anne Clarke et Marta Barreto.

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

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

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

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

La catégorie **Épopée/Poème épique** (Christina Ramalho) concentrera naturellement le plus grand nombre d'entrées. Ce qui est déjà visible dans la liste des titres mentionnés ci-dessous, est que ce type de production traverse le temps et l'espace, et alors même que ses formes se diversifient (aboutissant à des points de vue différents sur cette manifestation épique), permet toujours la reconnaissance de traits d'identité très similaires : superposition des plans historique, merveilleux et littéraire, double énonciation et, surtout, existence d'une matière épique autour de laquelle le poème est développé. Dans cette première présentation on trouvera (ici par ordre alphabétique), des œuvres représentant différentes nationalités et différents thèmes : *A cabeça calva de Deus* (2001); *A lágrima de um Caeté* (1849); *Aeneis [Énéide]* (19 a.C.); *As marinhas* (1984); *Brasília* (2010); *Anchieta ou O evangelho nas selvas* (1875); *Caminhos de quando e além* (2007); *Canto General* (1950); *Caramuru* (1781); *Divina Commedia* (XIV^e siècle); *Iliás [Illiade]* (VIII^e siècle a.C.); *Invenção de Orfeu* (1952); *La Araucana* (1569, 1578, 1589); *Le Légende des siècles* (1859, 1877, 1883); *Leaves of Grass* (1855); *Los herederos de Farabundo* (1981); *Mahābhārata* (X^e siècle a.C. a.C.); *Martín Fierro* (1872); *Memorial da infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (primeira parte – 1639); *Memorial de Rondon* (1995); *O caçador de esmeraldas* (1902); *Odyseía* (VIII^e siècle a.C.); *Os Brasis* (2000); *Os Timbiras* (1857); *Paradise Lost* (1667, 1674); *Poema de Chile* (1967); *Romanceiro do Contestado* (1996); *Sísifo* (1976); *South America Mi Hija* (1992); *Táxi* (1986) et *Trigal com Corvos* (2004).

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

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

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

L'entrée **Œuvres Hybrides** (Christina Ramalho) a'intéresse aux hybridations de genres littéraires, tels que l'épopée tragique, l'épopée lyrique et d'autres possibilités centrées sur le traitement esthétique du langage littéraire. C'est dans cette section qu'on rencontrera certains des

exemples les plus contemporains, tels *As cantilenas do Rei-Rainha* (1988); *Esse é o homem* (2013); *La patria insomne* (2011); *Marco do Mundo* (2012) et *Toda a América* (1926).

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

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

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



MENDONÇA, Fernando de; RAMALHO, Christina. Apresentação. In: *Revista Épicas*. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 22-28. ISSN 2527-080X.

PRESENTATION

Fernando de Mendonça⁷
Christina Ramalho⁸

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Located in a specific tradition in northeastern Brazil, in turn, the mapping of the **Epic Cordel** (Christina Ramalho, Universidade Federal de Sergipe) focuses on the way that this type of

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

The **Epic Poem** category or subgenre (Christina Ramalho) naturally concentrates the largest number of entries. What can be seen, already in the list of titles mentioned below, is that this type of production crosses time and space, and even acquiring diversified forms that theoretically result in different views about this epic manifestation, still allows the recognition of very similar identity traits, such as the historical, wonderful and literary planes of the poems, the double instance of enunciation and, above all, the existence of an epic matter around which the poem is developed. Thus, we have, in alphabetical order, works that represent various nationalities and themes: *A cabeça calva de Deus* (2001); *A lágrima de um Caeté* (1849); *Aeneis* [Aeneid] (19 a.C.); *As marinhas* (1984); *Brasília* (2010); *Anchieta ou O evangelho nas selvas* (1875); *Caminhos de quando e além* (2007); *Canto General* (1950); *Caramuru* (1781); *Divina Commedia* (Séc. XIV); *Iliás* [Iliad] (séc. VIII a.C.); *Invenção de Orfeu* (1952); *La Araucana* (1569, 1578, 1589); *Le Légende des siècles* (1859, 1877, 1883); *Leaves of Grass* (1855); *Los herederos de Farabundo* (1981); *Mahābhārata* (séc. X a.C.); *Martín Fierro* (1872); *Memorial da infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (primeira parte – 1639); *Memorial de Rondon* (1995); *O caçador de esmeraldas* (1902); *Odysséia* (séc. VIII a.C.); *Os Brasis* (2000); *Os Timbiras* (1857); *Paradise Lost* (1667, 1674); *Poema de Chile* (1967); *Romanceiro do Contestado* (1996); *Sísifo* (1976); *South America Mi Hija* (1992); *Táxi* (1986) and *Trigal com Corvos* (2004).

With the potential for further future development, the mapping of the **Epic Poetry Adapted for Children and Youth** (Christina Ramalho) aims to focus on works that make the universal epic canon accessible to the smallest age groups. In this sense, the variations in adaptation techniques,

which may range from contextual aspects and literary genres, to illustration resources and greater visualization of the epic text. For the moment, we highlight in this section a relevant adaptation of the Iliad, published in 2005, as well as four adaptations of *Os Lusíadas* [The Lusiads], namely: one by Luiz Maria Veiga (2005), one by Ricardo Vale (2005), one by Rubem Braga and Edson Braga (2001) and one by Fido Nesti (1971), the latter adapted and illustrated for comics.

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

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

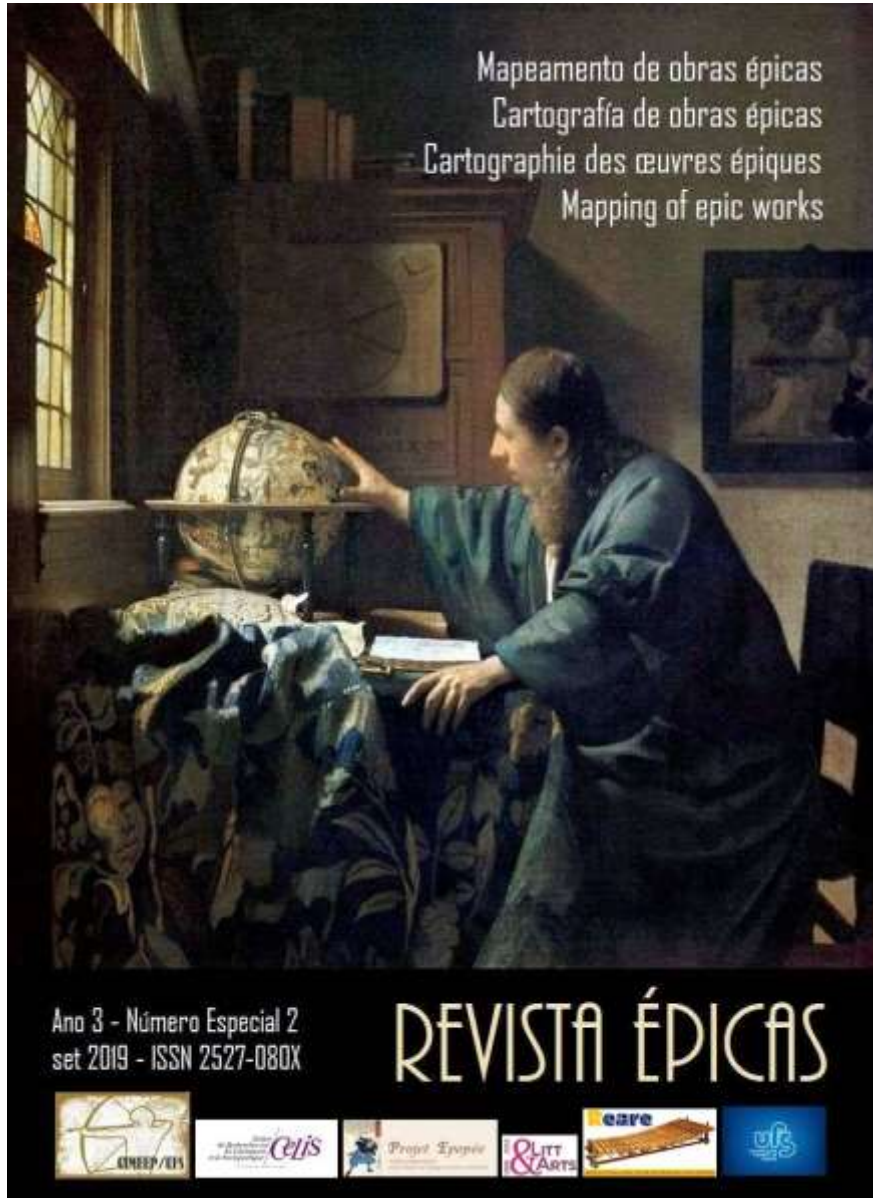
On the other hand, it is important to clarify that the north for the mapping within the **Hybrid Works** (Christina Ramalho) does not address the meaning of a language hybridism. In this register, we prioritize treatments that connect specificities of various literary genres, such as the tragical epic, the lyrical epic and other possibilities centered on the aesthetic treatment of literary language. This section focuses on some of the more contemporary examples found, in which *As cantilenas do Rei-Rainha* (1988); *Esse é o homem* (2013); *La patria insomne* (2011); *Marco do Mundo* (2012) and *Toda a América* (1926).

Similarly, the **Epic Theater** (Charlotte Krauss, Université de Poitiers/CIMEEP) is also of interest to this mapping, within a conjunction of factors that connects variations of scenic categories, such as the adaptation of literary texts, the influence suffered by historical, wonderful or epic

heroism, as well as the updating of this context to the narrative voices of Modernity, following the example of the Brechtian understanding widespread in the 20th Century. This is another section with potential future expansion, represented for the moment by the example of *Les Barricades* (1827).

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

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



SUBGÊNEROS ÉPICOS
SOUS-GENRES ÉPIQUES
SUBGÉNEROS ÉPICOS
EPIC SUBGENRES



MARTIN, Jean Pierre. Canção de gesta. Cantar de gesta. Chanson de geste. *Chanson de geste*. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 29-43. ISSN 2527-080X.

CANÇÃO DE GESTA/CANTAR DE GESTA/CHANSON DE GESTE/CHANSON DE GESTE

Jean-Pierre Martin⁹

1.

Preservadas em manuscritos copiados entre os séculos XII e XV, as **canções de gesta** são uma forma épica completamente original, representada principalmente na França, mas que se desenvolveu em toda a Europa Ocidental. Elas se caracterizam por um tema geral: a história das façanhas de guerra, mais frequentemente realizadas por cavaleiros cristãos; e uma forma particular: a composição em *laissez*, estrofes decassilábicas ou alexandrinas assonantes ou rimadas em um timbre final único e de extensão extremamente variável (de 3 a mais de 1000 versos, situando-se em média entre 20 e 50). Com algumas exceções, sua extensão total geralmente varia entre 4000 e 12000 versos. Embora nenhuma melodia tenha chegado até nós, o termo canção de gesta, figurando efetivamente em alguns desses textos, significa que, pelo menos na origem, era um poema cantado

⁹ Professor Emérito de Língua e Literatura Francesa Medieval da Université D'Artois. Pesquisador do Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées (REARE). Profesor Emérito de lengua y literatura francesa medieval en la Université D'Artois. Investigador del Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées (REARE). Professeur émérite de langue et littérature françaises médiévales à l'Université d'Artois. Chercheur du Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées (REARE). Professor Emeritus of Medieval French Language and Literature at Université D'Artois. Researcher Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées (REARE).

ou, mais provavelmente, salmodiado. E a palavra *gesta*, do latim *gesta* (ações), indica que elas se apresentavam como a narrativa de fatos ocorridos no passado, não obstante a natureza largamente lendária de seu conteúdo; por extensão, essa palavra também assumiu o significado de “um conjunto de atos heroicos realizados por membros da mesma linhagem” ou, ainda, “família heroica”.

Desde a Idade Média, foi proposta uma classificação das diferentes *gestes*: a do rei, (principalmente Carlos Magno) em torno de heróis como Roland e Olivier, a *chanson* mais famosa e mais antiga é a *Chanson de Roland* [Canção de Rolando], obra-prima indiscutível do gênero; a de Garin de Monglane, cujo principal herói é seu neto Guillaume d’Orange, mas que também comemora as façanhas de seu pai, de seus irmãos e de seus sobrinhos (entre os poemas mais antigos neste ciclo, pode-se mencionar a *Chanson de Guillaume* e o *Couronnement de Louis*). Essas duas *gestas* são dedicadas principalmente à luta dos cristãos no tempo de Carlos Magno e seu filho Luís contra os sarracenos, termo que define indiferentemente todos os inimigos presentes ou passados do Cristianismo. A terceira *gesta* é a dos vassalos rebeldes, que, sem esquecer a batalha contra os infiéis, narra, primeiramente, o conflito entre o rei, principalmente Charles Martel ou Carlos Magno, e seus vassalos. Nesse caso, duas obras-primas são *Raoul de Cambrai* e *Girard de Roussillon*. A essa classificação original, devemos acrescentar vários outros conjuntos, entre os quais o ciclo dos Lorrainers, que conta as lutas feudais entre duas linhagens aristocráticas, Lorrainers e Bordelais, na época de Pépin, pai de Carlos Magno; e, mais particularmente, os diferentes ciclos da Cruzada, cujo assunto era originalmente a história épica da Primeira Cruzada, mas que se estendia às lendas que giravam em torno do personagem de Godefroi de Bouillon e sua família, notadamente com *Chevalier au cygne* [O Cavaleiro do Cisne].

A maioria das canções, em número de uma centena, é escrita em francês, ou seja, no francês do norte da França, algumas das quais também são conhecidas por manuscritos copiados em anglo-normando, o dialeto francês falado na Inglaterra entre os séculos XI e XIV, notadamente a *Chanson de Roland* e a *Chanson de Guillaume*, que às vezes se diz supostamente ter sido escrita diretamente nessa língua; o que também está certo sobre a *Beuve de Hamptone* em sua versão original. Outras chegaram até nós em occitânico, a língua falada no sul da França, ou em dialetos intermediários, incluindo *Girard de Roussillon* e a *Chanson de la Croisade albigeoise*. Na Itália, a difusão de certas

canções deu origem à produção de uma língua intermediária, a franco-italiana, que permitiu ao público local de alguma maneira entender as histórias que, no entanto, lhe pareciam ser contadas em uma espécie de francês; e alguns autores italianos usaram esse idioma para compor poemas originais sobre os mesmos temas e com os mesmos heróis. A Espanha finalmente teve sua própria produção, na verdade limitada (temos testemunhas diretas apenas três obras), mas bastante original, a canção de gesta mais conhecida, a única preservada quase inteiramente, é o *Poema de Mio Cid*; acrescentando que o gênero tradicional do *romance* apresenta analogias formais notáveis com a *laisse* épica.

A tradição das canções de gesta, no entanto, não se limitou a essas áreas linguísticas, o conteúdo dos poemas épicos franceses também deu origem a traduções e adaptações, mais frequentemente em prosa, em alemão (incluindo o poema *Ruolanteslied*, poema do Padre Konrad inspirado na *Chanson de Roland*), em holandês, em nórdico antigo, mas também para alguns em espanhol, italiano, inglês ou galês.

A partir da segunda metade do século XIII, as canções de gesta tenderam não apenas a aumentar consideravelmente (*Lion de Bourges* tem mais de 34.000 alexandrinos), mas principalmente a desenvolver cada vez mais episódios romanescos, aventuras desalinhas semelhantes às encontradas nos romances da antiguidade grega tardia ou inspiradas em contos populares. No final da Idade Média, finalmente foi desenvolvida a prática da prosificação, que para alguns estava na origem de uma difusão por vendedores ambulantes na forma de pequenos folhetos impressos, de modo que as lendas de Carlos Magno, dos *Quatre Fils Aymon* [Quatro Filhos de Aymon], de *Ogier le Danois* [Ogier, o Dinamarquês] e alguns outros, que, assim, se espalharam na cultura popular.

Por outro lado, a tradição resultante das versões franco-italianas, com seus principais heróis como Roland ou Renaud, foi retomada a partir do final do século XV por autores como Boiardo ou Ariosto e deu origem a poemas de cavaleiros cheios de aventuras extraordinárias, dos quais o mais conhecido é, obviamente, *Orlando furioso*; essas obras eram o modelo, principalmente na Itália e na Espanha, de uma vasta produção de romances cavaleirescos. A disseminação dessas aventuras também alimentou a cultura popular, como, principalmente, o teatro de marionetes siciliano e alguns folhetos de cordel no Brasil.

Apenas no século XIX, o mundo acadêmico começou a se interessar metodicamente pelas canções de gesta, primeiro publicando os manuscritos gradualmente descobertos nas bibliotecas. Os estudiosos também questionaram as origens desses poemas. Várias teorias surgiram assim. Supunha-se primeiro que eles vieram de cantilenas improvisadas após eventos históricos, para comemorar e ampliar os feitos realizados pelos principais guerreiros, depois unidas em canções mais longas e cantadas por jograles/saltimbancos, não sem várias invenções, pelas cidades e castelos. Joseph Bédier, no início do século XX, opôs-se a essa concepção tradicionalista insistindo no papel de verdadeiros autores, que teriam coletado tradições douradas nos mosteiros localizados nas rotas de peregrinação e as colocariam nessa forma para atrair peregrinos. Jean Rychner, em 1955, aproximou a forma das canções dos poemas épicos populares improvisados pelos cantores iugoslavos e avançou uma teoria neotradicionalista, segundo a qual os artistas medievais teriam improvisado suas músicas com base em cenários definidos e padrões textuais estereotipados conhecidos de cor. Também foi enfatizada a relação formal com as estrofes de poemas antigos que narram a vida dos santos, e, de outro lado, o parentesco de certas lendas épicas com tradições míticas indo-européias. Muito provavelmente, há alguma verdade em todas essas teorias. Há pouca dúvida de que os textos que chegaram até nós, embora alguns possam derivar de tradições orais lendárias, foram bem projetados e compostos a partir da cópia de manuscritos, mas de forma e com elementos textuais destinados a dar a ilusão de recitação de um jogral/saltimbanco perante um público popular ou cavalheiresco.

Hoje, a pesquisa está cada vez mais orientada para publicações baseadas em um conhecimento aprofundado da linguagem e estilo das canções, bem como da história medieval; e, por outro lado, na comparação com tradições épicas de outras culturas.

Um *Bulletin Bibliographique de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes* [Boletim Bibliográfico da Sociedade *Rencesvals* para o Estudo da Epopeia Românica], publicado todos os anos desde 1958, fornece uma lista quase exaustiva de tudo o que é publicado em canções de gesta e tradições literárias relacionadas. Veja também os Atos dos vários congressos da Sociedade Rencesvals, regularmente realizados a cada três anos desde 1955.

(Versão em português por Christina Ramalho)

2.

Conservados en manuscritos copiados entre los siglos XII y XV, los **cantares de gesta** son una forma épica completamente original, realizada principalmente en Francia, pero desarrollada en toda Europa occidental. Se caracterizan por un tema general: la narración en la mayoría de las veces de las hazañas guerreras, realizadas por caballeros cristianos; y una forma particular: la composición en *laissez*, estrofas decasilábicas o alejandrinas que riman en un solo tono final que tienen una extensión extremadamente variable (de 3 a 1000 versos, promediando entre 20 y 50). Con algunas excepciones, su longitud total generalmente varía de 4000 a 12000 versos. Aunque no ha llegado a nosotros ninguna melodía, el término cantar de gesta, que figura efectivamente en algunos de estos textos, significa que, al menos en su origen, era un poema cantado o, muy probablemente, salmodiado. Y la palabra *gesta*, del latín *gesta* (hechos), indica que se presentaron como la narración de los acontecimientos del pasado, a pesar de la naturaleza en gran parte legendaria de su contenido; por extensión, esta palabra también asumió el significado de “un conjunto de actos heroicos realizados por miembros del mismo linaje” o mismo de “familia heroica”.

Desde la Edad Media, se ha propuesto una clasificación de las diferentes *gestes*, es decir conjuntos de cantares sobre las mismas familias heroicas: la del rey (especialmente Carlomagno) en torno a héroes como Roland y Olivier, cuyo cantar más famoso y antiguo es el *Cantar de Roldán* [*Chanson de Roland*], obra maestra indiscutible del género; la de Garin de Monglane, cuyo héroe principal es su nieto Guillaume d'Orange, pero que también es famosa por las hazañas de su padre, de sus hermanos y sobrinos (entre los poemas más antiguos de este ciclo, tenemos la *Chanson de Guillaume* y el *Couronnement de Louis*). Estas dos gestas se dedican principalmente a la lucha de los cristianos en la época de Carlomagno y su hijo Louis contra los Sarracenos, un término que define indiferentemente a todos los enemigos presentes o pasados del cristianismo. Un tercer grupo es el de los vasallos rebeldes, que, sin olvidar la lucha contra los infieles, primero habla del conflicto entre el rey, especialmente Charles Martel o Carlomagno, y sus vasallos: dos obras maestras son *Raoul de Cambrai* y *Girard de Roussillon*. A esta clasificación original, debemos agregar varios otros conjuntos, entre los cuales se encuentra el ciclo de los Lorrainers, que narra las luchas feudales entre dos linajes aristocráticos, Loreneses y Bordesleses, en la época de Pipino, el padre de Carlomagno; y más particularmente los diferentes ciclos de la Cruzada, cuyo tema fue originalmente la historia

épica de la Primera Cruzada, pero que se extendió a las leyendas que giran en torno al personaje de Godofredo de Bouillón y su familia, especialmente con el *Chevalier au cygne* [El Caballero del Cisne].

La mayoría de estos cantares, que suman unos cientos, están escritos en francés, es decir, en el idioma del norte de Francia, ciertos de los cuales también nos son conocidos por manuscritos copiados en anglo-normando, el dialecto francés hablado en Inglaterra entre los siglos XI y XIV, especialmente el *Cantar de Roldán* y la *Chanson de Guillaume*, que a veces se supone que fue escrito directamente en ese idioma; esto además es cierto de *Beuve de Hamptone* en su versión original. Otros nos han llegado en occitano, el idioma que se habla en el sur de Francia, o en dialectos intermedios, como *Girard de Roussillon* y la *Chanson de la Croisade albigeoise*. En Italia, la difusión de ciertos cantares dio lugar a la producción de un idioma intermedio, el franco-italiano, que permitió al público local comprender de alguna manera historias que, sin embargo, le parecían contadas en una especie de francés; y algunos autores italianos han usado este idioma para componer poemas originales sobre los mismos temas y con los mismos héroes. España finalmente tuvo su propia producción, por cierto limitada (tenemos testigos directos de solo tres obras), pero bastante original, el cantar de gesta más conocido, el único preservado casi por completo, es el *Poema de Mio Cid*; agreguemos que el género tradicional del *romance* presenta notables analogías formales con la forma de la *laisse* épica.

Sin embargo, la tradición de los cantares de gesta no se ha limitado a estas áreas lingüísticas, el contenido de poemas épicos franceses también ha dado lugar a traducciones y adaptaciones, con mayor frecuencia en prosa, en alemán (incluido el poema *Ruolanteslied*, el poema del Sacerdote Konrad inspirado en el *Cantar de Roldán*), en holandés, en nórdico antiguo, pero también para algunos en español, italiano, inglés o galés.

Desde la segunda mitad del siglo XIII, los cantares de gesta tendieron no solo a alargarse considerablemente (*Lion de Bourges* tiene más de 34 000 alejandrinos), sino especialmente a desarrollar más y más episodios novelescos, aventuras desaliñadas similares a las que se encuentran en las novelas de la antigüedad griega tardía, o inspiradas en cuentos populares. Hacia el final de la Edad Media, finalmente se desarrolló la práctica de la prosificación, que para algunos fue el origen de una difusión de vendedores ambulantes en forma de pequeños folletos impresos, para que las

leyendas de Carlomagno, de los *Quatre Fils Aymon* [Cuatro Hijos de Aymon], de *Ogier le Danois* [Ogier, el danés] y algunos otros que, así, se han extendido en la cultura popular.

Por otro lado, la tradición resultante de las versiones franco-italianas, con sus héroes principales como Roldán o Reinaldos de Montalbán, fue retomada a finales del siglo XV por autores como Boiardo o Ariosto y dio origen a poemas caballerescos llenos de aventuras extraordinarias, la más conocida de las cuales, claro, es *Orlando furioso*. Estas obras fueron el modelo, particularmente en Italia y España, de una vasta producción de novelas caballerescas. La difusión de estas aventuras también ha nutrido la cultura popular, desde donde especialmente el teatro de títeres siciliano y algunos *folhetos de cordel* en Brasil.

El mundo académico comenzó a tener un interés más metódico por los cantares de gesta solo en el siglo XIX, primero publicando los manuscritos gradualmente descubiertos en las bibliotecas. Los estudiosos también han cuestionado los orígenes de estos poemas. Han surgido varias teorías. Primero se supuso que provenían de cantilenas improvisadas después de eventos históricos, para celebrar y magnificar a los hechos realizados por los principales guerreros, luego unidas en canciones más largas y cantadas por juglares, no sin varios inventos, a través de ciudades y castillos. Joseph Bédier, a principios del siglo XX, se opuso a esta concepción tradicionalista al insistir en el papel de verdaderos autores, que habrían recopilado tradiciones cultas en los monasterios ubicados en las rutas de peregrinación y las habrían puesto en forma para atraer a los peregrinos. Jean Rychner, en 1955, acercó la forma de los cantares a la de los poemas épicos populares improvisados por cantantes yugoslavos, y avanzó una teoría neotradicionalista, según la cual los juglares habrían improvisado sus cantares basados en patrones establecidos y patrones textuales estereotipados conocidos de memoria. También fue enfatizada la relación formal con estrofas de poemas antiguos que cuentan la vida de los santos, pero también fue mostrado el parentesco de ciertas leyendas épicas con tradiciones míticas indoeuropeas. Lo más probable es que todas estas teorías tengan algo de verdad en ellas. No cabe duda de que los textos que nos han llegado, aunque algunos pueden derivar de tradiciones orales legendarias, han sido bien diseñados y compuestos para copiar en manuscritos, pero de forma y con elementos textuales destinados a dar la ilusión de la recitación de un juglar ante un público popular o caballeresco.

Hoy en día, la investigación se orienta cada vez más hacia el trabajo editorial basado en un conocimiento más profundo del idioma y el estilo de los cantares, así como de la historia medieval; y por otro lado en la comparación con tradiciones épicas de otras culturas.

Un *Bulletin Bibliographique de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes* [Boletín bibliográfico de la Sociedad *Rencesvals* para el estudio de las epopeyas románicas], publicado cada año desde 1958, proporciona una lista casi exhaustiva de todo lo que se publica en cantares de gesta y tradiciones literarias relacionadas. Véanse también las Actas de los diversos congresos de la Sociedad Rencesvals, que se celebran regularmente cada tres años desde 1955.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Conservées dans des manuscrits copiés entre le XII^e et le XV^e siècle, les **chansons de geste** représentent une forme tout à fait originale de l'épopée, essentiellement représentée en France, mais qui a eu des développements dans toute l'Europe occidentale. Elles se caractérisent par une thématique générale : le récit d'exploits le plus souvent guerriers accomplis par des chevaliers chrétiens, et par une forme particulière : la composition en *laissez*, strophes de décasyllabes ou d'alexandrins assonancés ou rimés sur un timbre final unique et de longueur extrêmement variable (de 3 à plus de 1000 vers, la moyenne se situant plutôt entre 20 et 50). À quelques exceptions près, leur longueur varie ordinairement entre 4000 et 12 000 vers. Bien qu'aucune mélodie ne nous en soit parvenue, le terme de *chanson de geste*, figurant effectivement dans certains de ces textes, signifie qu'il s'agissait, au moins à l'origine, de poèmes chantés ou plus vraisemblablement psalmodiés. Et le mot *geste*, du latin *gesta* « actions », indique qu'elles se présentaient comme le récit d'événements s'étant effectivement produits dans le passé, nonobstant le caractère largement légendaire de leur contenu ; par extension, ce mot a en outre pris le sens d'« ensemble d'exploits héroïques accomplis par les membres d'un même lignage », et par extension de « famille héroïque ».

Dès le Moyen Âge, un classement a été proposé entre différentes *gestes* : celle du roi, (essentiellement Charlemagne) autour de héros comme Roland et Olivier, la chanson la plus célèbre et la plus ancienne étant la *Chanson de Roland*, chef-d'œuvre incontestable du genre ; celle de Garin de Monglane, dont le principal héros est son petit-fils Guillaume d'Orange, mais qui célèbre aussi les exploits de son père, de ses frères et de ses neveux : parmi les plus anciens poèmes de ce cycle, on citera la *Chanson de Guillaume* et le *Couronnement de Louis*. Ces deux *gestes* sont essentiellement consacrées à la lutte des chrétiens, au temps de Charlemagne et de son fils Louis, contre les Sarrasins, terme désignant indifféremment tous les ennemis présents ou passés de la Chrétienté. Une troisième *geste*, celle des vassaux rebelles, sans oublier tout à fait le combat contre les infidèles, raconte d'abord les conflits entre le roi, principalement Charles Martel ou Charlemagne, et ses grands vassaux : deux des chefs-d'œuvre en sont *Raoul de Cambrai* et *Girard de Roussillon*. À ce classement originel, il faut ajouter divers autres ensembles, parmi lesquels le cycle des Lorrains, qui raconte les luttes féodales opposant deux lignages aristocratiques, les Lorrains et les Bordelais, au temps de Pépin, le père de Charlemagne ; et plus particulièrement les différents cycles de la Croisade, dont le sujet était originellement le récit épique la Première Croisade, mais qui s'est étendu aux légendes tournant autour du personnage de Godefroi de Bouillon et de sa famille, notamment avec le *Chevalier au cygne*.

La plupart des chansons, au nombre d'une centaine, sont composées en français, c'est-à-dire en français du Nord, plusieurs d'entre elles nous étant aussi connues par des manuscrits copiés en anglo-normand, le dialecte français parlé en Angleterre entre le XI^e et le XIV^e siècles, notamment la *Chanson de Roland* et la *Chanson de Guillaume*, dont on a parfois supposé qu'elles avaient été directement rédigées dans cette langue ; cela est d'ailleurs assuré pour la chanson de *Beuve de Hamptone* dans sa version originelle. D'autres nous sont parvenues en occitan, la langue parlée dans le Sud de la France, ou dans des dialectes intermédiaires, dont *Girard de Roussillon* et la *Chanson de la Croisade albigeoise*. En Italie, la diffusion de certaines chansons a donné lieu à la fabrication d'une langue intermédiaire, le franco-italien, qui permettait en quelque sorte au public local de comprendre des récits qui lui paraissaient néanmoins racontés dans une sorte de français ; et certains auteurs italiens ont utilisé cette langue pour composer sur les mêmes thèmes et avec les mêmes héros des poèmes originaux. L'Espagne enfin a eu sa propre production, certes limitée (nous

n'avons de témoins directs que de trois œuvres), mais tout à fait originale, la chanson la plus connue, la seule conservée à peu près intégralement, étant le *Poema de Mio Cid* ; ajoutons que le genre traditionnel du *romance* présente des analogies formelles notables avec la forme de la laisse épique.

La tradition des chansons de geste ne s'est toutefois pas limitée à ces aires linguistiques, le contenu des poèmes épiques français ayant en outre donné lieu à des traductions et des adaptations, le plus souvent en prose, en allemand (dont le *Ruolanteslied*, poème du prêtre Konrad inspiré de la *Chanson de Roland*), en néerlandais, en vieux norrois, mais aussi pour certaines en espagnol, en italien, en anglais ou en gallois.

À partir de la deuxième moitié du XIII^e siècle, les chansons de geste ont eu tendance, non seulement à s'allonger considérablement (*Lion de Bourges* compte plus de 34 000 alexandrins), mais surtout à développer des épisodes de plus en plus romanesques, des aventures échevelées analogues à celles qu'on rencontre dans les romans de l'Antiquité grecque tardive, ou inspirées de contes populaires. Vers la fin du Moyen Âge s'est enfin développée la pratique de la mise en prose, qui a été pour certaines à l'origine d'une diffusion par des marchands ambulants sous forme de petits livrets imprimés, de sorte que les légendes de Charlemagne, des Quatre Fils Aymon, d'Ogier le Danois et de quelques autres se sont ainsi répandues dans la culture populaire.

D'autre part la tradition issue des versions franco-italiennes, avec ses principaux héros tels que Roland ou Renaud, a été reprise à partir de la fin du XV^e siècle par des auteurs tels que Boiardo ou L'Arioste et à donné l'essor à des poèmes chevaleresques pleins d'aventures extraordinaires, dont le plus connu est évidemment *l'Orlando furioso* ; ces œuvres ont été elles-mêmes le modèle, notamment en Italie et Espagne, d'une vaste production de romans de chevalerie. La diffusion de ces aventures a là aussi nourri la culture populaire, d'où en particulier le théâtre de marionnettes siciliennes et certains *folhetos de cordel* au Brésil.

Ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que le monde savant a commencé à s'intéresser méthodiquement aux chansons de geste, d'abord en publiant les manuscrits peu à peu découverts dans les bibliothèques. Les érudits se sont aussi interrogés sur les origines de ces poèmes. Plusieurs théories ont ainsi vu le jour. On a d'abord supposé qu'ils étaient issus de *cantilènes* improvisées au lendemain des événements historiques et célébrant en les magnifiant les hauts faits accomplis par les principaux guerriers, puis réunies en chansons plus longues et chantées par des jongleurs, non

sans inventions diverses, à travers villes et châteaux. Joseph Bédier, au début du xx^e siècle, s'est opposé à cette conception traditionaliste en insistant sur le rôle d'auteurs véritables, qui auraient recueilli des traditions savantes dans les monastères situés sur les routes de pèlerinages et les auraient mises en forme pour y attirer les pèlerins. Jean Rychner, en 1955, a rapproché la forme des chansons de celle des poèmes épiques populaires improvisés par des chanteurs yougoslaves, et a avancé une théorie néo-traditionaliste, selon laquelle les jongleurs auraient improvisé leurs chansons à partir de canevas d'ensemble et de schémas textuels stéréotypés connus par cœur. On a par ailleurs souligné la parenté formelle des laisses avec les strophes d'anciens poèmes racontant des vies de saints, mais aussi montré la parenté de certaines légendes épiques avec des traditions mythiques indo-européennes. Le plus probable est que toutes ces théories comportent chacune une part de vérité. Il n'est guère douteux que les textes qui nous sont parvenus, même s'ils peuvent pour certains dériver de traditions légendaires orales, ont bien été conçus et composés en vue d'être copiés sur des manuscrits, mais dans une forme et avec des éléments textuels destinés à donner l'illusion de la récitation par un jongleur devant un public populaire ou chevaleresque.

Aujourd'hui la recherche s'oriente de plus en plus, d'une part vers des travaux de publication fondés sur une connaissance approfondie de la langue et du style des chansons, ainsi que de l'histoire médiévale ; et d'autre part sur la comparaison avec des traditions épiques issues d'autres cultures.

Un *Bulletin Bibliographique de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, qui paraît chaque année depuis 1958, fait le relevé quasi exhaustif de tout ce qui se publie sur les chansons de geste et les traditions littéraires apparentées. Voir aussi les *Actes* des différents congrès de la Société Rencesvals, régulièrement tenus tous les trois ans depuis 1955.

4.

Preserved in manuscripts copied between the 12th and 15th centuries, the **chansons de geste** are a completely original epic form, performed mainly in France, but developed throughout Western Europe. They are characterized by a general theme: the narration of more often war exploits performed by Christian knights, and a particular form: the composition in *laisses*, assonnant

or rhyming stanzas of decasyllables or alexandrines in a single final tone and extremely variable length (of 3 to 1000 verses, averaging between 20 and 50). With some exceptions, their total length usually ranges from 4000 to 12000 verses. Although no melody has come to us, the term *chanson de geste*, figuring effectively in some of these texts, means that, at least in its origin, it was a sung or, most likely, chanted poem. And the word *geste*, from the Latin *gesta* (deeds), indicates that they presented themselves as the narrative of events really taking place in the past, despite the largely legendary nature of their content; by extension, this word also assumed the meaning of “a set of heroic acts performed by members of the same lineage” and, by extension, “heroic family”.

Since the Middle Ages, a classification of the different *gestes*, that is to say groups of songs, has been proposed: that of the king (especially Charlemagne), around heroes such as Roland and Olivier, which the most famous and oldest is the *Chanson de Roland* [Song of Roland], undisputed masterpiece of the genre; that of Garin de Monglane, whose main hero is his grandson Guillaume d'Orange, but who is also celebrated for the exploits of his father, brothers and nephews (among the oldest poems in this cycle, *La Chanson de Guillaume* and *Le Couronnement de Louis*). These two songs are mainly devoted to the struggle of Christians in the time of Charlemagne and his son Louis against the Saracens, a term that indifferently defines all present or past enemies of Christianity. A third group is that of the rebel vassals, that, without forgetting the battle against the infidels, first tells of the conflict between the king, especially Charles Martel or Charlemagne, and his vassals: two masterpieces are *Raoul de Cambrai* and *Girard de Roussillon*. To this original classification, we must add various other ensembles, among which the cycle of the Lorrainers, which tells the feudal struggles between two aristocratic lineages, Lorrains and Bordelais, in the time of Pippin, the father of Charlemagne; and more particularly the different cycles of the Crusade, whose subject was originally the epic story of the First Crusade, but which extended to the legends revolving around the character of Godfrey of Bouillon and his family, especially with the *Chevalier au cygne* [Swan Knight].

Most of the *chansons de geste*, numbering one hundred, are written in French, that is to say Northern French, many of which are also known to us by manuscripts copied in Anglo-Norman, the French dialect spoken in England between the eleventh and fourteenth centuries, notably the *Chanson de Roland* and the *Chanson de Guillaume*, which it has sometimes been supposed to have

been directly written in that language; this is also assured for the *Beuve de Hamptone* in its original version. Others have come to us in Occitan, the language spoken in the South of France, or in intermediate dialects, including *Girard de Roussillon* and the *Chanson de la Croisade albigeoise*. In Italy, the diffusion of certain chansons de geste/songs gave rise to the production of an intermediate language, Franco-Italian, which allowed the local public to somehow understand stories that nevertheless seemed to be told in a kind of French; and some Italian authors have used this language to compose original poems on the same themes and with the same heroes. Spain finally had its own production, certainly limited (we have direct witnesses only three works), but quite original. The best-known Spanish chanson de geste/song, the only one preserved almost entirely, is the *Poema de Mio Cid*. And we add that the traditional genre of *romance* presents notable formal analogies with the epic *laisse* form.

The tradition of chansons de geste has not, however, been limited to these linguistic areas, the content of French epic poems having also given rise to translations and adaptations, most often in prose, in German (including the *Ruolanteslied*, poem by the Priest Konrad inspired by the *Song of Roland*), in Dutch, in Old Norse, but also for some in Spanish, Italian, English or Welsh.

From the second half of the 13th century, the chansons de geste tended not only to lengthen considerably (*Lion de Bourges* has more than 34 000 Alexandrians), but especially to develop more and more fabulous episodes, disheveled adventures similar to those found in the novels of late Greek antiquity, or inspired by folk tales. Towards the end of the Middle Ages was finally developed the practice of rewriting in prose, which was for some of them at the origin of a diffusion by street vendors in the form of small printed booklets, so that the legends of Charlemagne, of the *Quatre Fils Aymon* [Four Aymon Sons], of *Ogier le Danois* [Ogier, the Dan] and some others that have thus spread themselves in the popular culture.

On the other hand, the tradition resulting from the Franco-Italian versions, with its main heroes such as Roland or Renaud, was taken again from the end of the fifteenth century by authors such as Boiardo or Ariosto and gave the rise chivalrous poems full of extraordinary adventures, the best known of which is, of course, *Orlando furioso* [Furious Orlando]; these works were themselves the model, particularly in Italy and Spain, of a vast production of chivalric novels. The spread of these adventures has also nourished the popular culture, from where especially the theater of Sicilian puppets and some *folhetos of cordel* in Brazil.

During the nineteenth century only the scholarly world began to take a methodical interest in chansons de geste, first by publishing the manuscripts gradually discovered in libraries. Scholars have also questioned the origins of these poems. Several theories have thus emerged. It was first supposed that they came from *cantilenes* improvised in the aftermath of historical events to celebrating and magnify the deeds accomplished by the main warriors, then united in longer chansons sung by jugglers, not without various inventions, through cities and castles. Joseph Bédier, at the beginning of the twentieth century, opposed this traditionalist conception by insisting on the role of true authors, who would have collected scholarly traditions in the monasteries located on the pilgrimage routes and would have put them in shape for attract pilgrims. Jean Rychner, in 1955, brought the form of the chansons closer to that of the popular epic poems improvised by Yugoslav singers, and advanced a neo-traditionalist theory, according to which the jugglers would have improvised their chansons based on set patterns and stereotyped textual patterns known by heart. The formal relationship with the stanzas of ancient poems recounting the lives of saints have also been emphasized, but the kinship of certain epic legends with mythical Indo-European traditions have been showed too. Most likely, all these theories have some truth in them. There is little doubt that the texts that have come down to us, although some may derive from oral legendary traditions, have been well designed and composed for copying on manuscripts, but in a form and with textual elements intended to give the illusion of the recitation by a juggler before a popular or chivalric public.

Today, the research is increasingly oriented towards publishing work based on a better knowledge of the language and style of the chansons de geste, as well as medieval history; and on the other hand on the comparison with epic traditions from other cultures.

A Bulletin Bibliographique de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes [Bibliographical Bulletin of the *Rencesvals* Society for the Study of Romance Epics], published every year since 1958, provides an almost exhaustive list of all that is published on chansons de geste and related literary traditions. See also the Acts of the various congresses of the Rencesvals Society, regularly held every three years since 1955.

(English translation by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

- BEDIER, Joseph. **Les Légendes épiques**. Recherches sur la formation des chansons de geste. Paris: Champion, 1909-1913, 4 vol. (reproduction Genève, Slatkine, 1996).
- BOUTET, Dominique. **La chanson de geste**. Paris : PUF, 1995.
- GAUTIER, Léon. **Les épopées françaises**. Paris : V. Palmé, 1878-1892, 4 vol. (2e édition).
- GRISWARD, Joël H. **Archéologie de l'épopée médiévale**. Paris: Payot, 1981.
- HEINEMANN, Edward A. **L'Art métrique de la chanson de geste**. Essai sur la musicalité du récit. Genève: Droz, 1993.
- MARTIN, Jean-Pierre. **Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation** (Discours de l'épopée médiévale 1). 2e édition revue et mise à jour, Champion, 2017.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón. **La Chanson de Roland y el neotradicionalismo, orígenes de la épica románica**, Madrid, 1959 ; traduction française : **La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs**. Paris: Picard, 1960 (2e édition revue et mise à jour).
- PARIS, Gaston. **Histoire poétique de Charlemagne**. Paris: A. Franck, 1865 (reproduction Genève, Slatkine, 1974).
- RYCHNER, Jean. **La chanson de geste**. Essai sur l'art épique des jongleurs. Genève-Lille: Droz-Giard, 1955 (2e édition 1999).
- SICILIANO, Italo. **Le origini delle canzoni di gesta**. Padoue, 1940.
- SUARD, François. **La chanson de geste**. Paris: PUF, Que sais-je ?, 1993 (2e édition 2003).
- SUARD, François. **Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire** (XIe-XVe siècle). Paris: Champion, 2011.
- ZUMTHOR, Paul. **La lettre et la voix**. De la « littérature » médiévale. Paris: Seuil, 1987.



MENDONÇA, Fernando de. Cinema épico. Cine épico. Cinéma épique. Epic cinema. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 44-48. ISSN 2527-080X.

CINEMA ÉPICO/CINE ÉPICO/CINÉMA ÉPIQUE/EPIC CINEMA

Fernando de Mendonça

1.

Definimos como “cinema épico” o conjunto de composições fílmicas (curtas e longas-metragens) nas quais se reconhece o desenvolvimento de uma matéria épica, ou seja, obras cinematográficas que partem de uma temática que envolve um plano histórico, um plano maravilhoso e um heroísmo de características épicas, considerado, evidentemente, o sentido de maravilhoso, de história e de heroísmo à época de cada obra. Reconhecido como um dos gêneros narrativos mais evidentes para a formação histórica do audiovisual em sua conotação de espetáculo, o épico pode ser identificado enquanto alicerce do bem-sucedido estabelecimento de Hollywood, determinando modelos clássicos de realização cinematográfica a serem desenvolvidos em diversas outras esferas de produção, inclusive em geografias periféricas. Outras nações importantes para os

primórdios do cinema, como a Itália, a França e a União Soviética, também recorreram ao tom patriótico e maravilhoso da epopeia para aprimorar as possibilidades de sua produção fílmica, desde o término do Séc. XIX. Para isso, a relação com matrizes literárias sempre se manifestou constantemente na práxis cinematográfica, privilegiando abordagens e técnicas de produção baseadas nas teorias da adaptação e nos princípios da tradução intersemiótica. A compreensão (deleuziana) de modernidade na linguagem cinematográfica atualiza, sincronicamente, as possibilidades do épico a partir do Séc. XX, redimensionando seu potencial narrativo no diálogo com as outras artes.

2.

Definimos como “cine épico” el conjunto de composiciones fílmicas (cortas y largometrajes) en las que se reconoce el desarrollo de una materia épica, es decir, obras cinematográficas que parten de una temática que envuelve un plano histórico, un plan maravilloso y un" el heroísmo de características épicas, considerado, evidentemente, el sentido de maravilloso, de historia y de heroísmo en la época de cada obra. Reconocido como uno de los géneros narrativos más evidentes para la formación histórica del audiovisual en su connotación de espectáculo, la epopeya puede identificarse como la base del exitoso establecimiento de Hollywood, determinando modelos clásicos de cine que se desarrollarán en otras esferas de producción, incluso en geografías periféricas. Otras naciones importantes para los primeros días del cine, como Italia, Francia y la Unión Soviética, también han recurrido al tono maravilloso y patriótico de la epopeya para mejorar las posibilidades de su producción cinematográfica desde finales del siglo XIX. Para esto, la relación con las matrices literarias siempre se ha manifestado constantemente en la praxis cinematográfica, favoreciendo enfoques y técnicas de producción basadas en teorías de adaptación y los principios de la traducción intersemiótica. La comprensión (deleuziana) de la modernidad en el lenguaje cinematográfico actualiza sincrónicamente las posibilidades de la epopeya del siglo XX, redimensionando su potencial narrativo en el diálogo con otras artes.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Nous définissons comme « cinéma épique » l'ensemble des compositions cinématographiques (courts métrages et longs métrages) dans lesquelles le développement d'une matière épique est reconnue, c'est-à-dire des œuvres cinématographiques qui partent d'un thème comportant un plan historique, un plan merveilleux et l'héroïsme avec des caractéristiques épiques, bien entendu le sens de l'émerveillement, de l'histoire et de l'héroïsme à l'époque de chaque œuvre. Reconnue comme l'un des genres narratifs les plus évidents pour la formation historique de l'audiovisuel dans sa connotation de spectacle, l'épopée peut être identifiée comme le fondement de la réussite de l'établissement d'Hollywood, déterminant des modèles classiques du cinéma à développer dans diverses autres sphères de la production, y compris dans les zones géographiques périphériques. D'autres pays importants pour les débuts du cinéma, tels que l'Italie, la France et l'Union soviétique, ont également eu recours au ton merveilleux et patriotique de l'épopée pour améliorer les possibilités de leur production cinématographique depuis la fin du XIXe siècle. Pour cela, la relation avec les matrices littéraires s'est toujours manifestée dans la praxis cinématographique, privilégiant les approches et les techniques de production basées sur les théories de l'adaptation et les principes de la traduction intersémiotique. La compréhension (deleuzienne) de la modernité en langage cinématographique actualise de manière synchrone les possibilités de l'épopée du XXe siècle, en redimensionnant son potentiel narratif dans un dialogue avec d'autres arts.

(Traduction française de Christina Ramalho)

4.

We define as "epic cinema" all the cinematographic compositions (short films and feature films) in which the development of an epic matter is recognized, that is to say cinematographic works which start from a theme comprising a historical plan, a wonderful plan and heroism with epic characteristics, of course the sense of wonder, history and heroism at the time of each production. Recognized as one of the most evident narrative genres for the historical formation of audiovisual

in its connotation of spectacle, the epic can be identified as the foundation of the successful establishment of Hollywood, determining classic models of filmmaking to be developed in various other spheres of production, including in peripheral geographies. Other important nations for the early days of cinema, such as Italy, France, and the Soviet Union, have also resorted to the wonderful and patriotic tone of the epic to enhance the possibilities of their filmic production since the end of the 19th century. For this, the relationship with literary matrices has always been constantly manifested in cinematographic praxis, favoring approaches and production techniques based on adaptation theories and the principles of intersemiotic translation. The (Deleuzian) understanding of modernity in film language synchronously updates the possibilities of the epic from the twentieth century, resizing its narrative potential in dialogue with other arts.

(English translation by Christina Ramalho)

Referências/ Referencias/ Références/ References

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dictionnaire théorique et critique du cinéma**. Paris: Editions Nathan/HER, 2001.

BRESSON, Robert. **Notes sur le cinématographe**. Paris: Gallimard, 1975.

BURGOYNE, Robert. **The epic film in world culture**. New York: Routledge, 2010.

Cinemais. Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 6, julho/agosto 1997. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais.

Cinemais. Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 7, setembro/outubro 1997. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais.

DELEUZE, Gilles. **L'Image-mouvemente**. Cinéma 1. Paris: Les Éditions du Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles. **L'Image-temps**. Cinéma 2. Paris: Les Éditions du Minuit, 1985.

ELLEY, Derek. **The epic film: myth and history**. London: Routledge, 1984.

FUZZELIER, Etienne. **Littérature et cinéma**. Paris: Ed. du Cerf, 1964.

GOYET, Florence. **Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière**, Iliade, Chanson de Roland, Hogen et Heiji monogatari. Paris : éd. Honoré Champion, 2006.

MITRY, Jean. **Esthétique et psychologie du cinéma**. Paris: Éditions universitaires, 1963. (Tome 1)

MORIN, Edgar. **Le cinéma et l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie**. Paris: Éditions de Minuit, 1956.

NEIVA, Saulo. **Déclin & confins de l'épopée au XIXe siècle**. Postface Florence Goyet, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études Littéraires Françaises », 2008, n° 73.

PAUL, Joanna. **Film and the classical epic tradition**. Oxford: University Press, 2013.

PINEL, Vincent. **Genres et mouvements au cinéma**. Paris: Larousse, coll. « Comprendre, reconnaître », Paris, 2009.

SANTAS, Constantine [et al]. **The encyclopedia of epic films**. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2014.

SMITH, Gary Allen. **Epic films: casts, credits and commentary on over 350 historical spectacle movies**. 2nd Revised edition. Jefferson, NC: McFarland & Co. 2009.



RAMALHO, Christina. Cordel épico. *Cordel épico. Cordel épique. Epic cordel*. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 49-56. ISSN 2527-080X.

CORDEL ÉPICO/CORDEL ÉPICO/CORDEL ÉPIQUE/EPIC CORDEL

Christina Ramalho

1.

O “folheto de cordel” é uma forma de literatura popular típica do nordeste do Brasil, cuja origem é amplamente discutida por especialistas. Da importação da literatura popular da Península Ibérica, à influência de tradições europeias como os *pliegos sueltos* e as *folhas volantes* (MENDONÇA, 2018) ou a *littérature de colportage* francesa, diversas são as visões acerca das heranças recebidas, visto que temáticas épicas europeias, como o “ciclo troiano” e o “ciclo de Carlos Magno”, podem ser encontradas no repertório do cordel brasileiro. No entanto, também há correntes teóricas que relacionam o cordel nordestino à tradição das “cantorias”, manifestação oral própria dessa região do Brasil. A perspectiva histórica da tradição do cordel no Brasil é, portanto, tema vasto, que merece leituras à parte do enfoque dado nesta descrição do subgênero “cordel épico”.

Cavignac explica que os folhetos de cordel se caracterizam por serem “relatos em versos difundidos sob a forma de livretos de oito, dezesseis ou trinta e duas páginas” (2006, p. 77). Marc

Curran, por sua vez, declara que o cordel “Parecia-me (e hoje me parece ainda mais) ser, para o estrangeiro ou o não-participante da realidade cordeliana (a do poeta, do editor ou do público), *um retrato* de um povo, de uma maneira de viver, de um país e de sua visão dos eventos da época. O cordel realmente é uma crônica do século XX em toda sua grandeza” (2003, p. 12). Aderaldo Luciano, que enfatiza a autonomia do cordel nordestino, explica que os nordestinos brasileiros “herdaram a denominação Literatura de Cordel, dada aos folhetos em verso vendidos nas feiras, bem como testemunharam sua consagração” (2012, p. 10). Esse tipo de publicação, em geral, apresenta ilustração frontal na técnica da xilogravura, gravuras ou imagens fotográficas, e é vendido a preço módico em feiras e mercados populares.

Quanto aos subgêneros dos folhetos de cordel, uma das classificações mais conhecidas foi feita pelo escritor brasileiro Ariano Suassuna (1927-2014), que reconheceu seis diferentes “ciclos”: ciclo heroico; ciclo maravilhoso; ciclo religioso e de moralidades; ciclo cômico, satírico e picaresco; ciclo histórico e circunstancial; e ciclo de amor e fidelidade (DECA, 1962, p. 28). Outras divisões em subgêneros, períodos ou ciclos foram desenvolvidas por Gustavo Barroso, Eduardo Diatahy B. de Menezes e Ronald Daus, entre outros. De fato, é extensa a gama temática das expressões em cordel, que tanto podem penetrar nos domínios da tragédia, quanto nos da comédia, do lirismo, do didatismo etc. Estudo também interessante sobre os folhetos de cordel foi desenvolvido por Alberto Roiphe, em *Forrobodó na linguagem do sertão. Leitura verbo-visual de folhetos de cordel* (2013). Na obra, o pesquisador aborda os aspectos temático, composicional e estilístico dessa manifestação da literatura brasileira.

Interessam-nos aqui, especificamente, os folhetos de cordel que desenvolvem uma matéria épica, ou seja, ou seja, obras que partem de uma temática que envolve um plano histórico, um plano maravilhoso e um heroísmo de características épicas, considerado, evidentemente, o sentido de maravilhoso, de história e de heroísmo relacionados à época de cada obra. Segundo Ronald Daus (1982, p. 6), os primeiros poemas épicos em cordel surgidos no Brasil datam de 1850. Os versos eram organizados exclusivamente em quadras até que, por volta de 1900 passaram a se apresentar também em sextilhas e septilhas. Por volta de 1940, segundo o mesmo autor, apareceram os poemas organizados em décimas. Leandro Gomes de Barros (1868-1918) e Francisco das Chagas

Batista (1882-1930) são os dois grandes nomes relacionados à origem dessa expressão literária popular brasileira.

2.

El "folleto de cordel" es una forma de literatura popular típica del nordeste de Brasil, cuyo origen es ampliamente discutido por especialistas. De la importación de la literatura popular de la Península Ibérica, a la influencia de tradiciones europeas como los pliegos sueltos y las hojas volantes (MENDONÇA, 2018) o la *littérature de colportage* francesa, diversas son las visiones acerca de las herencias recibidas, ya que temáticas épicas europeas, como el "ciclo troyano" y el "ciclo de Carlomagno", se pueden encontrar en el repertorio del cordel brasileño. Sin embargo, también hay corrientes teóricas que relacionan el cordel nordestino a la tradición de las "*cantorias*", manifestación propia de esa región de Brasil. La perspectiva histórica de la tradición del cordel en Brasil es, por lo tanto, tema vasto, que merece lecturas aparte del enfoque dado en esta descripción del subgénero "cordel épico".

Cavignac explica que los folletos de cordel se caracterizan por ser relatos en versos difundidos en forma de folletos de ocho, dieciséis o treinta y dos páginas (2006, p. 77). Marc Curran, por su parte, declara que el cordel le pareció (y hoy parece aún más) ser, para el extranjero o el no participante de la realidad *cordeliana* (la del poeta, del editor o del público), un retrato de un pueblo, de una manera de vivir, de un país y de su visión de los acontecimientos de la época. El cordel, según el autor, es realmente una crónica del siglo XX en toda su grandeza (2003, p.12). Aderaldo Luciano, que enfatiza la autonomía del cordel nordestino, explica que los nordestinos brasileños heredaron la denominación Literatura de Cordel, dada a los folletos en verso vendidos en las ferias, así como testimoniaron su consagración (2012, p.10). Este tipo de publicación, en general, presenta ilustración frontal en la técnica de la xilografía, grabados o imágenes fotográficas, y se vende a un precio módico en ferias y mercados populares.

En cuanto a los subgéneros de los folletos de cordel, una de las clasificaciones más conocidas fue la hecha por el escritor brasileño Ariano Suassuna (1927-2014), que reconoció seis diferentes ciclos: ciclo heroico; ciclo maravilloso; el ciclo religioso y la moralidad; el ciclo cósmico, satírico y picaresco; ciclo histórico y circunstancial; y el ciclo de amor y fidelidad (DECA, 1962, p.28). Otras

divisiones en subgéneros, períodos o ciclos fueron desarrolladas por Gustavo Barroso, Eduardo Diatahy B. de Menezes y Ronald Daus, entre otros. De hecho, es extensa la gama temática de las expresiones en cordel, que tanto pueden penetrar en los dominios de la tragedia, como en los de la comedia, del lirismo, del didatismo etc. El estudio también interesante sobre los folletos de cordel fue desarrollado por Alberto Roiphe, en *Forrobodó na linguagem do sertão. Leitura verbo-visual de folhetos de cordel* (2013). En la obra, el investigador aborda los aspectos temáticos, composicionales y estilísticos de esa manifestación de la literatura brasileña.

Nos interesan aquí, específicamente, los folletos de cordel que desarrollan una materia épica, es decir, obras que parten de una temática que envuelve un plano histórico, un plan maravilloso y un heroísmo de características épicas, considerado, evidentemente, el sentido de maravilloso, de historia y de heroísmo en la época de cada obra. Según Ronald Daus (1982, p. 6), los primeros poemas épicos en cordel surgidos en Brasil datan de 1850. Los versos eran organizados exclusivamente en cuabras hasta que, alrededor de 1900 pasaron a presentarse también en sextillos y septilas. En torno a 1940, según el mismo autor, aparecieron los poemas organizados en décimas. Leandro Gomes de Barros (1868-1918) y Francisco das Chagas Batista (1882-1930) son los dos grandes nombres relacionados con el origen de esa expresión literaria popular brasileña.

3.

La « brochure de Cordel » est une forme de littérature populaire typique du nord-est du Brésil, dont l'origine est largement discutée par les chercheurs. Le l'importation de la littérature populaire de la péninsule ibérique à l'influence des traditions européennes comme *pliegos sueltos* et las *folhas volantes* (MENDONÇA, 2018) ou la *littérature de colportage* française, diverses sont les vues sur l'héritage reçu, depuis que thématiques européennes, comme Le « cycle de Troie » et le « cycle Charlemagne » se retrouvent dans le répertoire de la chaîne brésilienne. Cependant, il existe également des courants théoriques qui relient le cordel nord-est à la tradition des « *cantorias* », une manifestation de cette région du Brésil. La perspective historique de la tradition du cordel au Brésil est si vaste sujet qui mérite la lecture en dehors de cette description du sous-genre « cordel épique ».

Cavignac explique que les « folhetos de cordel » sont caractérisés par être rapports en versets diffusés sous forme de brochures avec huit, seize ou trente-deux pages (2006, p. 77). Marc Curran, à son tour, indique que le cordel le semblait être (et aujourd'hui semble encore plus), pour l'étrangers ou non-participant de la réalité *cordeliana* (le poète, l'éditeur ou le public), un portrait d'un peuple, d'un mode de vie, d'un pays et de leur vision des événements de l'époque. Selon lui, le cordel est vraiment une chronique du XXe siècle dans toute sa grandeur (2003, p.12). Aderaldo Luciano, qui met l'accent sur l'autonomie du cordel, explique que les brésiliens du Nord-Est du Brésil ont hérité la désignation « Littérature de Cordel » donnée aux brochures en vers vendus à des foires et ils ont été témoins de leur consécration (2012, p.10). Ce type de publication présente généralement des illustrations de face dans l'art de la gravure sur bois, de la gravure ou des images photographiques et est vendu à des prix raisonnables dans les foires et les marchés populaires.

En ce qui concerne les sous-genres du *folheto de cordel*, l'une des meilleures classifications connues a été prise par l'écrivain brésilien Ariano Suassuna (1927-2014), qui a reconnu six différents « cycles »: le cycle héroïque; cycle merveilleux cycle religieux et morale; cycle comique, satirique et picaresque; cycle historique et circonstanciel; et un cycle d'amour et de fidélité (DECA, 1962: 28). D'autres divisions, sous-genres périodes ou cycles ont été mis au point par Eduardo Diatahy B. de Menezes e Ronald Daus, entre autres. En fait, le thème est vaste gamme d'expressions sur une ligne, qui peut être soit dans les domaines de la tragédie, comme dans la comédie, le lyrisme, le didactisme, etc. Une étude intéressante sur les *folhetos de cordel* a également été réalisée par Alberto Roiphe, à *Forrobodó na linguagem do sertão. Leitura verbo-visual de folhetos de cordel* (2013). Dans le travail, le chercheur aborde les aspects thématiques, compositionnels et stylistiques de cette manifestation de la littérature brésilienne.

Nous sommes particulièrement intéressés par les folhetos de cordel qui développent une matière épique, c'est-à-dire des œuvres en cordel qui partent d'un thème comportant un plan historique, un plan merveilleux et l'héroïsme avec des caractéristiques épiques, bien entendu le sens de l'émerveillement, de l'histoire et de l'héroïsme à l'époque de chaque œuvre. Selon Ronald Daus (1982, p. 6), les premiers *cordeis* épiques brésiliens sont de 1850. Les poèmes ont été disposés exclusivement dans strophes de quatre versets jusqu'à, vers 1900, quand ils ont commencé à être

présenter en strophes de six et sept versets. Vers 1940, selon le même auteur, des poèmes sont apparus organisés en dix versets. Leandro Gomes de Barros (1868-1918) et Francisco das Chagas Batista (1882-1930) sont les deux grands noms liés à l'origine de cette expression littéraire populaire brésilienne.

4.

The “cordel leaflet” is a form of popular literature typical of northeastern Brazil, which origin is widely discussed by researchers. From the importation of popular literature from the Iberian Peninsula, to the influence of European traditions such as *pliegos sueltos* and *folhas volantes* (MENDONÇA, 2018) or the French *littérature de colportage*, several are the visions of inheritances received, since European epic themes such as the "Trojan cycle" and the "Charlemagne cycle" can be found in the repertoire of the Brazilian cordel. However, there are also theoretical currents that relate the Northeast cordel to the tradition of “*cantorias*”, an oral manifestation of this region of Brazil. The historical perspective of the cordel tradition in Brazil is, therefore, a vast subject, which deserves readings apart from the approach given in this description of the subgenus “epic cordel”.

Cavignac explains that the cordel leaflets are characterized by being reports in verses spread in the form of booklets of eight, sixteen or thirty-two pages (CAVIGNAC, 2006, p. 77). Marc Curran, in turn, declares that the cordel seemed to him to be (and today seems even more), to the foreigner or the non-participant of cordel's reality (that of the poet, the editor or the public), a portrait of a people, of a way of life, of a country and of their vision of the events of the time. The cordel really is, in his opinion, a chronicle of the twentieth century in all its grandeur (2003, p.12). Aderaldo Luciano, who emphasizes the autonomy of the northeastern cordel, explains that the Brazilian Northeasterns inherited Cordel's Literature denomination, given to the leaflets sold in the fairs, as well as witnessed their consecration (2012, p.10). This type of publication generally presents front illustration in the art of woodcut, engraving or photographic images, and is sold at reasonable prices in fairs and popular markets.

As for the subgenres of the cordel leaflets, one of the best known classifications was made by the Brazilian writer Ariano Suassuna (1927-2014), who recognized six different "cycles": a heroic

cycle; wonderful cycle; religious cycle and morality; comic, satirical and picaresque cycle; historical and circumstantial cycle; and a cycle of love and fidelity (DECA, 1962, p. 28). Other divisions in subgenres, periods or cycles were developed by Gustavo Barroso, Eduardo Diatahy B. de Menezes and Ronald Daus, among others. In fact, the thematic range of cordel expressions, which can penetrate into the realm of tragedy as well as into comedy, lyricism, didacticism, etc., is extensive. Also interesting study on cordel leaflets was developed by Alberto Roiphe, in *Forrobodó na linguagem do sertão. Leitura verbo-visual de folhetos de cordel* (2013). In the work, the researcher approaches the thematic, compositional and stylistic aspects of this manifestation of Brazilian literature.

We are interested specifically in the “folhetos de cordel” that develop an epic matter, that is to say cordel works which start from a theme comprising a historical plan, a wonderful plan and heroism with epic characteristics, of course the sense of wonder, history and heroism at the time of each production. According to Ronald Daus (1982, p.6), the earliest epic “folhetos de cordel” in Brazil date back to 1850. The verses were organized exclusively in stanzas with four verses until, around 1900, they also appeared in six and seven verses by stanza. Around 1940, according to the same author, poems appeared organized in tenths. Leandro Gomes de Barros (1868-1918) and Francisco das Chagas Batista (1882-1930) are the two great names of poets of cordel related to the origin of this popular Brazilian literary expression.

Referências/Referencias/Références/References

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e de folhetos**. Campinas: Mercado das Letras/Associação de Leitura do Brasil, 1999.

ANDRIES, Lise; BOLLÈME, Geneviève. **La bibliothèque bleu : littérature de colportage**. Paris : Robert Laffont, 2003.

BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949.

CAVIGNAC, Julie. **A literatura de cordel no nordeste do Brasil: Da história escrita ao relato oral**. Tradução de Nelson Patriota. Natal: EdUFRN, 2006.

CURRAN, Marc. **A literatura de cordel**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

DAUS, Ronald. **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

DECA, Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. Recife, ano IV, no. 5, 1962.

- LUCIANO, Aderaldo. **Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro**. Rio de Janeiro; São Paulo: Edições Adaga; Luzeiro, 2012.
- MENDONÇA, Luciara Leite de. **Quatro representações de Zumbi dos Palmares em cordel épico**. São Cristóvão: PPGL/UFS, 2018. Dissertação de Mestrado.
- MENEZES, Diatahy B. de Menezes. Das classificações temáticas da literatura de cordel: uma querela inútil. Disponível em: . Acesso em: 13/08/2018.
- PEREGRINO, Umberto. **Literatura de cordel em discussão**. Rio de Janeiro: Presença Edições; [Natal]: Fundação José Augusto, 1984.
- ROIPHE, Alberto. **Forrobodó na linguagem do sertão**. Leitura verbo-visual de folhetos de cordel. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2013.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- SILVA, João Melchíades Ferreira da. **Feira de versos: poesia de cordel**. São Paulo: Ática, 2005.
- SOUSA, Liêdo Maranhão de. **Classificação popular da literatura de cordel**. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SUASSUNA, Ariano. A compadecida e o romanceiro nordestino. In: _____. **Literatura popular em verso**. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1972, p. 153-164
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- RAMOS, Amanda da Silva; PINTO, Maria Isaura Rodrigues. A questão temática no âmbito da literatura de cordel. In: **Linguagem em (Re)vista**, vol. 10, n. 19. Niterói, jan.-jun./2015, p. 1-25.



RAMALHO, Christina. Epopeia/Poema épico. Epopeya/Poema épico. Épopée/Poème Épique. Epic Poem. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 57-. ISSN 2527-080X.

EPOPEIA/POEMA ÉPICO
EPOPEYA/POEMA ÉPICO
ÉPOPÉE/POÈME ÉPIQUE
EPIC POEM

Christina Ramalho

1.

Definir “epopeia” em termos de sua caracterização como um gênero literário não é tarefa fácil. Muitas serão, inclusive, as publicações teóricas e críticas em que o leitor encontrará referências às epopeias como manifestações ligadas a uma tradição antiga, que teria se esgotado no século XVIII, a partir de quando obras literárias de natureza semelhantes às epopeias do passado, principalmente pelo viés da herança homérica, seriam meras composições repletas de arcaísmos e não mais condizentes com o mundo inaugurado já no Renascimento. De igual modo, se ouvirá falar de visões que destituem o “Novo Mundo” de epicidade, entendendo haver nações naturalmente não-afeitas ao gênero épico. Este, entretanto, não é o espaço para dimensionar e discutir essas visões que, de certo modo, negam a permanência e as transformações da epopeia como gênero, não se abrindo, por exemplo, à possibilidade de refletir sobre muitas produções que acenam para o épico na contemporaneidade.

Claro está que uma proposta de Mapeamento de Obras Épicas, que reúne o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), o ***Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées (REARE)***, o *Projet Épopée* e o *Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS)*, para a realização de uma extensa cartografia da produção épica através do tempo e dos espaços, não parte de uma visão daquela natureza. A epopeia, para todos – ou quase todos – que integram esses centros e projetos de pesquisa, é um gênero vivo, ainda que boa parte dos estudos realizados se volte para a tradição épica, o que faz com que obras clássicas e universalmente conhecidas estejam presentes e sejam constantemente revisitadas por olhares críticos que as contemplam a partir de novos referentes. De igual modo, há, no CIMEEP, no REARE, no *Projet Épopée* e no CELIS, pesquisas voltadas para outros enfoques e *corpora*, como o estudo de produções épicas mais recentes; as relações entre a produção épica e outras artes; as conexões entre as obras épicas e outras áreas do conhecimento; as abordagens à oralidade épica, às questões políticas, aos registros populares etc.

Entretanto, também cabe dizer, o fato de se ter, em geral, a ideia da epopeia como um gênero vivo não significa que, necessariamente, todos tenham a mesma visão teórica sobre a natureza desse tipo de produção. Ainda que a base teórica principal que levou à criação do CIMEEP tenha sido a “Teoria épica do discurso”, de Anazildo Vasconcelos da Silva, que está na base da maioria dos estudos épicos realizados no Brasil desde os anos 80 do século XX, a própria formação inicial do centro já possibilitou a chegada de pensamentos diferentes, o que, de fato, enriqueceu os estudos brasileiros, mas também proporcionou aos membros estrangeiros o acesso a visões teóricas e a produções épicas que também lhes trouxeram novidades. Por exemplo, a presença generosa de alguns membros do ***Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées (REARE)***, fundado em novembro de 2000, como membros-fundadores do CIMEEP, abriu muitas possibilidades de novos diálogos, sempre com grande respeito pela diversidade de pontos de vista, cabendo destacar a importância de dois grandes nomes da área de Estudos Épicos – que infelizmente não estão mais entre nós – cujas trajetórias como grandes especialistas e historiadores da literatura épica (com destaque para a africana) continuam a servir de inspiração para quem se dedica ao estudos de obras épicas: Lilyan Kesteloot e Bassirou Dieng.

Todas essas referências servem para explicar a decisão da comissão científica de estruturar o mapeamento a partir de subgêneros que permitem uma organização mais democrática dos verbetes, mas que, de modo algum, impedem que se mantenham visões divergentes em relação à própria inserção dos verbetes nessas categorias. A opção, por exemplo, por distinguir “epopeia/poema épico” de “epopeia oral” deveu-se apenas ao fato de que as abordagens a obras que circulam pela via da oralidade e as que circulam sob forma de livros são bem diferentes. Dar destaque a essa diferença, por meio do registro em cores distintas no mapa em si, foi um modo de tornar mais visíveis os espaços por onde as epopeias orais circulam mais fortemente. No entanto, nada impede – muito pelo contrário – que consideremos ambas as produções como “epopeias”. O mesmo se pode dizer da categoria “canção de gesta”, cujo destaque como um subgênero à parte se fundamenta apenas pela intenção de também fazer ressaltar, aos olhos de quem vê o mapa, os caminhos desse tipo de manifestação épica.

As referências bibliográficas discriminadas ao fim desta descrição indicarão excelente repertório de leitura sobre o gênero épico, que vão desde as considerações de Cecile Bowra à visão inovadora e política de Florence Goyet, entre muitos outros nomes.

No que se refere, especificamente, à categoria “epopeia/poema épico”, chegou-se a uma definição bastante abrangente, que evitasse limitar a inserção de verbetes a um recorte teórico muito específico. Assim, conjugando diversas abordagens, foi possível perceber que há aspectos comuns que permitem que essa categoria reúna obras de tempos e lugares distintos. Por isso, de forma sintética, serão tratadas como “epopeias/poemas épicos” poemas longos, publicados em forma de livro, nos quais se reconheçam: a presença da história, do mito e do heroísmo, consideradas, evidentemente, as próprias transformações desses conceitos através dos tempos; e a enunciação que mescla a voz lírica e a voz narrativa. Será o modo como cada autor descreverá a epopeia escolhida que poderá revelar alguma particularidade teórica em termos de abordagem ao gênero. O princípio da inserção de obras no subgênero epopeia/poema épico é, por tudo isso, bastante democrático.

2.

Definir “epopeya” en términos de su caracterización como género literario no es tarea fácil. Muchas incluso serán las publicaciones teóricas y críticas en las que el lector encontrará referencias a las epopeyas como manifestaciones vinculadas a una antigua tradición que se habría agotado en el siglo XVIII, desde cuando se encontrarían obras literarias de naturaleza similar a las epopeyas del pasado, especialmente por el sesgo de la herencia homérica, pero que serían meras composiciones llenas de arcaísmos y ya no en consonancia con el mundo inaugurado ya en el Renacimiento. Del mismo modo, escucharemos sobre visiones que privan al “Nuevo Mundo” de la epicidad, entendiendo que hay naciones naturalmente no afectadas por el género épico. Sin embargo, este no es el espacio para dimensionar y discutir estos puntos de vista que, de alguna manera, niegan la permanencia y las transformaciones de la epopeya como género, sin abrirse, por ejemplo, a la posibilidad de reflexionar sobre muchas producciones que apuntan para la epopeya en la contemporaneidad.

Por supuesto, una propuesta para una Cartografía de Obras Épicas, que reúne el Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudios Épicos (CIMEEP), el *Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées* (REARE), el *Projet Épopée* y el *Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique* (CELIS), para la realización de una extensa cartografía de producción épica a través del tiempo y de los espacios, no puede partir de una visión que niega la permanencia de la epopeya. La epopeya, para todos – o casi todos – aquellos que integran estos centros y proyectos de investigación, es un género vivo, aunque gran parte de los estudios realizados se centran en la tradición épica, lo que mantiene entre las producciones estudiadas las obras clásicas y universalmente conocidas que son constantemente revisadas por miradas críticas que las contemplan desde nuevos referentes. Del mismo modo, hay investigaciones que ocurren en el CIMEEP, REARE, *Projet Épopée* y CELIS que están centradas en otros enfoques y corpus, como el estudio de producciones épicas más recientes; las relaciones entre producción épica y otras artes; las conexiones entre obras épicas y otras áreas de conocimiento; enfoques de oralidad épica, cuestiones políticas, registros populares, etc.

Sin embargo, también debe decirse que la idea general de la epopeya como género vivo no significa necesariamente que todos tengan la misma visión teórica de la naturaleza de este tipo de producción. Aunque la principal base teórica que condujo a la creación del CIMEEP fue la “Teoría épica del discurso”, de Anazildo Vasconcelos da Silva, que es la base de la mayoría de los estudios épicos realizados en Brasil desde la década de 1980, la formación inicial del centro ya ha permitido la llegada de diferentes pensamientos, lo que, de hecho, enriqueció los estudios brasileños, pero igualmente proporcionó a los miembros extranjeros acceso a conocimientos teóricos y producciones épicas que también les trajeron novedades. Por ejemplo, la generosa presencia de miembros del ***Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées*** (REARE), fundado en noviembre de 2000, como miembros fundadores del CIMEEP, ha abierto muchas posibilidades para nuevos diálogos, siempre con un gran respeto por la diversidad de puntos. Vale la pena señalar la importancia de dos grandes nombres en el área de Estudios Épicos – que desafortunadamente ya no están con nosotros – cuyas trayectorias como grandes especialistas e historiadores de la literatura épica (especialmente africana) continúan inspirando a quienes se dedica al estudio de obras épicas: Lilyan Kesteloot y Bassirou Dieng.

Todas estas referencias sirven para explicar la decisión del comité científico de estructurar la cartografía a partir de subgéneros que permiten una organización más democrática de las entradas, pero que de ninguna manera evitan puntos de vista divergentes con respecto a la propia inserción de algunas entradas en estas categorías. La elección, por ejemplo, de distinguir “epopeya/poema épico” de “epopeya oral” se debió únicamente al hecho de que los enfoques de las obras que circulan oralmente y en las que circulan en forma de libros son bastante diferentes. Destacar esta diferencia, al registrar diferentes colores en el mapa en sí, pareció una forma de hacer más visibles los espacios a través de los cuales las epopeyas orales circulan más fuertemente. Sin embargo, nada impide, sino todo lo contrario, que consideremos ambas producciones como “epopeyas”. Lo mismo puede decirse de la categoría “cantar de gesta”, cuya prominencia como un subgénero separado se basa únicamente en la intención de destacar también, a los ojos del espectador, los caminos por el mapa de este tipo de manifestación épica.

Las referencias bibliográficas desglosadas al final de esta descripción indicarán un excelente repertorio de lectura sobre el género épico, que abarca desde las consideraciones de Cecile Bowra hasta la visión innovadora y política de Florence Goyet, entre muchos otros nombres.

Con respecto específicamente a la categoría “epopeya/poema épico”, se llegó a una definición muy amplia, que evitó limitar la inserción de entradas a un marco teórico muy específico. Por lo tanto, combinando diferentes enfoques, fue posible percibir la existencia de aspectos comunes que permiten a esta categoría reunir obras de diferentes tiempos y lugares. Por lo tanto, de manera sintética, trataremos como “epopeyas o poemas épicos” los poemas largos publicados en forma de libro, en los que reconocemos: la presencia de la historia, del mito y del heroísmo, evidentemente considerando las transformaciones de estos conceptos a través de las edades; y una enunciación que mezcla la voz lírica y la voz narrativa.

Será la forma en que cada autor describirá la epopeya elegida que puede revelar cierta particularidad teórica en términos del enfoque acerca del género. El principio de inserción de obras en el subgénero epopeya/poema épico es, por todas estas razones, bastante democrático.

3.

Définir « épopée » en termes de sa caractérisation en tant que genre littéraire n'est pas une tâche facile. Il y aura même de nombreuses publications théoriques et critiques dans lesquelles le lecteur trouvera des références à l'épopée en tant que manifestations liées à une tradition ancienne, qui auraient été épuisées au XVIIIe siècle, à partir du moment où des œuvres littéraires d'une nature similaire à l'épopée du passé, principalement par le biais de l'héritage homérique, seraient de simples compositions pleines d'archaïsmes et qui ne correspondent plus au monde inauguré déjà à la Renaissance. De même, nous entendrons parler de visions qui privent le «Nouveau Monde» d'épicité, sachant qu'il existe des nations naturellement pas compatible avec le genre épique. Cependant, ce n'est pas l'espace pour redimensionner et discuter ces visions qui, d'une certaine manière, nient la permanence et les transformations de l'épopée en tant que genre, n'ouvrant pas, par exemple, la possibilité de réfléchir à de nombreuses productions du temps présent qui pointent vers à l'épopée.

Il est évident de voir qu'une proposition de Cartographie des Œuvres Épiques, qui associe le Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas (CIMEEP), le Centre de recherches sur les épopées euro-africaines (REARE), le Projet épopée et le Centre de recherches sur les littératures. et la sociopoétique (CELIS), pour la réalisation d'une vaste cartographie de la production épique à travers le temps et l'espace, ne fait pas partie d'une telle vision. L'épopée, pour tous – ou presque tout – ceux qui intègrent ces centres et projets de recherche, est un genre vivant, bien que la plupart des études réalisées se tournent vers la tradition épique, qui se concentrent sur œuvres classiques et universellement connues constamment revisitée par des regards critiques qui les contemplent de nouveaux référents. De même, il y a des recherches en cours au CIMEEP, REARE, Projet Épopée et CELIS axées sur d'autres approches et corpus, tels que l'étude de productions épiques plus récentes; les relations entre la production épique et les autres arts; les liens entre les œuvres épiques et d'autres domaines de la connaissance; approches de l'épopée orale, questions politiques, manifestations populaires, etc.

Cependant, il faut aussi dire que l'idée générale de l'épopée en tant que un genre vivant ne signifie pas nécessairement que tout le monde a la même vision théorique de la nature de ce type de production. Bien que la principale base théorique ayant conduit à la création du CIMEEP ait été la «théorie épique du discours» d'Anazildo Vasconcelos da Silva, qui est à la base de la plupart des études épiques menées au Brésil depuis les années 1980, la formation initiale du centre a déjà permis l'arrivée de différentes pensées qui, en réalité, ont enrichi les études brésiliennes, mais ont également permis aux membres étrangers d'avoir accès à des connaissances théoriques et à des productions épiques qui leur apportaient également des nouveautés. Par exemple, la généreuse présence de certains membres du Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées (REARE), fondé en novembre 2000, en tant que membres fondateurs du CIMEEP, a ouvert de nombreuses possibilités de nouveaux dialogues, toujours dans le respect à la diversité de points de vue. Il convient de souligner l'importance de deux grands noms dans le domaine des études épiques – qui ne sont malheureusement plus parmi nous – dont les trajectoires en tant que grands spécialistes et historiens de la littérature épique (en particulier africaine) continuent de servir d'inspiration à ceux qui est dédié à l'étude des œuvres épiques: Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng.

Toutes ces références servent à expliquer la décision du comité scientifique de structurer la cartographie à partir de sous-genres qui permettent une organisation plus démocratique des notices, mais n'empêchent aucunement les points de vue divergents concernant même à la présence des notices elles-mêmes dans ces catégories. Le choix, par exemple, de distinguer le «épopée/poème épique» de l'«épopée orale» était dû uniquement au fait que les approches des œuvres en circulation orale et celles sous forme de livres sont très différentes. Souligner cette différence en enregistrant des couleurs différentes sur la carte elle-même était un moyen de rendre plus visibles les espaces à travers lesquels l'oralité épique circule le plus fortement. Cependant, rien n'empêche, bien au contraire, que nous considérions les deux productions comme des "épopées". On peut en dire autant de la catégorie «chanson gesta», dont la notoriété en tant que sous-genre distinct repose uniquement sur l'intention de mettre également en évidence, aux yeux du spectateur, les chemins empruntés par ce type de manifestation épique.

Les références bibliographiques décomposées à la fin de cette description indiqueront un excellent répertoire de lecture sur le genre épique, allant des considérations de Cecile Bowra à la vision innovante et politique de Florence Goyet, parmi beaucoup d'autres.

En ce qui concerne plus particulièrement la catégorie « épopées/poèmes épiques» , une définition très large a été établie, qui évite de limiter l'insertion d'entrées à un cadre théorique très spécifique. Ainsi, en combinant différentes approches, il a été possible de réaliser qu'il existe des aspects communs qui permettent à cette catégorie de rassembler des œuvres de différentes époques et de différents lieux. Par conséquent, de manière synthétique, nous traiterons comme de « épopées/poèmes épiques» de longs poèmes, publiés sous forme de livre, dans lesquels nous reconnaissons: la présence de l'histoire, du mythe et de l'héroïsme, bien entendu, a considéré les transformations mêmes de ces concepts. à travers les âges; et l'énonciation qui mélange la voix lyrique et la voix narrative.

Ce sera la façon dont chaque auteur décrira l'épopée choisie qui pourrait révéler certaines particularités théoriques en termes d'approche du genre. Le principe d'insertion d'œuvres dans le sous-genre épopée/poème épique est, pour toutes ces raisons, tout à fait démocratique.

4.

Defining “epic poem” in terms of its characterization as a literary genre isn’t an easy task. There will be many publications in which the reader will find references to the epics as manifestations linked to an ancient tradition, which would have been exhausted in the eighteenth century, from when literary works of a similar nature to the epics of the past, mainly by the bias of the Homeric heritage, would be mere compositions full of archaisms and no longer in keeping with the world inaugurated already in the Renaissance. Similarly, we will hear of visions that deprive the “New World” of epicity, understanding that there are nations naturally unaffected by the epic genre.

Of course, a proposal for an Epic Works Mapping, which brings together the International and Multidisciplinary Center for Epic Studies (CIMEEP), the Recherches sur les Épopées Euro-Africain (REARE), the Projet Épopée and the Recherches sur les Littératures Center et la Sociopoétique (CELIS), for the realization of an extensive cartography of epic production through time and space, is not part of such a vision. The epic, for all those who integrate these centers and research projects, is, yes, a living genre, although much of the studies carried out turn to the epic tradition, which makes classic and universally known works present and constantly revisited by critical glances that contemplate them from new referents. Similarly, there are researchs at CIMEEP, REARE, Projet Épopée and CELIS focused on other approaches and corpora, such as the study of more recent epic productions; the relationships between epic production and other arts; the connections between epic works and other areas of knowledge; approaches to epic orality, political issues, popular records, etc.

However, it must also be said that the general idea of the epic as a living genre does not necessarily mean that everyone has the same theoretical view of the nature of this type of production. Although the main theoretical basis that led to the creation of CIMEEP was Anazildo Vasconcelos da Silva's “Epic Theory of Discourse”, which is the basis of most epic studies conducted in Brazil since the 1980s, the initial formation of the center has already enabled the arrival of different thoughts, which, in fact, enriched Brazilian studies, but also provided foreign members with access to theoretical insights and epic productions that also brought them novelties. For example, the generous presence of some members of the *Réseau Euro-Africain de Recherches sur*

les Épopées (REARE), founded in November 2000, as founding members of CIMEEP, what has opened up many possibilities for new dialogues, always with great respect for the diversity of points of view. It is necessary to highlight the importance of two great names in the area of Epic Studies – which unfortunately are no longer with us – whose trajectories as great specialists and historians of epic (especially African) literature continue to serve as inspiration to those is dedicated to the study of epic works: Lilyan Kesteloot and Bassirou Dieng.

All these references serve to explain the scientific committee's decision to structure the mapping from subgenres that allow for a more democratic organization of entries, but in no way prevent divergent views regarding the insertion of entries themselves into these categories. The choice, for example, to distinguish “epic poem” from “oral epic” was due only to the fact that the approaches to orally circulating works and those circulating in the form of books are quite different. Highlighting this difference by registering different colors on the map itself was a way of making more visible the spaces through which epic orality circulates most strongly. However, nothing prevents – quite the contrary – that we consider both productions as “epics”. The same can be said of the category “*chanson de geste*”, whose prominence as a separate subgenre is based only on the intention of also highlighting, in the eyes of the viewer, the paths of this special epic manifestation.

The bibliographic references broken down at the end of this description will indicate an excellent reading repertoire on the epic genre, ranging from Cecile Bowra's considerations to Florence Goyet's innovative and political vision, among many other names.

With regard specifically to the category “epic poem”, a very broad definition was arrived at, which avoided limiting the insertion of entries to a very specific theoretical framework. Thus, combining different approaches, it was possible to realize that there are common aspects that allow this category to bring together works of different times and places. Therefore, in a synthetic way, we will treat as “epic poems” long poems, published in book form, in which we recognize: the presence of history, myth and heroism, assuming, of course, the very transformations of these concepts through the ages; and the enunciation that mixes the lyric voice and the narrative voice.

It will be the way each author will describe the chosen epic poem that may reveal some theoretical particularity in terms of approach to gender. The principle of insertion of works in the subgenre epic poem is, for all these reasons, quite democratic.

Referências/Referencias/Références/References

- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.
- BOWRA, Cecile. **Heroic Poetry**. London: Macmillan Press Ltd., 1952.
- BOWRA, Cecile. **Virgílio, Tasso, Camões e Milton**: Ensaio sobre a epopeia. Porto: Livraria Civilização, 1950.
- GOYET, Florence. **Penser sans concepts, fonction de l'épopée guerrière** (Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari). Paris: Champion, 2006.
- HIGHET, Gilbert. **La tradición clásica** (The classic tradition). V. I. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1954 (A).
- HIGHET, Gilbert. **La tradición clásica** (The classic tradition). V. II. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1954 (B).
- KELLER, Lynn. **Forms of expansion**. Recent long poems by women. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- KESTELOOT, Lilyan ; Dieng, Bassirou. **Les épopées d'Afrique Noire**. Paris: Édition Karthala/Unesco – Paris, 2009.
- KESTELOOT, Lilyan. **Histoire de la Littérature Négro-africaine francophone**. Paris: Aupelf/Karthala, 2001.
- KRAUSS, Charlotte; URBAN, Urs (Eds.). **L'épopée retrouvée: Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XXe siècle à l'époque contemporaine / Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute"** Berlin, LIT-Verlag, 2012.
- LE BLANC, Claudine. **Une littérature en archipel**. La tradition orale de La Bataille de Piriya-pattana au Karnataka. Inde du sud: Champion, 2005.
- LEITE, Ana Mafalda. **A modalização épica nas literaturas africanas**. Lisboa: Veja, 1995.
- LUKÁS, George. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MARTIN, Jean-Pierre. **Les motifs dans la chanson de geste**. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale 1). Paris : Honoré Champion Éditeur, 2017.
- NEIVA, Saulo (Dir.) **Désirs & débris d'épopée au XXe siècle**. Bern 9: Peter Lang, 2009.
- NEIVA, Saulo. **Avatares da epopeia na poesia brasileira do fim do século XX**. Recife: Massanga, Ministério da Cultura, 2008.

- POLLMANN, Leo. **La épica en las literaturas románicas**. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.
- RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o épico**. Florianópolis: ed. Mulheres; Santa Cruz do sul: EDUNISC, 2005.
- RAMALHO, Christina. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004, 825 p.
- RAMALHO, Christina. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013.
- Rumeau, Delphine (Coord). **Permanence de la poésie épique au Xxe siècle** (Akhmatova, Hikmet, Neruda, Césaire). Paris : CNED, Puf, 2009.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação Épica da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.
- Silva, Anazildo Vasconcelos da; Ramalho, Christina. **História da epopeia brasileira**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- Silva, Anazildo Vasconcelos da; Ramalho, Christina. **História da epopeia brasileira**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.



RAMALHO, Christina. 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. In: *Revista Épicas*. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 69-71. ISSN 2527-080X.

**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**

Christina Ramalho

1.

A **epopeia adaptada para crianças e jovens** é uma categoria se refere a obras especialmente produzidas para o público infantil ou juvenil de modo a apresentar, em linguagem mais acessível às faixas etárias em questão, epopeias que integram o cânone da épica universal, tal como *Ilíada*, *Odisseia*, *A Divina Comédia*, *Os Lusíadas*, entre outras. As técnicas para a adaptação são variadas e podem, entre outros, envolver: retextualização, mudança de gênero literário (do épico para o narrativo), ilustrações, versão em história em quadrinhos.

2.

La **epopeya adaptada para niños y jóvenes** es una categoría se refiere a obras especialmente producidas para el público infantil o juvenil para presentar, en lenguaje más accesible a las franjas

etarias en cuestión, epopeyas que integran el canon de la épica universal, tal como *Ilíada*, *Odisea*, *La Divina Comedia*, *Los Lusíadas*, etc. Las técnicas para la adaptación son variadas y pueden, entre otros, involucrar: retextualización, cambio de género literario (del épico al narrativo), ilustraciones, versión en cómics.

3.

L'**épopée adaptée aux enfants et aux jeunes** est une catégorie qui se réfère aux œuvres spécialement produites pour le public enfantin ou le public juvénile afin de présenter, dans un langage plus accessible aux groupes d'âge concernés, des épopées intégrant le canon de l'épopée universelle, comme *l'Iliade*, *l'Odyssée*, *La Divine Comédie*, *Les Lusiades*, etc. Les techniques d'adaptation sont variées et peuvent, entre autres, impliquer: la retextualisation, le changement de genre littéraire (de l'épique à la narrative), les illustrations, la version de bande dessinée.

4.

The category **epic poetry adapted for children and young people** refers to works especially produced for the children's or youth audience in order to present, in more accessible language to the age groups in question, epics that integrate the canon of the universal epic, such as *Iliad*, *Odyssey*, *The Divine Comedy*, *The Lusiads*, etc. The techniques for adaptation are varied and can, among others, involve: retextualization, change of literary genre (from epic to narrative), illustrations, comic book version.

Referências/Referencias/Références/References

BERTIN, Marilise Rezende. **Traduções, adaptações, apropriações**: reescrituras das peças Hamlet, Romeu e Julieta e Otelo, de William Shakespeare. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CAZANAVE, Caroline ; HOUSSAIS, Yvon. **Grands textes du Moyen-Age à l'usage des petits**. Besançon : Presses Univeau Franche-Comte , 2010.

CAZANAVE, Caroline. **L'épique médiéval et le mélange des genres**. Besançon : Presses Univeau Franche-Comte , 2005.

DELL'ISOLA, R. L. P. **Retextualização de gêneros escritos**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

MAGNANI, Maria do Rosário Mostatti. **Leitura; literatura e escola**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RAMALHO, Christina; MOTA, Sara. A retextualização e o conto na sala de aula. In: SANTOS, Jeane de Cássia Nascimento; CARVALHO, José Ricardo; REIS, Mariléia Silva dos. **Ensino de língua e literatura: gênero textual e letramento**. Aracaju: Criação; Itabaiana: PROFLETRAS, 2017. p. 91-106.

ROJO, Roxane. Gêneros discursivos do círculo de Bakhtin e multiletramentos. In: ____ (Org.). **Escola conectada: os multiletramentos e as TICs**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013. p. 13-36.



BERTHO, Elara. Epopeia oral. Epopeya oral. Épopée orale. Oral epic. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 72-77. ISSN 2527-080X.

EPOPEIA ORAL/EPOPEYA ORAL/ÉPOPÉE ORALE/ORAL EPIC

Epopeia cuja origem é oral. Em alguns casos, atravessa os tempos mantendo-se na forma oral. Em outros, ganha forma escrita, ficando a tradição oral restrita ao período anterior a esse registro escrito. Em outros ainda, a tradição oral mantém-se viva, mesmo com a existência de registro(s) escrito(s). Elara Bertho nos apresentará uma abordagem crítica especial sobre a epopeia oral africana.

Epopeya cuyo origen es oral. En algunos casos, pasa por los tiempos manteniéndose en la forma oral. En otros, toma una forma escrita y la tradición oral se limita al período anterior a este registro escrito. En otros, la tradición oral sigue viva incluso con la existencia de registros escritos. Elara Bertho nos presentará un enfoque crítico especial acerca de la epopeya oral africana.

Épopée dont l'origine est orale. Dans certains cas, cela passe à travers le temps en conservant la forme orale. Dans d'autres, il s'agit d'une forme écrite et la tradition orale est limitée à la période antérieure à cet enregistrement écrit. Dans d'autres encore, la tradition orale reste vivante même avec l'existence de documents écrits. Elara Bertho nous présentera une approche critique spéciale sur l'épopée orale africaine.

Epic poem whose origin is oral. In some cases, it goes through the times keeping in the oral form. In others, it gains written form, leaving the oral tradition restricted to the period prior to this written record. In still others, oral tradition remains alive, even with the existence of written records. Elara Bertho will present us with a special critical approach to the African oral epic poetry.

(Christina Ramalho)

**EPOPEIA ORAL AFRICANA
EPOPEYA ORAL AFRICANA
ÉPOPÉE ORALE EN AFRIQUE
AFRICAN ORAL EPIC**

Elara Bertho¹⁰

1.

Os traços característicos das epopeias orais africanas têm sido objeto de muitos debates, e seus contornos ainda são problemáticos em muitos aspectos. O reconhecimento do gênero épico na África tem sido em si mesmo uma luta teórica (Finnegan, 1970; contra o qual escreveram sucessivamente Johnson, 1980; Seydou, 1982; Johnson, 1987; e Okpewho, 1991), da qual se qual emerge o ponto de vista de que oralidade e performance são traços fundamentais da epopeia africana, que é um gênero extremamente vivo e popular na África, e que está intimamente ligado a um ritmo específico, ou mesmo a um instrumento musical específico. Derive e Baumgardt dão uma definição geral: a epopeia oral africana reúne textos narrativos que apresentam personagens famosos, atores de façanhas históricas ou memoráveis (Derive, Baumgardt, 2008, p. 211). Sua narração é confiada a produtores especializados na arte da fala (às vezes chamados de “gritos”), que atuam em performances e estabelecem uma relação específica com o público. Além disso, a narrativa tem um papel intenso de coesão de identidade, encenando (e debatendo) os valores e a história da comunidade que se reúne para ouvi-la.

A epopeia oral difere de outros gêneros relacionados (contos, narrativas históricas, lendas) por um tom específico, um fluxo de fala abundante, ou uma arte particular de ritmo (Kesteloot, Dieng, 30). Kesteloot divide as epopeias africanas em três categorias: epopeias mitológicas, epopeias

¹⁰ Doutora em Letras Modernas pela Paris 3 Sorbonne Nouvelle Université (2016). Pesquisadora do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Membro do REARE e do CIMEEP - GT 17 - A épica africana. Doctorado en Filología Moderna en París 3 Sorbonne Nouvelle Université (2016). Investigador del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).). Miembro del REARE y del CIMEEP - GT 17 - La epopeya africana. Doctorat en Lettres Modernes à Paris 3 Sorbonne Nouvelle Université (2016). Chercheur au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Membre de REARE et CIMEEP - GT 17 - L'épopée africaine. PhD in Modern Literature at Paris 3 Sorbonne Nouvelle Université (2016). Researcher at the Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Member of REARE and CIMEEP - RG 17 - African epic.

históricas (que podem ser lendárias ou religiosas) e epopeias corporativas (pastorais, de pesca, de caça etc.).

Sundiata é um dos exemplos mais conhecidos de epopeia histórica (ver Jansen, 2001; Conrad Conde, 2004), que narra a fundação do Império Mali no século XIII e a tomada do poder do soberano Sundiata Keita no mundo mandingo. Christiane Seydou recolheu a epopeia *Fulani Silâmaka et*

Poullôri (Seydou 1972), que é um outro exemplo de configuração ficcional de uma revolta histórica contra o reino de Segou (final do século XIX e início do XVIII).

Fundamentalmente marcada pela oralidade, a epopeia africana exige uma reavaliação mais flexível das categorias de “autor”, “data de produção” ou “área cultural”, que, se fossem consideradas de forma estrita, não poderiam contemplar esse subgênero épico.

(Versão para o português por Christina Ramalho)

2.

Los rasgos característicos de las epopeyas orales africanas han sido objeto de muchos debates, y sus contornos todavía son problemáticos en muchos aspectos. El reconocimiento del género épico en África ha sido en sí mismo una lucha teórica (Finnegan, 1970; contra el cual escribieron sucesivamente Johnson, 1980; Seydou, 1982; Johnson, 1987; y Okpewho, 1991), de la que se emerge el punto de vista de qué la oralidad y la performance son rasgos fundamentales de la epopeya africana, que es un género extremadamente vivo y popular en África, y que está íntimamente ligado a un ritmo específico, o incluso a un instrumento musical específico.

Derive y Baumgardt dan una definición general: la epopeya oral africana reúne textos narrativos que presentan personajes famosos, actores de hazañas históricas o memorables (Derive, Baumgardt, 2008, p. 211). Su narración es confiada a productores especializados en el arte del habla (a veces llamados “griots”), que actúan en performances y establecen una relación específica con el público. Además, la narrativa tiene un papel intenso de cohesión de identidad, escenificando (y debatiendo) los valores y la historia de la comunidad que se reúne para oírla. La epopeya oral difiere de otros géneros relacionados (cuentos, narrativas históricas, leyendas) por un tono específico, un flujo de habla abundante, o un arte particular de ritmo (Kesteloot, Dieng, 30).

Kesteloot divide las epopeyas africanas en tres categorías: epopeyas mitológicas, epopeyas históricas (que pueden ser legendarias o religiosas) y epopeyas corporativas (pastorales, de pesca, de caza, etc.).

Sundiata es uno de los dos ejemplos más conocidos de epopeya histórica (ver Jansen 2001; Conrad Conde 2004), que narra la fundación del Imperio Mali en el siglo XIII y la toma de poder del soberano Sundiata Keita en el mundo mandingo. Christiane Seydou recolheu la epopeya Fulani *Silâmaka et Poullôri* (Seydou 1972), que es un otro ejemplo de configuración ficcional de una revuelta histórica contra el reino de Segou (final del siglo XIX y inicio del XVIII).

Fundamentalmente marcada por la oralidad, la epopeya africana exige una reevaluación más flexible de las categorías de “autor”, “fecha de producción” o “área cultural”, que, si fueran consideradas de forma estricta, no podrían contemplar ese subgénero épico.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Les traits caractéristiques des épopées orales africaines ont fait l’objet de bien des débats, et leurs contours restent encore problématiques à bien des égards. La reconnaissance du genre épique en Afrique a été en soi un combat théorique (Finnegan, 1970; contre lequel écrivent successivement Johnson, 1980; Seydou, 1982; Johnson, 1987; et Okpewho, 1991), dont il ressort que l’oralité et la performance sont des traits fondamentaux de l’épopée africaine, que le genre est extrêmement vivant et populaire en Afrique, et qu’il est intimement lié à un rythme spécifique, voire à un instrument de musique spécifique.

Derive et Baumgardt en donnent une définition générale : l’épopée orale africaine regroupe des textes narratifs mettant en scène des personnages célèbres, des acteurs d’exploits historiques ou mémorables (Derive, Baumgardt, 2008, p. 211). Sa narration est confiée à des producteurs spécialisés dans l’art de la parole (appelés parfois “griots”), qui se produisent dans des performances, et qui instaurent un rapport spécifique avec le public. Le récit a, en outre, une intense fonction de cohésion identitaire, en mettant en scène (et en débat) les valeurs et l’histoire de la communauté qui se rassemble pour l’écouter. L’épopée orale se distingue d’autres genres connexes

(contes, récits historiques, légendes) par un ton spécifique, un débit de parole abondant, ou un art du rythme particulier (Kesteloot, Dieng, p. 30).

Kesteloot divise en trois catégories les épopées africaines : les épopées mythologiques, les épopées historiques (qui peuvent être légendaires ou religieuses), et les épopées corporatives (pastorales, de pêche, de chasse...).

Soundiata est l'un des exemples les plus connus d'épopée historique (voir Jansen 2001; Conrad, Condé 2004), qui relate la fondation de l'empire du Mali au XIII^e siècle et la prise de pouvoir du souverain Soundiata Keita sur le monde mandé. Christiane Seydou a collecté l'épopée peule de *Silâmake et Poullôri* (Seydou 1972), qui est un autre exemple de mise en fiction d'une révolte historique contre le royaume de Ségou (fin XVIII^e-début XIX^e).

Marqué fondamentalement par l'oralité, l'épopée africaine invite à repenser de manière plus souple les catégories d'"auteur", de "date de production" ou encore d'"aire culturelle" s'ils sont envisagés de manière trop stricte.

4.

The traits characteristic of African oral epics have been the subject of much debate, and their contours are still problematic in many respects. The recognition of the epic genre in Africa has itself been a theoretical struggle (Finnegan, 1970; against which successively wrote Johnson, 1980; Seydou, 1982; Johnson, 1987; and Okpewho, 1991), from which emerges the view that orality and performance are key features of the African epic, which is an extremely lively and popular genre in Africa, and which is closely linked to a specific rhythm, or even to a specific musical instrument.

Derive and Baumgardt give a general definition: the African oral epic brings together narrative texts that feature famous characters, historical or memorable actors of achievement (Derive, Baumgardt, 2008, p. 211). Its narration is entrusted to producers specialized in the art of speech (sometimes called "griots"), who perform in performances and establish a specific relationship with the public. In addition, narrative has an intense role of identity cohesion, staging (and debating) the values and history of the community that gathers to hear it. The oral epic differs from other related genres (tales, historical narratives, legends) by a specific tone, an abundant flow of speech, or a particular art of rhythm (Kesteloot, Dieng, 30).

Kesteloot divides the African epics into three categories: mythological epics, historical epics (which may be legendary or religious) and corporate epics (pastoral, fishing, hunting, etc.).

Sundiata is one of the best-known examples of historical epic (see Jansen 2001, Conrad Conde 2004), which chronicles the founding of the Mali Empire in the 13th century and the seizure of the sovereign ruler Sundiata Keita in the Mandingo world. Christiane Seydou collected the epic Fulani *Silâmaka et Poullôri* (Seydou 1972), which is another example of a fictional configuration of a historical revolt against the kingdom of Segou (late nineteenth and early eighteenth centuries).

Fundamentally marked by orality, the African epic requires a more flexible reassessment of the categories of “author”, “date of production” or “cultural area”, which, if strictly considered, could not contemplate this epic subgenre.

(English translation by Christina Ramalho)

Referências/Referencias/Références/References

BAUMGARDT, Ursula; DERIVE, Jean. **Littératures orales africaines: perspectives théoriques et méthodologiques**. Tradition orale. Paris : Karthala, 2008.

BELCHER, Stephen. **Epic traditions of Africa**. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

CONRAD, David C., CONDÉ, Djanka Tassej. **Sunjata: A West African Epic of the Mande Peoples**. Indianapolis: Hackett Pub. Co., 2004.

FINNEGAN, Ruth H. **Oral Literature in Africa**. Oxford Library of African Literature. Londres: Clarendon Press, 1970.

JANSEN, Jan. **Epopée, histoire, société : Le cas de Soundjata, Mali et Guinée**. Hommes et sociétés. Paris : France, Karthala, 2001.

JOHNSON, John; HALE, Belcher. **African Epics from Africa, Vibrant voices from a vast continent**. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

JOHNSON, John William. Yes, Virginia, There Is an Epic in Africa. In: **Research in African Literatures** 11 (1980/3), p. 308-326.

KESTELOOT, Lilyan; DIENG, Bassirou. **Les épopées d’Afrique noire**. Paris: Karthala; UNESCO, 1997.

OKPEWHO, Isidore. **Epic in Africa: Toward a Poetics of the Oral Performance**. New York: Columbia University Press, 1991.

SEYDOU, Christiane. **Silâmaka et Poullôri : récit épique peul**. Paris : Colin, 1972.

SEYDOU, Christiane. Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine. In: **JASO** (*Journal of the Anthropological Society of Oxford*), vol.XIII, n°1, 84-98, 1982; et in V. GÖRÖG-KARADY (éd.). **Genres, Formes, Significations**. Essais sur la littérature orale africaine (Oxford, JASO), 84-98.

https://www.isca.ox.ac.uk/fileadmin/ISCA/JASO/Archive_1982/13_1_Seydou.pdf



RAMALHO, Christina. Narrativa/Saga épica. Narrativa épica/Saga épica. Récit épique/Saga épique. Epic narrative/épica saga. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 79-81. ISSN 2527-080X.

**NARRATIVA/SAGA ÉPICA
NARRATIVA ÉPICA/SAGA ÉPICA
RÉCIT ÉPIQUE/SAGA ÉPIQUE
EPIC NARRATIVE/EPIC SAGA**

Christina Ramalho

1.

Definimos como **narrativa épica** ou **saga épica** a obra literária em forma de prosa (romance, novela, conto), na qual se reconhece o desenvolvimento de uma matéria épica, ou seja, uma obra do gênero narrativo que parte de temática que envolve um plano histórico, um plano maravilhoso e um heroísmo de características épicas, considerado, evidentemente, o sentido de maravilhoso, de histórico e de heroísmo à época da obra. Também serão aqui incluídas versões de textos épicos em prosa (com exceção das dedicadas ao público infanto-juvenil, que serão inseridas em categoria própria), tal como a versão de *Eneida* de Vergílio publicada pela Bertrand Editora (Lisboa, 2011), com tradução de Luís M. Cerqueira, Cristina Abrantes Guerreiro e Ana Alexandra Tibúrcio L. Alves; e sagas ficcionais, cuja temática também dialoga com a história, ainda que metaforicamente.

Exemplos de obras identificadas como narrativas ou sagas épicas: *Os miseráveis* (1862), de Victor Hugo; *Ulisses* (1922), de James Joyce; *O Senhor dos anéis* (1954), de J.R.R. Tolkien; *Grande sertão veredas* (1956), do brasileiro João Guimarães Rosa.

2.

Consideramos como **narrativa épica** o **saga épica**, la obra literaria en forma de prosa (novela, novela, cuento), en la que se reconoce el desarrollo de una materia épica, es decir, una obra del género narrativo que parte de temática que implica un plan histórico, un plan maravilloso y un heroísmo de características épicas, considerado, evidentemente, el sentido de maravilloso, de histórico y de heroísmo en la época de la obra. También estarán incluidas en este documento versiones de la prosa épica (excepto las dedicadas a los niños y jóvenes, que se insertará en la propia categoría) como la versión de la *Eneida* de Virgilio publicada por Editorial Bertrand (Lisboa, 2011), con traducción de Luís M. Cerqueira, Cristina Abrantes Guerreiro y Ana Alexandra Tibúrcio L. Alves; y sagas ficcionales, cuya temática también dialoga con la historia, aunque metafóricamente. Ejemplos de obras identificadas como narrativas o sagas épicas: *Los miserables* (1862), de Victor Hugo; *Ulises* (1922), de James Joyce; *El Señor de los anillos* (1954), de J.R.R. Tolkien; *Grande sertão: veredas* (1956), del brasileño João Guimarães Rosa.

3.

Nous définissons comme **récit épique** ou **saga épique** une œuvre littéraire sous forme de prose (roman, nouvelle, conte), dans laquelle le développement d'une matière épique est reconnue, c'est-à-dire une œuvre du genre littéraire narratif qui parte d'un thème comportant un plan historique, un plan merveilleux et l'héroïsme avec des caractéristiques épiques, bien entendu le sens de l'émerveillement, de l'histoire et de l'héroïsme à l'époque de chaque œuvre. Ils seront également inclus versions dans prose épique (sauf ceux qui se consacrent aux enfants et aux jeunes, qui seront insérés dans une catégorie propre), comme l'*Enéide* de Virgile publiée par Bertrand Editora (Lisbonne, 2011), traduite par Luís M. Cerqueira, Cristina Abrantes Guerreiro et Ana Alexandra

Tibúrcio L. Alves; et des sagas fictives, dont le sujet dialogue aussi avec l'histoire, même si c'est métaphoriquement. Des exemples d'œuvres identifiées comme récits ou sagas épiques: *Les misérables* (1862), de Victor Hugo; *Ulysse* (1922), de James Joyce; *Le Seigneur des Anneaux* (1954), de J.R.R. Tolkien; *Grande sertão : veredas* (1956), du brésilien João Guimarães Rosa.

4.

We consider as **epic narrative** or **epic saga**, the literary work in the form of prose (novel, novel, story), which recognizes the development of an epic matter, that is, a work of the narrative genre that starts from a thematic that implies a historical plan, a marvelous plan and a heroism with epic characteristics, considered, evidently, the sense of magic, historical and heroism in the era of the work. Also included in this category are versions of epic poetry in prose (except those dedicated to children and young people, which will be inserted in its own category) as Virgil's version of the *Aeneid* published by Editorial Bertrand (Lisbon, 2011), with translation of Luís M. Cerqueira, Cristina Abrantes Guerreiro and Ana Alexandra Tibúrcio L. Alves; and fictional sagas, whose subject matter also dialogues with history, although metaphorically. Examples of works identify as narratives or epic sagas: *The miserables* (1822), de Victor Hugo, *Ulysses* (1922), by James Joyce; *The Lord of the rings* (1954), by J.R.R. Tolkien; *Grande Sertão: Veredas* (1956), by the Brazilian João Guimarães Rosa.

Referências/Referencias/Références/References

BROOK, T. The New Historicism and the other old fashioned topics. In: VEESER, H. A. (Ed.). **The new historicism**. New York: Routledge, 1989, pp. 182-203.

GONÇALVES, Adelto. Narrative Structure and Political Construction : The Epic at Work. In: FOLEY, John (Ed.). **Oral Tradition**. University of Missouri, 23/1, 2008. pp. 15-27.

GONÇALVES, Adelto. Le 'travail épique', permanence de l'épopée dans la littérature moderne. In: LABARTHE, Judith (Éd). **Formes modernes de la poésie épique - Nouvelles approches**. Bruxelles: Peter Lang, 2004, pp. 265-280.

KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Armenio Amado, 1963.

LEITE, Ana Mafalda. **A modalização épica nas literaturas africanas**. Lisboa: Veja, 1995.



RAMALHO, Christina. Obras híbridas/Obras híbridas/ Œuvres hybrides/Hybrid works. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 82-87. ISSN 2527-080X.

OBRAS HÍBRIDAS/OBRAS HÍBRIDAS/ ŒUVRES HYBRIDES/HYBRID WORKS

Christina Ramalho

1.

O hibridismo em obras literárias foi reconhecido desde o momento em que filósofos gregos se debruçaram sobre a criação artística. Por exemplo, o gênero lírico, tal como foi identificado por Aristóteles, mesclava texto oral ou escrito e música.

No caso da epopeia/poema épico ou da epopeia oral, o hibridismo está presente na dupla enunciação, lírica e narrativa (SILVA, 1987), tratada, em estudos sobre esse tipo de obra, como “eu-lírico/narrador”. No entanto, outros aspectos ratificam essas manifestações literárias como categorias do “gênero épico”, em sentido mais estrito, e não como um “gênero híbrido”, entre eles: a presença da matéria épica, ou seja, uma temática que envolve um plano histórico, um plano maravilhoso e um heroísmo de características épicas, considerado, evidentemente, o sentido de maravilhoso, de história e de heroísmo à época de cada obra, além de estruturas como “dedicatória”, “divisão em cantos”, “proposição”, “invocação”.

Tratamos aqui como **obras híbridas** aquelas em que se percebe a presença de traços próprios de outros gêneros literários, que, no entanto, não permitem que se defina, com precisão, uma predominância tal que as inclua em determinado gênero. Exemplo disso é *Poema épico-trágico* (1770-1777), da luso-brasileira Teresa Margarida da Silva e Orta (São Paulo, 1711/12 – Lisboa, 1793), em que tanto a matéria épica como a matéria trágica são reconhecíveis, mas não ao ponto de se classificá-la como um “teatro épico”.

Outra forma muito recorrente de hibridismo épico são as obras épico-líricas, em que o trabalho estético com a linguagem, a ausência de intencionalidade épica, a possibilidade de leitura independente dos poemas e, simultaneamente, o reconhecimento de uma matéria épica, de uma narratividade implícita e do heroísmo de feições épicas tanto permitem sua inserção no gênero lírico quanto no épico. De todo modo, nessas obras também podemos identificar a dupla instância de enunciação.

Cabe, ainda, sublinhar que outros subgêneros épicos, como o cinema épico, o teatro épico e a narrativa épica, ainda que também tragam certo hibridismo, receberam tratamento especial com verbete próprio, porque o épico se vincula a cada um desses gêneros como uma adjetivação, ou seja, as obras relacionadas a esses subgêneros têm uma identidade inicial própria, à qual se agregam aspectos épicos.

2.

El hibridismo en obras literarias fue reconocido desde el momento en que los filósofos griegos se inclinaron sobre la creación artística. Por ejemplo, el género lírico, tal como fue identificado por Aristóteles, mezclaba el texto oral o escrito y la música. En el caso de la epopeya/poema épico o de la epopeya oral, el hibridismo está presente en la doble enunciación, lírica y narrativa (SILVA, 1987), tratada, en estudios sobre ese tipo de obra, como “yo-lírico/narrador”. Sin embargo, otros aspectos ratifican esas manifestaciones literarias como categorías del “género épico”, en sentido más estricto, y no como un “género híbrido”, entre ellos: la presencia de la materia épica, es decir, una temática que envuelve un plano histórico, un plan maravilloso y un heroísmo de características épicas, considerado, evidentemente, el sentido de maravilloso, de historia y de heroísmo en la época de cada obra, además de estructuras como “dedicatoria”, “división en cantos”, “proposición”, “invocación”.

Tratamos aquí como **obras híbridas** aquellas en que se percibe la presencia de rasgos propios de otros géneros literarios, que, sin embargo, no permiten que se defina, con precisión, una predominancia tal que las incluya en determinado género. Un ejemplo de esto es *Poema épico-trágico* (1770-1777), de la luso-brasileña Teresa Margarida da Silva y Orta (Sao Paulo, 1711 a 1712 - Lisboa, 1793), en el que tanto la materia épica trágica como la materia épica son reconocibles, pero no hasta el punto de clasificarlo como un “teatro épico”.

Otra forma muy recurrente de hibridismo épico son las obras épico-líricas, en que el trabajo estético con el lenguaje, la ausencia de una intencionalidad épica, la posibilidad de lectura independiente de los poemas y, simultáneamente, el reconocimiento de una materia épica, de una narratividad implícita y del heroísmo de facciones épicas tanto permiten su inserción en el género lírico como en el épico. De todos modos, en esas obras también podemos identificar la doble instancia de enunciación.

También se debe enfatizar que otros subgéneros épicos, como el cine épico, el teatro épico y la narrativa épica, aunque también traen cierta hibridación, recibieron un tratamiento especial con una entrada propia, porque la épica está vinculada a cada uno de estos géneros como un adjetivo. En otras palabras, los trabajos relacionados con estos subgéneros tienen su propia identidad inicial, a la que se agregan aspectos épicos.

3.

L'hybridisme dans les œuvres littéraires est reconnu depuis l'époque où les philosophes grecs se concentraient sur la création artistique. Par exemple, le genre lyrique, tel qu'identifié par Aristote, fusionne le texte oral ou écrit et la musique. Dans le cas du poème épique/épopée et l'épopée orale, l'hybridité est présent dans la double énonciation, lyrique et narratif (SILVA, 1987), traité dans les études de ce genre de travail, tels que “Je-lyrique/narrateur”. Toutefois, d'autres aspects de ces œuvres littéraires ratifient comme des catégories de «genre épique» dans le sens le plus strict, et non pas comme un “genre hybride”, parmi lesquels: la présence de la matière épique, à savoir une thématique qui implique un plan historique, un plan merveilleux et l'héroïsme des caractéristiques

épiques, considéré, bien sûr, le sens de l'histoire, du merveilleux et de l'héroïsme au moment de chaque œuvre, ainsi que des structures telles que “dévouement”, “division en chants”, “proposition”, “invocation”.

Nous traitons ici comme **œuvres hybrides** celles où l'on perçoit la présence de traits typiques d'autres genres littéraires, qui, cependant, ne permettent pas de définir avec précision, de sorte que la prédominance d'inclure dans le genre particulier. Un exemple de ceci est *Poema épico-trágico* (1770-1777), de la luso-brésilienne Teresa Margarida da Silva e Orta (São Paulo, 1711-1712 - Lisbonne, 1793), dans lequel la matière épique et la matière tragique sont reconnaissables. mais pas au point de le classer comme “théâtre épique”.

Un autre forme très récurrente d'hybridité épique sont des œuvres épiques-lyrique dans le travail esthétique avec la langue, l'absence d'intention épique, la possibilité de lecture indépendante de poèmes et en même temps la reconnaissance d'une matière épique, d'un récit et l'héroïsme des traits épiques permet leur insertion dans le genre lyrique comme dans l'épopée. En tout cas, dans ces œuvres, nous pouvons également identifier l'existence de la double énonciation.

Il convient également de souligner que d'autres sous-genres épiques, tels que le cinéma épique, le théâtre épique et le récit épique, bien qu'ils apportent également une certaine hybridité, ont reçu un traitement spécial avec leur propre entrée, parce que l'épopée est liée à chacun de ces genres comme une adjectivation, c'est-à-dire que les œuvres liées à ces sous-genres ont leur propre identité initiale, à laquelle s'ajoutent des aspects épiques.

4.

Hybridism in literary works has been recognized since the time when Greek philosophers focused on artistic creation. For example, the lyrical genre, as identified by Aristotle, merged oral or written text and music. In the case of the epic poem or the oral epic poem, hybridity is present in the double enunciation, lyrical and narrative (SILVA, 1987), treated in studies on this type of work as “I-lyric/narrator”. However, other aspects confirm these literary manifestations as categories of the “epic genre”, in a narrower sense, and not as a “hybrid genre”, among them: the presence of epic matter, that is, a theme that involves a historical plan, a marvelous plan and a heroism with epic characteristics, evidently considered the sense of marvel, history and heroism at the time of

each work, as well as structures such as “dedication”, “division into chants”, “proposition”, “invocation”.

We treat here as **hybrid works** those in which one perceives the presence of traits of other literary genres, which, however, do not allow a precise definition of such a predominance to include them in a particular genre. An example of this is *Poema épico-trágico* (1770-1777), by the Luso-Brazilian writer Teresa Margarida da Silva e Orta (São Paulo, 1711/12 - Lisbon, 1793), in which both epic matter and tragic matter are recognizable, where both epic and tragic matter are recognizable, but not to the point of classifying it as an “epic theater”.

Another very recurrent form of epic hybridity is the epic-lyric works, in which the aesthetic work with language, the absence of epic intentionality, the possibility of independent reading of each poem and, simultaneously, the recognition of an epic matter, a narrativity and the heroism of epic features both allow their insertion in the lyrical genre as in the epic. In any case, in these works we can also identify the double instance of enunciation.

It should also be emphasized that other epic subgenres, such as epic cinema, epic theater and epic narrative, although also bringing some hybridity, received special treatment with their own entry, because the epic is linked to each of these genres as an adjectivation, that is, the works related to these subgenres have their own initial identity, to which epic aspects are added.

Referências/Referencias/Références/References

ARAGÃO, Maria Lúcia. O épico e suas formas. In: SAMUEL, Rogel. [Org.]. **Manual de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 1984, pp. 76-78.

ARISTÓTELES. **Obras**. Madrid: Aguilar, 1973.

GLOWINSKI, Michal. Os géneros literários. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. **Teoria literária**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, pp. 107-121.

HAINSWORTH, J.B. **The Idea of epic**. Berkeley: University of California Press, 1991.

KAMBOURELI, Smaro. **On the edge of genre: the contemporary canadian long poem**. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Armenio Amado, 1963.

KELLER, Lynn. **Forms of expansion**. Recent long poems by women. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

RAMALHO, Christina. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Tese de doutorado.

RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o épico**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC; Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.



KRAUSS, Charlotte. Teatro épico/Teatro épico/ Théâtre épique/ Epic theater. In: **Revista Épicas**. Ano 3, Número Especial 2, Set 2019, p. 88-92. ISSN 2527-080X.

TEATRO ÉPICO/TEATRO ÉPICO/THÉÂTRE ÉPIQUE/EPIC THEATER

Charlotte Krauss¹¹

1.

Definimos como teatro épico, em sentido amplo, qualquer obra dramática cuja forma ou conteúdo seja inspirado no modelo da epopeia. Levamos em conta (1) os casos de adaptações cênicas de textos literários definidos como epopeias (como a adaptação de *Os Lusíadas* de Camões por Geraldo Chacon em 2016), que colocam notavelmente o problema da transposição no mundo multimídia do teatro e uma redução significativa de textos frequentemente muito longos. Em um nível mais independente, consideramos (2) obras dramáticas cujas ações ou personagens são diretamente influenciados pelo cenário histórico, o maravilhoso ou o heroísmo épicos - assim como

¹¹ Professora-Doutora da Université de Poitiers, França. Coordenadora do GT 12 - Análise da função política do discurso sobre o épico. Profesor-Doctor en la Université de Poitiers, Francia. Coordinador del GT 12 - Análisis de la función política del discurso sobre el épico. Professeur-docteur à l'Université de Poitiers, France. Coordinateur du GT 12 - Analyse de la fonction politique du discours sur l'épique. Professor-Doctor at the Université de Poitiers, France. Coordinator of RG 12 - Analysis of the role of the political discourse on the epic.

muitos dramas históricos que colocam em cena multidões populares e/ou heróis exemplares liderando uma batalha de valor nacional (por exemplo, *Boris Godunov*, de Alexander Pushkin, publicada em 1831 ou *Hermanns Schlacht* de Klopstock, publicada em 1769). Por fim, definimos como teatro épico (3) obras dramáticas influenciadas pela forma da epopeia - muitas dos quais “teatro de poltrona” ou “dramas para ler” provando que não são passíveis de encenação, pelo menos na época de sua publicação, por seu tamanho excessivo e, sobretudo, pela introdução de uma ou mais vozes narrativas em um texto cuja forma se destinava à performance (por exemplo, na famosa terceira parte de *Aïeux*, de Adam Mickiewicz Mickiewicz, publicada em 1832). Muitos exemplos apresentam, na realidade, misturas das categorias 2 e 3. A compreensão brechtiana do teatro épico, hoje a mais difundida, deriva da terceira categoria, o teatro “narrado” ao qual o escritor alemão Bertolt Brecht opôs, em 1926, o teatro “representado”, buscando substituir a ilusão teatral por uma distância que incitaria o espectador a refletir. Embora um diálogo com esse conceito possa ser estimulante, propomos uma compreensão mais ampla do termo no âmbito dos estudos consagrados ao épico.

(Versão em português por Christina Ramalho)

2.

Definimos el teatro épico en sentido amplio como cualquier obra dramática cuya forma o contenido se modela a partir de la epopeya. Tenemos en cuenta (1) los casos de adaptaciones escénicas de textos literarios definidos como epopeias (como la adaptación de Geraldo Chacon de *Los Lusíadas* de Camões en 2016), que plantean notablemente el problema de la transposición en el mundo multimedia del teatro y una reducción significativa de textos a menudo muy largos. En un nivel más independiente, consideramos (2) obras dramáticas cuyas acciones o personajes están directamente influenciados por el escenario histórico, el maravilloso o el heroísmo épico, así como muchos dramas históricos que representan multitudes populares y/o héroes ejemplares que lideran una batalla de valor nacional (por ejemplo, *Boris Godunov* de Alexander Pushkin, publicada en 1831 o *Hermanns Schlacht* de Klopstock, publicada en 1769). Finalmente, definimos el teatro épico como (3) obras dramáticas influenciadas por la forma de la epopeya, muchas de las cuales "teatro de

sillón" o "dramas para leer" que demuestran que no son reproducibles, al menos en el momento de su publicación, por su y, sobre todo, introduciendo una o más voces narrativas en un texto en forma de interpretación (por ejemplo, en la famosa tercera parte de *Aiëux* de Adam Mickiewicz Mickiewicz, publicada en 1832). Muchos ejemplos presentan, de hecho, mezclas de las categorías 2 y 3. La comprensión de Brecht del teatro épico, ahora el más extendido, deriva de la tercera categoría, el teatro "narrado" al que el escritor alemán Bertolt Brecht opuso, en 1926, el teatro "representado", que busca reemplazar la ilusión teatral con una distancia que incitaría al espectador a reflexionar. Aunque un diálogo con este concepto puede ser estimulante, proponemos una comprensión más amplia del término en el campo de los estudios épicos.

(Traducción en español por Christina Ramalho)

3.

Nous définissons comme théâtre épique dans un sens large toute œuvre dramatique dont la forme ou le contenu s'inspire du modèle de l'épopée. Nous prenons en compte (1) les cas d'adaptations scéniques de textes littéraires définis comme épopées (comme l'adaptation des *Lusiades* de Camões par Geraldo Chacon, en 2016), qui posent notamment le problème de la transposition dans le monde multimédial du théâtre et d'une réduction importante de textes souvent très longs. Sur un plan plus indépendant, nous considérons (2) des œuvres dramatiques dont l'action ou les personnages sont directement influencés par l'arrière-plan historique, le merveilleux ou l'héroïsme épiques – ainsi de nombreux drames historiques mettant en scène des foules populaires et/ou des héros exemplaires menant un combat à valeur nationale (p.ex. *Boris Godounov* d'Alexandre Pouchkine, publié en 1831, ou *La Bataille d'Arminius* [*Hermanns Schlacht* – titre d'origine] de Klopstock, publié à partir de 1769). Enfin, nous définissons comme théâtre épique (3) les œuvres dramatiques influencées par la forme de l'épopée – dont de nombreux cas de « théâtre dans un fauteuil » ou « drames à lire » s'avérant injouables, du moins à l'époque de leur parution, par leur longueur excessive et, surtout, par l'introduction d'une ou de plusieurs voix narratrices dans un texte que sa forme destinait pourtant à la représentation (p.ex. dans la célèbre 3^e partie des *Aiëux* d'Adam Mickiewicz, publiée en 1832). De nombreux exemples présentent en

réalité des mélanges des catégories 2 et 3. La compréhension brechtienne du théâtre épique, de nos jours la plus répandue, dérive de la troisième catégorie, du théâtre « narré » que l'écrivain allemand Bertolt Brecht opposa, dès 1926, au théâtre « représenté », cherchant à remplacer l'illusion théâtrale par une distance qui inciterait le spectateur à réfléchir. Bien qu'un dialogue avec ce concept puisse être stimulant, nous proposons une compréhension plus large du terme dans le cadre d'études consacrées à l'épopée.

4.

We define epic theater in the broad sense as any dramatic work whose form or content is modeled after the epic. We take into account (1) the cases of scenic adaptations of literary texts defined as epics (such as Geraldo Chacon's adaptation of *Os Lusíadas* de Camões in 2016), which remarkably pose the problem of transposition in the multimedia world of theater and a significant reduction of often very long texts. On a more independent level, we consider (2) dramatic works whose actions or characters are directly influenced by the historical, marvelous or epic heroism - as well as many historical dramas that stage popular crowds and/or exemplary heroes leading a battle of national value (eg Alexander Pushkin's *Boris Godunov*, published in 1831 or Klopstock's *Hermanns Schlacht* published in 1769). Finally, we define epic theater as (3) dramatic works influenced by the shape of the epic - many of which "armchair theater" or "dramas to read" proving that they are not playable, at least at the time of their publication, by their and, above all, by introducing one or more narrative voices into a performance-shaped text (for example, in the famous third part of *Aiëux* by Adam Mickiewicz Mickiewicz, published in 1832). Many examples present, in fact, mixtures of categories 2 and 3. Brecht's understanding of epic theater, now the most widespread, derives from the third category, the "narrated" theater to which German writer Bertolt Brecht opposed, in 1926, theater "represented", seeking to replace the theatrical illusion with a distance that would incite the viewer to reflect. Although a dialogue with this concept can be stimulating, we propose a broader understanding of the term in the field of epic studies.

(English translation by Christina Ramalho)

Referências/ Referencias/ Références/References

BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador**. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRECHT, Bertolt. **Écrits sur le Théâtre**. 2 vol. Paris : L'Arche, 1972-1979.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. Trad. Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Revista Tempo Brasileiro 72. Teatro sempre. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo; Martins Fontes, 1995.