

# MUNDO ÉPICO

Contribuições do  
*Projet Épopée* para o  
estudo de epopeias



FLORENCE GOYET | CHRISTINA RAMALHO (ORGS.)



Criação Editora

ÉPOPEIA  
ESTUDOS ÉPICOS

4

**MUNDO ÉPICO:  
CONTRIBUIÇÕES DO PROJETO ÉPOPEIA PARA O ESTUDO DE EPOPEIAS**

**ORGANIZAÇÃO**  
FLORENCE GOYET  
CHRISTINA RAMALHO

**ISBN**  
978-85-8413-311-6

**SÉRIE EPOPEIA – ESTUDOS ÉPICOS**  
NÚMERO 4

**DIREÇÃO**

Christina Ramalho      Universidade Federal de Sergipe  
Fernando de Mendonça

**CONSELHO CIENTÍFICO**

Anna Beatriz Paula	Universidade Federal do Paraná
Annabela Rita	Universidade de Lisboa
Assia Mohssine	Université Clermont-Auvergne
Charlotte Krauss	Université de Poitiers
Christine Arndt	Universidade Federal de Sergipe
Fabio Mario da Silva	Universidade Federal Rural de Pernambuco
Fernanda Cristina da E. dos Santos	Universidade Federal do Amapá
Florence Goyet	Université Grenoble Alpes
Juan Hector Fuentes	Universidad de Buenos Aires
Marcos Martinho	Universidade de São Paulo
Rafael Brunhara	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Raúl Marrero-Fente	University of Minnesota
Tamara Quírico	Universidade do Estado do Rio de Janeiro

**EDITORA CRIAÇÃO      CONSELHO EDITORIAL**

Ana Maria de Menezes  
Christina Bielinski Ramalho  
Fábio Alves dos Santos  
Jorge Carvalho do Nascimento  
José Afonso do Nascimento  
José Eduardo Franco  
José Rodorval Ramalho  
Justino Alves Lima  
Luiz Eduardo Oliveira  
Martin Hadsell do Nascimento  
Rita de Cácia Santos Souza

# MUNDO ÉPICO:

Contribuições do *Projet Épopée*  
para o estudo de epopeias

Organização  
Florence GOYET  
Christina RAMALHO



Criação Editora  
Aracaju | 2022

Copyright 2022 by Florence GOYET e Christina RAMALHO

Grafia atualizada segundo acordo ortográfico da  
Língua Portuguesa, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico  
Adilma Menezes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes – CRB-8 8846

Goyet, Florence; Ramalho, Christina (org.)

Mundo épico: contribuições do *Projet Épopée* para o estudo  
de epopeias / Florence Goyet; Christina Ramalho. – 1. ed. – Ara-  
caju, SE: Criação Editora, 2022.

384 p. Inclui bibliografia.

(Série Epopeia: Estudos Épicos, n. 4).

ISBN 978-85-8413-311-6

1. Estudos Épicos. 3. Projet épopée

I. Título. II. Assunto. III. Goyet, Florence. Ramalho Christina

CDD B869.939

CDU 82-95(81)

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura.

2. Crítica literária (Brasil)

## APRESENTAÇÃO

Florence Goyet  
Christina Ramalho

O número 4 da coleção *Epopéia – Mundo épico: contribuições do Projet Épopée para o estudo de epopeias* – reúne, em seus doze capítulos, o fruto da parceria, estabelecida em 2017, entre o *Projet Épopée* e sua revista, *Recueil Ouvert*, e o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, o CIMEEP, e sua *Revista Épicas*. Apresentamos, rapidamente, alguns registros dessa parceria.

Em 2015, Florence Goyet criou o *Projet Épopée* – vinculado à Université de Grenoble–Alpes – objetivando criar um espaço sempre em evolução dedicado à publicação de artigos individuais e de resultados de jornadas de estudo dedicados ao gênero épico, levando em consideração quatro eixos permanentes: teorias gerais da epopeia, a definição de epopeia, o estado da arte no mundo e teses e trabalhos em andamento. A revista *Recueil Ouvert* hospeda, desde então, estudos dedicados ao gênero do épico e está estruturada em cinco seções, que recebem contribuições de pesquisadores/as e estudantes de Doutorado. O *Projet Épopée*, além disso, inclui em seu site importante bibliografia, que reúne mais de 500 títulos de livros e artigos, em 6 idiomas, publicados desde 1997.

O Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), vinculado à Universidade Federal de Sergipe, foi criado em

2013, com o objetivo principal de reunir, sob forma de centro internacional de pesquisa, estudiosos/as de diferentes nacionalidades e de diversas áreas do conhecimento, em cujo centro de interesse estivesse, de forma abrangente, o *epos*, entendido como um conjunto de manifestações materiais que são fruto do processo contínuo e encadeado de transmissão do repertório ideológico, imaginário, histórico e mítico que integra uma identidade sociocultural e, de forma específica, a epopeia, com espaço, ainda, para as formas épicas híbridas e as diversas linguagens em que o *epos* é traduzido. Hoje o CIMEEP agrega, em seus 23 Grupos de Trabalho (GTs), mais de uma centena de pesquisadores/as de diversas universidades brasileiras e estrangeiras, cujos vínculos com os GTs se baseiam no interesse comum pelas temáticas que as respectivas linhas de pesquisa abrangem. Além disso, seu teor é multidisciplinar por tocar a cultura, e, logo, envolver a Antropologia, a História, a Geografia, a Sociologia, a Filosofia, a Educação, a Religião, as Artes, a Comunicação, etc. Para dar visibilidade aos trabalhos realizados, criou-se a *Revista Épicas*, que, semestralmente, passou, em 2017, a publicar edições com dossiê temático, seção livre, além de relatos de pesquisa e resenhas.

Quando, em 2017, Florence Goyet, com Saulo Neiva, organizou o número 2 da *Revista Épicas*, cujo tema foi “Epopeia e Modernidade”, surgiu a ideia de uma parceria entre o *Projet Épopée* e o CIMEEP, que se consolidou com a criação de uma seção na *Revista Épicas*, o “Dossiê 2 – *Projet Épopée*”, destinada à publicação de versões em português de artigos publicados na *Recueil Ouvert*, de modo a tornar os conteúdos desses artigos mais acessíveis a pesquisadores/as do Brasil e de outros países da lusofonia. A partir da edição de dezembro de 2018, 12 artigos foram traduzidos e publicados. De outro lado, também a *Recueil Ouvert* tem acolhido e traduzido produções científicas brasileiras, além de ter feito parte do Projeto de Iniciação Científica do Departamento de Letras de Itabaiaba (DLI/UFS), “*Revista Épicas* e *Recueil Ouvert*: ela-

boração de índice”, realizado em 2020, o que demonstra a importância das trocas científicas e o desejo mútuo de contribuir, consistentemente, para a divulgação dos Estudos Épicos.

Buscando facilitar o acesso de pesquisadores/as ao conjunto de artigos publicados no “Dossiê 2 – Projet Époque”, dirigido por Florence Goyet, reunimos aqui os textos de Beate Langenbruch, Catherine Servan-Schreiber, Clément Jacquemoud, Cyril Vettorato, Dimitri Garncarzyk, Jean-Marcel Paquette, Marguerite Mouton, Mathilde Noëlle Mougin, Monire Akbarpouran, Roman Dabrowski, Taku Kuroiwa e Sandra Bornand, na versão em português, publicados no decorrer desses cinco anos, e aqui reunidos sob o título *Mundo épico*, por ser justamente isso que, em conjunto, representam. A dimensão plural das obras enfocadas e dos recortes teóricos, agora amalgamados pela edição que os reúne, evidenciará a qualquer leitor/a atento/a como é ampla a circulação de formas épicas pelo mundo e quão interessantes são as possibilidades de recepção e compreensão dessas formas. Passamos a uma breve descrição dos capítulos, discriminados por parte, ainda que a estratégia da divisão tenha sido meramente didática, já que todos possuem, evidentemente, as dimensões teórica e crítica dos Estudos Literários.

Na primeira parte – “Aspectos teóricos sobre o gênero épico” – reunimos as reflexões que, por seus recortes, contribuem para que melhor compreendamos a trajetória do gênero épico e suas derivações mundo afora. A leitura desses capítulos deixa clara a complexidade do gênero, quando focado a partir de universos distintos, que, na maioria das vezes, exigem que saiamos das fronteiras da tradição clássica ocidental, seja no âmbito da produção seja no da teoria literária, em busca de instrumentos mais adequados para a recepção da obra ou das obras em questão. De outro lado, também há reflexões que demonstram que, mesmo dentro do próprio percurso dessa tradição, há momentos em que foi necessário reconhecer rupturas e inovações, vis-

to que a produção de obras de perfil épico, tal como quaisquer outras manifestações literárias e artísticas, passou por transformações estéticas e conceituais, integrando, assim, a natural renovação das formas literárias e artísticas.

No primeiro capítulo, temos “Os elementos épicos africanos e a busca por uma epopeia moderna: o exemplo de *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey”, de Cyril Vettorato, cuja versão original em francês foi publicada na *Recueil Ouvert* em 2017 e a tradução para o português, na *Revista Épicas* número 4, em 2018. A reflexão de Vettorato está centrada em *Blue Fasa* (2015), do poeta afro-americano Nathaniel Mackey, obra multifacetada, híbrida e experimental que dialoga com a epopeia *Dausi* da África Ocidental. Mas a abrangência da abordagem revela o potencial da epopeia moderna no sentido de repensar, no âmbito de sua projeção social, o papel da comunidade e, ao mesmo tempo, atualizar a tradição épica oral por meio do recurso da performance e da intersemiose com outras artes. Para sustentar sua abordagem, Vettorato aponta para o fato de que a abordagem à literatura moderna da diáspora africana precisa levar em conta a “intertextualidade ‘direta’ entre as formas de escrituras modernas e as epopeias africanas históricas, na diáspora e nas chamadas línguas ‘europeias’”.

O segundo capítulo “O *Ramakien* do Sião à luz das teorias épicas”, de Jean-Marcel Paquette, foi publicado na *Revista Épicas* número 3, em 2018. Sua versão original em francês integra a *Revueil Ouvert* de 2016. Nele, o saudoso Jean-Marcel Paquette estuda a obra tailandesa *Ramakien*, texto cuja natureza épica não é óbvia à primeira vista, mas que pode e deve ser considerado como tal à luz da teoria que tão bem explica tantas epopeias. Após uma apresentação histórica da relação entre a *Râmâyana* indiana e a *Ramakien* tailandesa, seguida de um resumo do texto, Paquette delinea a estrutura de oposição tripartida, que envolve: a oposição irredutível de homens e gigantes; a oposição dentro do clã dos homens, com o confronto entre Rama e a



megeira Kao pela posse do trono; e a que se dá entre Rama e seu meio irmão Lasch. Em seguida, Paquette demonstra os critérios externos ao material narrativo, reconstruindo as condições históricas e antropológicas que permitiram ao Ramakismo (nascido da providência de um texto não-épico) se elevar ao épico: a territorialização (que explica, em particular, porque o épico nasce numa sociedade bélica); a apreensão pelo imaginário; a recusa de um estilo arcaico e o trabalho de sair da crise. Ao trazer para a discussão critérios internos e critérios externos relacionados ao gênero épico, Paquette permite que se defina a epopeia como um gênero, e também explica como se articulam suas primeiras teorias e algumas das teses contemporâneas que reivindicam sua influência.

O terceiro capítulo intitula-se “A maior obra de que a natureza humana é capaz”. O que é uma epopeia no século XVIII?”, versão em português, publicada no número 7 da *Revista Épicas*, em 2020, de artigo em francês assinado por Dimitri Garnarczyk que compõe a edição de 2017 da *Recueil Ouvert*. Por meio dele, entramos em contato com a epopeia europeia produzida no século XVIII em muitos países europeus (principalmente na França, Inglaterra e Polônia) e sua relação com os textos abrangidos pela poética clássica. Garnarczyk discute as diferenças metodológicas existentes entre as poéticas do século XVIII, enfoca a chamada “querela de Homero”, traz o pensamento de Paul Hazard acerca da “crise de consciência europeia”, para responder à pergunta: “quais valores (literários e, mais amplamente, intelectuais e sociais) o debate sobre o gênero épico colocou em cena no século XVIII?” e chegar à conclusão de que “se todos concordam que sua função é articular a recepção do patrimônio e da criação contemporânea, eles fazem isso de diferentes maneiras para definir a epopeia que permanece como ‘a maior obra de que a natureza humana é capaz’”.

“O estado da arte da crítica anglo-saxã sobre o gênero literário épico”, de Marguerite Mouton, quarto capítulo de *Mundo épico*, foi

publicado, em 2020, no oitavo número da *Revista Épicas*, e, em francês, na *Recueil Ouvert* de 2018. Nele, encontraremos uma aprofundada abordagem à crítica anglo-saxã ao gênero épico, que é confrontada com as visões francesas e leva em consideração o impacto do pensamento anti-épico de Hegel no universo da recepção crítica anglo-saxã ao gênero. Passando por nomes como I. T. Myers, Cecile Bowra, Eustace Tillyard, T. Greene, J. K. Newman, Northorp Freyre, C. Burrow, P. J. Cook, Harold Bloom, Lukács, Adeline Johns-Putra, Judith Labharte, Paul K. Saint-Amour, Alastrair Fowler, Edward Mendelson, Franco Moretti, entre muitos/as outros/as dentro e fora do contexto da crítica anglo-saxã, Mouton revela como a tensão entre a ideia de “morte da epopeia” e as formas modernas e contemporâneas do gênero gera diferentes visões e permite embates teóricos muito instigantes.

O quinto capítulo é “O *destan* turco é uma epopeia? Primeiros debates e extensões atuais”, de Monire Akbarpouran, publicado no número 4 da *Revista Épicas*, em 2018, e, na versão original em francês, na *Recueil Ouvert* de 2017. Refletindo sobre a literatura turca, Akbarpouran dimensiona, inicialmente, discussões científicas acerca do gênero épico no país, revelando-nos como, no século XX, o estudo de gêneros narrativos turcos (*destan*, *hikaye*...), nos quais se reconhece um fascínio pela epopeia ocidental clássica, com destaque para Homero, passa a um primeiro plano, permitindo que a reflexão e as tentativas de definição da narração épica ganhem autonomia em relação aos textos e aos críticos ocidentais.

O último capítulo desta seção – “Sobre as transformações da tradição épica no século das luzes na Polônia”, recentemente publicado em português na *Revista Épicas* (número 11, 2022) e, em francês, na *Recueil Ouvert* de 2021, é assinado por Roman Dabrowski. Remetendo-nos ao contexto da literatura polonesa, Dabrowski evidenciará como a presença da epopeia herói-cômica teve lugar na Polônia no chamado “período das luzes polonesas”, tomando como ponto de reflexão inicial

as obras de Ignacy Krasicki, como *Myszeida* (1775) e *Wojna Chocimska* [A Guerra de Chocim] (1780), para, em seguida, analisar as características desse segmento da produção literária polonesa – como *Organy: poema heroi-komiczne* [Órgão: um poema herói-cômico] (1775–1777), de Tomasz Kajetan Węgiński; *Puttawa. Poema epiczne* [Poltava. Poema épico] (1803), de Nikodem Muśnicki; ou *Jagiellonida, czyli Zjednoczenie Litwy w Polskę* [Jagiellonida ou a União da Lituânia com a Polônia] (1817), de Dyzma Bończa-Tomaszewski –, que testemunham, de um lado, tentativas de buscar, desenvolver e, em muitos casos, transformar as convenções épicas clássicas, e, de outro, de formar uma tradição própria que encontrará ressonâncias em produções posteriores, como *Pan Tadeusz* [Senhor Thadeu] (1834) de Adam Mickiewicz; *Beniowski* (1841), de Juliusz Słowacki, ou *Stefan Czarniecki* (1832–1847), de Kajetan Koźmian. A leitura do texto nos levará a compreender “as regras fundamentais do gênero épico clássico na Polônia” e o que Dąbrowski chama de “sensibilidade diferente”.

A segunda parte da obra – “Estudos épicos” – é inaugurada com uma reflexão que leva em consideração a recepção ao texto épico. Trata-se de “Adaptabilidade da epopeia em função do público: o caso de *Lorik* (Norte da Índia)”, versão em português publicada na *Revista Épicas* número 11, e, em francês, na *Recueil Ouvert* em 2017, de texto assinado pela também saudosa Catherine Servan-Schreiber. A questão inicial proposta por Servan-Schreiber é “Como o final de uma epopeia pode mudar de acordo com seu público?” A partir disso, ela se reportará à epopeia indiana de *Lorik*, pertence ao repertório dos Ahirs, casta marcial e pastoral cujos cantores são famosos por suas justas poéticas. Ela explica que a epopeia de *Lorik* não tem um final, mas muitos, e, em seu artigo, descreve a maneira como esses finais se alteram a depender se a epopeia circula em uma sociedade tradicional de castas de aldeia, um contexto tribal, uma reunião política ou até mesmo

entre um público sufi indiano medieval. A partir do ângulo observado por Servan-Schreiber, percebemos que estudar a epopeia ultrapassa o enfoque teórico de gênero quando o ângulo passa a ser sua circulação e recepção cultural.

Ainda no âmbito da recepção, temos, no segundo capítulo, “Boubou Ardo Galo, uma interpretação songaizarma”, de Sandra Bornand, versão em português publicada na *Revista Épicas* número 7, em 2020, do texto original em francês presente na *Recueil Ouvert* de 2017, que se propõe a um diálogo com os estudos de Christiane Seydou, importante investigadora do gênero épico e também membro do CIMEEP. Segundo Bornand, a relação se dá pelo confronto entre as interpretações do mesmo personagem histórico-lendário: Boubou Ardo Galo, por griots de diferentes culturas e idiomas – Fulas do Mali e Zarma do Níger. O texto nos conta que na área fula, a epopeia de Boubou Ardo Galo está na encruzilhada entre o período pré-islâmico e a era da diina (Estado Islâmico) e, na área zarma, essa epopeia faz parte das chamadas histórias de “distração”, distintas daquelas relativas aos verdadeiros heróis zarma, cuja função é exaltar seus descendentes. Conhecer a história de Boubou Ardo Galo, contada pelos griots fulas e zarma, contribui para afirmar a força da oralidade épica.

O terceiro capítulo, “Reinventar as comunidades dentro da narrativa de sua crise: *Blanche ou l’oubli*, de Aragon (1967); *Horcynus Orca*, de Stefano d’Arrigo (1975) e *Heimatmuseum*, de Siegfried Lenz (1978)”, assinado por Mathilde Noëlle Mougín, é a versão em português publicada no número 4 da *Revista Épicas*, em 2018, a partir do original em francês, que compõe a *Recueil Ouvert* de 2017. Em seu estudo, Mougín, sustentada pelo conceito de “trabalho épico”, de Goyet, defende a ideia de que as três obras, a francesa *Blanche ou l’oubli*, a italiana *Horcynus Orca* e a alemã *Heimatmuseum* se tratam de “romances épicos”, uma vez que, voltados para comunidades dilaceradas pela guerra e suas circunstâncias políticas, conduzem “à emancipação do leitor, levando,

dentro do esquema do trabalho épico, à criação de um novo espaço, o qual pode ser desenvolvido a fim de formar uma nova comunidade”.

Em seguida, no quarto capítulo, temos “Presença de *A Canção de Rolando* no Japão moderno: a primeira apresentação e traduções (MAEDA, BAN, SATŌ)”, de Taku Kuroiwa, publicado, em português, em 2019, na *Revista Épicas* número 5 e, em francês, na *Recueil Ouvert* de 2017. Nele encontraremos uma comparação entre a epopeia francesa *A Canção de Rolando* e as traduções japonesas da obra. Em sua abordagem, Kuroiwa revela a influência de *A Canção de Rolando* na literatura japonesa, comentando que, entre as cinco traduções da epopeia, há as que promovem interessantes discussões sobre as aproximações que fazem entre os senhores feudais ocidentais e os japoneses, a fim de tornar claras ao público japonês as circunstâncias envolvidas na *Idade Média* ocidental. De outro lado, ele assinala e comenta a existência de traduções que optam pela manutenção do que ele chama de “estilo arcaico”. Assim, ele comenta e compara as traduções iniciadas por Maeda Chōta na era Meiji (1868–1912) com a de Takeo Ban e a de Teruo Satō. A leitura do texto de Taku nos convida a navegar por águas inusuais, levando-nos a perceber que a circulação da epopeia em suas formas mais canônicas gera situações de recepção que evidenciam o potencial multissignificativo do gênero.

No quinto capítulo, Clément Jacquemoud nos leva a “*Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan* e outros. O renascimento épico na República de Altai (sul da Sibéria)”, artigo publicado em francês na *Recueil Ouvert* de 2017 e nesta versão em português na *Revista Épicas* número 7, em 2020. Suas reflexões se situam no atual contexto pós-soviético, e enfocam o povo altaiano e a renovação de suas práticas religiosas, que incluem o “neoxamanismo”, o “neoburcanismo”, o budismo e o cristianismo evangélico. Segundo Jacquemoud, esses movimentos são compostos por músicos que se definem como *kajčy* (“cantor de garganta”) – termo que outrora designava cantores épicos. Esses músicos apresentam-

–se como herdeiros da arte da recitação, memorizando textos épicos, agora escritos, porém também criando suas próprias histórias correspondentes aos valores transmitidos por sua visão de mundo. Esses novos bardos parecem dar uma nova vida a um gênero fortemente experimentado pelo período soviético. Jacquemoud busca avaliar como o canto de garganta *kaj*, em Altai, contribuiu para ampliar o tipo de público por quem esses textos são ouvidos, ao mesmo tempo em que passou a influenciar a transformação do relacionamento que os altaianos costumavam manter com sua herança cultural.

A obra encerra-se com “Os doze pares de França vêm de Belém do Pará...’: heranças e mutações do épico medieval francês na cultura popular brasileira”, de Beate Langenbruch, artigo publicado em português na *Revista Épicas* número 10, em 2021, e, na versão original em francês, na *Recueil Ouvert*, em 2019. Langenbruch centra-se na presença da herança épica medieval francesa na cultura popular brasileira e desenvolve reflexões sobre como a matéria carolíngia ganha corpo no folclore afro-brasileiro, na literatura de cordel e na música popular, contribuindo para a manutenção da oposição pagão-cristã que é condição inerente à formação histórica e cultural do ocidente. Langenbruch afirma, ainda, que “O Brasil desenvolveu outras reapropriações da matéria épica medieval, em maior escala espaço-temporal: dessa vez, misturas do modelo carolíngio com as tradições africanas”, e, para demonstrar isso, detém-se na análise da “congada”. Em seguida, debruça-se sobre os folhetos de cordel, discriminando obras como *A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás* e *A Prisão de Oliveiros e seus companheiros*, de Leandro Gomes de Barros; *Doze Pares de França*, de Severino Borges da Silva; a *História do Imperador Carlos Magno*, de Jerônimo Moreira de Carvalho; *A História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*, de João Lopes Freire; e chega até “Os Doze Pares de França”, composição musical integrada ao álbum *Toquinho Cantando – Pequeno Perfil de um Cidadão Comum*, dos compositores Toquinho (Antonio Pecci Filho)

e Belchior (Antonio Carlos Belchior). Repetindo as palavras da autora, por meio do artigo, compreendemos bem o modo como o Brasil “abraça” a cultura medieval.

Como se vê, *Mundo épico: contribuições do Projet Épopée para o estudo de epopeias*, ao unir reflexões anteriores separadas por terem sido publicadas de 2018 a 2022, alcança compor um repertório múltiplo e internacional, sustentado por diferentes olhares para o gênero épico e suas derivações. No entanto, seu conjunto é mais uma fonte de afirmação da permanência e da importância da expressão épica como linguagem que traduz o estar no mundo que nos caracteriza como seres humanos.

Antes de encerrarmos a apresentação e lançarmos o convite não só à leitura dos textos aqui reunidos, como também a visitas às revistas *Recueil Ouvert* e *Revista Épicas*, registramos nosso profundo agradecimentos aos tradutores e às tradutoras que tornaram possível fazer a parceria, de fato, acontecer. A Antônio Batalha, Antonio Marcos dos Santos Trindade, Margarida Maria Araujo Bispo, Marie Madeleine Dupon e Renata de Castro, nosso muito obrigada.

Desejamos a todos/as excelentes leituras.

## NOTAS

1. <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/programmes/projet-epopee>.
2. <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/>, ISSN 2496-5731.
3. <http://www.cimeep.com>.
4. <https://www.revistaepicas.com>, ISSN 2527-080X.
5. Ver o pequeno texto-homenagem ao autor inserido no final do capítulo assinado por Paquette.
6. Ver, no final do capítulo assinado por Catherine Servan-Schreiber, um breve texto de Claudine Le Blanc em homenagem a Servan-Schreiber.





## SUMÁRIO

Apresentação | 5

*Florence Goyet; Christina Ramalho*

### PARTE I – ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE O GÊNERO ÉPICO

Os elementos épicos africanos e a busca por uma epopeia moderna: o exemplo de *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey | 21

*Cyril Vettorato*

*O Ramakien* do Sião à luz das teorias épicas | 37

*Jean Marcel Paquette*

“A maior obra de que a natureza humana é capaz”. O que é uma epopeia no Século XVIII? | 59

*Dimitri Garncarzyk*

O estado da arte da crítica anglo-saxã sobre o gênero literário épico | 103

*Marguerite Mouton*

O destan turco é uma epopeia? Primeiros debates e extensões atuais | 133

*Monire Akbarpouran*

Sobre as transformações da tradição épica no século das Luzes na Polônia | **171**

*Roman Dabrowski*

## **PARTE II | ESTUDO DE OBRAS**

Adaptabilidade da Epopeia ao público: o caso de Lorik (Norte da Índia) | **195**

*Catherine Servan-Schreiber*

*Claudine Le Blanc*

Reinventar as comunidades dentro da narrativa de sua crise: *Blanche ou l'oubli*, de Aragon (1967); *Horcynus Orca*, de Stefano d'Arrigo (1975) e *Heimatmuseum*, de Siegfried Lenz (1978) | **227**

*Mathilde Noëlle Mougin*

Presença de *A Canção de Rolando* no Japão moderno: a primeira apresentação e traduções (Maeda, Ban, Satō) | **257**

*Taku Kuroiwa*

Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan e outros. O renascimento épico na República de Altai (sul da Sibéria) | **277**

*Clément Jacquemoud*

Boubou Ardo Galo, uma interpretação Songai-Zarma | **327**

*Sandra Bornand*

“Os doze pares de França vêm de Belém do Pará ...”: Heranças e mutações do épico medieval francês na cultura popular brasileira | **353**

*Beate Langenbruch*



**PARTE I**

**ASPECTOS TEÓRICOS  
SOBRE O GÊNERO ÉPICO**



# OS ELEMENTOS ÉPICOS AFRICANOS E A BUSCA POR UMA EPOPEIA MODERNA: O EXEMPLO DE *BLUE FASA* DE NATHANIEL MACKKEY<sup>1</sup>

*Cyril Vettorato*<sup>2</sup>

## Introdução

Já não é necessário demonstrar a extensão das relações da epopeia com a literatura moderna da diáspora africana, nos Estados Unidos, no Caribe e em outros lugares. Um número significativo de obras, especialmente desde o começo dos anos 2000, demonstrou a riqueza de ligações entre as obras de autores tão diversos como Derek Walcott, Kamau Brathwaite ou Aimé Césaire com o referente épico. Depois da obtenção do Prêmio Nobel de Literatura por Walcott em 1992, na esteira de seu *Omeros* (1990), trabalhos sobre este assunto começaram a se multiplicar no mundo anglófono, primeira, mas não exclusivamente. Durante o simpósio comemorativo dos oitenta anos de Aimé Césaire em 1993, Thomas Hale propôs uma leitura comparativa entre *Cahier d'un retour au pays natal* e a epopeia *Soundiata*. Mais perto de nós, o trabalho de Delphine Rumeau *Chants du Nouveau Monde* (2009) lê a obra de Edouard Glissant a partir da questão épica, e a agregação

de literatura moderna propôs em 2010 e 2011 a leitura da poesia de Aimé Césaire sob a perspectiva da “Permanência da poesia épica no século XX”. No campo de estudos norte-americanos e anglo-caribenhos, obras como *Postcolonial Odysseys* (2011) de Maeve Tynan e *The Afro-Modernist Epic and Literary History* (2013) de Kathy Lou Schultz expõem, de modo preciso, as apostas genéricas deste uso moderno da referência épica na diáspora.

No entanto, poucos trabalhos têm sido feitos sobre a questão mais concreta da intertextualidade “direta” entre as formas de escrituras modernas e as epopeias africanas históricas, na diáspora e nas chamadas línguas “europeias”. Essa questão é um pouco espinhosa ideologicamente, porque está profundamente ligada ao debate antropológico entre fundacionistas (para quem devemos fundar as identidades afro-descendentes a partir de um vínculo cultural objetivo com a África) e anti-fundamentalistas (para os quais a afirmação dessa ligação é inútil<sup>3</sup>). Nos Estados Unidos, foram publicadas algumas obras literárias inclinando-se para a primeira resposta: o volume de Keith Cartwright, *Reading Africa Into American Literature: Epics, Fables, and Gothic Tales* (2002) (em que o autor aproxima o personagem Big John Conquer, de Zora Neale Hurston, do herói épico Soundiata, do oeste africano), ou, em uma ótica e com referências muito próximas, a obra de Gregory Rutledge *The Epic Trickster in American Literature* (2013). Suas propostas, por força das circunstâncias, estão se movendo em direção a uma forma de mitocrítica diaspórica: para voltar a tecer a ligação entre a África e sua diáspora, os autores partem para encontrar grandes figuras arquetípicas que possam ser sobrepostas aos heróis africanos e aqueles que deveriam ser seus descendentes distantes no continente americano. A abordagem é fértil, mas, em razão mesmo do próprio projeto que a motiva, ela, sob certo ângulo, deixa de lado outras formas de vínculos intertextuais entre epopeia africana e poema moderno em diáspora: vínculos que seriam menos uma visão antropológica do mito (como uma forma

coletiva inconsciente subjacente às narrativas literárias) que uma visão estritamente literária, na qual os autores compõem seus próprios textos manipulando certos materiais (míticos, literários, religiosos) conscientemente. O paradoxo aqui é notável: uma relação intertextual relativamente solta (similaridade entre personagens, estruturas de narrativa) permite afirmar uma forma de continuidade cultural subterrânea, na qual se suspeita que uma referência muito precisa a uma epopeia singular tenha sido poluída por meio de leituras, notadamente etnológicas. Não seria libertador para o olhar crítico abandonar, como convida David Scott, a busca incessante pelo “milagre da conexão”<sup>4</sup> com a África para destacar o extraordinário poder autofundador dos discursos literários e artísticos contemporâneos?

Nossa preocupação aqui será justamente deixar de lado a questão da continuidade antropológica entre epopeias africanas e literaturas da diáspora para nos voltarmos para um texto contemporâneo, que adapta e explicitamente atualiza elementos da epopeia antiga. *Blue Fasa* é um texto poético do escritor norte-americano Nathaniel Mackey que apareceu em 2015, e cujo título muito indica o elo essencial com o relato do *Dausi* coletado por Leo Frobenius em 1909 no país Soninké<sup>5</sup>. A referência épica não será, portanto, o ponto de fixação de um debate antropológico, mas aparecerá como objeto de um processo de adaptação criativa. De acordo com Jean-Michel Adam e Ute Heidmann<sup>6</sup>, nos baseamos menos em uma definição genérica fixa de epopeia que em uma concepção dinâmica do gênero, ou, para colocá-lo,] segundo os críticos que nós ora citamos, em uma “genericidade” (autoral, leitora e editorial) suscetível a deslocamentos e sequestros. Nathaniel Mackey compõe um objeto poético inovador que se manifesta pela escritura (o livro em si) e pela oralidade (as muitas performances que ele promove, muitas vezes acompanhadas por músicos), numa abordagem próxima ao que alguns escritores contemporâneos e críticos têm sido capazes de nomear “oralitura” (“*oraliture*”, Patri-

ck Chamoiseau)<sup>7</sup> ou mesmo “teчнаuritura” (“*technauriture*”, Russell Kaschula)<sup>8</sup>. O que resulta não é uma recitação épica, mas um evento cultural híbrido, que se inventa em uma relação que pensa [*pensive*] o modelo épico, ou seja, as expectativas em relação ao modelo épico do autor (ele próprio utiliza esse termo) e o de seus ouvintes. Estamos na presença de um “*griot*” dos tempos modernos, que encanta o público com suas letras poéticas ao dizer “nós” – um “nós” que é designado, vários séculos após os *griots soninké* que sopraram esse nome para o autor, como os Fasa. Mas, entre a epopeia tradicional e o poema contemporâneo, ocorreu um conjunto de deslocamentos que será apropriado aqui comentar.

Os elementos épicos emprestados da tradição da África Ocidental são assim colocados na confluência de várias tradições orais e escritas, e participam plenamente da invenção de uma forma de poema moderno e longo que questiona a linguagem e a história literária, enquanto aproveitada a capacidade de grandes histórias coletivas para “satisfazer a ganância onírica de uma comunidade”<sup>9</sup>. A hipótese que guia nosso pensamento é que o poema, deixando o vínculo do épico com a comunidade em que está historicamente inserido, desterritorializando a narrativa coletiva, não se torna, por isso, um puro jogo de sinais pós-modernos de quem teria desistido do desafio de falar por e para uma comunidade. O poema como experiência compartilhada, enquanto envolve um intertexto épico tradicional, é o lugar de um questionamento, um esforço de imaginação de novas formas possíveis de comunidade. Do seu duplo patrimônio modernista e tradicional, escrito e oral, o poema não constitui, assim, uma contradição intransponível, mas um recurso criativo: a palavra assume plenamente o seu próprio poder performativo, ao mesmo tempo em que é cautelosa quanto às suas possíveis derivações; da mesma forma ela abraça o impulso coletivo próprio da epopeia e mantém abertas as grandes antinomias formadoras que a constituem (singular e plural, e o mesmo e o outro), por medo de deixar a aspiração totalizante do poema reduzir sua capacidade de explorar e renovar a questão da coletividade humana.



## Novo auditório, novas comunidades

*Blue Fasa* é o último volume até hoje de uma longa série de obras poéticas publicadas por Nathaniel Mackey durante três décadas, que envolve não só diretamente os volumes que o precederam – *Nod House* (2011), *Splay Anthem* (2006), *Whatsaid Serif* (1998), *School of Udhra* (1993) e *Eroding Witness* (1985) –, mas também um disco compacto (*Strick: Song of the Andoumboulou 16–25*) e numerosas plaquetas ou textos publicados em revistas. Como Kamau Brathwaite, que é uma de suas grandes referências poéticas e com quem manteve um rico diálogo intelectual<sup>10</sup>, Mackey concebe todas as suas obras poéticas como um todo, ou mais precisamente, como diferentes etapas uma busca estética que se funde com sua própria existência como poeta. Cada texto poético enriquece e torna mais complexa a cadeia dinâmica daqueles que o precedem, redefinindo retrospectivamente alguns dos seus elementos: como diz *Blue Fasa* na primeira frase do prefácio do autor, cada novo volume “continua a continuação pelo anterior ao anterior, e assim por diante”<sup>11</sup>. É aqui que entra a referência a *Dausi*, já que o título da coleção constitui um jogo de palavras em torno do nome dos Fasa, apresentado no prefácio como um “clã *soninké* (“*one of the Soninke clans*”) mencionado na epopeia África Ocidental cantada pelos *griots*” (“*West African griot epic*”), recolhida por Frobenius<sup>12</sup>. No detalhe do texto, dois títulos com números permitem distinguir dois conjuntos textuais que vão muito além dos limites desta coleção: “*Mu*” e “*Song of the Andoumboulou*”<sup>13</sup>. Cada poema de *Blue Fasa* porta, assim, como título ou subtítulo, uma indicação que se conecta a um desses dois longos poemas enriquecidos de coleção em coleção: “*‘Mu’ sixty-fifth part*”, “*Song of o Andoumboulou: 88*”, etc. Mackey concebe esses dois conjuntos como dois “poemas em série” (“*serial poems*”), que cada coleção anexaria para “trançar juntos” (“*braiding*”<sup>14</sup>). No entanto, o título da coleção tingem os textos de um colo-

rido muito particular e estabelece um certo número de temas e motivos que permitem unir os elementos díspares do longo poema sem privá-los de sua parcela de irredutibilidade.

A referência no título a um etnônimo africano não teria falhado, em um contexto completamente diferente, ao evocar a alegação de pertencer à “família” africana; mas a associação deliberadamente leve e divertida desse termo com a de “*Blue*”, em uma piscadela musical para a peça de jazz “*Blue Bossa*” lançada no ar por Kenny Dorham em 1963, indica claramente o que é todo o resto. O prazer da livre associação de elementos culturais heterogêneos, o gosto pelo achado verbal agradável e, acima de tudo, o amor apaixonado pela poesia e pela música são aqui mais importantes do que qualquer busca por autenticidade ou rastreabilidade cultural. A coletividade, o “nós” que fala no poema de Mackey, é apresentada (através do título da obra, que os designa) e se apresenta ela mesma como os “*Blue Fasa*”, os “*Fasa blues*”, ou os “*Fasa que têm o blues*”. O adjetivo “*blues*”, além de indicar claramente que o elo reivindicado entre o “nós” do poema e o povo histórico que o termo designa e que não deve ser apreendido de modo factual, mas poético, refere-se a um gênero musical – o *blues* – que muitas vezes foi dito ser o primeiro a realmente nascer nos Estados Unidos. Em três sílabas, este título tem sucesso no desafio de reunir um poema narrativo tradicional da África Ocidental, o *jazz hard bop*, o *blues* e a bossa nova brasileira: referências culturais ligadas de uma forma ou de outra à experiência da diáspora africana, mas que circunscrevem entre si um panorama sonoro heteróclito, tão “global” como o longo poema de Mackey defende<sup>15</sup>. O primeiro poema da coletânea, “*A Night in Jaipur (- ‘mu’ sixty-fifth part -)*” [Uma noite em Jaipur” (- ‘mu’ sexagésima- parte -)], nos dá as chaves para interpretar esse título musical, acrescentando, a certa altura, outra referência ainda – dessa vez, à música indiana<sup>16</sup>. A cítara e suas “cordas simpáticas” (“*sympathetic strings*”), que vibram sem serem tocadas, por ressonância simples com notas de mesma frequência tocadas em outras

cordas, tornam-se a metáfora de uma poesia serial que procura acomodar o plural além das localidades e identidades preestabelecidas. Não se trata tanto de afirmar que todas as culturas são idênticas, nem de que as obras humanas contêm uma parte do universal que possibilita ir além das identidades locais, mas de promover uma prática de “ressonância” de narrativas e de cantos de povos do mundo, para fazer ressoar as cordas simpáticas da sensibilidade e da inteligência, sinais de que um nunca está a salvo de encontrar-se no outro, e até de outro em si mesmo.

Nem reivindicando uma identidade delimitada pela língua, a identidade, a nação, a religião ou a etnia, nem abandonando a ambição de assumir o coletivo que o longo poema moderno tomou emprestado de seus modelos épicos, o poema de Mackey reescreve a epopeia de *Dausi* em um relatório que pode ser descrito como experimental para a ideia de comunidade. Em outras palavras, o intertexto épico da África Ocidental é a ocasião de um experimento destinado a imaginar (poeticamente) novos modelos de comunidade. Nisto, é essencial entender que o *Dausi* da África Ocidental não é de modo algum uma imagem da origem, da autenticidade de uma tradição que nos fala do fundo dos séculos, mas, ao contrário, um material vivo, tanto por sua própria riqueza poética, que o torna atualizável ao infinito, como pela inventividade das pessoas que o interpretaram e reescreveram ao longo do tempo. O canto dos Fasa, em suma, é tão “presente” quanto a música da banda de jazz em plena performance, referência onipresente nesta coleção como naquelas anteriores. O modelo épico (“*epic*”) reivindicado por Mackey quando evoca os *Dausi* é tanto a aceitação de certas missões sociais que ele associa com as diferentes figuras do poeta épico (o *griot* em particular) quanto a reivindicação de um legado com a longa tradição do poema de Ezra Pound e Robert Duncan, também conhecido como “épico”<sup>17</sup> pelos críticos de língua inglesa, que antes de Mackey estavam interessados em *Dausi*<sup>18</sup>. É justamente nesse ponto que a ideia de comunidade proposta por Mackey acaba por ser original:

a escrita do próprio poema aparece como uma experiência coletiva, e o “nós” do grupo inscrito no poema começa a designar a própria comunidade que nasce dessa experiência. Os “*Blue Fasa*” do poema não existem fora do próprio evento poético, que os coloca em ressonância uns com os outros. O *Dausi* serve então como um ponto de encontro em torno do qual o evento poético pode ser organizado em um presente – o do *epos* – que articula as épocas e as coloca em tensão.

## Comunidades poéticas contra a comunidade populista

Nathaniel Mackey já se interessara por *Dausi* antes de publicar *Blue Fasa*. Podemos até traçar seu fascínio pelo último até os anos inaugurais de sua escrita. Um dos primeiros textos de “*Songs of the Andoumboulou*” [“Canções do Andoumboulou”] (o quinto, que pertence à primeira série escrita, a série 1-7) traz o subtítulo “*Gassire’s Lute*” [“Alaúde do Gassire”], referência explícita ao herói de *Dausi* e a seu instrumento, evocado na história que Frobenius relata. Em 1994, o poema “*Song of the Andoumboulou: 23*” apresenta uma nova referência ao herói de *Dausi*, Gassire<sup>19</sup>. Enquanto isso, em 1990, Mackey publicou um ensaio sobre Robert Duncan intitulado “*From Gassire’s Lute: Robert Duncan’s Vietnam War Poems*” [“Do alaúde de Gassire: Poemas da Guerra do Vietnã de Robert Duncan”], no qual ele tematizou seu interesse nessa história. O fato de que ele faz isso em um texto sobre o bardo de São Francisco não pôde ser enfatizado o suficiente: ele se aplica a reescrever o *Dausi* depois, e com Duncan, como indica, entre outras coisas, a citação direta deste último – a expressão “tornar real” emprestada de *Bending the Bow*, usada em “*Song of the Andoumboulou: 110*” para descrever o que reúne os “*Fasa*” modernos retratados no poema:

*Came together a common wish  
to make real. Truly pretend Fasa,  
pretense made us blue*<sup>20</sup>

[Reunidos por uma vontade comum  
de tornar real. Realmente fingir Fasa,  
o fingimento nos fez blues]

Como entender esse “tornar real”, e o que isso nos diz sobre a conexão essencial que tece Mackey entre o *Dausi* e o pensamento de Duncan? Em seu ensaio “*From Gassire’s Lute*” [A partir do alaúde de Gassire], Mackey fala do alcance cósmico da poesia daquele, que está de acordo com ele em seu primeiro impulso em tudo no mundo: “está lutando para alcançar a existência” (“*striving to come into existence*”<sup>21</sup>). Segundo ele, todo poeta se liberta, se abandona, por assim dizer, a um mito fundamental, a um mito cosmogônico: ele acredita sem crer no poder criativo das palavras, na sua capacidade de “fazer existir” (“*make real*”). Parecemos ouvir Cassirer em *Langage et mythe* [Linguagem e mito], quando ele diz que o poeta é aquele que, em um mundo racionalista moderno, ainda pode comungar com a “*terre naturelle commune*”<sup>22</sup> [“uma terra natural comum”] do mito e da linguagem, esse nível de entendimento em que a “metáfora” linguística e a “metáfora” mítica se encontram pela “condensação” particular, a “intensificação” da intuição sensível que elas operam<sup>23</sup>. Mackey empresta de Duncan essa atenção para a figura do poeta como explorador cauteloso da linguagem, o grande criador de mundos: de onde, sem dúvida, uma busca estética que vai em duas direções ao mesmo tempo empurra ainda mais a crítica prática inaugurada por modernistas enquanto constantemente se volta para a fonte mais antiga da epopeia tradicional. Em ambos os casos, a ideia é imaginar uma prática de escrita orientada para a comunidade, mas uma comunidade, diz Mackey, que seria pensada em termos “ecológicos” em vez de “populistas”<sup>24</sup>.

Essa distinção merece uma exploração mais aprofundada, pois pode permitir-nos compreender o movimento operado por Mackey entre a comunidade (e a audiência) tal como aparece no texto épico

de Frobenius e a forma que ela assume em *Blue Fasa*. Dentro da versão *Dausi* a que o poeta teve acesso, no livro *African Genesis* publicado por Leo Frobenius e Douglas C. Fox, em 1937, as aventuras do herói e guerreiro Gassire são pontuadas pela evocação melancólica dos quatro nomes sucessivos de Wagadu, a cidade ideal dos Fasa: “*Hooh ! Dierra, Agada, Ganna, Silla!*”. A história nos conta que Wagadu foi destruída quatro vezes, respectivamente por causa da vaidade, da mentira, da ganância e da dissensão dos homens. A cada novo cataclismo, Wagadu desaparecia por um tempo (era seu “sono”) antes de renascer sob um novo nome, “de um esplendor ainda mais glorioso”<sup>25</sup>. O primeiro desses eclipses ocorre durante um período de intensa guerra. O rei dos Fasa, Ngamaba, está idoso e é seu filho Gassire que lidera valentemente a luta contra os inimigos. Gassire é impaciente e orgulhoso: a obsessão de ver seu pai morrer e sucedê-lo o ocupa permanentemente, tanto que ele um dia vai consultar um vidente para descobrir em quanto tempo irá realizar o desejo há muito esperado. O último lhe diz que ele nunca sucederá seu pai, e que, em vez de seus atributos reais, ele herdará um alaúde: ele será um bardo, não um rei. Obcecado com a fama, Gassire pede que um artesão lhe construísse um alaúde. O artesão o previne de que o alaúde só poderia cantar, ele terá que trazê-lo com ele para lutar e deixar fluir sobre ele o sangue de seu povo. A raiva do guerreiro e o desejo de Gassire pela eternidade o levam a fazer a guerra durar mais e mais, martirizando seu próprio povo. No dia da perda de Wagadu, Gassire se afasta do campo de batalha e é lá, pela primeira vez, que ele ouve seu alaúde cantando o *Dausi*. O canto traz, assim, tanto as façanhas Gassire como seu erro ao produzir deliberadamente os eventos descritos pelo poema para alimentar sua própria ambição – este é o significado da imagem mórbida do sangue oferecido ao alaúde de Gassire. O guerreiro dos Fasa deu lugar a uma forma de *hybris*, confundindo a tal ponto seu próprio gesto com a vida de seu povo, que acabou sacrificando o segundo em benefício do primeiro. Os

exércitos estão banhados em sangue, e Wagadu está morta, em favor de um herói que se fez o cantor de sua própria epopeia. Wagadu, uma cidade imaterial sinônimo de virtude e beleza nos corações dos homens, desapareceu para habitar o poema sozinho, enquanto seu povo se dispersava. A narrativa da vaidade guerreira é também uma ilustração dos perigos da poesia: se o poeta não desconfia de si mesmo, não é provável que ele confunda seu próprio discurso com o mundo? Em *"Song of the Andoumboulou : 5"*, a história Gassire leva o poeta a considerar cuidadosamente o poder de sua própria musa: "cuidado com a sorradeira beleza/ da perda" (*"beware the false beauty/of loss"*<sup>26</sup>). A poesia para Mackey, na esteira de Pound e Duncan, é a busca de Wagadu, a busca de uma "casa própria", este "oikos" dado à palavra "ecologia", mas que deve ser cautelosa em sua capacidade de confundir as imagens que produz na linguagem com as realidades das quais (e em nome de quem) afirma falar. Se traduzimos a lição de *Dausi* em termos contemporâneos, poderíamos dizer que o poeta deve assumir seu papel social, o de colocar palavras sobre as aspirações e a história do grupo, mas cuidando da dimensão performativa de sua fala. É esse o sonho de Mackey quando ele evoca o tom "populista" destinado à comunidade: Toni Negri mostrou como o poder da fala na modernidade europeia tinha produzido o "povo" como uma nova transcendência nos discursos literários e políticos, em consonância com "os racionalismos teleológicos e transcendentais da modernidade"<sup>27</sup>. Ao contrário, no modelo de comunidade poética que Mackey encontrou em Duncan, e que ele chama de "ecológica", o poeta está ansioso para fazer seu discurso de uma "casa comum" aberta a todos, deixando flutuar a demarcação da comunidade envolvida. Aqui encontramos o dilema central e eterno da forma do "poema longo", o da relação entre unidade e pluralidade. Agora em Mackey, e para colocar como Paul Naylor, o poema desafia-se a nos curar do "desejo de reduzir a representação da diversidade e da diferença a (...) uma uniformidade geral" (*"desire*

*to reduce the representation of diversity and difference to (...) all-encompassing sameness”*)<sup>28</sup>.

Essas reflexões devem nos levar a entender, de um novo ângulo, a prática da recitação, ou da performance poética, como concebida por Nathaniel Mackey. Parece de fato que essa foi especificamente pensada pelo poeta para colocar em prática dentro do mundo social os reflexos que nós relatamos acima. Nós tomaremos como exemplo a performance realizada por Mackey no Nasher Museum of Art em Durham, Carolina do Norte, em 23 de março de 2015, que é fácil de capturar *on-line*<sup>29</sup>. No auditório desse museu localizado no campus da Duke University, onde o poeta é também professor de literatura, se oferece uma recitação de *Blue Fasa*, e em particular das passagens da obra mais diretamente relacionadas com a epopeia dos “novos Fasa” (página 148 e seguintes), acompanhado por um músico, o contrabaixista de jazz Vattel Cherry. O público é composto de pessoas de diferentes idades e origens, uma grande parte, sem dúvida, provavelmente dos corpos discente e docente da universidade. Duke tem uma rica história de relações entre o mundo acadêmico e as lutas afro-americanas, o que dá uma ressonância particular aos temas do poema, bem como às referências – musicais em particular – que ele mobiliza. O “nós” da performance desse poema, que ensaia a história de *Dausi* na contemporaneidade, não é necessariamente comunitário (no sentido étnico), nem é universalista (no sentido de que ignoraria questões étnicas). A forma como ele conecta pessoas, cuja possível relação com as referências culturais evocadas pode variar de acordo com múltiplos critérios (incluindo critérios étnicos) permite, ao contrário, que o evento seja refletido nas palavras do poema de maneira rica e sutil. O “nós” desses “falsos Fasas” que vagam pelo mundo em busca de Wagadu é um “nós” em progresso, “nós que estávamos na estrada” (“*the we that/we were on our way toward*”)<sup>30</sup>. É um grupo heteróclito, utópico no sentido etimológico do que não está em lugar algum: um “pequeno grupo utó-



pico” (“*utopic huddle*”)<sup>31</sup>, que torna a experiência frágil e preciosa de um “momento de sofisticação mais movimento que momento” (“*sophic moment more move than/moment*”)<sup>32</sup>. A referência à corda de “*ngoni*” (o alaúde Gassire) que une esse “nós” na precariedade do instante vem tanto intensificar a experiência sensorial da música Vattel Cherry, e reiteramos a necessidade da prudência ante aos poderes que a poesia (a lira que se ouve na palavra “lírca”) confere ao poeta, homem entre os homens. O recital poético é a ocasião de fazer vibrar juntas sensibilidade e imaginações que podem ecoar com os diferentes elementos do poema (a imagem da experiência da diáspora africana como análoga à busca pela cidade perdida de Wagadu, em particular), de maneira própria, sem conflito entre eles. Para Mackey, toda poesia é construída sobre um “nós” muito frouxo, aquele dos amantes da beleza e da poesia: ele empresta de Robert Duncan a visão de Wagadu como um horizonte comum que impulsiona os poetas em um mundo dominado pelo consumismo e pela guerra, para entrar em exílio permanente juntos na sociedade<sup>33</sup> ou, para citar novamente palavras que Mackey empresta de Duncan, a cidade dos sonhos da “comuna da poesia” (“*the commune of poetry*”)<sup>34</sup>.

Ao afrouxar o elo que une o relato das aventuras de Gassire e as dos Fasa com sua comunidade histórica, Nathaniel Mackey não desistiu da capacidade da poesia de falar com uma comunidade, de fazê-la entrar em ressonância, suspendendo a voz do poeta. Ele apenas experimentou as formas poéticas com a finalidade de imaginar modelo de comunidade na qual o poeta não colocaria os limites a priori na língua, para que cada parte ficasse livre de modalidades para participar do todo: é isso que Mackey nomeia “uma sociedade de vibração” (“*a vibration Society*”<sup>35</sup>), e cuja experiência de recitação poética pode ser um modelo.

## Referências bibliográficas

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. Des genres à la généralité. L'exemple des contes. **Langages** n° 153, 2004/1, p. 62-72.

CASSIRER, Ernst. **Langage et mythe. À propos des noms de Dieux**. Trad. Ole Hansen-Love. Paris: Éditions de Minuit, 1973.

CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**. Paris: Gallimard, 1992.

DUNCAN, Robert. **Bending the Bow**. New York: New Directions, 1968.

DUNCAN, Robert. The H. D. Book. In: BOUGHN, Michael et COLEMAN, Victor (ed.). **Collected Writings of Robert Duncan**. Berkeley: University of California Press, 2011.

FROBENIUS, Leo e FOX, Douglas C. **African Genesis (1937)**. New York: B. Blom, 1966.

KASCHULA, Russell. Technauriture: Multimedia Research and Documentation of African Oral Performance. In: MEROLLA, Daniela; JANSEN, Jan e NAIT-ZERRAD, Kamal (ed.). **Multimedia Research and Documentation of Oral Genres in Africa: The Step Forward**. Berlin: LIT Verlag, 2012, p. 1-20.

MACKEY, Nathaniel. Song of the Andoumboulou: 23 (1994). **Postmodern Culture**, vol. 5, n° 3, mai 1995, np.

MACKEY, Nathaniel. From Gassire's Lute: Robert Duncan's Vietnam War Poems. In: NIELSEN, Aldon Lynn (ed.). **Reading Race in American Poetry: An Area of Act**. Champaign: University of Illinois Press, 2000, p. 209-224.

MACKEY, Nathaniel. **Paracritical Hinge: Essays, Talks, Notes, Interviews**. Madison: University of Wisconsin Press, 2005.

MACKEY, Nathaniel. **Splay Anthem**. New York: New Directions, 2006.

MACKEY, Nathaniel. **Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality and Experimental Writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

MACKEY, Nathaniel. **Blue Fasa**. New York: New Directions, 2015.

MADELÉNAT, Daniel. **L'épopée**. Paris: P.U.F., 1986.

NAYLOR, Paul. **Poetic Investigations. Singing the Holes in History**. Evanston: Illinois, Northwestern University Press, 1999.

NEGRI, Antonio. Pour une définition ontologique de la multitude. **Multitudes**, n° 9, mai-juin 2002, p. 36-48.

POUND, Ezra. **The Cantos**. New York: New Directions, 1996.

SCOTT, David. **Refashioning Futures, Criticism After Postcoloniality**. Princeton: Princeton University Press, 1999.

WHITTIER-FERGUSON, John. Ezra Pound, T.S. Eliot, and the modern epic. In: BATES, Catherine (ed.). **The Cambridge Companion to the Epic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 211-233.

## NOTAS

- 1 Tradução autorizada do artigo “Les éléments épiques africains et la quête d’une épopée moderne: l’exemple du *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey”, publicado em *Recueil Ouvert* em 09/10/2017. Referência completa : VETTORATO, Cyril. Les éléments épiques africains et la quête d’une épopée moderne : l’exemple du *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey. **Recueil Ouvert**, 2017. URL: <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/267-les-elements-epiques-africains-et-la-quete-d-une-epopee-moderne-l-exemple-du-blue-fasa-de-nathaniel-mackey>. Publicado na *Revista Épicas*: VETTORATO, Cyril. Os elementos épicos africanos e a busca por uma epopeia moderna: o exemplo de *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey. Tradução Christina Ramalho. *Revista Épicas*. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 1-13.
- 2 Cyril Vettorato é Doutor em Letras (Paris-Sorbonne, 2015). Sua pesquisa enfoca a poesia contemporânea da diáspora africana nos Estados Unidos, no Brasil e no Caribe – em particular, os trabalhos de Kamau Brathwaite, Amiri Baraka, Abdias do Nascimento e Nicolás Guillén. É autor de *Un monde où l’on clache* (2008), bem como co-autor e co-editor de *Postcolonial Studies, Modes d’emploi*, publicado em 2013 na Presses Universitaires de Lyon. Vínculos com a Université Paris Cité e o laboratório CERILAC. E-mail: [cyril.vettorato@u-paris.fr](mailto:cyril.vettorato@u-paris.fr).
- 3 Sobre esses debates, ver SCOTT, David. **Refashioning Futures, Criticism After Postcoloniality**. Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 106-127.
- 4 *Ibid.*, p. 106.
- 5 FROBENIUS, Leo; FOX, Douglas C.. **African Genesis** (1937). New York: B. Blom, 1966, p. 97-127. Em sua introdução, Douglas Fox descreve os *fasa* como um grupo aristocrático no Sahel ocidental envolvido em guerras incessantes com povos vizinhos durante os primeiros séculos de nossa era. Ver *Ibid.*, p. 29.
- 6 ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. Des genres à la généricité. L’exemple des contes. **Langages** n° 153, 2004/1, p. 62-72.
- 7 CHAMOISEAU, Patrick, **Texaco**. Paris: Gallimard, 1992, p. 496.
- 8 KASCHULA, Russell. Technauriture: Multimedia Research and Documentation of African Oral Performance. In: MEROLLA, Daniela; JANSEN, Jan; NAIT-ZERRAD, Kamal (Ed.). **Multimedia Research and Documentation of Oral Genres in Africa: The Step Forward**. Berlin: LIT Verlag, 2012, p. 1-20.
- 9 MADELÉNAT, Daniel. **L’épopée**. Paris: P.U.F., 1986, p. 14. Versão original: “*assouvi[r] l’avidité onirique d’une collectivité*”.
- 10 BRATHWAITE, Kamau. **conVERSations with Nathaniel Mackey**. New York: We Press & Xcp, Cross-Cultural Poetics, 1999.
- 11 MACKAY, Nathaniel. **Blue Fasa**, *op. cit.*, p. xi. Versão original: “*continue la continuation par le précédent de celui qui le précédait lui-même, et ainsi de suite*».

- 12 *Ibid.*, p. xiv.
- 13 Para explicações sobre esses dois conjuntos, ver o prefácio de: MACKEY, Nathaniel. **Splay Anthem**. New York: New Directions, 2006, p. ix–xvi.
- 14 MACKEY, Nathaniel. **Blue Fasa**, *op. cit.*, p. xi.
- 15 MACKEY, Nathaniel. **Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality and Experimental Writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 66.
- 16 MACKEY, Nathaniel. **Blue Fasa**, *op. cit.*, p. 3.
- 17 WHITTIER-FERGUSON, John. Ezra Pound, T.S. Eliot, and the modern epic. In: BATES, Catherine (éd.). **The Cambridge Companion to the Epic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 211–233.
- 18 Ver POUND, Ezra. LXXXI. In: **The Cantos**. New York: New Directions, 1996, p. 537–542 e DUNCAN, Robert. Orders. In: **Bending the Bow**. New York: New Directions, 1968, p. 77–80.
- 19 MACKEY, Nathaniel. Song of the Andoumboulou: 23 (1994). **Postmodern Culture**, vol. 5, n° 3, mai 1995, np.
- 20 MACKEY, Nathaniel. **Blue Fasa**. *op. cit.*, p. 154.
- 21 MACKEY, Nathaniel. From Gassire's Lute: Robert Duncan's Vietnam War Poems. In: NIELSEN, Aldon Lynn (Ed.). **Reading Race in American Poetry: An Area of Act**. Champaign: University of Illinois Press, 2000, p. 218.
- 22 CASSIRER, Ernst. **Langage et mythe. À propos des noms de Dieux**. Trad. Ole Hansen-Love. Paris: Éditions de Minuit, 1973, p. 61.
- 23 *Ibid.*, p. 111.
- 24 MACKEY, Nathaniel. From Gassire's Lute : Robert Duncan's Vietnam War Poems, *op. cit.*, p. 218.
- 25 FROBENIUS, Leo; FOX, Douglas C.. **African Genesis**, *op. cit.*, p. 98.
- 26 MACKEY, Nathaniel. **Paracritical Hinge: Essays, Talks, Notes, Interviews**. Madison: University of Wisconsin Press, 2005, p. 347.
- 27 NEGRI, Antonio. Pour une définition ontologique de la multitude. **Multitudes**, n° 9, mai-juin 2002, p. 38.
- 28 NAYLOR, Paul. **Poetic Investigations. Singing the Holes in History**. Evanston: Northwestern University Press, 1999, p. 89.
- 29 Veja a conta da Duke University no site do YouTube e, em particular, o seguinte URL: <https://www.youtube.com/watch?v=r7UE1EguQVs>. Consulta em: 31/05/2017.
- 30 MACKEY, Nathaniel. **Blue Fasa**, *op. cit.*, p. 148.
- 31 *Ibid.*, p. 154.
- 32 *Ibid.*, p. 153.
- 33 DUNCAN, Robert. The H. D. Book. In: BOUGHN, Michael et COLEMAN, Victor (éd.). **Collected Writings of Robert Duncan**. Berkeley: University of California Press, 2011, p. 181.
- 34 MACKEY, Nathaniel. From Gassire's Lute: Robert Duncan's Vietnam War Poems, *op. cit.*, p. 214.
- 35 MACKEY, Nathaniel, **Blue Fasa**, *op. cit.*, p. xi.

# O RAMAKIEN<sup>1</sup> DO SIÃO<sup>2</sup> À LUZ DAS TEORIAS ÉPICAS<sup>3</sup>

*Jean Marcel Paquette*<sup>4</sup>

## Introdução

O *Ramakien* é a versão estritamente siamesa da *Râmâyana* indiana (1000). Não se sabe nada sobre a época e o lugar em que essa transmissão ocorreu, nem por qual das trezentas ou mais versões regionais indianas. Os antigos anais do reino de Sukhothai Unido (século XIII) relatam as cenas ou trechos de *Râmâyana*, sem entrar em detalhes, e o saque da capital Ayudhya (1767) levou todos os segredos dos textos e anais subsequentes ao período Sukhothai. O que é certo, porém, é o empenho do fundador da nova dinastia (Rama I) para trazer de volta ao seu reino a memória de sua epopeia, compondo sua própria versão (1797), que é a que aqui vamos seguir. Ela tem quase 50.000 versos e uma linguagem muito simples, sem desejo de arcaísmo. Seu filho, Rama II, escreveu, por sua vez, uma epopeia imensa, deixando-a inacabada (antes de 1824). Com atalhos de narração, ela se presta a performances teatrais. Outra versão, composta por um grupo de príncipes, foi gravada nas colunas de mármore do claustro do Palácio Real durante a restauração dos afrescos no final do século XIX.

A área de difusão e influência da obra *Râmâyana* se estende de oeste para leste, além do Sião–Tailândia, Nepal (Siddhi Ramayan), Myanmar (Yama Zatdaw), Yunnan chinês (*pays des Taï Leü*), Laos (Phra Lak Phra Ram), Camboja (Ramakerti), Malásia (Hikayat Seri Rama), Filipinas (Maharadia Lawana), Java e Bali (Kakawin Ramayana) e Sumatra (Ramawana Swarnadwipa). Em todos esses países, a *Râmâyana* é a fonte de uma cultura fundamental sempre viva, especialmente na música, dança, teatro e poesia na imaginação mitológica mais cotidiana. Somente no ano passado houve, na Tailândia, cinco edições ilustradas para crianças.

A versão siamesa, da qual apresentamos a seguir um resumo, difere amplamente das muitas versões indianas e do sudeste da Ásia (ver lista acima). Se o padrão geral é constante, esta versão siamesa só tem uma real semelhança de detalhes (por influência?) com a versão *Khmer* (do Camboja)<sup>5</sup>.

A especificidade desta versão siamesa está no excepcional papel atribuído pela narrativa ao macaco Hanuman, um personagem muito secundário da maioria das versões indianas ou adaptações estrangeiras (exceto a versão *Ramakerti*<sup>6</sup>). Foi Rama II, em sua versão “teatral”, que de alguma forma projetou o Macaco Branco no centro das atenções, mas a versão de Rama I já o projetou em um lugar muito mais importante do que todos os outros. Aqui está, em resumo, a história reduzida à sua estrutura mais simples para os fins a que nos propomos.

## Resumo

Rama (reencarnação do deus Vishnu–Naraï) é o filho do rei de Ayudhya destinado a sucedê-lo. Ele tem três meios-irmãos, incluindo gêmeos, todos das três esposas de seu pai. Os irmãos vivem em perfeita harmonia. Enquanto ainda era um príncipe, Rama se casa com Sita (reencarnação da deusa Lakmi, esposa de Vishnu). Durante a vida do

rei idoso, as intrigas do palácio (especialmente fomentadas pela rainha Kao, uma das três esposas do rei) removem o trono de Rama para confiá-lo a um de seus meio-irmãos, Bara, filho de Kao. Bara tem a intenção de renunciar ao trono proposto a ele por sua mãe, mas Rama, em vez de se rebelar ou defender, deixou a corte sozinho, entrou em um eremitério na floresta. Sita e seu meio-irmão Laksha, um dos gêmeos, o seguem.

Enquanto isso, entre os gigantes demoníacos de Lanka se prepara uma guerra de extermínio contra homens descendentes e protegidos dos deuses superiores. Seu rei Totsakan (reencarnação de um deus inferior) apaixonou-se ouvindo boatos sobre Sita, a sequestra e desencadeia as esperadas hostilidades.

Enquanto Totsakan estava raptando Sita da floresta, Rama saiu a perseguir uma corça de ouro enviada propositalmente por Totsakan para afastar Rama da cabana que servia de casa para o trio. Rama, no entanto, havia comprometido Laksha com a guarda de Sita. Uma voz misteriosa de repente, imitando a de Rama, logo permitiu adivinhar que o caçador estava em dificuldades; mas Laksha, não querendo falhar com a palavra que havia dado a Rama de não abandonar Sita sob qualquer pretexto, recusou-se a obedecer ao pedido de Sita para que ele se unisse urgentemente a seu irmão. Laksha, entretanto, foi forçado a ceder no final, e foi para a floresta profunda, enquanto Totsakan aproveitou a oportunidade para sequestrar Sita.

É então que surge o macaco Hanuman, filho do deus do vento Vayu e de uma princesa humana, destinado por Shiva, desde seu nascimento, a servir como ajudante de Rama em sua reconquista de Sita e em suas batalhas contra a gente demoníaca de Lanka. Ele se mostra a Rama e Laksha como o enviado do deus Shiva. É ele quem cria exércitos de macacos em todos os reinos, prepara os planos para as batalhas a serem travadas, e se faz secretamente o emissário para anunciar a Sita que Rama a libertará em breve.

Seguidas peripécias, sub-episódios e fortes combates terminam com a morte de Totsakan e a restauração de Rama como rei de Ayudhya.

Nós nos propomos a analisar o texto à luz de dois critérios épicos que identificamos em nosso trabalho teórico. De fato, distinguimos dois tipos de critérios épicos, que nos servirão para balizar nossa análise do texto: a “pirâmide de conflitos”, critérios internos ao texto, rigorosamente identificáveis na factualidade da narração, e o “campo de emergência”, critérios antropológicos, externos, que vemos como condições históricas para o aparecimento do épico.

## ANÁLISE I: UMA PIRÂMIDE DE CONFLITOS

### 2.1 Critério I a: Conflito entre duas entidades bélicas

Entre os primeiros, alegamos, após analisar numerosos textos considerados épicos, que sua estrutura interna sempre apresentava uma construção piramidal de oposição binária em três níveis.

Foi assim que localizamos essa constante: em qualquer texto épico aparece, contaminando toda a narrativa, uma macroestrutura de um conflito original que opõe duas entidades irreduzíveis (povos, cultos, mundos etc.). Dessa maneira, os aqueus se opõem aos troianos (*Ilíada*), os cristãos aos sarracenos (*A Canção de Rolando*), o Reino de Hrothgart ao Gigante Grendel (*Beowulf*) etc. Essas forças absolutas são de natureza inconciliável: no final da história, uma deve desaparecer. Seu campo da evolução é o campo de batalha.

Com relação a esse primeiro “critério”, vejamos o que acontece em *Ramakien*: a macroestrutura de oposição revela um conflito entre Homens e Demônios, em si um reflexo de uma tensão entre deuses superiores e deuses inferiores dos quais são reencarnações. Em outras palavras, a estrutura é dobrada aqui: Homens/Demônios = deuses contra deuses = Vishnu-Rama/Nonduk-Totsakan. Também podemos



designá-los pelo respectivo local: Ayudhya/Lanka. No entanto, essa estrutura não está presente em todas as versões indianas, o que faz de Ravana (que se torna Totsakan em tailandês) o rei dos demônios sem origem celestial, enquanto Vishnu se encarna em Rama somente a pedido de certos deuses ameaçados pelo rei demônio. Na versão siamesa, Nonduk é um deus inferior, guardião de Shiva e intratável com os deuses visitantes – daí seu castigo, que consiste em reencarnar em um demônio com dez cabeças e vinte braços.

## 2.2 Critério I b: Conflito social

Um segundo nível abrange o texto épico. Dentro da entidade à qual o narrador necessariamente pertence, há um estado de crise “social” entre dois personagens. É a tensão entre Ganelon e Roland, que levará à traição (*A Canção de Rolando*), é a raiva de Aquiles contra Agamenon (*Ilíada*) ou a zombaria de Unferth contra Beowulf (*Beowulf*).

O texto em tailandês mostra, neste segundo nível, uma crise de sucessão na corte de Ayudhya. Uma das três esposas do rei reinante, o pai de Rama, já havia salvado a vida do rei em uma batalha, e o rei prometeu cumprir um desejo que a astuta reservaria para mais tarde. Com o rei envelhecido, prestes a abdicar em favor de Rama, a rainha Kao finalmente expressa seu desejo de ver seu filho Bara reinar no lugar de Rama. O rei, constrangido por sua promessa, não pode deixar de cumpri-la, e Rama, em vez de se rebelar, decide deixar o trono para seu irmão e se retirar para a floresta para aperfeiçoar seu estado espiritual. O resultado da crise certamente não tem consequências sérias para a corte – mas a “crise”, no entanto, ocorreu na forma desse pedido, que deve ser atendido pelo rei, dividido entre sua antiga promessa e seu legítimo herdeiro.

### 2.3 Critério I c: Conflito interno

O terceiro nível, finalmente, ocorre na forma do que é comumente chamado de “casal épico”, difundido na literatura universal. Ele traz o personagem principal em um relacionamento tenso com seu duplo. Esse relacionamento nunca é problemático, mas sempre é apresentado a partir de uma dissensão temporária no relacionamento dos componentes polares do casal. É a briga conhecida como “o toque da buzina” (Roland e Olivier), a luta sem motivo de Enkidou contra Gilgamesh desde seu primeiro encontro, antes de se tornarem amigos inseparáveis; é a recusa de Aquiles em pegar em armas, apesar das objeções de seu melhor amigo Pátroclo.

No *Ramakien*, o par Rama–Laksha é, de certa forma, duplicado pelo casal Rama–Sita, formando assim um trio. Sita age como uma espécie de “duplo” para Rama quando ele, perdido na floresta, parece estar pedindo ajuda; e Laksha, fortalecido pela palavra dada a Rama de não deixar Sita sem seus cuidados, se recusa a atender o pedido dela, que o ordena a ir em socorro de Rama. A tensão é ainda mais forte, pois foi a própria Sita quem instou Rama a ir atrás da corça de ouro. No entanto, foi no momento da reunificação do par de irmãos, isolado na floresta pela primeira vez desde o início do texto, que o Macaco Branco apareceu, como se quisesse marcar a reconciliação entre eles com um selo.

Do primeiro ao terceiro nível, a narração de qualquer texto épico passa de uma tensão extrema (geralmente simbolizada por uma guerra que opõe dois campos), a uma antinomia de natureza “social”, representada por um confronto violento entre dois membros do campo ao qual se funde o narrador; a partir daí, vamos para o terceiro nível, incorporado nos dois primeiros, em que o casal épico está momentaneamente em “dificuldade”, desequilibrando o casal e promovendo o surgimento do herói solitário – que parece ser o projeto inteiro da nar-

ração épica. Portanto, Sita é quem aparece aqui como uma personagem “problemática”, porque o desacordo não surge diretamente entre Rama e seu duplo Laksha, mas por intermédio da mulher. Sita será, até por seu sequestro (como Helena, na *Ilíada*), a causa dos confrontos entre Totsakan e Rama.

Assim, o *Ramakien* do Sião revela a estrutura tripla das tensões binárias e retroativamente confirma a validade da teoria. Cada texto épico tem sua configuração particular dessa distribuição tripartida. Nossa epopeia se distingue, no entanto, pela vibração original da virada dada ao casal épico pela difração em dois casais, formando um trio. Parece que o acentuado processo de heroicização do personagem de Hanuman não é totalmente estranho a essa originalidade, porque ele representa o herói consumado, não problemático, liderado pela astúcia e pela inteligência, remanescentes de sua origem divina que, de fato, o tornam igual aos “três” caracteres do casal.

## ANÁLISE II: FATORES ANTROPOLÓGICOS

Fatores externos ajudam a moldar a epopeia e marcam seu campo de emergência na história. Nossa teoria, desenvolvida há cerca de trinta anos, foi enriquecida com dados fundamentais que emprestamos aqui (abaixo) da brilhante tese de Florence Goyet<sup>7</sup>.

### 3.1 Critério II a: Territorialização

O primeiro desses fatores reside no que chamamos de territorialização, um fenômeno histórico externo ao texto, mas que contribui para sua constituição. Esse processo se apresenta como o instante (às vezes bem prolongado) em que um grupo étnico, um clã, um povo procede à apropriação de um território, à sua demarcação e à sua defesa. Esses três modos de controle do solo (apropriação, delimitação, defe-

sa) se referem a uma sociedade necessariamente guerreira. E a epopeia pode, com razão, ser considerada como a história simbólica deste momento. É por isso que a epopeia é sempre a crônica de uma guerra. E de uma guerra levada a solo estrangeiro, como se para não contaminar a nova terra sagrada (Tróia, Roncevaux, Beowulf entre os dinamarqueses e não em Greatland etc.). Essa guerra é, em sua extrema tensão (definição de Clausewitz), a matriz da própria forma da epopeia em sua implantação em três estratos de oposição binária. Toda narração é baseada, na realidade, na “tensão”, o auge – sem esse núcleo de paroxismo, por mais fraco que seja, não existe narrativa. É por isso que não apenas a epopeia se baseia nessa situação (apropriação, delimitação, defesa), mas também marca seu “território”, que deve ser o primeiro – primeiro em ordem – primordial. Nessa mesma primazia, ela se estabelece como o texto fundador de uma “cultura”. *Gilgamesh, Ilíada, A Canção de Rolando, Beowulf, Cid, o Campeador* etc. são manifestações originais de uma implantação histórica que deve se desenvolver (Suméria, Grécia, França, Inglaterra, Espanha). Esses textos também são, por essa posteridade, considerados como tendo inaugurado sua própria implantação. Daí a verdadeira adoração que cerca as epopeias nas culturas que elas representam.

### 3.2 Critério II b: Apreensão pela imaginação

Essa posição que a epopeia ocupa à margem de uma cultura (território linguístico demarcado) deriva da crônica, anais, historiografia. No entanto, só se torna epopeia a partir do momento em que investe essa historicidade com uma forma de imaginação que consideramos *res ficta* – ficção – palavra de Jean de Garlande<sup>8</sup>, que se opõe a *res gesta*, referindo-se a fatos históricos. A batalha de Roncevaux certamente ocorreu, Roland pode ter existido, mas foi apenas com o advento de Olivier na imaginação que a narração se cristalizou para dar origem ao texto épico.

Como, então, nosso texto se encaixa nessas noções teóricas correspondentes a fatos verificáveis na história?

Primeiro, o fato de que muito antes de nosso texto, a cidade de Ayodhya<sup>9</sup>, na *Râmâyana* indiana, servira como nome para a fundação de uma nova capital de uma nova dinastia siamesa. Foi em 1350 que o homem a que se deu o nome de Ramathibodi fundou Ayudhya no coração do Sião. Observemos que *Râmâyana* já deve, portanto, ter contaminado a cultura siamesa em sua forma indiana, mas, portanto, ainda não era uma “epopeia”. Notemos também que o fundador dessa nova dinastia, que reinou até a queda da cidade (1767), leva, pela primeira vez na história da pequena realeza siamesa, o nome de Ramathibodi: “Rama, o rei”, em alusão direta à história indiana, que se torna parcialmente siamizada no nome de sua capital e no do reinado do novo monarca.

Apesar do sentido do nome em sânscrito, que significa “cidade inexpugnável”, a cidade de Ayudhya não foi apenas conquistada, mas totalmente destruída pelos birmaneses em 1767; sua dinastia extinta; sua população escravizada na corte birmanesa; seus tesouros saqueados; e todo o território do reino deixado para a anarquia. Assim, o antigo reino teve que ser reconstruído lote por lote, e as feridas, curadas. Esse foi o feito de um alto funcionário e oficial militar na administração dinástica, com o nome de Taksin. Em menos de um ano, ele conseguiu reunir o território, expulsando os birmaneses da devastada Ayudhya e fundar uma nova capital em Thonburi, na margem oeste de Chao Phraya, em frente ao que se tornou hoje Bangkok. Foi lá que ele foi coroado como governante do reino restaurado e reescreveu quatro episódios narrativos dispersos do *Ramakien*, totalizando apenas dois mil versos (aliás, muito defeituosos). É curioso notar que um desses episódios é desconhecido para as outras versões (aquele em que Hanuman está cortejando uma deusa, aprisionada em uma caverna por Shiva).

Logo a saúde mental desse rei-herói parecia vacilar, devido a longas vigílias de meditação que ele realizava com muita frequência sem autorizar o acompanhamento de um mestre. Seu estado de deterioração devia conduzi-lo a formas inaceitáveis de violência e autodestruição; ele foi vítima de um golpe de Estado e executado.

É a seu amigo de infância, chamado Chao Phraya Chakri, antigo pajem da corte de Ayudhya, tornado general dos exércitos do rei Tak-sin, que, retornando urgentemente de uma campanha militar dirigida contra o Camboja, que é oferecido o trono após sua chegada em Thonburi. Ele continuou, sendo rei, o trabalho de consolidação do território de seu antecessor, expulsou os birmaneses que estavam em busca de vingança perto das fronteiras, mudou a capital para a margem oriental do rio, considerando contra a estratégia militar ter estabelecido Thonburi de volta ao rio, uma posição prejudicial no caso de retorno dos ataques pelos birmaneses. E foi lá também que ele reescreveu sua versão do *Ramakien*.

### 3.2.1 Parêntese

Vamos abrir um parêntese, que não nos levará muito longe do assunto e que diz respeito ao nome de Rama I. Seu nome de reinado era na verdade Phra Bhudhayodfa Chulalok, e foi dado a ele por seu neto “Rama III”. Ele se dera o nome de Ramathibodi, fundador, como sabemos, da cidade e dinastia de Ayuthaya. O nome “Rama” só lhe foi conferido retrospectivamente, mais de um século depois, por Rama VI (reinado de 1910–1925), que deu esse apelido aos seus antecessores, mas apenas para uso de estrangeiros, pois esse nome nunca é usado pelos tailandeses. A razão é que uma superstição antiga dizia que o nome do reinado de um rei nunca deveria ser pronunciado, assim ficava sem ser conhecido até sua morte. Até Rama VI, os reis eram conhecidos pelos estrangeiros apenas pelo nome de príncipe herdeiro: daí o rei Mongkut (para Rama IV) e o

rei Chulalongkorn (para Rama V). De forma diferente, os tailandeses de ontem a hoje apenas nomeiam seu rei reinante chamando-o *Phra Chao you hua* (“O Senhor que vigia nossas cabeças”), ou *Nay Luang* (“Aquele do palácio interior” – o segundo rei ficando “O do palácio da frente”). Dizemos isso, para não cometermos o erro de acreditar que o general Chakri havia se nomeado “Rama” por associação com a epopeia *Ramakien*, da qual ele também será o autor em breve. De qualquer forma, Rama VI, sem dúvida, também teve outro projeto, coroando seus antecessores e sucessores com o título de “Rama”: consolidar, finalmente, o elo de legitimidade da dinastia Chakri com a dinastia Ayudhya pelo nome e pela intenção de seu fundador Ramathibodi.

Devemos ao texto de Rama I a invenção de uma cena meio-histórica e meio-ficcional em que Rama, desejando recompensar Hanuman por sua assistência inabalável, amarra seu arco, dispara uma flecha, de modo que o local onde caia designe o reino dedicado a reinado do Grande Macaco Branco. A flecha cai em “Nopburi” – na verdade, Lopburi, a capital secundária do verão dos governantes de Ayudhya. A cena não será repetida por seu filho na versão “teatral” deixada inacabada. Mas, desde então, a cidade começará a manter, em homenagem ao Rei Macaco da ficção, bandos de macacos que ainda hoje compartilham o centro da cidade, alimentados pelos habitantes de pirâmides de frutas frescas. Dançarinos sagrados dançam para eles em perpetuidade. É assim que a ficção, emprestada da história, por sua vez, se torna um objeto da realidade.

Quanto à insistência do texto na filiação à história do reino, deve-se saber que “Rama I” deu à sua nova capital um nome que continua sendo o mais longo do mundo e que contém, em sua interminável série de nomes grandiloquentes, o nome de Sri Ayudhya. Novamente, o nome de Bangkok é usado apenas por estrangeiros como um nome tailandês, que geralmente é conhecido apenas por sua designação introdutória: *Kreungthep* – “Cidade dos Anjos” ...

### 3.2.2 Apreensão pela imaginação, continuação

Quanto ao que chamei em outro lugar, parafraseando uma afirmação de Valéry<sup>10</sup>, “*une hésitation entre l’histoire et la fiction*” [uma hesitação entre história e ficção], essa aporia é visível no texto pelas numerosas localizações geográficas emaranhadas com as fantasias mais surreais. Quase não vimos a pergunta “*Lopburi–Hanuman*” acima.

Podemos discutir se o *Râmâyana* indiano é ou não uma epopeia. De acordo com nossa teoria de que existe apenas uma epopeia por cultura, não demoraria muito para argumentar para admitir o *Mahabharata* como uma figura épica da Índia. Conforme o Sião o recebe, o *Râmâyana* parece ser, estritamente falando, um texto “para se acreditar” como um discurso histórico que relata fatos verdadeiros; todas as localizações geográficas são comprovadas: Ayudhya, Mithila, Lanka, etc. As versões posteriores evocam o autor Valmiki para atestar a veracidade dos eventos e, às vezes, fazem dele contraditoriamente um personagem que intervém no discurso.

É apenas gradualmente que o texto siamês incorporará incidentes ou novas ações, como as aventuras românticas de Hanuman. Personagem sério ou mesmo severo no *Râmâyana*, que não tem nada dos automatismos bruscos do macaco, ele se tornará, em seu novo habitat ramaciano, uma espécie de fantoche engraçado e brincalhão. Mas, pelo seu poder, questiona-se se ele não é promovido, como Carlos Magno em *A Canção de Rolando*, a ocupar um posto no topo da pirâmide do campo em que ele é, de certa forma, o líder por sua astúcia e inteligência. Ele não é filho de um deus no meio de reencarnações de deuses e deusas? Rama reina, mas não governa; é Hanuman, de acordo com seu papel no *Râmâyana*, que leva seu rei e suas tropas à vitória final de um dos macropolos do conflito e à aniquilação do outro. Poderíamos supor que é com a aparência desse Hanuman tipicamente tailandês que a longa narrativa “exótica” indiana é transformada em um espelho da



cultura siamesa e que a narrativa símile-histórica original se metamorfoseia em epopeia autêntica de um novo povo-nação. É esse advento, em Rama I como em Rama II em conjunto, que de alguma forma congela o texto em seu status épico.

### 3.3 Critério II c: Recusa do estilo arcaico

Como a “primeira obra literária” de uma cultura, a epopeia também carrega um estado muito particular da língua que é o seu suporte. Ela parece avançar como a criança que dá os primeiros passos. É por isso que a linguagem épica, através das lentes distorcidas do tempo, costuma parecer pueril ou infantil. E esse caráter elementar e sincero é marcado por características que associamos à “primitividade” de uma linguagem: paratáxis, imagens raras e não complexas (sem metáfora, por exemplo), descrições externas dos movimentos internos das personagens (linguagem ainda não capaz de servir como um “fluxo de consciência” ou sondagem psicológica), tendência a números e gestos desproporcionais, presença de esquemas de formas, eles próprios resíduos de uma fase em que a matéria da epopeia devia circular oralmente.

Nosso texto de 1797 apresenta uma linguagem notavelmente simples. O desejo de restaurar um texto perdido poderia ter dado origem a uma pitada de arcaísmo. No entanto, esse não é o caso. E a linguagem do autor oferece todos os recursos de sua própria modernidade, mas em uma sintaxe, morfologia e léxico acessíveis a muitos, como o objetivo era “politicamente” fazê-lo. A prosódia métrica (muito particular em tailandês e marcada principalmente por rimas interiores) é impecável, diferente da do rei-bardo anterior.

Podemos garantir, sem podermos provar isso por razões técnicas (conhecimento insuficiente do idioma tailandês entre nossos leitores), que a versão “Rama II” é da mesma qualidade – a tal ponto que às vezes podemos acreditar que a versão de 1797 e a de vinte anos depois são do

mesmo autor, não fossem essas “operações” para as necessidades da cena realizada no segundo. Caso contrário, os traços de “primitividade” que mencionamos acima são geralmente identificáveis ali, sem que seja necessário, por parte dos autores, recorrer a arcaísmos de todos os tipos.

### 3.4 Critério II d: Uma saída da crise

Resta-nos confrontar nosso texto com o critério que é, sem dúvida, o mais difícil de identificar na maioria das epopeias, mas que melhor esclarece o campo de emergência do qual a epopeia é o produto. Esse é o conceito proposto por Florence Goyet, que consiste em refletir “sem conceitos”, mas com modos simbólicos, o primeiro dos quais é a existência do próprio texto. Não apenas ele se faz, como qualquer outro, e obviamente, reflete um pouco a sociedade que o provoca, mas, acima de tudo, é o eco de uma notícia particularmente conflitante – de que a epopeia é, de alguma maneira, a solução elaborada a partir do plano imaginário<sup>11</sup>.

Florence Goyet fez uma demonstração muito sutil e convincente disso, analisando a *Ilíada*, *A Canção de Rolando* e o texto conjunto de *Hôgen* e *Heiji monogatari*. Nem sempre é fácil aplicar esse critério no caso de muitas epopeias, porque é mais frequente que alguns textos venham de uma época ou local cuja história nos escapa (na encruzilhada de que conflito de legitimação dinástica, por exemplo, teria sido composto o *Gilgamesh*? O *Le Dit du Prince Igor*? ou a *Saga d’Erik, le Rouge*?). Sem dúvida, esses segmentos particulares da história sempre serão inacessíveis ou indecifráveis para nós.

No caso de nosso *Ramakien*, o contexto é de uma clareza indiscutível e apreciável. *Râmâyana* certamente poderia ser uma contribuição importante para a cultura siamesa, mas ele só podia “entender” seus conflitos se transformando.

Não há dúvida de que, entre 1767 e o início do século XIX, o reino siamês era uma sociedade em conflitos de vários aspectos: primeiro o

saque da capital, que nenhum dos historiadores sustenta como o “fim de ‘uma civilização’”, então a reconquista do território por Taksin, fundando ao mesmo tempo uma nova dinastia da qual ele será o único representante, a derrubada desse rei e a fundação de uma nova dinastia pelo general Chakri (1782) – esses eventos, dizemos, fazem parte desses levantes que servem de base para o discurso épico. O novo rei, assim, se apressou em escrever (ou reescrever) o *Ramakien* (1797).

Esse fundador da dinastia provavelmente não participou do golpe contra seu rei e amigo de infância, mas continua sendo o principal beneficiário; sua ascensão ao trono segue sendo, para a população contemporânea, duvidosa ou precária. O trabalho de legitimação torna-se necessário, especialmente porque esse pajem que se tornou rei agora se autoriza por meio de uma mãe “real” (mãe, portanto, ela própria de sangue real) para justificar sua função augusta. Através de sua obra literária, ele fica na fronteira da antiga civilização que ele tem a impressão de estender e de uma nova que ele ainda não vê que em breve abrirá o Sião para as relações e assuntos internacionais, especialmente com o Ocidente. É seu filho que completará a obra literária consagrando-a como épica, mas é seu neto (Rama III) que será o primeiro rei comerciante, aquele que fará a riqueza do novo Sião e de toda a dinastia até hoje ... ele também será o único Chakri que não escreveu uma obra literária.

Desta causa tripla (saque de Ayudhya, deposição e morte brutal do rei Taksin, ascensão ao trono de “Ramathibodi”, com a intenção de implantar uma nova dinastia), não há dúvida de que cada uma contribuiu de maneira própria para a preparação do campo de emergência, do qual o novo *Ramakien* apareceria. A primeira causa agiu como necessidade da restauração do que havia sido perdido (um texto), a segunda como um véu sobre um episódio conturbado (um silêncio), a terceira como o triunfo da legitimidade (uma obra).

Desse texto perdido (*Râmâyana* em sua forma indiana), desse silêncio que perpetuou apenas uma incerteza (uma lenda diz que Som-

det Phrachao Taksin sobreviveu, refugiando-se em uma cidade no sul do reino), nasceria a obra que reparava, corrigia, restaurava tudo.

Hanuman, o novo herói, é simbolicamente a nação destinada a se tornar, a partir de agora, a auxiliar exclusiva de seu rei.

Um ditado siamês, sempre evocado até hoje, quer que a base do país repouse de fato em três pilares: o Povo, o Budismo, o Rei. No entanto, ainda é estranho que o budismo não tenha deixado vestígios discerníveis na história do *Ramakien*. François Bizot, na introdução de sua admirável tradução do *Khmer Rāmaker*, que é de todas as versões do sudeste da Ásia a mais próxima da versão siamesa, conseguiu mostrar que a recitação do texto era frequentemente feita em contextos religiosos, e que Rama e Sita foram o encontro de iniciação da alma com seu destino. Mas é impossível fazer essa leitura razoavelmente no texto em tailandês. A razão pode ser que o *Râmâyana* indiano ainda pese fortemente na tradição cultural tradicional que mais singularmente combina hinduísmo e budismo.

## Conclusão<sup>12</sup>

O que concluir, exceto que a *Ramakien*, versão siamesa da *Râmâyana*, é realmente uma epopeia, que apresenta a típica estrutura tripla de conflitos, mas também os traços antropológicos que são: a territorialização, o investimento imaginário de um material histórico (que é aqui comprovado), a preparação de uma saída da crise? As “marcas de nascença” aqui têm um tratamento especial, o que torna essa epopeia imitativa um caso notável.

Contudo, permanece o fato de que a *Ramakien* do Sião é, a nosso conhecimento, a única epopeia do repertório universal que nasceu da provocação de um texto exógeno, o *Râmâyana*, que, além disso, não atende aos critérios do gênero épico. Circunstâncias históricas e condições favoráveis permitiram que o texto em tailandês constituísse uma epopeia.

## BREVES PALAVRAS SOBRE JEAN-MARCEL PAQUETTE

Florence Goyet

Jean-Marcel Paquette (1941–2019), medievalista da Université Laval, foi também ensaísta, romancista e crítico literário sob o nome de Jean Marcel. Nascido em Quebec, ele viveu na Tailândia durante os últimos vinte anos de sua vida, falando tailandês e honrando a literatura de seu país de adoção, depois de ter sido um dos primeiros membros do Conseil de la Langue Française au Québec [Conselho da Língua Francesa de Quebec]<sup>13</sup>.

Seu trabalho sobre a epopeia marcou gerações de pesquisadoras. Radicalmente nova, sintetizada em poucas páginas, com a força e clareza que o caracterizaram, sua “Introdução” ao livreto “*L'épopée*” da *Typologie des Sources du Moyen Age Occidental* (TYP: 49, Brepols, 1988) apresenta uma definição estrutural e funcional da epopeia. Ele mudou o olhar sobre esse gênero ao mostrar que o conflito é definidor das epopeias, que se organizam sempre em torno de três confrontos: uma guerra externa entre povos inimigos (de que são exemplos, na *Ilíada*, a que se deu entre aqueus e troianos, ou a que envolveu francos e sarracenos, em *A Canção de Rolando*); entre líderes de um mesmo campo que possuem visões e projetos diferentes, representando opções divergentes (Agamenon contra Aquiles, na *Ilíada*; Rolando contra Ganelon, em *A Canção de Rolando*); e um conflito interno, na maioria das vezes encarnado por dois personagens que formam um “par” épico (como Rolando e Olivier).

Com uma erudição que só se igualava ao seu penetrante sentido das estruturas, com uma generosidade incansável, Jean Marcel acompanhou muitos de nós com seus encorajamentos... e releu as provas de todos os volumes do *Project Épopée*! Preservamos sua memória.

## Síntese biobibliográfica

Depois de estudar na Université McGill e no Centro de Estudos Superiores em Civilização Medieval da Université de Poitiers, Paquette foi professor de Literatura Medieval no Departamento de Literatura da Faculdade de Letras da Université Laval, onde trabalhou até 2000. Ele passou todos os seus últimos anos na Tailândia, onde faleceu e foi enterrado de acordo com o rito budista em 2019.

Membro do Conseil de la Langue Française du Québec [Conselho de Língua Francesa de Quebec], professor, mas também ensaísta e quase panfletário, iniciou sua carreira de escritor publicando *Le joul de Troie* (1973), ensaio que desconstruiu o mito do joul em Quebec. Vieram, em seguida, cerca de vinte trabalhos, acadêmicos ou não. Em relação à epopeia, publicou em 2014 *La Chanson de Roland – Métamorphoses du Texte* (Paradigme) [A Canção de Rolando – Metamorfoses do texto], um ensaio de análise diferencial das sete versões da obra através de microanálises diferenciais de uma série de telas; o ensaio é precedido por dois capítulos que retomam sua introdução a *Typologie* [Tipologia]. Paralelamente a esse estudo, publicou várias reescrituras: do *Ramakien* (*Sous le Signe du singe*, 2001); de *Gilgamesh* (*Le Chant de Gilgamesh*, 1979), de textos do *Ring de Wagner* (*L’Anneau du Nibelung de Wagner*, VLB éditeur, 1990, teatro).

### HONRARIAS E PRÊMIOS

1974: Prêmio Jean-Hamelin (Prix France-Québec) pour *Le joul de Troie*

1989: Prêmio Molson du roman de l’Académie canadienne-française pour *Hypatie ou la fin des dieux*

1991: *Membro* da Société Royale du Canada

2000: Prêmio Victor-Barbeau de l’Académie des lettres du Québec pour *Fractions*  
2

## OBRAS

*Rina Lasnier*, Fides, 1965, ensaio

*Jacques Ferron malgré lui*, Éditions du Jour, 1970, ensaio (reedição em 1978)

*Le Joul de Troie*, Éditions du Jour, 1973, ensaio (prêmio Jean-Hamelin/Prix France-Québec, 1974. Reedição em 1982 e 2008)

*Le Chant de Gilgamesh*, VLB éditeur, 1979, narrativa (narrativa sumeriana traduzida e adaptada)

*Poèmes de la mort: De Turolde à Villon*, 10/18, 1979, poesia

*La Chanson de Roland*, VLB éditeur, 1981 (versão moderna em prosa, reeditada em 1996)

*Tristan et Iseut*, Louise Courteau éditrice, 1982

*Hypatie ou la Fin des dieux*, Leméac, 1989, romance

Primeira parte de *Triptyque des temps perdus* (Prêmio Molson do romance 1989 de l'Académie canadienne-française)

*Jérôme ou De la traduction*, Leméac, 1990, romance

Segunda parte de *Triptyque des temps perdus*. (Finalista do Prêmio do Gouverneur général du Canada)

*L'Anneau du Nibelung de Wagner*, VLB editor, 1990, teatro (adaptação para o teatro)

*Pensées, passions et proses*, L'Hexagone, 1992

*Sidoine ou la Dernière Fête*, Leméac, 1993, romance

Terceira parte de *Triptyque des temps perdus*

*Des nouvelles de Nouvelle-France : Histoires galantes et coquines*, Leméac, 1994, crônicas

Réédité en 2006

*Fractions 1*, L'Hexagone, 1996, ensaio

*Fractions 2*, L'Hexagone, 1999, ensaio (prêmio Victor-Barbeau 2000 de l'Académie des Lettres du Québec)

*Sous le signe du singe*, L'Hexagone, 2001, romance (tradução do *Ramakien*)

*Lettres du Siam*, L'Hexagone, 2002, correspondência

*Barlaam et Josaphat ou le Bouddha christianisé*, édition illustrée, Scientrier, éditions Gope, 2016 (Edição original Éditions Lanctôt, Montréal, 2004 ; versão francesa do séc. XIII traduzida para o francês moderno)

*La Farce de Maître Pathelin*, 2007 (versão moderna em prosa)

*Fractions 3*, De Courberon, 2009, ensaio

*Fractions 4*, De Courberon, 2010, ensaio

*Fractions 5*, De Courberon, 2012, ensaio

*Histoires des pays d'or*, Éditions Soukha, Paris, 2013, contos

*La Chanson de Roland : Métamorphoses du texte. Essai d'analyse différentielle des sept versions*, Éditions Paradigme, 2014, ensaio

*Méditation de Thais : Carnet d'une expérience*, Presses de l'Université Laval, 2014, ensaio (reflexões nascidas da prática da meditação vipassana)

*Histoires des pays d'or – tomo II*, Éditions Gope, Scientrier, 2016, contos.

## LINKS EXTERNOS

Persée – <https://www.persee.fr/authority/223026>

Site oficial: <https://www.jeanmarcel.info>

## NOTAS

- 1 Epopeia nacional da Tailândia. Mantivemos os títulos das obras como citadas no artigo original.
- 2 N.T. Nome da Tailândia até 1939.
- 3 Versão autorizada em língua portuguesa do artigo publicado na revista *Recueil Ouvert*, a saber: PAQUETTE, Jean-Marcel. *Le Ramakien siamois à l'épreuve des théories de l'épopée. Recueil Ouvert*, 2016. URL: <http://ouvrir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/235-le-ramakien-siamois-a-lepreuve-des-theories-de-l-epopee>. Publicado na *Revista Épicas*: PAQUETTE, Jean-Marcel. O Ramakien do Sião à luz das teorias épicas. Trad. Christina Ramalho. *Revista Épicas*. Ano 2, N. 3, Jun 2018, p. 1-15.
- 4 Nascido em Montréal (1941), Paquette estudou na Université McGill (Montréal) e no Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (Poitiers). Professor de Literatura Medieval na Université Laval (Québec) de 1968 a 2000; professor convidado nas universidades de Caen (1971), de Paris-XIII (Villetaneuse, 1972), de Wrocław (Polónia, 1979), de Augsburg (Alemanha, 1981), de Pécs (Hungria, 1986), de Sofia (Bulgária) e de Bangkok (Tailândia, 2001). Após fazer sua carreira como professor da Université Laval (Québec), se tornou Conselheiro Especial da Seção de Francês da Université Chulalongkorn (Bangkok). Jean-Marcel Paquette é um dos pioneiros das novas teorias sobre o gênero épico que surgiram após o apelo de G. Nagy e Etiemble pela recontextualização do gênero. Em dois artigos seminiais, ele ajudou a reformular nossa visão da epopeia: *Épopée et Roman: Continué or Discontinuité? (Études littéraires*, Quebec, Canadá: 1971) e *L'épopée : problème d'une définition (Typologie des sources du Moyen Age occidental*. Brepols, 1988). Neste último – um dos primeiros estudos baseados em um corpus



- de epopeias de diversas épocas e culturas –, ele definiu o gênero por meio de dois conjuntos de critérios, internos e externos. Outras publicações relacionadas ao tema épico: **Sous le signe du singe**. Montréal, Québec: Éditions de l'Hexagone, 2001 (reescritura do *Ramakien* do Sião); **Le Ramakien en français**. Paris et Pondichéry, Inde: Éditions Kailash, 2013; *Métamorphoses du texte. Essai d'analyse différentielle des sept versions de La Chanson de Roland*. Orléans: Éditions Paradigme, 2013 (que contém dois capítulos sobre os aspectos teóricos da epopeia abordados neste artigo). O pesquisador desenvolve paralelamente, sob o nome de Jean Marcel, uma carreira de autor polígrafo. Ver: [www.jeanmarcel.info](http://www.jeanmarcel.info). (Síntese do resumo dos editores da revista *Recueil Ouvert*) Jean Marcel Paquette faleceu em 30 de junho de 2019.
- 5 Grifo nosso.
  - 6 *Ramakerti*: Versão Khmer provavelmente recebida diretamente da Índia no período alto e que teria sido introduzida no Sião no final do século XIII.
  - 7 GOYET, Florence. **Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière**. Paris: Honoré Champion, 2006.
  - 8 A distinção se encontra em *Parisiana poetria de arte prosaica, metrica et rhythmica* (1234). Autor e músico inglês, ele ensinava em Paris no século XIII.
  - 9 Cidade histórica do norte da Índia.
  - 10 Em “Épopée et roman : continuité ou discontinuité? “. *Études littéraires* (Québec), 1971, p. 9–38). A fórmula de Valéry é: “*le poème – cette hésitation prolongée entre le sens et le son*” [o poema essa hesitação prolongada entre o sentido e o som] (**Œuvres II**, Gallimard, La Pléiade, p. 636).
  - 11 “*La guerre [que l'épopée] décrit est une métaphore qui mime une crise contemporaine du public pour lui donner les moyens de l'appréhender intellectuellement*”, *op. cit.*, p. 7. [A guerra [que a epopeia] descreve é uma metáfora que imita uma crise contemporânea do público para dar a ele os meios para apreendê-la intelectualmente].
  - 12 Notas finais sobre a tradução: optamos por, na maioria dos casos, manter o título das obras conforme citadas no artigo original; a numeração das seções atende aos padrões da *Revista Épicas*; e as citações de fontes foram mantidas nas notas de rodapé, conforme versão original.
  - 13 NADEAU, Jean-François Nadeau. Décès du médiéviste et essayiste Jean Marcel. [archive]. **Le Devoir**, 3 juillet 2019; LAPOINTE, Gérard Lapointe. Conseil de la Langue Française, 1978–1998. Québec: Conseil de la langue française, 1998, p. 64.; MARCEL, Jean. L'indicateur de langue d'usage public. **L'Action nationale**, vol. XC, no. 1, janvier 2000, p. 45–52.



# “A MAIOR OBRA DE QUE A NATUREZA HUMANA É CAPAZ”<sup>1</sup>. O QUE É UMA EPOPEIA NO SÉCULO XVIII?

Dimitri Garncarzyk<sup>2</sup>

## Introdução

Em que se fala de uma tese em andamento sobre a epopeia, o classicismo na Europa e H. R. Jauss

Uma tese: Teorias e práticas da epopeia de Boileau a Ignacy Krasicki

Na origem da tese que estamos prestes a concluir, intitulada *Théories et pratiques de l'épopée de Boileau à Ignacy Krasicki* [Teorias e práticas da epopeia de Boileau a Ignacy Krasicki] (registrada desde 2012<sup>3</sup>), encontramos uma teoria e um evento.

A teoria é a de textos possíveis. Iniciada por Michel Charles em *L'Arbre et la source*<sup>4</sup> [A Árvore e a fonte] e *Introduction à l'étude des textes* [Introdução ao estudo de textos], teve continuidade em particular sob o impulso de Marc Escola e Sophie Rabau<sup>5</sup>, e consiste em considerar a teoria literária como a invenção das práticas de escrita: uma perspectiva que visa esboçar possibilidades futuras de escrita<sup>6</sup>.

Na obra de Michel Charles, essa atitude não é não apenas teórica, mas se incorpora na história, sendo, segundo esse crítico, característica do “sistema clássico” (mais ou menos o do mundo literário francês do século XVII) constituído na “cultura retórica”, ou seja, “*une culture où la lecture est tournée vers une écriture*” [uma cultura na qual a leitura é voltada para a escrita]<sup>7</sup>”.

O evento é a querela de Homero que opôs, na ocasião da publicação de sua tradução da *Ilíada* de Homero, na década de 1710, a erudita Anne Dacier e o acadêmico Antoine Houdar de La Motte. O acadêmico “retraduziu” a *Ilíada*, não do grego (que ele prontamente admitiu ignorar<sup>8</sup>), mas do texto francês de Anne Dacier. Enquanto a erudita traduziu em prosa para seguir melhor o estilo de Homero, La Motte restabeleceu o alexandrino, sem o qual não se podia falar de um *poema* épico; enquanto Anne Dacier fez um trabalho volumoso contendo os vinte e quatro cantos da *Ilíada* acompanhados de “Notas” filológicas, a versão de La Motte, desprovida de paratexto, reduziu o poema para doze cantos. Em suma, enquanto Anne Dacier traduziu a *Ilíada* de Homero, com comentários, La Motte compôs *L’Iliade, poème français*<sup>9</sup>.

Em torno da herança homérica, assim, confrontam-se, no início do segundo dos “séculos clássicos”, dois textos possíveis<sup>10</sup>, cada um propondo uma definição singular da relação entre a antiga herança literária e a criação literária moderna. O episódio da querela de Homero mostra claramente a que ponto a *prospectiva* que constitui a reflexão poética da “era retórica” está ligada a uma retrospectiva histórica e cultural: explorar a possibilidade da escritura é avaliar o valor de uma herança. As paixões envolvidas na querela são proporcionais à importância do gênero, porque a epopeia é o gênero supremo (da poesia narrativa em Aristóteles e, depois das poéticas do Renascimento, a poesia apenas<sup>11</sup>).

O evento da querela de Homero, portanto, constitui uma crise na teoria dos textos possíveis – que coincide com o que Paul Hazard chamou de “la crise de la conscience européenne” [a crise da cons-

ciência europeia]<sup>12</sup>. Daí duas perguntas às quais nossa tese pretende responder: por um lado, esse tipo de debate excede as fronteiras da França e, por outro lado, quais valores (literários, e mais amplamente intelectuais e sociais) o debate sobre o gênero épico colocou em cena no século XVIII?

A resposta (afirmativa) à primeira questão é bastante fácil e marca o ponto de partida para a constituição de um *corpus* europeu de textos teóricos (de poética) sobre o gênero épico, mas também, já que a poética é tão prospectiva de textos que virão como apropriação de textos do passado, de poemas épicos do século XVIII. Deixaremos a segunda em suspenso no momento, mas delinearemos, na conclusão deste estudo, uma resposta inicial.

## Um corpus: poetas e poéticas clássicas

A ideia, apresentada como “clássica” por Michel Charles, de uma poética prospectiva fundada na retomada da herança antiga, ainda é amplamente difundida na Europa do século XVIII – na França, evidentemente, mas também na Inglaterra por Pope, Addison e Johnson, ou na Polônia, na segunda metade do século, onde o classicismo stanislaviano (*Klasycyzm Stanisławowski*) se desenvolveu a partir da leitura de críticos franceses e ingleses.

De fato épico, o texto fundador é sem dúvida o *Traité du poème épique* [Tratado do poema épico] (1675) do padre René Le Bossu. A influência desse texto ainda era perceptível em 1728, quando um tratado poético intitulado *Peri Bathous* apareceu na Inglaterra, devido a um certo Martin Scriblerus. O capítulo 15 desse tratado é intitulado “*A Receipt to make an Epic Poem*” [Receita para compor um poema épico] e começa da seguinte forma:

*An epic poem, the critics agree, is the greatest work human nature is capable of. They have already laid down many mecha-*

*nical rules for compositions of this sort, but at the same time they cut almost off almost all undertakers from the possibility of ever performing them; for the first qualification they unanimously require in a poet, is a genius. I shall here endeavour (for the benefit of my countrymen) to make it manifest, that epic poems may be made without a genius, nay without learning or much reading. This must necessarily be of great use to all those who confess they never read, and of whom the world is convinced they never learn<sup>13</sup>.*

[Um poema épico, concordam os críticos, é a maior obra de que a natureza humana é capaz. Eles já estabeleceram muitas regras mecânicas para composições desse tipo, mas, ao mesmo tempo, eliminam quase todos os empreendedores da possibilidade de executá-las; pois a primeira qualificação exigida por unanimidade em um poeta é ser um gênio. Eu me comprometeri aqui (em benefício de meus compatriotas) a tornar claro que é possível fazer um poema épico sem ser um gênio, e mesmo sem ter aprendido ou muita leitura. Isso deve necessariamente ser de grande utilidade para todos aqueles que confessam que nunca leram e sobre quem o mundo está convencido de que nunca aprendem.]

O capítulo se propõe a examinar as diferentes *partes* do poema épico: a fábula, os episódios, a moral alegórica, os costumes, as máquinas e as descrições.

Tal como está, esse capítulo contém uma dupla definição de epopeia. É antes de tudo um gênero literário, identificável por uma série de características formais e temáticas que são específicas a ele: vamos chamá-la de uma definição genérica de epopeia, detalhada como uma “receita”. Mas, como enfatiza o exórdio do capítulo, esse gênero em particular ocupa um lugar eminente na ordem da criação literária e, geralmente, entre os empreendimentos humanos: o consenso crítico faz com que seja “a maior obra de que a natureza humana é capaz”.

Martin Scriblerus é o duplo satírico do poeta e poeticista Alexander Pope, autor em 1711 do muito sério *Essay on Criticism* [Ensaio sobre Crítica], no qual poderíamos ler<sup>14</sup>: “*Some [critics] dryly plain, without Invention’s aid, / Write dull receipts how poems may be made*” [Alguns (críticos) secamente simples, sem a ajuda da Invenção, /Escrevem receitas tediosas sobre como poemas podem ser feitos].

O *Peri Bathous* (cujo título da paródia é o sublime tratado de Longino, Περὶ ὑψους, popularizado pela tradução de Boileau no final do século XVII) exemplifica o trabalho dos maus críticos denunciados na poética séria: é uma pseudopoética sem invenção, assim como Scriblerus sugere escrever *sem gênio*.

Essa passagem de *Peri Bathous* destaca uma das principais dificuldades da poética na era clássica. Por um lado, como Michel Charles explica,

[...] *l’âge rhétorique est par excellence l’âge de l’invention, de la production, dans la mesure où il déculpabilise autant qu’il est possible l’auteur et dédramatise l’écriture, dans la mesure où il va aussi loin qu’il est possible dans l’idée que tout le monde peut pratiquer la littérature.*<sup>15</sup>

[(...) a era retórica é por excelência a era da invenção, da produção, na medida em que exonera tanto quanto possível o autor e dramatiza a escrita, na medida em que vai o mais longe possível na ideia de que todos possam praticar literatura.]

Se, de fato, se pode incluir a leitura dos modelos nas receitas, qualquer um pode compor poemas épicos; mas o risco é obviamente distorcer a epopeia na operação. Por outro lado, os poetas clássicos, conscientes desse perigo, exigem do aspirante a poeta uma qualidade individual impensada: o gênio. Essa dupla exigência leva ao paradoxo satirizado por Pope, que, como tradutor de Homero, o poeta heroico, muito provavelmente pensa *sinceramente* que a epopeia é uma obra poética de grande valor.

A epopeia, no início do século XVIII, é, portanto, objeto de admiração (consenso crítico), do qual surge um desejo (que a poética, ou receita, permitiria satisfazer); mas o entusiasmo deste relato prático (no sentido de que, sem estar satisfeito com a leitura, ele imagina a composição) é temperado por uma intuição: a poética pode produzir epopeias, ou algo mais é necessário? Se, em suma, a receita de Scriblerus não é *suficiente* para explicar o que é uma epopeia, como fazê-la?

Será, portanto, uma questão de percorrer um *corpus* europeu de discursos sobre a epopeia, que, com exceção do padre Batteux, será obra de poetas épicos como Voltaire, Pope, Danois Ludvig Holberg e o polonês Ignacy Krasicki. Não nos voltaremos à escolha desses autores e sua incorporação a um classicismo internacional, desenvolvido em toda a Europa a partir da recepção do “momento clássico” (Alain Génétiot) do final do século XVII francês, de que já tratamos em outro momento<sup>16</sup>.

Distinguiremos, em um ponto importante, nossa abordagem da de Michel Charles. Lá onde ele fala de “sistema clássico”, nós preferiremos aqui falar de *tecnologia* clássica. A palavra, emprestada do historiador do romance Nicholas D. Paige<sup>17</sup>, não implica sobredeterminações antropológicas ou sociais, nem a ideia de coerência interna que conota o *sistema* de palavras; ele enfatiza a dimensão prática e funcional da abordagem clássica. Pope é um bom exemplo: enfatizar os paradoxos teóricos da poética em *Peri Bathous* não o impede de trabalhar com as ferramentas intelectuais que ele fornece em *Essay on criticism* ou de compor *The Rape of the Lock*. Lá onde a ideia de sistema define adeptos e oponentes, a de tecnologia propõe um retrato do poeta ou do crítico em engenharia: a prática da poesia é uma bricolagem entre a herança cultural antiga, a ambição teórica e os desejos contemporâneos. Esses diferentes fatores se combinam, em função das personalidades e dos contextos, para produzir discursos diferentes, sobre quais parece possível propor uma tipologia.



## 1.2 Uma ferramenta: Hans Robert Jauss e a tipologia de metodologias genéricas

Aqui tentaremos responder a uma pergunta aparentemente simples: como definimos, no século XVIII, a epopeia? Como acabamos de salientar, no entanto, a extensão do cronótopo considerado (a Europa do século XVIII) proíbe qualquer definição *excessivamente* unificadora. Se os autores do corpus que montamos compartilham seu uso da tecnologia clássica (que, por outro lado, é rapidamente rejeitada pelos alemães, o que justifica sua ausência em nosso estudo), suas abordagens diferem significativamente. Aqui gostaríamos de dar conta da plasticidade da concepção clássica da poesia épica.

Dividiremos, para isso, as definições do poema épico de nossos autores em três categorias, pelas quais somos gratos a Hans Robert Jauss. Em um artigo intitulado “*Littérature médiévale et théorie des genres*” [Literatura medieval e teoria dos gêneros]<sup>18</sup> (que, ao menos, investe tanto na teoria quanto na literatura medieval), esse crítico sugere, sem se aprofundar nela, uma tipologia das maneiras de definir gêneros literários. Essas definições podem ser feitas “de um ponto de vista normativo (*ante rem*)”, “classificador (*post rem*)” ou “histórico (*in re*)”, ou seja, “*dans une continuité, où tout ce qui est antérieur s’élargit et se complète par ce qui suit*” [em uma continuidade, na qual tudo que é anterior se alarga e é completado pelo que se segue]<sup>19</sup>.

O último tipo de definição ganha o apoio de Jauss; ela consiste em não conceder aos gêneros “*aucun autre caractère de généralité que celui qui apparaît dans leur manifestation historique*” [qualquer outro caráter de generalidade além daquele que aparece em sua manifestação histórica]<sup>20</sup>, ou seja, ao considerar apenas dados empíricos (textos existentes), enquanto os organiza como uma rede intertextual, permite-se que se evite “*l’esthétisme de la critique immanente*” [o esteticismo da crítica imanente]<sup>21</sup>, ou seja, definições com conceitos fechados,

encerrados no círculo hermenêutico de uma abordagem puramente monográfica. Ela consiste em considerar como constitutivo do gênero não apenas os pontos comuns, mas também as variações existentes entre as obras que o definem; gênero, em outras palavras, é considerado aqui como uma noção relevante, mas plástica.

Jauss não detalha precisamente as implicações dos outros dois tipos de definições. Parece-lhe claro que as definições *ante rem* cobrem, *grasso modo*, a abordagem clássica das categorias genéricas, caracterizada por sua confiança na “*universalité normative du canon des genres*” [universalidade normativa do cânone dos gêneros]<sup>22</sup>. Consideraremos aqui que uma definição *ante rem* é baseada em uma série de critérios (de ordem estilística, temática, quantitativa etc.) *a priori* aos que a obra deve satisfazer, no todo ou em grande parte, para justificar seu pertencimento genérico. Essa abordagem parece ser caracterizada por uma forma de *realismo* genérico (as categorias genéricas existiriam em si mesmas e independentemente de seu conteúdo); mas isso não fornece nenhuma resposta sobre os meios disponíveis para a crítica identificar esses critérios.

Quanto à definição *post rem*, ela parece mais vaga do que as duas anteriores. Toda operação crítica não acontece após o fato e todo trabalho sobre os gêneros não é, por definição, classificação? Faz-se necessário provavelmente compreender aqui que os critérios de classificação não preexistem à obra classificada (*ante rem*), e tampouco são extraídos dela pela análise monográfica e serial do trabalho (*in re*): a definição *post rem* limita-se ao *registro* de uma etiqueta genérica proposta pela recepção da obra. Tal definição é construída pela recepção, sem que haja a ambição de orientá-la e, em suma, constitui uma solução teoricamente falível da abordagem genérica: ela pode ser levada a acolher obras díspares em suas categorias, sem procurar, em particular, refinar a classificação ou alterar os critérios.

A tipologia de Jauss é, certamente, de interesse essencialmente heurístico, e não é certo que os críticos que leremos pratiquem esse ou

aquele tipo de definição exatamente no sentido em que Jauss a teria entendido. Ela é, no entanto, particularmente produtiva e fornecerá uma visão geral dos movimentos de crítica épica no século XVIII.

### **Ante rem: o que a epopeia deve ser**

No século XVIII, apesar do espírito de reforma que parece largamente dominá-lo, permanece na verdade uma reflexão poética amplamente *clássica* – o que implica que, de fato, nos gêneros literários, ele não partiu nem tão francamente nem tão massivamente quanto pode-se pensar nas definições *ante rem*. A maneira de praticar essas definições não é necessariamente a mesma que a de Le Bossu ou a de Boileau; mais uma vez, não se trata de assinar um sistema, mas de operar dentro da mesma *tecnologia*, em que as definições normativas fazem parte das ferramentas padrão. A seu modo, essas definições constituem poderosos instrumentos intelectuais; elas permitem, por exemplo, delinear em poucas palavras o perfil de uma literatura desconhecida, como o padre Pons fez em relação à poesia indiana:

*À l'égard de la grande poésie, ou des poèmes de différentes espèces, la nature étant la même partout, les règles sont aussi à peu près les mêmes. L'unité d'action est moins observée dans leurs Pouzânam et autres poèmes, qu'elle ne n'est en particulier dans Homère et Virgile. J'ai pourtant vu quelques poèmes, et entre autres le d'Harmapouranam, où l'on garde plus scrupuleusement l'unité d'action.*<sup>23</sup>

[Em relação à grande poesia, ou poemas de espécies diferentes, a natureza sendo a mesma em todos os lugares, as regras também são aproximadamente as mesmas. A unidade de ação é menos observada em seus *Pouzânam* e outros poemas, do que em Homero e Virgílio. No entanto, tenho visto alguns poemas, e outros, de *Harmapouranam*, nos quais se mantém escrupulosamente a unidade da ação.]

Para o comparatista de hoje, a aplicação do critério neo-aristotélico de unidade de ação à poesia indiana pode parecer incongruente; mas para o curioso leitor do século XVIII, esse parágrafo fornece informações preciosas: uma categorização genérica (“grande poesia”, portanto mais ou menos épica), um critério (“unidade de ação”), uma referência canônica (“Homero e Virgílio”). A comparação é justificada por uma fundação nessa espécie de regras (com algumas variações: “aproximadamente a mesma”) que, se hoje soam como etnocêntricas, garantiram no século XVIII a igual dignidade crítica de literatura recém-descoberta.

Examinaremos aqui dois discursos constitutivos da abordagem *ante rem*, datados do século XVIII: Alexander Pope, que, em *Essay on criticism*, descreve a manifestação na história das regras fundadas na natureza; e Charles Batteux, tradutor de Aristóteles, que propõe uma breve epistemologia da obra do crítico.

## 2.1 Pope: a fábula do jovem Virgílio

Em *Essay on criticism* de 1711, Pope justifica, de maneira séria e particularmente abstrata, o tipo de poética normativa da qual o *Peri Bathous* é a sátira, na forma do que pode ser chamado de fábula do jovem Virgílio<sup>24</sup>. Como o título do poema indica, o objetivo não é fornecer as regras da arte, mas as do discurso sobre a arte, e não devemos esperar uma definição muito precisa do que Épico é *concretamente*; a obra, no entanto, deixa muito claro o que uma epopeia *deve ser*.

*When first young Maro in his boundless mind  
A work t' outlast immortal Rome designed,  
Perhaps he seemed above the critic's law,  
And but from Nature's fountains scorned to draw :  
But when t' examine every part he came,  
Nature and Homer were, he found, the same :*

*Convinced, amazed, he checks the bold design,  
And rules as strict his laboured work confine,  
As if the Stagyrite o'erlooked each line  
Learn hence for ancient rules a just esteem;  
To copy Nature is to copy them.<sup>25</sup>*

[Quando o jovem Virgílio em sua ilimitada mente  
Concebeu uma obra que sobreviveria à Roma imortal,  
Talvez ele parecesse estar acima da lei dos críticos,  
E tirar apenas da natureza suas fontes:  
Mas quando ele examinou cada parte,  
Natureza e Homero eram, ele descobriu, o mesmo:  
Convencido, encantado, ele tempera sua audácia,  
E faz seu trabalho entrar em regras tão estritas  
Como se o Estagirita tivesse relido todos os versos.  
Aprenda, portanto, a apreciar com justiça as regras antigas;  
Copiar a natureza é copiá-las.]

Os vs. 130 a 138 contêm o conto (narração da carreira de Virgílio); os vs. 139–140, a lição (no imperativo), que convida os poetas à imitação dos antigos, sendo estes últimos exemplos da prática poética contemporânea (“*hence*”), porque agiam de acordo com a natureza; a repetição de “*copy*” sublinha essa transitividade. A ideia é clássica, típica do Partido dos Anciãos, e mostra pouca originalidade.

A contribuição de Pope está mais na história. Os dois primeiros versos realçam a grandeza de Virgílio, enquanto enfatizam que ainda está por vir: Virgílio ainda é jovem e, portanto, ainda não alcançou a previsão oximorônica (sobrevivendo à Cidade imortal). Essa glória futura se deve à liberdade infinita (“*boundless*”) de Virgílio, que o livraria das regras pelas quais o crítico (“*the critic*”), caráter abstrato (por enquanto), é o depositário? A natureza está sempre disponível: portanto, não há necessidade de se preocupar com a mediação do metadiscurso. Esse *design* arrojado é moderado apenas pela *lecture* [leitura] de Homero; leitura analítica, em

que o poeta latino divide o poema em partes (“*every part*”). A leitura de Homero tem um duplo efeito sobre ele. O maravilhamento (“*amazed*”) é o efeito normal da epopeia (porque “*l’épopée fait naître l’admiration*”<sup>26</sup> [a epopeia gera admiração]); aqui a convicção (“*convinced*”) a precede: a emoção é, antes de tudo, intelectual (e o maravilhamento que se segue é provavelmente tanto um “*eurêka!*” poético quanto um sentimento estético). A grandeza de Virgílio o tornou capaz de acessar a natureza: foi por isso que ele percebeu que Homero não é um prisma essencial entre a natureza e a posteridade, mas uma *manifestação* da própria natureza (aquele que, não tendo predecessor, teve que tirar “das próprias fontes da natureza”). Portanto, não há mais conflito entre o gênio de Virgílio e as leis críticas, que são incorporados no final do conto em Aristóteles (“*o Estagirita*”). Este último, tendo derivado as regras da primeira poética da leitura de Homero, também operava de acordo com a natureza.

Em resumo, natureza é o termo comum de todos esses autores: Aristóteles e Virgílio poderiam ter trabalhado com a natureza, mas o trabalho fundador de Homero os salvou desse problema. A garantia deste modelo é a secundariedade do teórico: a imitação de Homero é suficiente para Virgílio, e Aristóteles, mais que uma referência, é uma garantia de que o texto o mostra olhando majestosamente por cima do ombro (“esquecido”) por Virgílio. As gerações seguintes podem, assim, dispensar a teoria e considerar a *Eneida* como um comentário de Homero: “*Still with itself compared, his text peruse;/And let you comment be the Mantuan Muse.*”<sup>27</sup> [Ainda comparando-o com ele mesmo, compile seu texto; e deixe seu comentário ser a Musa do Mantuano].

Em resumo, a fábula de Virgílio apenas ilustra o início de um processo que é a manifestação do eterno na história e que não tem motivo para deixar de funcionar. O golpe de gênio aqui é abster-se de qualquer anotação sobre o que é *concretamente* uma epopeia conforme essas regras da natureza e, ao mesmo tempo, evitar qualquer risco de *receita*; a leitura de *textos* é a única perspectiva admissível, e o local,

se não uma revelação, é, pelo menos, uma compreensão inacessível por outros meios. O conhecimento da epopeia é, nesse sentido, um conhecimento prático.

## 2.2 Batteux: o trabalho de Aristóteles

Se alguém não quer ficar satisfeito com uma nova leitura de Homero e se deseja tirar proveito do trabalho de Aristóteles, deve justificar a abordagem poética. Como Aristóteles obteve acesso a essas regras *a priori*?

Na introdução aos “Quatro Poetas”, o Padre Batteux descreve como o processo aristotélico funciona. Trata-se de justificá-lo contra-ataques, como os dos “*Modernes de la Querelle*” [Modernos da Querela entre Antigos e Modernos], que contestariam o valor do próprio *corpus* que racionaliza a teoria, invalidando assim o valor de um discurso com base em sua análise.

*Lorsque Aristote entreprit d'écrire une poétique, toutes les idées relatives à la poésie étaient préparées : il y avait des modèles dans tous les genres, en très grand nombre, exécutés par les plus grands maîtres. [...] Dans une si grande multitude d'ouvrages, on pouvait trouver toutes les variétés et toutes les beautés possibles du genre. On dira qu'on y trouvait encore plus les défauts. Cela pouvait être. Mais, quand il est question de former un art, c'est-à-dire, d'indiquer à des artistes ce qu'ils doivent faire ou éviter pour avoir du succès, les défauts observés servent autant que les beautés. Ils servent plus, parce qu'ils font sortir plus fortement la règle. La poésie était donc assez avancée du temps d'Aristote, pour qu'il fût en état d'en poser les vrais principes, et d'en développer les détails.<sup>28</sup>*

[Quando Aristóteles se comprometeu a escrever uma poética, todas as ideias relacionadas à poesia estavam preparadas: ha-

via modelos em todos os gêneros, em muito grandes números, executado pelos maiores mestres. [...] Dentro dessa multiplicidade de obras, é possível encontrar todas as variedades e todas as belezas possíveis do gênero. Podemos, contudo, dizer que parece que havia ainda mais falhas nele. Poderia ser. Mas, quando se trata de formar uma arte, ou seja, dizer aos artistas o que eles devem fazer ou evitar para ter sucesso, os defeitos observados servem tanto quanto as belezas. Eles servem mais, porque divulgam a regra com mais força. A poesia estava, portanto, suficientemente avançada no tempo de Aristóteles, para que ele estivesse em posição de estabelecer seus verdadeiros princípios e desenvolver seus detalhes.]

O primeiro ponto levantado pelo padre Batteux é a justificativa do corpus. A poética, nesse sentido, é um processo de organização de textos do passado, da qual Batteux elogia os próprios defeitos, dando às imperfeições das obras um maior valor heurístico da que suas qualidades. A crítica que se segue ao agrupamento do *corpus* não é, portanto, apologética, se ela lê os textos para identificar os “defeitos” e as belezas; é a etapa preliminar na produção de padrões que deve “formar uma arte”. A retrospecção, portanto, anuncia a prospecção do campo de possibilidades, que assume a forma de instruções que antecedem os novos textos poéticos e os orientam de acordo com o gosto do público (a relevância da regra advinda do “sucesso” que ela garante).

Modelos e contra modelos são, portanto, usados para ilustrar “regras”; a questão remanescente é como os defeitos aparecem, se aparecerem nos textos das testemunhas que servem para formar o padrão. Duas respostas diferentes podem ser dadas a essa pergunta.

O primeiro é histórico. Batteux justifica Aristóteles em um contexto em que o abundante florescimento da literatura grega antiga já constituía um reservatório de “ideias relacionadas à poesia”, uma espécie de pré-consciência teórica coletiva que Aristóteles explicaria



essencialmente. O corpus era grande o suficiente para permitir comparações de padrões e desvios; sem mencionar que os testemunhos antigos dos “sucessos” dos autores tornam possível identificar quem eram “os maiores mestres” da época e os opõem aos autores medíocres.

Uma segunda resposta seria que os critérios de gosto são encontrados na própria natureza e são as intuições do tipo platônico que procedem dos julgamentos fundadores de Aristóteles. A imitação da natureza é, para Batteux, o “mesmo princípio” que funda todas as artes, mas também forma o gosto e o julgamento que permitem, intuitivamente e depois racionalmente, apreciá-los. A rejeição do relativismo, portanto, serve, em uma síntese paradoxal, para justificar a autoridade do texto antigo.

Este simples parágrafo do Padre Batteux é indicativo da grande tensão que atravessou o empreendimento teórico no século XVIII. Em perspectiva, visa regular a produção contemporânea e alinhá-la ao gosto do público; mas, ao mesmo tempo, prossegue aplicando princípios racionais, cuja existência atemporal deve ser assumida para que eles preexistam os textos que permitem julgar. Adota uma postura moderna: o gosto do dia é o mais racional que apareceu na história da humanidade. Ao mesmo tempo, o padre Batteux continua sendo um “professor de antiguidades”, impulsionado pelo amor aos textos: a poética pode, portanto, ser apenas retrospectiva, ou seja, indutiva (e não silogística). O problema que ela encontra aqui é que, se os textos que ela está estudando contêm falhas, eles não são suficientes para uma padronização. Ao resistir às desculpas sistemáticas dos antigos praticados, por exemplo, por Anne Dacier (de cujos entusiasmos ele também zomba), o padre Batteux herda os problemas dos modernos tanto quanto os dos antigos.

## **In re: tudo o que a epopeia pode ser**

As definições associam novamente a preocupação monográfica à abordagem serial: o trabalho redefine o gênero, concebido como uma categoria plástica, mas não é *sui generis*, o que equivaleria a negar a relevância da noção de gênero (ela é a esse tipo de conclusão radical que Croce chega), enquanto Jauss sustenta que o gênero participa tanto da composição quanto da recepção da obra. Esta é sem dúvida a definição mais dinâmica de gêneros literários na tipologia de Jauss, e também a que oferece mais espaço para a transformação de cânones e, portanto, talvez a mais perigosa para a tecnologia clássica.

O poder desse tipo de definição foi particularmente apreciado por um dos primeiros filólogos medievais do século XVIII, Étienne Barbazan (1696–1770). Para legitimar a epopeia medieval, ele propõe refazer a definição de gênero fora da estrutura aristotélica (mas ainda observando um critério clássico, a extensão):

*Nos anciens poètes français ne se bornaient point à un seul genre de poème ; ils en composaient de différentes espèces. Il nous reste encore des poèmes de leur façon, auxquels nous pouvons donner le nom d'épiques, quoiqu'ils ne soient point faits selon les règles prescrites par Aristote, qui paraissent leur avoir été inconnues. Tels sont le poème de la vie d'Alexandre, composé par Lambert li Cors, et par Alexandre de Paris; celui de la vie du Connétable Duguesclin, fait par Cuvelier; et celui de la conquête de Jerusalem, dont Renax est Auteur. Chacun de ces poèmes contient environ dix-huit à vingt mille vers.*<sup>29</sup>

[Nossos antigos poetas franceses não se limitavam a um único tipo de poema; eles são compostos de espécies diferentes. Ainda temos poemas à sua maneira, aos quais podemos dar o nome de épicos, embora não sejam feitos de acordo com as regras prescritas por Aristóteles, que lhes parecem desconhecidos.]

das. Estes são os poemas da vida de Alexandre, compostos por Lambert li Cors e por Alexandre de Paris; a da vida do *Connétable Duguesclin*, feita por Cuvelier; e o da conquista de Jerusalém, da qual Renax é o autor. Cada um desses poemas contém cerca de dezoito a vinte mil versos.]

A necessidade de reformar a categoria épica aparece pela primeira vez no que diz respeito à diversidade genérica da poesia medieval; o apego dos vários poemas (que hoje se enquadram nas categorias de canção de gesta ou romance antigo) à categoria de receitas épicas de uma dupla preocupação de legitimar um novo *corpus* para o público e à economia de categorias em relação à crítica: em que vemos a dimensão serial da abordagem. Quanto à sua dimensão monográfica, estão indicadas algumas páginas abaixo:

[...] *quoique les Auteurs ne paraissent point s'être formés sur les beaux modèles de l'antiquité, on retrouve néanmoins dans quelques-uns de leurs ouvrages, des traces des Anciens ; et dans ce dont ils ne sont redevables qu'à leur propre fond, il y a des traits qui feraient honneur à notre siècle.*<sup>30</sup>

[...] embora os Autores não pareçam ter sido formados nos bons modelos da antiguidade, encontramos, ao menos em algumas de suas obras, traços dos Antigos; e nisso eles são devedores apenas de seus próprios méritos, existem ali características que honrariam nosso século.]

Se a comparação com os Antigos é legitimadora, é apenas um apêndice do surgimento de um critério monográfico (“seu próprio histórico”), que convida a uma leitura em que o prazer da novidade tem precedência sobre o reconhecimento.

Vamos nos concentrar aqui no exame de duas metodologias *in re*: a primeira é a implementada por Voltaire no *Essai sur la poé-*

*sie épique* [Ensaio sobre a poesia épica], que constitui um exemplo perfeito dessa abordagem; a segunda diz respeito à maneira como o poeta dinamarquês Ludvig Holberg (1684–1754), autor de uma epopeia cômica, considera que seu trabalho faz parte do *corpus* épico do século XVIII.

### 3.1 Voltaire: da definição histórica ao auto pedido de desculpas

A estrutura do *Essai sur la poésie épique* [Ensaio sobre a poesia épica] (primeira versão em inglês: 1728, versão autorizada em francês: 1732) de Voltaire é reveladora do processo: um primeiro capítulo, “*Des différents goûts des peuples*” [Os diferentes gostos dos povos], é dedicado ao gênero épico em geral (e em particular para limitar os critérios *a priori*), quando os seguintes são dedicados a uma longa série de poetas épicos (Homero, Virgílio, Lucano, Trissino, Camões, Tasso, Don Alonzo de Ercilla e Milton). A partir de uma definição mínima do gênero, cada autor é, portanto, objeto de uma monografia, inserida em uma série que redefine a gênero em cada nova etapa (e é claro que não é exaustivo). Vamos nos concentrar particularmente aqui na metodologia desenvolvida no primeiro capítulo, que começa com um ataque às definições normativas do classicismo.

*La plupart [des commentateurs] ont discouru avec pesanteur de ce qu'il fallait sentir avec transport ; et quand même leurs règles seraient justes, combien peu seraient-elles utiles! Homère, Virgile, le Tasse, Milton, n'ont guère obéi à d'autres leçons qu'à celles de leur génie. Tant de prétendues règles, tant de liens, ne serviraient qu'à embarrasser les grands hommes dans leur marche, et seraient d'un faible secours à ceux à qui le talent manque. Il faut courir dans la carrière, et non pas s'y traîner avec des béquilles. Presque tous les critiques ont cherché dans Homère des règles qui n'y sont assurément point.*<sup>31</sup>

[A maioria (dos comentaristas) falou com gravidade sobre o que se deveria sentir com a transposição; e mesmo que suas regras fossem justas, quão poucas seriam úteis! Homero, Virgílio, Tasso, Milton dificilmente obedeceriam a outras lições além das de seu gênio. Tantas regras, tantos elos, só serviriam para embaraçar os grandes homens em sua marcha e seriam de pouca ajuda para os que não têm talento. Dever-se-ia correr pelas pedreiras, não se arrastar de muletas. Quase todos os críticos procuraram regras em Homero que certamente não estão lá.]

A crítica, em suma, é uma racionalização que disseca o *corpus* antigo. Em modelo que parte da forma para o sentido, Voltaire substitui o do impulso individual do gênio e, ao fazê-lo, mina a relação descomplexada da era retórica com a composição, distinguindo entre “grandes homens” e “aqueles a quem lhes falta o talento”.

Se alguns indivíduos valem (poeticamente) mais que outros, sua individualidade é, no entanto, composta. Ela comporta uma parte de eleição (talento ou gênio individual), mas também depende de fatores contextuais: o poeta é tributário dos costumes de seu país, do conhecimento de seu tempo, das restrições de sua língua. O poema épico deriva, portanto, tanto da inspiração individual quanto das determinações socio-históricas. A abordagem comparatista, desse ponto de vista, tem o desafio de não testar a universalidade das regras, mas, ao contrário, tornar aparente a variedade das obras:

*Si un de ceux qu'on nomme savants, et qui se croient tels, venait vous dire: “Le poème épique est une longue fable inventée pour enseigner une vérité morale, et dans laquelle un héros achève quelque grande action, avec le secours des dieux, dans l'espace d'une année”; il faudrait lui répondre: Votre définition est très fautive, car, sans examiner si l'Illiade d'Homère est d'accord avec votre règle, les Anglais ont un poème épique dont le héros, loin de venir à bout d'une grande entreprise par le secours céles-*

*te, en une année, est trompé par le diable et par sa femme en un jour, et est chassé du paradis terrestre pour avoir désobéi à Dieu. Ce poème cependant est mis par les Anglais au niveau de l'Iliade, et beaucoup de personnes le préfèrent à Homère avec quelque apparence de raison.*<sup>32</sup>

[Se um daqueles chamados eruditos, e que se acreditam assim, vierem lhe dizer: “O poema épico é uma longa fábula inventada para ensinar uma verdade moral, e na qual um herói realiza uma grande ação, com a ajuda dos deuses, no espaço de um ano”; você teria que responder: sua definição é muito falsa, porque, sem examinar se a *Ilíada* de Homero concorda com sua regra, os ingleses têm um poema épico cujo herói, longe de superar um grande empreendimento pela ajuda celestial, em um ano, é enganado pelo diabo e por sua esposa em um dia, e é expulso do paraíso terrestre por ter desobedecido a Deus. Esse poema, no entanto, é trazido pelos ingleses ao nível da *Ilíada*, e muitas pessoas o preferem a Homero com alguma aparência de razão.]

Antes da genialidade individual de Milton, foi a aprovação geral do público inglês que deu à *Paradise Lost* a legitimidade necessária para impor uma redefinição do gênero. Toda a teoria clássica é confrontada com o problema da genialidade, como vimos na introdução; mas Boileau, Pope e os defensores da poética normativa são capazes de fornecer definições de gênio compatíveis com a ideia de norma. A verdadeira originalidade de Voltaire como comparatista é dar ao contexto do autor maior legitimidade do que à genialidade do indivíduo e à abstração de normas. Essa importância do fator histórico na poética é herdada dos argumentos dos apologistas de Homero durante a discussão. Se Anne Dacier, por exemplo, aderiu a um conceito *ante rem* do poema épico (seguindo de perto as teorias de Le Bossu), sua abstração não lhe permitiu atenuar o que Larry Norman chama de “o choque do antigo”: a contextualização, assim, tomou um lugar crescente e limitou cada vez mais o lugar do discurso teórico abstrato.

Voltaire leva esse movimento de valorização do contexto a ponto de defender um *nominalismo genérico*: categorias genéricas são rótulos que condicionam *um certo tipo de recepção* antecipada a *um certo tipo de conteúdo*:

*Le poème épique, regardé en lui-même, est donc un récit en vers d'aventures héroïques. Que l'action soit simple ou complexe ; qu'elle s'achève dans un mois ou dans une année, ou qu'elle dure plus longtemps; que la scène soit fixée dans un seul endroit, comme dans l'Iliade; que le héros voyage de mers en mers, comme dans l'Odyssée; qu'il soit heureux ou infortuné, furieux comme Achille, ou pieux comme Énée; qu'il y ait un principal personnage ou plusieurs; que l'action se passe sur la terre ou sur la mer; sur le rivage d'Afrique, comme dans la Lusiada; dans l'Amérique, comme dans l'Araucana; dans le ciel, dans l'enfer, hors des limites de notre monde, comme dans le Paradis de Milton; il n'importe: le poème sera toujours un poème épique, un poème héroïque, à moins qu'on ne lui trouve un nouveau titre proportionné à son mérite. Si vous vous faites scrupule, disait le célèbre M. Addison, de donner le titre de poème épique au Paradis perdu de Milton, appelez-le, si vous voulez, un poème divin, donnez-lui tel nom qu'il vous plaira, pourvu que vous confessiez que c'est un ouvrage aussi admirable en son genre que l'Iliade.*

*Ne disputons jamais sur les noms. Irai-je refuser le nom de comédies aux pièces de M. Congrève ou à celles de Calderon, parce qu'elles ne sont pas dans nos mœurs?*<sup>33</sup>

[O poema épico, visto por si só, é, portanto, uma história em verso de aventuras heroicas. Se a ação é simples ou complexa; se termina em um mês ou um ano ou dura mais; que a cena seja fixada em um só lugar, como na *Ilíada*; que o herói viaje de mar a mar, como na *Odisseia*; que ele seja feliz ou infeliz, furioso como Aquiles ou piedoso como Eneias; se existe um personagem principal ou mais; se a ação ocorre em terra ou no mar; na costa

da África, como em *Os Lusíadas*; na América, como em *Araucana*; no céu, no inferno, além dos limites do nosso mundo, como no *Paraíso* de Milton; não importa: o poema sempre será um poema épico, um poema heroico, a menos que encontremos um novo título proporcional ao seu mérito. Se você está com escrúpulos, disse o famoso Sr. Addison, para dar o título de poema épico ao *Paraíso Perdido* de Milton, chame-o, se quiser, de um poema divino, dê o nome que quiser, desde que você confesse que é uma obra tão admirável em seu gênero quanto a *Ilíada*.

Nunca discutamos sobre nomes. Devo recusar o nome das comédias das peças do Sr. Congrève ou do Calderon, porque não estão em nossos costumes?]

O aumento do *corpus* (isto é, a extensão do termo *poema épico*) tem como corolário o enfraquecimento de sua intenção (o número e o grau de precisão de seus critérios). Isso tem a vantagem significativa de evitar o tipo de contorção interpretativa para a qual os proponentes da doutrina normativa são empurrados.

Voltaire, no entanto, é sensível ao perigo apresentado por sua abordagem: ele corta, no espaço e no tempo, subconjuntos humanos que, portanto, correm um risco de essencialização à qual ele é filosoficamente contrário (esse tipo de risco não existe no sistema anterior, que considera que as regras são fundamentadas na natureza). Portanto, é apropriado substituir as definições normativas insatisfatórias por uma nova definição, baseada na natureza humana: o objetivo da pergunta e a dificuldade é saber o que as nações educadas têm em comum e em que elas se diferem. Voltaire propõe, assim, um certo número de características da epopeia, e encontra nessa ocasião o registro deôntico da poética normativa:

*Un poème épique doit partout être fondé sur le jugement, et embelli par l'imagination: ce qui appartient au bon sens appar-*



*tient également à toutes les nations du monde. Toutes vous diront qu'une action une et simple, qui se développe aisément et par degrés, et qui ne coûte point une attention fatigante, leur plaira davantage qu'un amas confus d'aventures monstrueuses. On souhaite généralement que cette unité si sage soit ornée d'une variété d'épisodes qui soient comme les membres d'un corps robuste et proportionné. Plus l'action sera grande, plus elle plaira à tous les hommes, dont la faiblesse est d'être séduits par tout ce qui est au delà de la vie commune. Il faudra surtout que cette action soit intéressante, car tous les cœurs veulent être remués ; et un poème parfait d'ailleurs, s'il ne touchait point, serait insipide en tout temps et en tout pays. Elle doit être entière, parce qu'il n'y a point d'homme qui puisse être satisfait s'il ne reçoit qu'une partie du tout qu'il s'est promis d'avoir.*<sup>34</sup>

[Um poema épico *deve*, sobretudo, ser fundado no julgamento e embelezado pela imaginação: o que pertence ao senso comum também pertence a todas as nações do mundo. Tudo dirá que uma ação única e simples, que se desenvolve facilmente e gradualmente, e que não custa uma atenção cansativa, agradará mais do que um monte confuso de aventuras monstruosas. Existe um desejo geral de que esta unidade sábia seja adornada com uma variedade de episódios que sejam como membros de um corpo robusto e proporcional. Quanto maior a ação, mais ela agradará todos os homens, cuja fraqueza será seduzida por tudo o que está além da vida comum. Acima de tudo, essa ação terá que ser interessante, porque todos os corações querem ser movidos; além disso, um poema perfeito, se não tocasse, seria insípido em todos os momentos e em todos os países. Ela deve ser inteira, porque não há homem que possa ficar satisfeito se receber apenas uma parte do todo que se prometeu que teria.]

Racionalidade, ornamentos ficcionais, unidade de ação, episódios, nobreza, vicissitudes, desfecho: Voltaire recupera, a todo custo, os cri-

térios mais clássicos, embora formulados da maneira mais filosófica e geral possível, para escapar do tecnicismo dos termos da poética aristotélico-horaciana dos clássicos, que testemunham uma ancoragem contextual específica:

*Telles sont à peu près les principales règles que la nature dicte à toutes les nations qui cultivent les lettres; mais la machine du merveilleux, l'intervention d'un pouvoir céleste, la nature des épisodes, tout ce qui dépend de la tyrannie de la coutume, et de cet instinct qu'on nomme goût, voilà sur quoi il y a mille opinions, et point de règles générales.*<sup>35</sup>

[Essas são apenas as principais regras que a natureza dita para todas as nações que cultivam letras; mas a máquina do maravilhoso, a intervenção de um poder celeste, a natureza dos episódios, tudo isso depende da tirania do costume, e desse instinto que chamamos de gosto, é isso que existem milhares de opiniões, e sem regras gerais.]

Voltaire, portanto, propõe uma definição mínima capaz de acomodar todas as características contingentes das obras: é forte o suficiente para resistir à extrema disparidade de documentos empíricos, mas flexível o suficiente para integrar essa disparidade em seus próprios critérios. Voltaire, nisso, oferece uma definição *in re*, e seus critérios, que são amplamente herdados da poética normativa, não alteram o desejo de plasticidade teórica que ele expressa.

Se essa plasticidade é a principal vantagem da definição teórica de Voltaire, ela também é responsável pelo principal fator de prazer na leitura de epopeias: certamente, o comparatismo permite identificar critérios suficientemente gerais para serem universais, mas é no espetáculo da variedade de obras e das sociedades humanas que reside sua verdadeira vantagem.

*Il n'y a point de monuments en Italie qui méritent plus l'attention d'un voyageur que la Jérusalem du Tasse. Milton fait autant d'honneur à l'Angleterre que le grand Newton. Camoëns est en Portugal ce que Milton est en Angleterre. Ce serait sans doute un grand plaisir, et même un grand avantage pour un homme qui pense, d'examiner tous ces poèmes épiques de différente nature, nés en des siècles et dans des pays éloignés les uns des autres. Il me semble qu'il y a une satisfaction noble à regarder les portraits vivants de ces illustres personnages grecs, romains, italiens, anglais, tous habillés, si je l'ose dire, à la manière de leur pays.<sup>36</sup>*

[Não há monumentos na Itália que mereçam a atenção de um viajante mais do que a *Jerusalém* de Tasso. Milton faz tanta honra à Inglaterra quanto o grande Newton. Camões é em Portugal o que Milton é na Inglaterra. Sem dúvida, seria um grande prazer, e até uma grande vantagem para um homem que pensa, examinar todos esses poemas épicos de natureza diferente, nascidos em séculos e em países distantes um do outro. Parece-me que há uma nobre satisfação em olhar para os retratos vivos desses ilustres personagens gregos, romanos, italianos e ingleses, todos vestidos, se me atrever a dizer, no estilo de seu país.]

A epopeia, do gênero universal que domina o edifício abstrato da hierarquia dos gêneros na poética normativa, torna-se aqui a expressão privilegiada do gênio singular dos povos.

Essa valorização do contingente tem também uma função apolo-gética. Se cada poema é único e, além disso, *"il est honteux pour nous [Français], à la vérité, que les étrangers se vantent d'avoir des poèmes épiques, et que nous, qui avons réussi en tant de genres, nous soyons forcés d'avouer, sur ce point, notre stérilité et notre faiblesse"*<sup>37</sup> [é vergonhoso para nós (franceses), na verdade, que os estrangeiros se vangloriem de ter poemas épicos e que nós, que conseguimos tantos

gêneros, sejamos obrigados a admitir, neste ponto, nossa esterilidade e nossa fraqueza], o poema que registrará a França após a série de poemas analisados no ensaio merecerá a curiosidade comparativa do público universal e a gratidão particular do público francês. O padre Batteux, considerando que Voltaire, ao propor uma definição desse tipo, propõe redefinir o gênero em função de seu poema, em vez de se curvar a padrões dos quais ele não é mestre, o acusa de falta de sinceridade:

Que ne mettait-il de bonne grâce en titre *Apologie de ma Henriade*. Il a fait ce poème avant de savoir les règles, et ensuite il veut faire des règles sur son Poème, et pour cela renverser toutes les idées communes, par un paralogisme farci d'une érudition étincelante, jetée rapidement pour en dérober le faux.<sup>38</sup>

[Por que ele não colocou graciosamente no título *Apologia à minha Henriade*. Ele fez esse poema antes de conhecer as regras e, em seguida, deseja criar regras sobre seu poema, e, com isso, anular todas as ideias comuns, por um paralogismo recheado de uma erudição cintilante, jogada rapidamente para encobrir o falso.]

### 3.2 Holberg: no trabalho individual

A definição *in re*, histórica, segundo Jauss, é uma definição que confere à contingência um lugar amplo. Em contraste com as definições *ante rem* que constroem um objeto ideal do qual textos singulares devem se aproximar, ele se adapta às obras e, ao fazê-lo, legitima a individualidade poética. As reflexões de Ludvig Holberg sobre seu poema heroico *Peder Paars* (uma *Eneida* em um copo de água, que conta uma navegação incrível no Kattegat) ilustram essa nova atenção dada ao particular.

Na primeira de suas cartas autobiográficas a um homem ilustre (*Epistula ad virum perillustrem*), Holberg observa em 1728:

*Complexus sum non ita pridem quartet libris historiam Petri Paarsii, satyra poematis in eos dirigitur, qui opera sunt in nihilo scribendo, quique famæ and adsignare conantur, quæ in silencio ac obscurecendo Repositor esse maxime debent; vereor, ne tela, quæ in alios torsi, em mim eodem jure retorqueantur [...]*<sup>39</sup>

[Dividi a história de *Peder Paars* em quatro livros, não faz muito tempo; essa sátira do poema é dirigida contra aqueles que cuidam de escrever sobre nada e que querem prometer à glória coisas que absolutamente devem se limitar ao silêncio e à obscuridade. Temo que as características que direcionei para os outros sejam corretamente referidas para mim (...).]

A coincidência da data com a publicação do *Peri Bathous* deve ser realmente vista apenas como coincidência. A mesma carta contém o relato da estadia de Holberg em Londres e Oxford em 1706–1708, na qual a literatura ocupa muito pouco lugar. De qualquer forma, essa breve passagem (tomada no exórdio da carta) resume o projeto de *Peder Paars* com uma crítica aos grandes mestres que lembram as do inglês Pope. Eles se esforçam para preencher um formulário; é nesse sentido que eles “estão ocupados escrevendo sobre nada [*operosi sunt in nihilo scribendo*]”, e o tipo de “glória [fama]” que eles esperam é obviamente proporcional ao tamanho do gênero em que eles estão tentando operar.

A descida da forma, no sentido, é criticada aqui em termos que lembram Voltaire (o pequeno mestre se inclina sob o peso do grande gênero) e Pope (a *operosi* sugere trabalhos trabalhosos e mecânicos): a empresa está, em todo caso, condenada à obscuridade. Se Pope, também conhecido por *Scriblerus*, executou a *reductio ad absurdum* dos tratados poéticos, Holberg parece considerar *Peder Paars* como a re-

*ductio ad absurdum* dos poemas produzidos no modelo mecanicista de Scriblerus.

Em uma carta autobiográfica amplamente posterior, Holberg também comenta a tradução de sua obra para o alemão<sup>40</sup>:

*Jeg kan her ikke forbigå, at melde noget om den tyske oversættelse af Peder Paars. At samme Oversættelse stikker ikke saa meget i øjnene, som den Danske Original, er ingen Under, thi deslige Skrifter tabe all deres dyd udi fremmed klædning. Det vilde gå ligeså til med den engelske Hudibras og andre skrifter af samme natur, hvilke derudover ikke blive oversatte. Jeg laster ikke oversætterens arbejde. Jeg er ej heller beqvem nok til at dømmе om det tyske sprog. Jeg vil kun alleene sige, at deslige komiske Poemata ingen anseelse have uden i hjemgjorde klæder, hvorudover jeg stedse haver rådet fra dette skrifts oversættelse.*<sup>41</sup>

[Não posso deixar de fazer alguns comentários sobre a tradução alemã de *Peder Paars*. Que esta tradução não capture tanto os olhos quanto o original dinamarquês não surpreende, pois escritos desse tipo perdem toda a sua virtude em roupas estrangeiras. O mesmo se aplica ao *Hudibras* inglês e a outros escritos da mesma natureza que, como resultado, não são traduzidos. Não culpo o trabalho do tradutor. Eu próprio não sou absolutamente competente para julgar a língua alemã. Eu direi apenas que poemas cômicos como esse não têm apelo fora de suas roupas domésticas, e é por isso que sempre me pronunciei contra a tradução deste trabalho.

Aqui encontramos a ideia do traje, querido por Voltaire, em um argumento relativístico cuja extrema consequência é a recusa da tradução. Mas Holberg ainda está falando de uma epopeia? Não é em nome da moral e dos costumes, mas sim no poder cômico do poema, que ele recusa a tradução. Se é, na tradução alemã (*Heldergedicht*) como no

original dinamarquês (*poema heroico-comicum, heroisk-comisk poema*), um poema heroico, os dois componentes genéricos parecem não ter a mesma importância.

Isso pode parecer ainda mais surpreendente, uma vez que o poema é literalmente costurado a partir de citações da *Eneida* e de outros textos da tradição épica, escritos nos alexandrinos dinamarqueses de Holberg e relatados pelo próprio autor (embora por através de complexa ficção editorial) em notas que acompanham o texto:

*Ach, slip en kratig Vind, og havet for mig rør! (b)*  
*Incute vim ventis etc. Virg<sup>42</sup>*

O verso dinamarquês (“Ah, envie um vento forte e levante as ondas para mim!”<sup>43</sup>) Está explicitamente associado ao hipotexto virgiliano (“libera a força dos ventos ...”). Esse mecanismo é o da paródia, no sentido de Asconius, ou seja, nas palavras do padre Sallier, “*l’application toute simple de quelques vers connus, ou d’une partie de ces vers*” [a simples aplicação de alguns versos conhecidos ou parte desses versos] a uma nova situação<sup>44</sup>, e não parece ser incompatível com a tradução. Portanto, há algo mais, sem dúvida devido à ideia de Holberg da genialidade da língua dinamarquesa, que argumenta contra a tradução.

De qualquer forma, Holberg considera que o valor de sua epopeia depende do que é, e não do que poderia ou deveria ser: ele o escreve em reação a um sistema poético em que a forma precede o significado, e valoriza o aspecto mais contingente, que é a forma linguística (que era um moderno muito moderno como La Motte durante a briga de Homero). A combinação desses dois critérios o tornaria um modelo de definição em si, se fosse um poema puramente heroico: mas um poema heroico é necessariamente definido em relação a um cânone que ele desvia e que lhe fornece objetivo. *Peder Paars* não é uma proposição épica positiva, mas sim (de maneira bastante análoga ao *Peri Bathous*) um desvio particularmente poderoso das formas e ideias contemporâneas.

## Post rem: isto é uma epopeia

A literatura polonesa da segunda metade do século XVIII é dominada pelo classicismo stanislaviano (*klasycyzm stanisławowski*). Boileau e Pope são leituras privilegiadas, e suas ideias, combinadas com as de Aristóteles e Horácio, alimentam o *Sztuka rymotwórcza (Poetic Art, 1788)*, de Franciszek Xawery Dmochowski (1762–1808). A epopeia, como na *Poetic Art* de Boileau, é tratada no terceiro canto desse poema didático e retoma amplamente as palavras do poeta francês: em suma, parece que esse classicismo do final do século subscreve uma definição *ante rem* do gênero épico.

Esse é sem dúvida o caso de Dmochowski, mas as coisas ficam complicadas quando passamos por *O Rymotwórstwie i rymotwórca-ch* [Sobre poesia e poetas], o trabalho teórico póstumo do poeta épico mais importante do período, Ignacy Krasicki (1735. –1801). É uma leitura rápida do capítulo que esse herdeiro dos debates estéticos do século XVIII dedica ao épico que focalizaremos aqui.

Gostaríamos de argumentar aqui que a definição proposta por Krasicki, se trai um apego profundo à ideia normativa (Krasicki é afinal colega íntimo de Dmochowski) e parece em vários aspectos (notadamente a forma do capítulo) se inspirar em *Essai* de Voltaire, é, em última análise, uma definição *post rem*, uma definição em que o investimento teórico (intenção) é limitado ao máximo em favor da acumulação de elementos.

É assim que o capítulo se abre: não com uma reflexão teórica geral sobre o épico, mas sobre uma arqueologia do gênero:

Rodzaj ten wierszy, ledwo nie spółczesnym pierwszemu nazwać można; jak bowiem tamten z winnej czci najwyższej Istności, ten z szacunku, zadziwienia i wdzięczności pochodził, i dotąd też ma pobudki. Bohaterskim się nazywa, ponieważ celem jego jest obwieszczać czyny pamięci godne znamienitych mężów.



Równie jak w ćwiczonych, i w dzikich narodach pieśni takowe składane bywały. Prostota gminu, która się mało od dziczy różni, zachowała je u siebie, i dotąd zachowuje w każdym prawie kraju : tak dalece, iż gdyby te dumy zebrane i ściśle roztrząśnione były, może stąd dziejopisowie, osobliwie w wydobyciu kraju każdego pierwiastków, wiele korzystać mogli.<sup>45</sup>

[Difícilmente é possível não apresentar esse gênero poético como contemporâneo do primeiro; como, de fato, o outro [ode, tratado no capítulo anterior], derivado da digna honraria prestada ao Ser Supremo, este deriva-se da estima, do espanto e do encanto, e é a isso que ele também convida. Ele é chamado de *heroico* porque seu objetivo é divulgar as ações dignas da memória de homens notáveis. Tais poemas foram compostos tanto entre as nações policiadas quanto entre os selvagens. A simplicidade do povo, que pouco difere da dos selvagens, os preservou ali e ainda os preserva em todos os tipos de países: é provável que, na medida em que esses cantos fossem coletados e discutidos com precisão, os historiadores pudessem muito disso, principalmente no que diz respeito às origens de cada país.]

A epopeia forma com a letra religiosa um díptico que se refere a sentimentos primordiais e apoia a comemoração dos atos da humanidade (quando a ode é responsável, de diferentes maneiras, pela comunicação com a divindade). Em vez de considerar os critérios que permitem o reconhecimento de gênero, Krasicki afirma desde o início sua universalidade: o gênero é aqui *dado* a serviço de um propósito antropológico mais amplo do que o objeto de construção discursiva. A epopeia também não é limitada, como ainda era o caso de Voltaire, às “nações educadas”: a definição ecoa as reflexões antropológicas do século e dá à epopeia, acima de tudo, o valor documental cujos principais beneficiários são “historiadores [*dziejopisowie*]” e não críticos ou poetas.

Portanto, dificilmente ficaremos surpresos ao ver *Ossian* citado antes de Homero:

*Na czele takowych pieśni kłaść można dumy Ossjana, ciągłym wieków podaniem zachowane w Szkocji, i które niedawno zebrane i podane do wiadomości powszechnej, różnaitością, zwięzłością i dzielnością wyrazów swoich, zadziwiają czytelników<sup>46</sup>.*

[Pode-se colocar à frente de poemas desse tipo *Os cantos de Ossian*, preservados na Escócia em constante passagem pelos séculos até os dias atuais, que, recentemente coletadas e trazidas ao conhecimento de todos, encantam seus leitores com a variedade, a concisão e ousadia de suas expressões.]

O tipo de charme que *Os cantos de Ossian* exercem sobre o leitor contemporâneo se deve a um fascínio pela matéria humana bruta da qual eles se fazem testemunhas: e se o mesmo discurso primitivista pudesse ser realizado, a partir da querela, sobre os heróis de Homero, ele sofreria das racionalizações retrospectivas às quais foi submetido.

O gesto crítico aqui é muito diferente do que vimos até agora: a afirmação da existência de gênero (nos tempos e lugares mais distantes) serve como evidência, mas dificilmente parece precisar ser comprovado. O conceito de regras aparece apenas no terceiro parágrafo:

*Prawidła wiersza bohaterskiego w powszechności te są : naprzód, iżby rzecz obwieszczający wyrażał zadziwienie powieścią swoją; iżby jedną osobę wziął na cel pierwszy, i nad to najszczególniej się zastawiał, tak jak wystawuje Homer w Iliadzie Achillesa, w Odysei Ulissa. Osoba, która za cel bierze, ma być godna uwielbienia osobliwego, i drugiej znamienitszej nad nią, iżby w dziele nie było.*

*Nie zdaje się trzymać tego prawidła Wirgiliusz w Eneidzie, Tasso w Jeruzolimie, a co najnieprzystojniej, Milton w Raju utraconym, gdzie diabeł pierwsze miejsce trzyma.*<sup>47</sup>

[As regras dos poemas épicos são geralmente as seguintes: em primeiro lugar, ao tratar seu assunto, que se faça com que a narrativa leve ao maravilhamento; que se tome apenas uma pessoa como matéria e que se fale sobre isso em todos os detalhes, como Homero fez com Aquiles na *Ilíada* ou de Ulisses na *Odisseia*. A pessoa que tomamos como matéria deve ser digna de uma admiração particular, e não haverá na obra alguém mais notável que ela!

Não parece que essas regras sejam seguidas por Virgílio na *Eneida*, por Tasso em *Jerusalém*, e o que é particularmente inaceitável, por Milton no *Paraíso Perdido*, em que o Diabo ocupa o primeiro lugar.]

O poema heroico é definido por seu herói: essa primeira regra é coerente com a definição antropológica do poema proposta na abertura do capítulo. O tratamento do herói está então sujeito a uma definição *a priori*: deve ser (a) o objeto único do poema, (b) tratado em todas as suas facetas e (c) incorporar valores positivos (pelo menos, levando em conta o primeiro parágrafo, em relação à sua comunidade de referência). O breve parágrafo seguinte lista as violações da regra de Virgílio, de Tasso [que não respeita (a) e, portanto, provavelmente também não (b), embora em escalas diferentes] e de Milton [que negligencia (c)]. Essa última ofensa é a mais grave, e é notável que ela se situa em um plano antropológico (ela afeta o valor comemorativo do poema) mais que poético (o tratamento do objeto).

Ainda mais notável é o tom neutro e prático desse parágrafo e a ausência de qualquer notação deontica ou reserva genérica: obviamente, a existência de entorses tão graves não afeta o status de epopeia dos textos considerados. Daí duas soluções: ou a entorse des-

se critério não é proibitiva, ou o rótulo genérico de “poema épico” é atribuído a esses textos de maneira amplamente independente de sua conformidade com uma poética analítica. Tendo adquirido a importância do critério nas próprias palavras de Krasicki (é o primeiro e é constitutivo do título genérico), parece que se trata aqui de registrar na maioria dos graus de regularidade em comparação a um padrão tradicional, mas não decisivo, dentro de um *corpus* composto de critérios que se enquadram em outro campo que não o da poética.

Por que observar essas diferenças, se suas consequências são anedóticas? Sugerimos que essa é uma forma de nostalgia da poética normativa. O parágrafo a seguir é um exemplo:

*Rytm ma być poważny, żywy, i tak rzecz opiewający, iżby czytający zdawał się patrzeć na na to, co mu się przed oczyma stawia. Przenosi w tej mierze Homer nad następców swoich, i z niego najwłaściwiej wziął pochop Horacjusz do pierwiastkowego sztuki swojej rymotworskiej wyrazu, iż równie malarstwu rymotwórstwo być powinno : ut pictura poesis erit.*<sup>48</sup>

[O ritmo deve ser sério, animado e tornar o assunto tão lisonjeiro que, ao ler, é preciso ter a impressão de ver o que está diante de nossos olhos. Como chefe Homero prevalece sobre seus sucessores, e foi ele quem inspirou Horácio na máxima fundamental de sua arte poética, que a poesia deve ser semelhante à pintura: *ut pictura Poesis erit.*]

Pode parecer contraditório exigir que o ritmo do poema seja sério (*poważny*) e animado (*żywy*) *ao mesmo tempo*. A leitura mais simples é considerar que os dois qualificadores se aplicam em momentos diferentes e que esta é uma síntese dos conselhos de Boileau: “*Soyez vif et pressé dans vos narrations. / Soyez riche et pompeux dans vos descriptions*” [Seja vivo e rápido em suas narrações. / Seja rico e pomposo em suas descrições]<sup>49</sup>.

De qualquer forma, Homero domina aqui o *corpus* – onde encontramos o julgamento de Pope: “*Homer is universally allowed to have had the greatest Invention of any writer whatever*”<sup>50</sup> [Homero é universalmente autorizado a ter a maior Invenção de qualquer escritor de qualquer tempo]”, e de Homero o deslizamento é rápido em direção à tradição poética ocidental e à topografia horaciana. Em um parágrafo encontram-se assim concentradas as referências ao cânone épico (Homero) e à poética normativa (Horácio e Boileau).

A ideia da tecnologia clássica assume todo o seu significado aqui. É evidente que Krasicki, como Dmochowski, está ligado (provavelmente mais por convicção real do que por simples conformismo) aos instrumentos intelectuais da poética normativa; mas seu texto (pelo contrário, desta vez, ao de Dmochowski), atesta as dificuldades que ele experimenta em usá-los em novos objetos (ossianos, por exemplo) que reformaram radicalmente a maneira de definir o gênero épico. A poética krasickiana não mostra mais o espírito sistêmico que emergiu dos textos de Pope, mas definitivamente constitui uma “bricolagem” teórica”, usando as mesmas ferramentas.

Encontraremos, sobre o critério da unidade de lugar, o mesmo funcionamento:

*Jedność miejsca, lubo ściśle zachowana w Iliadze, w Odysei i Eneidzie nie znajduje się: tamta bowiem Ulissesa podróże ta Eneasza z Azji przez Afrikę do Europy przeniesienie obwieszcza. Milton tam stawia osoby i rzeczy, gdzie go tylko rozbujana myśl unosi. Nie traci jednak szacunku swojego, gdy wielokrotne błędy żywością wyrazów i opisać nagradza*<sup>51</sup>

[A unidade de lugar, embora observada com precisão na *Ilíada*, não é encontrada na *Odisseia* e na *Eneida*: porque a primeira trata das jornadas de Ulisses, a segunda com a jornada de Enéias da Ásia para a Europa via África. Milton coloca seus personagens e objetos onde apenas seu pensamento exaltado

o leva. Porém, não perde seu valor quando seus inúmeros erros são compensados pela vivacidade de seus truques e descrições.]

O estilo discutido acima salva Milton aqui, que, portanto, atende apenas a um dos três critérios discutidos (tratamento do herói, estilo e unidade do lugar), cada um dos quais é aparentemente uma condição suficiente, mas nunca necessária para o reconhecimento do gênero épico. Krasicki torna-se cada vez mais crítico (ou seja, leitor informado) e cada vez menos poético (praticante de uma ciência da composição, que convidava seus leitores a adotar em relação às obras o ponto de vista genético do poeta em ação).

*Najpierwszy, i co do czasu i co do wytworności, pisarz dzieł bohaterskich jest Homer. Dzieła jego prawidłem się stały dla następców, i mimo ich sławę, wartości i pierwszeństwa swoje go ni tracą. Zdaje się, iż wysiliło się przyrodzenie na pierwszym wstępie, gdy tyle wieków następnych, jeszcze przewyższeniem Homera zaszczycić nie mogły.<sup>52</sup>*

[O primeiro autor de obras heroicas, tanto no tempo como por suas realizações, é Homero. Suas obras se tornaram uma regra para seus sucessores e, apesar da glória desses últimos, não perderam nem seu valor nem sua preponderância. Parece que a natureza deu toda a sua força ao primeiro, e nos tantos séculos que se seguiram os outros não souberam se distinguir ultrapassando Homero.]

Aqui a natureza transcendente de Pope desaparece: se Homero tem o status de cânone, é basicamente por padrão. O primitivismo homérico prevalece aqui sobre a ambição normativa. O capítulo adota um formato muito próximo do *Essai* de Voltaire: Krasicki continua os exames de poetas individuais: Homero, Virgílio, Silius Italicus, Claudiano, Trissino, Dante, Tasso, Ariosto, Milton, Klopstock, Camões e Vol-

taire. Entre esses, alguns estão nas fronteiras de gênero. Quanto ao *Punica* de Silius Italicus: “*c’est à peine si le souffle poétique se donne parfois à reconnaître et à sentir dans cet ouvrage; il faudrait ainsi plutôt l’appeler une histoire en vers*”<sup>53</sup> [difícilmente se às vezes é dado o fôlego poético para reconhecer e sentir nessa obra; deveria ser assim chamada de história em verso] – o que implica que *nenhum* dos critérios acima é encontrado lá: portanto, não há razão suficiente para considerar o *Punica* como um épico.

Quanto a Dante, ele destaca o critério quase etnológico que agora consagra um texto como epopeia:

*Ścisłe rzecz biorąc, dzieło Danta Aligerjusza do poematów heroicznych nie powinno. Że jednak jemu sława wzniesienia języka należy, a zaś w dziele są takie niektóre opisy, któreby w tym rodzaju pisania mogły mieć miejsce, osadzać go gdzieindziej nie zdaje się.*<sup>54</sup>

[Considerando o tema de perto, a obra de Dante Alighieri não deve ser computada entre poemas épicos. Que, no entanto, pertence a ela a glória de ter ilustrado a língua italiana, e em sua obra há algumas descrições que poderiam ter seu lugar nesse gênero de escrituras, não parece aconselhável classificá-la de outro modo.]

(Aí se revela todo um destaque ao critério estilístico ao lado do critério nacional).

No final do capítulo, vem um breve desenvolvimento sobre o gênero herói-cômico (*poema krotofilne*). É claro que o debate está ativo desde Boileau; mas, como Holberg testemunha, a classificação de poemas herói-cômicos como propriamente épicos estava longe de se estabelecer em meados do século XVIII. Note-se que os critérios enfraquecidos de Krasicki não são incompatíveis com a admissão de *Secchia*, *Le Lutrin* ou *The Rape of the Lock* no corpus épico; e pode-se

supor que a importância estatística desse subgênero no século XVIII exigisse que uma teoria *post rem* o explicasse, o que é relativamente simples<sup>55</sup>.

## Conclusão

Tiraremos, dessas rápidas leituras da metodologia poética do século XVIII, duas conclusões que podem parecer opostas, mas que são de interesse primário para nossa própria maneira de teorizar o gênero épico e de receber discursos críticos de épocas distantes.

A primeira é que parece resolutamente ilusório resistir à ideia de que, no século XVIII, está ocorrendo uma forma de transição teórica que leva a massa de críticos da poética normativa mais realista (segundo a qual categorias de gênero existem mais ou menos independentemente de seu conteúdo) a uma crítica cada vez mais posteriorista (na qual o crítico constata o conteúdo do gênero antes de tentar estabelecer os critérios). Essa alteração da relação com a categorização está associada a uma mudança de relação com o trabalho poético: do esforço para se adaptar a um modelo mais ou menos abstrato e exigente, sobre o qual o cânone fornece uma visão geral no primeiro caso, ao surgimento de uma individualidade excepcional que assume a singularidade nacional no segundo. Nesse sentido, vemos claramente a concepção nacional e romântica da poesia narrativa, que críticos alemães como Herder também começaram a expressar antes mesmo de Krasicki propor sua revisão da poética.

A segunda conclusão é que essa mudança teórica não constitui uma mudança radical de paradigma. As definições *ante rem* alimentam-se, no século XVIII, do espírito empírico, e uma definição *in re*, como a de Voltaire, reconstrói critérios universais. A mais perigosa, para a tecnologia clássica, é finalmente a definição *post rem* de Krasicki, porque é a mais fraca no nível poético (da intenção) e porque possui



o maior *corpus* (a maior extensão) a coletar. Os gêneros devem corresponder a *alguma coisa*, e se são cada vez menos apreciados em termos de critérios poéticos, é porque outros (etnográficos) os substituíram mais ou menos discretamente (o papel de *Ossian* é determinante). No entanto, Krasicki deseja, sem dúvida, salvar a noção de regularidade, e sua obra como crítico (que não aborda apenas a epopeia) testemunha isso abundantemente, assim como sua obra como poeta épico. Seria muito artificial tentar formalizar seu pensamento como um *sistema* condescendente em considerar o apego de alguém à tecnologia clássica como simplesmente anacrônico.

A disciplina poética, como a era clássica a moldou, alimenta-se muito mais de disfunções do pensamento do que de sua coerência. A poética épica de Krasicki é um exemplo de uma tentativa sincera de síntese entre a mudança de perspectiva da antiguidade (clássica ou nórdica), a produção épica do século XVIII e a evolução do sentimento estético na Europa. Ao se obstinar, embora timidamente, a transmitir critérios abstratos de julgamento crítico, Krasicki impõe às obras um contexto que é um obstáculo ao maravilhamento incondicional e, possivelmente, à melhor maneira de fazer da epopeia um denominador comum da humanidade.

## Referências bibliográficas

**Lettres édifiantes et curieuses, écrites des Missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus.** Paris: p. G. Le Mercier, t. XXVI, 1743.

BARBAZAN, Étienne (Éd.). **Fabliaux et contes des poètes français des XIII, XIV et XV<sup>es</sup> Siècles, Tirés des meilleurs Auteurs.** Paris: Vincent, 1761.

BATTEUX, Charles. **Parallèle de la Henriade et du Lutrin.** Paris: s. n., 1748.

BATTEUX, Charles. **Cours de Belles-lettres, ou principes de la littérature.** Nouvelle édition. Paris: Desaint et Saillant, 1753, 4 t.

BATTEUX, Charles. **Les Quatre Poétiques.** Paris: Saillant, Nyon, Desaint, "Avant-propos", 1771, 2 t.

BOILEAU-DESPREAU, Nicolas. **Épîtres. Art poétique. Lutrin**. Éd. Charles-Henri Boudhors. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

CHARLES, Michel. **L'Arbre et la Source**. Paris: Seuil, “Poétique”, 1985.

CHARLES, Michel. **Introduction à l'étude des textes**. Paris: Seuil, “Poétique”, 1995.

DACIER, Anne (Trad.). **L'Iliade d'Homère, traduite en français, avec des remarques, par Madame Dacier**. Paris: Rigaud, 1711, 3 vol.

ESCOLA, Marc; RABAU, Sophie (Dir.). **Théorie littéraire et textes possibles. La Lecture littéraire**. Paris: Klincksieck, 2005.

ESCOLA, Marc (Dir.). **Théorie des textes possible**. Amsterdam: Rodopi, 2012.

GARNCARZYK, Dimitri. Comment peut-on être classique ? Les classicismes français et stanislavien entre histoire littéraire et poétique. In: **Annales de l'Académie polonaise de sciences – Centre scientifique à Paris**, n° 18, Paris, Académie polonaise des sciences, décembre 2016, en ligne: [http://paris.pan.pl/fr/images/stories/pliki/PDF/Roczniki/R18/Annales%2018%20cz-2\\_105-116.pdf](http://paris.pan.pl/fr/images/stories/pliki/PDF/Roczniki/R18/Annales%2018%20cz-2_105-116.pdf).

HAZARD, Paul. **La Crise de la conscience européenne** [1935]. Paris: Le livre de Poche, 1994. HOLBERG, Ludvig. *Verke*. holbergsskrifter.dk.

HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine. **Réflexions sur la critique**. Paris: Du Puis, 1715.

HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine (Trad.). **L'Iliade. Poème. Avec un discours sur Homère. Par Monsieur de la Motte, de l'Académie Française**. Paris: Grégoire Dupuis, 1714.

JAUSS, Hans Robert. Littérature médiévale et théorie des genres. Trad. Éliane Kaufholz. In: GENETTE, Gérard ; TODOROV, Tzvetan (Éd.). **Théorie des genres**. Paris: Éditions du Seuil, “Points essais”, 1996, p. 37–71.

KRASICKI, Ignacy. **Dzieła Ignacego Krasickiego**. Wydycja nowa i zupetna przez Franciszka Dmochowskiego. Warszawa; Gröll, 1802, t. III.

PAIGE, Nicholas D. **Before Fiction. The Ancient Regime of the Novel**. Pittsburgh: University of Pennsylvania Press, 2011.

POPE, Alexander (Trad.). **The Iliad of Homer** [1715]. Éd. Steven Shankman. London: Penguin, 1996.

POPE, Alexander. **The Major Works**. Éd. Pat Rogers, Oxford: OUP, “Oxford World's Classics”, 2008.

SALLIER, Claude. Discours sur l'origine et le caractère de la parodie. In : **Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres**. Paris: Imprimerie Royale, t. XVII, 1733.

SCALIGER, Julius Caesar. **Poetices libri VII**, [Genève], apud Petrum Santandreamum, 1594.

VOLTAIRE. **The Complete Works of Voltaire**. Oxford: Voltaire Foundation, t. 3B.

## NOTAS

- 1 Artigo publicado na *Recueil Ouvert*, com título original: “Le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable”. Qu’est-ce qu’une épopée au 18<sup>e</sup> siècle ?”. Referência original completa: GARNCARZYK, Dimitri. “Le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable”. Qu’est-ce qu’une épopée au 18<sup>e</sup> siècle?, *Recueil Ouvert*, 2017. URL: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/277--le-plus-grand-ouvrage-dont-la-nature-humaine-soit-capable-qu-est-ce-qu-une-epopee-au-18e-siecle>. Publicado na *Revista Épicas*: GARNCARZYK, Dimitri. “A maior obra de que a natureza humana é capaz”. O que é uma epopeia no século XVIII? Trad. Christina Ramalho, Margarida Maria Araujo Bispo e Marie Madeleine Dupon. *Revista Épicas*. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 1–29.
- 2 Dimitri Garncarzyk é professor-adjunto de Literatura Comparada na Universidade de Perpignan–Via Domitia. Licenciado em Inglês, especialização em letras modernas, vencedor do *Prix Dix-huitième siècle* (2013) atribuído pela SFEDS pelo seu trabalho de mestrado e bolsista da Fondation Thiers (2017–1018), dedicou a sua tese de doutoramento à epopeia (séria e cômica) nos classicismos do norte da Europa (Boileau, Voltaire, Pope, Holberg, Krasicki). Sua investigação, desenvolvida no “Centre de Recherches sur les Sociétés et Environnements en Méditerranées” (CRESEM, UR 7397 UPVD), centra-se na poesia (épica, pastoral, lírica) barroca e clássica do início da modernidade na Europa central (Polónia, países checos, Áustria, Balcãs), sobre a história do classicismo literário como movimento pan-europeu e sobre a teoria estética dos filósofos empiristas do Iluminismo (Batteux, Hume, Reid, Śniadecki). E-mail: [garncarzyk.dimitri@orange.fr](mailto:garncarzyk.dimitri@orange.fr).
- 3 Em: <http://www.theses.fr/s79646>.
- 4 CHARLES, Michel. *L’Arbre et la Source*. Paris: Seuil, “Poétique”, 1985 ; *Introduction à l’étude des textes*, Paris: Seuil, “Poétique”, 1995.
- 5 Notadamente em ESCOLA, Marc; RABAU, Sophie (Dir.). *Théorie littéraire et textes possibles. La Lecture littéraire*. Paris: Klincksieck, 2005, e ESCOLA, Marc (Dir.). *Théorie des textes possibles*. Amsterdam: Rodopi, 2012.
- 6 Ver a introdução de ESCOLA, Marc; RABAU, Sophie (Dir.). *Théorie littéraire et textes possibles*, *op. cit.*, p. 9 sqq.: “Inventer la pratique”.
- 7 CHARLES, Michel, *L’Arbre et la Source*, *op. cit.*, p. 185. N.T. Procuramos manter as citações do autor em sua forma original.
- 8 Ver o capítulo consagrado a sua incompetência linguística no pedido de desculpas de sua abordagem: HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine. *Réflexions sur la critique*. Paris: Du Puis, 1715, [1<sup>ère</sup> partie], “De l’ignorance du grec”, p. 56 sqq.
- 9 Estes são os títulos das primeiras edições: *L’Iliade d’Homère, traduite en François, avec des remarques, par Madame Dacier*. Paris: Rigaud, 1711, 3 vol.; *L’Iliade. Poème. Avec un discours sur Homère. Par Monsieur de la Motte, de l’Académie Française*. Paris: Grégoire Dupuis, 1714, 1 vol.
- 10 Mantivemos os registros em itálico presentes no texto original.
- 11 A Renascença, de fato, retirou da tragédia a preeminência que lhe conferia Aristóteles para colocar a epopeia em seu lugar. Ver, por exemplo, SCALIGER, Julius Cæsar. *Poetices libri VII*, [Genève], apud Petrum Santandreaum, 1594, p. 14: “*Epicum, quod idcirco omnium est princeps, quia continet materias universas*”.
- 12 HAZARD, Paul. *La Crise de la conscience européenne* [1935]. Paris: Le livre de Poche, 1994.
- 13 POPE, Alexander. *Peri Bathous* [1728]. In: *The Major Works*. Pat Rogers (Ed.). Oxford: OUP, “Oxford World’s Classics”, 2008, p. 233–234. N. T. O autor do artigo, Dimitri Garncarzyk, apresenta uma versão em francês da citação.

- 14 Alexander Pope, *An Essay on Criticism* [1711] in *The Major Works*, op. cit.,...
- 15 CHARLES, Michel. *L'Arbre et la source*, op. cit., p. 186.
- 16 Nós nos permitiremos fazer referência a esse assunto em nosso artigo “Comment peut-on être classique ? Les classicismes français et stanislavien entre histoire littéraire et poétique”. In: **Annales de l'Académie polonaise de sciences – Centre scientifique à Paris**, n°18, Paris: Académie polonaise des sciences, décembre 2016. Disponível em: [http://paris.pan.pl/fr/imagines/stories/pliki/PDF/Roczniki/R18/Annales%2018%20cz-2\\_105-116.pdf](http://paris.pan.pl/fr/imagines/stories/pliki/PDF/Roczniki/R18/Annales%2018%20cz-2_105-116.pdf).
- 17 Ele propõe isso na introdução de seu livro **Before Fiction. The Ancient Regime of the Novel**. Pittsburgh: UPP, 2011.
- 18 JAUSS, Hans Robert. Littérature médiévale et théorie des genres. Trad. Éliane Kaufholz. In: GENETTE, Gérard; TODOROV, Tzvetan Todorov (Ed.). **Théorie des genres**. Paris: Éditions du Seuil, “Points essais”, 1996, p. 37–71.
- 19 *Op. cit.*, p. 43.
- 20 *Op. cit.* p. 42.
- 21 *Op. cit.* p. 40.
- 22 *Ibid.*
- 23 Lettre du père Pons, missionnaire de la Compagnie de Jésus, au p. Du Halde de la même Compagnie. À Careical, sur la côte de Tanjaour, aux Indes orientales, ce 23 novembre 1740. In : **Lettres édifiantes et curieuses, écrites des Missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus**. Paris: p. G. Le Mercier, t. XXVI, 1743, p. 227–228.
- 24 A ideia de ser ler essa passagem como “Pope’s fable of a young Virgil” é proposta em: NISBET, Hugh B.; RAWSON, Claude (Ed.). **The Cambridge History of Literary Criticism**, t. IV, “Editors’ preface”, p. xvi.
- 25 POPE, Alexander. An Essay on Criticism. In: in **The Major Works**, op. cit., p. 22. N. T. O autor do artigo apresentou uma versão, em francês, do poema citado.
- 26 BATTEUX, Charles. **Cours de Belles-lettres, ou principes de la littérature**. Nouvelle édition. Paris: Desaint et Saillant, 1753, t. II, p. 11.
- 27 POPE, Alexander. An Essay on Criticism. In: **The Major Works**, op. cit., p. 22. N. T. O autor do artigo apresenta uma versão em francês do trecho citado.
- 28 BATTEUX, Charles. **Les Quatre Poétiques**. Paris: Saillant; Nyon: Desaint, “Avant-propos”, 1771, t. I, p. 2–3.
- 29 BARBAZAN, Étienne. **Fabliaux et contes des poètes français des XIII, XIV et XV<sup>es</sup> Siècles, Tiers des meilleurs Auteurs**. Paris: Vincent, 1761, “Préface”, p. xiii–xiv.
- 30 *Op. cit.*, p. xxvii–xxviii.
- 31 VOLTAIRE. Essai sur la poésie épique. In: **The Complete Works of Voltaire**. Oxford: Voltaire Foundation, t. 3B, p. 398.
- 32 *Op. cit.*, p. 398–399.
- 33 *Op. cit.* P. 401–402.
- 34 *Op. cit.*, p. 402–403.
- 35 *Op. cit.*, p. 403.
- 36 *Op. cit.*, p. 409–410.
- 37 *Op. cit.*, p. 492–493.
- 38 BATTEUX, Charles. **Parallèle de la Henriade et du Lutrin**. Paris, s. n., 1748, p. 61.
- 39 HOLBERG, Ludvig. **Ludovici Holbergii ad virum perillustrem \*\*\* epistola** [Første levnedsbrev, 1728]. As obras integrais de Ludvig Holberg (tanto latinas como dinamarquesas) foram objeto de uma edição crítica muito completa que pode ser encontrada *online* no seguinte endereço: [holbergsskrifter.dk](http://holbergsskrifter.dk). N.T. Quanto ao trecho citado, o autor do artigo apresentou uma versão em francês, a partir da qual fizemos a versão em português.

- 40 **Peder Paars ein komisches Hedengedicht.** Leipzig: Franz Christian Mumme, 1750.
- 41 HOLBERG, Ludvig. **Epistola 447. Epistler** [1754]. Disponível em : <http://holbergsskrifter.dk>. N.T. O autor do artigo apresentou versão em francês do trecho citado, na qual baseamos nossa versão em português.
- 42 HOLBERG, Ludvig. **Peder Paars** [1721], I, i, v. 163. Disponível em: <http://holbergsskrifter.dk>.
- 43 N.T. Versão em português baseadas na versão em francês apresentada pelo autor do artigo.
- 44 SALLIER, Claude. Discours sur l'origine et le caractère de la parodie. In: **Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres**. Paris: Imprimerie Royale, 1733, t. XVII, p. 400 ; cf. o comentário de Asconius a Cícero. In: **Verrem actio prima**, X.
- 45 KRASICKI, Ignacy. **O Rymotwórstwie i Rymotwórcach in Dzieła Ignacego Krasickiego. Edycja nowa i zupełna przez Franciszka Dmochowskiego.** Warszawa: Gröll, 1802, t. III, p. 10. N.T. O autor do artigo apresenta versão em francês na qual nos baseamos para a versão em português.
- 46 *Ibid.* O autor do artigo apresenta versão em francês na qual nos baseamos para a versão em português.
- 47 *Op. cit.*, p. 10–11. O autor do artigo apresenta versão em francês na qual nos baseamos para a versão em português.
- 48 *Op. cit.*, p. 11. O autor do artigo apresenta versão em francês na qual nos baseamos para a versão em português.
- 49 BOILEAU–DESPREAU, Nicolas. **Épîtres. Art poétique.** Lutrin. Charles–Henri Boudhors (Ed.). Paris: Les Belles Lettres, 1967, p. 103.
- 50 Preface. In: POPE, Alexander (Trad.). **The Iliad of Homer** [1715]. Steven Shankman (Ed.), London: Penguin, 1996, p. 3.
- 51 KRASICKI, Ignacy. **O Rymotwórstwie i Rymotwórcach**, *op. cit.*, p. 11–12. O autor do artigo apresenta versão em francês na qual nos baseamos para a versão em português.
- 52 *Op. cit.*, p. 12. N.T. O autor do artigo apresenta versão em francês na qual nos baseamos para a versão em português.
- 53 N. T. Sem referência.
- 54 *Op. cit.*, p. 17–18. N. T. O autor do artigo apresenta versão em francês na qual nos baseamos para a versão em português.
- 55 Notemos que, para um defensor de poéticas normativas como Batteux, *Le Lutrin* é uma verdadeira epopeia e, como tal, uma comparação perfeitamente aceitável com *Henriade*; cf. BATTEAUX, Charles. **Parallèle**, *op. cit.*



## O ESTADO DA ARTE DA CRÍTICA ANGLO-SAXÃ SOBRE O GÊNERO LITERÁRIO ÉPICO<sup>1</sup>

*Marguerite Mouton*<sup>2</sup>

O estudo do gênero épico foi inaugurado por Aristóteles, que inscreve, de início, sua análise sob a égide das obras-primas homéricas, que ele identifica ao gênero. Sabemos como essa abordagem marcou época: Mikhail Bakhtin afirma que “a teoria desses gêneros (tal qual a epopeia) não pôde, até nossos dias, adicionar qualquer coisa de substancial ao que foi feito por Aristóteles”. Tanto que, para Tzvetan Todorov, no Ocidente, “a história da poética coincide, em suas grandes linhas, com a história da *Poética*”; e Jean-Marie Schaeffer complementa que “nenhum dos raros ilustres sucessores de Aristóteles teve sucesso em ir além do autor da *Poética*”<sup>3</sup>.

Em resposta ao desafio que parece constituir o estudo do gênero épico, os comentadores colocam em evidência duas estratégias distintas: a recensão das obras-primas, geralmente privilegiadas pela crítica anglo-saxã; e o inventário das características temáticas e formais, a partir do qual se desenvolve com frequência a reflexão dos teóricos alemães, franceses ou russos. Essas tendências do estudo da epopeia dialogam, claramente, com todos os níveis da análise do gênero épico, mesmo se as abordagens críticas oscilam entre esses dois partidos e opõem, às vezes claramente, um ao outro.

Este estudo busca passar em revista alguns grandes debates teóricos levantados pela crítica anglo-saxã que se interessa pelo gênero épico. Nesse objetivo, apresentará, de início, sucintamente, dois tipos de abordagens metodológicas (I) para se encontrar ainda mais nos panoramas históricos geralmente adotados na Inglaterra ou nos Estados Unidos. E, enfim, interrogará sobre a maneira pela qual os pesquisadores vislumbram o futuro do gênero épico (III).

### **As tendências críticas: panorama histórico ou análise das características?**

Do lado francês como do lado alemão, o debate teórico é mais antigo do que no mundo anglo-saxão. Privilegia-se uma reflexão sobre as “características”, seja essa abordagem normativa (da Renascença até os anos 1960) ou descritiva, logo em seguida. A prática foi bastante comum nas épocas clássicas e romântica, por exemplo, em Boileau, Marmontel, ou ainda em Goethe e Schiller. Mais recentemente, a versão analítico descritiva dessa tendência foi ilustrada por D. Madelénat e por numerosas obras coletivas<sup>4</sup>.

Uma segunda maneira de apreender a questão é recorrer ao histórico das obras-primas do gênero. Esse método é particularmente representado pela crítica de língua inglesa. Na verdade, existe uma longa tradição de panoramas históricos das obras-primas épicas em que se opta por uma análise de cada epopeia por ela mesma. A linha é interrompida entre críticos como: I. T. Myers (1901); C. M Bowra (1945; 1952); E. M. W. Tillyard (1954; 1958); T. Greene (1963); J. K. Newman (1986); C. Burrow (1993); P. J. Cook (1996); e, mais recentemente, A. Johns-Putra (2006)<sup>5</sup>, cujos trabalhos com um tema ou uma figura retomam o mesmo esquema cronológico<sup>6</sup>, a mesma coisa nas obras coletivas<sup>7</sup> ou nos estudos de um período restrito<sup>8</sup>. Segundo os críticos, esse período compreenderá, ou não, os livros bíblicos, os textos épicos medievais<sup>9</sup>



escandinavos e germânicos e os avatares modernos da epopeia. Insistir-se-á, mais ou menos, sobre as tradições italianas (Dante e Tasso), portuguesa (Camões) ou inglesa (Spencer e Milton). Alguns adicionam as obras de Tolstói, as “epopeias do mundo ortodoxo”<sup>10</sup>, ou, ainda, a opera e o cinema à *grand spectacle*<sup>11</sup>.

Entre essas duas tendências existe um *continuum* de experiências mistas, aliando reflexões sobre as obras-primas e suas características ao seio mesmo da estrutura dos estudos. Judith Labarthe<sup>12</sup> separa assim: questões teóricas (60 páginas); inventário histórico das epopeias (200 páginas que excluem os textos antigos, apresentados na parte teórica, e que começam na época medieval); e uma abordagem poética dos temas e do estilo (50 páginas). Se o estudo das obras-primas é preponderante nesse trabalho, ele continua então enquadrado por uma teorização das características pela qual a crítica inglesa tem feito economia mais à vontade.

Notamos, contudo, uma análise trans-histórica de vulto de Thomas Greene, a qual se desenrola por 25 páginas de revisão teórica da epopeia e sendo posição de toda a tese do autor, antes de começar o panorama histórico que ilustra essa posição. Para Green, “a primeira qualidade da imaginação épica é a expansividade, o impulso para expandir sua luminosidade em círculos sempre maiores” [*the first quality of the epic imagination is expansiveness, the impulse to expand its own luminosity in ever widening circles*], ou, ainda, “a epopeia responde à necessidade do ser humano de escapar de um espaço onde ele possa se não dominar, ao menos apreender, e em geral esse espaço cresce para encher todo universo épico, para cobrir o mundo conhecido e atingir céu e inferno” [*Epic answers to man’s need to clear away an area he can apprehend, if not dominate, and commonly this area expands to fill the epic universe, to cover the known world and reach heaven and hell*<sup>13</sup>]. Estudando a “continuidade” do gênero épico, Greene pretende pôr em evidência a continuidade das convenções da tradição épica: o

motivo pelo qual um deus desce do Olimpo tem então por função definir o espaço vertical do universo épico, produzir uma causa visível por um efeito visível, evidenciar a causalidade das ações no tempo e no espaço, lá onde a relação entre os homens e os deuses pode levar ao questionamento das causalidades psicológicas e existenciais complexas. Green possibilita assim uma reflexão fundamental sobre o funcionamento do gênero épico, propondo um histórico das obras épicas.

Mais excepcionais ainda, os ensaios de Northorp Freyre reunidos sobre o título de *Anatomia da Crítica*<sup>14</sup> percorrem em todos os sentidos a história dos gêneros literários, à procura de uma formalização em termos de modos discursivos que retome uma espécie de linearidade histórica que tende a se suceder em tipos “míticos”, “românticos”, “mimético superior” (que corresponde à epopeia), “mimético inferior” e “irônico”. Uma semelhante abordagem, fundamentalmente teórica, amalgama a composição histórica e a reflexão sobre as características.

Por trás das duas posições críticas, mais ou menos claras, segundo os autores, se desenrola um debate teórico importante, que podemos formular desta forma: podemos dizer alguma coisa do gênero épico ou é necessário nos contentarmos em ilustrá-lo sem poder questionar os critérios com os quais as obras são assemelhadas<sup>15</sup>? Judith Labarthe expressa o sentimento de um “parentesco universal” entre os textos épicos, que conduz à busca de um “fundamento antropológico” da epopeia. Dessa maneira, a questão ascende ao status “de uma busca da literatura geral: quais podem ser os invariantes, as constantes dessa forma de poesia dentro das regiões culturais ou linguísticas bem distanciadas?”<sup>16</sup>

Um pouco após esse mesmo momento, nos Estados Unidos, Adeline Johns-Putra toma claramente partido da segunda opção: “o fim último de seu trabalho é uma análise comparada de um desenvolvimento genérico, quase uma série de clichês, com a convicção de que é tudo que podemos dizer sobre o que a epopeia foi e então é”<sup>17</sup>. A.

Johns-Putra insiste: seu objetivo é “uma simples descrição de textos e de relações textuais sem que isso seja seguido de uma descoberta do gênero em questão”<sup>18</sup>. Uma posição semelhante arrisca encontrar o problema lógico inerente a toda análise genérica, que consiste em dever identificar os critérios antes de se poder selecionar os textos a partir dos quais eles são isolados.<sup>19</sup>

Para quebrar esse círculo, A. Johns-Putra recusa a equiparação entre gênero e texto. Não se trata de uma pesquisa para compreender um gênero, mas de aprofundar nossa compreensão atual da epopeia, examinando de forma detalhada uma série de textos que são selecionados precisamente porque eles estão ligados à percepção que temos da epopeia em nossa época. O argumento está assentado sobre a ideia de um aprofundamento a partir de um conjunto de conhecimentos prévios já adquiridos que não constituem, de maneira precisa, um gênero. Sem necessariamente levar tão longe a reivindicação teórica, um tal pragmatismo é geralmente sustentado pelos estudos que analisam as obras-primas, uns em seguida dos outros, como ligas, nas quais o leitor é livre para escolher a corrente que lhe convém.

À parte dessas diversas lógicas críticas, é necessário, no entanto, destacar o aporte não negligenciável de uma variedade de estudos assentados sobre a comparação entre a obra de um autor e a de um dos clássicos reconhecidos da epopeia. Essas análises não têm, frequentemente, o intuito de inserir uma reflexão sobre o gênero épico, mas antes de aclarar a leitura de um autor. A obra é assim confrontada à tradição épica, mesmo que os hábitos interpretativos que lhe estão ligados ofereçam uma resistência fecunda aos lugares comuns teóricos do gênero épico. A riqueza desse reencontro entre a poética de uma obra e aquela da epopeia, aliada a esta ausência de *partis-pris* dos críticos no campo teórico da epopeia, produz então os comentários particularmente preciosos: eles apresentam um olhar novo e fornecem dados verificados dentro do domínio prático e suscetível de renovar,

sobre fundamentos mais concretos, a reflexão especulativa, à condição de confrontá-los, às vezes, num segundo tempo, a uma análise mais informada da tradição genérica.

## Panoramas históricos: alguns debates críticos

Os panoramas históricos da epopeia traçados pelos críticos anglo-saxões distinguem, geralmente, entre três e cinco grandes períodos. Os estudos dos dois primeiros, a Antiguidade e a Idade Média, são marcados por uma vasta teorização do gênero, que envolve comentários pontuais sobre as obras ou os temas particulares e os debates sobre as fronteiras do *corpus* épico.

O terceiro período se estende da Renascença ao século XVII ou XVIII, segundo os críticos. Trata-se de uma época de profundas transformações poéticas e de intensa conceituação, que alimenta as vastas reflexões teóricas dos comentadores dos séculos XIX ao XXI. Segundos os críticos, esse período se encerra com a publicação do *Paraíso Perdido* de Milton (1667, 1674)<sup>20</sup>, ou com a reflexão de Hegel sobre o fim do gênero<sup>21</sup>.

Outros adicionam um quarto episódio na história da epopeia, correspondente ao século XIX. Os grandes debates críticos levantados pelas épocas anteriores, notadamente a relação entre o passado e o presente, ou o relato de uma ideia de nação, são confrontados à tendência historicista da época, a qual conduziu a uma nova teorização do gênero épico.

Enfim, podemos distinguir um último período, marcado por uma extensão dos limites do gênero, do fato da descoberta de *corpora* orais despercebidos, mas também a aparição de novas formas literárias – tal qual a *fantasy* – que reivindicam o épico. Os teóricos da epopeia são, dessa forma, confrontados a uma abertura do campo de suas pesquisas, no mesmo momento em que, por outro lado, Luckás reafirma

enfaticamente a morte do gênero. Essa aparente contradição explica uma importante reflexão sobre o futuro da epopeia numa época pós-hegeliana.

## Períodos antigos: multiplicidade de estudos e fraca teorização do gênero

### A. Antiguidade: fundações e pilares do gênero épico

#### As epopeias gregas e latinas

A crítica literária sobre as épocas antigas é, evidentemente, abundante, mas geralmente monográfica ou monotemática e pouco inclinada a uma teorização mais ampla. Se considerarmos simplesmente a produção dos últimos anos, temos numerosos estudos dedicados à dicção, à métrica, ao estilo, às temáticas<sup>22</sup> e à composição<sup>23</sup> de obras antigas, sejam elas gregas ou latinas, ou de maneira separada, como reivindica a nova revista *Yearbook of Ancient Greek Epic*, lançada em 2017<sup>24</sup>. Devemos uma das mais profícuas abordagens das epopeias antigas, e notadamente homéricas, aos trabalhos de Milman Parry, que se debruça sobre a característica oral da poesia da *Ilíada* e da *Odisseia*<sup>25</sup>. Outra parte da pesquisa se liga à interpretação, às alusões mitológicas e à intertextualidade<sup>26</sup>. Mas a recepção de obras também é objeto de estudos<sup>27</sup>.

### A Bíblia: um outro modelo de epopeia?

A questão da possibilidade de um acordo entre epopeia e monoteísmo levanta um vasto debate crítico. Contestando essa equação, alguns se apoiam sobre as considerações históricas (Hector e Nora Chadwick<sup>28</sup>) ou filosóficas (Herbert Schneidau<sup>29</sup>); outros invocam as motivações nar-

ratológicas, estruturais, ou, ainda, teológicas (Frank Moore Cross<sup>30</sup> e Cedric Whitman<sup>31</sup>), para defender o caráter épico da Bíblia.

## A Idade Média: a dupla influência de Virgílio e do cristianismo

Na grande profusão de estudos consagrados ao gênero épico, como os durante o longo período medieval, podemos retomar duas grandes questões que interessam particularmente à crítica anglo-saxã: a influência do modelo virgiliano<sup>32</sup> e a cristianização progressiva da cultura. De fato, uma visão cristã engaja valores que parecem, para alguns, incompreensíveis à luz da epopeia. Adeline Johns-Putra distancia do estudo do gênero as canções de gesta, designadas como “romance”, em razão de uma concepção difusa da compaixão e da bondade cristãs que se ocultam e que se opõem à cólera de Aquiles ou ao patriotismo sem misericórdia de Eneias<sup>33</sup>.

Dentro de outras epopeias, o maravilhoso poderá, ao contrário, ser refletido pelas figuras monstruosas do paganismo, contra as quais combatem os heróis cristãos, como no caso de Beowulf<sup>34</sup>. A obra homônima deve, certamente, relevar o duplo desafio de conciliar o paganismo de Virgílio<sup>35</sup> e aquele do norte da Europa com o cristianismo. Para se realizar, ela se apoia sobre uma outra técnica que a do tratamento alegórico de Virgílio: trata-se de adicionar a uma narrativa heroica a presença de valores cristãos e a história de uma luta do bem contra o mal.

## Da Renascença ao século XIX: um vasto campo teórico

Numerosos críticos se interessam sobre a reflexão e a produção épica que se desenvolve entre a Renascença e o século XVIII. Nós assistimos nessa época a um aprofundamento teórico e ao estabelecimento de prescrições complexas a partir dos princípios anunciados por

Aristóteles, cuja *Poética* é redescoberta no início da Renascença – em particular com a tradução italiana de Alexandro Pazzi em 1536.

## Alegoria e inspiração a um grande sujeito nacional

Os comentadores se atêm, logo no início, à afirmação da tendência alegórica cristã e à inspiração a um grande sujeito nacional unificador, ao qual já se aspirou na época medieval. Essa primeira questão é geralmente levantada nas monografias consagradas aos autores épicos. Nós podemos discutir<sup>36</sup>, por exemplo, a maneira pela qual, em *A Rainha das Fadas* (1591-1596), Spencer compreende a rivalidade em *A Jerusalém Libertada* de Tasso (1581) e dá uma epopeia à Inglaterra, para refletir sobre as classes sociais e a dominação da aristocracia<sup>37</sup>. O simbolismo intervém na verdade em dois níveis, tratar-se de um mesmo movimento espiritual e político: a alma, que é o centro da narrativa, está em busca de sua salvação, ao mesmo tempo em que procura conquistar as virtudes de um perfeito *gentleman* inglês<sup>38</sup>.

## A tirania do modelo da Época Clássica

Mais largamente, a multiplicação das teorias em detrimento das obras por si mesmas, que caracteriza essa época, conduz os comentadores a refletirem sobre a constituição do gênero em um ideal inacessível. Essa proliferação do discurso teórico e a sua influência sobre a produção foram estudadas minuciosamente, na França, por Siegbert Himmelsbach: segundo ele, a multiplicação das regras e o prestígio acordado à epopeia constituem o gênero num ideal inacessível, no qual as obras “falham” sistematicamente em encarnar. Assim se desenvolve, após a Idade Média, um “complexo da epopeia”<sup>39</sup>

Se a crítica inglesa pensa geralmente mais em termos de “modelos” que de regras, ela igualmente recorreu à psicanálise para refletir

sobre os imperativos do arquétipo, que tornam difícil a produção de outras obras. Notoriamente, é o caso de Harold Bloom, que desenvolve a teoria bastante conhecida da “angústia da influência”<sup>40</sup>, no entanto, no mundo anglófono, é a obra de John Milton que “assombra” seus sucessores e os força a pôr em prática as estratégias de resistência, para que possam afirmar a sua própria originalidade.

## A querela entre os Antigos e os Modernos

Numerosas trocas intervêm entre os dois lados da Mancha nesse período, como a estudada por Hugh T. Swedenberg (1944) ou Stuart Curran (1970<sup>41</sup>): a literatura inglesa do século XVIII se desenvolve sobre a influência da teoria francesa setecentista trazida do *Traité du poème épique* (1675) [*Tratado do poema épico*], de René Le Bossu, traduzido em 1695. Lá epopeia é definida como um texto essencialmente alegórico e os modelos dados são exclusivamente antigos, e frequentemente se comenta a maneira como Dryden e Pope retomam por sua conta essa caracterização<sup>42</sup>.

O debate sobre o gênero é geralmente atravessado pela querela entre os Antigos e os Modernos: J. M. Levine (1991) demonstra que a antiga epopeia não aparenta ter mais pertinência, tanto quanto a nova lhe é quase sempre inferior; o ideal é então inatingível e a empreitada épica tida como um fracasso<sup>43</sup>. Os poetas são confrontados a um dilema entre a veneração e a competição com os clássicos, por meio das traduções e reescritas. Fenélon fornece, igualmente, um modelo de continuação das obras antigas no seu *As aventuras de Telêmaco*, que conhece uma grande influência na Inglaterra.

Seth Rudy pensa a mesma querela entre os Antigos e os Modernos dentro de um quadro de um estudo particularmente original, e pesquisa na literatura – notoriamente na produção épica – dos séculos XVII e XVIII os vestígios marcantes de uma aspiração à totalização



dos conhecimentos, que já perpassa as obras de Homero e de Virgílio e que irrompe no século XXI na ambição globalizante do *Google* ou do *Wikipédia*. O autor analisa, dessa maneira, o dilema frente à querela dos Antigos e dos Modernos colocada pelos teóricos do épico que, depois dele, avaliam as epopeias por sua capacidade de reunir todos os conhecimentos. Desde então, para uns, o mundo moderno não tem o mérito de um tratamento épico por causa de sua imoralidade e da falta de confiabilidade do conhecimento que ele desenvolve; para os outros, o gênero épico não permite abarcar a totalidade dos saberes. Na verdade, poetas como Alexander Pope, James Thomson, Edward Young são forçados a reconhecer que as obras de Homero e de Virgílio não contêm senão um conhecimento limitado quando comparado àqueles das Luzes. Eles acreditam, no entanto, na possibilidade de realizar esse ideal em sua própria época, “senão nas epopeias efetivas, ao menos nas obras de dimensões épicas” [*if not with actual epics, the with Works of epic proportions*]<sup>44</sup>, redefinindo o gênero como “enciclopédico”.

### Epopeias cômicas?

Numerosos são os comentadores que se interessam pela maneira com que, frente às exigências teóricas e aos modelos inacessíveis, as epopeias cômicas e paródicas em prosa se desenvolvem sob a pena de autores como Fielding ou Smolett<sup>45</sup>. Suas experiências poéticas evocam o *Dom Quixote* de Cervantes, no qual identifica-se frequentemente o começo de uma nova linha genérica, a do romance moderno. Trata-se menos, para os dois autores ingleses, de repudiar ou de subverter a epopeia que de renová-la. Nota-se, diversas vezes, que essas obras marcam de fato, por sua vez, uma nova etapa na revolução da epopeia em direção ao romance e na sua evolução em direção a uma forma épica romântica que carrega o interesse sobre o eu do poeta<sup>46</sup>.

## O século XIX: confrontar a epopeia ao historicismo do período

Diversos críticos se debruçam sobre o encontro, a partir do fim do século XVIII, entre as aspirações difusas a uma epopeia e a sua dignidade à nação e à necessidade historicista de uma ligação poderosa entre a época da escrita e a forma literária. É o caso, notadamente, de Simon Dentith (2006)<sup>47</sup>, seguindo pesquisadores mais especificamente interessados na relação entre o romantismo e o gênero épico, como Brian Wilkie (1965) e Joseph A. Wittreich (1970)<sup>48</sup>. Na verdade, no fim do século XVIII aparece na Inglaterra o *Essai sur la poésie épique* (1782) [*Ensaio sobre a poesia épica*], de William Hayvelly, que remete ao tratado de Le Bossu e que acusa a teoria de asfixiar a produção épica<sup>49</sup>. Se as teorias continuam a prosperar, elas mudam radicalmente de objetivo cruzando o historicismo: não se trata mais de prescrever as normas genéricas obrigatórias, mas de articular um gênero percebido como antigo com o presente.

Apoiando-se no estudo do nascimento da ideia de nação britânica realizado por Linda Colley<sup>50</sup>, Simon Dentith mostra como a Grã-Bretanha emergente busca em princípio os eventos fundadores na sua história ou depois, mais além da Gloriosa Revolução de 1688, da Reforma Protestante, da Conquista da Normandia ou da instalação dos saxões, da lenda arturiana e do tema da Bretanha<sup>51</sup>. O fim do século XVIII e o começo do XIX são, dessa maneira, um período de redescoberta de um vasto número de epopeias, inventadas pela necessidade: *Le Nibelunglied*, *Le Cid*, *La Chanson de Roland*, *Les Eddas*, mas também o *Kalevala* reconstituído a partir de histórias populares finlandesas, e mesmo os contos do pseudo-Ossian.

Ao lado do historicismo, da inspiração nacional e das várias obras-primas do passado, desenha-se um outro plano de reflexão e de experimentação no seio da epopeia: o da tensão entre totalidade e fragmento. Podemos destacar<sup>52</sup> que a epopeia tem tradicionalmente

ligações com o fragmento, não é porque ela nos chega diversas vezes sob forma lacunária e porque é composta a partir de narrativas orais mais curtas; mas, pouco a pouco, o fragmento não é mais o signo de uma lacuna, ele se torna objeto de paródia, como na epopeia “cômica” de Jonathan Swift intitulada *Battle of the Books* (1704)<sup>53</sup>. A paródia perde, em seguida, terreno e o fragmento se torna uma expressão poética à parte inteira e marcador genérico – em particular com a aparição do *Ossian*, de James Macpherson.

Simon Dentith mostra, na verdade, como as questões da epopeia nacional, da forma fragmentária, do primitivismo e do prestígio das obras e dos autores do passado se cristalizam em torno do aparecimento do *Ossian* de Macpherson, em 1761, que busca num *Celtic revival* uma epopeia nacional. A obra se dá por uma “tradução” de um texto original intitulado *Fingal*, transcrito por um bardo escocês do século III, chamado *Ossian*. Essa atribuição ficcional põe um problema ao historicismo, que considera como impossível escrever numa época passada uma obra de uma outra, “antiga”, que se trate de balada ou de epopeia. Na verdade, se a epopeia é considerada como essencialmente “primitiva”, então toda escrita épica na época moderna revela um pastiche.

O debate sobre esse tipo de questão se faz latente no fim do século XVIII – em particular entre Adam Ferguson, Hugh Blair e James Macpherson. A discussão foi analisada em *Epic and Empire* por Simon Dentith, que se apoia nos ensaios que esses três autores publicaram entre 1763 e 1767<sup>54</sup>. A polêmica gira em torno de argumentos circulares para saber se a sociedade da época é tal qual a representada na obra, ou se é nossa leitura da obra que faz com que representemos a sociedade assim. Trata-se de responder a uma questão que perseguirá o século XIX: como buscar no mundo atual uma experiência equivalente àquela que produz a leitura de um texto antigo autêntico, sem para tanto imitar os defeitos de estilo que às vezes são incômodos no original?

Poderíamos pensar que se trata de um problema recorrente da epopeia e que lhe é estrutural desde Virgílio, na medida que em toda epopeia menor ou secundária há uma parte de imitação e de artifício e uma ligação complexa com seus predecessores. Contudo, a imaginação neoclássica foi criada sobre uma continuidade entre o passado e o presente, tanto que os escritores do século XIX pensam nessas relações em termos de diferença radical entre os estados da história nos quais as obras são produzidas. Em seu ensaio, W. Scott começa por destacar o fato que a invenção da imprensa teve necessariamente por efeito o desaparecimento dos menestréis, o que cria uma separação irredutível entre os antigos autores da epopeia e os modernos. A questão crucial se torna então a de saber como escrever uma epopeia, quando tal forma é precisamente o sinal do palco social que a produziu e que desta vez é radicalmente diferente do nosso.<sup>55</sup>

Frente a essas questões, Simon Dentith distingue, na produção épica do século XX, diversas tendências. A primeira, em torno das obras de Robert Southey, um escritor particularmente prolífico do período que escreveu cinco vastos poemas épicos, compreende a epopeia como uma narrativa concentrando o máximo de figuras de temas míticos. Walter Scott tira dessa tendência em direção ao romance histórico, mas hesita entre os dois gêneros e os mistura em uma espécie de *continuum*. Simon Dentith aqui segue Brian Wilkie, que já havia retomado em 1965 o termo “epomania” cunhado por Southey para caracterizar esse período<sup>56</sup>.

Wilkie e Dentith também concordam em identificar uma segunda categoria na produção de epopeias: a retomada da figura de Milton pelos românticos (Blake, Wordsworth, Keats e Byron), que antecipam o que o poeta-profeta Harold Bloom (1975) estudou como uma figura tutelar que poderia exercer uma “influência” ao contrário. Assim, para escrever *Hyperion* (1820) e *La Chute d’Hypérion* (1856), John Keats busca na *Divina Comédia* de Dante um modelo concorrente ao de Milton,

a fim de lutar contra a ascensão desse último. A herança do *Paraíso Perdido* é, no entanto, manifesta na estrutura da obra, que transpõe o movimento da queda de Satã no universo dos titãs da mitologia greco-romana, na qual Hyperion e Apolo são personagens emprestadas do Canto XXII do *Paraíso* de Dante.

Dentith especifica uma última categoria, reunindo certos autores (Scott, Carlyle, Browning, Tennyson, Morris) que põem em cena a questão da articulação entre passado e presente. No interior mesmo dos poemas, estabelece-se um diálogo constante entre os ambientes, mas também entre os antigos e os modernos, problematizando assim as tensões que se desenvolvem em torno do primitivismo épico e da possibilidade de escrever epopeias na época moderna.

## Século XX: a extensão do gênero

### Extensão geográfica

A teorização do gênero épico conheceu grandes mudanças no fim do século XIX: um outro território de investigação emerge com a descoberta de regiões onde as epopeias são ainda “vivas”, nos Balcãs, na Sibéria ou na Turquia, por exemplo. Essas tradições não ocidentais, correntemente de transmissão oral, foram descobertas e escritas no século XIX ou no XX, e sua constituição no domínio da pesquisa remonta aos anos 1930.

A questão interessa desta vez aos linguistas e comparatistas, tais quais Hector M. e Nora K. Chadwick, que publicam suas pesquisas entre 1934 e 1969. Logo depois de Mathias Murko, pesquisador esloveno especialista nas literaturas servo-croata (1929), Milman Parry (filólogo estadunidense especializado em literatura eslava) registra centenas de epopeias no Kosovo entre 1933 e 1935, as quais são atualmente conservadas na biblioteca de Harvard. Após a morte prematura de M. Parry, Albert

Lord – outro filólogo e professor de literatura eslava – continua suas pesquisas sobre a composição desse tipo de epopeias, área que suscitará mais tarde os trabalhos de John M. Foley (pesquisador comparatista de literatura medieval inglesa antiga e de epopeia sérvia, além de especialista em Homero) sobre a tradição oral. E todos atribuem facilmente o nome de epopeia aos objetos variados que eles estudam.

O *corpus* das epopeias a ser levado em conta se alargara ainda mais com a gigantesca obra de Georges Dumézil, *Mythe et épopée*, publicada entre 1968 e 1973. Ela propõe uma mitologia comparada<sup>57</sup> a partir de uma vastidão de tradições indo-europeias tais como são transmitidas no *Mahabhârata* indiano, nas epopeias gregas, latinas, germânica, escandinavas e ainda eslavas<sup>58</sup>. O movimento de expansão do *corpus* se seguiu com a publicação de epopeias africanas – como o *Mwindo* do Zaire, cuja tradução inglesa foi publicada em 1969<sup>59</sup> – e a abertura crescente às tradições asiáticas.

Os pesquisadores se acham então confrontados com uma abundância de epopeias de todas as épocas, cujas formas são extremamente variadas, indo de narrativas orais transmitidas pelos *griots* de vilarejos às obras literárias escritas por autores bem conhecidos. O estudo deles põe em jogo uma variedade de competências, de etnografia e etnologia à análise literária, passando pela história, pela sociologia, pela antropologia e pela linguística.

## Le *fantasy*

Paralelamente, desenvolveu-se uma nova tendência, a da “*fantasia épica*”, mais ou menos sinônima da *high fantasy*. Esta última foi definida em oposição à *low fantasy* por Marschall B. Thymm, Robert H. Boyer e Kenneth J. Zahorski na obra deles de 1979, intitulada *Fantasy Literature*: a intriga da *low fantasy* seria situada no quadro de nosso mundo, atravessado pelas intervenções mágicas ou sobrenaturais

que permanecem inexplicáveis, enquanto a da *high fantasy* se inscreve num “mundo secundário” cujas leis não são as mesmas que vigoram no mundo real<sup>60</sup>. A crítica discute essa ligação entre fantasia e gênero épico, às vezes reivindicada (CARTER, 1973; SILVERBERG, 2005), às vezes relegada à categoria de um processo de legitimação de um gênero que merece, pelo contrário, pleno reconhecimento (MOORCOCK, 2004<sup>61</sup>).

Se o liame reivindicado com o gênero épico parece bem das vezes um caso de linhagem, o estudo das obras de *fantasy*, particularmente sob o ângulo genérico, se resume às vezes em um catálogo das “características” da epopeia e dos elementos correspondentes nas obras modernas. A ambição sedutora de teorizar uma fantasia “épica” é frequentemente minada pelo enquadramento simplista de uma lista de semelhanças. Esse tipo de análise, habitualmente retomado pelos fãs em sites da internet consagrados ao *fantasy*, mas também largamente respaldada pela crítica mais institucional, se refere a uma definição solvente e atomística da epopeia. A identificação dos elementos específicos do gênero permite, dessa maneira, comparações de termo a termo entre uma epopeia tradicional e uma obra de *fantasy*, ou, mais geralmente, constitui a reserva de motivos e de ingredientes do novo gênero.

### III. Qual o futuro para a epopeia?

#### A morte da epopeia?

A teoria épica no século XX é globalmente fundada sobre a ideia da epopeia, tal como ela foi proclamada pelos críticos Lukács (1920) e Bakhtin (1941), que retomam a análise de Hegel no seu *Curso de Estética*<sup>62</sup> (1835). Uma tal concepção tem uma influência determinante sobre a crítica anglo-saxã. Assim, as histórias da epopeia escritas em meados do século XX por M. Bowra (1945; 1952) e E. M. W. Tillyard (1954; 1958) se encerram no fim do século XVIII.

No mesmo sentido, em 1974, na sua obra maior, *Kinds of Literature*<sup>63</sup> (1982), Alastrair Fowler toma a epopeia como exemplo paradigmático de como os gêneros literários estão sujeitos à “morte” ou ao menos à evolução, no mesmo sentido que as espécies biológicas. Redescobrimo o modelo organicista, o crítico destaca que “seria estranho que a literatura, imagem da vida, não tenha de nenhum modo por corolário a evolução das formas biológicas”<sup>64</sup>. O gênero é submetido às mesmas leis históricas que toda outra forma de organização temporal – e em particular as espécies vivas. Partindo do duplo princípio que, de uma parte, há na natureza vida e morte, crescimento, corrupção e transformação, segundo um desenvolvimento histórico, e que, de outra parte, “a natureza não é feita de salto”<sup>65</sup>, A. Fowler analisa, de maneira esquemática, a maneira pela qual os gêneros literários evoluem e morrem.

Num primeiro momento, ele estende ao conjunto dos gêneros a distinção de C. S. Lewis entre uma epopeia primária, “primitiva”, e uma epopeia secundária, que emula conscientemente a primeira. E acrescenta uma epopeia “terciária”, um terceiro na evolução genérica, que corresponde a uma retomada de um estado “secundário” do gênero por um autor que o sequestra e o usa de uma maneira radicalmente nova, modulando a forma anterior de maneira burlesca, antitética ou simbólica. Então, os gêneros literários, “limitados pelas algemas rígidas de sua estrutura, acabam esgotando sua capacidade de desenvolvimento” e deixam para atrás “modos equivalentes, flexíveis, polivalentes e capazes de novas associações”<sup>66</sup>. Esses últimos são menos ligados às “formas sociais específicas” de um período histórico dado e podem sucedê-los, “produzindo à guisa de compensação uma multidão de formas genéricas novas”<sup>67</sup>. Os modos aparecem desde o estado “secundário” da evolução do gênero, que já se supõe um certo grau de abstração e distância crítica, e se “prolifera”<sup>68</sup> e se desolidarizam do gênero de origem na terceira fase, na qual se multiplicam as formas híbridas.



## Obras épicas ou enciclopédicas?

Paralelamente a esse modelo organicista, que tende a deslocar a unidade genérica de uma mesma obra numa pluralidade de “modos”, uma outra parte da crítica tem buscado caracterizar uma nova tendência do século XX, frequentemente qualificada de “enciclopédica” (J. E. MILLER, 1979; V. KELLY, 1994<sup>69</sup>). Certos comentadores preferem distinguir as obras cuja história se situa num tempo distante daquelas que tendem a concentrar toda realidade tal qual ela aparece numa época dada, numa narrativa cuja ação se desenrola no presente. Edward Mendelson reserva o termo de “epopeia” para os primeiros e qualifica as segundas de “narrativas enciclopédicas” [*encyclopedic narratives*]<sup>70</sup>. Depois dele, os autores têm geralmente a intenção de imitar as epopeias em vez de escrever obras enciclopédicas; contudo, tomam por sujeito o mundo presente em seu entorno e não o passado heroico. Em ambos os casos, a obra teve um grande impacto na sociedade: atingiu o estatuto de mito cultural e deu origem a toda uma rede de comentários e imitações.

Na Itália, Franco Moretti alimenta de maneira decisiva esse debate anglo-saxão, recusando-se a excluir as obras enciclopédicas do gênero épico, e propõe de sua parte o conceito de “epopeia moderna” para designar um gênero que comporta “numerosas similitudes estruturais que o vinculam a um passado longínquo”, mas também “descontinuidades suficientemente importantes”<sup>71</sup>.

Essa designação foi recentemente combatida por Paul K. Saint-Amour, para quem as obras de Joyce, Proust e Musil tomadas por Moretti não são épicas, e sim enciclopédicas. O autor de *Tense Future* se apoia para isso na ideia hegeliana segundo a qual a epopeia se alimenta da guerra, que somente “põe em movimento a nação inteira”, tanto que a retórica do romance enciclopédico não oferece senão versões paródicas ou incompletas dessa totalidade<sup>72</sup>.

## Época moderna e teorias pós-hegelianas

As ideias críticas sobre a abordagem da época moderna à epopeia são múltiplas e contrastam: podemos ver no modelo narrativo da *Odisseia* – que alterna entre estabilidade e instabilidade, errância e domesticidade, aventura e desejo de retorno – um esquema particularmente adaptado às contradições da época moderna (W. B. STANFORD, 1954; D. ADAMS, 2003)<sup>73</sup>.

Outros críticos põem em evidência as adaptações necessárias da escrita épica ao contexto histórico moderno. Assim, C. D. Blanton examina<sup>74</sup> a maneira pela qual o modernismo tardio (T. S. Eliot 1922–1939; Louis MacNeice, 1939; W. H. Auden, 1940) inverte o método do “poema incluindo a história”<sup>75</sup>, que define a epopeia para Ezra Pound. Trata-se, no entanto, de integrar a história na obra épica, não simplesmente no sentido de que os fatos devem ser históricos, e sim no sentido de que a obra é capaz de “absorver” o mundo num momento dado e compreender o mundo presente. Confrontada a uma história contemporânea por demais complexa e ameaçadora para ser integrada na obra “de maneira direta”, a “epopeia modernista” inclui a história “de uma maneira diferente”, por referência a momentos desarticulados e não por uma representação de tal sorte que se possa projetar na obra um “trabalho de negação”, uma obra conceitual: não se trata mais apenas de incluir a história, mas de tomá-la como objeto, de fazer da obra um instrumento da razão dialética, visando por definição uma totalidade que sempre escapa. Blanton explica como, retomando a reflexão hegeliana e pós-hegeliana sobre a razão história e sobre a maneira como a estrutura da experiência história se submete à razão conceitual sem poder jamais ser representada de maneira afirmativa, o modernismo descobre progressivamente que a totalidade não é possível a não ser na sua própria negação.

Numa mesma tendência à releitura dialética da *Teoria do Romance*, Pierre Vermeulen reflete sobre a maneira pela qual os autores

do século XXI (Dana Spiotta, Hari Kunzru, Russel Banks) enfrentam a questão do esgotamento da forma romântica anunciada em 1967 por John Barth e, particularmente, da possibilidade ou impossibilidade de escrever um romance após os acontecimentos de 11 de setembro de 2001. Na verdade, o modelo épico tal qual ele foi descrito por Lukács seria uma pura construção, o nome dado ao desejo do imediato e da totalidade sempre latente à época do romance. Desde então, este consiste, por definição, numa falha em capturar a totalidade, ele dramatiza constantemente sua própria dissolução, não existe senão enquanto uma “epopeia falhada” [*epic failure*]. A teoria de Lukács, portanto, permite ao romance colocar-se em uma tensão fecunda com a totalidade contemporânea e reimaginar sua relação com o presente e os meios literários para abordar o todo e o singular – sem nunca conseguir expressá-los completamente<sup>76</sup>.

Se Harold Bloom mostrou como a obra-prima épica, a de Milton, e antes dele, as de Homero e Virgílio, foi capaz de exercer na produção épica uma “influência” ora paralisante, ora fecunda, parece que o mesmo pode ser dito dos grandes monumentos da teoria épica em reflexão posterior. Este é o caso da *Poética* de Aristóteles, retomada, comentada, transformada em preceitos, indefinidamente recomposta pelos teóricos e que constantemente impõe o desafio de um pensamento sempre mais adequado, mais sólido, mais eficaz. Contudo, outras publicações mais recentes têm igualmente imposto sua presença na paisagem mundial da teoria épica. E nós podemos ver claramente que a crítica anglo-saxã, apesar de sua tendência de preferir os panoramas históricos às definições mais sistemáticas do gênero por suas características, não escapa ao debate às vezes fraturado e sem fim lançado pela tese hegeliana e pela sua releitura lukacsiana.

## Referências bibliográficas<sup>77</sup>

ALTER, Robert. Sacred History and Prose Fiction. In: FRIEDMAN, Richard (dir.). **The Creation of Sacred Literature: Composition and Redaction of the Biblical Text**. Berkeley: University of California Press, 1981.

BAKHTINE, Mikhail. **Esthétique et théorie du roman**. Trad. Olivier Daria. Paris: Éditions Gallimard, 1987.

BASWELL, Chistopher. **Virgil in Medieval England: Figuring the Aeneid from the Twelfth Century to Chaucer**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BIEBUYCK, Daniel; MATEENE, Kahombo. **The Mwindo Epic of the Banyanga**. Berkeley: University of California Press, 1969.

BLANTON, C. D.. **Epic Negation: The Dialectical Poetics of Late Modernism**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

BLOOM, Harold. **The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry**. Londres; New York: Oxford University Press, 1975.

BLOOM, Harold. **L'Angoisse de l'influence**. Trad. Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy e Souad Degachi. Paris: Éditions Aux forges de Vulcain, 2013.

BOWRA, Cecil Maurice. **From Virgil to Milton**. Londres: Macmillan, 1945.

BOWRA, Cecil Maurice. **Heroic Poetry**. Londres: Macmillan, 1952.

BURROW, Colin. **Epic Romance: Homer to Milton**. Oxford; New York: Oxford University Press, 1993.

CHADWICK, Hector Munro; CHADWICK, Nora Kershaw. **The Growth of Literature**. Cambridge: The University Press, 1932.

COLLEY, Linda. **Britons: Forging the Nation, 1707-1837**. New Haven: Yale University Press, 1992.

COOK, Patrick J.. **Milton, Spenser and the Epic tradition**. Brookfield (Vermont): Scolar Press, 1996.

CROSS, Frank Moore. **From Epic to Canon: History and Literature in Ancient Israel**. Baltimore (Md.): John Hopkins University Press, 2000.

CURRAN, Stuart. Introduction. **Le Bossu and Voltaire on the Epic**. Gainesville: Scholars' Facsimiles and Reprintings, 1970.

CURRIE, Bruno, **Homer's Allusive Art**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

DAVID, Adams. **Colonial Odyssey: Empire and Epic in the Modernist Novel**. Ithaca (NY): Cornell University Press, 2003.

- DAVIS, Lennard J.. **Factual fictions: the Origins of the English Novel**. New York: Columbia University Press, 1983.
- DENTITH, Simon. **Epic and Empire in Nineteenth Century Britain**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- FOWLER, Don. The Virgil Commentary of Servius. **The Cambridge Companion to Virgil**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- FOWLER, Alastair. **Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes**. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1982.
- FOWLER, Alastair. The Life and Death of Literary Forms. In: COHEN, Ralph (dir.). **New Directions in Literary History**. Londres: Routledge et Kegan Paul, 1974.
- FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism. Four Essays**. Princeton: Princeton University Press, 1957; **Anatomie de la critique**. Trad. Guy Durand. Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- GASKILL, Howard (dir.). **The Poems of Ossian and Related Works**. Édimbourg: Edinburgh University Press, 1996, vol. 1.
- GOLDMAN, Robert; GOLDMAN, Sally J. Sutherland (dir.). **The Rāmāyaṇa of Vālmīki: An Epic of Ancient India**. Princeton: Princeton University Press, 2017.
- GREINER, Franck; TERNAUX, Jean-Claude (dir.). **L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières**. Paris: Honoré Champion, 2002).
- GREENE, Thomas. **The Descent from Heaven, A Study in Epic Continuity**. New Haven; Londres: Yale University Press, 1963.
- HAYLAY, William. **An Essay on Epic Poetry** [1782]. Gainesville: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1968.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cours d'esthétique**. Trad. Lefebvre, Jean-Pierre, von Schenck, Veronika, et Hotho, Heinrich Gustav. Paris: Aubier, 1995.
- HILL, Thomas D.. The Christian Language and Theme of *Beowulf*. AERTSEN, Henk; BREMMER, Rolph H. (dir.). **Companion to Old English Poetry**. Amsterdam: VU University Press, 1994.
- HIMMELSBACH, Siegbert. **L'Épopée ou la "case vide" : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France**. Tübingen: M. Niemeyer, 1988.
- HORSFALL, Nicholas. **The Epic Distilled: Studies in the Composition of the Aeneid**. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- HUDSON, Emily T.. **Disorienting Dharma: Ethics and the Aesthetics of Suffering in the Mahābhārata**. New York: Oxford University Press, 2013.

- JOHNS-PUTRA, Adeline. **The History of the Epic**. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- KEENER, Frederick M. Pope, *The Dunciad*, Virgil, and the New Historicism of Le Bossu. **Eighteenth-Century Life**, 15, 1991.
- KENNEDY, Charles W. (dir.). **Beowulf, the Oldest English Epic**. Oxford: Londres; New York: Oxford University Press, 1978.
- LABARTHE, Judith. **L'Épopée**. Paris: Armand Colin, 2006.
- LABARTHE, Judith. **Formes modernes de la poésie épique: nouvelles approches**. Bruxelles; New York: Peter Lang, 2004.
- LE BOSSU, René. **Traité du poème épique** [1675]. Hamburg: Buske, 1981.
- LEVINE, Joseph M.. **The Battle of the Books: History and Literature in the Augustan Age**. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1991.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (dir.). **Plaisir de l'épopée**. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2000.
- MCAULEY, Mairéad. **Reproducing Rome: Motherhood in Virgil, Ovid, Seneca, and Statius**. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- MCKEON, Michael. **The Origins of the English Novel: 1600-1740**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.
- MILLER, James E.. **The American Quest for a Supreme Fiction: Whitman's Legacy in the Personal Epic**. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- MENDELSON, Edward. Encyclopedic Narratives: from Dante to Pynchon. **Modern Language Notes**, vol. 91, n° 6, 1976.
- MOORCOCK, Michael. **Wizardry & Wild Romance: A Study of Epic Fantasy**. Austin: MonkeyBrain, 2004.
- MÜLLER, Max. **Essay on Comparative Mythology dans Oxford Essays**. Londres: John W. Parker and Son, 1856; **Essai de mythologie comparée**. Trad. Ernest Renan. Paris: A. Durand, 1859.
- MYERS, Irene Tanner. **Epic Poetry**, New York: Henry Holt & Company, 1901.
- NEIVA, Saulo (dir.). **Désirs & débris d'épopée au XX<sup>e</sup> siècle**. Berne e New York: Peter Lang, 2009.
- NEWMAN, John Kevin. **The Classical Epic Tradition**. Madison: University of Wisconsin Press, 1986.
- OBERHELMAN, Steven M., KELLY, Van, GOLSAN, Richard Joseph (dir.). **Epic and Epoch: Essays on the Interpretation and History of a Genre**. Lubbock: Texas Tech University Press, 1994.

- PARRY, Milman. **L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique.** Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- PARRY, Adam (ed.). **The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry.** Oxford: Clarendon Press, 1971.
- POUND, Ezra. Date Line. **Make It New.** Londres: Faber and Faber, 1934.
- QUINT, David. Epic. In: ESCOBEDO, Andrew (dir.). **Edmund Spenser in context.** Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- RAWSON, Claude. From Epic to Fragment: Reflections on Poetic Change. In: BÄR, Gerald; GASKILL, Howard (dir.). **Ossian and National Epic.** New York: Peter Lang, 2012.
- ROSMARIN, Adena. **The Power of Genre.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, p. 35.
- ROGERSON, Anne. **Virgil's Ascanius: Imagining the Future in the Aeneid.** Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- RUDY, Seth. **Literature and Encyclopedism in Enlightenment Britain: the Pursuit of Complete Knowledge.** Basingstoke (GB); New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- SAMMONS, Benjamin. **Device and composition in the Greek Epic Cycle.** New York: Oxford University Press, 2017.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **Qu'est-ce qu'un genre littéraire?** Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- SCHEIN, Seth L.. **Homeric Epic and its Reception: Interpretive Essays.** Oxford: Oxford University Press, 2016.
- SCHNEIDAU, Herbert N.. **Sacred Discontent: the Bible and Western Tradition.** Berkeley: University of California Press, 1977.
- SHAYEGAN, M. Rahim. **Aspects of History and Epic in Ancient Iran: from Gaumāta to Wahnām.** Washington: Center for Hellenic Studies, 2012.
- SWEDENBERG, Hugh T.. **The Theory of the Epic in England, 1650–1800.** Berkeley: University of California Press, 1944.
- SWIFT, Jonathan. **Gullivers' Travels, and Other Writings.** Boston: Houghton Mifflin Company, 1960.
- SWIFT, Jonathan. **La Bataille des livres et autres textes.** Trad. Monique Bégot. Paris: Rivages Poche, 2003.
- TILLYARD, Eustace Mandeville Wetenhall. **The English Epic and its Background.** Londres: Chatto & Windus, 1954.

TILLYARD, Eustace Mandeville Wetenhall. **The Epic Strain in the English Novel**. Londres: Chatto & Windus, 1958.

TODOROV, Tzvetan, “Préface”. In: **Poétique**, Paris: Éditions du Seuil, 1980.

**Yearbook of Ancient Greek Epic**. Leiden; Boston: Brill, 2017.

THOMAS, Richard. **Virgil and the Augustan Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

TYMN, Marshall B.; ZAHORSKY, Kenneth J.; BOYER, Robert H.. **Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide**. New York: R.R. Bowker, 1979.

VERMEULEN, Pieter. **Contemporary Literature and the End of the Novel: Creature, Affect, Form**. Basingstoke (Hampshire); New York: Palgrave Macmillan, 2015.

WHITMAN, Cedric Hubbell. **Homer and the Heroic Tradition**. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1958.

WILKIE, Brian. **Romantic Poets and Epic Tradition**, Madison: University of Wisconsin Press, 1965.

WITTEICH, Joseph A.. Introduction. **The Romantics on Milton: Formal Essays and Critical Asides**. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1970.

## NOTAS

- 1 A versão original deste artigo, em francês, foi publicada na revista *Recueil Ouvert* 2018. Referência completa: MOUTON, Marguerite. État des lieux de la critique anglosaxonne sur le genre littéraire de l'épopée. *Recueil Ouvert*, 2018. URL: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/310-etat-des-lieux-de-la-critique-anglosaxonne-sur-le-genre-litteraire-de-l-epopee>. Publicado na *Revista Épicas*: MOUTON, Marguerite. O estado da arte da crítica anglo-saxã sobre o gênero literário épico. Trad. Antônio Batalha. *Revista Épicas*. Ano 4, N. 8, Dez 2020, p. 267-287.
- 2 Marguerite Mouton, Doutora em Literatura Geral e Comparada, é professora assistente do ESPE de Beauvais, é membro do *Centre d'Études des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires* da Universidade de Amiens. Suas pesquisas versam especialmente sobre a teoria dos gêneros literários, bem como sobre a obra de Victor Hugo e J.R.R Tolkien. E-mail: [marguerite.mouton23@gmail.com](mailto:marguerite.mouton23@gmail.com). O tradutor deste artigo, Antônio Batalha, é mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe.
- 3 BAKHTINE, Mikhail, **Esthétique et théorie du roman**. Trad. Olivier Daria. Paris: Éditions Gallimard, 1987, p. 445; TODOROV, Tzvetan, Préface. In: **Poétique**, Paris: Éditions du Seuil, 1980, p. 5; SCHAEFFER, Jean-Marie. **Qu'est-ce qu'un genre littéraire?** Paris: Éditions du Seuil, 1989, p. 63. Todas as citações do artigo foram traduzidas para o português.



- 4 A matéria é organizada de acordo com seções dedicadas a questões poéticas, como “La totalité et le fragmentaire”, “Relectures et réécritures” [NEIVA, Saulo (dir.). **Désirs & débris d'épopée au XX<sup>e</sup> siècle**. Berne e New York: Peter Lang, 2009], ou ainda temáticas, “Le rire de l'épopée”, “L'imaginaire de l'espace épique” [MATHIEU–CASTELLANI, Gisèle (dir.). **Plaisir de l'épopée. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2000**], “Modèle épique et eschatologie” [GREINER, Franck; TERNAUX, Jean-Claude (dir.). **L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières**. Paris: Honoré Champion, 2002].
- 5 MYERS, Irene Tanner. **Epic Poetry**. New York: Henry Holt & Company, 1901; BOWRA, Cecil Maurice. **From Virgil to Milton**. Londres: Macmillan, 1945 e **Heroic Poetry**. Londres: Macmillan, 1952; TILLYARD, Eustace Mandeville Wetenhall. **The English Epic and its Background**. Londres: Chatto & Windus, 1954 e **The Epic Strain in the English Novel**. Londres: Chatto & Windus, 1958; GREENE, Thomas. **The Descent from Heaven, A Study in Epic Continuity**. New Haven; Londres: Yale University Press, 1963; NEWMAN, John Kevin. **The Classical Epic Tradition**. Madison: University of Wisconsin Press, 1986; BURROW, Colin. **Epic Romance: Homer to Milton**. Oxford; New York: Oxford University Press, 1993; COOK, Patrick J. **Milton, Spenser and the Epic tradition**. Brookfield (Vermont): Scolar Press, 1996; JOHNS–PUTRA, Adeline. **The History of the Epic**. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- 6 Ver OBERHELMAN, Steven M., KELLY, Van, GOLSAN, Richard Joseph (dir.). **Epic and Epoch: Essays on the Interpretation and History of a Genre**. Lubbock: Texas Tech University Press, 1994.
- 7 SWEDENBERG, Hugh T. **The Theory of the Epic in England, 1650–1800**. Berkeley: University of California Press, 1944.
- 8 Para JOHNS–PUTRA, por exemplo, não há dúvida de que *La Chanson de Roland* não pertence ao gênero épico (JOHNS–PUTRA. **The History of the Epic**, *op. cit.*, p. 72).
- 9 LABARTHE. **L'Épopée**. Paris: Armand Colin, 2006.
- 10 **L'Épopée**, *op. cit.*
- 11 GREENE. **The Descent from Heaven, A Study in Epic Continuity**, *op. cit.*, p. 9–10.
- 12 LABARTHE. **L'Épopée**, *op. cit.*
- 13 GREENE. **The Descent from Heaven, A Study in Epic Continuity**, *op. cit.*, p. 9–10.
- 14 FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism. Four Essays**. Princeton: Princeton University Press, 1957; **Anatomie de la critique**. Traduzido por Guy Durand. Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- 15 Pela importância e variedade das obras canônicas que lhe estão associadas, a epopeia amplia uma dificuldade de definição que também diz respeito a outros gêneros literários, como o romance, cuja dimensão polimórfica e flexibilidade são percebidas como um obstáculo.
- 16 Introdução de Judith Labarthe à obra coletiva que ela dirigiu: *Formes modernes de la poésie épique: nouvelles approches*. Bruxelles; New York: Peter Lang, 2004, p. 14–15
- 17 JOHNS–PUTRA, **The History of the Epic**, *op. cit.*, p. 6–7.
- 18 *Ibid*
- 19 Vide ROSMARIN, Adena. **The Power of Genre**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, p. 35.
- 20 GREENE. **The Descent from Heaven, A Study in Epic Continuity**, *op. cit.*; COOK. **Milton, Spenser and the Epic tradition**, *op. cit.*
- 21 BOWRA. **From Virgil to Milton**, *op. cit.* e **Heroic Poetry**, *op. cit.*; TILLYARD. **The English Epic and its Background**, *op. cit.* e **The Epic Strain in the English Novel**, *op. cit.*
- 22 Ver, por exemplo, MCAULEY, Mairéad. **Reproducing Rome: Motherhood in Virgil, Ovid, Seneca, and Statius**. Oxford: Oxford University Press, 2016

- 23 Ver HORSFALL, Nicholas. **The Epic Distilled: Studies in the Composition of the Aeneid**. Oxford: Oxford University Press, 2016; ROGERSON, Anne. **Virgil's Ascanius: Imagining the Future in the Aeneid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- 24 **Yearbook of Ancient Greek Epic**. Leiden; Boston: Brill, 2017; SAMMONS, Benjamin. **Device and composition in the Greek Epic Cycle**. New York: Oxford University Press, 2017.
- 25 Ver PARRY, Milman. **L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique**. Paris, 1928; PARRY, Adam (ed.). **The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry**. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- 26 CURRIE, Bruno. **Homer's Allusive Art**. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- 27 SCHEIN, Seth L.. **Homeric Epic and its Reception: Interpretive Essays**. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- 28 CHADWICK, Hector Munro; CHADWICK, Nora Kershaw. **The Growth of Literature**. Cambridge: The University Press, 1932.
- 29 Ver SCHNEIDAU, Herbert N.. **Sacred Discontent: the Bible and Western Tradition**. Berkeley: University of California Press, 1977 e ALTER, Robert. Sacred History and Prose Fiction. In: FRIEDMAN, Richard (dir.). **The Creation of Sacred Literature: Composition and Redaction of the Biblical Text**. Berkeley: University of California Press, 1981, p. 7-24.
- 30 CROSS, Frank Moore. **From Epic to Canon: History and Literature in Ancient Israel**. Baltimore (Md.): John Hopkins University Press, 2000, p. 23-28.
- 31 WHITMAN, Cedric Hubbell. **Homer and the Heroic Tradition**. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1958, p. 248.
- 32 Ver, por exemplo, BASWELL, Christopher. **Virgil in Medieval England: Figuring the Aeneid from the Twelfth Century to Chaucer**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995; FOWLER, Don. The Virgil Commentary of Servius. **The Cambridge Companion to Virgil**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 73-78
- 33 JOHNS-PUTRA. **The History of the Epic**, *op. cit.*, p. 4
- 34 Ver, por exemplo, HILL, Thomas D.. The Christian Language and Theme of *Beowulf*. AERTSEN, Henk; BREMMER, Rolph H. (dir.). **Companion to Old English Poetry**. Amsterdam: VU University Press, 1994.
- 35 A fama do modelo virgiliano na época é objeto de debate, mas o autor provavelmente estava ciente disso, pelo menos indiretamente. A descrição do pântano onde Grendel reside, portanto, lembra certas passagens da *Eneida* (VII, p. 230-231, v. 483-486, 493-495). Ver KENNEDY, Charles W. (dir.). **Beowulf, the Oldest English Epic**. Oxford: Londres; New York: Oxford University Press, 1978.
- 36 JOHNS-PUTRA. **The History of the Epic**, *op. cit.*, p. 68-72; COOK, Milton, **Spenser and the Epic tradition**, *op. cit.*
- 37 QUINT, David. Epic. In: ESCOBEDO, Andrew (dir.). **Edmund Spenser in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, p. 101-109.
- 38 *Ibidem*.
- 39 HIMMELSBACH, Siegbert. **L'Épopée ou la "case vide": la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France**. Tübingen: M. Niemeyer, 1988, p. 48.
- 40 BLOOM, Harold. **The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry**. Londres; New York: Oxford University Press, 1975; **L'Angoisse de l'influence**. Trad. Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy e Souad Degachi. Paris: Éditions Aux forges de Vulcain, 2013.
- 41 H. T. SWEDENBERG. **The Theory of the Epic in England, 1650-1800**, *op. cit.*; CURRAN, Stuart. Introduction. **Le Bossu and Voltaire on the Epic**. Gainesville: Scholars' Facsimiles and Reprintings, 1970.

- 42 No que concerne à influência de Le Bossu sobre Dryden, ver THOMAS, Richard. **Virgil and the Augustan Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; no que concerne à sua influência sobre Pope, ver KEENER, Frederick M. Pope, *The Dunciad*, Virgil, and the New Historicism of Le Bossu. **Eighteenth-Century Life**, 15, 1991, p. 35–37.
- 43 LEVINE, Joseph M.. **The Battle of the Books: History and Literature in the Augustan Age**. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1991.
- 44 RUDY, Seth. **Literature and Encyclopedism in Enlightenment Britain: the Pursuit of Complete Knowledge**. Basingstoke (GB); New York: Palgrave Macmillan, 2014, p. 47.
- 45 Henry Fielding designa duas de suas obras como “epopeias em prosa cômica”: *Joseph Andrews* (1742) e *Tom Jones* (1749). Na mesma veia, Tobias Smolett escreveu *Les Aventures de Roderick Random* e *Les Aventures de Peregrine Pickle*.
- 46 Ver DAVIS, Lennard J.. **Factual fictions: the Origins of the English Novel**. New York: Columbia University Press, 1983; MCKEON, Michael. **The Origins of the English Novel: 1600–1740**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987; JOHNS–PUTRA. **The History of the Epic**, *op. cit.*, p. 109–112.
- 47 DENTITH, Simon. **Epic and Empire in Nineteenth Century Britain**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- 48 WILKIE, Brian. **Romantic Poets and Epic Tradition**, Madison: University of Wisconsin Press, 1965; WITTREICH, Joseph A.. Introduction. **The Romantics on Milton: Formal Essays and Critical Asides**. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1970.
- 49 Ver HAYLAY, William. **An Essay on Epic Poetry** [1782]. Gainesville: Scholars’ Facsimiles & Reprints, 1968 e LE BOSSU, René. *Traité du poème épique* [1675]. Hamburg: Buske, 1981.
- 50 Ver COLLEY, Linda. **Britons: Forging the Nation, 1707–1837**. New Haven: Yale University Press, 1992.
- 51 DENTITH. **Epic and Empire in Nineteenth Century Britain**, *op. cit.*, p. 70.
- 52 Ver RAWSON, Claude. From Epic to Fragment: Reflections on Poetic Change. In: BÄR, Gerald; GASKILL, Howard (dir.). **Ossian and National Epic**. New York: Peter Lang, 2012, p. 102
- 53 SWIFT, Jonathan. **Gullivers’ Travels, and Other Writings**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1960; **La Bataille des livres et autres textes**. Trad. Monique Bégot. Paris: Rivages poche, 2003.
- 54 Esses ensaios estão reunidos em GASKILL, Howard (dir.). **The Poems of Ossian and Related Works**. Edimbourg: Edinburgh University Press, 1996, vol. 1.
- 55 Sobre a questão do primitivismo épico, ver DENTITH, **Epic and Empire in Nineteenth Century Britain**, *op. cit.*
- 56 Ver: WILKIE, Brian. **Romantic Poets and Epic Tradition**. Madison: University of Wisconsin Press, 1965, p. 30–58.
- 57 Essa matéria, fundada por Max Müller em meados do século 19, cruza as ferramentas de várias disciplinas, incluindo a antropologia (MÜLLER, Max. **Essay on Comparative Mythology dans Oxford Essays**. Londres: John W. Parker and Son, 1856; **Essai de mythologie comparée**. Trad. Ernest Renan. Paris: A. Durand, 1859).
- 58 Ver, por exemplo, as recentes publicações sobre esse corpus: GOLDMAN, Robert; GOLDMAN, Sally J. Sutherland (dir.). **The Rāmāyaṇa of Vālmīki: An Epic of Ancient India**. Princeton: Princeton University Press, 2017; HUDSON, Emily T.. **Disorienting Dharma: Ethics and the Aesthetics of Suffering in the Mahābhārata**. New York: Oxford University Press, 2013; SHAYEGAN, M. Rahim. **Aspects of History and Epic in Ancient Iran: from Gaumāta to Wahnām**. Washington: Center for Hellenic Studies, 2012.
- 59 BIEBUYCK, Daniel; MATEENE, Kahombo. **The Mwindo Epic of the Banyanga**. Berkeley: University of California Press, 1969.

- 60 TYMN, Marshall B.; ZAHORSKY, Kenneth J.; BOYER, Robert H.. **Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide**. New York: R.R. Bowker, 1979, p. 5.
- 61 MOORCOCK, Michael. **Wizardry & Wild Romance: A Study of Epic Fantasy**. Austin: Monkey-Brain, 2004, p. 43.
- 62 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cours d'esthétique**. Trad. Lefebvre, Jean-Pierre, von Schenck, Veronika, et Hotho, Heinrich Gustav. Paris: Aubier, 1995, p. 102.
- 63 FOWLER, Alastair. **Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes**. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1982.
- 64 A. FOWLER, A. The Life and Death of Literary Forms. In: COHEN, Ralph (dir.). **New Directions in Literary History**. Londres: Routledge et Kegan Paul, 1974, p. 85.
- 65 *Ibid.*, p. 93.
- 66 *Ibid.*, p. 92.
- 67 *Ibid.*
- 68 *Ibid.*, p. 91.
- 69 MILLER, James E.. **The American Quest for a Supreme Fiction: Whitman's Legacy in the Personal Epic**. Chicago: University of Chicago Press, 1979; KELLY, Van. Criteria for the Epic: Borders, Diversity and Expansion. In: **Epic and Epoch: Essays on the Interpretation and History of a Genre**, op. cit., p. 1-21.
- 70 Ver MENDELSON, Edward. Encyclopedic Narratives: from Dante to Pynchon. **Modern Language Notes**, vol. 91, nº 6, 1976, p. 1267-1275.
- 71 **Modern Epic: the World-System from Goethe to García Márquez**. Londres; New York: Verso, 1996, p. 2
- 72 **Tense Future: Modernism, Total War, Encyclopedic Form**. Oxford; New York: Oxford University Press, 2015, p. 184.
- 73 STANFORD, W. B. **The Ulysses Theme, a Study in the Adaptability of a Traditional Hero**, op. cit.; DAVID, Adams. **Colonial Odyssey: Empire and Epic in the Modernist Novel**. Ithaca (NY): Cornell University Press, 2003.
- 74 BLANTON, C. D.. **Epic Negation: The Dialectical Poetics of Late Modernism**. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- 75 POUND, Ezra. **Date Line. Make It New**. Londres: Faber and Faber, 1934, p. 19.
- 76 VERMEULEN, Pieter. **Contemporary Literature and the End of the Novel: Creature, Affect, Form**. Basingstoke (Hampshire); New York: Palgrave Macmillan, 2015. Ver em particular: p. 17-18 e 105-110.
- 77 N.T.: Optamos por apresentar nas referências todas as obras citadas nas notas de rodapé.

# O DESTAN TURCO É UMA EPOPEIA? PRIMEIROS DEBATES E EXTENSÕES ATUAIS<sup>1</sup>

Monire Akbarpouran<sup>2</sup>

## Introdução<sup>3</sup>

Os dicionários de língua turca oferecem vários equivalentes e sinônimos para traduzir a palavra francesa “*épopée*”: *destan* (literalmente: “narrativa” – termo de origem persa), *hikaye* (“narrativa” – termo de origem árabe), *manzum hikaye* (“*hikaye* em versos”), *epik şiiir* (“poema épico”) e *epope* (“epopeia”). Essa variação do vocabulário não só testemunha as diferenças entre as definições francesa e turca, mas também as hesitações que têm marcado a história da crítica sobre o gênero – ou melhor, sobre os gêneros relacionados.

As tentativas de definir o gênero épico na Turquia não são muito antigas e não têm efetivamente uma longa tradição. Em 1856, o dicionário inglês-turco, redigido por James William Redhouse, define o substantivo *epic* como “um *hikaye* em forma de *qaside*”<sup>4</sup>, sublinhando assim sua dimensão panegírica. No dicionário turco-francês de Şemseddin Sami, publicado em 1883, a palavra *destan* (ou *dastan*) não tem nenhuma conotação heroica: “história, conto, poema popular sobre

um evento ou uma pessoa<sup>5</sup>. O ponto de partida das especulações sobre o gênero épico na Turquia corresponde à recepção de Homero, ou melhor, à recepção das teorias francesas sobre a epopeia, as quais tomam a *Ilíada* como modelo perfeito. Esta recepção, que se inicia nos últimos anos do século XIX e se estende até os anos 1920, coincide com a corrente de pensamento conhecida sob o nome de literatura nacional<sup>6</sup>. Nessa época, quando a Turquia constrói um Estado, a falta de uma epopeia nacional se faz sentir; os turcos se esforçam para remediar a situação<sup>7</sup>. Dois grupos de *destan* – narrativas – turcos, de tema heroico, vão servir de referência: os *destan* anteriores ao período islâmico, dos quais não restam mais que vestígios<sup>8</sup>: *Ergenekon*<sup>9</sup> e *destan d'Oghuz kagan*<sup>10</sup>, e outros do período islâmico – o *destan* de Danishmend Gazi<sup>11</sup>, por exemplo. A descoberta do *Livro de Dede Korkut* e sua primeira publicação em 1914 constituíram um novo impulso nos estudos épicos<sup>12</sup>. Desde sua descoberta, *O Livro de Dede Korkut* tem sido comparado às epopeias homéricas<sup>13</sup>. Porém, encontramos o mesmo problema da discordância do vocabulário crítico: os termos utilizados para designar o texto – *hikaye* e *destan* – aplicam-se por vezes às narrativas heroicas do *Livro de Dede Korkut* e outras vezes, às narrativas amorosas como *Ashik Garib ile Shah Sanam*<sup>14</sup>. *Hikaye* é um termo árabe correspondente à narrativa inglesa<sup>15</sup>, e *destan* é um termo de origem persa que significa também narrativa; em geral, indica as obras de tema heroico, porém pode também designar uma narrativa amorosa como *Asli ile Kerem*<sup>16</sup>. Nas primeiras discussões em torno de *O Livro de Dede Korkut*, os autores contentam-se em evocar o aspecto heroico de *destan* ou *hikaye* sem usar os termos épico ou epopeia. Para eles, o vocábulo *destan* não aparece em nenhum manuscrito de *O Livro de Dede Korkut*. Os termos *oghuzname*<sup>17</sup>, *hikaye* e as expressões *boy boylamak* e *soy soylamak* ou *söy söylemek*<sup>18</sup> são apenas indicadores que nos permitem deduzir as características do gênero ao qual *O Livro de Dede Korkut*. A partir da segunda metade do século XX, e depois de algumas hesitações, a

maioria dos teóricos concorda que *O Livro de Dede Korkut* pertence à categoria épica; a maior parte das teorias sobre o gênero desenvolvem-se em torno dessa obra. As modificações da definição de epopeia para os turcos referem-se às diversas teorias sobre a origem de *O Livro de Dede Korkut*, considerada a obra canônica do gênero. As outras obras épicas são ou como *Köro lu*, marginalizadas diante da idade e hegemonia de *Dede*, ou descartadas como a epopeia quirguiz *Manas* – por ela pertencer a outro ramo de povos turcos.

Os últimos anos do século XX representam um novo momento nessa história da pesquisa: os teóricos terão uma maior tendência a definir o gênero *destan* de forma indutiva, estudando vários *destan*. Eles evitarão cada vez mais reutilizar as definições abstratas importadas do Ocidente. Assim, na Turquia, o termo *destan* será cada vez mais conhecido como o equivalente exato à “epopeia”, enquanto que para outros povos turcos, como no Azerbaijão ou nos países da Ásia Menor, o termo conserva ainda sua ambivalência.

Interessa-nos aqui, acima de tudo, o termo *destan* e os debates que tiveram lugar em torno desse termo na Turquia, quando os turcos estavam buscando uma epopeia nacional. Para tanto, teremos que considerar outros termos concorrentes ou sinônimos, mas o essencial é relatar a intensa atividade intelectual daquela época.

## A recepção de Homero e a questão da literatura nacional

A introdução dos termos epopeia, épico e *epos* na literatura turca acompanha a recepção de Homero, por meio da literatura francesa pelos turcos da Turquia, e por meio da literatura russa pelos Azerbaijanos. As tentativas de substituir as palavras epopeia e *epos* por um equivalente turco constituem uma rica história de tradução e de criação de novos termos literários, e sobretudo uma rica discussão em torno da noção de epopeia.

Desde 1911, e em torno da noção de literatura nacional, inicia-se uma série de discussões que – dada a associação entre a ideia da literatura nacional e da concepção do gênero épico naquela época (1911–1923) – deu origem a debates sobre o gênero épico. Naquele ano, Mehmet Fuad Köprülü, que aspirava a um humanismo sem fronteiras, aborda em um artigo a questão da literatura nacional. Nesse primeiro momento de sua carreira, M. F. Köprülü recusa a possibilidade da criação de uma literatura nacional turca, referindo-se a Hippolyte Taine: “à época [moderna]”, a criação de uma “literatura nacional” era impossível; para o passado, talvez se pudesse falar em literatura nacional – as antigas epopeias nacionais francesas como uma quantidade limitada de *destan* turcos podiam talvez desenhar um retrato da nação –, mas no século XX as trocas internacionais não permitiam que tal literatura nascesse<sup>19</sup>. No dia seguinte, Ali Canip Yöntem respondeu a ele – utilizando um pseudônimo – colocando-se totalmente a favor da nova língua e do novo espírito<sup>20</sup> que caracterizavam, segundo ele, a nação turca.

Para A. C. Yöntem, um povo não se distingue pela raça, mas pela língua, e o povo turco tem uma consciência coletiva vivendo nos mitos e nas lendas de língua turca, que são as verdadeiras fontes para conhecer o espírito nacional<sup>21</sup>. Ele acusa Köprülü de desconhecer seu povo e de convidar as pessoas a “vestir as roupas à moda antiga” e a “cantar”<sup>22</sup> os *destan* chorosos à beira do rio<sup>23</sup>. Ele insiste que os defensores da nova língua não vão levá-lo de volta a Karakorum<sup>24</sup> e não o farão viver como Oghuz Khan<sup>25</sup>. Como destacou Kani İrfan Karakoç, na sua tese de doutorado, o contraste entre as duas concepções de povo e de literatura nacional pode evocar duas concepções de *destan*: a primeira retomada dos *destan* arcaicos que o nacionalismo turco trouxe à tona, e a segunda, dos *destan* líricos profundamente marcados pelos motivos da literatura de *diwan*.

Três anos mais tarde, em 1914, no manual escolar escrito por M. F. Köprülü e Süleyman Şahabeddinle, aparecem as novas referências:



a *Ilíada* e a *Odisseia*. Os autores apresentam “os gêneros recém introduzidos à literatura turca como *destan*, canção e teatro.”<sup>26</sup> Embora a parte do manual dedicada a esses novos gêneros seja apenas a última e uma das menores, ela poderia ser considerada como uma das primeiras tentativas dos turcos não só de refletir sobre o gênero épico, mas também de apropriarse das concepções europeias sobre ele. Ao passo que o termo *destan*, como vimos, pode referir-se às narrativas amorosas tanto quanto heroicas. M. F. Köprülü apresenta-o como um novo gênero, como “canção” e “teatro”. O autor o definiu por referência à epopeia francesa, o objetivo era torná-lo um termo incontestável equivalente à “epopeia”.

Existia um tratado de literatura definindo o *destan* antes de seu contato com a epopeia? O público já tinha uma definição bem determinada do gênero? Sabe-se seguramente que os turcos conheciam o termo e utilizavam-no amplamente, no entanto, nenhuma definição canônica e escrita pode ser deduzida pelos textos da época. Note-mos que Köprülü usa *destan* sem dizer uma palavra sobre o passado do termo nem de sua conotação turca, e sem fazer alusão ao termo “epopeia”, que ele traduz. Além disso, a definição que ele dá refere-se apenas à *Ilíada* e às epopeias indianas. Quando ele se indaga sobre o “nosso *destan*”, é para assegurar que entre as obras reunidas sob o nome de Literatura de Diwan, não há nenhuma do gênero *destan*. Ele conclui que é normal que em uma literatura saturada de sentimentos pessoais não haja muito o que se refira à “vida real da nação”, que é, para ele, o traço marcante da epopeia.

Em sua argumentação, Köprülü retoma sobretudo a ideia de evolução dos gêneros em alusão a Victor Hugo e a Brunetière. A concepção do *destan* está nesse contexto muito afastada daquela dos *ashik*<sup>27</sup> e de seu público, para quem os *destan* não são impessoais nem distantes de sua vida cotidiana<sup>28</sup>. Para M. F. Köprülü, o *destan* encena os atos heroicos de uma pessoa ou de uma nação. É importante lembrar so-

bretudo sua definição, já que ela está associada à vida social. O autor considera que o *destan* aparece entre os povos que têm uma vida coletiva e social em falta no Oriente<sup>29</sup>. Para ele, a literatura oriental limita-se aos mundos árabe, persa e turco, e resume-se à literatura de *diwan*. Usando a teoria da evolução de Spencer, que afirma pertencer a epopeia a uma época anterior em relação a outros gêneros, o crítico turco acha mais “natural” que a epopeia tenha vindo depois da canção. De fato, ele distingue duas etapas: na primeira etapa, a canção dá ao homem a oportunidade de declamar “seu amor”, “sua paixão”, “seus sentimentos egoístas” – e dentro de um cenário mítico, possivelmente religioso–; em uma segunda etapa, o homem ocupa-se dos “conflitos e das crises”; no momento em que se criam as sociedades e as nações, a epopeia é responsável por representar esse “espírito coletivo”<sup>30</sup>. Embora admita-se que outrora tenha havido entre os turcos obras dignas aproximativamente desse qualificativo, não tarda em evidenciar o fato de que não resta nada e que nenhuma dessas obras refletem a vida da nação. Nenhuma então poderia ser considerada uma epopeia. É por essas mesmas razões (lirismo, subjetividade, sentimentos pessoais) que se exclui o *ShâhNâme*, de Ferdowsi e a poesia épica árabe<sup>31</sup>.

Embora M. F. Köprülü, apesar de suas referências constantes às teorias e aos conceitos europeus, em particular francês, conserve o termo *destan*, o termo *epope* (transcrição turca de “*epopée*”) entra no discurso crítico e literário do Império Otomano nesse mesmo período. Em 1918, A. C. Yöntem publica um artigo intitulado “O que é a epopeia?”, em que ele coloca a questão do gênero, argumentando a respeito da teoria da criação coletiva da epopeia<sup>32</sup>. Ele sustenta a ideia de que na era moderna a criação de novas epopeias é impossível. Segundo ele, se os Gregos puderam escrevê-la, foi em função de o tema da epopeia viver na consciência deles antes que um Homero o fizesse de matéria de seu poema – ao passo que a vida moderna não produz mais tais temas. Ele cita as definições elaboradas nos séculos XVIII e XIX na França<sup>33</sup>, e

então dá uma definição diferente daquela dos *destan*. Convencido de que a palavra epopeia não tem nenhum equivalente em turco e que não se pode traduzi-la, A. C. Yöntem introduz o termo *epope* no discurso crítico e literário turco, sem o aplicar aos *destan* contemporâneos ou antigos.

R. Filizok, em um artigo dedicado à apresentação da obra de A. C. Yöntem, destaca que, para A. C. Yöntem, a *Ilíada* carregava a marca da sociedade, como também do indivíduo, sendo o produto da união entre os valores individuais e coletivos. Assim, o plano a seguir na literatura turca é claro para Filizok: o casamento da cultura popular com a criação individual pode evidentemente ainda fazer nascer obras originais com uma coloração épica. “Obras com coloração épica”, mas não epopeias<sup>34</sup>. Ele realmente dá continuidade em outros três artigos: “É a epopeia um gênero moderno?”<sup>35</sup>, “Novamente sobre epopeia”<sup>36</sup>, “Da literatura estrangeira, quem é Homero? A que gênero pertencem a *Ilíada* e a *Odisseia*?”<sup>37</sup>. Nesses artigos, ele explica as duas etapas necessárias para a criação da epopeia: 1) a criação coletiva de mitos e de lendas; 2) a transformação dessa matéria bruta em epopeia por um poeta. O que é particularmente interessante nessa observação de Yöntem é que para ele os dois *destan* turcos *Battalname*<sup>38</sup> e *Köroğlu*<sup>39</sup> permaneceram na primeira etapa – nenhum poeta os transformou em epopeias. E agora não se pode ir mais longe: a epopeia não pode ser criada em uma época em que o racionalismo se sobrepõe à imaginação. Como exemplo de obra com coloração épica e original que se aproxima da epopeia, ele cita *Henriada*, de Voltaire, uma bela história da França, mas não é uma epopeia<sup>40</sup>. Ele também insiste na origem oral das epopeias homéricas, citando as teorias que colocam em cheque a existência de Homero como autor desses poemas. Explicando diferentes classificações da epopeia no Ocidente, ele faz alusão à epopeia romântica, mas para negá-la: o termo, para ele, deve ser reservado para a forma da qual a *Ilíada* é o modelo<sup>41</sup>.

Em 1919, F. Köprülü, em um artigo intitulado “A questão da epopeia”<sup>42</sup>, contesta essa tese de A. C. Yöntem. Nesse artigo, ele usa o termo francês para argumentar justamente que a epopeia é sempre possível. Köprülü sustenta que a literatura turca se encontrava no fim do século XIX e no começo do XX em uma época romântica; era normal que ela se voltasse para o passado e para o folclore para criar epopeia. Ele aconselha, portanto, o retorno aos antigos *destan*, ou melhor, ao que resta deles, e insiste que esse retorno não é para tomá-los como eles são, mas para adaptá-los à época<sup>43</sup>. É a partir da crítica de Yöntem, e das conclusões tiradas do livro de Ribot<sup>44</sup>, que Köprülü ataca as teorias apresentadas pela corrente da literatura nacional<sup>45</sup>. Em essência, Köprülü desenvolve a ideia de que é possível coletar o que resta dos *destan* nacionais para constituir um *destan* que casaria as exigências do gênero épico. Seu pensamento, portanto, evoluiu amplamente desde seus primeiros trabalhos.

Essa mudança de Köprülü sobre a concepção do gênero ainda é mais evidente um ano depois de sua *História da literatura turca*. Ali, ele usa a palavra *destan* (tornada *milli destan* ou epopeia nacional), cuja definição se amplia o suficiente para incluir um maior número de obras épicas. O *Shâh-Nâme*, de Ferdowsi, desta vez pôde ser incluído na lista, ele é visto posteriormente por Ferdowsi como tendo sido “fixado por escrito”. Em seguida, o autor dedica uma seção aos *destan* turcos. Ele procura determinar o território de cada *destan* e desenha assim o trajeto das migrações turcas.

É difícil precisar o elemento que causou essa mudança de ponto de vista em Köprülü, mas o que é evidente é que *O Livro de Dede Korkut* é a essa altura bem conhecido e que o autor o apresenta (bem como o *destan de Köroglu*) como uma versão escrita de *destan* pré-islâmicos. Parece que a descoberta de *O Livro de Dede Korkut* levou o pesquisador a desenvolver e corrigir sua primeira concepção dos *destan* turcos. Um segundo elemento é a descoberta dos *destan* de outros povos tur-

cos pelos intelectuais que começam a defini-los, referindo-se a esses outros povos mais que aos Árabes e Persas (e, ainda que, em matéria de epopeia, eles não puderam impedir a penetração do Shâh-Nâme)<sup>46</sup>. A fama de Kôroğlu é nessa época muito grande e generalizada para que Kôprülü não o conhecesse. Apesar de ele não falar sobre o livro antes, não terá sido por causa do *status* inferior que ele concedeu a um *destan* que ele sempre recitou e cantou? Não seria isso um sinal que o mesmo termo, *destan*, não tem sempre a mesma conotação ou denotação para os críticos e teóricos?

Oghur Erol, em sua tese, assinala a publicação de A. C. Yöntem de um manual escolar de literatura, entre os anos de 1925 e 1928, onde se encontra uma categoria chamada “as formas da poesia nacional”. Nesta categoria, o *destan* aparece ao lado de outras formas, como por exemplo *koşma*<sup>47</sup> ou *tuyug*<sup>48</sup>; não é, pois, uma questão de gênero, mas de forma<sup>49</sup>. Na nova edição do mesmo manual, em 1929, reeditada com outro título (Literatura dos *ashik* e formas da poesia nacional), o *destan*, o *koşma* e o *tuyug* são sempre reunidos em uma mesma categoria e algumas explicações (como alguns extratos de literatura dos *ashik* presentes no livro) acentuam a inclusão do *destan* na tradição oral<sup>50</sup>. K. İ. Karakoç – autor de uma tese em que o objetivo é estudar a construção da literatura durante o processo de construção de Estado-Nação na Turquia – ressalta a existência de programas de rádio dedicados ao *destan*. Nesse caso, ele não é entendido como um gênero escrito, mas como um longo poema em estilo épico, em que o tema podia variar e celebrar tanto o sucesso dos dirigentes da República, quanto dos “gazi”<sup>51</sup>. Em outras partes desses mesmos programas, o *destan* referia-se aos poemas compostos e cantados dentro da tradição oral pelos *ashik*<sup>52</sup>. A epopeia continuava admirada e inacessível com suas conotações eurocêntricas.

Em uma obra de 2013, O. A. Kayabaşı e R. G Kayabaşı mostraram que todos os participantes desse debate, reunidos em torno da “ques-

tão da literatura nacional”, admiravam a literatura grega antiga, mas não quiseram um modelo, nem uma fonte de inspiração como fizeram os europeus. Por isso, eles preferiram se referir à cultura turca e aos antigos *destan* turcos<sup>53</sup>. Como conciliar esta constatação com as propostas de A. C. Yöntem sobre “as roupas à moda antiga” e os “*destan chorosos*”? É possível dizer que eles atribuem dois significados diferentes ao *destan*? Um, antigo, refere-se a uma realidade que eles admiravam; o outro, fazia referência a uma parte do repertório desprezado dos *ashik* da época? As observações sobre esse tema não são suficientemente claras. Não é descabido pensar que se A. C. Yöntem prefere a palavra francesa e que a usa apenas em um número limitado de obras europeias, é justamente porque ele não pode partir de uma definição fixa do *destan*, que será comparável em precisão às definições construídas a partir das epopeias homéricas. Assim, ele conserva o termo francês *épopée* – em grafia turca – e coloca apenas no subtítulo a palavra *destan* acompanhada do adjetivo nacional<sup>54</sup>. Presumindo haver algum parentesco com o *destan* turco, a epopeia, dentro dessa perspectiva, destaca-se por ser nacional. O autor não aborda a questão do que faz um *destan* ser nacional, mas parece que a resposta provavelmente está na etapa da criação individual, a única, para ele, que falta aos *destan* turcos.

Possivelmente, é na mesma perspectiva que Cenap Şahabettin, crítico e jornalista contemporâneo de Yöntem, usa o termo “era da epopeia-*destan*”<sup>55</sup>, sem admitir que o *destan* seja o equivalente à epopeia. A esta última, ele credita, a seu processo de criação, uma etapa a mais que o *destan*. Se a maioria dos teóricos se referiam à falta de uma etapa – recuperável ou não – Zia Gökalp escolhe um retrocesso. Embora ele não se refira ao termo *épopée* ou a uma concepção explícita dele, Zia Gökalp classifica os *destan* turcos e coloca-os sob o título de *menkibe* e *ustûre*<sup>56</sup>. Esses dois termos árabes existiam já entre os turcos, mas os significados conferidos pelo autor são bem diferentes dos

encontrados nos dicionários do período otomano. Venerando o passado mítico turco e os *destan* recentemente redescobertos, Zia Gökalp recorreu a esses termos mais arcaicos a fim de evitar a banalidade e falta de originalidade do jargão da tradição oral. Assim, ele estabelece uma concepção mais original do gênero ao qual os fragmentos de *destan* que chegaram até nós teriam pertencido e destaca o significado mítico e místico do gênero<sup>57</sup>.

Aqueles que usam a palavra *épopée*, como vimos, esforçam-se em diferenciar o *destan* como uma forma literária do repertório dos *ashik* – lendas e mitos dos quais nenhum poeta fez uma epopeia. Aqueles que preferem o termo *destan* utilizam-no para designar tanto os *destan* arcaicos quanto os *destan* mais recentes e as epopeias homéricas, mas eles não atribuem o mesmo valor às três categorias. Para esses autores, as epopeias homéricas constituem de fato os modelos perfeitos do gênero e sempre falta a última etapa – a composição por um poeta – aos *destan* arcaicos, mais próximos da era do *destan*, era que antecede à islamização e à fixação dos turcos, bem como sua divisão em vários ramos<sup>58</sup>. Os *destan* não heroicos e os *destan* mais recentes cantados pelos *ashik* são agora qualificados como *hikaye*.

Apesar de os teóricos serem reticentes em assimilar o *destan* à epopeia, muitos criadores estão prontos para fazê-lo. Nos anos da guerra de independência turca, houve muitas tentativas de reescrita de *destan* turcos<sup>59</sup>, como mostra a lista dada por Ali Duymaz na sua análise dos *destan* escritos por Ömer Seyfettin<sup>60</sup>. Os escritores das obras nas quais o termo *destan* aparece nos títulos ou subtítulos certamente não compartilham da mesma concepção do gênero; eles podiam querer revivê-lo como tal ou criar o que lhes parecia serem verdadeiras epopeias a partir de fragmentos de *destan* arcaicos. Para Ziya Gökalp, *Altın Destanı* é o *destan* mais completo dos turcos e foi destinado a corresponder ao *Shâh-Nâme*, de Ferdowsi<sup>61</sup>. Basri Gocul, com sua grande obra, “Epopeia nacional dos Oghuz”<sup>62</sup>, é o maior

destaque dessa corrente. Nazim Hikmet<sup>63</sup> e Fazıl Hüsni Dağlarca<sup>64</sup> dedicam seus *destan* às guerras das quais são testemunhas. Enquanto M. N. Sepetçioğlu interessa-se em reescrever uma narrativa pré-islâmica sobre a criação, da qual há apenas um pequeno resumo<sup>65</sup>. A. Ziya Kozanoğlu<sup>66</sup> prefere reescrever o *destan de Battal Gazi*. Niyazi Yıldırım dedica quase toda sua carreira, de 1952 a 1991, à criação de *destan* de todos os gêneros; ele reescreve os *destan* arcaicos e cria novos com temas guerreiros, abandona a versificação importada da literatura de *diwan* em favor da versificação tradicional turca e não hesita em introduzir nos seus *destan* os elementos emprestados da literatura mística e da literatura popular<sup>67</sup>. O poeta iraniano Bulud Qaraçorlu Sehend, por sua vez, escreve em versos as narrativas de Dede Korkut<sup>68</sup>.

Apesar dessa diversidade que marca a “renascença turca”, graças aos *destan*, para retomar a expressão de Ümmühan Topçu<sup>69</sup>, o patriotismo e a ideia de reviver o passado heroico com o objetivo de constituir uma nova identidade são o ponto em comum da maior parte dessas visões sobre o gênero. Na mesma perspectiva, duas outras coleções de poemas provenientes do mesmo movimento poderiam nos interessar na medida em que eles apresentam um *Shâh-Nâme* turco: o de Mithat Cemal Kuntay, publicado em 1945, utiliza a mesma métrica que o *Shâh-Nâme* original e o de Basri Gocul, publicado em 1955. Lâle Uluç dá, em um estudo detalhado, uma longa lista dos *Shâh-Nâme* escritos em persa na corte dos sultões otomanos, para quem são dedicados, e de traduções em turco do *Shâh-Nâme*, de Ferdowsi<sup>70</sup>. Essa boa recepção do *Shâh-Nâme* encontraria assim extensão nesses dois trabalhos, em que não se trata mais de imitação ou tradução, mas sim de *destan* turcos. Todos esses esforços são sinais de uma falta que os *destan* deveriam preencher.

Tudo isso acontece então como se um povo que não possuísse uma epopeia nacional não pudesse ser considerado plenamente uma nação: o período no qual se constitui e se constrói o Estado-Nação tur-



co é caracterizado por esse desejo de epopeia e pela busca de textos para satisfazê-lo. Para resumir, poderíamos dizer que os críticos seguiram praticamente todas as pistas possíveis: considerar a epopeia grega como um modelo, acessível ou não, voltar-se para a literatura turca – mesmo que seja uma forma equivalente (ou não) do gênero “epopeia”, apesar da variedade de temas, heroicos, mas também, por vezes, amorosos.

### Visão geral dos debates sobre as noções de epopeia, de *destan* e de *hikaye* no mundo turcôfono

A literatura nacional é um conceito-chave da corrente que introduz as noções de *epope* e de *epik* na Turquia, e a equivalência entre *destan* e epopeia só se concretizou depois de muitos debates sobre o gênero nos séculos XIX e XX. Paralelamente, os turcos iranianos recorrem apenas ao termo árabe importado do persa, *hamasa*, bem como os persas, e essencialmente em referência ao *Shâh-Nâme*. Nesse contexto iraniano, a palavra *destan* foi sempre utilizada apenas em referência ao rico repertório da tradição oral *ashik*. Aí está a ambiguidade do termo que destacamos: essa tradição não faz distinção entre as obras épicas – como o *destan de Köroğlu e Qaçaq Nebi*<sup>71</sup>, e narrativas amorosas – como o *destan de Ashik Garib e Shah Sanam* ou o de *Asli e Kerem*. Uma constatação da mesma ordem pode ser feita em relação ao Azerbaijão – que então fazia parte da União Soviética e onde o termo russo *эпос* (*epos*) apareceu no século XX<sup>72</sup> – normalmente, o termo é aplicado apenas às epopeias canônicas não turcas, como a *Ilíada* e a *Shâh-Nâme*, bem como a *O Livro de Dede Korkut*, que não faz mais parte do repertório dos *ashik*. A quase totalidade das obras narrativas pertencente a esse repertório é chamada *destan*.

A confusão que existe no século XX na Turquia sobre o *destan* igualmente se encontra entre os turcos da Ásia Central. De fato, Karl

Reichl, nos seus diferentes estudos sobre as epopeias turcas, sobretudo as dos turcos da Ásia Central, admite a existência de uma profunda confusão na tentativa de distinguir *destan* “narrativa épica” e *hikaye* “narrativa de amor” ou “romance”<sup>73</sup>. Romance é definido por ele como “um rótulo geral para designar uma vasta variedade de subgêneros épicos em que o modo heroico não é o modo dominante”<sup>74</sup>. Ele também observa que nas tradições em que há puras epopeias em verso, os romances se caracterizam por sua forma prossimétrica (em prosa). Por exemplo, entre os *Kazakhs* em que as epopeias como *Alpamiş* e *Qoblandibatır* são integralmente em versos, existem os “*love epics*”, que misturam verso e prosa. Ele destaca também que outras tradições (turcas, azerbaijanas, turcomenas, usbeques e uígures) têm apenas a epopeia prossimétrica, com uma notável predileção pelos temas líricos em suas epopeias<sup>75</sup>. Para ele, na tradição oral da Ásia Central que ele estudou, um *destan* caracteriza-se pelos critérios formais e por seu contexto de comunicação. O *destan* seria uma narrativa exclusivamente em verso ou uma mistura de verso e prosa, longo o suficiente para compreender mais de um episódio e para permitir a elaboração de cenas (como monólogos e diálogos). Acima desses critérios formais (entre eles os que se referem à estrutura narrativa e ao comprimento são certamente mais relativos que absolutos), o *destan* é definido por referência ao contexto de comunicação: é “uma narrativa executada em um cenário cerimonial [...], em um estilo particular de canto e recitação e, de um modo geral, acompanhado de um instrumento”<sup>76</sup>.

K. Reichl distingue seis grupos de epopeia oral turca, e admite que nas epopeias do terceiro grupo, a saber as dos turcos da Ásia Central (*quirguizes, cazaques, caracalpaques, uígures e usbeques*), existe uma grande variedade de *destan*: os *loveromance*, bem como epopeias no sentido de epopeias homéricas; enquanto que entre os povos turcos do Sudoeste (turcomenos, azerbaijanos, e turcos da Anatólia), há uma preferência pelos “*love and adventure romance*”<sup>77</sup>.

## A definição do *destan* nos estudos modernos

Hoje a *Grande Encyclopédie de l'Islam* define o *destan* como uma longa narrativa (*hikaye*) em verso, que conta os eventos históricos ou sociais que marcaram profundamente a sociedade<sup>78</sup>. Ela acrescenta que é igualmente o nome de uma forma literária acompanhada do saz<sup>79</sup>. Essa enciclopédia dá como sinônimos de *destan*: *hikaye*, *masal* (“conto”), biografia, *hikaye* em verso, *kissa* (“parábola”), *Vakainame* (“crônica”), história, romance e fábula. Uma definição pouco precisa cujos elementos, no entanto, não são totalmente desconhecidos do leitor francófono. De fato, alguns dos gêneros vizinhos que são mencionados como sinônimos – para não dizer todos – aparecem igualmente na definição que a *Encyclopédie Universalis* fornece sob o nome de *épopée*<sup>80</sup>.

A segunda metade do século XX vê a continuidade da busca pelo épico na literatura turca e as tentativas de fazer do *destan* seu equivalente. Nos anos 1950, B. Ögel desenvolve um estudo a respeito da presença dos mitos nos *destan* turcos e ele também vê elementos de crenças xamânicas. Depois dele, İ. Abdülkadir propõe uma visão geral sobre as epopeias turcas. Ele abre seu longo estudo com uma citação de uma passagem do *destan de Alp Er Tunga*<sup>81</sup>, que chegou até nós pelo livro de Mahmoud de Kashgar. Ele sustenta a existência de uma vasta tradição épica turca que teria chegado até nós somente em fragmentos<sup>82</sup>. Nesses mesmos anos, N. S. Banarlı, para quem “as epopeias são de histórias, em versos, de religião, de virtude e de aventuras heroicas das nações”<sup>83</sup>, supõe a existência de uma antiga tradição épica comum aos turcos e aos hunos<sup>84</sup>. *Destan* é, segundo ele, “o equivalente de epopeia e de lenda”. A lenda conta sobre a pré-história, enquanto a epopeia fala mais dos heróis que viveram nos períodos históricos<sup>85</sup>. Boratav publica, em 1959, um artigo para distinguir a epopeia dos *hikaye*. O autor, fluente em francês, mantém sua concepção sobre o gênero marcada pelas teorias francesas<sup>86</sup>.

Nos anos 1980, o estudo tipológico dos personagens domina as pesquisas sobre a epopeia, em particular com M. Kaplan, que se destaca como referência mais importante dessa corrente. O estudo do tipo do herói guerreiro e seus avatares nos *destan* é então essencial para a definição do gênero. Desde os anos 1990, as teorias da oralidade tornam-se mais importantes. A figura mais significativa nessa perspectiva é sem dúvida D. Yildirim, que continua sua carreira no século XXI recorrendo à teoria da recepção<sup>87</sup>.

Em seguida, H. B. Paksoy publica seus primeiros trabalhos que contêm análises e observações muito originais. Nos anos que se seguem, trabalhando no *destan d'Alpamiş (destan kazakh)*, por exemplo, Paksoy<sup>88</sup> se distingue de seus colegas por suas observações de ordem sociológica e seu interesse pelos *destan* dos turcos do Nordeste. Segundo ele, as sociedades providas de *destan* lembram-se dele e o recitam apenas como resultado da vitória ou da derrota, no desejo de transmitir valores à geração seguinte. No caso de uma grande vitória, um novo *destan* é criado e, no caso de derrota, o *destan* já criado serve para restaurar os corações dos membros da sociedade. Os *destan* são, desse ponto de vista, a sabedoria e as experiências transmitidas<sup>89</sup>. Há os *destan-de-origem*<sup>90</sup>, os *destan* da libertação e da independência renovada a cada conflito, assim dando origem a um novo *destan*<sup>91</sup>.

Para Paksoy, a existência de “tradição da celebração da identidade e das aventuras dos ancestrais” dos turcos foi atestada desde o século VIII<sup>92</sup>. E essa seria provavelmente a mesma tradição que se encontra no século XI sob o nome *sav* ou *sab* no livro de Mahmud de Kashgar<sup>93</sup>. Esse gênero, se podemos considerá-lo como tal, compreende os provérbios<sup>94</sup> e as “advertências”<sup>95</sup>. A palavra *destan* aparece no século XII em um poema de Ahmad Yasavi, e deixa-se interpretar como um equivalente da palavra *sav* e insere-se na mesma tradição literária que visa dar conselhos e transmitir a experiência dos sábios<sup>96</sup>. O caráter sagrado do *destan* é visível nos versos desse grande místico da

Ásia Central: “Que os sábios sigam meus conselhos, que tratem minhas palavras como um *destan* e realizem seus votos”<sup>97</sup>.

Há grandes lacunas nas fontes, porque os exemplos citados não nos permitem acompanhar as modificações que a tradição *sav* deve ter sofrido para fazer nascer aquela sob o nome de *destan*. Entretanto, a pesquisa entusiasta da tradição épica entre os turcos levou os especialistas a se questionarem a respeito de outras tradições, as quais não tinham até então chamado verdadeiramente sua atenção. A questão fundamental “Por que os turcos não têm epopeia?” permite conectar os diversos *destan*, provenientes diferentes partes do mundo turco. Durante os anos de 1930, alguns artigos acadêmicos foram publicados a respeito desse tema. Os historiadores Zeki Velidi Togan<sup>98</sup> e Nihal Atsız<sup>99</sup> foram os primeiros a se manifestarem sobre o assunto. Embora Zeki Velidi Togan admita com grande pesar que entre os turcos, como na Europa, a era do *destan* tenha chegado ao fim, ele insiste que os antigos *destan* podem ser de grande utilidade para alguns povos, especialmente para os turcos e chineses, que podem servir como instrumentos para “a educação nacional”<sup>100</sup>. Apesar da questão da classificação dos *destan* preocupar os dois pesquisadores, eles sempre se questionam sobre a definição do *destan* turco e, para tanto, eles acham necessário descartar os *destan* que eles consideram como “não originais”. Quanto mais o *destan* vem do passado, mais ele reflete os elementos da vida pré-islâmica, mais lhes parece suscetível de ser original, de ser digno para servir de modelo para a definição do gênero. “Que gênero de *destan* é o *destan* turco?” é a questão que leva Nihal Atsız a outros questionamento, como: “*Köroğlu* é o extrato de um *destan Gök Türk*, do século VII ou um *destan* criado no século XVI na Anatólia?” ou “*Manas* é um *destan* karakhanide do século X ou um *destan* quirguiz do século XVII?”<sup>101</sup>. O exemplo dado por Nihal Atsız a fim de esclarecer a função “miraculosa” do *destan* na vida nacional é o *Shâh-Nâme*, o que pode

revelar a concepção funcionalista que os teóricos turcos da época atribuem ao *destan*. O *Shâh-Nâme* é efetivamente o texto que revitalizou a língua e o povo persa depois da conquista árabe, e seu impacto foi longe: a epopeia persa faz do herói turco Alp Er Tunga um anti-herói, e nos textos da época seljúcida, os turcos compartilham desse ponto de vista e se apropriam do ressentimento associado a ele<sup>102</sup>.

É nesse cenário que as primeiras obras do turcólogo alemão Karl Reichl – a quem já fizemos alusão – vieram à tona. Seu imenso trabalho toma como ponto de partida a tradição oral e o *destan* na Ásia Central<sup>103</sup>. O autor frequenta performances e entra em contato com o público e com os recitadores, e seus livros são ricas fontes de informações antropológicas e sociológicas sobre o gênero, que parece ser definido mais pelo contexto que pelo texto em si. O fato de esse autor se interessar sobretudo pelas epopeias da Ásia Central não o impede de conhecer bem a epopeia turca de um modo geral e de pensar cada *destan* ou *hikaye* na perspectiva da tradição oral dos povos turcos em geral, no âmbito de cada ramo ao qual cada epopeia pertence.

Os primeiros anos do século XXI viram o surgimento de dois livros teóricos de Ö. Çobanoğlu. No primeiro, o autor insere o *destan* na tradição dos *ashik*<sup>104</sup>; o segundo é dedicado à “tradição do *destan* épico”<sup>105</sup>. Essas duas obras, que foram autoridade, analisam o *destan* em relação à epopeia e à tradição da qual ele vem. O grande mérito de Çobanoğlu está sobretudo em sua definição do *destan*, considerado como performance e como lugar de interação do público e do recitador. Essa concepção considera todas as derivações e ligações intertextuais entre os *destan* provenientes dos diversos ramos dos povos turcos ou entre os três tipos de *destan* (arcaico, heroico e histórico). Desse modo, ela é suficientemente global por levar em conta o longo trajeto que os *destan* “arcaicos” ou “míticos” fizeram até chegar aos *destan* dos *ashik*.

A publicação de um livro sobre os *destan* turcos pré-islâmicos por duas figuras conhecidas por muitos acadêmicos, Sakaoğlu e Duymaz,

marca o ano 2002<sup>106</sup>. No mesmo ano, aparece na França *Contes de Turquie*, de P. N. Boratav, que define o conto em distinção à epopeia<sup>107</sup>. Em 2004, Ocal Oğuz publica suas análises sobre a tradição oral e considera o *destan* como um elemento dela<sup>108</sup>. As pesquisas realizadas por Metin Ekici sobre os elementos envolvidos na definição do *destan* turco abrem caminho para uma definição autônoma dos *destan* turcos<sup>109</sup>. Em 2007, um conjunto de artigos de A. B. Ercilâsun compreende análises globais sobre o *destan*, sobretudo dos de Dede Korkut e de Oghuz Khagan<sup>110</sup>. Em 2009, A. Arvas estuda, em uma tese orientada por Çobanoğlu, a tradição do *destan* nos Kiptchaks, usando uma análise dos motivos<sup>111</sup>. No mesmo ano, um artigo de Naciye Yıldız é dedicado à tradição do *destan*<sup>112</sup> e, em 2011, é publicado um estudo detalhado de Ç. Akyüz sobre as mudanças associadas ao papel dos profissionais na performance do *destan* e as consequentes modificações do gênero<sup>113</sup>.

O livro de Dilek Çetindaş requer uma menção especial. Antes de abordar a questão do *destan* na poesia moderna turca, a autora dedica cerca de sessenta páginas à definição do gênero e às convergências e divergências entre epopeia e *destan*. Ela diferencia o *destan* por seu tipo de herói, que se distingue das outras tradições épicas do mundo: para ela, os heróis dos *destan* turcos são verdadeiramente humanos, com seus pontos fortes e suas fraquezas, eles se inserem no mundo social e são por isso mesmo apresentados de forma realista<sup>114</sup>. Visando estudar os traços do *destan* na poesia moderna, a autora se interessa pelos critérios temáticos do gênero, bem como pelos efeitos e pelas funções específicas dele. Entretanto, as funções que ela atribui ao *destan* não descartam verdadeiramente as definições canônicas. Ela considera de fato que os *destan* garantem a coesão entre as gerações, veiculando elementos moralizantes<sup>115</sup>. Isso não impede que houvesse, para ela, uma diferença entre *destan* e epopeia: a epopeia relata “os períodos da desintegração e da integração”, enquanto os *destan* reivindicam a narrativa de fundação dos impérios ou encenam o período

mais brilhante. A associação dessa característica ao espírito de conquista, ao desejo e à pretensão dos turcos de reinar sobre o mundo, favorece a relação entre os turcos e o *destan*<sup>116</sup>.

## Conclusão

Após os primeiros contatos com as teorias sobre o gênero épico na Europa, os críticos turcos continuam em uma situação difícil, mas o caminho que se abre dá aos debates e às análises sobre o *destan* turco uma grande riqueza e uma grande força. A questão de saber se a epopeia tem um equivalente turco é um ponto de partida; os autores e os críticos, ávidos por uma identidade nacional, sentem falta de uma. A ideia é então tanto procurar as obras do passado distante que merecem ser qualificadas como epopeia, quanto tentar criar novas, imitando o modelo de um *Shâh-Nâme*, que teve tanto sucesso. Talvez o ponto de maior destaque é que nenhum dos *destan* recitados pelos *ashik* da época foi considerado como um equivalente à epopeia, apesar do fato de geralmente serem chamados de *destan*. O desejo de ter uma epopeia nacional, a adesão à teoria de origem oral da epopeia – escrita posteriormente por um poeta – e finalmente as grandes guerras conjugam-se para motivar um renascimento do *destan* no período de 1910 a 1980.

A descoberta de *O Livro de Dede Korkut* reconfirma consideravelmente os críticos por seu caráter arcaico, porém igualmente completo: esse *destan*, de origem oral, foi posteriormente fixado pela escrita – e isso era o que se entendia como epopeia. Os traços de oralidade e sobretudo o personagem Dede Korkut, considerado precursor dos *ashik* contemporâneos, fizeram desse livro uma articulação entre os *destan* arcaicos (cujo desaparecimento afligiu o espírito nacionalista da época) e aqueles sempre recitados pelos *ashik*.

Agora, com o crescente interesse pela tradição oral em nível internacional, os turcólogos se interessam cada vez mais pelos *destan* e



*hikaye* coletados na vasta extensão onde são sempre recitados e cantados. Como consequência, as análises e os estudos responsáveis por definir o *destan* turco como um gênero ou como uma tradição literária preferem induzir essa definição dos *destan* a ajustá-la às definições de epopéia.

## Referências bibliográficas

- BANG, W., & Arat, R. R. (éd.). **Oğuz Kağan Destanı** [O *destan* de oghuz Kagan]. Istanbul: Burhaneddin, 1936, vol. 18.
- BORATAV, Pertev Naili. **Contes de Turquie**. Paris: Maisonneuve & Larose, 2002.
- GÖKALP, Ziya. Altın Destan [O *destan* de ouro]. **Genç Kalemler**, vol. III, N°14 (1327/1911), p. 41-43. GÖKYAY, Orhan Şaik. **Dede Korkut**. Ankara: Arkadaş, 1938.
- HIKMET, Nâzım. **Kuvayi Milliye Destanı** [O *destan* do exército nacional] (1956, primeiro título: *Kurtuluş Savaşı Destanı* [O *destan* da guerra da libertação]). Istanbul: Bilgi, 1968.
- HIKMET, Nâzım. **Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı** [1336] [O *destan* de Şeyh Bedreddinle, o filho do juiz de Simavne]. Istanbul: Dost, 1968.
- HOMER. **Ilyada**. Trad. Rzagülzadə, Mikayil. Bakou: Azərənəşr, 1978.
- HOMÈRE. **iliada ilias Destani**, [A *Ilíada* – *destan* de Ilias] Trad. Ehmet Cevat Emre. Istanbul: Varlık, 1957.
- HOMÈRE. **Odisseya**. Trad. Ziyatay, əlekber. Bakou: Azərənəşr, 1977.
- MUHARREM, Ergin. **Dede Korkut Kitabı I** [O *Livro de Dede Korkut I*]. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1997.
- NAZIM Hikmet. **Kuvayi Milliye Destanı** [O *destan* do exército nacional]. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, [primeira publicação com esse título em 1968], Ocak, 2002.
- RIFAT, Kilisli. **Kitab-ı Dede Korkut ala lisan-ı taife-i Oguzan** [O livro de Dede Korkut na língua da tribo Oghuz]; müstensihî Kilisli Rifat. Istanbul: imprimerie Amire, 1914/1332.
- SEHEND, Bulud Karaçorlu. **Sazımın Sözü** [O que diz meu saz] (Tebriz, sem data, em alfabeto árabe). Istanbul: K.B.Y., 1980.
- SEPETÇIOĞLU, Mustafa Necati. **Yaratılış ve Türeyiş** [A criação e a procriação]. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1965.

## TEXTOS TEÓRICOS

ABDÜLKADIR, İnan. Türk Destanlarına Genel Bir Bakış [Visão geral sobre os *destan* turcos]. **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten**, 1954, p. 189–206.

ABDURRAHMAN, Varis. Tarihteki Efsanevi Turan Padişahı Alper Tunga Hakkında [Observações sobre o rei mítico de Turan, Alp Er Tunga na História]. **Tarih Araştırmaları Dergisi**, vol. 22, N°35 (2004), p. 1–8.

AKBARPOURAN, Monire. Ghoft–e gui darbarez–e honar–e dastan sorayi–e ashigi, گ (ی و گ ت ف گ) [هرابردی رنه ییارسناتسد یقیشاع]Entrevista sobre a tradição dos Ashiks]. **Elbilimi**, N° 82 (2016), p. 131–146.

AKDİK, Hazel Melek. Sözlü kültürden modern edebiyata bir köroğlu anlatısı: simavne kadisi oğlu Şeyh Bedreddin destanı [Uma narrativa de Köroğlu da tradição oral à literatura moderna: o *destan de Şeyh Bedreddin*, o filho do juiz de Simavne]. **Milli Folklor**, vol. 24, N° 96 (2012), p. 129–136.

AKKAYA, Özcan. Türk Halk Hikâyelerinde Hak Âşıklığı [Os ashiks de Deus nas hıkaye populares]. In: **Université de Çankırı Karatekin, Sosyal Bilimler Ens. Dergisi**, N 2 (2010), p. 1–10.

AKYÜZ, Çiğdem. Dünden Bugüne Türk Dünyası Destan Anlatıcıları [Os narradores do *destan* no mundo turco, ontem e hoje]. **Turkish Studies**, vol. 6, N° 4 (2011), p. 15–26.

ARVAS, Abdulselam. **Dede Korkut Destanı ve Kıpçak Sahası Epik Destan Geleneği** [O Livro de Dede Korkut e os *destan* épicos do domínio Kıpçak]. Thèse Doctorale, l'Université de Yüzüncü Yıl, Institut des sciences sociale, Van, 2009.

ATSIZ Nihal. Türk Destanı üzerine incelemeler, Türk Destanı [Estudos sobre os *destan* turcos. O *destan* turco]. **Orkun**, N° 30 (1951). URL: <http://www.nihalatsiz.com/yazi/turk-destani-uzerine-incelemeler.html> (acessado: 7/23/2017).

ATSIZ, Nihal. Türk destanini tasnif etmek tecrübesi [Sobre a classificação dos *destan* turcos]. **Orkun**, N° 32 (1951). URL: <http://www.nihal-atsiz.com/yazi/turk-destaniuzerine-incelemeler.html/3> (acessado: 7/23/2017).

ATSIZ, Nihal. Kopuzlama Ve Oğuzlama. **Orkun**, N° 34 (1951). URL: <http://www.nihalatsiz.com/yazi/turk-destani-uzerine-incelemeler.html/5> (acessado: 7/23/2017).

ATSIZ, Nihal. Türk Destanı Üzerinde Çalışanlar [A pesquisa sobre os *destan* turcos]. In: **Orkun**, N° 31 (1951). URL: <http://www.nihal-atsiz.com/yazi/turk-destani-uzerineincelemeler.html/2> (acessado: 7/23/2017).

ATSIZ, Nihal. Türk Destanını Nazıma Çekmek Teşebbüsleri, Uğuz Kağan Destanı [A verificação do *destan* turco; o *destan* de oghuz kaghan]. **Orkun**, N° 33 (1951). URL:

<http://www.nihal-atsiz.com/yazi/turk-destani-uzerine-incelemeler.html/4> (acessado: 7/23/2017).

BANARLI, Nihad; SAMI, Resimli. **Türk Edebiyatı Tarihi** [História ilustrada da literatura turca]. Ankara: M. E. B., vol. 2, N° 997 (1971).

BEKKI, Salahaddin. Dedem Korkut Kitabı araştırmalarının 100 yıllık tarihi ve '100 temel eser' kapsamında yayımlanan Dede Korkut Hikâyeleri adlı kitapların niteliği üzerine bir değerlendirme [História de cem anos de estudos sobre o Livro de Dede Korkut e investigação sobre os livros que têm como títulos Dede Korkut Hikâyele-ri, a partir de cem obras principais]. **Symposium international de Düşünce Hayatımızda ve Kültürümüzde Dede Korkut**, Baybourt, 2015/21-22 mai. Yalçın-Kürşat Kara(éd.), Les éditions de l'université de Baybourt, 2015, p. 179-198.

BENJAMIN, Walter. **Œuvres II: Poésie et Révolution**, trad. M. De Gandillac, Denoël, Paris, 1971.

BORATAV, Pertev Naili. **Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği** [As hikaye populares e a tradição da *Hikaye* popular]. Istanbul: Adam, 1946.

ÇETİNDAŞ, Dilek. **Yeni Türk Şiirinde Destan** [O *destan* na poesia moderna turca]. Ötüken, 2014.

ÇOBANOĞLU, Özkul. **Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü** [A tradição cultural do estilo dos *ashik* e o gênero do *destan*]. Ankara: Akçağ, 2000.

ÇOBANOĞLU, Özkul. **Türk dünyası epik destan geleneği** [A tradição épica do *destan* no mundo turco]. Akçağ, 2003.

DURMUŞ, M. Destan Şairi Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun Asya'dan Anadolu'ya Göçen Ruha ve Ahi Evren Kültürüne Bakışı [sobre o "espírito" da Ásia introduzido pelos Turcos na Anatólia durante sua imigração e a cultura de Ahi Evran]. **Premier symposium international de Ahilik Kültürü ve Kırşehir**, Kırşehir, 2008, 15-17 Octobre. Disponível em: Academia.edu.

DUYMAZ, Ali. Ömer Seyfettin'in kaleme aldığı destanlar üzerine bir değerlendirme [Investigaçãp sobre os *destan* escritos por Ömer Seyfettin]. **Balikesir University Journal of Social Sciences Institute**, vol. 12, N° 21 (2009), p. 413-421.

EKICI, Metin. Destan Araştırma ve İncelemelerinde Kullanılan Bazı Terimler Hakkında II [Observações sobre alguns termos utilizados nas pesquisas e nos estudos sobre o *destan*]. **Milli Folklor Dergisi**, N° 53 (2002), p. 27-34.

EKICI, Metin. Destanlar [Os *destan*] In: HALMAN, Talat S. (éd.). **Türk Edebiyatı Tarihi**. Ankara: Éditions du Ministère de la culture et du tourisme, 2006, p. 83-109.

EKICI, Metin. **Azerbaycan kaçak hikayeleri** [As hikaye dos Kachaks no Azerbaijão]. Thèse de doctorat, Université d'Ége, soutenue en 2008.

EMRE, Ahmet Cevat. Homeros Eposları ve Dede Korkut Oğuzlamaları [As epopeias homéricas e os *oghuznames* de Dede Korkut]. **Odysseia – II**, Ankara, Türk Dil Kurumu [Academia da língua turca], 1941, p. 271– 295.

ERCİLÂSUN, Ahmet Bican Bilge. Meşrutiyet Tenkidinde Batidan Giren Terimler [Os termos importados do Ocidente na crítica da época da Constituição]. **Electronic Turkish Studies**, vol. 4, N° 1-1 (2009/ hiver), p. 373–408.

ERCİLÂSUN, Ahmet Bican Bilge. **Makaleler: dil, destan, tarih, edebiyat** [artigos: “língua”, “destan”, “História”, “literatura”]. Ankara: Éditions Akçağ, 2007, vol. 5. 27.

EROL, Ogur. Ali Canip Yöntem’in Cumhuriyet Döneminde Edebiyat Öğretimi İçin Hazırladığı Ders Kitapları [Os manuais escolares editados por Ali Canip Yöntem para o ensino de literatura no período da República]. **Revue de la faculté de l’éducation de l’université d’Uludağ**, vol. 22, N° 2 (2009), p. 379–395.

FILIZOK, Rıza. **Ali Canip’in hayatı ve eserleri üzerinde bir araştırma** [Um estudo sobre a vida e a obra de Ali Canip]. Izmir: Éditions de l’université d’Ege, 2001.

GÖKALP, Altan. Le Dit de l’os et du clan: De l’ordre segmentaire oghouz au village anatolien. **L’Homme**. Paris: EHESS, 1987, p. 80–98.

GÖKALP, Ziya. **Kızıl elma** [A maçã vermelha]. Istanbul: Ötügen, 2015.

GÖKALP, Ziya. **Türk Medeniyeti Tarihi** [1924] [História da civilização turca]. Istanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1926.

GÖKALP, Ziya. **Türk Töresi** [1923] [A tradição turca]. Istanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976.

GÖMEÇ, Saadettin. The Identity of Oguz Kagan. The Oguz in the History and the Epics of Oguz Kagan. **Oriente Moderno**, vol. 89, N° 1 (2009), p. 57–66.

KARAKOÇ, Kani İrfan. **Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk edebiyatı’nın İnşası (1923–1950)** [O processo de constituição do Estado–Nação e a construção da literatura turca]. Thèse de Doctorat, l’Université d’Ankara, 2002.

KAYABAŞI, Onur Alp et KAYABAŞI, Rabia Gökçen. Ali Canip Yöntem ve Batı’dan Giren Bir Terim: Epope [Ali Canip Yöntem e um termo importado do Ocidente (*Epope*)]. **21Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, vol. 2, N° 4 (2013), p. 153–160.

KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad. Edebiyat-ı Milliye [A literatura nacional]. **Servet-i Fünun**, vol. 4, N° 1041 (1911).

KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad. Epope Meselesi [A questão da epopeia]. **Büyük Mecmua**, N° 5 (1919), p. 68–69.

KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad. **Türk edebiyatı tarihi** [História da literatura turca]. Istanbul: Imprimerie Amere (em alfabeto árabe), 1920.

- KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad & ŞAHABEDDİN. Süleyman. **Malumat-ı Edebiyye** [Específico de literatura]. Istanbul: Kanaat, 1914.
- KOZANOĞLU, Aptullah Ziya. **Battal Gazi Destanı: Türk romanı** [*Destan de Battal Gazi: um romance turco*]. Ankara: Atlas Kitabevi, 1965.
- LEVEND, Agâh Sırrı. **Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyatı** [Lições de história da literatura: Tanzimat]. Istanbul: Marifet, 1934.
- LUFFIN, Xavier. L'union impossible d'un prince musulman et d'une jeune arménienne: une version en karamanlica de Kerem et Aslı. **Ipirotika Chronika**, N° 40 (2006), p. 325–340.
- LUFFIN, Xavier. **Le long voyage d'Ashik Garip**. Paris: L'Harmattan, 2005.
- MOREAU, Jean-Luc. De la poésie populaire finnoise à l'épopée finlandaise. Le *Kalevala*. In: FEUILLEBOIS-PIERUNIK, Ève (éd.). **Épopées du monde : pour un panorama (presque) général**. Paris: Classiques Garnier, 2011, p. 425–436.
- NEBİYEVA, Ülker. Oğuz epik düşüncesinin kaynağı olarak kitab-ı dede korkut'un dresden nüshası [O manuscrito de Dresdem do Livro de Dede Korkut como fonte da concepção épica *oghuz*]. **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, vol. 14, N° 36 (2008), p. 173–186.
- REVEL, Nicole; SEYDOU, Christiane; COUROUCLİ, Maria; GOKALP, Altan; Emmanuèle, BAUMGARTNER; FERNANDEZ, Jocelyne; HAMAYON, Roberte Nicole; FILIOZAT, PierreSylvain; MACÉ, François. Article Épopée. **Encyclopædia Universalis** [online] : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/epopee/>.
- ÖGEL, Bahaeddin. **Türk mitolojisi: kaynaklar ve açıklamaları ile destanlar** [Mitologia turca: os textos de referência e suas explicações]. Türk Tarih Kurumu, 1971.
- OĞUZ, Öcal. Türk halk edebiyatı: el kitabı [Guia da literatura popular turca]. **Éditions Grafiker** (10e éditions), 2013, vol. 18. Osmanlica-Türkçe Sözlük [Dicionário turco-otomano]. Disponível URL: <http://www.luggat.com/48592/insad>. Acesso em 09/13/2016.
- ÖZKAN, İsa. Ergenekon Destanı Hakkında [Observações sobre o destan de Ergenekon]. **Türk Yurdu dergisi**, N° 265 (2009), p. 43–47.
- PAKSOY, Hasan Bülent. Türk Destanları'nın Önemi [Sobre a importância dos *destan* turcos]. **Tarih İncelemeleri Dergisi**, vol. 8, N° 1 (1993), p. 51–63.
- PAKSOY, Hasan Bülent. **Alpamış, Rus yöntemi altında Orta Asya kimliği** [Alpamış, a identidade da Ásia Central sob a gestão russa]. Ankara: Association for the Advancement of Central Asian Research, 2012.
- PAKSOY, Hasan Bülent. Dastan Genre in Central Asia. In: STEEVES, Paul D. (éd.). **Modern Encyclopedia of Religions in Russia and the Soviet Union**. Academic International Press, 1995, vol. 5, p. 222–231.

PAKSOY, Hasan Bülent. **Türk Tarihi, Toplumların Mayası ve Uygarlık** [História turca. A origem das sociedades, a civilização turca]. Izmir: Mazhar Zorlu holding, 1997.

PAKSOY, Hasan Bülent. **Uzaysal yönetim beklerken** [À espera da gestão espacial]. Firenze: Carrie/ European University Institute, 2008.

PALA, Iskender. Kaside. **İslam ansiklopedisi**. Türkiye Diyanet Vakfı, 2001, vol. 24, p. 564–566.

PALAGYI, Tivadar. *La Chanson de Roland et le Digénis Akritas dans l'histoire littéraire : construction du passé national en France et en Grèce au tournant du XIXème et du XXème siècles*. **Cahiers de La Nouvelle Europe**. Paris : L'Harmattan, 2008/8, p. 35–48.

REDHOUSE, James William. **An English and Turkish Dictionary**. Londres: B. Quar-tish, 1856.

REICHL, Karl. The search for origins: Ritual aspects of the performance of epic. **Journal of Historical Pragmatics**, 2003, vol. 4, N° 2, p. 249–267.

REICHL, Karl. **The Oral Epic: Performance and Music**. Berlin: Verlag für Wissen-schaft und Bildung, 2000.

REICHL, Karl. **Turkic oral epic poetry, Traditions, Forms, Poetic Structures**. New York; London: Galad Publishing, 1992.

ŞAHİN, Haşim. Menâkibnâme. In: **İslam ansiklopedisi**. Türkiye Diyanet Vakfı, 2004, vol. 29, p. 112–114.

SAKAOĞLU, Saim et Duymaz, Ali. **İslâmiyet öncesi Türk destanları: incelemeler, metinler** [Os *destan* turcos antes do Islâ; as análise, os textos]. Ötüken, 2002.

SAMI, Şemseddin. **Kamus-î Firansavi** [Dicionário turco-francês]. Istanbul: Impri-merie Mihran, 1883. SAY, Yağmur. **Türk İslam tarihinde ve geleneğinde Seyyid Bat-tal Gazi ve Battalname** [Seyyid Battal Gazi e Battalname na história e na tradição turco-islâmica]. Ankara: Sistem Ofset MATBAACILIK, 2009. URL: <http://www.es-kisehir.gov.tr/sarici/battalname-kitap>. Pdf. Acesso em 15/02/2015.

SEYFEDDİN, Ömer. Yeni lisan [A nova língua]. In: **Genç Kalemler**, 1911, p. 75–81.

TOGAN, Zeki Velidi. Türk Destanlarının Tasnifi [A classificação dos *destan* turcos]. **Atsız Mecmua**, (1931) / mai, juin, juillet, septembre.

TOPÇU, Ümmühan. Hilmi Ziya Ülken'de Türk Rönesansı Arayışı ve Destan [A pes-quisa de uma renascença turca e o *destan* no Hilmi Ziya Ülken]. **Millî Folklor**, 17e année, N° 65 (2005), p. 102–105.

ULUÇ, Lâle. The Shahanama of Firdausi in the Lands of Rum. In: MELVILLE, Charles; VAN DEN BERG, Gabrielle (éds.). **Shahnama Studies II: The Reception of Firdausi's Shahnama**. Brill, 2012, p. 161–180.

VON DIEZ, Heinrich Friedrich. **Denkwürdigkeiten von Asien in Künsten und Wissenschaften, Sitten, Gebräuchen und Alterthümern, Religion und Regierungsvfassung: aus Handschriften und eigenen Erfahrungen gesammelt.** Berlin: edição do autro, 1815, vol. 2.

YETİŞ, Kâzım. Destan [Destan]. **İslam ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı, 1994, vol. 9, p. 202–205.

YILDİRİM, Dursun. Hikâyeciliğimizde Üçüncü Yaratıcılık Ortamı ve Hikâyeci Eyyûbî-i Garîb [O “terceiro contexto” da criação, na tradição da hikaye e o Hikâyeci Eyyûbî-i Garîb]. **Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, vol. 4, N° 5(2003), p. 134–142.

YILDİRİM, Dursun. Kitâb-ı Dedem Qorqud Metinleri Hangi Yaratıcılık Ortamından Geliyor? [Qual o contexto para os textos de *O Livro de Dede Korkut*?]. **Türkbilig/Revue des études de turcologie**, vol. 3, N° 3 (2002), p. 130–171.

YILDİRİM, Dursun. Türk Kahramanlık Destanı [Os *destan* heroicos turcos]. **Türk Bi-tiği: Araştırma/İnceleme Yazıları**. Ankara: Éditions Akçağ, 1998, p. 149–157.

YILDIZ, Naciye. “Türk Destancılık Geleneği”, [A tradição do *destan* turco]. **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, vol. 6, N° 1 (2009), p. 7–15.

YÖNTEM, Ali Canip (sous le pseudonyme Yekta Bâhir). Millî Daha Doğrusu Kavmî Edebiyat Ne Demektir [O que se entende por “literatura nacional”, ou melhor, “popular”?]. **Genç Kalemler**, vol. 2 (1911/ Juin), p. 4–13.

YÖNTEM, Ali Canip (Sous le pseudonyme Yekta Bâhir). Millî Edebiyat Meselesi [A questão da literatura nacional]. **Genç Kalemler**, vol. 2, N° 6 (1327/1911. Le 2 juin), p. 99–103.

YÖNTEM, Ali Canip. Ecnebî Edebiyatı, Homer Kimdir? İlyada ve Odisse Nasıl Eserlerdir? [A literatura estrangeira. Que é Homero? Qual é o gênero da *Ilíada* e da *Odisseia*?]. **Millî Talim ve Terbiye Cemiyeti Mecmuası**, N° 5 (1918 (1334) /aôût), p. 7–18.

YÖNTEM, Ali Canip. Epope Asrî Bir Nevi Midir? [A epopeia é um gênero contemporâneo?]. **Büyük Mecmua**, N° 4 (1919/mars), p. 58–59.

YÖNTEM, Ali Canip. Epope Nedir? [O que é a epopeia?]. **Yeni Mecmua**, vol. 2, N° 62 (1918/ Juillet), p. 193–195.

YÖNTEM, Ali Canip. Sanat ve Edebiyat–Millî Lisan ve Millî Edebiyat [Arte nacional e literatura nacional. A língua e a literatura nacionais]. **Genç Kalemler**, vol. 2, N° 3 (1327/1911/ mai), p. 47–52.

YÖNTEM, Ali Canip. Yine Epopeye Dair [Novamente sobre epopeia]. **Büyük Mecmua**, N° 6 (1919/1335) /avril), p. 84–85.

## NOTAS

- 1 Artigo publicado em francês na *Recueil Ouvert* em 2017: AKBARPOURAN, Monire. Le *destan turc* est-il une épopée ? Premiers débats et prolongements actuels. **Recueil Ouvert**, 2017. URL: <http://ouvrir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/283-le-destan-turc-est-il-une-epopee-premiers-debats-et-prolongements-actuels>. E, em português, na *Revista Épicas*: AKBARPOURAN, Monire. O *destan turco* é uma epopeia? Primeiros debates e extensões atuais. Tradução Renata de Castro. **Revista Épicas**. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 1-26.
- 2 Monire Akbarpouran é doutora em Letras Francesas pela Universidade Shahid Beheshti (Teerã). Ela defendeu em 2017 sua tese intitulada *L'imaginaire épique. Les cas du Livre de Dede Korkut et de la Chanson de Roland* [O imaginário épico. Os casos de *O Livro de Dede Korkut* e da *Canção de Rolando*]. Artigos publicados: Vers l'étude du « travail épique » dans le Livre de Dede Korkut, **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines**, 45 | 2014, <http://emscat.revues.org/2340>. Em colaboração com Dominique Carnoy Torabi: Doganeye hoviya/gheryiat va baztarif-e no-e adabi-e hamase (و فی رعت زاب عون یبدا هسامح) و تیریغ و هن گود تیوه و تیریغ [Identidade/Alteridade e a redefinição do gênero épico]. **Critical Language & Literary Studies** [Revista persa da Faculdade de Letras da universidade de Shahid Beheshti], Automne-Hiver 1395 (2016-2017), 13e série, n°17, p. 79-99 e Khanesh-e beynamatni-e dastan-e ashigi-e Asli va Karam: Taghir va tatavvor-e naghsh-e gahraman dar yek sonnate adabi” (دا یقی ش ی لصا و مرک: ری یغ و روطت شقن نام رهق رد کی تنس یبدا) [Leitura intertextual do *destan* de Asli e Karam: modificação e desenvolvimento do status do herói em uma tradição literária], **Cultural History Studies** (Desjuhesh Nameh Anjoman-e Iraniye Tarikh), printemps 1395 (2016), 7e année, N° 27, p. 63-84; L'Altérité dans le Livre de Dede Korkut: L'image du chrétien, **JASS** (Journal of Academic Social Science Studies), N° 57, été 2017, p. 291- 309. URL: [https://www.jasstudies.com/Makaleler/1520018130\\_15-Monire%20Akbarpouran.pdf](https://www.jasstudies.com/Makaleler/1520018130_15-Monire%20Akbarpouran.pdf). Dados atualizados em 2022: Vínculo como estudante de Graduação do INRS (urbanização, cultura, sociedade), Montreal, Canadá. E-mail: m.akbarpouran2@gmail.com.
- 3 “Gostaria de agradecer à Universidade de Clermont-Auvergne e ao CELIS pelo Pós-Doutorado que me permitiu escrever este artigo”. N.T.: Agradecimento da autora.
- 4 O *qaside* é uma das formas poéticas emprestada das literaturas árabe e persa do século XIV. Os primeiros exemplos de *qaside* em turco são panegíricos e não demonstram grande diferença dos poemas panegíricos dedicados aos *khans* turcos, antes da conversão dos turcos ao Islã. Ver PALA, Iskender. *Kaside*. **Islam Encyclopedisi**, 2001, Vol 24, p. 564- 566. Esse empréstimo e muitos outros acontecem no contexto da literatura de *diwan*, a literatura oficial, associada à vida na corte, profundamente inspirada pela língua e literatura árabe e persa e fortemente marcada pelo lirismo e pelo simbolismo místico. REDHOUSE, James William. **An English And Turkish Dictionary**. Londres: B. Quartish, 1856.
- 5 SAMI, Şemseddin. **Kamus-ı Firansavi** [Dicionário turco-francês]. Istanbul: Imprimerie Mihran, 1883.
- 6 A literatura nacional é o nome de uma corrente literária de um vasto âmbito sócio-político, nascida em 1911 em torno da revista *Genç Kalemler Dergisi* [A revista das jovens plumas], publicada em 1910-1912. Como o nome sugere, essa corrente visava voltar-se para o povo (a nação) e dirigir-se a ele.
- 7 As mesmas atitudes encontram-se no caso da criação do *Kalevala*, epopeia finlandesa, do século XIX cf. MOREAU, Jean-Luc. De la poésie populaire finnoise à l'épopée finlandaise. Le *Kalevala*. In: FEUILLEBOIS-PIERUNIK, Ève (éd.). **Épopées du monde: pour un panorama (presque) général**. Paris: Classiques Garnier, 2011, p. 425-436, e da epopeia grega *Digénis*



- Akritas* (cf. PALÁGYI, Tivadar. **La Chanson de Roland et le Digénis Akritas** dans l'histoire littéraire: construction du passé national en France et en Grèce au tournant du XIXème et du XXème siècles. **Cahiers de la Nouvelle Europe**, Paris: L'Harmattan, 2008/8, p. 35–48.).
- 8 O *destan* de Oghuz Kagan e o *Ergenekon* foram os primeiros *destan* turcos que chamaram a atenção dos pesquisadores sobre a epopeia turca, dotando de um passado imaginário e mítico os turcos ávidos por uma identidade nacional. O turcólogo W. Radloff publicou pela primeira vez o *destan Oghuz Kagan* em 1891. Uma segunda edição, mais popular, foi feita em 1936, por W. Bang e G.R. Rahmeti. Quanto ao *destan Ergenekon*, temos apenas a versão citada no *Câmi'ü't-Tevarih*, de Resididdin, do século XIII. Esta será recuperada quatro séculos mais tarde, no século XVII, por um outro historiador, Ebulgazi Bahadır Han.
  - 9 Publicada pela primeira vez em 1914 (GÖKALP, Ziya. **Kızıl elma** [A maçã vermelha]. Istanbul: Ötüken, 2015), essa narrativa mítica é conhecida em várias versões. O debate sobre sua origem se mantém vivo: alguns a consideram uma narrativa turca e outros, uma narrativa mongol. Estes argumentam que se trata de uma narrativa mongol que teve uma versão turca construída no apogeu do nacionalismo turco, por Rabia Kadri. Este último estabeleceu os paralelismos entre essa narrativa (tida como mongol) e uma narrativa turca e concluiu que se tratava de uma narrativa em comum. Seja como for, a vontade de epopeia nos turcos da época fez dessa narrativa um dos pilares de sua identidade. (ÖZKAN, İsa. *Ergenekon Destanı Hakkında* [Observações sobre o *destan de Ergenekon*]. **Türk Yurdu dergisi**, N° 265 (2009), p. 43–47).
  - 10 Publicada pela primeira vez em 1936, trata-se de uma narrativa com forte colorido mítico, consagrada à vida do ancestral mítico da confederação tribal Oghuz, Oghuz khagan (Oğuz Kağan). O nome de Oghuz Kagan encontra-se sob várias formas em função das línguas dos povos que se apropriam desse *destan*: Oghuz Khagan, Oghuz Khan (nos textos ingleses), Oğuz Han (na Turquia), Oğuz Xan (no Azerbaijão), Oguz Kagan (em várias fontes francesas). Para mais informações, cf. BANG, W., & ARAT, R. R. (éd.). **Oğuz Kağan Destanı** [O *destan* de oghuz Kagan]. Istanbul: Burhaneddin, 1936, vol. 18.; GÖMEÇ, Saadettin. *The Identity of Oguz Kagan. The Oguz in the History and the Epics of Oguz Kagan*. **Oriente Moderno**, vol. 89, N° 1 (2009), p. 57–66.
  - 11 Conhecido também sob o nome de Dânişmendnâme, esse *destan* conta as façanhas e as guerras de Danishmend Gazi, o segundo chefe da dinastia *Danishmendide*, fundada após a batalha de Manzikert na Anatólia. A palavra árabe *gazi* designa aqueles que fizeram a guerra santa. Esse termo une-se ao nome como título de numerosos heróis épicos na Anatólia.
  - 12 O *Livro de Dede Korkut* é conhecido por três manuscritos: o de Dresdem (135 páginas) é o mais completo, ele contém doze narrativas e uma introdução; o de Berlim (34 páginas) é uma cópia e serviu de referência para a publicação de Von Diez; o do Vaticano (109 páginas) comporta introdução e cinco narrativas. E. Rossi considera o manuscrito do Vaticano (no qual o dialeto é o antigo anatoliano *osmandi*) mais “autêntico” que o de Dresdem, no qual a língua apresenta características do dialeto *azeri*. Estes três manuscritos são em alfabeto árabe e a maior parte dos pesquisadores os datam do século XVI. O *Livro de Dede Korkut* foi traduzido para o alemão e publicado por Von Diez em 1815. Barthold publica uma tradução russa de quatro narrativas entre os anos 1894–1904. A primeira publicação na Turquia não foi antes de 1914, em alfabeto árabe e depois do manuscrito de Berlim, graças a Kilisli Muallim Rifat Bilge (*Kitab-ı Dede Korkut ala lisan-ı taife-i Oguzan* [O livro de Dede Korkut na língua da tribo Oghuz]; müstensihî Kilisli Rifat, Istanbul: impressão Amire, 1914/1332). A primeira publicação integral do livro, em alfabeto turco moderno e acompanhada de comentários, data de 1938 e foi realizada por Orhan Şaik Gökyay (GÖKYAY, Orhan Şaik. **Dede Korkut**. Ankara: Arkadas, 1938). Para uma síntese detalhada sobre as primeiras obras que tratam do assunto, ver BEKKI,

- Salahaddin. Dedem Korkut Kitabı araştırmalarının 100 yıllık tarihi ve ‘100 temel eser’ kapsamında yayımlanan Dede Korkut Hikâyeleri adlı kitapların niteliği üzerine bir değerlendirme [História dos cem anos de estudos sobre o Livro de Dede Korkut e investigação sobre os livros que têm como título Dede Korkut Hikâyeleri, a partir de cem obras principais]. In: **Symposium internacional de Düşünce Hayatımızda ve Kültürümüzde Dede Korkut**, Baybourt, 2015/21-22 mai. Yalçın-Kürşat Kara(éd.), Les éditions de l’université de Baybourt, 2015, p. 179-198.
- 13 Quando Von Diez traduziu o texto para o alemão, em 1815, ele se interessou essencialmente pelas afinidades que existem entre o Ciclope de *O Livro de Dede Korkut*, Depegöz, e Polifemo, na *Odísseia*. Ver VON DIEZ, Heinrich Friedrich. *Denkwürdigkeiten von Asien*. In: **Künsten und Wissenschaften, Sitten, Gebräuchen und Alterthümern, Religion und Regierungverfassung**, Nicolai, 1815. Vol.2.
- 14 Sobre essa narrativa, ver LUFFIN, Xavier. **Le long voyage d’Ashik Garip**. Paris: L’Harmattan, 2005.
- 15 Sobre esse paralelismo, ver BORATAV, Pertev Naili. **Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği** [As hikaye populares e a tradição da Hikaye popular]. Istanbul: Adam, 1946.
- 16 Para aplicação da palavra *destan* nessa narrativa, ver AKKAYA, Özcan. Türk Halk Hikâyelerinde Hak Âşıklığı [Os *ashiks* de Deus nas hikaye populares]. Université de Çankırı Karatekin, Sosyal Bilimler Ens. **Dergisi**, N 2 (2010), p. 1-10.
- 17 Genealogias que contam a vida dos reis e heróis da tribo *oguzes*.
- 18 Os especialistas não concordam mais no que se refere à definição desses termos. Muharram Ergin, nas suas análises de *O Livro de Dede Korkut*, aborda o assunto e sustenta que as partes em versos pertencem a uma epopeia anterior, composta de diálogos e monólogos chamados de *söys* (poemas); enquanto que *boy* é sinônimo de narrativa (verbo *boylamak*: fazer um *destan*) (Muharrem, Ergin, Dede Korkut Kitabı I, [O Livro de Dede Korkut I], Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1997). Esta consideração de Ergin baseia-se no manuscrito de Dresdem, em que doze narrativas levam o título de *Boy* (por exemplo: *Dirse Han oğlu Bogaç Han Boyu* – a narrativa de Boghac khan, o filho de Dirse khan). Ver NEBIYEVA, Ülker. *oğuz epik düşüncesinin kaynağı olarak kitab-ı dede korkut’un dresden nüshası*. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü **Dergisi**, 2008, vol. 14, N° 36.). Observamos que Ergin não considera esse *boy* como *destan*, em função de seu reduzido tamanho, mas como passagens que fizeram provavelmente parte de um *destan* anterior. Já Altan Gökalp, o tradutor francês de *O Livro de Dede Korkut*, relaciona a palavra *soy* a um termo antigo que designa ‘osso’ – daí o verbo *soylamak* significar “buscar as origens, investigar, glorificar alguém por suas origens”. Traduzindo a palavra *boy* como clã, ele propõe “o dito sobre o osso e sobre o clã” ou “dizer sobre o clã ou sobre a linhagem” como equivalente da expressão já citada e parte dessa análise para estudar a organização social dos Oghuz (GÖKALP, Altan. *Le Dit de l’os et du clan: De l’ordre segmentaire oghouz au village anatolien*. **L’Homme**, 1987, p. 83).
- 19 KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad, 1911, via LEVEND, Ağah Sırrı. **Edebiyat Tarihi Derleri: Tanzimat Edebiyatı** [Lições de história da literatura: Tanzimat]. Istanbul: Marifet, 1934. op. cit.
- 20 Destaca-se que a nova língua é um conceito-chave no discurso patriótico dos anos 1911-1923, que procura substituir a identidade otomana, focada na religião e no território do império, por uma identidade turca, focada na raça. (SEYFEDDIN, Ömer. *Yeni lisan* [A nova língua]. **Genç Kalemler**, 1911, p. 75-81). O mesmo acontece com as noções de raça ou povo turcos e com o espírito nacional, que constituem argumentos fundamentais nos debates sobre o gênero. YÖNTEM, Ali Canip. *Sanat ve Edebiyat-Millî Lisan ve Millî Edebiyat* [Arte nacional e literatura nacional. A língua e a literatura nacionais]. **Genç Kalemler**, vol. 2, N° 3 (1327/1911/ mai), p. 47-52.

- 21 Ver YÖNTEM, Ali Canip (sob o pseudônimo de Yekta Bâhir). Millî Daha Doğrusu Kavmî Edebiyat Ne Demektir [O que se entende por “literatura nacional” ou melhor, “popular”?]. **Genç Kalemler**, vol. 2 (1911/ Juin), p. 4–13.
- 22 O verbo utilizado (*insad etmek*) é antigo e está em desuso, refere-se à tradição oral e significa cantar. cf. **Osmanlıca Türkçe Sözlük**, disponível em: <http://www.luggat.com/48592/insad>, acesso em: 9/13/2016.
- 23 YÖNTEM, Ali Canip. Millî Daha...
- 24 A capital do Império mongol no século XIII.
- 25 YÖNTEM, Ali Canip. Millî Daha... *op. cit.*
- 26 KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad & ŞAHABEDDİN, Süleyman. **Malumat-ı Edebiyye** [Resumo de literatura]. Istanbul: Kanaat, 1914.
- 27 A palavra de origem árabe (قشاع) designa “aquele que se apaixonou” e, em algumas tradições (na Anatólia, no Azerbaijão e no Irã), substituiu os termos mais arcaicos como *ozan* e *bakhshi* para designar os profissionais que recitam e cantam os *destan* que eles criam (o que tem se tornado raro nos últimos cinquenta anos) ou os *destan* anônimos. Eles tocam o saz [N.T.: tipo de instrumento persa] e frequentemente usam roupas tradicionalmente reservadas a essa profissão. Essa mudança relaciona-se com dois fenômenos: 1) a expressão *ashik* de Deus (*hak ashikları*) mostra bem que, desde os séculos XIII–XIV, as recitações de *destan* são associadas aos círculos de *sufis* colonizadores que participavam dos *gazas* e intalaram-se nos novos territórios; 2) o abrandamento dos ânimos teria resultado da fixação e islamização dos turcos nos novos territórios, e o impacto das literaturas líricas persa e árabe poderia ter mudado o status do *ozan* ou do *bakhshi*. Segundo Özkül Çobanoğlu, a tradição *ashik* foi criada no século XVI. cf. ÇOBANOĞLU, Özkül. **Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü** [A tradição cultural do estilo dos *ashik* e o gênero do *destan*]. Ankara: Akçağ, 2000.
- 28 O impacto da recitação do *destan* no cotidiano é ainda significativo no Irã. Assim um habitante armênio de Úrmia conta sobre a mudança de atitude de seu vizinho mulçumano em relação à escuta do *destan* de Aslı et Kerem. Nos anos de 1970, a rádio local de Úrmia dedicou um programa às recitações do *Ashik Dehgan*. A família do narrador tinha duas galinhas que sempre iam ao quintal do vizinho mulçumano. Ele ouvia esse programa toda noite e indignava-se cada vez que o pai de Aslı, a moça armênia, levava-a para longe de seu amado mulçumano, para evitar o casamento dela. Ele então deixava as galinhas irem para seu quintal. Depois de dezenas de sessões, quando no *destan* o pai da amada começa a preparar outra estratégia, o vizinho enerva-se novamente contra as galinhas... (AKBARPOURAN, Monire. Ghoft-e gui darbarey-e honar-e dastan sorayî-e ashîgî, *ی‌یوگت‌فگ هرابردی رنه‌ی‌یارسنات‌س‌دی‌قی‌شاع*) [Entrevista sobre a tradição dos *Ashiks*]. **Elbilimi**, N° 82 (2016), p. 131–146).
- 29 KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad & ŞAHABEDDİN, Süleyman. **Malumat-ı Edebiyye** [Resumo da literatura]. Istanbul: Kanaat, 1914.
- 30 *Op. cit.*, p. 251–252.
- 31 Idem.
- 32 YÖNTEM, Ali Canip. Epope Nedir? [O que é a epopeia?]. **Yeni Mecmua**, vol. 2, N° 62 (1918/ Juillet), p. 193–195.
- 33 *Op. cit.* p. 114–117.
- 34 *Op. cit.* p. 123.
- 35 YÖNTEM, Ali Canip. Epope Asrı Bir Nevi Midir ?” [É a epopeia um gênero contemporâneo?]. **Büyük Mecmua**, 1919 / Mars, N° 4, p. 58–59.
- 36 YÖNTEM, Ali Canip. Yine Epopeye Dair [Novamente sobre a epopeia]. **Büyük Mecmua**, 1919 (1335) /Avril, N°6, p. 84–85.

- 37 YÖNTEM, Ali Canip, “Ecnebî Edebiyatı, Homer Kimdir ? İlyada ve Odisse Nasıl Eserlerdir ?” [Da literatura estrangeira, quem é Homero? A que gênero pertencem a *Ilíada* e a *Odisseia*?]. **Milî Talim ve Terbiye Cemiyeti Mecmuası**, 1918 (1334) / Aou̇t, N° 5, p. 7–18
- 38 Intitulado igualmente *Battal Gazi destani*, trata-se da narrativa épica criada em torno da vida fabulosa de um certo Seyed Battal Gazi, comandante árabe na guerra entre os Umayyads e Bizâncio, nos séculos VII e VIII, e escrita em prosa nos séculos XII e XIII. Ver SAY, Yağmur. **Türk islam tarihinde ve geleneginde Seyyid Battal Gazi ve Battalname** [Seyyid Battal Gazi et Battalname na história e a tradição turco-islâmica]. Ankara: Sistem Ofset Matbaacılık, 2009. Disponível em: <http://www.eskisehir.gov.tr/sarici/battalname-kitap.pdf> (acessado em 15/02/2015).
- 39 Epopeia criada no século XVI e ainda viva na Turquia, no Azerbaijão, no Irã e também nos países da Ásia Menor.
- 40 FILIZOK, Rıza. **Ali Canip’in hayatı ve eserleri üzerinde bir araştırma** [Estudo sobre a vida e a obra de Ali Canip]. Izmir: Éditions de l’université d’Ege, 2001, p. 118.
- 41 *Op. cit.*, p. 117–118.
- 42 KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad. Epope Meselesi [A questão da epopeia]. **Büyük Mecmua**, N°5, 1919. p. 68–69.
- 43 *Ibidem*.
- 44 O filósofo francês Théodule Ribot (1839–1916) desenvolve através de várias obras uma filosofia dos sentimentos.
- 45 Citado por KARAKOÇ, Kani İrfan. **Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk edebiyatı’nın inşası (1923–1950)** [O processo de constituição do Estado–Nação e a construção da literatura turca]. Tese de Doutorado, universidade de Ankara, 2002.
- 46 KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad. **Türk edebiyatı tarihi** [História da literatura turca]. Istanbul: Impri-merie Amere (em alfabeto árabe), 1920.
- 47 Uma forma poética composta de 2–4 quadras, de versos octossílabos e hendecassílabos.
- 48 Forma poética muito antiga em quadra.
- 49 EROL, Oğur. Ali Canip Yöntem’in Cumhuriyet Döneminde Edebiyat Öğretimi için Hazırladığı Ders Kitapları [Os manuais escolares organizados por Ali Canip Yöntem para o ensino de literatura no período da república]. **Revue de la faculté de l’éducation de l’université d’Uludağ**, 2009, vol. 22, N° 2., p. 285.
- 50 *Op. cit.*
- 51 KARAKOÇ, Kani İrfan. **Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk edebiyatı’nın inşası (1923–1950)** [O processo de constituição de Estado–Nação e a construção da literatura turca]. Tese de Doutorado, Universidade de Ankara, 2002. p. 154.
- 52 *Ibidem*.
- 53 KAYABAŞI, Onur Alp et Kayabaşı, Rabia Gökçen. Ali Canip Yöntem ve Batı’dan Giren Bir Terim : Epope [Ali Canip Yöntem e um termo importado do Ocidente (epope)], **21Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, vol. 2, N° 4 (2013), p. 153–160. p. 154.
- 54 FILIZOK, Rıza. **Ali Canip’in hayatı ve eserleri üzerinde bir araştırma** [Um estudo sobre a vida e a obra de Ali Canip]. Izmir: Éditions de l’université d’Ege, 2001. p. 15.
- 55 ERCILASUN, Ahmet Bican Bilge. Meşrutiyet Tenkidinde Batıdan Giren Terimler [Os termos importados do Ocidente na crítica ao período da Constituição]. **Electronic Turkish Studies**, vol. 4, N° 1–I (2009/ hiver), p. 373–408.
- 56 Menkibe: depois da Enciclopédia turca do islam, o termo aplicava-se à origem das narrativas de virtudes dos companheiros do Profeta e foi a partir do século XI que os *menkibe* também começam a contar os prodígios realizados por homens santos e míticos *sufis*. Depois do século

- XII e da organização de diversas escolas *sufis*, o termo é também usado nas biografias de chefes de tribos e de sufis famosos. ŞAHİN, Haşim. Menâkıbnâme. **İslam ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı, 2004, vol. 29, p. 112–114. *Ustûre*: No dicionário turco-otomano, esse termo é a tradução exata de “mitologia” e não há nenhuma conotação épica. (Ver, online : <http://www.luggat.com/117790/usture>).
- 57 Ver GÖKALP, Ziya. **Türk Töresi** [1923] [A tradição turca]. İstanbul, K.B.Y., 1976 ; Gökalp, Ziya, **Türk Medeniyeti Tarihi** [1924], [História da civilização turca], İstanbul: K.B.Y., 1926. Apesar dessas duas denominações, *menkıbe* e *ustûre*, propostas por Ziya Gökalp como equivalentes da epopeia nunca terem sido retomadas por seus sucessores, elas podem ser explicadas por referência aos próprios *destan*. Grande parte dos *destan* pré-islâmicos – para não dizer todos – chegaram até nós apenas em forma de narrativa, em forma de alusão nas crônicas do período islâmico. Não sabemos quase nada sobre suas formas originais. Quanto aos *destan* do período islâmico, há na maioria um santo ou um *gazi* como herói principal e eles podem facilmente ser inseridos no gênero islâmico *menkıbe*. A grande influência do culto dos santos e dos *gazi* sobre os *destan* criados na Anatólia antes e durante o período otomano é inegável, o que explica o parentesco Zia Gökalp estabeleceu entre esses gêneros e o *destan*. Não faltam afinidade temáticas entre os dois gêneros e há grande quantidade de exemplos que comprovam a existência de uma concepção idêntica da narrativa da vida de santos *sufis* e as narrativas que contam as façanhas de um herói. O *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*, de Nazim Hikmet publicado pela primeira vez na Turquia em 1936, retoma um evento histórico da vida de um grande sufi do século XIV– XV. Esse mesmo *destan* é também comparado ao *destan de Köroğlu*. (AKDIK, Hazel Melek. Sözlü kültürden modern edebiyata bir köroğlu anlatısı : simavne kadısı oğlu Şeyh Bedreddin destanı [Uma narrativa de Köroğlu da tradição oral à literatura moderna: o *destan de Şeyh Bedreddin*, o filho do juiz de Simavne]. **Milli Folklor**, vol. 24, N° 96 (2012), p. 129–136). Nazim Hikmet propõe a narrativa da vida desse sufi em uma perspectiva épica bem próxima daquela do *destan de Köroğlu*.
- 58 Esta ideia é cara aos pensadores e teóricos dos anos 1910–1930 e associada ao turanismo (movimento social), que concebe esses povos de origem turca como um conjunto sociocultural. Como A.C. Yöntem bem pontua, não se trata só da questão da raça, mas também da questão da língua.
- 59 Também referida como “época da guerra da libertação”, esse período que vai de 1919 a 1922 começa com o colapso do Império Otomano no fim da primeira guerra mundial e se estende durante as guerras civis e a guerra de independência travada por Ata Türk contra as grandes potências que buscavam, seguindo o tratado de Sèvres, retomar os territórios perdidos do antigo império.
- 60 DUYMAZ, Ali. Ömer Seyfettin’in kaleme aldığı destanlar üzerine bir değerlendirme [Investigação sobre os *destan* escritos por Ömer Seyfettin]. **Balıkesir University Journal of Social Sciences Institute**, vol. 12, N° 21 (2009), p. 415.
- 61 GÖKALP, Ziya. Altın Destan [O *destan* de ouro]. **Genç Kalemler**, vol. III, N°14 (1327/ 1911), p. 41–43.
- 62 Ele oferece nessa obra uma narrativa de Oghuz khagan complementada por outros *destan* turcos, dentre os quais *O Livro de Dede Korkut*.
- 63 Composto em 1941 e publicado pela primeira vez na Turquia em 1956, *Kurtuluş Savaşı Destanı* [O *destan* da guerra da libertação] será, em 1968, retomado com outro nome. Ver HIKMET, Nâzım. **Kuvayi Milliye Destanı** [O *destan* do exército nacional] (1956, primeiro título: *Kurtuluş Savaşı Destanı*, [O *destan* da guerra da libertação]). İstanbul: Bilgi, 1968.
- 64 Citamos a título de exemplo *Çanakkale Destanı* [O *destan* da guerra de Çanakkale] publicado em 1965.

- 65 SEPETÇIOĞLU, Mustafa Necati. **Yaratılış ve Türeyiş** [A criação e a procriação]. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1965.
- 66 KOZANOĞLU, Aptullah Ziya. **Battal Gazi Destanı: Türk romanı** [*Destan de Battal Gazi: um romance turco*]. Ankara: Atlas Kitabevi, 1965.
- 67 Sobre o aspecto místico nos *destan* de Niyazi, ver DURMUŞ, M. Destan Şairi Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun Asya'dan Anadolu'ya Göçen Ruha ve Ahi Evren Kültürüne Bakışı [Sobre o "espírito" da Ásia introduzido pelos turcos na Anatólia durante sua imigração e a cultura de Ahi Evran]. **Primeiro Symposium internacional de Ahilik Kültürü ve Kırşehir**, Kırşehir, 2008, 15-17 Outubro, disponível em Academia.edu.
- 68 SEHEND, B. K. **Sazımın Sözü, İntişarat-ı Şems**. Tebriz (sem data, publicado depois das cronologias nos anos 1962- 1963).
- 69 TOPÇU, Ümmühan. Hilmi Ziya Ülken'de Türk Rönesansı Arayışı ve Destan [A busca de uma renascença turca e o *destan* em Hilmi Ziya Ülken]. **Milli Folklor**, 17e année, N° 65 (2005), p. 102-105.
- 70 ULUÇ, Lâle. The Shahanama of Firdausi in the Lands of Rum. In: MELVILLE, Charles & VAN DEN BERG, Gabrielle (Éds.), **Shahnama Studies II: The Reception of Firdausi's Shahnama**. Brill, 2012, p. 161-180.
- 71 *Destan* composto pelos *ashik* anônimos nos séculos XIX-XX sobre os combates de Qaçaq Nebi contra os tzares russos durante a segunda metade do século XIX.
- 72 As primeira publicações de Homero em *azeri*, e a Bakou, são feitas em 1977 e 1978 (Ver : Hommer, Ilyada (trad. Rzagülzadə, Mikayil), Bakou, Azərənşır, 1978; Homère, Odisseye (trad. Ziyatay, əlekber), Bakou, Azərənşır, 1977). Entretanto, o termo já havia sido introduzido há muito tempo em textos críticos.
- 73 Cf. REICHL, Karl. **Turkic oral epic poetry. Traditions, Forms, Poetic Structures**. New York and London: Galad Publishing, 1992, p. 130-133.
- 74 *Op. cit.*, p. 130.
- 75 *Op. cit.*, p. 130.
- 76 *Op. cit.*, p. 124. Teria sido o mesmo para as performances *ashik* dos turcos ocidentais? Por falta de documentos, não se pode falar do passado distante, mas para um bardo de hoje cantar Koroğlu ou uma narrativa amorosa como *Asli ile Kerem* não parece fundamentalmente diferente: geralmente o bardo não classifica as obras de seu repertório em função de seu caráter guerreiro ou não guerreiro. A única exceção são os casos de performance durante as festas de casamento que poderiam durar sete dias e dariam uma privilegiada oportunidade para recitar e cantar "os *destan* de amor" (Mahabbat dastani). Nos outros contextos, nada parece realmente distinguir hikaye e *destan* aos olhos dos recitadores. A música que acompanha o *destan* de amor ou o *destan* "épico" não pode mais servir de marca distintiva: ela não é por si só nem épica nem lírica, mas muda em função dos episódios. Assim, uma passagem muito comum entre os *Qashqai*, no Irã, é aquela em que o herói principal, Koroğlu, interroga os Gruidas para saber se eles viram ou não seu companheiro de guerra, Eyvaz. A música que acompanha este episódio é extremamente triste e romântica.
- 77 REICHL, Karl. The oral epic: performance and music. **V.W.B**, 2000, p. 19-20.
- 78 YETİŞ, Kâzım. Destan. **İslam ansiklopedisi**. Türkiye Diyanet Vakfı, 1994, vol. 9, p. 202-205.b
- 79 Alaúde de três cordas tocado pelos *ashik*.
- 80 Nicole Revel, Christiane Seydou, Maria Couroucli, Altan Gokalp, Emmanuèle Baumgartner, Jocelyne Fernandez, Roberte Nicole Hamayon, Pierre-Sylvain Filliozat, François Macé, artigo "Épopée", **Encyclopædia Universalis** [online] : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/epopee/>.

- 81 Trata-se de uma passagem elegíaca sobre a morte do grande herói, Alp Er Tunga. O real interesse dessa passagem está no fato de haver nas fontes escritas dos povos vizinhos numerosas referências a esse rei turco e que é identificado como o rei de Turan – o país e o povo inimigo do Irã no Shâh-Nâme –, Afrasiyab. Esse *destan* cujo título aparece sempre na lista dos *destan* turcos pré-islâmicos desapareceu e foi reescrito. Associar essa passagem e as alusões a esse personagem a um *destan* que relata as guerras entre os turcos e os persas retoma sobretudo o desejo dos turcos de ter um grande *destan* que daria outra versão das coisas, um *destan* “ao contrário” em comparação ao Shâh-Nâme. Para uma síntese sobre Alp Er Tunga cf. ABDUR-RAHMAN, Varis. Tarihteiki Efsanevi Turan Padişahı Alper Tunga Hakkında [Sobre o rei mítico de Turan, Alp Er Tunga na História]. **Tarih Araştırmaları Dergisi**, vol. 22, N°35 (2004), p. 1-8.
- 82 ABDÜLKADIR, İnan. **Türk Destanlarına Genel Bir Bakış** [Visão geral dos *destan* turcos]. Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten, 1954.
- 83 BANARLI, Nihad Sami. **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi** [História ilustrada da literatura turca]. Ankara: M. E. B., vol. 2, N° 997 (1971). p. 1.
- 84 *Ibid.*, p. 23.
- 85 *Ibid.*, p. 2.
- 86 BORATAV, Pertev Naili. **Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği** [As *hikaye* populares e a tradição da *Hikaye* popular]. Istanbul: Adam, 1946.
- 87 YILDIRIM, Dursun. Hikâyeciliğimizde Üçüncü Yaratıcılık Ortamı ve Hikâyeci Eyyübi-i Garîb [O “terceiro contexto” da criação, na tradição da *hikaye* e o *Hikâyeci Eyyübi-i Garîb*]. **Türkbilgi/Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, vol. 4, N° 5(2003), p. 134-142. [Esse “terceiro contexto” corresponde a uma origem de *hikaye* nem oral nem literária, mas “mista”, N.D.E.]; YILDIRIM, Dursun. Kitâb-ı Dedem Qorqud Metinleri Hangi Yaratıcılık Ortamından Geliyor? [Qual o contexto dos textos d’*O Livro de Dede Korkut?*], **Türkbilgi/Revue des études de turcologie**, vol. 3, N° 3 (2002), p. 130-171; YILDIRIM, Dursun. Türk Kahramanlık Destanı [Les *destan* héroïques turcs]. In: **Türk Bitiği: Araştırma/İnceleme Yazıları**. Ankara: Éditions Akçağ, 1998, p. 149-157. 13.
- 88 PAKSOY, Hasan Bülent. Türk Destanları’nın Önemi [Sobre a importância dos *destans* turcos]. **Tarih İncelemeleri Dergisi**, vol. 8, N° 1 (1993), p. 51-63; PAKSOY, Hasan Bülent. **Alpamiş, Rus yöntemi altında Orta Asya kimliği** [Alpamiş, a identidade da Ásia Central sob a gestão russa]. Ankara: Association for the Advancement of Central Asian Research, 2012; PAKSOY, Hasan Bülent. *Destan* Genre in Central Asia. In: STEEVES, Paul D. (Éd.). **Modern Encyclopedia of Religions in Russia and the Soviet Union**. Academic International Press, 1995, vol. 5, p. 222-231; PAKSOY, Hasan Bülent. **Türk Tarihi, Toplumların Mayası ve Uygarlık** [História turca. A origem das sociedades, a civilização turca]. Izmir: Mazhar Zorlu holding, 1997; PAKSOY, Hasan Bülent. **Uzaysal yönetim beklerken** [À espera da gestão espacial]. Firenze, Carrie/European University Institute, 2008. [À espera de uma verdadeira gestão do espaço, N.D.E.]
- 89 Ele cita, como vimos, o exemplo do significado do *destan* nos textos antigos para concluir que não se tratava de um gênero definido por sua função: dá conselhos e traz soluções que relatam os conflitos vividos e resolvidos pelos ancestrais. Aqui se pode pensar na noção de “saberória épica” desenvolvida por Walter Benjamin no “Le narrateur”, in **Œuvres II: Poésie et Révolution**. Trad. M. De Gandillac, Denoël. Paris, 1971, p. 143
- 90 PAKSOY, Hasan Bülent. **Türk Tarihi, Toplumların Mayası ve Uygarlık** [História turca. A origem das sociedades, a civilização turca]. Izmir: Mazhar Zorlu holding, 1997 p. 73-74.
- 91 PAKSOY, Hasan Bülent. **Alpamiş, Rus yöntemi altında Orta Asya kimliği** [Alpamiş, a identidade da Ásia Central sob a gestão russa]. Ankara: Association for the Advancement of Central Asian Research, 2012, p. 14.
- 92 *Op. cit.*, p. 12. 91 *Ibid.*, p.

- 93 *Ibid.* p. 13.
- 94 O equivalente turco desse termo é “as palavras dos ancestrais”, o qual se refere a um culto dedicado aos ancestrais.
- 95 Indicações dadas pela literatura oral sob forma de conselhos que explicam o que se deve e o que não se deve fazer. Exemplo: *ölenile ölmezler* significa: não se deve morrer com aquele que morre (é preciso se recuperar depois da morte de um ente próximo).
- 96 PAKSOY, Hasan Bülent. **Alpamiş, Rus yöntemi altında Orta Asya kimliği** [Alpamiş, a identidade da Ásia Central sob a gestão russa]. Ankara: Association for the Advancement of Central Asian Research, 2012, p. 13.
- 97 *Bilginler benim ferasetime kulak versinler/ Sözüme destan muamelesi yaparak muratlarına ersinler*. Paksoy, citado por: PAKSOY, Hasan Bülent. **Alpamiş, Rus yöntemi altında Orta Asya kimliği** [Alpamiş, a identidade da Ásia Central sob a gestão russa]. Ankara: Association for the Advancement of Central Asian Research, 2012, p. 13.
- 98 TOGAN, Zeki Velidi. Türk Destanlarının Tasnifi [A classificação dos *destan* turcos]. **Atsız Mecmua**, (1931)/mai, juin, juillet, septembre.
- 99 ATSIZ, Nihal. Kopuzlama Ve Oğuzlama. **Orkun**, 1951, N° 34; ATSIZ, Nihal. Türk Destanı Üzerinde Çalışanla. **Orkun**, 1951, N° 31; ATSIZ, Nihal. Türk Destanı Üzerine İncelemeler, Türk Destanı. **Orkun**, 1951, N° 30; ATSIZ, Nihal. Türk Destanını Nazıma Çekmek Teşebbüsleri, Uğuz Kağan Destanı. **Orkun**, 1951, N° 31; ATSIZ, Nihal. Türk Destanını Tasnif Etmek Tecrübesi. **Orkun**, 1951, N° 32.
- 100 ATSIZ, Nihal. Türk destanını tasnif etmek tecrübesi” [Sobre a classificação dos *destan* turcos]. **Orkun**, N° 32 (1951). URL: <http://www.nihal-atsiz.com/yazi/turk-destani-uzerine-incelemeler.html/3>. Acesso: 7/23/2017.
- 101 ATSIZ NİHAL. Türk Destanı üzerine incelemeler, Türk Destanı [Estudos sobre os *destan* turcos. O *destan* turco]. **Orkun**, N° 30 (1951). URL: <http://www.nihal-atsiz.com/yazi/turk-destani-uzerine-incelemeler.html>. Acesso: 07/23/2017.
- 102 *Ibid.*
- 103 REICHL, Karl. The search for origin: Ritual aspects of the performance of epic. **Journal of historical pragmatics**, 2003, vol. 4, N° 2, p. 249–267; REICHL, Karl. **Turkic oral epic poetry. Traditions, Forms, Poetic Structures**. New York; London: Galad Publishing, 1992; REICHL, Karl. **The oral epic: performance and music**, VWB, 2000.
- 104 ÇOBANOĞLU, Özkul. **Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü** [A tradição cultural do estilo dos *ashik* e o gênero do *destan*]. Ankara: Akçağ, 2000.
- 105 ÇOBANOĞLU, Özkul. **Türk dünyası epik destan geleneği** [A tradição épica do *destan* no mundo turco]. Ankara: Akçağ, 2003.
- 106 SAKAOĞLU, Saim; DUYSMAZ, Ali. **İslâmiyet öncesi Türk destanları: incelemeler, metinler** [Os *destan* turcos antes do Islâ; análises, textos]. Ötüken, 2002.
- 107 BORATAV, Pertev Naili. **Contes de Turquie**. Maisonneuve & Larose, 2002.
- 108 OĞUZ, Öcal. **Türk halk edebiyatı: el kitabı** [Guia da literatura popular turca]. Éditions Grafiker (10e éditions), 2013, vol. 18.
- 109 EKICI, Metin. Destanlar [Os *destan*]. In: HALMAN, Talat S. (éd.). **Türk Edebiyatı Tarihi**. Ankara: Éditions du Ministère de la culture et du tourisme, 2006, p. 83–109; EKICI, Metin. Destan Araştırma ve İncelemelerinde Kullanılan Bazı Terimler Hakkında II [Observações sobre alguns termos utilizados nas pesquisas e estudos sobre o *destan*]. **Milli Folklor Dergisi**, N° 53 (2002), p. 27–34; EKICI, Metin. **Azerbaycan kaçak hikayeleri** [As *hikaye* dos *Kachaks* no Azerbaijão]. Tese de doutorado, Universidade de Ege, defendida em soutenu en 2008.
- 110 ERCİLÂSUN, Bilge. **Makaleler: dil, destan, tarih, edebiyat**. Éditions Akçağ, 2007, Vol. 5.



- 111 ARVAS, Abdulselam. **Dede Korkut Destanı ve Kıpçak Sahası Epik Destan Geleneği** [*O Livro de Dede Korkut e os destan épicos do domínio Kıpçak*]. Université de Yüzüncü Yıl, Institut des sciences sociales (tese de doutorado publicada), Van, 2009.
- 112 YILDIZ, Naciye. Türk Destancılık Geleneği [A tradição do *destan* turco]. **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, vol. 6, N° 1 (2009), p. 7-15.
- 113 AKYÜZ, Çiğdem. Dünden Bugüne Türk Dünyası Destan Anlatıcıları [Os narradores do *destan* no mundo turco, ontem e hoje]. **Turkish Studies**, vol. 6, N° 4 (2011), p. 15-26
- 114 ÇETINDAŞ, Dilek. Yeni Türk Şiirinde Destan [O *destan* na poesia moderna turca]. **Ötüken**, 2014, p. 53-54.
- 115 Ibid. p. 54. 114
- 116 Ibid. p.55.



## **SOBRE AS TRANSFORMAÇÕES DA TRADIÇÃO ÉPICA NO SÉCULO DAS LUZES NA PÓLÔNIA<sup>1</sup>**

***Roman Dabrowski<sup>2</sup>***

As tentativas visando a realizar o sonho de uma epopeia no período das Luzes polonesas foram empreendidas numerosas vezes, no entanto, com resultados mais ou menos conclusivos; mas, geralmente se estima que nenhuma dessas tentativas teve um resultado inteiramente satisfatório. Isso concerne, claramente, à epopeia em sua versão – como a costumam chamar – “séria”, porque certas epopeias cômicas escritas nessa época, consideradas frequentemente nos trabalhos de história literária como pertencentes a um gênero distinto – a saber, o poema herói-cômico – fazem parte dos empreendimentos mais interessantes da poesia polonesa desse tempo. Convém notar que a maioria das tentativas de criação de uma epopeia foram realizadas nos dois primeiros decênios do século XIX – considerados na história da literatura polonesa como pertencentes ao fim da Idade das Luzes e integrados ao século XVIII, em sentido lato. Esse ponto de vista foi também adotado neste artigo, cujo objetivo é apresentar, de maneira sintética, as vozes e as orientações da continuação e da transformação da forma clássica da epopeia, na poesia das Luzes polonesas.

Na classificação dos gêneros literários formulados sob o reinado de Estanislau II Augusto da Polônia (1764–1795), não se distinguia o poema herói-cômico (epopeia cômica) como um gênero à parte, falando de maneira geral sobre as características da epopeia. A ilustração mais evidente e conhecida dessa abordagem nos é dada pela obra intitulada *Sztuka rymotwórcza* [A arte poética], de Franciszek Ksawery Dmochowski (1788), em que “*cny autor pięknej Myszeidy*” [o virtuoso autor da bela *Myszeida*], quer dizer, Ignacy Krasicki, é mencionado ao lado dos principais criadores de epopeias europeias. Mais à frente, encontramos um encorajamento a tentativas visando à criação de uma epopeia polonesa, na qual, a título de exemplo, além de uma tradução desconhecida hoje em dia de *Henriada*, é indicada uma outra obra do mesmo Krasicki, a saber: *Wojna chocimska* (1780) [A Guerra de Chocim]. Convém destacar que *Myszeida* (1775) é o primeiro poema herói-cômico das Luzes polonesas, geralmente bastante apreciado e interpretado de diferentes maneiras – mesmo que seu pertencimento a esse gênero literário seja, na verdade, por demais complexo, porque o herói-cômico (*heroicomicum*) interfere com o burlesco e com outras formas estilísticas. Tanto que *Wojna Chocimska* [A Guerra de Chocim], escrita cinco anos mais tarde (1780), é geralmente considerada como sendo a única tentativa de escrita de uma epopeia clássica “séria” na Polônia, nos setecentos.

Enquanto isso, Krasicki publicou uma obra-prima do gênero composta em seis cantos, o poema herói-cômico *Monachomachia* [Monacomaquia ] (1778), que apresenta – de maneira cômica, porém sem grandes intenções satíricas – o modo de vida dos monges e seus conflitos, levando finalmente a uma batalha que termina, no entanto, com um festim. Nesse poema, o autor usa de maneira interessante os elementos já conhecidos e convencionais da forma épica, como a introdução e a intervenção de um ser sobrenatural. Encontra-se também uma assembleia, uma delegação, uma batalha, uma descrição

detalhada de qualquer coisa de importante. Mas, em regra, evita-se a repetição esquemática de temas populares, frequentemente os modificando, dando ensejo a um jogo cheio de espírito com o leitor, às vezes os retomando e induzindo conscientemente ao erro, quando se trata de sua realização sob a forma sugerida no começo e esperada por esse leitor. Aqui, o contexto principal é uma parte da tradição da epopeia “séria”, o que é evidente nesse gênero, mas também, de outra parte, as realizações anteriores do poema herói-cômico. Assim, o objeto de uma empreitada paródica consiste em explorar, numa certa medida, por exemplo, certas passagens de *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso, e temas de *Lutrin*, de Nicolas Boileau-Despréaux.

É preciso complementar que, antes mesmo de escrever *Monachomachia*, Krasicki tomou ciência (numa versão manuscrita haja vista que a obra só foi publicada em 1784) de um poema, de Tomasz Kajetan Węgierski, intitulado *Organy: poema heroi-komiczne* [Órgão: um poema herói-cômico], cuja grande parte, especialmente no começo, constitui uma paráfrase de *Lutrin* (com uma transformação manifesta do status do lugar da intriga e dos personagens, pois nessa o conflito transcorre entre o padre de um povoado e o organista), retomando, dessa vez, e mudando com humor, esses temas. Numa situação tal, o fato de retomar certos fragmentos sob a mesma forma seria, sem dúvida, percebido como excessivamente artificial por um poeta da envergadura de Krasicki. Assim, por exemplo, se Węgierski retoma, após Boileau, uma cena de batalha na qual os projéteis são livros (títulos de obras francesas são simplesmente substituídos pelos de produções polonesas), o autor de *Monachomachia* reproduz esse tema chamando atenção para imagem de uma batalha similar, na qual os livros – representados dessa vez por duas obras apenas, com o intuito de fazer uma clara alusão ao mesmo tema – não têm, contudo, um papel importante, e nesse conflito são usados principalmente outros objetos, como pratos, taças, copos, cintos, sapatos e escova.

Também é preciso acrescentar que Krasicki, em *Monachomachia*, tanto no plano linguístico quanto no estilístico, além das características perceptíveis do estilo nobre constitutivo do gênero herói-cômico, em contraste com um tema trivial, faz uso de outros numerosos desvios – como, em particular, da acumulação (por exemplo, dos primeiros nomes dos monges), do paralelismo sintático, da justaposição de palavras com tons distintamente diferentes – que produzem um efeito cômico, ao mesmo tempo que constituem um aspecto importante do sentido geral do poema. Uma outra leitura atenta leva à conclusão de que o poeta, apresentando situações humorísticas desse mundo dos monges, utiliza a forma de um poema herói-cômico para se referir a questões de ordem mais geral – podemos ler: “*W szyszaku, w czapce, w turbanie, w kapturze/Wszyscyśmy jednej podlegli naturze*”<sup>4</sup> [Que seja em armadura, em casaca, em turbante, ou em hábito/ Somos todos submissos a uma só e única natureza]. Ele inspira reflexões sobre a incompatibilidade permanente e, ao mesmo tempo, cômica entre as aparências e a realidade, sobre o absurdo dos conflitos apresentados (e também dos não apresentados explicitamente), sobre as tentativas, ainda percebidas como insuficientes, de nomear ou de destacar as coisas, frequentemente com ajuda de fórmulas linguísticas que o poeta-ironista expõe o caráter esclerosado e convencional<sup>5</sup>.

*La guerre des moines* [A guerra dos monges] provocou protestos da parte de certos leitores que a viram como uma crítica ao universo monástico, atitude percebida como indigna da parte de um arcebispo<sup>6</sup>. Em resposta, Krasicki escreveu um outro poema heróico-cômico, *Antymonachomachia* [Antimonacomaquia] (1780), no qual tenta descreditar o ponto de vista de seus detratores, apresentando-os em termos cômicos e, em grande parte, satíricos como que preparando um combate contra ele. Contudo, essa obra, cujo tema evidente é a recepção da *Monachomachie* e as disputas que ela produz, se inscreve num jogo cômico, com uma utilização clara e engenhosa da catego-

ria do herói-cômico. No fim do poema, no fundo do copo, quando os protagonistas já beberam o vinho que o enchia, aparece uma alegoria da Verdade cujo propósito é, entre outros, o de refletir sobre as motivações reais de nossos julgamentos e nossas ações. Eles são caracterizados por uma frase que se encontra na primeira parte dessa obra sobre a recepção equivocada e diversificada de *A Guerra dos Monges*: “Złe, gdy przymawia, dobre, gdy dogodzi” [Mau quando ele critica, bom quando satisfaz<sup>7</sup>].

Fica registrado que *A Guerra de Chocim* foi publicada ao mesmo tempo que *Antimonachomachia*. O especialista francês da obra do grande poeta das Luzes polonesas, Paul Cazin, nos informa brevemente sobre seu assunto:

*L'action se passe en 1621. Le jeune et ambitieux Sultan Osman II, enhardi par le triomphe des armes turques à Cecora, se met en marche au printemps pour réduire définitivement un État qu'il regardait comme un tributaire insoumis. Il arrive au début de septembre devant la place de Chocim, que nos historiens dénomment Khotin, sur le Dniester, en Moldavie. La campagne dura quatre semaines. Le Sultan fut contraint de signer la paix sur son propre territoire. C'était un succès éclatant pour la Pologne<sup>8</sup>.*

[a ação se passa em 1621. O jovem e ambicioso Sultão Osmar II, embebido pelo triunfo das armas turcas em Cecora, põe-se em marcha para destruir definitivamente um Estado que ele vê um tributário rebelde. Chega no começo de setembro em frente à praça de Cochim, que os historiadores denominam Khotim, no Dniester, na Moldávia. A campanha dura quatro semanas. O Sultão fica consternado de assinar a paz em seu próprio território. Foi um sucesso triunfante para a Polônia.]

*A guerra de Chocim* é composta de doze cantos (o que nos faz pensar, evidentemente, n'*A Eneida*), o autor se refere a narrativas his-

tóricas; porém não tenta ser fiel a todos os detalhes, cria a intriga de uma maneira a introduzir temas característicos da epopeia, e agencia ao mesmo tempo uma narrativa segundo um esquema definido. Os dois primeiros cantos são de natureza introdutória, apresentando sucessivamente o que se passa do lado turco (onde é organizada a agressão) e do lado polonês (onde a defesa é preparada); os dois últimos cantos, em revanche, constituem o resumo: a batalha decisiva e suas consequências, bem como a morte do comandante-chefe polonês Karol Chodkiewicz.

Ademais, a obra pode ser, claramente, dividida em três partes, com quatro cantos cada: a primeira retrata os acontecimentos que precederam o enfrentamento das partes contrárias; a segunda apresenta a fase inicial das operações militares até a chegada do príncipe Ladislau ao campo polonês com seus reforços; e a terceira, enfim, descreve os acontecimentos marcantes que, em definitivo, permitiram ao exército polonês ser vitorioso<sup>9</sup>. O poeta situa, em numerosas retomadas, duas partes do conflito nas situações paralelas e em tempos opostos: os heróis poloneses são valorizados positivamente e a motivação deles é sempre nobre, enquanto que os protagonistas turcos são caracterizados negativamente. Assim, por exemplo, lê-se a propósito dos heróis poloneses que, antes da última batalha decisiva (haverá quatro ao total), “*Bogarodzicę czcili dawnym pieniem*” [Eles veneravam a Mãe de Deus por um canto antigo], enquanto que, em questão de segundos, é dito que aqueles anunciam “*bluźnierskie okrzyki*”<sup>10</sup> [gritos blasfemos]. Os poloneses agem como os defensores da lei e da liberdade, são sustentados por Deus, sendo a vitória certa; enquanto os turcos, sendo agressores e com auxílio de espíritos maus, são condenados à derrota completa. Assim, tudo parece evidente e sem ambiguidade, tanto em termos de valores quanto de encadeamento de acontecimentos. É como se o poeta quisesse destacar que ele domina perfeitamente a substância de sua obra – o que é ainda mais acentuado pelo fato de



que ele abandona a invocação inicial, sugerindo uma origem sobrenatural para seu conteúdo – e modelando-a segundo uma ideia clara.

No entanto, são os outros aspectos d'*A guerra de Chocim* que se fizeram, sobretudo, objeto de avaliações formuladas por pesquisadores. Frequentemente foi destacado, e não sem razão, que falta a essa obra o *élan* necessário a uma epopeia e a implicação da imaginação do leitor, ao longo de um largo panorama do mundo apresentado, que Krasicki mesmo – como se deduz de sua opinião formulada em outra ocasião – considera como uma característica essencial desse gênero literário<sup>11</sup>. Do ponto de vista de numerosas soluções formais, de aspectos estilísticos, ou mesmo da maneira como certos elementos da tradição foram tratados, *A guerra de Chocim* é similar aos poemas heróico-cômicos de Krasicki citados anteriormente. No caso de *A guerra*, essas características, mesmo que determinassem, num sentido lato, o alto valor artístico da *Monachomachie* ou da *Antimonachomachie* – como a concisão e o aspecto unilateral da apresentação dos acontecimentos e dos heróis, a implementação esquemática dos temas convencionais, o estilo lacônico – foram consideradas como graves lacunas, ao ponto de pôr em questão o pertencimento dessa obra à epopeia. Já Dmochowski, que apreciava o talento extraordinário de Krasicki, tinha constatado que, num elogio formulado em sua honra, “*dzieło to wspaniałego epopei nazwiska nosić nie może*”<sup>12</sup> [essa obra não pode, contudo, levar o nome magnífico da epopeia].

Nos estudos recentes, *A guerra de Chocim* foi um pouco reabilitada, devido ao fato de que se dedica mais atenção a outros aspectos. Pode-se estimar que o tema escolhido – a guerra vitoriosa da República da Polônia contra o Império turco no século XVII – pode ser perfeitamente explorado como assunto de uma epopeia, isso apesar do pouco tempo decorrido desde esses eventos. Isso não significa que o autor procurou reproduzir fielmente a realidade polonesa daquela época. A maneira pela qual Krasicki abordou esse assunto carrega, num sentido

amplo, uma afirmação dos valores que estavam no coração da mentalidade da nobreza do período<sup>13</sup>, referindo-se notadamente ao conceito do papel específico da Polônia na defesa do cristianismo. Teresa Kostkiewiczowa afirma, de maneira pertinente, que *A guerra de Chocim* “zarysowywała wizję idealizowanej przeszłości, w której w ostatecznym rozrachunku zwyciężają ład i harmonia, sprawiedliwość i dobro”<sup>14</sup> [indica uma versão de um passado idealizado em que a ordem, a harmonia, a justiça e a bondade imperam]. Maciej Parkitny constata que, para ele, essa obra é “kompleksowym przedstawieniem esencjalnych wykładników rodzimej tradycji”<sup>15</sup> [uma apresentação completa dos determinantes da tradição polonesa].

Trata-se da elaboração de um mundo que nos foi apresentado, principalmente, por meio da justaposição de cenas sucessivas, ligadas por narrativas curtas e pelos comentários do narrador. Conscientes que o poeta recorda acontecimentos de mais de um século e meio, no entanto, não percebemos de uma maneira particularmente distinta a distância temporal entre o momento da narração e o em que os fatos descritos ocorreram, tão característica da poesia épica. O universo de *A guerra* parece fazer parte de um mundo que existe fora do tempo, é um espetáculo que se passa sob os olhos do leitor, espetáculo que é comentado por um narrador implicado emocionalmente e que se identifica claramente com o lado polonês. Por conseguinte, conviria perceber certas declarações como sendo destinadas ao exercício da autoridade: “Jest Bóg wyniosłych co zuchwałość karze, / Jest Bóg, co wspiera w sobie zaufanych”<sup>16</sup> [Existe um Deus das pessoas orgulhosas e que pune a insolência/ Existe um Deus, que sustenta aqueles que confiam Nele].

De maneira geral, é importante destacar que *A guerra de Chocim* se situa num rico espaço intertextual, englobando não somente outras composições importantes da tradição épica, mas também outros elementos, essencialmente ossiânicos. Na busca por uma ordem geométrica, o poeta se preocupa com a diferenciação de temas, de estilos e

da tomada emocional dos fragmentos do texto. Desse modo, elementos já estavam presentes em seus poemas herói-cômicos (mesmo que, desta vez, não de trate de pôr em destaque o tom cômico), permitindo assim evitar a monotonia. Parece, no entanto, que Krasicki sente que não é mais possível criar uma obra que seja uma aplicação das regras da epopeia, e não tome, em última análise, a forma de uma estilização e de uma reprodução esquemática dessa convenção<sup>17</sup>. Assim, a solução consiste em pôr em evidência essa convenção de um jeito manifesto, sem privar a obra, o que parece crucial, de sua mensagem ideológica e moral grave. Tal é o senso das comparações homéricas, tão características do gênero, que – associadas a uma narração sucinta – são vistas como decididamente planejadas e não simplesmente fluindo do desenrolar da história

Como mencionou-se acima, as imagens-chave das batalhas da epopeia são extremamente lacônicas, e isso se aplica, igualmente, à última entre elas, mesmo que ela seja apresentada de uma maneira pouco detalhada. Contudo, o poeta assiste aos principais elementos da tradição épica. Assim, temos a apresentação das armas, o retrato do conflito, a atenção concentrada na atividade de certos participantes do combate, o duelo de protagonistas importantes, o desfecho terminando, como em Tasso, na oração dos vencedores. Pode-se constatar que o que havia ocorrido, verdadeiramente, ocorreu. Para outros espaços, o autor destaca claramente seu papel de construtor de uma obra a partir do material literário disponível. Um leitor familiarizado com *Lutrin* e *O Órgão* se recorda da passagem da *Eneida*, que é claramente a origem desse tema, e não poderia tomar verdadeiramente “à sério” a cena em que o sonho de Osmar é apresentado como sendo a causa direta da guerra; sonho no qual Satã vem a ele trajado como Mohammed (como a Discórdia vem ao prelado de Sainte-Chapelle) e lhe pede para lutar contra o cristianismo, e a reação do soberano turco – que se segue – é exposta segundo o modelo de comparação homérico.

O caráter manifestamente literário de *A guerra de Chocim* não é menos evidente em outros fragmentos da obra, como os da máquina maravilhosa introduzida de maneira lacônica, as ações do feiticeiro Omar que ajudava os turcos, o enterro do herói e o sonho do comandante-chefe. Isso permite concluir que a obra em questão, embora apresente um universo em que reina uma ordem clara e distinta, não é tanto uma epopeia no sentido estrito do termo sobre a guerra de 1621, mas, sobretudo, uma obra que mostra o trabalho na elaboração de uma epopeia clássica dedicada a esse assunto. Isso inspira uma reflexão tanto sobre as leis que regem a história da nação (e os destinos individuais que nela se inscrevem) quanto sobre as possibilidades de apresentá-las utilizando um conjunto de meios literários disponíveis.

Os autores de outras tentativas de realização a forma épica, seja em versão cômica ou séria, constantemente fazem referência às obras de Krasicki, mas, apesar de resultados muitas vezes muito interessantes, não alcançam tamanha multiplicidade de significados. Os poemas herói-cômicos exploram de diversas maneiras certos elementos da tradição épica (tanto o lado grave quanto o cômico), embora – mantendo os aspectos determinantes que os vinculam ao gênero – se afastem gradualmente dele, orientando-se em direções diferentes. Entre as obras mais importantes, além da já citada *O Órgão*, podemos mencionar *Heautoumastix* de Jacek Idzi Przybylski (que faz alusão ao poema satírico de Alexander Pope, *The Dunciad*), *Sprzeczki* [*Querelles*] de Jakub Jasiński (tem, igualmente, as características de um poema digressivo), *Asketomoria* de Hieronim Juszyński (no qual encontramos referências a poemas de Krasicki, por exemplo, na introdução de heróis monásticos com nomes e características semelhantes), *Suflerois* de Józef Franciszek Królikowski (em que uma discussão literária é apresentada como uma batalha, o que lembra um pouco do poema *Dulot vencido* de François Sarsin), ou *Klub Piśmiennicy* [Sociedade de escritores] de Tymon Zaborowski<sup>18</sup>.

No entanto, neste artigo não vou me ocupar desse assunto em detalhes. Concentrarei minha atenção na epopeia grave, cuja realização é muitas vezes iniciada no final do Iluminismo polonês. Recorde-se que, entre 1803 e 1805, foram publicadas três traduções da *Henriada*, e que nos anos seguintes surgiram novas traduções dos textos de Homero e Virgílio. Devido ao crescente interesse pelo passado, geralmente reforçado pela experiência das partições da Polônia, o tema dos poemas épicos torna-se sobretudo história, e a sua “autenticação” em epopeias específicas é às vezes realizada por referência a outras obras, nomeadamente crônicas ou obras de natureza histórica, dedicada aos mesmos acontecimentos. Os autores tentam conciliar a forma convencional do gênero com a necessidade de mostrar a história “verdadeira”, um pouco no espírito da *Henriada*, que ainda constitui, junto com as epopeias antigas e *Jerusalém libertada*, um importante ponto de referência.

Aparecem, ainda, obras épicas como *Stanislaida* de Marcin Molski ou *Galicja oswobodzona* [Galícia entregue] e *Józefada* de Jędrzej Świdorski, que, embora contenham alguns motivos alusivos à epopeia clássica, na verdade pertencem à epopeia histórica (embora se refiram a eventos contemporâneos aos autores), tendo também uma tradição interessante, que deve ser destacada, na literatura polonesa antiga, em que a epopeia de Lucano funcionou como um importante modelo épico. Entre as obras que aspiram ao papel da epopeia clássica no espírito homérico e virgiliano, destacam-se *Pułtawa. Poema epiczne* [Poltava. Poema épico] de Nikodem Muśnicki (1803) e *Jagiellonida, czyli Zjednoczenie Litwy w Polskę* [Jagiellonida ou a União da Lituânia com a Polónia] de Dyzma Bończa-Tomaszewski (1817)<sup>19</sup>.

A primeira dessas obras, composta por dez cantos, conta os eventos ocorridos durante um ano na época da Grande Guerra do Norte, culminando na Batalha de Poltava (1709), na qual o exército russo conquistou a vitória sobre o exército sueco. Os principais protagonistas-

–antagonistas são Pedro I e Carlos XII, mas é o czar russo que é retratado como um governante iluminado modelo, razoável, trabalhador, interessado em ciência, preocupado com seus súditos, buscando a paz e o compromisso, mas também não hesitando recorrer às armas se a situação o exigir e se for obrigado a fazê-lo. Em seus discursos, ele geralmente expressa pensamentos pertinentes e importantes. O rei sueco, por outro lado, é o seu oposto: é impetuoso, intransigente, toma decisões sob a influência das emoções, rejeita ofertas de paz, embora demonstre coragem e bravura. Pode-se dizer que o jovem monarca sueco tem uma grande semelhança com os heróis de Homero, e é um personagem artisticamente mais interessante do que o Pedro excessivamente idealizado.

Mušnicki sublinha as numerosas vezes em que baseia todos os eventos que retrata em fontes históricas (às quais frequentemente se refere em notas de rodapé), e que, ao mesmo tempo, se esforça para destacar implementos os motivos e formas característicos da epopeia – mas de uma forma muito esquemática. Um exemplo é o maravilhoso, no espírito proposto por Boileau: figuras mitológicas aparecem em função alegórica. Pedro é constantemente acompanhado por Minerva, que o estimula a agir racionalmente, enquanto Carlos é apoiado por Marte, que semeia ansiedade e que, em suas ações, usa forças personificadas da natureza, como Noite ou Inverno, ou alegorias de conceitos distintos, como, por exemplo, o da Traição. Esses personagens são obviamente artificiais e não são percebidos pelo leitor como necessários do ponto de vista dos eventos que têm suas causas e efeitos naturais.

É fácil notar muitos outros dispositivos, às vezes até muito densos, que confirmam, de certa forma, que aquela obra pretendia ser uma epopeia clássica. Basta mencionar as frequentes comparações homéricas, o motivo de um sonho profético, os discursos dos chefes, a apresentação dos exércitos, a descrição detalhada de objetos importantes repetidas várias vezes (*ekphrasis*) e também a cena em que

uma figura do “além” vem ao herói adormecido para incitá-lo a agir. Um dos aspectos de maior sucesso da epopeia de Muśnicki é a descrição das batalhas que ocupa grande parte do texto. Com efeito, o autor tenta, introduzindo naturalmente certos elementos da tradição épica (como os duelos), apresentar – e o faz com bons resultados – a real dimensão do combate no início do século XVIII, incluindo inclusive os efeitos produzidos pelo uso de armas de fogo.

No geral, a narrativa de *Poltava* é essencialmente subordinada a um propósito retórico. Por analogia com *A guerra de Chocim*, estamos lidando com uma rivalidade entre as forças do bem e do mal, exceto que a oposição dos fiéis e dos infiéis é substituída pela dos russos razoáveis e dos suecos irracionais. Pois os acontecimentos nela descritos devem, acima de tudo, ser uma ilustração do princípio formulado no início, segundo o qual “*Zawsze Minerwy mądrej baczne męstwo/Nad popędliwym Marsem odnosi zwycięstwo*” [A sábia Minerva, por seu valor vigilante, / sempre terá vitória no impetuoso Marte]<sup>20</sup>, e a questão da guerra é, também, neste caso, determinada desde o início.

A reflexão que nos vem à mente é que Muśnicki trata a tradição épica de forma diferente de Krasicki – não apenas não a transforma ou tenta usá-la para expressar novos conteúdos, mas procura realizá-la com meticulosidade excessiva e, substituir, em grande medida, a verossimilhança épica pela verdade histórica. Isso não produz um efeito artístico satisfatório. *Poltava* não é uma obra de primeira ordem, embora, como tentativa respeitável de um gênero, ela possa interessar a um especialista em história literária (e talvez não apenas a ele).

A epopeia de Tomaszewski, descrevendo os eventos que antecederam a União Polaco-Lituana no final do século XIV, pode ser considerada mais interessante. Como no caso de *Poltava*, temos aqui inúmeras referências a fontes históricas, embora devido a uma distância temporal muito maior fosse mais fácil para o autor evitar a impressão – aquilo que criticamos em Muśnicki – de desenvolver uma narrati-

va histórica rimada. O poeta tenta compor os doze cantos de acordo com uma ideia clara (como no caso de *A guerra de Chocim*) – duas partes compostas de seis cantos podem ser claramente distinguidas como um todo em conteúdo, partes que, por sua vez, podem ser divididas em fragmentos menores de três cantos cada. Mas, ao mesmo tempo, a unidade da ação da obra como um todo, que engloba muitos eventos – que, aliás, nem sempre estão dispostos em uma única sequência de causa e efeito – ocorridos na Polônia e na Lituânia entre 1376 e 1386, deixa muito a desejar, sendo, sem dúvida, o lado fraco de *Jagiellonida*.

O principal protagonista, Jagietto, um príncipe lituano que, mais tarde, se tornou Władysław II (Ladislau II), rei da Polônia, muitas vezes desaparece de vista, enquanto outros personagens se tornam os principais atores de eventos importantes, como aqueles que participam da batalha cuja descrição nessa obra é a mais extensa e também a que contém motivos épicos convencionais. Em geral, porém, Jagietto é apresentado como um soberano que evolui progressivamente para a aceitação da fé no Deus verdadeiro e para a união dos dois estados, o que constitui uma clara realização do plano de Deus. Tudo o que lhe acontece deve conduzi-lo, não sem obstáculos, a atingir esse objetivo: da profecia do eremita (que lembra a cena análoga da *Henriada*, e situação semelhante a *A guerra de Chocim*) à cena final, precedendo o seu batismo e aludindo claramente, em termos literários, ao motivo correspondente na *Eneida*, a visão, na qual vê os seus sucessores no trono da Polônia. Entretanto, há outros sinais de intervenção divina, geralmente bastante discretos, exceto talvez a cena em que Jagietto é libertado da prisão (lembrando a libertação de São Pedro narrada nos Atos dos Apóstolos).

No entanto, a epopeia de Tomaszewski faz, igualmente, referências frequentes à mitologia antiga, e isso não só (o que ainda seria compreensível) no nível do estilo, mas sobretudo como religião que os



lituanos praticavam antes de adotarem o cristianismo. A mitologia, portanto, torna-se aqui, por assim dizer, um sinônimo convencional de todo paganismo, o que pode surpreender por parte de um poeta preocupado com a veracidade e exatidão histórica dos fatos apresentados. O ecletismo estético de *Jagiellonida* também vem à mente, pois seu autor tenta introduzir, na forma tradicional da epopeia clássica, uma sensibilidade contemporânea e abordagens adequadas às diferentes tendências estéticas que coexistiam na época – além das tendências clássicas, também aquelas que podem ser definidas como sentimentais (por exemplo, Jagietto como um amante sentimental), ou mesmo aqueles próximos ao estilo rococó (por exemplo, Cupido no campo de batalha).

O narrador de *Jagiellonida* marca claramente sua presença, mudando igualmente seu ponto de vista. Ele mesmo introduz curtas digressões de natureza lírica, faz referência à realidade política contemporânea e a acontecimentos não muito distantes no tempo, e faz do próprio ato de escrever o objeto de suas observações (que em grande medida mede a “objetividade” do mundo representado). Um dos temas importantes de seu discurso é a relação da obra com a tradição, especialmente com a tradição épica. Em primeiro plano está a reflexão do poeta sobre a possibilidade – ou melhor, a impossibilidade – de criar em circunstâncias contemporâneas uma epopeia sobre acontecimentos ocorridos há mais de seis séculos – “*Próżno szukasz w Miltonie wzorów i w Homerze /[...] / Ogarnął ich duch Feba, bo wolnymi byli*”<sup>21</sup> [É em vão que você procura modelos em Milton e Homero, / [...] / Eles foram dominados pelo espírito de Febo porque eram livres]. Como se pode ver, a tradição da epopeia clássica ainda está viva ali, mas, ao mesmo tempo, os aspectos essenciais da forma desse gênero, no entanto, sofrem uma evidente erosão na tentativa de alcançá-la, dando lugar a essa nova sensibilidade, a uma nova imaginação e a novas formas de agenciar a expressão poética.

A transformação posterior da poesia épica polonesa é ilustrada pelo texto muito bem escrito em estilo e verso de Tymon Zaborowski, *Zdobycie Kijowa* [A captura de Kiev] (1818), que narra os eventos do ano de 1018, quando o duque polonês Bolesław Chrobry liderou – em defesa de seu genro Świątopętk, que havia sido destituído do cargo – uma expedição militar vitoriosa à Rutênia, que terminou com a captura de Kiev. Graças aos fragmentos preservados em forma manuscrita da versão original da epopeia de Zaborowski, nós podemos reconstruir o processo de elaboração (provavelmente iniciado em 1815) dessa obra<sup>22</sup>. A princípio, o jovem poeta (nascido em 1799) queria escrever uma epopeia que lembrasse *Jerusalém Libertada*, mas depois mudou sua concepção, criando uma obra que, ao se referir à forma da epopeia clássica, adota uma forma marcada pela absorção de numerosos fenômenos e conceitos estéticos novos. O espaço intertextual em que se situa *A captura de Kiev*, em constante evolução sob a influência de novas leituras, é rico e variado. Podemos nela discernir a presença de muitas fontes literárias, tanto da tradição épica, das novas formas épicas (*Os cantos de Ossian*), quanto da narrativa que se desenvolvia na época, principalmente, mas não só, pertencente ao romance sentimental. Na versão inacabada do poema publicada pelo autor, porém, este adota uma abordagem diferente da história de Muśnicki ou Tomaszewski; ele não dá atenção especial à verdade histórica – eventualmente complementada pela ficção – que ele mesmo transforma pela imaginação adaptando-a à finalidade artística e moral da obra (aproximando-se, nesse aspecto, dos poetas românticos).

Do ponto de vista das transformações da tradição épica, a questão mais interessante aqui é a da máquina maravilhosa. Ela é representada principalmente pelo feiticeiro russo Jamedyk Blud, um pouco como Ismeno de *Jerusalém libertada* ou Omar de *A guerra de Chocim*. Seu papel e habilidades são, no entanto, muito maiores, e ele se torna um dos personagens-chave que têm grande influência no curso dos

eventos. Ele fica em uma ilha, em um misterioso castelo, sob o qual existem cavernas subterrâneas que levam ao inferno. Ele apela aos poderes do inferno para impedir que os Cavaleiros de Chrobry cheguem a Kiev, mas ao mesmo tempo – aqui os dois fatores, fantasia e ciência, são duplicados – ele usa tecnologia do século 19 (no início do século 11)<sup>23</sup>. Ele instrui os presos nas masmorras a usar dispositivos hidráulicos para elevar o nível da água nos rios circundantes e causar uma tempestade usando substâncias químicas apropriadas. Ele também usa um balão para viajar e, finalmente, protege o acesso ao seu castelo graças à eletricidade e ao magnetismo, o que constitui um obstáculo eficaz para os cavaleiros de armadura de aço. Só será possível ultrapassar essas dificuldades graças à couraça de vidro, que será entregue às tropas polonesas por um jovem homem piedoso que cumpre a ordem de Santo Adalberto, padroeiro da Polônia.

É interessante notar na obra a coexistência de elementos pertencentes a diferentes categorias estéticas, muitas vezes percebidas como particularmente diferentes, sentimentais ou pré-românticas, mas, sobretudo, clássicas. O narrador de *A captura de Kiev*, claramente sugerindo uma referência às convenções estilísticas e motivos da epopeia clássica – por exemplo, através da introdução, das múltiplas comparações homéricas, da extensa apresentação do exército polonês em Kiev, as características do estilo retórico – mostra, de diversas maneiras, sua implicação emocional em grande parte do texto, principalmente, mas não apenas, nos fragmentos dedicados ao amor dos dois heróis. Não é raro ele comentar sobre seu ato de escrever, mas às vezes ele parece abordar os eventos narrados com uma distância não desprovida de ironia, por exemplo, quando acompanha o feiticeiro em sua jornada para o inferno: “*Nogi mi już trętwieję i głos mi ustaje...*” [Minhas pernas já estão dormentes e minha voz está falhando...].

Assim, como pode se ver, as tentativas de continuidade ou transformação da forma épica durante o Iluminismo polonês tomaram

várias direções, e seus efeitos também foram desiguais. No entanto, eles revelaram várias possibilidades nesse domínio, que foram então amplamente retomadas e desenvolvidas pela poesia da época romântica, para citar apenas *Pan Tadeusz* [Senhor Thadeu] de Adam Mickiewicz (1834) ou *Beniowski* (1841) de Juliusz Słowacki, que é a realização mais interessante da ironia romântica (alguns estão inclinados a ver seu início nos poemas de Krasicki). Nesse contexto, vale destacar o longo poema composto por doze cantos *Stefan Czarniecki*, de Kajetan Koźmian, escrito entre 1832 e 1847 – como sendo a contracorrente das transformações românticas das formas poéticas – publicado apenas em 1858 (dois anos após a morte do autor) que faz clara referência a Virgílio e a outras grandes epopeias europeias, e que descreve os acontecimentos da guerra entre Polônia e Suécia de meados do século XVII. É a última tentativa, de bom nível literário, de escrever uma epopeia que respeite – apenas com pequenas “concessões” feitas em benefício de uma sensibilidade diferente – as regras fundamentais do gênero épico clássico na Polônia.

## Referências bibliográficas

CAZIN, Paul. **Le Prince Évêque de Varmie Ignace Krasicki. 1735–1801**. Paris: Bibliothèque Polonaise, 1940.

CIEŃSKI, Marcin. Ignacy Krasicki o “przodkach pocziwych” w “Wojnie chocimskiej”. In: **W kręgu Kaliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty**. Wrocław, 2010, p. 56–166.

DĄBROWSKI, Roman. „In vino veritas?” Czyli jak czytać „Monachomachię” i „Antymonachomachię”, „**Pamiętnik Literacki**” 2020, cahier 1.

DĄBROWSKI, Roman. **Epopeja w literaturze polskiego oświecenia**. Cracovie: Księgarnia Akademicka, 2015.

DĄBROWSKI, Roman. **Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia**. Cracovie: Księgarnia Akademicka, 2004.

DANILEWICZOWA, Maria. **Tymon Zaborowski. Życie i twórczość (1799–1828)**. Varsovie, 1933.

DMOCHOWSKI, Franciszek Ksawery. Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, miana na posiedzeniu publicznym Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk. In: KRASICKI, I. **Dzieła. Edycja nowa i uzupełniona**, t. 1, Varsovie 1803.

DMOCHOWSKI, Franciszek Ksawery. Sztuka rymotwórcza. Poemat we czterech pieśniach. In: **Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800**, réd. Teresa Kostkiewiczowa et Zbigniew Goliński. Varsovie: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1993.

GOLIŃSKI, Zbigniew. Wstęp. In: KRASICKI, Ignacy. **“Monachomachia” i “Antymonachomachia”**. Réd. Zbigniew Goliński. Cracovie: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.

KOSTKIEWICZOWA, Teresa. **Polski wiek światet. Obszary swoistości**. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002. Monografie Fundacji na Rzec Nauki Polskiej.

KRASICKI, Ignacy. Antymonachomachia. In: idem, Dzieła zebrane, S. I: **Pisma literackie**, t. 1: *Poematy*, réd. Zbigniew Goliński, Wrocław, 1998.

KRASICKI, Ignacy. Monachomachia. In: idem, Dzieła zebrane, S. I: **Pisma literackie**, t. 1: *Poematy*, rédaction Zbigniew Goliński, Wrocław, 1998.

KRASICKI, Ignacy. **O rymotwórstwie i rymotwórcach**. Transcription et rédaction Ewa Zielaskowska. Poznań: Wydawnictwo Nauki i Innowacje, 2017.

KRASICKI, Ignacy. Wojna chocimska. In: idem, Dzieła zebrane, S. I: **Pisma literackie**, t. 1: *Poematy*. Réd. Zbigniew Goliński, Wrocław, 1998.

KWIATKOWSKA, Agnieszka. **Polemika wokół “Pułtawy” i “Jagiellonidy”, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu**. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2019.

MACIEJEWSKI, Marian. **Narodziny powieści poetyckiej w Polsce** [Nascimento do romance poético na Polônia]. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970.

MUŚNICKI, Nikodem. **Pułtawa. Poema epiczne**. Połock, 1803.

PARKITNY, Maciej. **Wobec oświeceniowego projektu modernizacyjnego: Wojna chocimska, dans : Czytanie Krasickiego, rédaction Roman Doktor, Teresa Kostkiewiczowa, Bożena Mazurkowa**. Varsovie, 2014. Czytanie Poetów Polskiego Oświecenia.

POKRZYWNIAK, Józef Tomasz. **Ignacy Krasicki**. Varsovie, 1992.

STANKIEWICZ-KOPEĆ, Monika. Wołyński raj techniczny i „ogród przedziwny” ruskiego czarownika Jamedyka Bluda, bohatera poematu bohaterskiego „Zdobycie Kijowa”, „Prace Filologiczne. In: **Literaturoznawstwo**, 2011, n° 1.

TOMASZEWSKI, Dyzma Bończa. **Jagiellonida, czyli Zjednoczenie Litwy z Polską. Poema oryginalne.** Berdyczów, 1817.

ZABOROWSKI, Tymon. Zdobycie Kijowa. In: **Pisma zebrane.** Réd. Maria Danilewiczowa, Varsovie, 1936.

## NOTAS

- 1 Tradução para o português de: DĄBROWSKI, Roman. Sur les transformations de la tradition épique au siècle des Lumières en Pologne. **Recueil Ouvert**, 2020. URL: <http://ouvert-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/355-sur-les-transformations-de-la-tradition-epique-au-siecle-des-lumieres-en-pologne>. Publicado na *Revista Épicas*: DĄBROWSKI, Roman. Sobre as transformações da tradição épica no século das luzes na Polônia. Trad. Antônio Batalha e Christina Ramalho. **Revista Épicas**. Ano 6, N. 11, Jun 22, p. 85–98.
- 2 Roman Dąbrowski é especialista em literatura e professor na Universidade Jaguelônica, na Cracóvia, Polônia. É autor, entre outros, de: *Słowackiego dialog z odbiorcą* (O diálogo de Slowacki com o leitor, de 1996), *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia* (O poema heróico-cômico na literatura do século das Luzes na Polônia, de 2004), *Epopeja w literaturze polskiego oświecenia* (A epopeia na literatura do século das Luzes na Polônia, de 2015); é também editor de obras poéticas menos conhecidas sobre o período das Luzes. Suas pesquisas e ensino versam sobre a poesia polonesa nas Luzes, suas relações com a religião e a filosofia, bem como sobre a reflexão estética e literária da época. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0373-6657>. E-mail: [romdab1@gmail.com](mailto:romdab1@gmail.com).
- 3 DMOCHOWSKI, Franciszek Ksawery. Sztuka rymotwórcza. Poemat we czterech pieśniach. In: **Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800.** [Esclarecimentos sobre literatura. Sobre escritores poloneses 1740–1800]. Réd. Teresa Kostkiewiczowa et Zbigniew Goliński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Varsovie 1993, p. 395.
- 4 KRASICKI, Ignacy. Monachomachia. In: \_\_\_\_\_ *Dzieła zebrane* [Obras completas], S. I: **Pisma literackie**, t. 1: Poematy, redaction Zbigniew Goliński, Wrocław, 1998, p. 162.
- 5 Para uma reflexão mais aprofundada sobre a recepção dos poemas heroico-cômicos de Krasicki, ver: DąBROWSKI, Roman. „In vino veritas?” Czyli jak czytać „Monachomachię” i „Antymonachomachię”. [[No vinho há verdade? Ou comentamos sobre o termo ‘Monachomachia’ e ‘Antimonachomachia’], „**Pamiętnik Literacki**” 2020, cahier 1, p. 69–88.
- 6 Ver uma apresentação mais detalhada desta questão em: GOLIŃSKI, Zbigniew. *Wstęp*. In: KRASICKI, Ignacy. “**Monachomachia**” i “**Antymonachomachia**”. Réd. Zbigniew Goliński. Cracovie,: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- 7 KRASICKI, Ignacy. Antymonachomachia. In: idem, *Dzieła zebrane*, S. I: **Pisma literackie**, t. 1: *Poematy*, réd. Zbigniew Goliński, Wrocław, 1998, p. 181.
- 8 CAZIN, Paul. **Le Prince Évêque de Varmie Ignace Krasicki. 1735–1801.** Paris: Bibliothèque Polonaise, 1940, p. 125.
- 9 Ver análise mais detalhada desta questão em: DąBROWSKI, Roman. **Epopeja w literaturze polskiego oświecenia.** Cracovie: Księgarnia Akademicka, 2015, p. 88–93.
- 10 KRASICKI, Ignacy. Wojna chocimska. In: idem, *Dzieła zebrane*, S. I: **Pisma literackie**, t. 1: *Poematy*. Réd. Zbigniew Goliński, Wrocław, 1998, p. 244.

- 11 “O poema deve ser sério, vivo e tão expressivo que o leitor pareça estar olhando para o que está diante de seus olhos.” (KRASICKI, Ignacy. **O rymotwórstwie i rymotwórcach**. Transcription et rédaction Ewa Zielaskowska. Poznań: Wydawnictwo Nauki i Innowacje, 2017, p. 33).
- 12 DMOCHOWSKI, Franciszek Ksawery. Mowa na obchód pamiętki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, miana na posiedzeniu publicznym Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk [Discurso em homenagem a Ignacy Krasicki, Arcebispo de Gniezno durante uma sessão pública da Associação dos Amigos da Ciência em Varsóvia]. In: KRASICKI, I. **Dzieła. Edycja nowa i zupełna**, t. 1, Varsovie 1803, p. XXVI.
- 13 Ver: POKRZYWNIĄK, Józef Tomasz. **Ignacy Krasicki**. Varsovie, 1992, p. 92; CIEŃSKI, Marcin. Ignacy Krasicki o “przodkach pocziwych” w “Wojnie chocimskiej” [Ignacy Krasicki sobre os “bons ancestrais” em *A guerra de Chocim*]. In: **W kręgu Kaliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty** [No círculo de Calíope. Epopeia na literatura polonesa antiga são seus contextos]. Wrocław 2010, pp. 56–166.
- 14 KOSTKIEWICZOWA, Teresa. **Polski wiek światła. Obszary swoistości**. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002. Monografie Fundacji na Rzez Nauki Polskiej, p. 291.
- 15 PARKITNY, Maciej. Wobec oświeceniowego projektu modernizacyjnego: Wojna chocimska [Enfrentando o Projeto de Modernização do Iluminismo: A Guerra Chocim]. In: **Czytanie Krasickiego**. Roman Doktor, Teresa Kostkiewiczowa (Red). Bożena Mazurkowa. Varsovie, 2014. Czytanie Poetów Polskiego Oświecenia, p. 397.
- 16 KRASICKI, Ignacy. Wojna chocimska [La Guerre de Chocim], dans: \_\_\_\_\_. **Dzieła wszystkie, op. cit.**, S. I, p. 249.
- 17 Observações interessantes sobre esta questão relacionadas à Era do Iluminismo (embora não tenham relação direta com *A guerra de Chocim*) podem ser vistas em: MACIEJEWSKI, Marian. **Narodziny powieści poetyckiej w Polsce** [Nascimento do romance poético na Polônia]. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970.
- 18 Para observações mais desenvolvidas sobre esses poemas, ver: DĄBROWSKI, Roman. **Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia** [O poema herói-cômico na literatura do Iluminismo polonês]. Cracovie: Księgarnia Akademicka, 2004.
- 19 Ver: DĄBROWSKI, Roman. **Epopeja w literaturze polskiego oświecenia**. Cracovie: Księgarnia Akademicka, 2015, p. 167–210; p. 253–303; KWIATKOWSKA, Agnieszka. **Polemika wokół “Pułtawy” i “Jagiellonidy”, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu**. [Polêmica em torno de *Poltava* e *Jagiellonida*, ou a disputa sobre a natureza do épico no Iluminismo]. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2019.
- 20 MUŚNICKI, Nikodem. **Pułtawa. Poema epiczne**. Połock, 1803, p. 5.
- 21 TOMASZEWSKI, Dyzma Bończa. **Jagiellonida, czyli Zjednoczenie Litwy z Polską. Poema oryginalne**. Berdyczów, 1817, p. 222.
- 22 Ver: DANILEWICZOWA, Maria. **Tymon Zaborowski. Życie i twórczość (1799–1828)**. Varsovie, 1933, p. 152–160.
- 23 Ver: STANKIEWICZ-KOPEĆ, Monika. Wołyński raj techniczny i „ogród przedziwny” ruskiego czarownika Jamedyka Błuda, bohatera poematu bohaterskiego „Zdobycie Kijowa”, „Prace Filologiczne. [O paraíso técnico de Volyn e o “jardim estranho” do feiteiro ruteno Jamedyk Błud, protagonista do poema heróico *A captura de Kiev*]. **Literaturoznawstwo**, 2011, nº 1, p. 2015.







**PARTE II**

**ESTUDO DE OBRAS**



## ADAPTABILIDADE DA EPOPEIA AO PÚBLICO: O CASO DE LORIK (NORTE DA ÍNDIA)<sup>1</sup>

Catherine Servan-Schreiber<sup>2</sup>

*“Fleet ne semble guère conscient, ici, de l’influence non négligeable que l’auditoire exerce sur une récitation”.*

Claudine Le Blanc<sup>3</sup>

Eu escolhi, com a finalidade de examinar a influência do público no desenrolar de uma epopeia, partir do pensamento de Joyce Flueckiger, que considera que a epopeia é *“adaptable à toutes sortes de transformations et supports”*<sup>4</sup> [adaptável a toda sorte de transformações e suportes]. Ela mesma já pensou muito nas noções de desempenho e ‘público’ nos seus estudos sobre a epopeia<sup>5</sup> *Lorik*, mostrando que nem os padrões de desempenho nem as expectativas são os mesmos para os prósperos comerciantes urbanos e para as pessoas das castas pastorais dos Ahirs. Para isso, ela contrasta o ambiente rural, o campo (*dehati*), com o ambiente urbano. Na sua análise das variantes de *Lorik*, Joyce Flueckiger faz duas distinções principais, dependendo das regiões onde o texto é cantado. Nos espaços em que a epopeia está fortemente associada a uma casta específica – a dos Ahirs – a ênfase

está na honra e na identidade da casta. Estas são mantidas de duas maneiras: protegendo as mulheres de alianças com castas externas e ganhando batalhas em nome da casta. O herói épico é então um Ahir ideal, um herói marcial, perto da deificação. De outra parte, na qual a epopeia é investida com um significado social mais amplo, a relação com a honra é minimizada. Neste caso, o herói é descrito mais como um amante do que como um guerreiro. E, neste contexto, no qual as mulheres têm mais mobilidade e liberdade econômica, é a heroína que se torna a iniciadora da ação épica<sup>6</sup>.

Na obra editada por Frank Korom, *Anthropology of Performance. A reader* [Antropologia da Performance. Um leitor], publicada pela Blackwell<sup>7</sup>, Flueckiger compartilha sua experiência pessoal. Ela teve a oportunidade de patrocinar uma epopeia, e, enquanto o fazia, o cantor pediu-lhe que escolhesse o modo como gostaria de ouvir seu episódio preferido. Ela, a partir disso, compreendeu que tinha o poder de orientar a trama, pois a estava 'patrocinando'. No artigo intitulado "*He should have wore a sari. A Failed performance*" [Ele devia ter usado um sari. Uma performance fracassada], ela relata como membros descontentes do público deixaram, uma a uma, o palco dessa performance de *Lorik*, não encontrando na encenação épica os ingredientes que esperavam: um homem travestido, usando um sari e, acima de tudo, dançarinos. Além disso, o público reclamou que o final não foi suficientemente festivo, e também se queixou de que não havia humor ou zombaria na versão que lhes foi oferecida<sup>8</sup>.

Numa abordagem semelhante à de Joyce Flueckiger, na condição de especialista na epopeia indiana de *Alha-Udal*, Karine Schomer também detalha situações de patrocínio. Seu título é explícito: "*The audience as patron*" [O público como patrono], e sua observação é inequívoca: a identidade e personalidade dos "patronos" ou "mecenas" influenciam a forma épica. Há aspectos constantes (por exemplo, o público permanece exclusivamente masculino), mas entre o público

rural e o urbano, as práticas de audição diferem (por exemplo, o público urbano aborrece-se muito rapidamente e repreende o cantor assim que o texto épico se alonga). Os cantores levam isto em consideração. Schomer analisa as características de uma epopeia encomendada por elites urbanas e as de outra versão, desta vez encomendadas por um grupo de origem popular. Ela isolou duas apresentações, uma patrocinada por um professor e um médico, uma elite local de uma cidade da região de Kanauj, e outra, a centenas de quilômetros de distância, organizada por um grupo de discípulos de um cantor ancião<sup>9</sup>. Como no caso do canto deserddado, destacado por Joyce Fluckiger, Karine Schomer revela que o público descontente de *Alha* fez com que o intérprete fosse substituído, o que leva a etnóloga a dizer que “*le public a exercé avec succès son pouvoir de censure dans son rôle de patron*”<sup>10</sup> [o público exerceu com sucesso seu poder de censura em seu papel de patrono].

Na Índia, para abordar como o conteúdo, mais especialmente o desfecho de uma epopeia pode variar, diversos critérios são geralmente levados em consideração: casta, região, classe, religião e gênero do público<sup>11</sup>. A esses parâmetros, deve-se acrescentar o critério do lugar ocupado pelos cantores e recitadores no espaço da performance: se um bardo chega – como no grande *maidan* de Calcutá – a um espaço público onde se reúnem antigos soldados indianos e gurções nepaleses, pedirão a ele que cante as passagens bélicas das batalhas *Alha-Udal*; e inversamente, se ele canta feitos de guerreiros sobre esse *maidan*, atrairá um público em vez de outro.

A questão é saber se é possível ir mais além da afirmação clássica de que, no norte da Índia, o bardo canta as passagens favoritas que cada audiência pede<sup>12</sup>. A epopeia *Lorik* fornece material interessante para verificar isto. Esse texto célebre é originário da casta pastoral e marcial dos Ahirs. Espalhado por todo o Norte da Índia em vários idiomas e variantes – Hindi, Avadhi, Bhojpuri, Bengali, Maithili, Magahi, Chhattisgarhi, com até uma versão atestada no Deccan, e uma nas

planícies do Terai nepalês – , ele é um reflexo da reputação da arte da poesia e música apreciada por esta comunidade.

## I. Elementos de contextualização

Na tradição oral indiana, há uma oposição entre os cantos (*git*), que são frequentemente executadas por grupos coletivos de mulheres, anônimas e não profissionais, e a epopeia (*gatha*), longa narrativa cantada por um homem – na maioria das vezes, profissional – a solo, na ribalta. As epopeias revelam vários registos. Podemos apreendê-las a partir da casta do cantor, do tema tratado, do mecenas que as patrocina, ou do sistema de versificação adotado. Entre os ciclos épicos, demarcamos aqueles que dependem de gestas pastorais e marciais, dos repertórios de mercadores e caravaneiros, ou de textos místicos de renúncia. A epopeia de *Lorik* pertence ao contexto pastoral e marcial.

Quatro episódios formam o quadro.

- A conquista de Lorik do forte de Suhaval, que levou ao casamento de Sanvaru, seu irmão mais velho, com uma moça de Ahir, Satiya;
- A conquista do forte de Agori por Lorik, que leva ao casamento de Lorik com uma jovem Ahir, Maina-Manjari;
- A conquista de Lorik do forte de Haldi, que se segue ao rapto de Canda, uma rapariga nobre, que leva ao casamento de Lorik e Canda;
- E um episódio mais obscuro, no qual Lorik se apaixona pela dona de um cabaré chamada Jamuni, antes de conquistar um último forte.

Com exceção do último episódio – que é “vergonhoso” – vemos aqui que essa narrativa épica das castas pastorais segue os códigos das

histórias dos *Rajput* (ou seja, das castas guerreiras de alto status na Índia), em que a conquista de um forte termina em um casamento. A captura do forte deve assegurar que os vencedores, que são de um status mais modesto, terão uma aliança com uma família de nível superior.

Mas essas inúmeras batalhas estão embutidas em histórias de amor que envolvem vários personagens principais:

- Lorik, o herói, um vaqueiro da casta Ahir, “um guerreiro cuja bravura brilha nos três mundos”. Ele coloca sua espada a serviço dos Rajputs, mas deseja escapar de sua condição humilde, e sonha em expulsar seus nobres patrões e assumir suas fortalezas e riquezas;
- Maina-Manjari, esposa de Lorik, da casta Ahir, que cuida da sogra, do cunhado mais velho e dos filhos, cuida do gado, da venda de leite e administra a casa na ausência do marido;
- Canda, a menina de nascimento nobre, caprichosa e cruel, que se apaixona por Lorik e o arrasta para uma dimensão de amor e guerra que às vezes excede a capacidade desse herói de satisfazê-la.

Há também personagens secundários, como um cantor itinerante, diversos nobres menores, o marido de Canda, a mãe de Lorik, o irmão mais velho e os filhos, e Jamuni, a dona do cabaré.

Surgem, ademais, retratos de mulheres, cujas personagens e status se opõem e se respondem umas às outras numa polifonia de vozes. Satiya, cujo próprio nome significa “virtude”, e a *sati* Maina-Manjari (a virtuosa Maina-Manjari) são o modelo da esposa indiana ou “*pativrita*” (aquela que prometeu ser fiel ao marido), enquanto Canda (“a lua”, a face obscura e noturna do amor) e Jamuni (“aquela cuja pele é a cor de ameixa”, a cor da beleza), – as filhas desejáveis – encarnam a sedução, até mesmo a maldade. É notável que Satiya e Maina-Manjari defendem

a cultura pastoral Ahir, enquanto Canda defende a cultura Rajput. A relação delas com a terra e o trabalho é diferente. Maina–Manjari trabalha muito e Canda, que é preguiçosa, é servida por um criado. Cada público tem o seu próprio perdedor ou vencedor, como veremos mais adiante<sup>13</sup>.

Como é habitual nas epopeias medievais, e como é uma fórmula constante nos romances sociais indianos do final do século XIX ou nos filmes de Bollywood, a epopeia de *Lorik* tem três motivos característicos de transgressão:

- Amor entre “irmão” e “irmã de aldeia”. O casamento é proibido entre jovens que vivem na mesma aldeia. Lorik e Canda vêm ambos da mesma aldeia, a que contém o forte de Gaura. E embora Canda fosse casada longe da sua aldeia natal, ela voltou para lá para fugir da sua vida de casada;
- Amor entre pessoas de status desigual: Canda é de um status muito mais elevado do que Lorik. O casamento é proibido entre eles. O casamento de um homem de alto status com uma garota de baixo status é possível, especialmente para um segundo casamento, mas não o contrário;
- E finalmente, amor de uma mulher casada por um homem que não seja o marido. O homem pode, sem problemas, entrar em um segundo casamento, ou ter um caso extraconjugal; a mulher não pode. Canda é casada, o que é um caso excepcional e raríssimo no corpus épico indiano registrado.

Eu menciono essas transgressões do *dharma* (ou seja, o dever imposto pela religiosidade hindu) porque não são alheias a algumas das muitas denúncias. Eu as indico também porque em partes da Índia, como Bihar, onde este repertório é valorizado, a performatividade dos gêneros épicos nunca é tomada de forma leve. Por exemplo, nos anos 90, uma peça folclórica baseada numa epopeia chamada *Cuharmal foi*



apresentada na região de Mokama, em Bihar. O ator que tinha o papel de representar o fazendeiro de gado apaixonado pela filha do nobre zamindar de alto status foi tirado de cena no meio do espetáculo por um conservador Rajput<sup>14</sup>, e foi morto a tiros.

*Lorik* assimila-se, acima de tudo, ao repertório dos Ahirs. Os arods da epopeia são Ahirs que cantam muito bem, mas não são intérpretes profissionais. Como epopeia indiana, o texto *Lorik* teve um destino excepcional, pois foi objeto de duas adaptações de poetas muçulmanos do período medieval que o tornaram ainda mais famoso, o *Candayan* de Mulla Daud (1379) e o *Sati Mayna o Lor Candrani* de Daulat Qazi. Sabe-se, portanto, que esse texto é anterior ao século XIV, e Ronald Mac Gregor, na sua história da literatura hindi, assinala que a sua recitação era comum no século XVI, de Bengala ao Rajastão<sup>15</sup>.

Existem muitas versões diferentes do *Lorik*, que podem ser encontradas em todas as fases específicas e bem gravadas da recolha de reportórios épicos<sup>16</sup>:

- Uma versão bhojpuri recolhida por linguistas britânicos (como George Grierson) em 1880 e publicada em 1929;
- Uma versão inglesa preparada por Verrier Elwin, antropólogo de tribos indígenas, em 1940, e editada em 1947;
- Uma versão bhojpuri preparada pelo folclorista indiano Satyavrata Sinha, na época do renascimento da língua regional dos anos 60;
- Uma versão bhojpuri preparada por Shyam Manohar Pandey na década de 1980;
- Minha própria versão, traduzida de Bhojpuri, e publicada em 1999, quando eu estava trabalhando com os cantores viajantes.

Aqui minha hipótese é que o público desempenha um papel fundamental: em particular, modifica o final da epopeia e orienta a per-

cepção *geral* do texto. A fim de caracterizar com maior precisão esse papel, vou discriminar as situações de desempenho e os públicos em relação às versões que temos, para confrontá-las com os resultados que lhes correspondem, caso a caso.

## II. Para cada público, um fim para *Lorik*

Uma análise de todas as diferentes versões mostra, antes de mais nada, que a epopeia de *Lorik* é cantada e apreciada tanto no ambiente de castas hindus – mais convencional e governado por um conjunto de regras altamente codificadas – como em ambiente tribal, correspondente a uma sociedade mais livre, se não mais igualitária. Grandes distinções emergem imediatamente. Assim, em relação à intrusão do caráter caprichoso da Canda na vida do casal Maina–Manjari/*Lorik*, já podemos distinguir dois modelos finais:

- A sociedade de castas, mais puritana, encena a vingança da esposa legítima, exaltando as suas qualidades de liderança, que provêm da responsabilidade exercida na ausência do marido. O marido, movido pela sua bravura, volta para ela;
- Em contraste, a sociedade tribal, mais desligada das restrições de casta e mais empática dos sentimentos apaixonados, concentra-se na excitação erótica do caráter do amante.

Mas essa oposição é um pouco restrita, pois também podem ser encontradas imagens perturbadoras nas versões estudadas. Devemos, portanto, considerar as diferentes versões uma a uma, em relação ao público específico do espetáculo.

1º Vejamos o caso mais simples e minimalista: a auto-segregação de gênero – ou seja, trata-se de um meio de homens, entre si. *Lorik* é

cantado todos os anos pelos vaqueiros que partem para a transumância. Eles passam longos meses longe da sua aldeia. Não há público amador ou profissional, apenas os vaqueiros entre si. Pode ser que surja uma projeção de ausência, e que o desejo de regressar à casa doméstica tenha precedência sobre a descrição de explorações bélicas? Qual é o fim das versões cantadas nessas reuniões masculinas restritas em Bihar do Sul, a centenas de quilômetros das aldeias? Depois de raptar Canda, e conquistar terras e palácios, Lorik volta para casa com a jovem domesticada. Ele encontra Maina-Manjari, e aproveita o retorno ao país, na companhia dessas duas mulheres, de seus filhos, de sua mãe e de seu irmão.<sup>17</sup>

2° Na aldeia, o ambiente de castas estritamente Ahir alarga-se, e dessa vez estamos num contexto de atuação mista, com mulheres na audiência, por um lado, e muitas outras castas de ouvintes por outro. Os Telis (trabalhadores do petróleo), os Dhobis (trabalhadores da lavanderia), os Noniyas (pedreiros e vendedores de salitre e cimento) e os Camars (trabalhadores do couro) configuram-se como castas de origem bastante modesta. Os ouvintes Brahmin ou Rajput, representando as classes altas, também podem juntar-se à audiência<sup>18</sup>. As performances da epopeia têm um final muito diferente.

De volta à aldeia, com Canda, Lorik encontra Maina-Manjari e seus filhos. No entanto, vendo que seu braço não responde mais ao combate como no passado, ele decide ir para Benares. Seu braço não responde mais a ele, de um lado, porque ele está envelhecendo, mas, de outro, porque ele transgrediu as regras do dharma. Enquanto ele está numa postura meditativa, ele é transformado em pedra na cidade sagrada de Benares, nas margens do Ganges<sup>19</sup>. Mas esse castigo tem uma dimensão gratificante, uma vez que a transformação faz dele um “*vîr bâbâ*”, um herói deificado (do sânscrito *vîr*, herói), um status que foi bem analisado por Diane Coccarri em seu trabalho sobre a importância dessas deidades populares da aldeia em Bihar e na região de Benares<sup>20</sup>.

Tais divindades também são chamadas “*dih*” (guardiões da aldeia), e para elas são erguidos altares. O que se propõe, para este público misto, é uma coesão da aldeia em torno do seu herói emblemático. A transgressão é certamente condenável, mas Lorik, que muitas vezes cavalgava pela aldeia (uma honra reservada a Rajputs), após as batalhas que conduziu para proteger a população das agressões dos reis vizinhos, é percebido e honrado como um verdadeiro protetor.

3° Nas feiras de gado, e também na *akhara*, uma “pequena escola de artes marciais”, como há particularmente em Benares, a epopeia de *Lorik* beneficia do público de lutadores. A epopeia é cantada à noite, durante as festividades que emolduram o ritual de luta. A organização do espetáculo é na maioria das vezes custeada por patrocinadores que vivem não muito longe das escolas de luta. O público é então principalmente masculino, em conexão com a ideia de lutadores ascéticos treinados em *akhara*, e dos quais o celibato é exigido por um certo tempo. Nesse contexto, o público apegase à ideia do absoluto, do poder sobre-humano, e o fim anuncia o desaparecimento glorioso, misterioso e definitivo do herói, que, segundo o bardo, desaparece para sempre do mundo dos vivos. Lorik consagrou um ano de sua vida ao celibato, tornando-se um asceta Shivaite para conquistar Canda. Esse fim o torna semelhante aos grandes santos da *bhakti* hindu, cuja vida termina com um misterioso desaparecimento após um voo para o céu ou um desaparecimento inesperado num rio diante dos olhos da multidão de devotos<sup>21</sup>.

4° Outra contribuição para tornar célebre essa epopeia: a dos membros das fraternidades místicas sufistas que gostavam de ouvi-la, e para quem os pregadores a leram, no século XIV, nas mesquitas. Aqui, toda uma transposição religiosa aconteceu, o amor apaixonado de Lorik e Canda simbolizando, para o ouvinte sufista, a relação

entre Deus e seu devoto. Canda, caprichosa e cruel, toma o centro do palco, em detrimento de Maina-Manjari, que é descrita como uma não-iniciada, incapaz de entender os complexos caminhos da jornada mística, e que se interpõe no caminho da busca religiosa de Lorik. Dessa vez, é a Maina-Manjari, que é obrigada a “segurar a língua”, que tem de se submeter, para ter a garantia de ficar na mesma casa que Lorik e Canda.

Essa versão sufi de Lorik, chamada *La Candayan*<sup>22</sup>, circulou igualmente nas cortes muçulmanas ou hindus da Índia medieval, e mesmo em lugares de poder mais modestos e remotos (que sequer merecem o nome de “cortes”), por conta de pequenos governantes locais (nobreza rural e senhores da guerra) do interior, desejosos de afirmar a sua pertença à elite, patrocinando assim artistas, poetas e cantores<sup>23</sup>.

5° No contexto tribal da região de Chhattisgarh, temos a sorte de conhecer a revisão de Verrier Elwin de 1947 sobre *Lorik*. As diferenças entre a sociedade tribal indiana e a sociedade de castas foram brevemente mencionadas acima, mas digamos que no cenário tribal estamos lidando com um público que vive mais em um ambiente natural, cujos recursos econômicos são baixos, e que são estranhos a algumas das codificações em vigor na sociedade de castas. Os trabalhos de Verrier Elwin sobre a Múria, e os de Marine Carrin sobre os Santals destacaram o uso e o significado das metáforas no contexto literário tribal<sup>24</sup>. O público tribal de Chhattisgarh quer acima de tudo, como já apontamos, compartilhar a emoção da jovem Canda, associando a natureza ao desejo. Aqui a epopeia é intitulada *Chandeni*, em homenagem somente a Canda – sem a presença de Lorik no título. A epopeia termina na floresta onde Canda, a “não casada”, é sexualmente iniciada por Lorik. O objetivo é reinjetar na epopeia um elemento de erotismo e um nível de poesia em que as regras de versificação e metro diferem completamente dos padrões épicos e fórmulas dos bardos de Ahir:

*Happy was Chandeni by his side  
She had got him, got the man of her dreams  
No more tears will she have  
And no more of sorrowful brooding  
She will not have restless nights.  
Her passions have got their reward.  
That fire will burn her no more.  
She has got her Lorik by her side  
The craving of youth will burden her no more  
Happy indeed is she,  
She has got her Lorik, the man of her dreams!”<sup>25</sup>*

[Feliz estava Chandeni ao seu lado.  
Ela o apanhou, apanhou o homem dos seus sonhos.  
Não mais lágrimas ela terá  
E nada mais de melancolia triste  
E chega de tristeza.  
Ela não terá noites inquietas.  
Suas paixões tiveram sua recompensa.  
Esse fogo não a queimará mais.  
Ela tem o seu Lorik ao seu lado.  
A ânsia da juventude não a sobrecarregará mais  
Feliz de fato ela está,  
Ela conseguiu o seu Lorik, o homem dos seus sonhos!]

A repetição de: “*She has got her Lorik, the man of her dreams*” [Ela conseguiu seu Lorik, o homem dos seus sonhos] expressa bem a ênfase colocada (e autorizada) na beleza, neste caso, ilícita para Canda, que é casada.

Em Chhattisgarh, onde investigou a partir dos passos de Verrier Elwin, Joyce Flueckiger coletou uma versão ainda mais recente desse texto (uma versão chamada *Canaini* ou *Candaini*, ou mesmo *Canda-Haran – o sequestro de Canda*), mas que é cantada e dançada para um público pertencente à comunidade Rauts, o nome local para a comu-

nidade que se ocupa com a venda de leite. Essa comunidade está mais em confronto com os Rajputs (tenta escapar do papel de provedores de leite imposto aos seus membros pelas castas superiores), e se identifica pouco com eles, ao contrário dos Ahirs de Uttar Pradesh. Joyce Fluekiger resume da seguinte forma as diferentes projeções da história de Lorik: *“la société de caste, en Uttar Pradesh, érige des modèles, des héros à qui, dans le futur, on voudrait ressembler. Au Chhattisgarh, en contraste, les héros reflètent le public dans ce qu’il est”*<sup>26</sup> [A sociedade de castas em Uttar Pradesh erige modelos a serem seguidos, heróis que, no futuro, gostaríamos de ser. Em Chhattisgarh, em contraste, os heróis refletem o público como são].

6° O fim de Lorik adotará o tom de prudência em um de seus contextos mais prestigiados: aquele em que o bardo é convidado pelo nobre Rajput a recitar, e remunerado por ele, e no qual a audiência é composta por Rajputs que se sentam em assembleia em um palácio. Nesse contexto, os homens estão presentes na sala, enquanto as mulheres escutam lá em cima, observando a performance através de muxarabis<sup>27</sup>.

Lorik é um grande herói. Mas isso não lhe permite transgredir os limites da casta. Ele é apenas um membro da casta Ahir – uma “casta de serviço” de camponeses sem terra, servindo os Rajputs. O final sublinha a humildade da sua posição. No seu regresso à aldeia com Canda, Lorik faz sua esposa Maina-Manjari passar por um teste de fidelidade, e sendo o teste bem sucedido, ele mantém-na ao seu lado. Mas insistimos que Lorik não está destinado a desfrutar da felicidade doméstica. O pai de Canda, que não aceita que sua filha tenha entrado em um segundo casamento, e além disso, com um simples pastor – mesmo que seja um guerreiro conhecido por sua bravura – vem para levar o gado de Lorik em retaliação. Este tenta colocar as mãos de volta em seus rebanhos, mas percebe que não tem mais a força de sua juventude e que

seu braço não responde mais a ele. Ele então perde toda a sua fortuna. O bardo conclui com esta passagem:

हिन्दू करे गंगा तुरुक करे गोर  
मल कामिली संग छोड़लू मोर  
अब देबी कहाँ गीति बानि गावत  
कहाँ आजु दील्ले परल बिसभोर

(docannexe/image/279/img-1.jpg)

[Um hindu regressa ao Ganges após a sua morte, um muçulmano está condenado à sepultura. Ó Boa Deusa, tu me abandonaste. Que episódio cantar agora? Eu estou perdido! Neste dia, por que teu me esqueceste].

No entanto, devemos ver aqui uma linguagem de duplo sentido, na qual o bardo deplora em palavras veladas, sem poder expressar mais revolta, o status subalterno do Ahir, que luta para arrancar a posse de gado e terras das castas superiores.

7°. Durante muito tempo recitada pelas castas de serviço, em benefício dos patronos Rajput, a epopeia *Lorik* passou para o repertório das organizações políticas e culturais. Ela é igualmente recitada em grandes reuniões de castas, como a Benaras Yadava Sangha, ou as filiais locais da All India Yadava Mahasabha<sup>28</sup>. Ela é mais frequentemente apresentada para o público militante e ávido para elevar o status de Ahirs na hierarquia de castas, chamando um bardo para dar voz e exaltar o heroísmo de toda uma casta.

Nesses casos de casta, são propostos dois finais. Segundo o primeiro, o braço de *Lorik* não responde mais a ele, então ele vai para a margem do rio, onde patrocina sessões de cânticos religiosos durante seis meses. Ao fim dos seis meses, ele ordena a seus dois filhos que montem uma pira, na qual ele mesmo se imola:



आरे लोरिक सारा धनवां अब गउरा कै तजि हो दे ले  
 आरे नदी बेवरा पर कूसै कै मइया मइइया न हउवै लगावै  
 आरे कुसवन कै टाटी गिदरवा बलको देहले हउवै बन्हरे वं  
 आरे ओनके कुसवा कै सदरी मइइया में के हउवै बिछावत  
 आरे एहर लोरिक के मोर पीठी पर गउरा में लादि हो ले लें  
 आरे नदी बेवरा पर गिदरा गयल हउवै निअरे रं  
 आरे हइहै कूसै के मइइया नदिया पर बइरे ठावें  
 आरे भजन करे लागल लोरिक मोर संजवो रे बिहूं  
 आरे जेके छवै महीनवां अ नदिया पर बीति हो गइलें  
 आरे बलको जेकर मरन रे मइया गइल हउवै निअरे रं  
 आरे तब तै गिदरन के मइया गउरवा ले बोल रे बावें  
 आरे बचवा मेवा करने से गिदरवा लकड़ियो मोर कटरे बावा  
 आरे हमके चुनि चुनि के चीतवा अब देव्या बलको ना रे लगाय  
 आरे हमै चीतवा पर गिदरा भसमवा जब होइ रे अइवै  
 आरे हइहै बनि जाई ए बचवा मुकुतियो रे हमं  
 आरे हइहै सारा दिनवां मरै क मोर हउवै बतवले  
 आरे तब ते एहर गिदर चुनि चुनि के चितवा घटवा में हउवे लगवले  
 आरे एहर चन्नन के लकड़िया देहलै हउवै झोंकरे वं  
 आरे जवने दिन मरन रे मइया लोरिक कै जौ होइ रे गइलें  
 आरे गीदर चितवा त मइया करत हउवै तइरे यं  
 आरे एहर फुकलसि रे मइया अगिया रे चीतवा में  
 आरे बलको जरत नही मोर बेवरवाँ के रे किनं

(docannexe/image/279/img-2.jpg)

[Aqui mesmo, Lorik deixou para trás toda  
 a riqueza conquistada em Gaura.  
 E mandou transportar a folhagem e as  
 ervas kus  
 Encontrada nas margens do rio  
 Bevara  
 Com a ajuda de seus filhos  
 Ele próprio carregava em seu dorso  
 Uma cabana foi fabricada. Os filhos  
 partiram  
 E Lorik começou uma série de bhajans,  
 de manhã e à noite.

Na margem do rio,  
 Que durou um período de seis meses  
 Então Lorik chamou seus filhos,  
 trazendo-os de volta de Gaura  
 Eles foram cortar galhos de árvores  
 Em um pomar  
 Eles juntaram-nos para fazer  
 uma pira.  
 Nessa pira, serei reduzido a cinzas.  
 E obterei minha libertação  
 Seus filhos instalaram a pira junto à margem  
 do rio  
 Eles também atiraram sândalo  
 na pira  
 Os filhos prepararam a pira  
 E atearam-lhe fogo.  
 Ele pereceu nas chamas nas margens do  
 Bevara.]

A motivação para cantar a epopeia *Lorik* nas assembleias de castas vem do fato de o herói ter crescido na sociedade, atingindo um status igual ao dos Rajputs – ou pelo menos se aproxima, pelo número de terras e fortes que conquistou – e tendo recebido uma esposa Rajput. Portanto, o seu heroísmo deve ser igual ou superior ao dos Rajputs (que são tanto os patronos dos bardos de Ahir como os empregadores da mão de obra agrícola de Ahir). Entre essas assembleias de castas, algumas – anos de 1930 – permitem que as reivindicações dos Ahirs sejam levadas adiante, refletindo o contexto de rivalidade que rege a relação Ahir subalterno/Rajput patrão na sociedade indiana. Nesse contexto, o público precisa de figuras de liderança para estabelecer uma inquestionável identidade de casta heroica. Esse é o papel desse

desfecho, que invoca dois modelos bem conhecidos e importantes. O primeiro é o do rajput que realiza um ritual de suicídio em batalha, vestido de branco. O segundo é ainda mais poderoso: é a imagem da *sāti*, a mulher heroica que se queima até a morte, e a quem é pedido que mostre ter se voluntariado a isso<sup>30</sup>. Esse é o emblema mais forte de bravura em toda a sociedade hindu<sup>31</sup>. Esse final trágico de Lorik não pode deixar de despertar a admiração de outras castas em geral, e das castas de grandes proprietários de terra em particular.

Esse final, contudo, mostra também que, na noite derradeira da sua vida, Lorik confia à Maina-Manjari<sup>32</sup> a missão de gerir as terras de que conseguiu se apropriar:

33 तब नीर लोरिक मंजरी के पजरे बोलाय के  
 तीनों गिदरन के बोला के  
 आरे अउरो कुटुम पलिवार पजरे बोला के तब मंजरी से कहलें  
 आरे भाई अब हूँ यह अन तन धन लेके कनउज के ले सत्या बजार  
 ले ला बोहा गाइन के अब हमार भरोसा जिन करा  
 आरे तब तै मंजरी मारि के घमकवा अ किलवा में रुवै रे लाम  
 आरे समिया अपने रे मइया देवहवा पर जाति रे हउवै  
 आरे हूँके केकरे रे मोरि मइया लगउले जाल्या बलको रे धं  
 आरे हमार कइले ए दिनवां गउरवां में बीति हो अइहें  
 अबजल में डुबावत बाड़ा ए समियां डोंगवो रे हूँ  
 आरे तब तै धीरे-धीरे लोरिक मंजरी के समुरेसावै  
 आरे मंजरा तीन तीन ललनवा गउरा में जनम रे ले ले  
 आरे जनन हमरे समने लोहा गहलसि रे मइया पिपरियो की रे बाज  
 आरे मंजरा एहर में कुलवा में मइया ललनवा जो जनम रे गइलें  
 आरे कुल के पालन करिहें रे मोरि मइया संसवो रे बिहूं  
 अब तीनों गिदरवा के गउरा तूं खेइ हो लेवू  
 आरे बदल मंजजू ए रनिया एकवटे में बलको रे रं  
 आरे तीनों गीदरा रे मइया गउरवा के घुमि रे गइलें  
 आरे मंजरी रुनत बाहें हो मइया गउरवा न गुंजरे रं  
 आरे एहर सारी मइया पिपरिवै से खरे टवल  
 आरे मानू लेके जाके गाइन में मइया भयल हउवें चररे बाह  
 आरे एहर मंजरी रे मइया गउरा में  
 बलको जो देखिया हो बइठि के  
 आरे गोपी मंजति बाहें एकवटे में बलको रे रं  
 आरे एहर सारा बतिया मंजरी के रुकि रे गइलें  
 मंगर बलको घोइवा तबेलवा में बान्हि हो गइलें  
 अरे एहर मंजरी बिपत काटे रे मइया अ संजवो रे बिहूं  
 आरे एहर लोरिकी ए पारों एठिन सतम रे भइलें  
 आरे एहर अंगिया के अबुआ सुनि लेख्या खेस रे वं

(docannexe/image/279/img-3.jpg)

[Então o herói Lorik chamou Manjari  
para seu lado.  
Ele apela a seus três filhos  
Ele também chamou a sua família e seu clã  
ao seu lado e disse para Manjari  
Leva estes grãos e riquezas para  
o bazar de Kanauj  
Tire também as vacas desses  
pastos; não conte mais comigo.  
Dominada pela dor Manjari,  
Volta-se e chora  
Mas que destino me espera assim, ó meu  
marido? De quem tirarei minha força?  
Tu afundas o meu navio nesta etapa da minha  
vida.  
Então Lorik usa o tempo para lhe falar:  
Manjari, os meus três filhos nasceram em Gaura  
E eu vi-os a lutar diante dos meus olhos  
em Pipari.  
Eles que nasceram nesta linhagem, estas  
queridas crianças,  
Saberão fazê-la crescer e brilhar,  
de manhã e à noite.  
Leva os nossos três filhos a Gaura  
Reúna a cidade e a governa  
Os três filhos voltaram para Gaura.  
Manjari passou muito tempo a  
chorar  
As vacas foram trazidas da aldeia de  
Pipari...  
Nanhu fê-los pastar nos campos

Manjari a vaqueira reuniu os habitantes  
 e governou  
 E assim as coisas tiveram fim  
 Os cavalos foram instalados nos  
 estâbulos  
 Manjari não conheceu mais a adversidade,  
 de manhã e à noite.  
 Com esta passagem você ouviu,  
 Meus amigos, assim teve fim a história de  
 Lorik.

Este final também mostra mais sutileza do que parece.

É preciso, primeiramente, olhar para a composição do público das assembleias de castas para entender isso. É verdade que essas assembleias são predominantemente masculinas. Nicolas Jaoul explica essa característica pelo fato de que elas apelam para a elite, e têm um caráter profissional acentuado<sup>34</sup>. As poucas mulheres que estão lá têm que vir dos escalões superiores da Administração Indiana (Serviço Administrativo Indiano) para serem cooptadas e se sentarem. Mas isso também significa que o público feminino não é barrado, e de fato sempre se veem saris coloridos nas filas da frente contrastando com o traje masculino preto e branco dos membros gerais. Isso tem sua importância. Esse desfecho, de fato, dá poder a Manjari. Em primeiro lugar, porque a mostra como a vencedora sobre Canda: não se fala mais de Canda e do filho que ela teve depois de sua estadia na floresta com Lorik; apenas Manjari e seus três filhos, concebidos em Gaura, permanecem no palco. Em segundo lugar, vemos que nessa sociedade em que o homem está muitas vezes ausente, tendo ido contratar-se num serviço (*naukri*), e na qual a gestão dos assuntos do dia-a-dia recai sobre as mulheres, é prestada uma homenagem à mulher Ahir. Como Charlotte Vaudeville tinha salientado, a mulher Ahir, em seu papel de responsável pela

produção e venda de leite, goza na Índia de uma relativa liberdade de movimentos e viagens em comparação com outras castas<sup>35</sup>.

Mas outro final às vezes é ouvido. De acordo com uma segunda variante, Lorik, ao regressar para casa, se engaja, de modo apressado, numa política de recuperação intensiva das terras secas, em que desaloja e extermina um grande número de insetos, aves e animais dos campos e florestas. Os animais queixam-se ao deus Indra, que não consegue vingá-los, pois não consegue apanhar Lorik em flagrante. Os animais, então, assumem por si mesmos essa vingança, e, uma vez fertilizados os campos, reúnem-se para destruir todas as culturas obtidas. Lorik se vê arruinado. Depois dessa desgraça, ele vai para Benares com a família e amigos, e lá, na cidade santa, todos são transformados em pedras<sup>36</sup>. O bardo (que vem da casta Ahir, que respeita muito o gado e o ambiente natural) faz então um discurso sobre o uso adequado da terra, servindo como pedagogia, e alertando sobre os equilíbrios a serem mantidos e os ecossistemas a serem respeitados. A sobrevivência da comunidade Ahir está em jogo, pois eles não só não possuem terra, mas – nessa versão – também não sabem como usá-la.

Aqui deixo de lado a versão *Sati Maina Manjari* que toma Maina-Manjari como sua heroína principal, fazendo referência a seu caráter exemplar como esposa. Nesse enredo, é ela que serve de exemplo e modelo. Na verdade, seu público ainda não foi estabelecido.

Os finais dados a todos os quatro episódios de uma gesta, em geral bastante estável, são, portanto, muito numerosos, e temos visto quão distantes estão, desde os mais felizes (Lorik tendo lutado e feito a sua fortuna regressar com o seu amante à aldeia, onde encontra a sua esposa abandonada), até aos mais trágicos (Lorik se imola na fogueira).

## Conclusão

Na tradição indiana, nós podemos considerar que há outros casos em que o público influencia a performance. Este é particularmente o caso no domínio da música. Françoise Nalini Delvoye, que estuda as apresentações do canto sufi no santuário Nizamuddin Auliya em Delhi, mostra que o concerto sufi é construído a partir da interação entre os intérpretes e o público. Os músicos antecipam o gosto do público: o cantor observa quando a emoção se faz presente no público; na direção oposta, o público corrige a letra das canções se considerar que há uma palavra errada<sup>37</sup>. Da mesma forma para o chamado estilo de música “*khyal*”, Ingrid Le Gargasson<sup>38</sup> observa que “*c’est l’interaction entre l’auditeur et l’artiste qui participe au développement d’une belle performance*” [é a interação entre o ouvinte e o artista que contribui para o desenvolvimento de uma bela performance]. Christian Novetzke, por sua vez, descreve sessões de canto *kirtan* durante as quais um “performer”, ou *kirtankar*, canta, enquanto o público, sentado, “*participe de plusieurs façons, chantant avec le performer, finissant les vers bien connus en même temps que lui, et parfois, interagissant avec lui*” [participa de diversos modos, cantando com o performer, terminando versos bem conhecidos ao mesmo tempo que ele, e às vezes interagindo com ele]<sup>39</sup>. Essa dimensão cantada da tradição oral – mas também da epopeia – facilita a participação e a intervenção do público.

Como o canto, a epopeia permite a transformação de acordo com o público. As sete versões que vimos mostram uma adaptação para o público. A especificidade da epopeia, no entanto, é talvez que ela levanta três questões: a da *Kshatriyasation* ou *Rajputisation*, a da transgressão e a da construção de um “nós”.

Essa epopeia que vem dos Ahirs levanta de fato a questão da *Kshatriyasation*. O conceito de *Kshatriyasation* ou *Rajputisation* é uma contrapartida ao conceito de *Sanskritisation*<sup>40</sup> proposto por Srinivas<sup>41</sup>. Segundo

Herman Kulke<sup>42</sup>, o conceito de Rajputisation não se limita à imitação, mas refere-se a um processo de mudança social. A construção da imagem do rei, figura que pertence à casta Kshatriya por excelência, tal como definida por Sander Hens<sup>43</sup>, se encontra na estrutura do *Lorik*. Após formar suas alianças matrimoniais, o rei é obrigado a manter cortesãs e assim vemos a evolução da entrada de personagens femininas na epopeia. Mas, tal como vimos em várias ocasiões, o trabalho na epopeia permite uma maior sutileza. O status de Kshatriya não é totalmente assumido, as ambiguidades permanecem e, no âmbito da cortesã erudita, é uma dona de cabaré que aparece. O importante para nós é que, a *depende do público*, a Kshatriyasation da figura de Lorik é valorizada ou censurada. Como o estudo de Ashwani Kumar sobre as milícias no norte da Índia (*sena*), especialmente em Bihar, demonstrou, essas forças armadas recrutadas por proprietários ainda age com toda a impunidade. A novidade é que as milícias Ahir, apoiadas por Dalits e Naxalitas, estão revidando. Milícia armada, a *Lorik Sena* existe entre os Ahirs desde 1983 e não se limita a objetivos cavaleirescos, embora tenha o nome de Lorik<sup>44</sup>. Mais do que nunca, com o progresso social que os Ahirs têm desfrutado desde a subida ao poder do seu líder Lalu Prasad Yadav, como Primeiro-Ministro de Bihar, e desde a nomeação de ministros Ahir como Mulayam Prasad Yadav em Uttar Pradesh, a epopeia mantém o seu carácter provocador, ao permitir que certos públicos expressem as suas reivindicações.

Para além da nossa descrição, a questão da transgressão coloca-se no centro das possíveis variações dos fins épicos. A epopeia muitas vezes apresenta uma contradição. Ela desdobra sua trama em torno de transgressões cometidas, e nos convida a ver (ou melhor, a ouvir) como vamos sair dela<sup>45</sup>. Mas algumas transgressões parecem ser possíveis, e outras não. Em algumas versões, o herói não paga pelas suas transgressões. Uma comparação com as práticas matrimoniais de Alha e Udal, os heróis do ciclo de lendas das 52 batalhas, mostra que eles não sofrem nenhuma reversão da sorte depois de terem tido sucesso



em sua aliança com os clãs rajput de Kanauj, com cujas filhas se casaram. E, no entanto, eles são obscuros Banaphar (um clã Rajput um tanto clandestino da floresta). Assim, a aliança com uma garota de status mais alto permanece possível. O casamento da esposa também, se não for consumado, não constituirá obstáculo. Por outro lado, a proibição de casamento entre irmão e irmã de aldeia continua a ser inescapável<sup>46</sup>. O público não é suposto como tolerante em relação a isso.

A última questão é a da “cultura dos nós”. A epopeia, como por exemplo o conto Fulani estudado por Ursula Baumgardt, produz uma “*culture du nous, en mêlant les deux voix, celle du barde, et celle du public*”<sup>47</sup> [cultura do nós, misturando as duas vozes, a do bardo e a do público], ou ao contrário, não vemos nestas iniciativas e prerrogativas de público um agravamento dos limites da própria individualidade e inovação do enunciador, bem descrita por Jean Derive<sup>48</sup>? Não retiramos então ao enunciador a sua “criatividade”, a direção do cenário, a direção da trama romanesca, todos os elementos que tornam a epopeia tão especial e tão popular? Reintroduzir a influência do público, no entanto, permite-nos voltar aos fundamentos do trabalho épico e ao regime de oralidade/auralidade, no qual “*ce qui est énoncé apparaît comme l’expression d’une propriété verbale collective à l’occasion d’une performance donnée*” [o que é pronunciado aparece como expressão de uma propriedade verbal coletiva por ocasião de um determinado espetáculo].

Obviamente, o conteúdo de um final épico não pode ser “reduzido” a seu público. Também é difícil identificar as razões para as escolhas e orientações do público, pois provavelmente não trazemos esta dimensão em jogo o suficiente em nossas investigações antropológicas. Mas, assim como a visão de Hans-Robert Jauss da estética da recepção coloca o leitor no centro da teoria literária<sup>49</sup>, colocar o público no centro da obra épica também abre outro aspecto da dinâmica de recepção/criação<sup>50</sup>.

## Referências bibliográficas

- ALI, Daud. The Spread and Appropriation of Courtly Technologies in Medieval India. **Journée d'Étude Raja-mandala**. In the King's Circle, CEIAS, Musée du Quai Branly, 9 juin 2017.
- APPADURAI et al (eds.). **Gender, Genre and Power in South Asian Expressive Traditions**. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1991.
- BAUMAN, Richard (ed.). **Story, Performance and Event. Contextual Studies of Oral Narratives**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. Cambridge Studies in Oral and Literate Culture.
- BAUMAN, Richard (ed.). **Folclore Cultural Performances e Entretenimentos Populares. A Communications-Centered Handbook**. Oxford: Oxford University Press, USA, 1992
- BAUMGARDT, Ursula. **Une conteuse peule et son répertoire**. Paris: Karthala, 2000.
- BECK, Brenda et al. **Folktales of India**. Delhi: Motilal Banarsidass, 1987.
- BLACKBURN, Stuart e RAMANUJAN, A.K.. **Another Harmony. New Essays on the Folklore of India**. Berkeley: University of California Press, 1986.
- BLACKBURN, Stuart et al (eds.). **Oral Epics in India**. Berkeley: University of California Press, 1989.
- BRONNER, Yigal. **Extreme Poetry. The South Asian Movement of Simultaneous Narration**. New York: Columbia University Press, 2010.
- CARRIN, Marine. **La fleur et l'os. Symbolisme rituel chez les Santals**. Cahiers de l'Homme, 1986.
- CARRIN, Marine. **Le parler des Dieux. Le discours rituel santal entre l'oral et l'écrit (Inde)**. Nanterre: Société d'Ethnologie, 2016.
- CHOUDHURY, Mamata. The Abhiras of Ancient India and their Contemporary Remnants. **Man in India**, vol. 54, no 1, 1947, p. 36-44.
- COCCARI, Diane. The Bir babas of Banaras and the Deified Dead. In: HILTEBEITEL, Alf (eds.). **Criminal Gods and Demon devotees. Essays on the Guardians of Popular Hinduism**. New York: State University of New York, 1989, p. 251-269.
- DAULAT QAZI. **Satî Maynâ o Lor Candrânî**, 1638, editado por Majharul Islam and Hafj (M.A.), (1973), Naoroj Kitabistar: Bamla Bajar, Dhaka.
- DELVOYE, Françoise Nalini. Lyrical poetry in performance in Sufi poetic and musical assemblies: the example of the Nizamuddin shrine in New Delhi. Paper at the **Study Day Performances of Literature in South Asia**. Theory and uses of emotions. DELI: Paris, 8 de Junho de 2017.

DÉODAT, Caroline. **Troubler le genre du «séga typique»**. **Imaginaire et performativité poétique de la créolité mauricienne**. Thèse EHESS, Paris, 21 de Junho de 2016.

DERIVE, Jean. Du sujet de l'énonciation dans la littérature orale africaine. In: DELAS, D.; SOUBIAS, P. (eds). **Le sujet de l'écriture africaine**. Univ. Toulouse Le Mirail, 2001, p. 44–53.

ELWIN, Verrier. Chandeni. In: DUBE, S.C. Dube. **Folk Songs of Chhatisgarh**. Lucknow: The University Publishers, Folk Culture Studies, 1947, p. 39–48.

ELWIN, Verrier. **The Muria and their ghotul**. Delhi: Oxford University Press, 1947.

**Epopées, Cahiers de Littérature Orale**, n° 32, 1992 (Inalco).

FLUECKIGER, Joyce. Caste and Regional Variants in an Oral Epic Tradition. In: BLACKBURN, Stuart *et al.* **Oral Epics in India**. Berkeley: University of California Press, 1989, p. 35–54.

FLUECKIGER, Joyce Burkhalter. Genre and Community in the Folklore System of Chhatisgarh. In: APPADURAI, Arjun *et al.* (eds.). **Gender, Genre and Power in South Asian Expressive Traditions**. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1991, p. 181–200.

FLUECKIGER, Joyce Burkhalter. **Gender and Genre in the Folklore of Middle India**. Ithaca/Londres: Cornell University Press, Cornell Paperbacks, 1996.

FLUECKIGER, Joyce. He should have wear a sari, a Failed performance. In: KOROM, Frank. (Ed.). **Anthropology of Performance, a Reader**, 2013, p. 159–169.

FOURCADE, Marie. Compte-rendu de Catherine Weinberger-Thomas. Cendres d'immortalité. La crémation des veuves en Inde. **Annales**, vol. 54, n° 3, 1999, p. 795–797.

GHOSHAL, Satyendranath. Daulat Kazi e sua língua. **Journal of the Asiatic Society**. Cartas. Vol.XX, No.2, 1954, p. 194–200.

GRIERSON, George. The Birth of Lorik (magahi). **Bulletin of the School of Oriental Studies of London**, vol. 5, no. 2, 1929, p. 591–599.

GOYET, Florence. **Penser sans concept : fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen e Heiji monogatari**. Paris: Champion, 2006.

GUPTA, Asha. Magahi Version of Lorik. In: **George Abraham Grierson aur Bihari Bhasha Sahitya**. Delhi: Atmaram and Sons, 1970, p. 251–256.

HENS, Sander. Deluded by lust: challenging the experience of sexual and martial pleasure in the performance of Rajput poetry in Tomara Gwalior. Paper at the **Study Day Performances of Literature in South Asia**. Theory and uses of emotions. DELI, Paris, 8 de Junho de 2017.

JAOUL, Nicolas. Capítulo 8. **Le militantisme dalit dans la région de Kanpur (U.P.)**. Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle de l'Ehess, Paris, 2004.

KALINOWSKI, Isabelle. Hans–Robert Jauss et l’esthétique de la réception. De l’histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature (1967) à l’Expérience esthétique et herméneutique littéraire (1982). **Théorie de la littérature**, 8, 1997, p. 151–172.

KULKE, Hermann. Convergence of Kshatriyazation and Tribalization: Country Rituals in Odisha. **Journée d’Étude Raja–mandala**. In the King’s Circle, CEIAS, Musée du Quai Branly, 9 juin 2017.

KUMAR, Ashwani. *Community Warriors: State, Peasants and Caste Armies in Bihar*. **Anthem Press**, 2008a.

KUMAR, Ashwani. No gentlemen in this army. **The Hindu**, 6 de Junho de 2008b.

LABARTHE, Judith. Compte–rendu de Florence, Goyet, 2006. *Penser sans concept : fonction de l’épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*. Paris: Champion. In: **Revue de Littérature Comparée**, 4 (328), 2008, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-4-page-489.htm>.

LE BLANC, Claudine. Temps de malheurs et destins désastres. Echoes of British colonisation in the ballads collected by John Fleet. In : CASTAING, Anne; GUILHAMON, Lise; ZECCHINI, Laetitia (eds.). **La modernité littéraire indienne. Perspectives pós–coloniais**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 99–114.

LE GARGASSON, Ingrid; SHARA, Sudanshu. Song and emotion: the concept of rása among contemporary Hindustani musicians. Paper at the **Study Day Performances of Literature in South Asia**. Theory and uses of emotions, DELI, Paris, 8 de Junho de 2017.

LOUIS, Prakash. **People Power: the Naxalite Movement in Central Bihar**. Delhi: Wordsmith, 2002.

LUTGENDORF, Philip. **The Life of a Text. Performing the Ramayana of Tulsidas**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991.

MAC GREGOR, Ronald Stuart. The Lorik and Cândia Tales. In: **Hindi Literature from its beginning to the 19<sup>th</sup> century**. Wiesbaden: Otto Harrassowitz (A History of Indian Literature, vol. VIII, fasc. 6), 1984, p. 14–15.

MULLA DAUD. **La Candayan**. Mataprasad Gupta (ed.). Agra: Pramanik Prakashan, 1967 [1379].

NARAYAN, Badri. **Documenting Dissent. Contestando fábulas. Contested Memories and Dalit Political Discourse**. Simla: Institute of Advanced Studies, 2001.

NOVETZKE, Christian Lee. Note to Self: What Marathi Kirtankars’ Notebook suggests about Literacy, Performance and the Travelling Performance. In: Pre–Colonial Maharashtra. ORSINI, Francesca Orsini; SCHOFIELD, Katherine Butler, eds.). **Tellings and Texts. Music Literature and Performance in North India**. Cambridge: Open Book Publishers, 2015, p. 169–185.

- PANDEY, Shyam Manohar. **The Hindi Oral Epic Loriki**. Allahabad: Sahitya Bhavan, 1979.
- PANDEY, Shyam Manohar. **The Hindi Oral Epic Tradition. Bhojpuri Loriki**. Allahabad: Sahitya Bhavan, 1995a.
- PANDEY, Shyam Manohar. **Bhojpuri Loriki**. Nápoles; Allahabad: Instituto Universitario Orientale e Sahitya Bhavan, 1995b.
- PARMAR, Shyam. **Traditional Folk Drama in India**. Nova Deli: Geka Books, 1975.
- REVEL, Nicole; RAILING, Patricia. **La quête en épouse. Une épopée palawan chantée par Masinu**. Paris: Unesco e Asiathèque, 2000.
- ROY CHAUDHURY, P.C. **Folk Tales of Bihar**. Nova Deli: Sahitya Akademi, 1968.
- SCHOMER, Karine. The Audience as Patronage: Dramatisation and Texture of a Hindi Oral Epic Performance. In: ERDMAN, Joan (ed.). **Arts Patronage in India: Methods, Motives and Markets**. Nova Deli: Manohar, 1992, p. 47–88.
- SERVAN-SCHREIBER, Catherine. **Chanteurs itinérants en Inde du Nord. La tradition orale bhojpuri**. Paris: L'Harmattan, 1999.
- SERVAN-SCHREIBER, Catherine. L'Épopée comme outil de pensée en Inde du Nord? Réflexions à partir de la geste rajput d'Alha-Udal'. **Mongol e Siberian, Central Asian and Tibetan Studies** 45, Epic and Millenarianism: Transformation and Innovation, section 1: The Epic, a tool for thinking about transformations in society, editado por F. Goyet e J. L. Lambert, online: <https://emscat.revues.org/2328>, 2014.
- SERVAN-SCHREIBER, Catherine. Folclore/Literatura/oratura. Frontières et cloisonnements dans l'histoire littéraire indienne. In: JOUBERT, Claire; ZECCHINI, Laetitia (eds.). **Problèmes d'histoire littéraire indienne. Revue de littérature comparée**. Octobre-Décembre, 2015, p. 447–459.
- SINHA, Satyavrata. **Bhojpuri Lokgatha**. Allahabad: Hindustani Akademi, 1957.
- SINHA, Surajit. State Formation and Rajput Myth in Tribal Central India. **Man in India**, 42-1, 1962, p. 35–80.
- SREENIVASAN, Ramya. Warriors-Tales at Hinterlands Courts in North India, c. 1370–1550'. In: ORSINI, Francesca Orsini; Sheikh, Samira (eds.). **After Timur left. Culture and Circulation in Fifteenth Century India**. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 242–272.
- SRINIVAS, M. N.. **Religion and Society amongst the Coorgs of South India**. Oxford: Clarendon Press, 1952.
- UPADHAYA, Krishna Dev. **Mémoires du Gange 1930**. Paris: Riveneuve Edições, 2012.
- VARSHANAY, Urmila. **Version chhatisgarhi de Lorik dans Bharat ke Lok gatha Git**. Delhi: Prakashan Vibhag, 1992, p. 175–184.

VAUDEVILLE, Charlotte. **Kabir Granthavali (Doha)**. Pondicherry: Instituto Francês de Indologia, 1957.

VAUDEVILLE, Charlotte. **Cours sur la Candayan de Mulla Daud**. Paris: La Sorbonne, secção EPHE IV, Annuaire des Cours 1970–1971.

WEINBERGER–THOMAS, Catherine. **Cendres d’immortalité. La crémation des veuves en Inde**. Paris: Le Seuil, 1996.

## NOTAS

- 1 Original publicado em francês na *Recueil Ouvert*: SERVAN–SCHREIBER, Catherine. Adaptabilidade de l’épopée en fonction du public : le cas de *Lorik* (Inde du Nord). *Recueil Ouvert*, 2017. URL: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/279-adaptabilite-de-l-epopee-en-fonction-du-public-le-cas-de-lorik-inde-du-nord>. Publicação na *Revista Épicas*: SERVAN–SCHREIBER, Catherine. Adaptabilidade da epopeia ao público: o caso de *Lorik* (Índia do Norte). Tradução Christina Ramalho. *Revista Épicas*. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 113–132.
- 2 Após especializar-se em literatura indiana medieval (secção EPHE IV), Catherine Servan-Schreiber, investigadora do CEIAS (CNRS/EHESS), dedicou-se ao estudo da transmissão de épicos bhojpuri na sua forma oral e na forma de um livreto para pedigree. Ela editou o volume coletivo *Traditions orales dans le monde indien, Purusartha* (1995), e é autora do livro *Chanteurs itinérants en Inde du Nord. La tradition orale bhojpuri* (Paris: L’Harmattan, 1999). Interessada no status de oralidade na Índia, ela publicou o artigo “Folclore/literatura/oratura”. *Frontières et cloisonnements dans l’histoire littéraire indienne* na edição da *Revue de Littérature Comparée* dedicada ao *Problèmes d’Histoire littéraire indienne*, editada por Claire Joubert e Laetitia Zecchini em 2015. Ela ensinou *gatha* e *premakhyan*, Nat e textos místicos sufi da Índia (séculos 12–16) e repertórios épicos de Bhojpuri no âmbito do Mestrado em Oralidade no INALCO. Ela faleceu em 6 de novembro de 2021.
- 3 LE BLANC, Claudine. Temps de malheurs et destins désastrés. Echoes of British colonisation in the ballads collected by John Fleet. In: CASTAING, Anne; GUILHAMON, Lise; ZECCHINI, Laetitia (eds.). *La modernité littéraire indienne. Perspectives pós-coloniais*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 101. Tradução: “A frota parece ter pouca consciência aqui da influência significativa que o público tem sobre uma recitação”.
- 4 FLUECKIGER, Joyce. He should have wear a sari, a Failed performance. In: KOROM, Frank. (Ed.). *Anthropology of Performance, a Reader*. Blackwell, 2013, no capítulo 10.
- 5 O primeiro nome do herói da gesta epônima. A gesta é também conhecida como *Lorik Chanda, Lor Chanda, Chandaini* ou *Mainasat*.
- 6 FLUECKIGER, Joyce. Caste and Regional Variants in an Oral Epic Tradition. In: BLACKBURN, Stuart et al. *Oral Epics in India*. Berkeley: University of California Press, 1989, p. 54.
- 7 FLUECKIGER, Joyce, *ibidem*.
- 8 FLUECKIGER, Joyce. He should have wore a sari...*op. cit.*
- 9 SCHOMER, Karine. The Audience as Patronage: Dramatisation and Texture of a Hindi Oral Epic Performance. In: ERDMAN, Joan (ed.). *Arts Patronage in India: Methods, Motives and Markets*. Nova Deli: Manohar, 1992, p. 47–88.
- 10 *Ibid*, p. 87.
- 11 Assim, por exemplo, quer assistindo à apresentação, quer comprando o conteúdo impresso da epopeia, a audiência do Norte da Índia é, na maioria das vezes, predominantemente masculina, mas às vezes, especialmente no contexto da aldeia, as mulheres participam na audiência.

- 12 As passagens muitas vezes solicitadas por todo tipo de público são aquelas com uma dimensão comovente, até mesmo desoladora, e uma ação difícil de realizar, como o momento solene da renúncia do místico à vida comum, ou o de se pegar em armas e ir para a batalha. Passagens dramáticas, como a luta fratricida no casamento de Alha, ou o declínio da casta do lutador Posan Singh, na epopeia *Hirni-Birni*, são mais procuradas pelo público masculino de castas pastorais e marciais. Eu mesma, como ouvinte estrangeira, e trabalhando com a oralidade, tive a oportunidade de participar de todos os públicos, mesmo os estritamente masculinos, apesar da decepção muitas vezes declarada por eu ser uma acadêmica e não uma jornalista. Pude também ter acesso a pequenos carros de venda das quatro temporadas de conteúdos impressos das epopeias, de que as mulheres não se aproximam, pois também oferecem pequenos tratados sobre o erotismo.
- 13 Ter uma criada quase custou a derrota a Canda, quando a criada desleal a denunciou aos pais quando percebeu que Lorik tinha invadido o seu quarto à noite.
- 14 NARAYAN, Badri. **Documenting Dissent. Contestando fábulas. Contested Memories and Dalit Political Discourse.** Simla: Institute of Advanced Studies, 2001.
- 15 MAC GREGOR, Ronald Stuart. The Lorik and Cândia Tales. In: **Hindi Literature from its beginning to the 19<sup>th</sup> century.** Wiesbaden: Otto Harrassowitz (A History of Indian Literature, vol. VIII, fasc. 6), 1984, p. 14–15.
- 16 Nomeadamente, o período de recolha pelos linguistas e administradores coloniais britânicos, o período de recolha pelos folcloristas indianos após a independência e, finalmente, o renascimento das línguas regionais num movimento de oposição ao imperialismo hindi, cf. SERVAN-SCHREIBER, Catherine. Folclore/Literatura/oratura». *Frontières et cloisonnements dans l'histoire littéraire indienne.* In: JOUBERT, Claire; ZECCHINI, Laetitia (eds.). **Problèmes d'histoire littéraire indienne. Revue de littérature comparée,** Outubro-Dezembro, 2015, pp. 447–459.
- 17 SINHA, Satyavrata. **Bhojpuri Lokgatha.** Allahabad: Hindustani Akademi, 1957.
- 18 PANDEY, Shyam Manohar. **The Hindi Oral Epic Lorik.** Allahabad: Sahitya Bhavan, 1979, p. 20.
- 19 *Ibid.*
- 20 COCCARI, Diane. The Bir babas of Banaras and the Deified Dead. In: HILTEBEITEL, Alf (eds.). **Criminal Gods and Demon devotees. Essays on the Guardians of Popular Hinduism.** New York, State University of New York, 1989, p. 251–269.
- 21 Ver GRIERSON, George. The Birth of Lorik (magahi). **Bulletin of the School of Oriental Studies of London,** vol. 5, no. 2, 1929, p. 591–599.
- 22 MULLA DAUD. **La Candayan.** Mataprasad Gupta (ed.). Agra: Pramanik Prakashan, 1967 [1379].
- 23 SREENIVASAN, Ramya. Warriors-Tales at Hinterlands Courts in North India, c. 1370–1550'. In: ORSINI, Francesca Orsini; Sheikh, Samira (eds.). **After Timur left. Culture and Circulation in Fifteenth Century India.** Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 242–272.
- 24 ELWIN, Verrier. **The Muria and their ghotul.** Delhi: Oxford University Press, 1947; CARRIN, Marine. La fleur et l'os. Symbolisme rituel chez les Santals. **Cahiers de l'Homme,** 1986, e **Le parler des Dieux. Le discours rituel santal entre l'oral et l'écrit (Inde).** Nanterre: Société d'Ethnologie, 2016.
- 25 ELWIN, Verrier. Chandi. In: DUBE, S.C. Dube. **Folk Songs of Chhatisgarh.** Lucknow: The University Publishers, Folk Culture Studies, 1947, p. 48. N.T.: O artigo original apresenta a versão em francês para o trecho citado.
- 26 FLUECKIGER, Joyce Burkhalter. **Gender and Genre in the Folklore of Middle India.** Ithaca/Londres: Cornell University Press, Cornell Paperbacks, 1996, p. 136.
- 27 PANDEY, Shyam Manohar. **The Hindi Oral Epic Lorik.** Allahabad: Sahitya Bhavan, 1995.
- 28 PANDEY, Shyam Manohar. **Bhojpuri Lorik.** Nâpoles e Allahabad: Instituto Universitario Orientale e Sahitya Bhavan, 1995b, e SERVAN-SCHREIBER, Catherine. **Chanteurs itinérants en Inde du Nord. La tradition orale Bhojpuri.** Paris: L'Harmattan, 1999.
- 29 PANDEY, Shyam Manohar. **The Hindi Oral Epic Lorik.** *op. cit.*, p. 377–378. Traduzido para o francês de Bhojpuri por C. Servan-Schreiber. Nessa versão baseamos a nossa em português,

- respeitando a formatação que citamos: “*Ici même, Lorik laissa derrière lui toute/ la fortune conquise à Gaura/Et fit transporter des feuillages et des/herbes kus/Que l’on trouve au bord de la rivière/Bevara/Avec l’aide de ses fils/Il en porta lui-même sur son dos/Une hutte fut fabriquée. Les enfants/partirent/Et Lorik entama une série de bhajans,/matin et soir/ Au bord de la rivière,/Qui dura une période de six mois/Alors Lorik appela ses enfants, les/ faisant revenir de Gaura/Ils allèrent couper des branches d’arbres/dans un verger/Ils en rassemblèrent pour faire un/bûcher/Sur ce bûcher, je serai réduit en cendres/Et j’obtiendrai ma libération/Ses fils installèrent un bûcher au bord de/la rivière/Ils jetèrent aussi du bois de santal dans/le bûcher/Les fils préparèrent le bûcher/Et on y mit le feu/IL périt dans les flammes, au bord de la/Bevara.”*
- 30 PEDIU-se à real e nobre sâti que cavalgasse pela cidade a cavalo, olhando-se ao espelho para mostrar controle e bom comportamento (cf. WEINBERGER-THOMAS, Catherine. **Cendres d’immortalité. La crémation des veuves en Inde**. Paris: Le Seuil, 1996); sobre sâti ver também FOURCADE, Marie. *Compte-rendu de Catherine Weinberger-Thomas. Cendres d’immortalité. La crémation des veuves en Inde. Annales*, vol. 54, n° 3, 1999, p. 795-797.
- 31 Ver a este respeito o capítulo de Kabir intitulado Sobre a “Bravura”, no qual ele exorta os devotos a seguir o exemplo da sâti, em *Kabir Granthavali Doha* (VAUDEVILLE, 1957).
- 32 Aqui ele chama-lhe simplesmente Manjari.
- 33 PANDEY, Shyam Manohar. **The Hindi Oral Epic Loriki**, op. cit., p. 377-378. Traduzido de Bhojpuri para o francês por C. Servan-Schreiber. Citamos a versão em francês na qual a nossa se baseou: “*Alors le héros Lorik appela Manjari à/ses côtés/Il appela ses trois fils/Il appela aussi sa famille et son clan à/ses côtés et dit à Manjari/Emporte ces grains et ces richesses au/bazar de Kanauj/Emporte aussi les vaches de ces/pâturages ; ne compte plus sur moi/Sous le coup de la douleur, Manjari,/chavirée, pleura/Mais quel destin ainsi m’attend, ô mon/époux ? De qui tirerai-je ma force?/Tu coules mon navire à cette étape de ma/vie/Alors Lorik prit du temps pour lui/parler./Manjari, mes trois fils sont nés à Gaura/ET je les ai vu combattre sous mes yeux/à Pipari/Eux qui sont nés dans cette lignée, ces/chers enfants,/Sauront la faire croître et resplendir,/matin et soir/Emmène nos trois fils à Gaura/Rassemble la ville et gouverne-la/ Les trois fils s’en retournèrent à Gaura/ Manjari passait beaucoup de temps à/pleurer/Les vaches furent ramenées du village de/Pipari/Nanhu les fit paître dans les champs/Manjari la vachère réunit les habitants/et gouverna/Ainsi les choses prirent fin/Des chevaux furent installés dans les/Ecuries/Manjari ne connut plus l’adversité,/matin et soir/Avec ce passage que vous avez entendu,/ Mes amis, ainsi prend fin l’histoire de/Lorik .*
- 34 JAOUL, Nicolas. Capítulo 8. **Le militantisme dalit dans la région de Kanpur (U.P.)**. Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle de l’Ehess, Paris, 2004.
- 35 VAUDEVILLE, Charlotte. **Cours sur la Candayan de Mulla Daud**. Paris: La Sorbonne, secção EPHE IV, Annuaire des Cours 1970-1971.
- 36 ROY CHAUDHURY, P.C.. **Folk Tales of Bihar**. Nova Deli: Sahitya Akademi, 1968, p. 97.
- 37 DELVOYE, Françoise Nalini. Lyrical poetry in performance in Sufi poetic and musical assemblies: the example of the Nizamuddin shrine in New Delhi. Paper at the **Study Day Performances of Literature in South Asia**. Theory and uses of emotions, DELI, Paris, 8 de Junho de 2017.
- 38 LE GARGASSON, Ingrid; SHARA, Sudanshu. Song and emotion: the concept of rasa among contemporary Hindustani musicians. Paper at the **Study Day Performances of Literature in South Asia**. Theory and uses of emotions, DELI, Paris, 8 de Junho de 2017.
- 39 NOVETZKE, Christian Lee. Note to Self: What Marathi Kirtankars’ Notebook suggests about Literacy, Performance and the Travelling Performance. In: Pre-Colonial Maharashtra. ORSINI, Francesca Orsini; SCHOFIELD, Katherine Butler, eds.). **Tellings and Texts. Music Literature and Performance in North India**. Cambridge: Open Book Publishers, 2015, p. 172. Pode-se pensar também no trabalho de Daud Ali que analisa o conteúdo das inscrições reais tâmile gravadas nas paredes do templo no período medieval. Ele explica que o seu conteúdo varia de acordo com o fato de se destinarem a um público restrito da corte, a notáveis locais, a testemunhas de cerimônias ou mesmo a audiências futuras, fornecendo assim uma



- tecnologia que permite a identificação de tantas mensagens reais, e assim fornece “outra voz” aos escritos do governante. Ali, Daud, “The Spread and Appropriation of Courtly Technologies in Medieval India”, Dia de Estudo Raja-mandala. No Círculo do Rei, CEIAS, Musée du Quai Branly, 9 de Junho de 2017.
- 40 Um processo de ascensão social baseado na imitação das castas altas, particularmente a casta Brahmin.
- 41 SRINIVAS, M. N.. **Religion and Society amongst the Coorgs of South India**. Oxford: Clarendon Press, 1952.
- 42 KULKE, Hermann. Convergence of Kshatriyazation and Tribalization: Country Rituals in Odisha. **Raja-mandala Study Day**. No Círculo do Rei, CEIAS, Musée du Quai Branly, 9 de Junho de 2017, ver também.
- 43 HENS, Sander. Deluded by lust: challenging the experience of sexual and martial pleasure in the performance of Rajput poetry in Tomara Gwalior. Paper at the **Study Day Performances of Literature in South Asia**. Theory and uses of emotions, DELI, Paris, 8 de Junho de 2017.
- 44 KUMAR, Ashwani. **Community Warriors: State, Peasants and Caste Armies in Bihar**. Anthem Press, 2008a e KUMAR, Ashwani. No gentlemen in this army. **The Hindu**, 6 de Junho de 2008b.
- 45 Ver sobre este tema, a seguir, os Anais do Congresso da Réseau Européen Africain d’Études sur les Epopées (REARE), 2018: L’Épopée et la transgression.
- 46 No entanto, nos anos 30, as memórias de um brâmane descrevem dois jovens da mesma aldeia, de estatuto diferente, que fugiram para a cidade para se casarem e não foram incomodados (UPADHAYA, Krishna Dev. **Mémoires du Gange 1930**. Paris: Riveneuve Edições, 2012). Tais casos existem, mas nem sempre têm um resultado tão pacífico.
- 47 BAUMGARDT, Ursula. **Une conteuse peule et son répertoire**. Paris: Karthala, 2000.
- 48 Jean Derive pergunta-se como a questão do tema da enunciação pode ser considerada no caso da produção de literatura oral em que o intérprete não é necessariamente considerado como o autor do discurso que profere [DERIVE, Jean. Du sujet de l’énunciation dans la littérature orale africaine. In: DELAS, D.; SOUBIAS, P. (eds). **Le sujet de l’écriture africaine**. Univ. Toulouse Le Mirail, 2001, p. 44–53]. Veja o resumo dado por Caroline Déodat (DÉODAT, Caroline. **Troubler le genre du «séga typique»**). **Imaginaire et performativité poétique de la créolité mauricienne**. Thèse EHESS, Paris, 21 de Junho de 2016, p. 47–49).
- 49 KALINOWSKI, Isabelle. Hans-Robert Jauss et l’esthétique de la réception. De l’histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature (1967) à l’Expérience esthétique et herméneutique littéraire (1982). **Théorie de la littérature**, 8, 1997, p. 151–172.
- 50 O questionamento da recepção literária em que Jauss está envolvido começou nos anos 40, KALINOWSKI, *ibid*.

## HOMENAGEM A CATHERINE SERVAN-SCHREIBER

Claudine Le Blanc

Discípula de Charlotte Vaudeville, que inspirou diretamente seus primeiros trabalhos sobre textos hindus e muçulmanos do norte da Índia medieval e moderna, Catherine Servan-Schreiber dedicou-se ao estudo da transmissão das epopeias de Bhojpuri em sua forma oral e livreto, que culminou na 1999 publicação de *Chanteurs itinérants en Inde du Nord. La tradition orale bhojpuri* [Cantores Itinerantes na Índia do NORTE. A tradição oral Bhojpuri] (Paris, L'Harmattan). O volume coletivo que ela editou *Traditions orales dans le monde indien, Purusartha* [Tradições orais no mundo indiano, Purusartha] (1995) continua sendo uma obra de referência e deixou sua marca em gerações de pesquisadores, assim como sua atuação no Ensino na INALCO.

Sem deixar de manter o interesse pela cultura Bhojpuri, as tradições orais e os conhecimentos musical, Catherine Servan-Schreiber renovava constantemente seus objetos e seus campos de pesquisa, que se estendiam de Bihar (Índia) às Ilhas Maurício. Pela variedade e originalidade de suas obras realizadas ao longo de mais de quarenta anos, mas também pelo destaque da impregnação indiana nas literaturas “índia-noceânicas”, ela ocupou um lugar especial no mundo indianista.

O seu gosto pelo outro era evidente tanto no estímulo dado aos jovens investigadores como nas suas muitas colaborações acadêmicas e até artísticas. Aproximou-se assim do REARE, do qual se tornou membro, e contribuiu em 2016 para o congresso realizado em Paris com uma reflexão original sobre a temporalidade da vingança nas epopeias indianas do *Bandit d'honneur* [Bandido de honra].

Seu dinamismo, sua curiosidade e sua generosidade intelectual nos farão falta.

## **REINVENTAR AS COMUNIDADES DENTRO DA NARRATIVA DE SUA CRISE: *BLANCHE OU L’OUBLI*, DE ARAGON (1967); *HORCYNUS ORCA*, DE STEFANO D’ARRIGO (1975) E *HEIMATMUSEUM*, DE SIEGFRIED LENZ (1978)<sup>1</sup>**

*Mathilde Noëlle Mougin*<sup>2</sup>

### **Introdução**

Religiosa, amorosa, política: a comunidade se define como “tudo aquilo que é seguro, íntimo, que vive exclusivamente junto”<sup>3</sup>. Grupo de indivíduos que formam um conjunto e se organiza em torno de um denominador comum que o estrutura e, em seu seio, motiva as relações entre seus membros.

Interessa-nos neste artigo a comunidade como lar, em especial aquela formada em torno do sentimento de pertencimento à terra natal. Na segunda metade do século XX, a lembrança dos desvios do nacionalismo, as migrações e a aceleração dos meios de comunicação com as mídias de massa dificultam a percepção da ligação do indivíduo com seu território. O caráter problemático do mito do autóctone na Europa coloca em questão as “comunidades da terra”. A possibi-

lidade de uma comunidade transnacional proposta pelo modelo comunista é igualmente contestada durante a revelação dos crimes de Stalin em 1956.

É dessa crise europeia que trata Aragon, Stefano d'Arrigo e Siegfried Lenz em *Blanche ou l'oubli* (1967), *Horcynus Orca* (1975) e *Heimatmuseum* (1978). Os três romances problematizam os conflitos que ameaçam a coesão das comunidades: no centro da narração, o confronto de diversas vozes dissonantes constitui uma ferramenta com a qual o texto literário trabalha uma reflexão sobre a crise. Deslocando as categorias genéricas habituais, colocaremos os três romances à prova da categoria “trabalho épico” desenvolvida por Florence Goyet<sup>4</sup>, para estudar o fato de esses romances não operarem em favor da ruptura de consciências individuais, mas sim em favor de sua junção no centro de um novo modelo político criado na e para a narrativa<sup>5</sup>.

## 1. A narrativa da comunidade em crise

*Blanche ou l'oubli*, *Heimatmuseum* e *Horcynus Orca*<sup>6</sup> contam a história de comunidades triplamente ameaçadas de destruição pela violência da guerra, pela relação de força entre sua identidade particular e sua incorporação em uma estrutura estatal dominante e, finalmente, pelas tensões internas que as perpassam.

### A) A invasão e o desenraizamento

As invasões estrangeiras constituem o primeiro fator de crise. Nos três romances, a guerra causa a perda violenta da terra natal: esta expropriação se traduz de maneira concreta no exílio ou na tomada e na perda de autonomia política. Arrancadas de seu mundo cotidiano, as comunidades encontram-se, assim, confrontadas com a destruição da ordem que lhes era constitutiva.

A perda do lar, um dos principais temas de *Blanche ou l'oubli*, é abordada no romance por meio de uma série de anedotas que funcionam no plano semântico como metonímias. A narrativa da debandada de 1940, por exemplo, condensa de forma poderosa o motivo do desenraizamento: obrigados a abandonar o asilo para escapar do exército alemão, os antigos internos fugiam por estradas da França em uma longa e patética fila desorganizada<sup>7</sup>. A descrição desse cortejo desestabilizado é articulada com o entrelaçamento de lembranças que evocam a colonização da Indonésia, a Grécia otomana e suas lutas pela independência. Assim, as memórias do narrador desempenham o papel de um fio vermelho em torno do qual o autor constrói uma densa rede de referências que remetem às conquistas dos impérios em expansão e ao sofrimento de populações que não são mais senhoras de seus lares.

A expropriação do território acontece em sentido figurado em *Horcynus Orca*: os habitantes do Estreito de Messina não perdem a cidade em sua materialidade, mas são privados de sua autonomia política. Os exércitos do Eixo e da Aliança<sup>8</sup>, interditando o acesso ao mar e confiscando os barcos, privam os aldeões de seu poder de decisão e de seu trabalho. Essa mudança tem as mesmas consequências violentas que um desenraizamento da comunidade. De repente, o cotidiano encontra-se perturbado de tal forma que o curso normal dos acontecimentos se inverte<sup>9</sup>. O movimento antitético do pescador deixar o barco para montar o cavalo demonstra bem a progressiva desnaturalização dos habitantes durante a invasão das tropas estrangeiras.

Na Masúria, a guerra é um componente do cotidiano: região fronteira<sup>10</sup>, sua identidade é construída a partir de uma sucessão de invasões. No entanto, a política ofensiva de germanização realizada sob o III Reich é de tal dimensão que ela quebra o equilíbrio cultural do território e impossibilita qualquer coabitação ulterior das culturas eslavas e germânicas. Assim que o exército russo se apoderou da Masúria em 1945, a população alemã foi obrigada a se exilar. O naufrágio no

mar Báltico de um navio carregado de objetos tradicionais da Masúria<sup>11</sup> simboliza o aspecto grave e irremediável da perda da terra natal. Os masúrios alemães formam na Alemanha do oeste uma comunidade sem terra, no exílio em um país que os acolheu, onde compartilham a língua e a nacionalidade, mas que não é sua paisagem natal.

## B) Tensões políticas e linguísticas

Ocorre outro conflito na problemática articulação de identidades regionais com uma entidade política dominante. Tomemos como exemplo as políticas linguísticas implementadas em nível nacional na Alemanha e na Itália. A formação tardia dessas nações impôs um trabalho de unificação do território para criar no centro da desigual variedade de regiões a ideia de pertencimento de uma mesma identidade nacional<sup>12</sup>. As políticas linguísticas desempenham um papel central nesse esforço<sup>13</sup>. “A língua é mais que o sangue”<sup>14</sup>: ela estrutura poderosamente o imaginário das comunidades e constitui um grande desafio social.

Em *Horcynus Orca*, a controvérsia sobre a forma de nomear os golfinhos ilustra a implicação profunda entre a língua e as representações: os pescadores do Estreito, que consideram o animal como uma besta viciada, chamam-no de *fera*<sup>15</sup>, ao passo que os italianos continentais, que o veem como um animal brincalhão, chamam-no golfinho, *delfino*<sup>16</sup>. Os dois imaginários confrontam-se em seu antagonismo no diálogo entre o pai do herói ‘Ndrja e um general facista:

*“Come avete detto che lo chiamate il delfino?” aveva ridomandato, giocherellando sempre col moschetto.*

*“Delfino” dovette dire suo padre, tirandosi il paro e lo sparo.*

*[...]*

*“Delfino” andava recitando l’Eccellenza, bordeggiando il moschetto fra le mani.*

*“Delfino” andava ripetendo dietro a lui, assoggettatamente, Caitanello Cambri, con la faccia come se le parole lo pungessero peggio che lame di coltelli.<sup>17</sup>*

“Como você disse que chama o golfinho?” perguntou novamente enquanto mexia em seu mosquete.

“Golfinho” teve que dizer seu pai, pesando os prós e os contras.

[...]

“Golfinho” repetia a Excelência, sempre com seu mosquete entre suas mãos.

“Golfinho” Caitanello Cambria, subjugado, continuou depois dele, com uma expressão que demonstrava que aquelas palavras o feriam mais que a lâmina de uma faca.

A política empreendida por Mussolini para reduzir a importância dos dialetos<sup>18</sup> é denunciada pelo contraste entre o falar lissonjeiro da Excelência e a pistola que ele aponta para Caitanello Cambria. O evidente desequilíbrio da relação de forças demonstra a implementação de uma política de uniformização linguística como uma negação violenta da realidade dos habitantes do Estreito de Messina.

A política linguística da Masúria está associada às mesmas questões identitárias e políticas. As línguas eslavas e germânicas são tão intimamente interligadas nessa região fronteiriça que os alemães levam nomes poloneses, enquanto os poloneses têm sobrenomes alemães. A fim de germanizar o território, a administração alemã do III Reich rebatizou os lugares e seus habitantes:

*Sie tranken sich zu, und danach fragte der Ofensetzer, ob im Bezirk womöglich eine neue Krankheit ausgebrochen sei, die Taufkrankheit, worauf der Gendarm dem Fragensteller empfahl, ihn künftig nicht mehr Iwaschkowski anzureden, sondern mit Hausbruch, Waldemar Hausbruch.<sup>19</sup>*

Eles beberam à saúde um do outro e, em seguida, o reparador de fogões perguntou se era possível que tivesse surgido uma nova doença naquela região, a mania de renomear tudo, então o policial lhe pediu que não o chamasse de Iwachowski, mas de Hausbruch, Waldemar Hausbruch.

A confusão do reparador de fogões mostra de forma humorada<sup>20</sup> a amplitude, a violência e o absurdo dessa campanha linguística que, para expurgar a cultura eslava, impõe a mudança de uma paisagem inteira.

Se as tensões entre identidade nacional e a diversidade linguística são menos vivas na França, porque o Estado é bem mais antigo<sup>21</sup>, Aragon desloca o problema linguístico para as ilhas coloniais, servindo-se de uma missão do narrador em Java para evocar a diversidade de dialetos da ilha<sup>22</sup> e a complexidade das relações sociais que se refletem em sua sintaxe<sup>23</sup>. Seus traços irônicos a respeito do método Berlitz para aprender malaio<sup>24</sup> denunciam a política colonial que não tem nenhum interesse pela cultura insular nem pelas especificidades de sua língua, mas que se concentra no aspecto prático para fins comerciais.

### C) “A adaga que se volta contra sua bainha”

A ameaça que pesa sobre a coesão das comunidades nos três romances não é somente de ordem exterior. As divergências familiares oferecem um exemplo esclarecedor, pois são sintomáticas em relação ao risco de dissolução da comunidade: o modelo genealógico constitui efetivamente uma analogia clara com o modelo comunitário na medida em que a história de um é parte constitutiva do outro<sup>25</sup>.

Escrito no modelo da *Odisseia*, *Horcynus Orca* conta o retorno de um marinheiro a sua aldeia no final da guerra. Contudo, enquanto a epopeia de Homero detalha como Ulisses reconquista seu lar em Ítaca, a de Stefano d’Arrigo apresenta famílias que não conseguem se re-



compor. O reencontro de ‘Ndrja com seu pai foi feito como uma reescritura paródica da cena de reconhecimento entre Penélope e Ulisses. A cena desvia o modelo antigo, colocando o pai no lugar da esposa:

[...] cominciò da lì a tastargli tutto il corpo, ogni parte del corpo, quasi ogni parte del corpo. Come Ciccina Circé, quasi come Ciccina Circé<sup>26</sup>

[...] ele começa então a tatear-lhe todo o corpo, cada parte do corpo, quase cada parte do corpo. Como Ciccina Circé, quase como Ciccina Circé

A subversão do modelo homérico e genealógico é sublinhado pelo instante do ritmo ternário crescente (“tatear-lhe todo o corpo, cada parte do corpo, quase cada parte do corpo”) seguido de uma repetição da comparação com Ciccina Circé, a traficante-prostituta que tomou ‘Ndrja por amante. Os níveis de filiação e sexualidade parental encontram-se assim misturados nessa cena: a ruptura na árvore genealógica dos estratos horizontais (marido-mulher) e verticais (pai-filho) simboliza o fim de um mundo ordenado<sup>27</sup>. A célula familiar, como um sistema social fechado, é uma representação em pequena escala da aldeia; a dissonância na relação de ‘Ndrja com seu pai reflete a desarmonia de sua relação com Oriolès, seu futuro sogro e chefe da aldeia. Oriolès torna-se infantil e mesquinho, enquanto ‘Ndrja tenta responsabilizá-lo pela compra de um barco. O caos familiar reflete assim, em pequena escala, um mundo sem pé nem cabeça, em que os pescadores estão “longe do barco e a cavalo”.

Os mal-entendidos no seio da comunidade são também poderosamente representados por violentas desordens familiares em *Blanche ou l’oubli*: o romance termina com o estrangulamento de Marie-Noire por seu amante Philippe, enquanto seu bebê engasga ao lado deles. O círculo mais estreito de intimidade compartilhada é rompido porque

um de seus membros direciona sua violência contra o outro. Famílias que se dilaceram na guerra civil da Indonésia<sup>28</sup>, os conflitos têm no romance uma estrutura invariável. Em diferentes escalas, é uma mesma violência interna que percorre as comunidades e as ameaças de dentro: essas discordâncias, postas em cena em seus extremos, convergem e se condensam na imagem da “adaga que se volta contra sua bainha”.

As divergências que existem no seio da comunidade masúria exilada são menos espetaculares em suas manifestações, mas também são profundas. Primeiro, ela sofre uma transformação estrutural: a americanização da sociedade depois da guerra, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e a vida urbana reduzem as distâncias e contribuem para a relativização das culturas<sup>29</sup>. O pertencimento a um grupo é agora determinado pela idade e não mais pela proveniência de um mesmo território<sup>30</sup>. Esse deslocamento manifesta-se na ficção pela experiência de sentimentos contrários em relação à pátria (*Heimat*): a jovem geração, nascida após o êxodo, considera-a como uma noção obsoleta e perigosa, enquanto a antiga geração cultiva a nostalgia<sup>31</sup>. Entretanto, as tensões não são unicamente entre gerações: Zygmunt e seus recrutas estão também divididos. Sua querela é sobre a função que deve ter seu museu regional, simples espaço de exposição para testemunhar o passado masúrio ou um meio político para reivindicar os direitos legítimos da Alemanha sobre a Masúria. A ruptura da comunidade de exilados masúrios materializa-se pelo incêndio provocado por Zygmunt, a fim de impedir a instrumentalização, destruindo assim todos os objetos entorno dos quais ele e seus compatriotas se uniam.

A guerra e o exílio são o paradigma da violência com o qual se quebra a ligação aparentemente fundadora e transparente entre a comunidade política e seu território. A ruptura é de ordem política e social. Os três romances, ao narrarem essa desagregação, questionam e colocam como ponto central de suas narrativas a possibilidade de uma outra comunidade.

## 2. A confusão como recusa de certezas

A amplitude dos romances e de suas numerosas narrativas, circunscrevendo um estado de crise, mistura o sistema referencial. Redes de significados opostos convergem e se contradizem em alguns lugares das obras: a confusão resultante impede o assentamento de certezas e o estabelecimento de uma visão maniqueísta. A complexidade do sistema narrativo descontrói assim as representações esquemáticas e impede a glorificação de um tempo passado ou de identificação de um bode expiatório contra o qual se voltar a fim de reformar a comunidade fragmentada<sup>32</sup>.

### A) A violência do Éden perdido

Se a descrição das paisagens masúrias e da vida ao ritmo das estações evocam um Éden agora perdido em *Heimatmuseum*, a atenção dada aos detalhes da narração, entretanto, relativiza fortemente esse quadro idílico. Como assinala Dorle Merchiers, em *Le Réalisme de Siegfried Lenz*<sup>33</sup>, o domínio gerido por Alfons Rogalla, o avô do narrador, é organizado sob o modelo do sistema feudal, com um fazendeiro, senhor de todos os direitos sobre os camponeses e a mão de obra<sup>34</sup>. O encarceramento do reparador de fogões Eugen Lawrenz representa a impunidade de Alfons Rogalla: depois de ter violado e conduzido sua filha ao suicídio, ele o prende graças a um falso testemunho. O incidente não é representado diretamente na história, ele chega até nós pelo desvio da narrativa encaixada. A infância de Zygmunt parece assim negligenciada, mas episódios secundários, integrados à história como um contraponto, denunciam um sistema social baseado na lei do mais forte. As anedotas negam discretamente a representação binária de um antigo mundo paradisíaco oposto ao cinza urbano do mundo contemporâneo<sup>35</sup>.

## B) O soldado que estende a mão

O mesmo trabalho de negação das lógicas maniqueístas está em várias histórias encadeadas de *Horcynus Orca*. A morte do soldado alemão nas ruas de Nápoles oferece um exemplo significativo. O sistema referencial do romance <sup>36</sup> inscreve os alemães como atores no centro de uma rede de morte e destruição. No entanto, o episódio de Nápoles constitui uma notável contradição. Ela é interessante porque cruza uma outra rede do romance, a do aperto de mão como metáfora da integração à comunidade<sup>37</sup>. Como em *Heimatmuseum*, a cena não é representada no primeiro plano da narração: ela se passa no desvio de uma lembrança de 'Ndrja.

São as histórias de Caitanello Cambria, elas mesmas que dão espaço à rede do aperto de mão como prova da integração à comunidade, que desencadeiam em 'Ndrja a recordação do episódio. O soldado alemão deixa-se encurralar em um labirinto de ruelas depois de ter perdido seu regimento em um movimento de retirada. De seu tanque, ele se vê cercado pelos habitantes. Ele fica então retido em seu tanque blindado, assimilado a sua máquina de guerra, a reversão da relação de força faz dele uma presa. A descrição de sua cabeça nua e de seu caminhar titubeante é um primeiro processo de humanização. Quando o soldado alemão estende a mão a um menino de rua<sup>38</sup>, que parece ser o chefe do bando, a narrativa diminui o ritmo com um efeito dilatador sobre sua grande palma da mão aberta; a criança não agarra a mão, esboça uma careta sardônica e apunhala o soldado. A inversão é dupla nesse momento da história: o alemão que ameaçava a existência da comunidade faz um gesto de integração social, enquanto o rosto do menino parece se cobrir de rugas no momento em que ele se faz de instrumento da morte<sup>39</sup>.

Diversas redes são criadas assim, densas, na multiplicação das histórias. Os personagens e os episódios fazem eco no sistema de re-

ferências contraditórias. A aparente confusão resultante impede toda simplificação maniqueísta; é nessa condição que uma reflexão sobre a crise pode ser aprofundada na narrativa<sup>40</sup>.

### C) “O que procuramos é tudo”

A mesma estratégia de desorientação do leitor por interferência de categorias é feita em *Blanche ou l’oubli*. A obra faz isso sobre três planos. Em um primeiro nível, os personagens colocam em questão a fronteira entre o bem e o mal:

Depois [Philippe] diz: “Em 1940, mesmo assim, se você tivesse me deixado porque eu não tinha um carro, por quem teria sido?” Ela o olha com piedade: “Diz, por quem, Marina?” E ela: “Pela S.S., provavelmente...” Isso acaba com a conversa.

[...] E se Marie-Noire, hoje, se permitisse julgar isso segundo a moral corrente, julgar qualquer um de sua idade, então, que teria dormido com um S.S., pelo carro ou não? O que se sabe! Que teria sido, melhor naquela época, fazer amor com um *bom* alemão? Você sabe daquele tipo que lia Rimbaud e, conforme o caso, protegia alguém que fosse um pouco judeu, vagamente mal visto pelas autoridades...<sup>41</sup>

O exemplo, provocante e não desprovido de ironia, não tem por vocação defender o relativismo. Em vez disso, ele incita o leitor a não adotar julgamentos “cortados como cabeças” e a sempre questionar os fundamentos de suas convicções. É com esse convite a uma busca perpétua que acaba o episódio: *Was wir sind ist nichts, was wir suchen ist alles...*<sup>42</sup>

O segundo nível de interferência vem sobre o plano de referências que o leitor invoca para compreender o texto. O romance é, de fato, estruturado pelo *topos* do grande amor. Equivalências

são estabelecidas entre Blanche e Mme Arnoux<sup>43</sup>, entre Blanche e Diotima<sup>44</sup>, entre Blanche e Élisabeth Schlésinger<sup>45</sup> e enfim entre Élisabeth Schlésinger<sup>46</sup> e Suzette Gontard<sup>47</sup>. Maryse, por outro lado, primeira amante voluptuosa de Geoffrey Gaiffier, é comparada à Rosanette, o amor passageiro de *A Educação sentimental*<sup>48</sup>. Uma sólida rede de idealização da única mulher amada se estende então em *Blanche ou l'oubli*. No entanto, é invalidada pela história da morte de Maryse, morta pelas balas alemãs enquanto fugia de seu asilo. Essa cena introduz confusão ao destruir de duas maneiras a linha divisória entre a mulher celebrada e a coquete frequentada: Maryse termina sua vida em um hospício, como Élisabeth Schlésinger<sup>49</sup>, e sua morte é uma reescritura da cena de Bérénice, em *Aurélien*<sup>50</sup>. A conjunção de figuras nesse momento do texto, enquanto suas diferenças se mantêm no restante do romance, perturba o esquema de leitura habitual, unindo a amante passageira à única mulher amada, absolutamente construída no amor cortês.

O último nível de desorientação é representado sobre o plano metatextual. O autor insere à história uma nota de rodapé:

“A propósito, de fato, quem foi eleito presidente em 1965?” pergunta-se Oscar, o filho de Marie-Noire, em 1982, ele tem dezesseis anos e lembra seu pai, então, de fato, quem é seu pai? (...) Quanto a sua mãe, para falar com ela, Oscar precisaria de um dicionário. [...]”<sup>51</sup>

O inciso, com seu caráter de atualidade, tem valor de antecipação. Oscar morre logo após seu nascimento nas últimas páginas do livro, no momento em que Marie-Noire é estrangulada. O autor, ao escolher mudar o curso de sua narrativa, rompe o pacto de confiança e o pacto de coerência narrativa implicitamente estabelecidos com o leitor<sup>52</sup>. Ao trair o horizonte de expectativas, o jogo de contradição dos episódios perturba as referências habituais de pensamento: a postura subversi-

va de Aragon diverte o leitor pelo prazer das provocativas reviravoltas, mas também o desorienta. Essa dupla função é precisamente um mecanismo de trabalho épico: é na distração obtida pela ficção, sem que o leitor se dê conta, que as certezas são desconstruídas, a fim de deixar livre um espaço para a invenção de novos modelos políticos<sup>53</sup>.

### III – Prolegômenos para uma nova comunidade

A multiplicação de histórias secundárias, ao criar densas redes contraditórias, confunde e desloca nosso sistema referencial. O confronto de personagens e suas variadas vozes divergentes abre então um novo espaço onde o trabalho épico pode ser elaborado.

#### A) O que tece o contador de histórias

O esboço de um espaço para reunir a comunidade a *novo*<sup>54</sup> é feito em *Heimatmuseum* em torno da figura do contador de histórias. O conjunto de histórias é contado por Zygmunt, que narra sua vida em sua cama de hospital. O texto insiste no contexto e na dimensão oral da narrativa. A chegada e a partida de Martin Witt, o amigo da filha do doente, dão ritmo a cada capítulo da história; o desenrolar da saga masúria é, às vezes, interrompida pelos questionamentos do jovem homem, pela chegada de uma enfermeira ou pela sede do narrador. Ao fazer com que a narrativa dependa fortemente do momento de sua formulação, o autor ultrapassa a ideia de uma fatídica dicotomia entre a Masúria perdida e a Alemanha do Oeste: ele representa um elo entre esses dois mundos no momento da narrativa. Uma segunda ligação é estabelecida a partir das cotidianas visitas de Martin Witt: graças à amplitude de sua história, Zygmunt cria a seu lado um novo espaço de reunião entre as gerações. Essa inscrição no tempo da enunciação reatualiza, desse modo, a figura do aedo: reescrevendo o instante em

que os ouvintes se reúnem em torno dele para escutar seu canto e participar de sua elaboração, Zygmunt e Martin reproduzem em pequena escala o ato de formação das comunidades<sup>55</sup>.

É interessante notar, a esse respeito, os elos profundos que existem entre as três atividades de Zygmunt, a tapeçaria, o museu e a história. O contador de histórias, como o mestre da tapeçaria, tece uma história ao organizar os motivos e os eventos segundo uma determinada ordem<sup>56</sup>. Desse modo, a narrativa e a tapeçaria são uma arte de disposição e representação. A fala de Zygmunt, em seu desdobramento, abre um espaço onde se conservam as paisagens e os costumes da Masúria. A descrição das florestas, das festas, dos contos e dos objetos encontrados em escavações arqueológicas faz também do texto um museu<sup>57</sup>. Entretanto, o romance não celebra com nostalgia a essência de uma região perdida<sup>58</sup>, ao contrário, ele contém sua própria advertência contra a recuperação ideológica de discursos identitários. O lugar da narrativa não é o de comemoração, mas de uma descrição que diz que a Masúria, ao desconstruir suas próprias certezas, dá a ele um alcance crítico<sup>59</sup>. A amplitude da narração, que envolve cinquenta anos de história masúria, permite efetivamente questionar a pertinência de cada postura ao longo do tempo graças à representação das consequências que ela causará. Não voltaremos aos debates sobre a organização do museu, mas evocaremos os primeiros reencontros de Zygmunt e Edith, um episódio amoroso particularmente interessante se o transpusermos ao plano político<sup>60</sup>. Os dois personagens mantêm uma assídua correspondência desde que Edith, sua amiga de infância, deixa Lucknow. A troca de cartas permite a Zygmunt descobrir sua amiga sob um novo ângulo e formar com ela ligações mais íntimas. No dia em que eles se encontram, entretanto, ele fica terrivelmente decepcionado e se dá conta que a distância fez com ele idealizasse Edith. Evelyne Schmitt aproxima essa cena do encontro perdido à confissão feita por Zygmunt no fim do romance:



[Ich] wollte es nicht für möglich halten, was Ferne allein bewirken konnte, Ferne und Unerreichbarkeit, ja. Nie zuvor war Masuren mir so deutlich vorgekommen, so einsehbar, nie zuvor gelang es mir, sein geheimes Wesen [...] so gelassen zu entziffern.<sup>61</sup>

[Eu] não queria acreditar na possibilidade de a distância poder, só ela, ter como efeito a distância e seu caráter inacessível, sim. Nunca antes a Masúria me pareceu de forma tão sensível, de forma tão ostensiva, nunca antes eu consegui descrever tão serenamente [...] sua essência íntima.

Portanto, o episódio da desilusão vivida com Edith trabalha antecipadamente a desconstrução na narrativa da idealização da região natal, que nasce da distância imposta pelo exílio. A ficção apresenta os seres e as regiões como entidades com identidades complexas das quais nos afastamos se as fixamos em representações monolíticas.

O incêndio do museu regional permite o desdobramento da fala de Zygmunt. A solução esboçada parece parcialmente satisfatória na medida em que ela não substitui nem a materialidade dos objetos queimados nem a terra perdida. No entanto, a narrativa permite a criação de um novo espaço no qual as diferentes gerações de reúnem; elas assistem ali ao espetáculo da história masúria e de seus habitantes exposta em sua complexidade e em suas zonas obscuras.

## B) O príncipe javanês e Shakespeare

A postura do linguista Geoffrey Gaiffier, em *Blanche ou l'oubli*, trabalha para marcar profundamente um primeiro gesto de nova formação de comunidades. Esta afirmação pode parecer paradoxal em razão da extrema solidão do personagem. Sua experiência de aprendizagem de línguas como enriquecimento de sua representação do mundo serve, no entanto, como o autor explicitamente desejava, para “abrir uma dessas cadeias de pensamento”<sup>62</sup> :

Em meu *bichelamar*<sup>63</sup>, para mim, se chocam mais línguas que das Ilhas Aleutas à Tasmânia, e se se faz um dicionário delas, seria necessário para cada palavra páginas para explicar a etimologia, a textura, a mestiçagem. [...]

Mas os caminhos das palavras, sua maneira de se agarrarem umas as outras, fora do vocabulário de uma linguagem conhecida, definida, colmatada por constituir um individual falar de Sioux, heterogêneo, a mitologia repetida de um solitário que não compartilha com ninguém, afinal, uma imagem de como se constitui um idioma, um *menschlicher Sprachbau*, como eu parodiaria a expressão de Humboldt ...<sup>64</sup>

Podemos traduzir *der menschlicher Sprachbau* como “a estrutura de línguas humanas”<sup>65</sup>. O conceito de estrutura (*Bau*) é particularmente interessante em Humboldt porque ele não fixa a língua à uma essência: ele permite considerá-la composta, ao mesmo tempo, de elementos estáveis (sua estrutura) e transpassada por um dinamismo histórico que a transforma<sup>66</sup>. O conceito humboldtiano de estrutura propõe ao futuro das comunidades um modelo que ultrapassa a dicotomia local-estrangeiro.

A complexidade do príncipe javanês Alit, personagem que só é evocado por intermédio de lembranças, é nesse sentido muito interessante. Membro da elite local, ele estuda na Inglaterra antes de voltar à Batavia. Sua estadia em Oxford coloca-o na história de sua ilha como se ele fosse um estrangeiro: estudar inglês representa um ato de resistência contra a colonização holandesa<sup>67</sup>, mas também um distanciamento de seus compatriotas pela adoção de alguns traços de cultura ocidental. É desse paradoxo que nasce na narrativa uma nova exegese de Shakespeare:

“Você sabe, mesmo para você, mesmo para quem amamos, filhos desse mundo à parte, temos vontade de dizer como o outro

*This island is mine, by Sycorax my mother,  
Which thou tak'st from me ...*

– ele para como se ouvisse vozes em torno de si : – *The Tempest... you know...* todo mundo entende Shakespeare a sua maneira... qual é a ilha de Próspero? [...] eu não posso ouvir [esses versos] sem pensar que o drama se passa nesta ilha, que é minha por minha mãe Sycorax, mas o nome se pronuncia um pouco diferente por essas bandas, essa ilha que você nos tomou acariciando-nos, mimando-nos, e eu lhe mostrei as fontes de água, as salinas, os lugares estêreis e férteis... – de repente ele fechou na sua doce pata de homem os dedos finos, prontos para fugir do estrangeiro. – Não se aborreça, Blanche, não fuja de mim... eu não sou e *sou* Calibã... – Eu não me aborreci, Alit, – disse ela, soltando-se, – mas Shakespeare nos impedirá de chegar a este ponto de vista aonde você me leva...”<sup>68</sup>

Alit inverte a perspectiva da peça de teatro, pegando dois versos de Calibã, o autóctone aterrorizante e selvagem que é ridicularizado pelo duque Próspero e seus companheiros. Esse personagem repulsivo, reatualizado pelo paralelo feito por Alit com a situação da Indonésia, torna-se o modelo dos indígenas, menosprezados por não viverem segundo os costumes ocidentais e expropriados de suas terras pelo rico duque instalado como senhor de uma terra que não é dele<sup>69</sup>.

Ao trazer *A Tempestade*, de Shakespeare, a fim de ilustrar a situação da Indonésia<sup>70</sup>, Alit opera um duplo movimento de desterritorialização (ele escolhe um texto ocidental) e reterritorialização (ele se apropria do texto ao aplicar no contexto oriental). Dessa forma, ele ultrapassa a categoria tradicional de culturas nacionais, mantendo uma forte ancoragem geográfica no território javanês. Essa dinâmica reconfigura o espaço cultural, permitindo superar as oposições culturais sem, entretanto, negá-las nem as homogeneizar<sup>71</sup>.

### C) A invenção de uma língua e o fim de um modelo patriarcal

Uma síntese similar a essa proposta por Alit e Geoffrey Gaiffier é elaborada em *Horcynus Orca* pelo viés de uma narrativa onírica. Adormecido na praia, esperando encontrar um barco que em ele possa atravessar o Estreito de Messina, 'Ndrja sonha com a morte dos golfinhos. Ele se imagina seguindo-os até o coração de um vulcão para vê-los se jogarem em um movimento crístico no coração do fogo, antes que seus esqueletos caiam lavados pelas chamas. O neologismo *delfifera* que 'Ndrja balbucia em seu sonho combina os termos *delfino* (golfinho) e *fera* (besta) em torno dos quais se cristalizam as tensões entre os habitantes da aldeia e os estrangeiros do continente<sup>72</sup>. O sacrifício do golfinho no vulcão sintetiza duas visões de mundo: a figura crística do golfinho<sup>73</sup> e seu caráter vil e zombeteiro<sup>74</sup>. A criação do termo permite uma nova nomenclatura do mundo que afirma sua ancoragem regional (*delfifera*), ultrapassando-a e problematizando-a. Esse sistema linguístico estende-se por todo o romance. A prosa de *Horcynus Orca* articula a língua nacional e as particularidades regionais, mantendo-as no romance, indo além de sua oposição. As diferenças não são nem apagadas nem suavizadas nessa síntese, mas elas mantêm e fazem emergir dessa tensão um terceiro-espaço.

No romance, entretanto, a revelação do termo *delfifera* estigmatiza 'Ndrja aos olhos de sua comunidade. Imerso em um sonho, 'Ndrja imagina seu pai e os anciãos, sentados em fila, pintando os lábios de vermelho:

*Ora, si figurava di apparire ai pellisquadri qualcosa come un infeminato perché, a senso suo, era come se quel nome che gli sbavava caramelloso sulle labbra, gli pittasse la bocca di rosso, dandogli un'aria sfacciata, a maschio e femmina.*<sup>75</sup>

Agora ele imaginou aparecer diante dos peles-vermelhas [*peaux-ravinées*<sup>76</sup>] como um afeminado porque, em seu contexto,

isso era como se o nome que lhe babava caramelo sobre os lábios pintava-lhe a boca de vermelho, dando-lhe um ar insolente, macho e fêmea.

Nesse sistema de valores dos aldeões, atribuir a um homem características femininas corresponde a maior ofensa, porque constitui um desvio grave de sua identidade<sup>77</sup>. Essa representação se inscreve em uma sociedade em que o homem é exaltado por sua virilidade<sup>78</sup>. Dois personagens secundários, no entanto, desconstroem essa visão de mundo.

O primeiro deslocamento acontece com Ciccina Circé, feiticeira, contrabandista e prostituta que embarca 'Ndrja à noite para atravessá-lo pelo Estreito de Messina. É uma personagem construída na narrativa em contraponto a Marosa, a noiva de 'Ndrja, que o espera bordando na aldeia. Essa referência intertextual com a *Odisseia*, no entanto, inverte a lógica de oposição entre Circe e Penélope no momento em que 'Ndrja usa os termos empregados por Ciccina Circé para ofender as *culiseduti*<sup>79</sup> (*bundas sentadas*) que são as mulheres da aldeia. Sua virulenta discriminação e o tom familiar de seu neologismo *culiseduti* invertem os dois grandes princípios de organização de sua comunidade: o casamento endógeno<sup>80</sup> e a divisão de papéis entre o trabalho dos homens fora de casa e o de dentro de casa das mulheres.

Uma outra figura de mulher independente, evocada de maneira mais anedótica na narrativa, trabalha no deslocamento do sistema habitual de representação. Trata-se da mulher do fabricante de barcos, que não é designada de outra forma a não ser pelo seu *status* marital e pela profissão de seu marido. Este último ocupa um lugar maior em uma sociedade composta de pescadores e marinheiros: é graças a seu conhecimento que o barco pode ser produzido, um objeto que é ao mesmo tempo a ferramenta e o prolongamento deles mesmos<sup>81</sup>. Quando 'Ndrja vai a seu ateliê para fazer uma encomenda, descobre o

artesão afetado por uma paraplegia e mudo. Entretanto, a atividade não está parada: a esposa do artesão assume a construção dos barcos, sozinha. Ela é apresentada como uma segunda mão que reproduz os gestos de seu marido. Seu trabalho é ritmado por uma pantomina em que ela coloca a orelha próxima a boca de seu marido para receber as instruções. Embora ela pretenda fazer apenas o que lhe dita o espírito de seu marido, o romance mostra em sua evidência que é ela quem tem os conhecimentos técnicos e manuais para construir embarcações sólidas e leves como não eram as do marido. 'Ndrja recusa-se a comprar um barco montado por uma mulher. Apesar de ele não reconhecer que uma mulher pode trabalhar a madeira, o texto representa a esposa do artesão em pleno exercício, ocupada, produzindo excelentes barcos.

Ciccina Circé e a mulher do fabricante de barcos são proposições que não têm êxito na ficção: uma é perseguida pelos insultos de 'Ndrja no fim do romance, enquanto a outra não convence os pescadores, apesar da qualidade de seu trabalho. Todavia, elas abrem um novo caminho no imaginário. A descrição dessas mulheres que trapaceiam para sobreviver e trabalham contrasta muito com a representação da aldeia tomada de torpor e inação. Para os habitantes do Estreito, o truque é uma característica feminina, degradante e mesquinha, contrária à franqueza<sup>82</sup>. No entanto, o romance o reabilita na surdina como uma força inventiva e produtiva. Ele faz contraponto ao modelo hercúleo da força bruta, exaltado no regime facista e associado no romance às guerras e destruições<sup>83</sup>.

Essa oposição desloca os referenciais da antiga sociedade por marcar a emergência de um novo modelo político<sup>84</sup>: o de uma comunidade que atribui àqueles que não tinham voz até então uma participação ativa e autônoma. É assim que termina *Horcynus Orca*, pela chegada à aldeia do barco seguinte, tão esperado, não conduzido por marinheiros experientes, mas por *sbarbarelli*, que não têm calos nas mãos<sup>85</sup>.

## Conclusão

Em *Blanche ou l'oubli*, *Horcynus Orca* e *Heimatmuseum*, a ficção é o lugar das hipóteses que são emitidas e verificadas pela ilustração, no desenrolar da narrativa. As diversas figuras que passam pela narração são soluções possíveis para a crise atravessada pelas comunidades. Entretanto, não resulta nem em um retorno ao antigo estado, nem em uma consagração de uma voz, mas na emergência entre e com as discordâncias, em novas modalidades de pertencimento a um novo tipo de comunidade. As três obras são, nesse sentido, épicas: a narração conduz à emancipação do leitor, levando no esquema de trabalho épico à criação de um novo espaço, o qual pode ser desenvolvido a fim de formar uma nova comunidade<sup>86</sup>. Se o fracasso das proposições avançadas parece dominar os romances, elas abrem, entretanto, *de fato*, o que propusemos chamar de terceiro-espaço<sup>87</sup>, um espaço *outro* que é criado na manutenção das dissonâncias e que as articula para inventar novos objetos, novos sistemas, em torno dos quais se possa pensar uma outra forma de comunidade.

## Referências bibliográficas

### Literatura primária

- ARAGON, Louis. **Blanche ou l'oubli** [1967]. Paris: Gallimard, 2009.  
 D'ARRIGO, Stefano. **Horcynus Orca** [1975]. Milan: Rizzoli, 2003.  
 LENZ, Siegfried. **Heimatmuseum** [1978]. Munich: dtv Verlag, 2006.

### Literatura secundária

- ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**. Londres: Verso, 1983.

BARTHES, Roland. Texte (théorie du). In: **Encyclopédie Universalis, Encyclopædia Universalis** [en ligne], consulté le 8 juillet 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>

BAUSINGER, Hermann. Auf dem Wege zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte. In: WEHLING Hans-Georg (dir.). **Heimat heute**. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1984.

BOUGNOUX, Daniel. L'avenir dans *Le Fou d'Elsa* de Louis Aragon. **France Culture** 06 septembre 2013, [en ligne], consultée en juillet 2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/cultures-dislam/lavenir-dans-le-fou-delsa-de-louis-aragon>.

CAZALAS, Inès. **Contre-épopées généalogiques: fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes**. Tese defendida em Estrasburgo em 2011 sob a orientação de Pascal Dethurens.

DUBAR, Claude. **La socialisation: Construction des identités sociales et professionnelles** [2000]. Paris : Armand Colin, 2010.

GERRER, Jean-Luc. Langage autoritaire et résistance dans la littérature allemande consacrée aux Provinces de l'est allemandes. **Textes et Contextes**, Centre Interlangues, 2011, <halshs-00756502>.

Girard, René. **Le Bouc émissaire**. Paris: Grasset, 1982.

GOYET, Florence. L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée. **Recueil Ouvert**, 2016. URL: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee/index.php?/epopee/theories-generales-de-l-epopee/au-fil-de-l-eau-articles-sur-l-epique//revues/epopee//revues/projet-epopee//revues/projet-epopee//revues/projet-epopee//revues/projet-epopee//revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>.

GOYET, Florence. **Penser sans concepts. Fonctions de l'épopée guerrière – Iliade, Chanson de Roland et Heiji Monogatari**. Paris: Honoré Champion, 2006.

HUMBOLDT (von) Wilhelm. **Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage** [1820-1830]. Thouard, Denis (trad.). Paris: Seuil, 2000.

HUMBOLDT, Wilhelm von. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues" [1836]. In: PHILONENKO, Alexis. **Humboldt. À l'aube de la linguistique**. Paris : Les Belles Lettres, 2006.

KLEMPERER, Victor. **Lingua Tertii Imperii: Notizbuch eines Philologen** [1947]. Leipzig : Reclam, 1998.

LATTARD, Alain. **Histoire de la société allemande au XX<sup>e</sup> siècle**. t. 2, *la RFA 1949-1989*. Paris : PUF, 2011.



LE GALL, Julie et ROUGE, Lionel. Oser les entre-deux !. In : **Carnets de géographes**, n° 7, 2014.

LULL, James. Superkultur. In : HEPP, Andreas und LÖFFELHOLZ, Martin (éd.). **Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation**. Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2002.

MERCHERS, Dorle. **Le Réalisme de Siegfried Lenz**. Bern–Berlin–Bruxelles–... : Peter Lang, 2001.

OSTENC, Michel. L'éducation en Italie pendant le fascisme. Bilan et perspectives de recherches. In : **Histoire de l'éducation**, Persée, n° 30, 1986, p. 13–27.

PHILONENKO, Alexis. **Humboldt. À l'aube de la linguistique**. Paris : Les Belles Lettres, 2006.

SCHMITT, Evelyne. Les mues de Zygmunt Rogalla : les mues de la Mazurie à travers les personnages féminins de *Heimatismuseum*. In : **Orbis Letterarum**, 1997.

STANO, Giovanni. **Dizionario di miti, leggende, costumi greco-romani** [1925]. Turin: SEI Editrice, 1950.

VANIER, Martin. Qu'est-ce que le tiers espace ? Territorialités complexes et construction politique. In : **Revue de géographie alpine**, vol. 88, n° 1, Année 2000, p. 105–113.

VASSEVIÈRE, Maryse. **Aragon romancier intertextuel ou les pas de l'étranger**. Paris : L'Harmattan, 1998.

VINCLAIR, Pierre. **De l'épopée et du roman : Essai d'énergétique comparée**. Rennes : Presses Universitaires, 2015.

## NOTAS

- 1 A versão original deste artigo, em francês, foi publicada na revista *Recueil Ouvert* em 2017: MOUGIN, Mathilde Noëlle. Réinventer les communautés dans le récit de leur crise : *Blanche ou l'oubli d'Aragon* (1967), *Heimatismuseum* de Siegfried Lenz (1975) et *Horcynus Orca* de Stefano d'Arrigo (1978). **Recueil Ouvert**, 2017. URL: <http://ouvert-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/281-reinventer-les-communautés-dans-le-recit-de-leur-crise-blanche-ou-l-oubli-d-aragon-1967-heimatismuseum-de-siegfried-lenz-1975-et-horcynus-orca-de-stefano-d-arri-go-1978>. Publicado na Revista *Épicas*: MOUGIN, Mathilde Noëlle. Reinventar as comunidades dentro da narrativa de sua crise: *Blanche ou l'oubli*, de Aragon (1967); *Horcynus Orca*, de Stefano d'Arrigo (1975) e *Heimatismuseum*, de Siegfried Lenz (1978). Tradução Renata de Castro. **Revista Épicas**. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 1–21.
- 2 Ex-aluna do ENS de Lyon e associada de letras clássicas, Mathilde Mougin é doutoranda em Literatura Comparada na Universidade de Grenoble-Alpes. Trabalha no UMR

- Litt&Arts, sob a direção de Florence Goyet. Está redigindo a tese intitulada „A reinvenção do lar: polifonia e trabalho épico em Blanche ou l’oublí, de Aragon; Horcynus Orca, de Stefano d’Arrigo e Heimatmuseum, de Siegfried Lenz“. Ela coloca à prova a categoria ‘trabalho épico’, a fim de determinar em que medida uma solução para crise política está sendo inventada na polifonia narrativa dos três romances. Ela também traduziu artigos de pesquisa do italiano para o francês. E-mail: mathilde.mougín@live.fr.
- 3 Ver DUBAR, Claude. **La socialisation: Construction des identités sociales et professionnelles** [2000]. Paris: Armand Colin, 2010. O autor explica a oposição feita por Ferdinand Tönnies em *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887) entre comunidade, *Gemeinschaft* (indivíduos que se “mantêm ligados apesar de qualquer separação”) e sociedade, *Gesellschaft* (indivíduos são “separados, apesar de qualquer ligação”).
  - 4 GOYET, Florence. L’épopée refondatrice: extension et déplacement du concept d’épopée. **Recueil Ouvert**, ver bibliografia.
  - 5 VINCLAIR, Pierre. **De l’épopée et du roman : Essai d’énergétique comparée**. Rennes: Presses Universitaires, 2015.
  - 6 Os extratos das obras apresentados no decorrer do texto são de autoria da tradutora do artigo, Renata de Castro. Não há versão em português dessas obras.
  - 7 “O que são aquelas pessoas, um grupo de velhos? Não todos. Há jovens. De repente, todos se põem a correr, depois param ou tentam se dispersar, enquanto as enfermeiras e alguns cuidadores, do tipo que o pescoço marca a nuca, vão à direita, à esquerda, pegam seu bando. Aviões passam no alto, não se ocupam de nós, têm provavelmente missões em outros lugares, mas esse rebanho humano grita de pavor e se aperta [...] É uma casa de loucos, ao sul de Orleans, que foi evacuada dessa forma pelas estradas da França”. **Blanche ou l’oublí**, p. 122–123
  - 8 O controle da Sicília, ponto de intercâmbio entre o continente africano e a península italiana, é uma das principais questões estratégicas do confronto entre as forças do Eixo e as da Aliança. A ilha é o palco de operações militares decisivas; inicialmente ocupada pelas tropas alemãs, para defenderem suas posições. Em seguida, a ilha foi invadida pelos ingleses e pelos americanos durante a operação Husky, quando os Aliados desembarcaram na Sicília, em 10 de julho de 1943. Esse evento marca o início do recuo das forças do Eixo na Itália e resulta na assinatura do armistício em 8 de setembro de 1943.
  - 9 “*Quel pescatore, tanto per dirne uno, che si dichiarò ormai per sempre sceso di barca e salito a cavallo [...]*.” Horcynus Orca, p. 74. “Esse pescador, para citar um, que agora se declarava para sempre longe do barco e a cavalo [...]”. Tradução nossa, aqui e em todas as citações de Horcynus Orca.
  - 10 Conquistada pelos poloneses no século XIII, a Masúria fez parte da antiga Prússia Oriental antes de se tornar, em 1945, uma região do nordeste da Polônia atual.
  - 11 “*Siehst du: was da unterging und starb, war nicht allein die Hälfte unseres Lucknower Trecks, es war ein Teil von Lucknow selbst, von seiner Vergangenheit und Eigenart, und in jenem Augenblick wußten wir instinktiv, daß, selbst wenn uns dereinst eine Rückkehr erlaubt werden sollte, Lucknow niemals mehr das für uns werden könnte, was es einmal war*”. Heimatmuseum, p. 692. “Vê: o que afundou e morreu não foi apenas a metade de nosso comboio de Lucknow, foi uma parte mesmo de Lucknow, de seu passado e de sua especificidade, e nós sabemos indistintamente neste momento preciso que, mesmo se pudermos voltar para lá, Lucknow não poderá ser jamais para nós o que já foi um dia”.

- 12 Para o caráter imaginário da necessidade de símbolos para se apropriar, ver ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**. Londres: Verso, 1983.
- 13 Sobre a política linguística de Hitler, ver a cena de germanização dos nomes próprios em *Heimatumuseum*; sobre a política linguística de Mussolini, ver OSTENC, Michel. L'éducation en Italie pendant le fascisme. Bilan et perspectives de recherches. *Histoire de l'éducation. Persée*, n° 30, 1986, p. 13–27, e o dicionário Treccani ([www.treccani.it](http://www.treccani.it)).
- 14 Franz Rosenzweig, citado por Victor Klemperer em destaque na **Lingua Tertii Imperii: Notizbuch eines Philologen** [1947]. Leipzig: Reclam, 1998.
- 15 Em Dante, *fiera* designa a *besta*; o termo vem do latim *ferus*, animal (verificado em Virgílio).
- 16 Do grego *δελφίν*, passado para o latim como *delphin* (verificado em Ovídio e Virgílio).
- 17 **Horcynus Orca**, p. 182
- 18 O toscano é considerado como a norma italiana. Ele foi pouco a pouco elevado à língua padrão, sobretudo graças às três obras do século XIV, escritas nesse dialeto (*A Divina Comédia*, de Dante, *O Decamerão*, de Boccaccio e *Os Cantos*, de Petrarca).
- 19 **Heimatumuseum**, p. 507.
- 20 O nome germanizado do policial significa “aquele que invade casas”. Ver GERRER, Jean-Luc. Langage autoritaire et résistance dans la littérature allemande consacrée aux Provinces de l'est allemandes. **Textes et Contextes**, Centre Interlangues, 2011, <halshs-00756502>.
- 21 Desde a ordem Villers–Cotterêts, em 1539 e o trabalho literário dos poetas da Plêiade no século XVI.
- 22 “Geoffrey Gaiffier está quase sempre na estrada, muito excitado com a região, menos pela diversidade de paisagens [...] do que pelos vários tipos de homens e de línguas; porque, não longe dele, há mão de obra importada de Madura, os Dayks de Bornéu e os Boegis de Celebes, o que lhe dá oportunidade de preencher certas lacunas em suas informações para a gramática comparativa, obra realizada antes mesmo de sua chegada a Java, durante sua curta parada em Sumatra”. **Blanche ou l'oubli**, p. 263.
- 23 “Não me limite como os malaios a mudar de pronome por polidez, posição, diferenças raciais [...]” **Blanche ou l'oubli**, p. 28.
- 24 “Imagine que eu tinha começado a estudar malaio com Berlitz: rapidamente o professor já tinha um tipo que olha o vocabulário de forma específica, que espiona o vocabulário. Na Escola [de Línguas Orientais], era outra coisa”. **Blanche ou l'oubli**, p. 28. “Enquanto isso, você pode sempre estudar o *Berlitz Bahasa Melayu Tinggi*, especialmente editado pela equipe de comércio exterior da *Standart Vacuum Oil*, em 1952, e você a vê ali, a equipe, quando lhe é dito gentilmente: *Tuan Churchill orang Inggris?* que aprende a responder: *Ya, Tuan Churchill orang Inggris [...]*.” **Blanche ou l'oubli**, p. 55.
- 25 Ver CAZALAS, Inès. **Contre-épopées généalogiques : fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes**. Tese defendida em Estrasburgo, em 2011, sob a orientação de Pascal Dethurens.
- 26 **Horcynus Orca**, p. 416.
- 27 Para o método de análise do modelo geneológico, ver CAZALAS, Inès, *op. cit.*
- 28 “Aqueles que matam são como aqueles que são mortos, homens de bronze contra homens de bronze”. **Blanche ou l'oubli**, p. 330.
- 29 LATTARD, Alain. **Histoire de la société allemande au XX<sup>e</sup> siècle**, t. 2, La RFA 1949–1989. Paris: PUF, 2011.

- 30 Ver MERCHERS, Dorle. **Le Réalisme de Siegfried Lenz**. Bern–Berlin–Bruxelles–... :Peter Lang, 2001. Sobre a ruptura generacional que se opera nos anos de 1960, ver também LATTARD, Alain. **Histoire de la société allemande au XX<sup>e</sup> siècle...**, *op.cit.*
- 31 BAUSINGER, Herrmann. Auf dem Wege zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte. In: WEHLING Hans–Georg (dir.). **Heimat heute**. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1984.
- 32 GIRARD, René. **Le Bouc émissaire**. Paris: Grasset, 1982.
- 33 MERCHERS, Dorle. **Le Réalisme de Siegfried Lenz**, *op.cit.*
- 34 “*Er herrschte über alles, als gehörte es ihm, und jeder hatte sich damit abgefunden oder wurde von ihm gezwungen, sich daran zu gewöhnen, von diesem krummwüchsigen, verhetzten Mann, der am liebsten die Sprache abgeschafft hätte, ja ...*” *Heimatismuseum*, p. 50. “Ele reinava sobre tudo como se tudo lhe pertencesse e cada um teve de ou partir ou se acostumar sob a coação desse homem contrafeito, agitado, que, se pudesse, teria abolido a língua, sim...”
- 35 Endereço de Zygumunt a Martin Witt, sobre a vida na cidade: “*Und ich sehe auch ein, dass [dies Wort Heimat] in einer Landschaft aus Zement nichts gilt, in den Beton–Silos, in den kalten Wohnhöhlen aus Fertigteilen [...]*” *Heimatismuseum*, p. 144. “E me dei conta que [essa palavra, pátria] não tem nada a ver com essa paisagem de cimento, nesses silos de concreto, nas cavernas pré–fabricadas onde você mora [...]”
- 36 Exemplo significativo é o do eufemismo de uma mãe, senhora de idade, que compara a guerra a um caso com alemães: “[...] e ve lo dico per ‘sperienza, senza carabinieri e armamentario ... In guerra morirrebbero solo i biondi, nemmeno a pagarlo a peso d’oro lo troverebbe un bruno, quella Nasemangiato.” *Horcynus Orca*, p. 19. “[...] e eu lhes digo por ‘experiência, sem policial nem armamento... Na guerra morriam apenas os loiros, mesmo se ela pagasse a peso de ouro, não encontrava um moreno, a Nezmangé.”
- 37 O pai de ‘Ndrja recusa obstinadamente a troca de um aperto de mão com os aldeões, a fim de marcar seu desacordo com eles. Da mesma forma, um companheiro de ‘Ndrja explica que ele não poderia mais participar da vida social da aldeia por ele ter voltado da guerra com um pulso amputado.
- 38 “*Lo scugnizzo*” – o equivalente a um Gavroche napolitano.
- 39 *Horcynus Orca*, p. 547.
- 40 Sobre a importância da interferência de referentes para evitar a idealização, ver GOYET, Florence. **Penser sans concepts. Fonctions de l’épopée guerrière** – Iliade, Chanson de Roland et Heiji Monogatari. Paris: Champollion, 2006.
- 41 *Blanche ou l’oubli*, p. 167–168.
- 42 “Isso que somos não é nada, o que procuramos é tudo”, *Blanche ou l’oubli*, p. 169. A fórmula, em alemão no texto, é uma citação do *Hipérion ou O Eremita da Grécia*, de Hölderlin.
- 43 Ver principalmente a reescrita de *A educação sentimental*, no capítulo “Uma mecha de cabelo”.
- 44 Ver p. 491–493: o narrador dirige-se à Blanche para falar de seus sonhos saqueados como o faz Hipérion à Diotima para mencionar a bolsa de Mistra.
- 45 Principalmente por uma citação de Flaubert em destaque da segunda parte (“Nunca saberemos o quanto foi triste fazer ressuscitar Cartago”), que pode ser lido como um eco de *L’Après–dire*.
- 46 Élixa Schlésinger e Suzette Gontard são os grandes amores de Flaubert e Hölderlin; elas servem de inspiração para as figuras respectivas de Mme Arnoux e de Diotima.

- 47 Ver p. 581: Aragon estabelece um paralelo entre as duas mulheres para o fim infeliz de sua história de amor com Flaubert e Hölderlin.
- 48 “Eu poderia também imaginá-lo em Rosanette [...]” **Blanche ou l’oubli**, p. 39. No restante do romance, o nome de Rosanette é tão usado quanto o de Maryse para a designar.
- 49 “[...] quando Élisabeth Schlésinger ali infinitamente completa de ser, na casa de Illenau.” **Blanche ou l’oubli**, p. 581.
- 50 VASSEVIÈRE, Maryse. Aragon romancier intertextuel ou les pas de l’étranger. Paris: L’Harmattan, 1998.
- 51 **Blanche ou l’oubli**, nota de rodapé, p. 244.
- 52 Aragon, por brincadeira e provocação, advertira desde o primeiro capítulo que esse não era um romance de antecipação.
- 53 GOYET, Florence. L’épopée refondatrice: extension et déplacement du concept d’épopée, *op. cit.*
- 54 Expressão latina que significa “pela primeira vez, novamente”.
- 55 Ver VINCLAIR, Pierre. **De l’épopée et du roman**. *op. cit.*
- 56 Ver a aproximação etimológica entre “tecer” e “texto” de Roland Barthes (por exemplo no “Texto (teoria do)”. **Encyclopédie Universalis**, 1973).
- 57 MERCHERS, Dorle. **Le Réalisme de Siegfried Lenz**, *op. cit.*
- 58 É o que Inês Cazalas chama de “epopeia petrificada”, em **Contre-épopées généalogiques: fictions nationales et familiales ...**, *op. cit.*, Introduction.
- 59 Inês Cazalas emprega aqui o termo “epopeia complexa” para fazer oposição à epopeia petrificada, *op. cit.*, Introduction.
- 60 Ver SCHMITT, Evelyne. Les mues de Zygmunt Rogalla: les mues de la Mazurie à travers les personnages féminins de *Heimattmuseum*, **Orbis Letterarum**, 1997.
- 61 *Heimattmuseum*, p. 591 dans l’édition de 1978. Notre traduction.
- 62 **Blanche ou l’oubli**, p. 495–496
- 63 O *bichelamar* é um pidgin, uma língua veicular que não é a primeira língua da pessoa e que se constitui na relação entre as línguas do Extremo Oriente e as da Europa ocidental.
- 64 **Blanche ou l’oubli**, p. 423–427
- 65 Ver a tradução do título do ensaio de Humboldt, Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues. In: PHILONENKO, Alexis. **Humboldt. À l’aube de la linguistique**. Paris: Les Belles Lettres, 2006.
- 66 Ver o glossário de Denis Thouard, em Humboldt (von) Wilhelm. **Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage**. Thouard, Denis (trad.). Paris: Seuil, 2000
- 67 A Holanda começou a estabelecer seu poder nas ilhas da Indonésia no século XVII, impondo um monopólio comercial. Foram os holandeses que fundaram a capital Batavia em 1619. Depois de muitos enfrentamentos, os holandeses assumiram o controle total do território em 1908 e unificaram as ilhas sob o nome de Índias Holandesas. Na mesma época, forma-se o movimento *Budi Utano*, uma associação de nobres pela independência e educação moderna. Podemos supor que Alit é um de seus representantes na medida em que o jovem príncipe estudou em Oxford: sua condição social e a discriminação de uma educação ocidental correspondem efetivamente ao perfil dos membros de *Bundi Utoro*. A cultura anglo-saxã é popular entre os membros do movimento de independência, porque os ingleses são os principais adversários dos holandeses no cenário marítimo e comercial.
- 68 **Blanche ou l’oubli**, p. 267.

- 69 Ver “Épopées et guerres coloniales” (edição 4 da **Recueil ouvert**, 2018, organização de Elara Bertho e Aude Plagnard).
- 70 Aragon tinha um forte interesse pela literatura pós-colonial: Daniel Bournoux, em uma entrevista intitulada “L’avenir dans *Le Fou d’Elsa* de Louis Aragon”, dada em 06 de setembro de 2013 à France Culture, afirma que o autor era um grande leitor de Kateb Yacine.
- 71 LULL, James. Superkultur. In: HEPP, Andreas und Löffelholz, Martin (éd.). **Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation**. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2002.
- 72 A ferocidade do golfinho é descrita implicitamente na denominação besta (*fera*). O pai de ‘Ndrja justifica assim o uso desse termo: “*Questa, vossia non lo può sapere, noi la chiamiamo fera e fera effettivamente è. E fera vuole dire pescebestino, tutto una fenzia d’animale che in quanto carne, non vale un soldo, ma quanto al cervello ce l’ha fino, genialone, non c’è che dire. Fera, basti dire, fera : scellerata e sterminatrice, campa fra ladroneggi e assassinaggi. [...]*” **Horcynus Orca**, p. 181. “Este, Vossa Graça, não pode o saber, nós o chamamos de besta e besta ele é efetivamente. E besta quer dizer peixe fétido, toda uma infecção de animal que, como carne, não vale nada, mas como cérebro, ele tem um grande gênio, não há nada o que dizer. Besta, é o suficiente para dizer, besta: criminoso e exterminador, ele vive entre roubos e assassinatos. [...]” *Delfino*, ao contrário, refere-se a uma concepção oposta, mítica e pacífica. O oficial da marinha italiana Monanin glorifica assim o golfinho: “*Capite ? I delfini portano fortuna, portano bene. Difatti, qualcosa di buono accade sempre a chi va per mare e s’incontra coi delfini.*” **Horcynus Orca**, p. 207. “Você entende? Os golfinhos trazem fortuna, boa sorte. Na verdade, sempre acontece algo de bom para quem navega pelos mares e encontra os golfinhos.”
- 73 A Excelência: “*è martire*” (“É um martírio”), **Horcynus Orca**, p. 182.
- 74 O pai de ‘Ndrja: “*lo chiamamo pescebestino*” (“nós o chamamos de peixe fétido”), no mesmo diálogo, **Horcynus Orca**, p. 181, citado acima.
- 75 **Horcynus Orca**, p. 151
- 76 *Pellisquadra* é um neologismo que designa os pescadores, por metonímia com sua pele bronzeada pelo sol. Propomos de o traduzir como peles-ravinas por se aproximar de “pele vermelha” (*pellirossa*).
- 77 A homossexualidade masculina e a subversão de representações tradicionais de gênero são motivos recorrentes do romance: elas são apresentadas nos aldeões como indícios de uma natureza perversa. O autor desconstrói essa perspectiva durante a narração.
- 78 A sociedade de Mussolini foi construída em torno do elogio à força. Pensemos, por exemplo, em “*Bisogna essere forti*”, extrato de um discurso de Coni, em 24 de agosto de 1933. A análise do dicionário de mitologia mais editado durante e era facista, de Giovanni Stano (*Dizionario di miti, leggende, costumi greco-romani*) é esclarecedora: poucas páginas são reservadas a Ulisses, o herói do truque, enquanto o mito de Hércules tem direito a um dos desenvolvimentos mais significativos.
- 79 **Horcynus Orca**, p. 1002.
- 80 Todas a figuras de estrangeiros no romance (as prostitutas – *femminotte* –, Ciccina Circè e a americana) são apresentadas como perigosas predadoras sexuais em oposição às mulheres da aldeia.
- 81 Ver a expressão “*sceso di barca*” utilizada como metáfora da alienação dos pescadores.
- 82 “*Vogliose, incapricciate del mascolone, gli facevano sentire il verso della loro vergogna*

emozionata, la coda girata per sotto, a sventolarsi il nicchiarello infocato. Si udiva quel pititiare, quella schifoseria di pernacchiette, si vedeva quel mare là come infemminito, schiene su schiene, tornotorno, che respiravano gonfie, occhi e occhi che fra le ciglia socchiuse spiavano verso il tubo schiumante dell'orcaferone." **Horcynus Orca**, p. 670. "Ávidas, obceçadas pelo mastodonte, elas os faziam sentir o reverso de sua vergonha febril, a cauda virada para baixo, ventilando sua pequena quente cavidade. Ouvíamos seus chiados, essa tolice, víamos um pedaço do mar que era feminizado, elas de costas sobre costas, viradas e reviradas, respiravam todas enxadas, olhos e olhos que espriavam, entre seus cílios entreabertos, o orifício espumante da orca, esse grande animal".

- 83 "E poi cadeva la bomba, senza la minima avisaglia di aeroplani. [...] Un muccusello di sette anni di nome Nino, una muccusa di sedici anni di nome Ina, un'altra signorina di ventuno di nome Franchina, una madre di famiglia di trentanove anni di nome Marta e un padre di famiglia di nome Paolo Castorina, di punt'in bianco volavano per aria, senza colpa né peccato, volavano a mare ancora caldi caldi [...]" **Horcynus Orca**, p. 450. "E então caiu a bomba, sem o menor aviso dado pelos aviões [...] Um pequeno brincalhão de sete anos, chamado Nino, uma alegre moça de dezesseis anos de nome Ina, uma outra moça de vinte e um anos, de nome Franchina, uma mãe de família de trinta e nove anos, chamada Marta e um pai de família, chamado Paolo Castorina, voavam pelos ares, sem faltas ou pecados, eles voavam para dentro do mar ainda quentes [...]"
- 84 Entendemos aqui política em sentido amplo: que concerne à *polis*, homens organizados em sociedade.
- 85 "Li abbiamo, li abbiamo i calli" fecero i sbarbatelli. "Li hanno, dicono loro" fece 'Ndrja, provocatorio, però bonario provocatorio, rivoloto a Masino. „Capaci che non hanno nemmeno il foglio di pesca. Per qualcuno, anzi, ci scommetto, non solo che non l'ha, ma forse nemmeno non lo sa." **Horcynus Orca**, p. 1037 "Nós os temos, nós os temos os calos" fizeram os bicos-brancos. "Eles os têm, é o que eles dizem", disse 'Ndrja em tom provocador, mas provocador gentil, direcionando-se a Masino. "Tão talentosos que eles não têm mesmo a cabeça fechada. Para alguns, eu aposto que eles não só não o têm, mas que provavelmente não sabem disso."
- 86 VINCLAIR, Pierre. **De l'épopée et du roman**. *op. cit.*
- 87 Pegamos emprestado o termo da geografia e da sociologia urbana; ver especialmente VANIER, Martin. Qu'est-ce que le tiers espace? Territorialités complexes et construction politique. **Revue de géographie alpine**, vol. 88, n° 1, Année 2000, p. 105-113 e LE GALL, Julie et ROUGE, Lionel. Oser les entre-deux!. **Carnets de géographes**, n° 7, 2014.





## PRESENÇA DE A CANÇÃO DE ROLANDO NO JAPÃO MÓDERNO: A PRIMEIRA APRESENTAÇÃO E TRADUÇÕES (MAEDA, BAN, SATŌ)<sup>1</sup>

*Taku Kuroiwa*<sup>2</sup>

*A Canção de Rolando* é uma das primeiras obras literárias da história da língua francesa, e é reconhecida como tal no Japão. Até onde sabemos, existem cinco traduções publicadas, a primeira das quais data de antes da Guerra do Pacífico, em janeiro de 1941<sup>3</sup>. O valor dessa edição da canção de gesta medieval francesa em japonês é excepcional no mundo das edições japonesas, e apenas a poesia de François Villon foi aceita com tanta receptividade nesse universo editorial.

Além dessa “popularidade”, podemos destacar esse trabalho por causa de seu *status* pioneiro nos estudos medievais franceses no Japão: de fato, algumas pequenas peças poéticas à parte, a tradução de *A Canção de Rolando* em 1941 é uma das primeiras traduções japonesas diretas de obras medievais francesas. No entanto, apesar desse lugar privilegiado, ainda não temos um estudo aprofundado dessa tradução, sem dúvida por causa do contexto histórico e político em que ela surgiu: às vésperas da Guerra do Pacífico<sup>4</sup>. Nosso propósito aqui será, portanto, apresentar brevemente essa tradução pioneira de *A Canção de Rolando* por BAN Takeo, e em segundo lugar, colocá-la em paralelo

com a segunda tradução do texto, publicada em 1962 por Satō Teruo, um dos pesquisadores mais representativos da literatura medieval francesa no Japão do pós-guerra. Pretendemos, desse modo, dar uma idéia de como o épico francês foi recebido no Japão desse contexto histórico pós-1945.

Primeiramente, porém, examinaremos brevemente a presença de *A Canção de Rolando* no Japão antes dessas primeiras traduções da era Meiji (1868-1912). Teceremos, portanto, considerações sobre a tradução da *Canção de Rolando* por Ban Takeo, antes de fazer uma breve apresentação do trabalho de Satō Teruo.

### Presença de *A Canção de Rolando* no Japão desde a era Meiji<sup>5</sup>

Após a abertura do Japão, que inaugurou a chamada era “Meiji” em 1867, todo o país se mobilizou para se adaptar, o mais rapidamente possível, ao imperialismo das grandes potências ocidentais, através de uma modernização político-social e rápida industrialização<sup>6</sup>. A introdução das ciências ocidentais andou de mãos dadas com esse movimento geral, e a tradução dos escritos ocidentais foi feita primeiramente nos campos das artes militares, das ciências e do direito, antes das artes e das letras<sup>7</sup>.

A presença de *A Canção de Rolando* no Japão também data desse período. Já em 1891, Shibue Tamotsu, prolífico autor e tradutor, fez uma apresentação de *A Canção de Rolando* em sua *História da Literatura Alemã e Francesa*<sup>8</sup>. Referindo-se aparentemente a fontes escritas em inglês, o autor dedica várias páginas à literatura medieval francesa, incluindo nelas *A Canção de Rolando*, da qual oferece um resumo<sup>9</sup>.

Mais tarde, a tradução-adaptação de *A cavalaria*, de Léon Gautier, foi realizada por Maeda Chota em 1909, sob o título de *O Caminho do Guerreiro Ocidental*<sup>10</sup>. Nessa tradução-adaptação, na qual a figura de Rolando é mencionada várias vezes como um dos heróis-tipos do ca-

valheirismo medieval, Maeda anuncia da seguinte maneira seu projeto de tradução de *A Canção de Rolando* para o japonês, um projeto aliás que ele não realizará sozinho:

...] 且余はローランの功業を記したる西歐文壇の逸品『ローランの謠』と題するものを譯するの意あれば、詳しくは其時に譲るべし<sup>11</sup>。

[...] E como pretendo traduzir uma das obras-primas do mundo literário ocidental, *A Canção de Rolando*, a qual descreve as gestas de Rolando, nesta oportunidade vou desenvolver os detalhes [da sua morte].

Nessa tradução-adaptação de *A cavalaria*, Maeda acrescenta várias passagens que visam familiarizar o público japonês do início do século XX com a civilização medieval ocidental. Ele faz uso extensivo de um método de adaptação cujos traços muitas vezes podem ser observados nas traduções japonesas de *A Canção de Rolando*: a comparação entre a Idade Média japonesa e a francesa e o cruzamento do vocabulário feudal e/ou pseudo-feudal dessas duas civilizações: duques e condes traduzidos por vocábulos como “奉行” *bugyō* e “知事” *chiji*<sup>12</sup>, ressuscitados por “産土神參” *ubusunamairi*...<sup>13</sup>. Maeda comenta essas conexões culturais ou lexicográficas. Todos esses exemplos, aproximando os costumes da sociedade medieval francesa com os costumes ou rituais da sociedade feudal ou pós-feudal japonesa, visam fazer com que o universo cultural da sociedade medieval francesa seja compreendido pelo público japonês. A aproximação desses universos culturais constitui, assim, uma abordagem que pode ser descrita como “analógica”. O número de casos semelhantes será muito importante, se levarmos em conta todas as substituições inevitáveis do vocabulário francês por palavras japonesas feitas sem comentários<sup>14</sup>.

Maeda traduziu e adaptou o livro de Léon Gautier a partir da proposta de Nitobe Inazō, o qual não é outro senão o autor do *Bushidō* (『武士道』, isto é: *O Caminho do Guerreiro*). Maeda apresenta o objetivo de seu trabalho da seguinte forma:

余の本書を譯したる目的は、日本武士道書を著はす者と大差なし、[...] 余の西洋武士道を譯せるも亦之と同じく、泰西固有の特質美點を紹介し、封建時代の花と歌はれし、義騎を咲かしめ、西洋古武士の眞面目を描寫して、以て今日の人々の義俠心を獎勵し、忠君愛國の精神を涵養して、聊か物質的文明の餘弊救治の一助に供せんとする微衷にして、決して東西武士道の優劣を定むるの意にはあらざるなり<sup>15</sup>.

A razão pela qual eu traduzi este livro não está tão longe das motivações daqueles que escrevem livros sobre o Caminho do Guerreiro Japonês. [...] Se eu traduzi este *Caminho do guerreiro ocidental*, é para apresentar as características e qualidades próprias do Ocidente, para fazer sentir o espírito de cavalheirismo, aquele chamado a flor da era feudal, e descrever os traços essenciais dos antigos guerreiros ocidentais. Desta forma, espero encorajar o espírito cavalheiresco de nossos contemporâneos, cultivar os valores de *chūkun-aikoku* [= fidelidade ao imperador e amor à pátria] e, finalmente, ajudar a corrigir, mesmo que modestamente, o dano gerado pela civilização materialista. Portanto, não é de forma alguma fazer o Caminho do Oriente competir com o do Ocidente.

Se o autor afirma que a sua tradução-adaptação não pretende “fazer competir o Caminho do Oriente com o do Ocidente”, o objetivo patriótico do livro é, no entanto, muito real, como se pode vislumbrar a partir da evocação do *chūkun-aikoku*, uma das noções-chave da mentalidade do Japão pré-guerra. Em 1905, o Japão, que havia entrado em sua fase de modernização há cerca de quarenta anos, fora vitorioso em

sua guerra contra a Rússia, que já era uma das maiores potências europeias; e essa vitória contra a Rússia, embora não fosse certa, mesmo no final dos combates, por causa da falta de capacidade para continuar a guerra, contribuiu para reforçar o nacionalismo do país, amplamente compartilhado não só pelos líderes políticos, mas também pela maioria dos adversários e pelos japoneses em geral. O *Caminho do Guerreiro* japonês pouco contribuiu para esse nacionalismo e para consolidar o novo regime Meiji: essa ideologia, que nem sempre correspondia à realidade dos antigos samurais (muitas vezes independentes de seu senhor), havia sido amplamente remodelada para justificar o sacrifício do indivíduo a serviço do chefe do clã ou do governante<sup>16</sup>. Nesse sentido, a passagem emblemática da tradução-adaptação seria aquela na qual Maeda tenta comparar o cristianismo e a fidelidade “feudal”, dando-as como o pano de fundo mental desses dois caminhos:

此は是れ當時の武士信條とも見るべきものにして、天眞爛熳の心、洵に愛すべからずや、蓋し神を信ずるの深き、彼等に及ぶ者なかりき、惟ふに日本の武士が君の爲に盡したる所、西洋の武士は之を神の爲に盡したるものにして、其の目的とする對象は各々相異なりと雖、其の盡したる心事に至りては彼此同一なりと云ふべし、我に在りて忠君愛國と稱するもの、彼に在りては忠神愛教會なり、忠愛の文字其當を得ずとせば、敬愛の文字を以て之に代へ、敬神愛教會と稱すべし、而して敬神愛教會の心は信仰の一字を以て之を盡すべし<sup>17</sup>.

Isso deve ser considerado o credo dos guerreiros da época. Não é a ingenuidade deles realmente admirável? De fato, ninguém acreditou tão profundamente em Deus quanto eles. E, na minha opinião, os guerreiros ocidentais serviam a Deus como os guerreiros japoneses serviam a seus senhores; embora eles servissem a realidades diferentes, suas mentes eram, por assim dizer, idênticas. Nossa *chûkun-aikoku* [= fidelidade ao imperador e amor à

pátria<sup>18</sup>] traduziria, para eles, *chûshin-aikyōkai* [= fidelidade a Deus e amor à Igreja]. Se a expressão *chûshin* [= fidelidade a Deus] não é apropriada, pode-se substituí-la por *keishin* [= veneração a Deus] e torná-la *keishin-aikyōkai* [= veneração a Deus e amor à Igreja]. E a maior parte desse espírito consiste pura e simplesmente em fé.

Maeda termina, pois, fazendo um paralelo entre o Deus cristão e o Imperador Meiji, bem como os senhores feudais do Japão. As propagandas dos livros encontrados no final do volume também corroboram o clima patriótico que reina nesta tradução–adaptação, um clima que reflete o da sociedade japonesa após a guerra russo–japonesa<sup>19</sup>.

### **A tradução de Ban Takeo: A Canção de Rolando. A guerra do islã**

Mais de trinta anos depois, a primeira tradução japonesa da epopeia medieval francesa foi publicada pelas edições Ars, em 7 de janeiro de 1941, sob o título de *A Canção de Rolando. A guerra do Islã*<sup>20</sup>. Já em guerra com a China há vários anos, o Japão havia acabado de concluir o Pacto Tripartite com a Alemanha e a Itália (em setembro de 1940) e se veria mergulhado na Guerra do Pacífico no final do mesmo ano. Nesse contexto, o nacionalismo japonês assumiu um caráter distintamente expansivo. Em sintonia com esse pano de fundo político–social, o trabalho foi publicado em uma coletânea intitulada *Coleção de Literatura de Guerra no Mundo*, dirigida por uma certa “Sociedade de Literatura de Guerra”, que parece querer apoiar vigorosamente a política externa do Japão desse período. Por isso, há tantos títulos propagandísticos nos anúncios no final do livro – como a “Coleção Nazista”, por exemplo<sup>21</sup>.

Esse caráter altamente propagandístico também aparece no conteúdo: textos auxiliares ocupam cerca de um terço do volume, composto por uma coleção de artigos escritos por vários autores, agrupados sob o título de “A cultura da guerra no Islã”<sup>22</sup>, enquanto outro artigo, apresentado separadamente, intitula-se “História da literatura

da guerra na Europa”. A primeira coleção pretende apresentar a civilização islâmica, às vezes tentando demonstrar a superioridade dos muçulmanos sobre os ocidentais. A civilização muçulmana é apresentada aí como responsável pela origem do desenvolvimento do Ocidente e vista como mediadora em relação à influência da civilização do Extremo Oriente. O artigo “História da literatura da guerra na Europa”, que é uma leitura de *A Canção de Rolando* por Maruyama Kumao, apresenta-a como uma obra que descreve a oposição entre o Ocidente e a Ásia (aqui considerada em sentido bem amplo). Para chegar a essa conclusão, o autor negligencia deliberadamente a vitória final alcançada por Carlos Magno no poema<sup>23</sup>.

Por outro lado, os comentários do tradutor, Ban Takeo<sup>24</sup>, estão muito menos impregnados desse clima político, pelo menos segundo o exame que conseguimos realizar<sup>25</sup>. Ban fornece uma coleção de comentários sobre a história medieval, sobre o manuscrito de Oxford do Rolando e sobre os costumes da Idade Média ocidental, com imagens abundantes, as quais ajudam os leitores japoneses a alcançarem uma melhor compreensão da cultura medieval ocidental<sup>26</sup>.

É provavelmente movido por uma preocupação pedagógica que Ban faz significativas comparações, confiando, conscientemente ou não, no que chamamos de “abordagem analógica”, a qual tem sido a abordagem também de Maeda. De fato, para explicar a ligação entre o texto e a música em *A Canção de Rolando*, escreve Ban, citando exemplos tirados de *Jeu de Robin, Marion, Aucassin e Nicolette*:

...] 「ロオランの歌」も、一行（或は二行）毎に、極めて簡素な一つ（或は二つ）の歌曲を繰返して、甚だ素朴に語られたのだらうといふ見當はつく。幸若舞の歌や、祭文などまで遡らずとも、現今の琵琶唄や詩吟の単調な節を知つてゐる吾々は、佛蘭西中世の軍記や物語が殆ど讀む様な睡い調子で歌はれた事も、割合樂に想像できる譯である [...]

[...] Podemos supor que *A Canção de Rolando* provavelmente também foi recitada de uma forma extremamente simples, repetindo uma (ou duas) melodia (s) muito depurada (s) para cada linha (ou para todas). Sem ter que voltar ao canto de *kōwakamai* [= uma antiga dança de recitativo] ou ao *saïmon* [= uma espécie de oração cantada], para nós que estamos familiarizados com as melodias monótonas de *biwa-uta* [= as músicas acompanhadas pelo *biwa*, instrumento de cordas japonês] e *shigin* [= uma forma de poesia cantada] nos dias de hoje, é relativamente fácil imaginarmos que as canções de gesta francesas e os romances medievais foram cantadas/os, ou quase lidas/os, num tom convidativo ao sono [...].

Como texto básico, Ban utilizou a moderna edição crítica de Joseph Bédier (edição crítica publicada em 1931, 92ª edição), a qual ele escolheu traduzir em prosa<sup>27</sup>; entre os trabalhos críticos que usou, ele cita os comentários de Bédier e a edição crítica de Léon Clédat<sup>28</sup>. O exame superficial do texto nos permite dizer que, apesar do caráter propagandístico do volume como um todo, o texto da tradução de Ban parece ser fruto de um trabalho meticuloso e livre de aparentes erros ou interpretações forçadas<sup>29</sup>.

Como observamos no início, essa tradução de textos pertencentes ao repertório medieval francês é uma das primeiras em japonês. Em seu prefácio, o tradutor menciona as dificuldades que encontrou nesse esforço sem precedentes, especialmente no que diz respeito à escolha de estilo e vocabulário:

譯文が多少擬古的になり過ぎた嫌ひがあるが、それは一つには古代佛蘭西語で書かれたこの古い物語の調子に引摺られたせみであり、一つには又、語感の新し過ぎる言葉は、如何に翻譯と雖も避けたかつたので、何れの時代にも存在しなかつたやうな、かゝる奇妙な文體が出来上つた次第である。武具、馬具を始め服装や風俗を示す單



語は、出来るだけそれに近い物を示す和名を用ひ、又さう云ふ物の名所<sup>30</sup>の全く日本に存在しない物には、譯者が適當と考へた和名を發明するより外なかつた。これは何れにしても一種の符牒に過ぎないから、それ等が實際何んなものであつたかは、別項の説明と圖版によつて出来るだけ明かにして置いた積りである。

Certamente, optei, para esta tradução, por um estilo bastante arcaizante. E isso aconteceu, por um lado, devido à influência que recebi do tom de certa velha história escrita em francês antigo, e, em segundo lugar, porque eu não queria usar, embora seja uma tradução, palavras que soam muito novas. É por essas razões que acabei criando esse estilo estranho, que não existiu em qualquer época. Para as palavras designando armas e arreios, bem como roupas e moral, tentei usar, tanto quanto possível, palavras japonesas que designam coisas semelhantes. Quando não havia, eu tive que inventar novas palavras japonesas que pareciam apropriadas para mim<sup>31</sup>. Em todo caso, todas essas palavras são apenas tipos de signos, e eu tentei mostrar, tanto quanto possível, o que elas realmente significavam por explicações e imagens agrupadas.

De fato, em um comentário bastante detalhado sobre a moral da Idade Média ocidental, ele cita exemplos do feudalismo japonês e usa o vocabulário que designa os modos dos últimos para ajudar a compreensão do leitor, assim como fez Maeda antes dele<sup>32</sup>. Podemos, portanto, falar novamente de uma “abordagem analógica”.

A escolha de um estilo “arcaizante”, ou melhor, a remoção voluntária do estilo da linguagem falada e contemporânea, foi decisiva, porque quase todos os tradutores posteriores de *A Canção de Rolando* depois dele optarão por esse caminho<sup>33</sup>. Essa estratégia será ainda mais sistemática em sua tradução da *Máscara e o incensário. Introdução à estética do teatro*, de Gaston Baty, na qual Ban usa conscientemente um estilo que imita a linguagem do período Heian (794–1185), aproxi-

mando-se dessa maneira do latim, da língua falada da era Muromachi (1336–1573) e do francês antigo e médio<sup>34</sup>.

## Tradução e obras de Satō Teruo

Após a derrota de 1945 e a ocupação pelos Aliados, o Japão reconquistou sua soberania em 1952 pelo Tratado de San Francisco (assinado em 8 de setembro de 1951), enquanto concluía uma aliança militar com os Estados Unidos. Tendo recuperado sua independência, o Japão voltou-se para uma expansão econômica e não militar (como foi o caso antes da guerra)<sup>35</sup>. Apesar da rejeição do militarismo pré-guerra, a tradução de Ban certamente influenciou as gerações subsequentes. Isto é comprovado pelo fato de, muito mais tarde, tradutores do poema, como Arinaga Hiroto e Washida Testuo, citarem esse trabalho de Ban em suas traduções<sup>36</sup>, e também pelo fato de que, retomada em outra coleção literária, a tradução de Ban continuou a ser usada mesmo depois de 1945<sup>37</sup>.

O segundo tradutor, Satō Teruo, também não ignora esse trabalho pioneiro: ele o menciona em sua primeira monografia publicada em 1941, *Estudo sobre literatura oral na França na Idade Média*<sup>38</sup>. Nesse trabalho, dedicado principalmente à apresentação do livro de Joseph Bédier sobre a origem das canções de gesta, Satō apresenta uma perspectiva comparativa que certamente é familiar à de Maeda e à de Ban. Ao mesmo tempo, Satō especifica o objeto com o qual estabelecerá a comparação: com as histórias de guerra japonesas e, em particular, com o *Conto de Heike*, que ele não cita explicitamente<sup>39</sup>:

その結果から見ると、この文藝はなかば歴史的、なかば想像的軍記ものであり、三絃器(Vielle)にかなで合せて語られたものであるから、所謂「語りもの」文藝の一種である。さう見るとわが國文學史上の所謂軍記物語と多く

の點に於ての類似がなり立つ。勿論わたくしは國文學については一個の門外漢であるから、わが國の軍記物語の成立過程がどの點までつきとめられてゐるかは全く識らぬが、これとやや等しいフランスの「語りもの」が、凡そどのやうな成立過程を持つてゐるかの紹介は、文藝の広い意味での比較研究的見地から見て、全然意義なしとは考へない [...] <sup>40</sup>.

Em suma, essa literatura [= canções de gesta], recitada com acompanhamento de alaúde, conta guerras semi-históricas, meio-imaginárias. É, portanto, uma espécie de *katarimono* [= a narração épica ao estilo do *Conto de Heike*]. Se olharmos para as coisas a partir dessa perspectiva, poderíamos apontar vários pontos semelhantes com os *gunki-monogatari* japoneses [= histórias de guerra como as do *Conto de Heike*, *Hōgen*, *Heiji* ...]. Naturalmente, como não sou especialista em literatura japonesa, não sei quanto exploramos a gênese de nosso *gunki-monogatari*, mas apresentar os contornos da gênese do *katarimono* francês, que é mais ou menos semelhante ao nosso, não me parece completamente desimportante, do ponto de vista dos estudos comparativos da literatura em sentido amplo [...].

Mais tarde, em 1962, Satō também publicou uma tradução da *Canção de Rolando* na *Coleção de Obras-Primas da Literatura Mundial*, cujo caráter puramente cultural está muito distante da estrutura propagandística da tradução de Ban<sup>41</sup>. De fato, na década de 1960, o Japão experimentou um crescimento econômico significativo – mesmo em comparação com outros países ocidentais – e foi reconhecido como uma potência econômica em nível internacional<sup>42</sup>.

Ao contrário de Ban, Satō fornece uma tradução justalinear (cada linha do texto original correspondendo aproximadamente a uma linha do texto em japonês), com comentários e variantes textuais. Por outro lado, assim como Ban, ele não traduz essa epopeia buscando

aproximar-se da linguagem falada e contemporânea, e parece muito provável que tenha adotado como modelo estilístico os clássicos japoneses, incluindo as histórias de guerra<sup>42</sup>. Satō manteve esse interesse comparatista ao longo de sua carreira: em 1973, publicou um grande estudo comparativo, *A Canção de Rolando e Heike-monogatari* [= *A Canção de Rolando e o Conto de Heike*], uma obra vencedora do Prêmio da Academia de Ciências do Japão<sup>43</sup>. Assim, parece-nos que a tradução e o trabalho de Satō podem ser considerados como um dos resultados da “abordagem analógica” que descrevemos quando falamos sobre as gerações anteriores à guerra que estudaram a civilização medieval francesa. Além disso, a análise também mostra que, em resposta à mudança no clima político, o principal trabalho pós-guerra de Satō sobre a *A Canção de Rolando* não inclui os objetivos nacionalistas ou propagandísticos, que são vistos na apresentação de *A Canção de Rolando* feita pelas gerações anteriores<sup>44</sup>.

## Conclusão

A primeira tradução japonesa de *A Canção de Rolando*, feita por Ban Takeo quase meio século após a apresentação desse poema por Shibue Tamotsu e mais de trinta anos depois de *O Caminho do Guerreiro Ocidental* de Maeda Chota, oferece um texto suficientemente preciso, apesar de seu quadro de apresentação claramente propagandístico. Baseado em seu profundo conhecimento da civilização medieval francesa – conhecimento excepcional para um japonês da época – Ban se empenhou muito para oferecer uma imagem “autêntica” dessa civilização a seus leitores japoneses; para isso, ele recorreu à ajuda de imagens abundantes e de muitos comentários. Como Maeda Chōta, ele frequentemente usava a “abordagem analógica”, que era uma solução muito interessante (e ao mesmo tempo linguisticamente inevitável) para representar esse épico em japonês.

Por outro lado, a tradução e os trabalhos de Satō Teruo poderiam ser considerados como resultado dessa “abordagem analógica”. A diferença entre eles consiste claramente em que nem o conteúdo nem a estrutura de suas obras, publicadas principalmente após o fim da Guerra do Pacífico, comportam mais os objetivos nacionalistas ou propagandísticos explícitos, refletindo a mudança do regime japonês após 1945.

Finalmente, devemos também sublinhar a persistente recusa da influência da linguagem falada e contemporânea como linguagem mediadora para a recepção de *A Canção de Rolando* no Japão. Esse seria um recurso para definir essa epopeia como um “cânone” da literatura medieval francesa? Não poderíamos encontrar aí uma influência continuada dos clássicos japoneses, especialmente das histórias de guerra, ainda que de maneira discreta<sup>45</sup>? Essas questões merecem mais atenção e parecem exigir que tomemos muito cuidado ao tentar respondê-las<sup>46</sup>.

## Bibliografia resumida

### Traduções e textos estudados

SHIBUE, Tamotsu. **Histoire des littératures allemande et française**, Tōkyō: Hakubun-kan, 1891 (澁江保『獨佛文學史』, 東京, 博文館, 1891).

CHŌTA, Maeda, dirigée par NITOBÉ Inazō, Tōkyō, Hakubun-kan, 1909 (前田長太纂譯『西洋武士道』新渡戸稻造監修, 東京, 博文館, 1909).

**La Chanson de Roland. La guerre de l’Islam**. Traduite par BAN, Takeo. Tōkyō: Ars, 1941 (『ロオランの歌—回教戦争—』坂丈緒譯, 東京, アルス, 1941).

*La Chanson de Roland*. Traduite par SATŌ Teruo, in **Collection des chefs-d’œuvre de la littérature du Monde**, tome 65, Tōkyō, Chikuma-shobō, 1962, p. 3-93 et p. 471-473 (『ローランの歌』佐藤輝夫訳, 『世界文学大系65』所収, 東京, 筑摩書房, 1962, p. 3-93 et p. 471-473).

SATŌ, Teruo. **Étude sur la littérature orale en France au Moyen Âge**. Tōkyō: Hakusui-sya, 1941 (佐藤輝夫『佛蘭西中世「語りもの」文藝の研究』, 東京, 白水社, 1941).

SATŌ, Teruo. **La Chanson de Roland et Heike-monogatari**. Tōkyō: Chūōkōron-sha, 1973, 2 vol. (佐藤輝夫『ローランの歌と平家物語』(前編・後編), 東京, 中央公論社, 1973).

## ESTUDOS

BENESCH, Oleg. **Inventing the Way of the Samurai**. Oxford University Press, 2014.

IKUTA, Kōji. *Le Dit des Heike en tant qu'épopée nationale*. **Teikoku-bungaku**, 12, 3-5 (1906), p. 335-349, p. 463-473, p. 598-608 (生田功治「國民的叙事詩としての平家物語」, 『帝國文學』, 12, 3-5 (1906), p. 335-349, p. 463-473, p. 598-608).

HARANO, Noboru. *La culture étrangère dans la Chanson de Roland*. in **Échanges culturels dans l'Europe médiévale**. Hiroshima: Keisui-sha, 2000, p. 7-53 (原野昇「『ローランの歌』に見る異文化」, 『中世ヨーロッパに見る異文化接触』, 広島, 溪水社, 2000, p. 7-53); article repris dans HARANO, Noboru, *La littérature en France au Moyen Âge*, Hiroshima, Presses de l'Université de Hiroshima, 2005, p. 165-204 (『フランス中世の文学』, 広島, 広島大学出版会, 2005, p. 165-204).

La littérature médiévale française et le Japon. **Ryūiki**, 57 (2005/2006), p. 56-63 (「フランス中世文学と日本」, 『流域』, 57 (2005/2006), p. 56-63).

LOZERAND, Emmanuel. *Écrire le passé au début de l'ère Taishō: littérature et histoire chez Ōgai Mori Rintarō (1862-1922)*. **Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient**, vol. 83 / 1, 1996, p. 117-123.

MARUYAMA, Masaoki et KATŌ, Shūichi. **La traduction et la modernité japonaise**. Tōkyō: Iwanami-shoten, 1998, p. 149-150 (丸山真男, 加藤周一『翻訳と日本の近代』, 岩波書店, p. 149-150).

MASAMURA, Kimihiro. **L'histoire du Japon moderne dans l'histoire mondiale**. Tōkyō: Tōyōkeizai-shinpōsha, 1996 (正村公宏『世界史のなかの日本近現代史』, 東京, 東洋経済新報社, 1996)

ŌTSU, Yuichi. **La Renaissance du Dit des Heiké. Création d'une épopée nationale**. Tōkyō: NHK shuppan, 2013 (大津雄一『『平家物語』の再誕 創られた國民叙事詩』, 東京, NHK出版, 2013).

## NOTAS

- 1 Publicado originalmente em francês na *Recueil Ouvert* de 2017: KUROIWA, Taku. Présence de la *Chanson de Roland* dans le Japon moderne : les premières présentation et traductions (MAEDA, BAN, SATŌ). **Recueil Ouvert**, 2017. URL: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/275-la-presence-de-la-chanson-de-roland-dans-le-japon-moderne-autour-de-la-traduction-japonaise-de-19411>. Publicação *Revista Épicas*: KUROIWA, Taku. Presença de *A Canção de Rolando* no Japão moderno: a primeira apresentação e traduções (MAEDA, BAN, SATŌ). Trad. Antonio Marcos Trindade e Christina Ramalho. **Revista Épicas**. Ano 3, N. 5, Jun 2019, p. 1-14. N.T.: para melhor informar aos/às leitores/as sobre o conteúdo das obras citadas, optamos por apresentar, nas obras citadas nas notas, títulos em português, apresentando a versão original entre parênteses logo em seguida. Na *Recueil Ouvert*, o mesmo foi feito, na versão em francês.
- 2 Formado pela universidade de Waseda em Tóquio, Taku Kuroiwa é professor da Universidade de Tohoku (Sendai, Japão). Sua pesquisa se concentra nos textos dramáticos franceses do final da primeira metade do século XV até o final desse século. Ele é autor de *La Versification des sotties. Composer, jouer et diffuser les "paroles polies"* [A Versificação das *sotties*. Composição, jogo e difusão das "letras polidas"]. As *sotties* são peças medievais dramáticas geralmente curtas, de caráter satírico e de conteúdo político. Estudioso dessas obras literárias, o professor Taku vive empenhado em transmiti-las, em publicações a cargo de H. Champion. Comprometido em descrever a constituição e a influência do imaginário japonês medieval, o professor Taku também está interessado na introdução da literatura medieval francesa no Japão. E-mail: [taku.kuroiwa.a1@tohoku.ac.jp](mailto:taku.kuroiwa.a1@tohoku.ac.jp).
- 3 N.T.: Apresentamos, a seguir, tradução da nota da *Recueil Ouvert*, com a seguinte alteração: substituímos as traduções citadas em francês para o português. [fim da N.T.]. Os artigos e trabalhos dos autores japoneses que citamos são todos escritos em japonês, embora primeiro os tenhamos apresentado pela tradução de seu título em francês. Por razões técnicas, não reproduzimos fielmente certos caracteres chineses que estão fora do uso comum, encontrados nos textos originais. Finalmente, gostaríamos de agradecer à Sociedade Japonesa para a Promoção da Ciência (KAKENHI Nº. 17K02583), pelo seu apoio financeiro. Aqui está a lista das primeiras edições destas cinco traduções (a de WASHIDA Tetsuo omite o episódio de Baligant)": *A Canção de Rolando. A Guerra do Islã*, traduzida por BAN Takeo, Tóquio, Ars, 1941 (1941 - 回教戦争 - ) 坂丈緒譯, 東京, アルス, 1941); *A Canção de Rolando*, traduzida por SATŌ Teruo em *Coleção de Obras-Primas da Literatura Mundial*, Vol. 65, Tóquio, Chikuma-shobō, 1962 (「ローラン歌 佐藤 佐藤 夫 夫 夫 訳 」「学 学 系 所 収, 東京, 筑摩書房, 1962); *A Canção de Rolando*, traduzida por ARINAGA Hiroto, Tōkyō, Iwanami-syoten, 1965 *A Canção de Rolando. História de Carlos Magno na França*, traduzida por WASHIDA Tetsuo, Chikuma-syobō, 1990 (1990); *A Canção de Rolando*, traduzida por KAMIZAWA Eizo, na *Antologia da literatura medieval francesa*, Volume 1, Tóquio, Hokusui-sya 1990 (「ローランの歌」 神沢栄三訳「フランス中世文学集1-信仰と剣と-」所収, 東京, 白水社, 1990). Devemos também mencionar a existência de uma tradução-adaptação d'*A Canção de Rolando* por Isamu Inoue, contida no volume nove de sua *Coleção de histórias mitológicas e lendas* (volume dedicado a "lendas francesas e russas"), publicado em 1928: ver INOUE, Isamu e NOBORI, Syomu (ed.), *Coleção de histórias mitológicas e lendas*, volume 9, "Lendas francesas e russas", Tóquio, Kindai-sha, 1928 (28 勇, 近代曙編編 神話傳説傳説 第九卷 第九卷 佛蘭西 露露 東京 東京 近代, 近代社, 1928). Devido à quase completa ausência de

- informação bibliográfica, é difícil saber se as obras medievais coletadas neste volume (*Berthe com Pês Grandes, A Canção de Rolando, Ami e Amile, Rei Flore e a Bela Jeanne, Erec e Enide e Eliduc* de Marie de France) foram traduzidos diretamente do francês antigo. O exame rápido que fizemos nos faz pensar que é mais uma adaptação do que uma tradução em sentido estrito. Portanto, vamos excluí-lo de nossa análise, mesmo que mereça ser examinado em mais detalhes. Agradecemos ao autor do site <gensounobuki.fc2web.com/frame.html>, acessado em janeiro de 2017, pelas informações sobre a existência deste trabalho de Inoue. Finalmente, há a adaptação de *A Canção de Rolando*, de James Baldwin, por YŪKI Kō, publicada durante a Guerra do Pacífico como literatura juvenil (agradecemos a Seto Naohiko pelas informações sobre esta adaptação): ver YŪKI, Kō. **O Chifre de Rolando**. Tóquio: Kyōbunkan, 1943 (1943), 1943 (43 ーララの 笛 笛 笛 由 由 康 康 東京, 43, 43 文 43).
- 4 O único trabalho que encontramos foi o de HARANO Noboru. A cultura estrangeira na *Canção de Rolando*. **Intercâmbios Culturais na Europa Medieval**. Hiroshima: Keisui-sya, 2000, pp. 7-53 (原野昇「『ロランの歌』に見る異文化」, 中世ヨーロッパに見る異文化接触」, 広島, 溪水社, 2000, p. 7-53) presente em HARANO, Noboru. **La littérature en France au Moyen Âge** [A literatura na França na Idade Média]. Hiroshima: Hiroshima University Press, 2005, pp. 165-204). Esperamos que esse artigo seja um primeiro passo para analisar o lugar dessa tradução na introdução da literatura medieval francesa no Japão.
  - 5 Para esta parte do artigo, contamos com duas obras mencionadas por MATSUBARA Hideichi, durante uma mesa redonda sobre a introdução da literatura medieval francesa no Japão, organizada para a revista Ryūiki: Literatura medieval francesa e Japão. **Ryūiki**, 57 (2005/2006), p. 56-57(「フランス中世文学と日本」, 『流域』, 57 (2005/2006), p. 56-57). Alguns participantes dessa mesa redonda também mencionam vários livros didáticos ou trabalhos em inglês que serviram como intermediários para a introdução da literatura medieval francesa durante as eras Meiji (1868-1912) e Taishō (1912-1926).
  - 6 Durante a redação deste trabalho, ao falarmos da história do Japão moderno, referimo-nos frequentemente a: MASAMURA, Kimihiro. **A História do Japão Moderno na História Mundial**. Tóquio: Tōyōkeizai-shinpōsha, 1996 (正村公宏『世界史のなかの日本近現代史』, 東京, 東洋経済新報社, 1996).
  - 7 Ver MARUYAMA, Masao e KATŌ, Shūichi. **Tradução e Modernidade Japonesa**. Tóquio: Iwanami-shoten, 1998, p. 149-150 (丸山真男, 加藤周一『翻訳と日本の近代』, 岩波書店, p. 149-150).
  - 8 Ver SHIBUE, Tamotsu. **História das Literaturas Alemã e Francesa**. Tóquio: Hakubun-kan, 1891 (澁江保「獨佛學文學史」, 東京, 博文館, 1891). Em SHIBUE, ver também LOZERAND, Emmanuel. “Escrevendo o Passado no Início da Era Taishō: Literatura e História em Ōgai Mori Rintarō (1862-1922)”, **Boletim da Escola Francesa do Extremo Oriente**, vol. 83/1, 1996, p. 117-123.
  - 9 SHIBUE, *op. cit.*, p. 169-171.
  - 10 Ver **O Caminho do Guerreiro Ocidental**, editado e traduzido por MAEDA, Chōta, dirigido por NITOBE, Inazō. Tóquio: Hakubun-kan, 1909 (前田長太纂譯『西洋武士道』新渡戸稲造監修, 東京, 博文館, 1909).
  - 11 *Ibid.*, p. 431-432.
  - 12 *Ibid.*, p. 31.
  - 13 *Ibid.*, p. 142.
  - 14 A constituição do vocabulário que designa a civilização medieval em japonês parece-nos um assunto que merece ser aprofundado.
  - 15 *Ibid.*, p. 2-3 (paginação do prefácio).



- 16 Ver MASUMURA, *op. cit.*, p. 116. Para a moda *bushidō* na era Meiji, ver também BENESCH, Oleg. **Inventando o Caminho do Samurai**. Oxford University Press, 2014, Capítulos 3 e 4.
- 17 MAEDA, *op. cit.*, p. 55.
- 18 No contexto atual, a expressão *chūkun* pode, é claro, ser entendida como “lealdade ao Senhor”; mas a expressão *chūkun* na era Meiji parece significar lealdade ao Imperador Meiji, especialmente na expressão composta *chūkun-aikoku*. Por outro lado, parece-nos que Maeda realiza implicitamente uma dupla assimilação nesta passagem, primeiro entre os antigos guerreiros do Japão e os do Ocidente, e depois entre os antigos guerreiros do Japão e seus contemporâneos.
- 19 Ver MAEDA, *op. cit.*, p. 2-8 (paginação de anúncios). Primeiro, há a propaganda das obras de MAEDA, como *As Mães dos Grandes Homens* (『偉人の母』), *A Formação das Virtudes Femininas* (『女徳の養成』) e *As Cataratas* (『品性論』); em seguida, os outros trabalhos como *A Coleção no bushidō* (『品性論』) (『武士道叢書』), *Coleção de leis de família bushidō* (『武士道家訓集』). *A história do bushidō japonês* (『日本武士道史』), *A Vida Nelson* (『英國水師提督ネルソン傳』) de Alfred Thayer Mahan, sobre o caráter de Napoleão (『ナポレオン性格論』) de Bansui Doi, *Discurso sobre a história* (『歴史叢話』) de Mitsukuri Genpachi, *O cerco de Port-Arthur narrado por oficiais russos* (『露軍將校旅順籠城實談』) de Chizuka Reisui e de Naitō Masaki, *Centenas de anedotas do exército Kuroki* (『黒木軍百話』) de KURUHARA Keisuke, *Discurso dos notáveis de hoje* (『現代名士の演説振』), *A verdadeira história de Ito Hirobumi* (『藤公實歴』) e *Grande coleção de discursos notáveis* (『名流談海』) de ŌHASHI Otowa, *Seis grandes mestres do Império* (『帝國六大教育家』) *Os pais notável* (『名士の父母』) e, finalmente, *História da Guerra Russo-Japonesa*. Versão corrigida (『訂正日露戦史』).
- 20 Ver nota 2.
- 21 Ver a *A Canção de Rolando. A guerra do Islã*, trad. citado, p. 334-339. Há anúncios para os livros da seguinte forma: *Monte Fuji* (『富士山』), coleção de fotos de OKADA Kōyō, *O Caminho para o Oriente* (『東洋への道道』), coleção de fotos de Ferenc Haár, Mammonart d’Upton Sinclair, traduzido como *A História da Literatura do Novo Mundo* (『新世界文學史』), *Sobre a Literatura da Guerra* (『戦争文學論』) por MARUYAMA Kumao, *Nazi Collecton* (Naz ナチス 叢書) e, finalmente, *Coleção de Literatura de Guerra no Mundo* (『世界戦争文學全集』).
- 22 Aqui estão os títulos desses artigos: “O Império Islâmico e o Leste da Ásia”, “Islã”, “A História do Movimento Islâmico”, “A Economia de Guerra do Islã”, “As Ciências Árabs”, “Música árabe” e “A arte islâmica”.
- 23 Ver MARUYAMA, Kumao. **História da literatura da guerra na Europa (1): A Canção de Rolando**, *ibid.*, p. 299-332 (一 熊雄 「歐洲戦争文學史 (一) ロオランンの歌」, *ibid.*, Pp. 299-332). Maruyama conheceu Ban na década de 1930, enquanto estudava em Paris como bolsista do governo francês: ver MARUYAMA, Kumao. **Paris dos anos 30 e eu**. Tóquio: Kamakura-shobō, 1986, p. 38-39 (1986, pp 38-39). Mais tarde, ele afirmou que estava interessado em propaganda política em geral (ver *ibid.*, p. 127-129). Usamos as informações bibliográficas apresentadas no blog Oda Mitsuo sobre a relação entre Maruyama Kumao e Takeo BAN <<http://d.hatena.ne.jp/OdaMitsuo/>>, especialmente a entrada de 26 de agosto de 2011, consultado durante o segundo semestre de 2016.
- 24 Ban Takeo era um helenista e foi educado em Paris como bolsista do governo francês (assim como Maruyama) na década de 1930. Depois de retornar ao Japão, ele trabalhou na seção de documentos especiais da Biblioteca da Dieta, bem como no Ateneu Francês, uma famosa escola de língua francesa em Tóquio, na qual atuou como professor de grego. Sabemos tam-

- bém que ele frequentou cursos de filologia francesa durante sua estada em Paris, como os de Charles Bruneau, Ferdinand Brunot, Alfred Jeanroy, Mario Roques ou Joseph Bédier. Ver *ibid.*, p. 38-39; BAN, Takeo. A Sorbonne na década de 1930. *To*, 1-6 (1949), p. 68-70 (ソ文緒「三十年代ソソソボボボアア大学世界ソ大学大学大学1-」, 塔, 1-6 (1949), pp. 68-70).
- 25 Nós só encontramos a palavra iteki (“夷狄”, isto é, “bárbaro”), a única que poderia denunciar esse sentido de propaganda. No entanto, um exame mais detalhado seria necessário.
- 26 Essas características também são encontradas em sua tradução quase contemporânea de Gaston Baty: **A máscara e o incensário. Introdução à estética teatral** [título da versão japonesa: *O essencial do teatro*], traduzido por Ban Takeo. Tóquio: Hakusui-sya, 1942 (42 ストンバババテのの髓髓坂坂東京東京東京東京東京白水社, 1942).
- 27 *A Canção de Rolando. A guerra do Islã*, trad. citada, p. 216. Esta comparação será repetida com pequenas modificações em um breve artigo mais tarde escrito por Ban: ver BAN, Takeo, “A música das epopeias medievais”, *Dokusyo-shunzyū*, 3-9 (1952), p. 18-20 (坂文緒「中世叙事のの楽曲」, 「讀書春秋」, 3-9 (1952), 18-20).
- 28 Mais tarde, Ban justifica sua escolha pela ausência de uma tradição escrita de longos textos versificados em japônês: ver *ibid.* Também deve ser notado que todos os tradutores posteriores, exceto Washida Tetsuo, escolherão a tradução justalinear.
- 29 Ver a **A Canção de Rolando. A guerra do Islã**, trad. citada, p. 2-3.
- 30 Nós comparamos a tradução de Ban com a edição de Joseph Bédier em 1931 (*A Canção de Rolando*, publicada depois do manuscrito de Oxford e traduzida por Joseph Bédier, Paris, L'Édition d'art H. Piazza, 1931 (104ª edição). Assim como o *Caminho do Guerreiro Ocidental*, nossa revisão do texto de Ban ainda é incompleta, e parece-me que o texto raramente se afasta da tradução moderna de Joseph Bédier.
- 31 Esses dois personagens são lidos aqui segundo *nadokoro*.
- 32 **A Canção de Rolando. A guerra do Islã**, trad. citada, p. 3.
- 33 Em japonês, é possível forjar uma nova palavra a partir de vários caracteres chineses, cada um com um significado conhecido, que se combinará para receber um novo sentido global. Vimos alguns exemplos acima com a fórmula de MAEDA: “Se a expressão *cūshin* [= fidelidade a Deus] não é apropriada, pode-se substituí-la por *keishin* [= veneração a Deus] e torná-la *keishin-aikyōkai* [= veneração a Deus e amor à Igreja]”.
- 34 Ver especialmente *ibid.*, p. 221-226.
- 35 Apenas WASHIDA Tetsuo escolherá traduzir o épico francês em um estilo que absorve a influência da linguagem falada e contemporânea.
- 36 Ver Baty, *A máscara e o incensário*, trad. citada, p. 13-14.
- 37 Ver Masumura, *op. cit.*, p. 319.
- 38 Ver a **A Canção de Rolando**, traduzida por ARINAGA Hiroto, trad. citada, p. 290; **A Canção de Rolando. História de Carlos Magno na França**, traduzida por Washida Tetsuo, trad. citada, p. 21.
- 39 Para esta versão (aparentemente retrabalhada), ver **A Canção de Rolando**, traduzida por Ban Takeo, na World Literature Collection: Literatura Clássica, Volume 3 (“Épico Medieval”), Tóquio, Kawade-shobō, 1952(『ロオランの歌』坂文緒訳, 『世界文學全集古典篇 第三卷 中世叙事詩篇』所収, 東京, 河出書房, 1952). Essa versão está, naturalmente, isenta da influência de todos esses textos de tendência propagandística que acabamos de mencionar.
- 40 Ver **Estudo sobre Literatura Oral na França na Idade Média**. Tóquio: Hakusui-sya, 1941, p. 13-14 (佐藤輝夫『佛蘭西中世「語りもの」文藝の研究』, 東京, 白水社, 1941, p. 13-14).

- 41 A idéia de comparar o *Conto de Heike* com épicos ocidentais aparentemente remonta a Nishi Amane, mas é um artigo de Ikura Kōji, publicado logo após a Guerra Russo-Japonesa, que essencialmente ajudou a definir o *Conto de Heike* como um “épico nacional”: ver IKURA, Kōji. O conto de Heike como um épico nacional. *Teikoku-bungaku*, 12, 3-5 (1906), p. 335-349, p. 463-473, p. 598-608 (生田功治「國民的叙事詩としての平家物語」, 『帝國文學』, 12, 3-5 (1906), p. 335-349, p. 463-473, p. 598-608); ŌTSU, Yuichi. **O Renascimento do conto de Heike. Criação de um épico nacional**. Tóquio: NHK shuppan, 2013, capítulo 2 (大津雄一『『平家物語』の再誕 創られた国民叙事詩』, 東京, NHK出版, 2013, 第二章).
- 42 SATŌ. **Estudo sobre literatura oral na França na Idade Média**, *op. cit.*, p. 14-15. Ver também seu outro artigo do mesmo período: SATŌ, Teruo. Sobre a literatura oral: em torno da interpretação das canções de gesta. *Theatre*, 1-4, 1942, p. 64-72 (佐藤輝夫「語りものについて—武勲詩の演出を主として—」, 『演劇』, 第一卷第四号, 1942 (7月号), p. 64-72.).
- 43 Ver nota 2.
- 44 Ver MASAMURA, *op. cit.*, p. 290.
- 45 WASHIDA Tetsuo, um estudante de Satō e quarto tradutor de *A Canção de Rolando*, testemunha que o próprio Satō disse que imitava o estilo de Awa-ningyō-jōruri, tradicional teatro de fantoches de Tokushima, sua região natal (ver WASHIDA, Tetsuo. “Guerreiro” e “provincial”: memórias de nosso mestre SATŌ Teruo, **Anais de Literatura Comparada**, Waseda University), 31, 1995, p. 136-140 (鷺田哲夫「「武人」と「地方人」—佐藤輝夫先生を偲んで—」, 『比較文学年誌』 (早稲田大学比較文学研究室) 第三十一号, 1995, p. 136-140).
- 46 Ver SATŌ, Teruo. **A Canção de Rolando e Heike-monogatari**. Tōkyō, Chūōō-sya, 1973, 2 vols. (佐藤輝夫『ローランの歌と平家物語』 (前編・後編), 東京, 中央公論社, 1973). Pretendemos apresentar, num futuro próximo, a análise desse trabalho de SATŌ em colaboração com Benoît Grévin.



# ÈŠUA, UČAR-KAJ, AK-BYRKAN E OUTROS. O RENASCIMENTO ÉPICO NA REPÚBLICA DE ALTAI (SUL DA SIBÉRIA)<sup>1</sup>

Clément Jacquemoud<sup>2</sup>

*Este artigo é dedicado à memória do  
kajčy Sarimaj Určimaev (1964–2016)*

## Introdução

A poesia épica do povo altaiano passou por profundas transformações entre os séculos XIX e XXI. De fato, depois de ter sido marcada pela primeira vez pelo contato com os primeiros colonos russos e pelo cristianismo, transmitido por missionários ortodoxos, depois pelo burcanismo, um movimento religioso local que rapidamente se espalhou, a epopeia (como seus atores) enfrentou a onda da coletivização soviética. Graças ao crescente interesse pelo canto de garganta em que se baseia, a epopeia parece superar as previsões sobre seu desaparecimento e está voltando à economia de mercado da Federação Russa.

Em um estudo anterior<sup>3</sup>, apresentamos a maneira pela qual certos textos épicos altaianos foram transformados em relação ao advento do burcanismo, na virada do século XX. Este artigo é uma continuação desse estudo, concentrando-se nas circunstâncias contemporâneas em que a epopeia é empregada em Altai. Estimamos que as diferentes produções orais em canto de garganta, atualmente acessíveis à audição, podem reivindicar serem consideradas epopeias. Com efeito, estamos diante de um caso de epopeia “dispersa”, conforme definido por Florence Goyet e Jean-Luc Lambert<sup>4</sup>. Por um lado, como veremos, a reflexão realizada em 2014, em torno dessa questão, nos leva a perceber uma influência do contexto de enunciação no conteúdo dos textos. Por outro, os numerosos textos oferecidos ao ouvinte revelam as muitas possibilidades para se pensar sobre a atual identidade e a crise socioeconômica pela qual os nativos altaianos estão passando, crise iniciada pela brutal perda de marcos e valores ocorrida durante o período soviético e caracterizada por uma alta taxa de desemprego, alcoolismo na população e um forte retorno da religiosidade.

Em outros termos, parece-nos interessante questionar como as performances musicais contemporâneas, que empregam muitos critérios tradicionais de execução da epopeia, podem ser consideradas formas renovadas do épico. Para fazer isso, analisaremos as consequências de uma tentativa contemporânea de recitação épica “à moda antiga”. Esse caso nos parece exemplar, em relação à influência do público sobre o texto. Em um segundo momento, ampliaremos nossa reflexão para um conjunto de textos muito significativos, cuja utilização nos parece característica das execuções épicas em Altai atualmente. Em nossa opinião, esse corpus contribui para a renovação do que F. Goyet chama de “epopeia dispersa”, no qual a polifonia épica se desdobra em uma multiplicidade de produções. O fato é comum na Sibéria e, em nosso estudo anterior, já havíamos percebido essas ocorrências em

Altai desde o início do século XX. Contudo, antes de chegar ao cerne da questão, apresentaremos primeiro o contexto, depois consideraremos as transformações que ocorreram no gênero durante o período soviético, antes de focar finalmente os vários exemplos contemporâneos significativos mencionados anteriormente.

## Elementos de contextualização: os povos de Altai e suas epopeias

Os altaianos constituem um dos cinco grupos étnicos de língua turca<sup>5</sup> que vivem na República de Altai, uma pequena entidade administrativa na Federação Russa. Essa região está localizada nas montanhas de Altai, nos confins meridionais da Sibéria e na fronteira do Cazaquistão, China e Mongólia. Até o período soviético, os grupos étnicos altaianos tinham uma tradição épica, que porém permaneceu viva apenas entre os grupos de Altai do Sul, os Altaj-kiži e os Telenguites. Atualmente, ninguém no norte da pequena região é capaz de executar nem mesmo um trecho épico.

### 1.1 As características da epopeia altaiana

As epopeias altaianas são textos longos que adotam uma estrutura métrica aliterada de versos no início de uma frase e um paralelismo sintático, narrando as fabulosas aventuras de um herói através de cenas típicas. Na maioria das línguas vernaculares turcas do sul da República (altaiano, telenguite, tchelkane, koumandine e teleoute), esses textos são geralmente chamados de *kaj-čörčök*<sup>6</sup>. Esse composto, que literalmente significa “conto [recitado / realizado em] canto de garganta”, destaca um fator essencial, que é a técnica de execução. De fato, se os linguistas russos traduziram *kaj-čörčök* por *epos* (“épico”, no sentido de “texto de tema heroico”), nenhum dos termos do com-

posto vernacular determina essa qualidade do conto: *ĉörĉök* significa em altaiano qualquer tipo de história, heroica, maravilhosa, história de animais ou outra. O termo *kaj*, por outro lado, que é justaposto a ele, indica a técnica com a qual a história deve ser expressamente recitada: no canto de garganta<sup>7</sup>.

Enquanto isso, o bardo é chamado *kajĉy* “cantor de canto de garganta”<sup>8</sup>, e seu ato de execução do texto heroico é chamado *kajĉy kajlap t’at*, “o cantor do canto de garganta canta a canção de garganta”<sup>9</sup>. Portanto, essa técnica de canto em particular é muito específica e inerente ao que podemos traduzir como “epopeia”. Os bardos altaianos (como os *chors*) geralmente acompanham sua canção épica com a melodia regular e agitada de um alaúde de duas cordas, o *topšuur*. O canto de garganta e o *topšuur* são, portanto, as características essenciais da recitação, que tornam a canção épica<sup>10</sup>.

Nas sociedades da área mencionada, que são altamente patrilineares e virilocais, ser bardo é um status que é transmitido na linhagem do pai<sup>11</sup>. No entanto, acredita-se, é o caso de alguns bardos nessa área, que a voz singular e o instrumento acompanhante, às vezes o próprio texto, são recebidos dos espíritos<sup>12</sup>. Esses bardos, em contato com esse mundo espiritual que R. Hamayon chama de “sobrenatural”<sup>13</sup>, são considerados *èèlü-kajĉy* [mestres contadores de histórias]. Assim, nessa sociedade, que tem uma visão xamânica do mundo, a ênfase é colocada no vínculo particular que une certos artistas e o mundo espiritual. Quando o bardo canta, a voz que ele usa não é a sua voz natural. Essa voz permite que ele entre em contato com os espíritos<sup>14</sup>, porém também permite afirmar que um espírito se expressa através dele e o inspira a cantar.

Portanto, antes da era soviética, a epopeia não era um texto que se podia cantar levianamente, pois sua recitação envolve forças sobrenaturais. E, como em qualquer sociedade xamânica, os espíritos não devem ser invocados sem motivo. As expectativas estão associadas à



recitação épica, como a chance de caçar ou de se recuperar de uma doença<sup>15</sup>. Eles colocam em contato o mundo espiritual e o mundo dos homens e devem se beneficiar das melhores condições a serem cumpridas. Em toda a área turco-mongol, as regras em torno da recitação são numerosas: só pode ocorrer à noite, durante a estação fria, mais precisamente após o aparecimento da constelação das Plêiades no céu noturno<sup>16</sup>. Segundo Šejkin e Nikiforov, nenhum ritual xamânico deve ser realizado paralelamente a outro evento<sup>17</sup>.

Outra regra muito importante é que a epopeia deve ser cantada por inteiro. O bardo pode ser penalizado se ele não cantar o texto completo ou omitir certas partes<sup>18</sup>. Os espíritos que deram voz ao bardo Tortobaev acrescentaram: “Não encurte as epopeias. Se você cantar apenas a metade do canto, nós encurtaremos sua vida”<sup>19</sup>. Para outro bardo, eles dizem: “O herói do seu conto não voltou para casa, ele ainda está no topo da montanha. Você já contou muitas histórias sem terminá-las, já deixou muitos heróis com dor, agora vai morrer!”<sup>20</sup>. Heróis épicos também são vistos como entidades sobrenaturais capazes de honrar e punir o bardo. Como em uma cerimônia xamânica, eles não podem ser invocados sem nenhuma razão e é necessário lhes agradecer e conduzi-los de volta ao lar, depois de invocá-los.

A concordância de regras estritas torna a recitação do texto heroico um ritual, um processo cuja eficácia é esperada. Enfim, devemos salientar que, como os heróis das epopeias de Buryat analisados por R. Hamayon, os quais por sua diversidade sugerem que “as epopeias, em vez de apenas representarem uma norma ideal, são a representação do princípio de um padrão ideal de uma sociedade ou comunidade”<sup>21</sup>, a epopeia altaiana transmite valores e regras que devem ser inspirados e, por conseguinte, podem assumir um significado identitário para aqueles que o cantam. Vamos agora ver até que ponto o épico poderia ter desempenhado um papel significativamente unificador em Altai no século XX.

## A epopeia no início do século 20, uma mudança de forma e conteúdo

O início do século XX viu o surgimento de um movimento messiânico e milenar em larga escala entre os nativos de Altai chamado burcanismo, termo derivado do nome da então venerada divindade Ak-Bourkhan. Diz-se que essa divindade se dirigiu aos nativos de Altai através de seu mensageiro Ojrot-Khan<sup>22</sup>. O surgimento do movimento levou à expulsão dos xamãs que estavam à frente da cena religiosa. Os bardos se tornaram extremamente importantes dentro da nova corrente religiosa, tanto que alguns se tornaram *t'arlykčy*, “mensageiros”. Esses personagens, que têm o status de sacerdote, conduziam os rituais. Eles estavam em contato com as novas divindades ou espíritos do movimento, como Ak-Bourkhan, e seus enviados Ojrot-khan, Khan-Altaj e outros, de quem eles disseram ter recebido textos de louvor (*alkyš*)<sup>23</sup>. Sua prática do canto de garganta acompanhado do alaúde *topšuur*, critérios essenciais para a performance épica, foi estendida a esse novo contexto religioso para a recitação dessas orações de bênção, muitas vezes imbuídas de um forte tom lírico. Convém notar que, como S. Jacquesson indica para os Quirguizes, não há também em Altai “diferença formal entre o verso épico e o de canções ou lamentações líricas, por exemplo”. Daí uma forte porosidade entre os estilos épico e lírico, podendo as “ferramentas poéticas”<sup>24</sup> serem aplicadas indiferentemente a um ou outro gênero.

O movimento burcanista é marcado em grande parte pelo nacionalismo. De tal modo que, em uma canção de louvor dedicada a Ojrot-Khan, o mensageiro é apresentado como um herói por vir, que virá combater os russos, devolver Altai aos altaianos e libertá-los da condição de colonos<sup>25</sup>. Embora o texto seja mais curto que um poema épico, a maneira como a divindade é encenada evoca claramente os heróis épicos<sup>26</sup>: da figura difusa do herói histórico nasce a divindade, que por sua vez é heroica.

Ao mesmo tempo, os textos épicos refletem cada vez mais a influência de movimentos religiosos concorrentes na região (burcanismo, cristianismo, e em menor grau, budismo). Observamos, portanto, transformações na representação de certos heróis: ainda que sejam sempre vistos como salvadores de um povo oprimido, eles assumem a forma de Messias investidos com a missão de libertar seus contemporâneos do jugo de um colonizador<sup>27</sup>. Também notaremos a passagem de um tempo épico para o presente, marcado pelo envolvimento do bardo com o seu público, através do uso de um “nós” coletivo.

### 1.3 O período soviético, ou o desaparecimento progressivo de uma tradição

Durante o período soviético, muitas mudanças ocorreram na prática da recitação. Os bardos que antes podiam ser convidados por diferentes clãs, em função de sua fama, também sofreram os efeitos da coletivização e contribuíram na construção do socialismo. Os mais famosos tornaram-se figuras emblemáticas do regime, apesar das deficiências físicas que afetam muitos deles, as quais levaram aqueles que as tinham a serem considerados impróprios para o trabalho – pois a constituição física era um critério essencial na URSS. Por exemplo, em reconhecimento à sua contribuição para o esforço comunista, os bardos altaianos N. U. Ulagašev e A. G. Kalkin foram convidados a Moscou para serem condecorados<sup>28</sup>.

Muitos folcloristas também procuraram os bardos para escrever seus textos. A “pesquisa folclórica” (russo *fol'kloristika*) desse período, embora seja antes de mais nada uma continuação da ciência folclórica da era pré-revolucionária, não demorou muito para percebê-los como pessoas influentes e tentar usá-los como um meio de propaganda<sup>29</sup>. Assim, Ulagašev e Kalkin, para citar apenas alguns, produziram can-

ções para a glória dos heróis do Partido (Lenin e Stalin em particular), sobre os temas da guerra ou glorificando os sucessos do país<sup>30</sup>.

Por outro lado, os textos épicos coletados durante esse período podem ser bastante diluídos, devido à sua potencial falta de relevância para a visão soviética. Em sua atividade como folclorista, o *kajčy* T. B. Šinžin esteve em contato com os últimos grandes bardos altaianos<sup>31</sup> e, segundo ele, esses bardos passavam a se autocensurar, quando percebiam que o assunto da conversa se tornava ofensivo ou inadequado ao contexto político<sup>32</sup> (entrevista realizada em 01/01/2011).

Se o conteúdo dos textos mudou, o papel das barreiras, o contexto de execução e o modo de transmissão também mudaram. Passando da tenda para o palco, os especialistas em rituais gradualmente ganharam o status de artistas, o que se reflete tanto em suas viagens quanto nas decorações, mas também na maneira como agora usavam seus textos. De fato, ainda que tenham sido convidados a recitar durante simpósios pela URSS ou no âmbito de pesquisas em institutos, sua prática foi então vista como completamente desconectada do contexto muito particular que contribuiu para sua especificidade (épico recitado à noite, inverno, na íntegra, enfrentando um grande público etc.). Por outro lado, a ênfase dada à singularidade vocal na execução do canto levou à folclorização deste último: enquanto a prática do canto de garganta, acompanhado do alaúde *topšuur*, começou a ser ensinada nas escolas de música, foram feitas tentativas para integrá-los nas orquestras clássicas<sup>33</sup>. A técnica teve precedência sobre o texto, enfatizando o virtuosismo musical, em vez do conhecimento de milhares de versos da poesia épica.

Conseqüentemente, a prática da recitação épica durante o período soviético, que podemos considerar como um tipo de prática musical, é “extraída de seu contexto comum e transposta no palco”. E essa música, “não é executada *fora* de uma determinada estrutura, ou seja, não é executada em um espaço neutro e privado de referências; ao

contrário, de fato ela é executada em um *novo* contexto: um contexto para o qual a performance foi reformatada e, de certa forma, higienizada para atender aos códigos e padrões de sua representação cênica”<sup>34</sup>. Nessa lógica de adaptação, a prática será acompanhada de transformações em todos os níveis. De modo que, diante da chegada da eletricidade, rádio e Centros culturais, e após a coletivização que manteve os “trabalhadores” afastados das atividades de caça, os altaianos passaram a se sentir menos inclinados a se reunirem em torno dos bardos<sup>35</sup>. Com a diminuição progressiva de sua audiência, a prática de execução épica declinou, o número de cantores épicos diminuiu e o importante trabalho de memorização foi interrompido. Os textos, que anteriormente, depois de escritos, eram transmitidos de forma oral, desapareceram gradualmente, assim como os bardos foram sendo substituídos por artistas-músicos e a fatura dos instrumentos tradicionais começou a ser retrabalhada e adaptada aos objetivos cênicos<sup>36</sup>.



Imagens 1 e 2: Dois *topšuur* trabalharam para destacar sua etnia (acima o de N. Šumarov, coberto com uma pele “decorada por um xamã”, e abaixo, nas mãos de *kajčy* A. Turlunov, uma obra de A. Ěnčinov, renomado músico e luthier)



## 1.4 Do fim da URSS à ressurreição da epopeia?

Desde a década de 1980, o canto de garganta tem sido associado principalmente à onda de “conjuntos tradicionais”, que apareceram em toda a Rússia nessa época<sup>37</sup>. Atualmente, mais e mais jovens altaianos estão se voltando para essa prática. Ela é ensinada em escolas de música da república, e até escolas especializadas foram criadas para transmiti-la<sup>38</sup>, possibilitando integrar a escola de música de Abakan, na vizinha República de Khakassie<sup>39</sup>, ou o Conservatório de Novossibirsk. A formação eventualmente permite que a pessoa consiga se tornar um funcionário do Estado, trabalhando como professor de música em escolas ou em uma das muitas Casas de Cultura, ou como artista no Teatro Nacional. Também podemos citar a possibilidade de ela iniciar uma carreira internacional. Com efeito, o canto de garganta não deixou de encontrar um lugar no interesse contemporâneo da chamada música “do mundo” ou “étnica”. Além do interesse de um público ocidental em busca de exotismo e “autenticidade”, fascinado por essas vozes incomuns, existem inúmeros nomes internacionais que, em períodos de gravação, formaram dueto com artistas altaianos, uma prática que é parte de uma dimensão totalmente “glocal”, “isto é, onde o local e o global se misturam, influenciam-se mutuamente e de maneira plural<sup>40</sup>.

Os ocidentais associam bastante esse tipo de música aos movimentos de desenvolvimento pessoal e da Nova Era, nos quais ele é frequentemente apresentado como uma das técnicas do xamanismo, com efeitos benéficos e até virtudes meditativas para quem o utiliza<sup>41</sup>. De modo que, para jovens praticantes altaianos, novas perspectivas, muitas vezes vistas como vantajosas, estão agora associadas ao que uma vez caracterizou a prática da recitação épica: notoriedade, sucesso financeiro, viagens ao exterior<sup>42</sup> não são mais vistos como mitos inacessíveis... Eles são cada vez mais numerosos para ocorrer a cada

verão nas bases turísticas, diante de um público estrangeiro neófito completamente surpreso. Por conseguinte, faz sentido que o etnólogo altaiano S. Tjuhteneva veja no turismo e no interesse ocidental pela chamada música “étnica” as principais razões que levaram ao renascimento local (e, portanto, à sobrevivência) da prática do canto de garganta<sup>43</sup>.

A título de comparação, M. Desroches indica que, na Martinica, os espetáculos turísticos participam da conservação, revitalização e integração da prática musical viva que, de outra forma, se tornaria uma espécie de “patrimônio fossilizado, pouco executado pelos atores da herança viva”<sup>44</sup>. Ela também postula que a música e os shows apresentados para turistas são um vetor importante na construção da identidade cultural<sup>45</sup>. A atração das novas gerações de altaianos pelo canto de garganta é efetivamente justificada por seu lado “étnico”. Faz parte da dinâmica atual, presente em quase toda parte na Sibéria, mesmo no mundo, de renovado interesse pelas culturas nacionais, tendendo a destacar as práticas locais altamente simbólicas, os aspectos históricos e as “raízes”, contrabalançando, desse modo, os efeitos da globalização. Consequentemente, apesar de suas transformações ao longo do tempo, a prática musical altaiana, e em particular a do canto de garganta *kaj*, tornou-se um marcador de identidade distintivo, ajudando a vincular todos os grupos étnicos de Altai a uma memória coletiva e a um espaço simbólico e mitológico comum.

O fenômeno da patrimonialização, no sentido de se apropriar de uma prática cultural e reivindicar a herança inerente a essa prática, é um exemplo claro da revitalização da prática de execução épica sob uma perspectiva “étnica”. É confirmado na República de Altai pelo decreto do governo de 14 de maio de 2015, sobre a “Adoção de um registro nacional dos bens patrimoniais da cultura imaterial da República de Altai” no qual aparecem, além de certas práticas religiosas, o caráter de *kajčy*, sua arte, seus contos e seus instrumentos. O decreto deve ser



visto como um primeiro passo para a inclusão do *kaj* altaiano na lista de patrimônio mundial imaterial da UNESCO<sup>46</sup>. Localmente, a patrimonialização também é realizada através de distinções criadas para recompensar a arte dos bardos. É o caso do Prêmio G. I. Tchoros-Gourkine, que, desde 1991, homenageia as personalidades de Altai que trabalham nos campos culturais, políticos e artísticos, e pelo qual alguns músicos-*kajčy* foram homenageados (Aržan Közörököv em 1999, Conjunto AltajKAJ em 2004, Raisa “Taŋdalaj” Modorova em 2010, Sarimaj Určimaev em 2013). Mais recentemente (2011), vimos o Prêmio A. G. Kalkin, em homenagem ao último grande bardo da região, dedicado especialmente às pessoas que trabalham para a conservação e disseminação de práticas artísticas na república (pesquisas também podem ser reconhecidas)<sup>47</sup>.

O evento principal desta patrimonialização da prática do canto de garganta e da recitação épica contemporânea permanece, todavia, o Encontro Internacional de Cantores Épicos (*Kajčylyardyň telekejlik Kurultajy*), uma competição realizada anualmente e durante a qual os praticantes confrontam-se exibindo suas proezas, tanto vocais (técnicas de canto) quanto intelectuais (através do conhecimento de extratos épicos aprendidos de cor nos livros ou na criação de obras originais). A realização do evento, o crescente número de participantes de todo o mundo e, acima de tudo, a participação das mulheres testemunham a mania contemporânea da técnica vocal do *kaj*. Para dar mais força a essa tendência, a cada ano é destacada a idade do participante mais jovem (9 anos até o momento)<sup>48</sup>.

Ao mesmo tempo, ao distinguir as diferentes técnicas de canto de garganta (ou canto difônico), a competição contribui para o alargamento da paleta vocal associada à recitação épica: de fato, vimos que o *kaj* só poderia ser gutural, e só recentemente a recitação épica conseguiu integrar outras técnicas vocais (*sygyt*, *höömei*, *borbannadyr...*), importadas das áreas vizinhas de Altai (Touva e Mongólia em particu-

lar)<sup>49</sup>. Essa circulação entre culturas vizinhas é um caso típico do que J.-L. Amselle caracteriza como “conexão”<sup>50</sup>, a qual atesta a intensidade das trocas e as múltiplas inspirações que giram em torno do épico e que contribuem para sua renovação. Nesse sentido, podemos ver que a busca pela autenticidade não é mais feita apenas pelos turistas, senão que se tornou também uma questão importante para as populações locais, e está em processo permanente de construção.

### 1.5 O *kajčy*, protótipo do músico altaiano contemporâneo?

Uma observação importante deve ser feita sobre os músicos-cantores “de garganta” contemporâneos. A partir do momento em que o músico faz uso desse tipo de música, ele se apresenta rapidamente como – ou é qualificado como – *kajčy*, independentemente da idade e de seu conhecimento de textos épicos. Cumpre observar que, em relação aos textos épicos, muitas vezes ouvimos atualmente em Altai que não há mais um *kajčy* capaz de recitar um poema épico inteiro<sup>51</sup>. E, como se fosse para confirmar esse boato, a maioria dos cantores de garganta que conhecemos memorizou apenas trechos épicos dos textos editados (porém, como veremos, um deles, Termil Terkišev, recentemente tentou fazer uma recitação na sua totalidade<sup>52</sup>).

Os extratos aprendidos pelos bardos são cantados em diferentes contextos, muitas vezes politizados, após o período soviético. Além das bases turísticas, podemos ouvir alguns versos retirados de um épico durante a competição de que falamos ou durante concertos comemorativos de uma data histórica, para a inauguração de um prédio público ou salão temático. Contudo, o canto de garganta também faz parte da vida cotidiana dos habitantes da república e pode ser ouvido em segundo plano em comerciais de TV ou em rádio para lojas locais<sup>53</sup>.

Na medida em que o contexto muda, o status do artista evolui, de maneira que podemos legitimamente fazer a pergunta sobre a carac-

terização deste último. De fato, os cantores contemporâneos de garganta, que não confinam sua prática musical apenas à recitação épica “tradicional”, podem ser chamados de *kajčy*? Editando coleções de músicas, como os bardos tibetanos dos quais N. Gauthard<sup>54</sup> fala, participando de documentários sobre suas práticas, atuando “*dans une contemporanéité en lien avec les phénomènes de globalisation, notamment avec l’utilisation des nouvelles technologies de l’information et de la communication*” [numa contemporaneidade ligada aos fenômenos da globalização, notadamente com o uso de novas tecnologias da informação e comunicação], desenvolvendo “*dans une contemporanéité en lien avec les phénomènes de globalisation, notamment avec l’utilisation des nouvelles technologies de l’information et de la communication*” [novos processos de transmissão e demonstrando] que sabem usar as ferramentas da “modernidade” para apropriar-se de novos territórios de mídia além das fronteiras de Altai], os músicos altaianos são sempre *kajčy*<sup>55</sup>? Abertos à música pop ou ao rock, gêneros dos quais ele aceitam influência para suas composições, tentando sintetizar motivos tradicionais e sonoridades sintéticas ou envolvendo uma infinidade de instrumentos eletroacústicos, eles ainda podem levar o nome desses especialistas em rituais do passado? Não obstante, devemos ressaltar que essas experiências sonoras, do ponto de vista de seu público, são preferíveis à monotonia de uma recitação épica<sup>56</sup>. Admitamos desde já que a formação de conjuntos contemporâneos, como AltajKAJ, Novaja Azija ou Tala, inspirados nos hits internacionais do momento, dão um “soco” no canto de garganta e no topšuur, trazendo linhas de baixo e ritmos acelerados. De maneira que, a pergunta do intérprete, que merece ser feita, permanece pendente no momento.

## Uma recitação “à moda antiga”. Quando o desenvolvimento do público transforma a epopeia

Como mencionamos anteriormente, o *kajčy* È. Terkišev recentemente tentou recitar um épico na sua totalidade. Não poderíamos deixar de voltar a essa noite em particular, fruto do desejo de implementar um ideal de execução épica, motivo pelo qual nos permitimos falar de recitação “à moda antiga”. Essa tentativa parece-nos uma boa ilustração do lugar do épico em Altai atualmente e é um excelente exemplo da influência que o público pode ter sobre o texto.

No festival Èl-Ojyn de 2014, o *kaj* esteve presente, como sempre, através do Encontro Internacional de Cantores (*Kajčylyardyň telekejlik Kurultajy*), que mencionamos acima. A competição, como dissemos, é marcada por concursos oratórios envolvendo a técnica e o conhecimento de extratos de épicos, aprendidos em livros publicados. Parte da competição é dedicada à criação individual, entretanto os participantes permanecem poucos e geralmente fazem parte da geração de *kajčy* experientes, já reconhecidos. È Terkišev é um deles. Ele decidiu marcar o ano com uma pedra branca, renovando o conceito de “vigília épica”, recitando, durante duas horas, a epopeia *Alyp-Manaş*, que aprendeu em um livro<sup>57</sup>. De forma que, à meia-noite, no meio de julho, algumas pessoas se reuniram em um *yurt* (tenda ou cabana circular usada pelos pastores mongóis) para ouvir o bardo. Confortavelmente instalado em uma pele de carneiro na parte de trás do *yurt* (o *tör*, local de honra), o qual fora montado numa elevação que destacava o bardo em relação ao seu público, È. Terkišev cantou com o alaúde *topšuur*, que ele acabara de ganhar no mesmo dia, na categoria “Mestre da arte do bardo”<sup>58</sup>.



Imagem 3: È Terkišev durante a recitação do épico de Alyp–Manaš (Elo, distrito de Ongudaj, junho de 2014). Podemos ver no final do braço do instrumento a placa que condecora o cantor com o título de “Mestre da arte do bardo”.

Não havia nada de “tradicional” na plateia reunida: ao mesmo tempo, viam-se os nativos, que assistiam ao show pop dado no palco principal do festival, e a grande maioria da plateia, por sua vez composta de estrangeiros, turistas que passavam ou etnólogos e folcloristas, todos portando câmeras e gravadores. É a qualidade desse público, em grande parte neófito e especialmente pouco familiarizado com a língua altaiana – se não for completamente desconhecedor dela –, que torna a recitação não empolgante como era nos velhos tempos<sup>59</sup>, fazendo com que ela seja sentida, ao contrário, como tediosa e às vezes até sonolenta?

O fato é que, ao tomar a iniciativa de recriar uma recitação épica à “moda antiga”, em um contexto sociocultural e econômico completamente diferente, diante desse público absolutamente distinto do público das execuções do passado, È Terkišev e os tomadores de decisão da noite “transformaram a tradição”. Sabemos que o papel essencial da epopeia é disponibilizar ao público as várias possibilidades de saída da crise<sup>60</sup>. Nesse caso, estamos nos afastando dessa concepção do texto épico, já que não era ele o centro das atenções. Na verda-

de, inacessível ao público estrangeiro, aprendido de cor de uma fonte escrita – e, portanto, disponível para todos aqueles que sentissem a necessidade de ter um conhecimento detalhado dele, o épico de certa forma “desapareceu” do evento. O público neófito, que pôde assistir a recitações no início do dia, durante a competição épica de cantores, não possuía as chaves para avaliar o domínio da língua e a demonstração de um vocabulário rico, critérios fundamentais, para avaliar a arte do bardo no contexto tradicional, que determinavam a qualidade de sua recitação. Somente a duração e o contexto da performance, talvez o timbre da voz, permitiram ao público distinguir Terkišev de seus colegas ouvidos à tarde. Quanto à escassez do público nativo, essa levanta algumas questões: revela uma falta de interesse contemporâneo por parte dos altaianos pelo “material épico”<sup>61</sup>? Seria a resposta para o fato de uma recitação desse tipo ser considerada por eles como “não mais relevante”, uma vez que lembra demais as recitações do passado sem ser uma delas, devido exatamente a tudo isso que as fazia tão distintas das recitações atuais (a época da execução, a “eficácia” esperada que difere ...)?

A ausência dos jovens cantores de garganta, os quais também já haviam participado da competição, pode ser considerada ainda mais surpreendente. Conquanto se interessem pela música tradicional, sabemos que a geração jovem, que se banha em um território cada vez mais inclinado à russificação (mídia, videogame, comércio...<sup>62</sup>), também é resistente a longos textos épicos. À medida que os jovens vão destacando o domínio do conhecimento “técnico” (canto de garganta, peça musical), o conhecimento ritual (textos) vai sendo deixado de lado em suas práticas<sup>63</sup>. Todavia, como M.-F. Mifune diz sobre o ritual *bwiti* entre os Fang, “*les connaissances rituelles sont à la base de la pratique rituelle et, réciproquement, la pratique rituelle est un support de mémorisation et d’actualisation de ces connaissances*”<sup>64</sup> [os conhecimentos rituais são a base da prática ritualística e, inversamente, a prática do ritual é um meio para memorizar e atualizar esses conhecimentos].

Por consequência, testemunharíamos, de acordo com a fórmula de M. Mauss<sup>65</sup>, uma ruína desse “fato social total”, que é uma recitação épica, devido à renovação fragmentada de apenas alguns aspectos, além disso amputados do elo responsável por ligá-lo à tradição. Assim, a performance de Terkišev, que pode ser entendida mais como uma resposta à busca de exotismo e autenticidade que emana de um público estrangeiro e neófito do que como uma solicitação indígena, questiona o conceito de patrimônio, ao mesmo tempo em que é um testemunho convincente da influência do público sobre a epopeia.

Devido à não compreensão do texto pelo público, questiona-se por que se tornou importante para o bardo realizar uma recitação na sua totalidade. Ele realizou um ritual? Ele esperava, segundo era comum acontecer no passado, alcançar outro público, como o mundo dos espíritos por exemplo? E, se sim, qual a eficácia esperada de um texto recitado em um contexto temporal, sociocultural e econômico totalmente diferente? Se houve um ritual, podemos vê-lo de várias maneiras: como uma espécie de “ritual de passagem” para o turista que, imerso em uma recitação “à moda antiga”, terá experienciado a sensação de ter vivido um momento único – e poderá exclamar “eu estava lá!” –, porém também como um “rito de compartilhamento”, conforme definido por M. Regnault, e no qual encontramos “*une base d'accord commun implicite entre le [visiteur étranger], qui cherche à vivre une expérience nouvelle, et l'hôte local, qui accepte de partager sa culture*”<sup>66</sup> (uma base de concordância implícita entre o [visitante estrangeiro], que procura viver uma nova experiência, e o anfitrião local, que aceita compartilhar sua cultura).

Nesse sentido, o bardo È. Terkišev também não estava em desvantagem: é inegável que esse desempenho lhe permitiu mostrar singularidade entre seus pares. Seu status de grande bardo já estava bem estabelecido localmente; a noite acabou lhe servindo como uma oportunidade para ele renovar suas distinções e estabelecer esse *status*.

Além disso, alcançando um público estrangeiro com uma verdadeira “proeza”, ele se apresentou de uma maneira notável e, quem sabe, se havia um produtor escondido no meio do público, ele pode ter aberto as portas para uma carreira internacional<sup>67</sup>.

Finalmente, pode-se perguntar se a ausência de um público nativo, a ignorância dos códigos de conduta por parte do público estrangeiro (que não se beneficiou de nenhuma introdução real sobre o que estava acontecendo) nem foi “guiado”, quanto às regras de comportamento no yurt, nem também convidado a encorajar o bardo durante a recitação...), não resultariam em uma espécie de reunião perdida entre o bardo e seu público? Posto que se possa pensar que essa performance é estruturante socialmente, na verdade ela resulta em uma espécie de sentimento de negócios inacabados para a maioria dos atores, um sentimento paradoxal porquanto, durante muito tempo em Altai, uma epopeia não havia sido “concluída”. As questões levantadas pela performance estudada refletem, pois, as transformações que afetaram a prática da execução épica que, enfatizamos mais uma vez, parecem-nos de fato resultar da influência do público sobre a obra recitada. Também é possível detectar essa influência nas breves recitações de trechos a que qualquer visitante de Altai pode assistir regularmente, e sobre as quais agora nos deteremos. Não obstante, essas novas produções, em vez de serem vistas como produções da epopeia propriamente dito, deveriam ser vistas mais como aquilo que F. Goyet vem chamando de “trabalho épico” e se enquadram no que pode ser caracterizado como “epopeia dispersa”<sup>68</sup>.

## Uma (nova) epopeia dispersa?

A breve visão histórica e o exemplo acima nos permitiram compreender até que ponto, durante o século XX, a poesia épica passou do nível do *ritual*, ao qual estão associadas muitas regras e valores, à



*performance cênica*, não menos imbuída de simbolismo, contudo desprovida de fundo xamânico. Vimos que as transformações que ocorreram, os novos contextos e as formas de executar o épico se devem tanto à influência dos movimentos locais pelo renascimento da cultura nacional, quanto à manifestação internacional de interesse pelas técnicas musicais singulares de recitação. Desse modo, esses fatores refletem a relação que os altaianos têm com seus textos épicos e sugerem que a técnica do canto de garganta e o domínio do alaúde *topšuur* têm precedência sobre os textos e seu conteúdo. Apesar disso, se desejamos aprofundar um pouco essa relação a partir de um ângulo contemporâneo, é essencial ampliar nosso corpus e insistir em certos textos em particular e em seus contextos de uso. Com efeito, certos textos recentes, cantados em *kaj* em ocasiões singulares, parecem-nos corresponder perfeitamente a um caso de “epopeia dispersa”. A polifonia desenvolvida anteriormente na estrutura da narrativa épica, que forma a base da “obra épica” e “[permite] representar perante o ouvinte todas as soluções políticas possíveis, incluindo soluções completamente novas que nada mais na época tornava possível vislumbrar”<sup>69</sup>, desdobra-se através de uma multiplicidade de textos, cada um oferecendo uma saída para a atual crise política e socioeconômica, propondo o teste dessas soluções através do corpus épico completo. De fato, os diferentes tipos de música, executados na voz de garganta e acompanhados pelo alaúde *topšuur* por músicos que afirmam ser *kajčy*, formam simultaneamente um conjunto. Ouvidos pelo público em vários contextos, eles testemunham, em nossa opinião, a presença desse trabalho épico, no sentido de que sua combinação dá origem à polifonia, condição essencial, de acordo com F. Goyet, para o surgimento de uma nova epopeia<sup>70</sup>.

O corpus que estudamos abrange uma ampla variedade de textos que, embora não possam ser sistematicamente caracterizados como “epopeias”, ainda assim mantêm um “tema heroico”. De modo que

falaremos de uma epopeia considerando-os juntos, como um todo. Cada um deles vem de um contexto religioso diferente e as expectativas sobre eles estão ligadas ao seu uso. Vimos que o retorno da religiosidade no final da era soviética foi caracterizado em Altai por uma oferta abundante de correntes (religiosas) diferentes. Atualmente, essa situação tem gerado fortes tensões ideológicas entre esses movimentos, abalando a república: enquanto o budismo está fazendo um avanço na cidade, junto à *intelligentsia* nativa, os habitantes das aldeias do centro, sem se sentirem preocupados, recorrem a práticas neoburcanistas<sup>71</sup> ou se convertem a diferentes correntes originárias do protestantismo evangélico. Ainda existem alguns altaianos que dizem ser xamanistas. Poucos nativos adotam a ortodoxia, especialmente percebida como a religião “russa”. Os textos nos quais trabalhamos vêm de músicos mais ou menos envolvidos nesses diferentes movimentos: um é evangélico, outro monge budista, um terceiro neoburcanista, e o último não professa uma obediência religiosa específica, embora mantenha uma visão xamânica do mundo.

Uma análise detalhada dessas formas inovadoras e intrigantes mostra que, como os textos que as precederam, elas são capazes de ajudar a pensar sobre a situação de crise atrás mencionada e atualmente vivida pelo povo altaiano. Esses textos e os contextos em que estão inseridos são, do nosso ponto de vista, ferramentas que nos ajudam a pensar, porquanto todos manifestam expectativas políticas ligadas ao movimento religioso do qual emanam e respondem, cada um a seu modo, ao relacionamento que o público contemporâneo de Altai tem com a tradição de recitar. O todo que eles formam constrói a visão da sociedade, confronta a agitação sociopolítica e oferece os meios para responder a esses problemas, revelando ao público uma gama de possibilidades diversas. De alguma forma, esse todo preenche as condições de possibilidade de uma epopeia moderna.

### 3.1 Uma epopeia cristã

O primeiro texto estudado é particularmente significativo: intitulado *Èšua*, narra principalmente a história de Jesus<sup>72</sup>. Foi composto por um músico convertido ao pentecostalismo. A história, portanto, toma forma em um contexto de intensa cristianização, que é o da conversão. O autor segue o *kajčy* do passado, pois afirma ter recebido este texto em um sonho. Contudo, ele não teria sido inspirado pelos espíritos, senão diretamente pelo Espírito Santo, o que é compreensível, tratando-se de um pentecostal<sup>73</sup>. Há também uma introdução tradicional, caracterizada pela destreza no uso do alaúde *topšuur*. O subtítulo do texto é *kaj-soot’yn* “conto [recitado em] canto de garganta”<sup>74</sup>, o que implica que estamos lidando aqui com uma “epopeia cristã”.

Os temas desenvolvidos na narrativa são de fato fortemente cristãos. Os principais eventos do Antigo e do Novo Testamentos estão condensados lá. Observamos, todavia, que esses temas permanecem próximos aos encontrados em muitos das epopeias altaianas observadas durante o século XX: um “paraíso” é ameaçado por um inimigo que sacode a harmonia original e causa sua ruptura. O casal inicial, forçado a deixar seu país, deve dar à luz o libertador, e as expectativas são proclamadas: então um herói predestinado aparecerá. Enquanto os heróis altaianos geralmente nascem de forma milagrosa, de um casal já idoso, sem filhos, e na ausência de seu pai que está caçando há meses, *Èšua* aqui, por sua vez, também nasce de modo milagroso de uma mãe virgem. Além disso, sua infância é extraordinária: ao passo que nos outros textos o herói cresce muito rapidamente e possui uma força sobre-humana, no nosso caso, *Èšua* deslumbra os antigos com sua grande sabedoria. Cercado por seus 12 *alyt* (“heróis, cavaleiros”), o herói confronta-se então com seu inimigo, o qual, entretanto, consegue conquistar um bom número de apoiadores de sua causa. *Èšua* vai à luta, porém logo perde sua vida também<sup>75</sup>, o que, como os heróis épicos

altaianos, permite que ele ressuscite. Enfim, a hist3ria termina com o retorno do her3i ao territ3rio em que nasceu, esse “para3so perdido” que, no nosso caso, ser3 o Para3so celeste. O texto termina com uma expectativa messi3nica de seu retorno, como podemos encontrar em alguns 3picos relacionados ao burcanismo<sup>76</sup>.

Essa narrativa contempor3nea pode ser comparada com a epopeia de Altaj-Buuĉaj, na qual o her3i se torna Messias e libertador de um povo oprimido. Como Altaj-Buuĉaj (e os outros her3is 3picos altaianos), Ěšua 3 chamado de *baatyr* (“cavaleiro”), o que o coloca no mesmo n3vel desses personagens. R. Hamayon, referindo-se a A. Dundes<sup>77</sup>, nos diz que “*le merveilleux de la naissance est l’un des traits qui autorisent 3 reconnaître dans la vie de J3sus la pr3sence d’un mod3le h3ro3que classique*”<sup>78</sup> [o nascimento maravilhoso 3 um dos traĉos que nos permitem reconhecer na vida de Jesus a presenĉa de um modelo her3ico cl3ssico].

Pode-se perguntar por que alguns epis3dios muito importantes na vida de Jesus n3o aparecem. Pode-se, por exemplo, citar a tra3ĉ3o de Judas. Nesse caso, sabendo que a tra3ĉ3o e o envenenamento do her3i s3o assuntos pouco frequentes nas epopeias altaianas<sup>79</sup>, essa aus3ncia 3 facilmente explicada. Todas essas caracter3sticas permitem afirmar que estamos na presenĉa de um texto imbu3do de um tom 3pico profundamente marcado, oferecendo tamb3m uma forma de compromisso entre o tema 3pico cl3ssico e a mensagem crist3. Ambos se encontram misturados e podem ser percebidos pelo ouvinte.

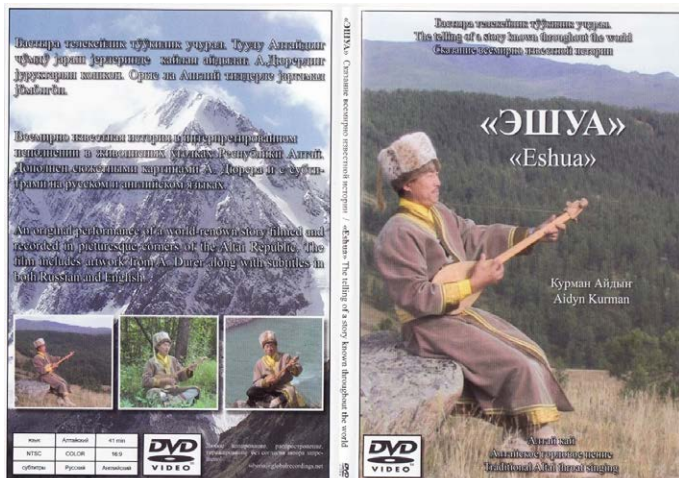
Al3m disso, se considerarmos que o contexto, no qual esse texto costuma ser usado, 3 muito espec3fico, toda a dimens3o pol3tica dessa “epopeia” contempor3nea se revela. De fato, apesar de considerado um artista talentoso, o m3sico, por ser membro de um movimento religioso considerado uma “seita” na R3ssia, n3o costuma ser convidado a intervir e cantar em manifestaĉ3es oficiais. N3o obstante, ele 3 convidado pelas v3rias par3quias da vasta comunidade evang3lica da R3s-

sia e, às vezes, viaja de um extremo ao outro da Federação para recitar sua “epopeia” nas igrejas. De maneira que o texto profundamente religioso é assimilado a um ritual de louvor ao “Altíssimo”. E pode também ser visto como uma forma renovada dos épicos do passado, destinado a atrair as boas graças dos espíritos da floresta durante a caça.

Existe uma versão em DVD do canto. Gravuras de Albrecht Dürer inseridas no filme acompanham esse relato da vida de Jesus. Porém, também podemos ver o músico realizando sua recitação na frente de um cume nevado, à margem de um córrego da montanha ou até ajoelhado diante de uma grande chama, decorações que são todas imagens do Altai (ver a sobrecapa). A inserção de quadros referentes ao sistema tradicional de representação altaiano adiciona peso simbólico significativo ao texto: ele não é mais apenas cristão, antes reivindica ser também tipicamente altaiano, o que também reforça sua inserção no contexto tradicional de recitação de poemas épicos. Para concluir este ponto, acrescentemos que a compra de uma cópia do disco também não é um ato sem sentido: pelo contrário, apóia a posição dos convertidos, em relação à situação política e religiosa contemporânea de Altai e à sua ação reivindicativa. Em outras palavras, adquirir o DVD e ouvir a música equivalem a expressar expectativas para um futuro melhor, como podem ter sido as canções de louvor burcanistas do início do século XX, semelhantes às epopeias.

Finalmente, o canto de garganta é novamente destacado aqui, e seu uso nos permite ver, no contexto religioso do cristianismo, um ritual comparável ao dos poemas épicos do passado. Obviamente, espera-se uma eficácia simbólica desse ato, que se une ao das orações e louvores do cristianismo. Além disso, como um presente de Deus, não pode haver uso recreativo do texto. Por conseguinte, entendemos esse texto – que articula posições antagônicas – e seu contexto de uso como exemplos concretos e sólidos, demonstrando a continuidade e a renovação da tradição de recitação épica e como testemunho da in-

fluência do público sobre o conteúdo do texto. Ao apresentar o cristianismo evangélico como um dos caminhos possíveis para sair da crise, percebemos esse texto como uma voz dentro de um todo polifônico, o que corresponde bem ao que F. Goyet definiu como “trabalho épico” em uma epopeia moderna “dispersa”.



Imagens 4 e 5: Capa do DVD Êšua por A. Kurman e fotografias do autor ilustrando seu texto datilografado. Notemos a abundância de símbolos referentes ao sistema de representação popular (o sol, a lua, o rio, as montanhas, a pele de ovelha na qual o bardo recita ...)



### 3.2 Uma canção de louvor a Ak-Bourkhan

O segundo texto contemporâneo que pudemos estudar é uma canção de louvor dedicada à divindade Ak-Bourkhan, uma figura associada ao movimento religioso burcanista. Originalmente composto por E. M. Čapyev (1910–2001), o texto é definido como música e cantado como canto de garganta por S. Určimaev, um monge budista que também se apresenta como *kajčy*.

Interessante por diversas razões, o texto pode antes de tudo ser comparado aos textos épicos por sua forma, e encontramos nos caracteres mencionados (*Ak-Bourkhan*, *Altaj-èèzi*, *Üč-Kurbustan* e *Kajrakan*) certas características dos heróis dos épicos: eles têm roupas com botões (*topčylu*) e cinto (*kur*), elementos essenciais na visão de mundo altaiana, associados respectivamente a uma vida longa e uma barriga cheia<sup>80</sup>. A divindade Ak-Bourkhan desce do céu em um arco-íris (a cavalo?), tem um coração (*t'ürektü*), um umbigo (*kindiktü*) e sobranceiras (*kirbiktü*)<sup>81</sup>. Finalmente, o livro de sutras mencionado (*altyn sudur bičiktü* “com um livro de sutras de ouro”) está presente em muitos épicos do início do século XX<sup>82</sup>. Tudo isso, bem como o canto de garganta e o alaúde *topšuur*, para a execução performática, nos ajudam a inscrever esse texto na continuidade da tradição de recitação de poemas épicos.

Contudo, ao retomar esse texto, o músico budista contemporâneo substituiu a divindade suprema do burcanismo, inserindo o poema em um contexto budista<sup>83</sup>. Entre os testemunhos convincentes, lembraremos o mantra *Om mani padme hum* pronunciado no final do canto e a menção do livro de sutras. É claro que se pode perguntar se essas referências são de autoria do autor ou do cantor<sup>84</sup>. O fato é que, no atual contexto religioso apresentado acima, a associação desse texto ao budismo pode assumir uma coloração política. De fato, na imaginação dos altaianos, Ak-Bourkhan e as outras divindades men-

cionadas provêm do burcanismo, um movimento religioso libertador, anticolonial e fortemente anti-russo. Substituir essas entidades em um canto (de um campo?) budista só pode provar ser uma tentativa de fortalecer o estabelecimento local do movimento religioso, à medida que contribui para a disseminação de suas ideias. Por fim, percebemos que o budismo também é apoiado pela *intelligentsia* atual no poder.

Estamos, portanto, testemunhando uma completa inversão de perspectiva. Os melhores tempos esperados do burcanismo estão agora associados à veneração de um Ak-Bourkhan budista. Mais peso é acrescentado a essa recuperação quando Ak-Bourkhan é aproximado da figura do mestre do povo de Altai, o espírito Altaj-èèzi, entidade que traz felicidade e atualmente é venerada pela maioria dos altaianos<sup>85</sup>. Enfim, o canto está disponível para venda em CD e, como no DVD de Èšua, há problemas semelhantes aqui em relação à sua compra. Pois que uma solução política é apresentada com esse texto, sem dúvida menos radical ou mesmo oposto ao preconizado um século antes pelos burcanistas, essa solução consiste em sugerir o ingresso em um movimento religioso mundial, ao mesmo tempo reconciliando-se com o poder local e até mesmo beneficiando-se de seu apoio.

Uma observação final pode ser feita sobre o canto de garganta usado. Como vimos acima, hoje em dia essa técnica está fortemente associada ao budismo, os famosos monges tibetanos do mosteiro Gyütö a usam para recitar seus mantras. O canto de garganta, portanto, contribui para a inscrição desse texto, ao mesmo tempo na continuidade de uma tradição local, quanto por dar mais força à recuperação da divindade e sua inserção nessa religião mundial. De modo que este texto altaiano encontra idealmente seu lugar em um *continuum* religioso budista muito amplo e torna possível fazer dessa religião uma segunda voz (caminho!) para sair da crise.



### 3.3 Učar-kaj, entidade inspiradora dos bardos neoburcanistas

O terceiro caso que apresentamos vem do movimento religioso Ak-T’aj (que caracterizamos como “neoburcanismo”). Os cantos desse movimento são recitados no contexto do ritual sazonal por um especialista que também se define como *kajčy*. A atmosfera é muito solene e, sem dúvida, é possível esperar eficácia do rito de execução. O louvor é dirigido a Altai, na forma da entidade espiritual Khan–Altaj<sup>86</sup>. A peculiaridade desses textos, novamente recitados no canto de garganta, é que eles são totalmente improvisados. De fato, o cantor diz que está em contato com a entidade espiritual *Učar-kaj* (a “canção de garganta voadora”<sup>87</sup>), que fala através dele durante o ritual. Aqui encontramos uma das principais ideias dos épicos do passado, a saber, a de que os bardos que cantam a canção o fazem por inspiração dos espíritos. Convém observar que essa capacidade do bardo também faz parte de seu movimento religioso. Com efeito, o neoburcanismo é, entre seus membros, caracterizado pela presença recorrente do dom da escrita automática (*channeling/canalização*). Esse testemunho de vínculos diretos entre os seguidores do movimento contemporâneo e entidades espirituais, incluindo Khan–Altaj, contribui para manifestar uma continuidade em relação ao movimento burcanista tal como ele era em suas origens.

Essa continuidade também é encontrada no tom reivindicador de outros textos neoburcanistas. Em verdade, textos “inspirados” mostram uma virulência surpreendente contra a atual situação sociopolítica, apresentando Altai como a pátria dos altaianos, que foi arrancada deles e anexada pela Rússia, e que se encontra hoje em dia, por um propósito político, artificialmente mantida em estado de pobreza.

Por conseguinte, mesmo que não estejamos aqui na presença de textos claramente de tonalidade épica, a entidade Khan–Altaj anteriormente cantada pelos bardos burcanistas aparece, todavia, como

uma entidade libertadora. Nesse sentido, os textos, colocando-se na continuidade do movimento burcanista tal como esse se apresentava nas origens, mergulham os participantes do ritual em seu contexto de surgimento, ou seja, em um contexto marcado por uma situação de profunda crise de identidade.

### 3.4 Cantar uma canção “épica”?

Outros textos contemporâneos desenvolvidos por músicos posando como *kajčy* também chamaram nossa atenção. Essas são as canções *Kaj čörčöktiŋ tynyžy* (“A alma das epopeias”), *Altaj kaj* (“A canção de garganta de Altai”) e *Baatyrдын sözi* (“As palavras do cavaleiro”) de Ęmil’ Terkišev<sup>88</sup>, e *Sanbaškaj* (“Epopeia estranha”) de Karyš Kergilov<sup>89</sup>. Esses textos, muito curtos, são executados no canto de garganta seguindo a continuidade da tradição de recitação épica, contudo fazem isso trilhando caminhos distintos. Enquanto Terkišev canta as recitações do passado à beira do fogo, narra o aparecimento de cavaleiros em Altai e os perigos que aguardam a geração jovem (esquecimento das tradições, alcoolismo...), Kergilov se demorará nos excessos do mundo contemporâneo e, forçando a nota, fará de seus anfitriões, mesmo os mais grosseiros, os novos heróis do nosso tempo. Esses músicos, assumindo uma forma estilística e uma maneira de execução da epopeia, a partir de textos significativos, colocam em palavras “*questionnements identitaires, tels que le ressentiment par rapport au passé colonial et le contexte socioéconomique*” (REGNAULT, 2011, p. 109) [questões de identidade, como o ressentimento em relação ao passado colonial e ao contexto socioeconômico]. Eles tornam a música um espaço de crítica social.

Por sua abordagem única do gênero, esses textos, combinados com os apresentados acima, formam um todo, sugerindo uma situação de crise, e cada um oferece, à sua maneira, uma solução política para

sair dela, fazendo com que o público tenha que levar em consideração essa diversidade no momento de apreciar cada texto. Este conjunto não apenas renova a epopeia, senão também constitui sua polifonia.

## Conclusão

Como parte de nossa análise, focando a poesia épica altaiana em sua dimensão contemporânea, vimos primeiro como ela era realizada no passado. Essa abordagem nos permitiu determinar que o canto de garganta, no qual a execução é considerada um elemento de alta relevância, bem como o acompanhamento do alaúde *topşuur* eram suas principais características. O modo vocal específico e o instrumento acabaram por ser os fios de nossa análise, que se estenderam ao longo dos séculos XX–XXI. De fato, durante todo esse período (marcado em particular pelo controle do regime soviético sobre as culturas nacionais), a prática da recitação épica passou por muitas transformações: os instrumentos evoluíram, foram inseridos em orquestras nacionais, os bardos se tornaram profissionais e sua música em particular, enquanto se expandia em novos tons, foi gradualmente relegada a um tipo de sobrevivência folclórica. Essas transformações deram origem, do nosso ponto de vista, ao que J. Dering chamou de “*mouvement de dé-territorialisation des motifs régionaux reterritorialisés au plan de l’art*”<sup>90</sup> [movimento de desterritorialização de motivos regionais reterritorializados em termos de arte]. Ao mesmo tempo, os textos também foram diluídos para entrar no quadro do pensamento político do regime.

Desde a queda da URSS, as culturas nacionais conheceram uma tremenda abertura para o mundo, e a prática do canto de garganta se globalizou, tornando-se, para muitos povos da região de Altai, um emblema cultural. Desejando saber se essa ênfase no canto foi praticada em detrimento do conteúdo dos textos, examinamos as diferentes condições sob as quais ele foi usado na República de Altai. Observamos

então que as epopeias não são mais recitadas, exceto em fragmentos, enquanto o timbre singular de vozes é rasgado, numa dinâmica de patrimonialização<sup>91</sup>, entre características identitárias e argumento turístico. Além disso, a ampliação dos contextos em que o canto de garganta está agora inscrito é caracterizada por um cenário eminentemente político, “bardos” contemporâneos usando essa técnica vocal para manifestar seu posicionamento religioso ou realizar críticas sociais, por meio de textos inspirados no épico, mas repensados. Tudo isso atesta uma “renovação do épico” que, por um lado, atende às expectativas do público a que esses textos se destinam e, por outro lado, abraça em sua dinâmica de difusão as novas mídias e tecnologias de informação e comunicação.

De forma que, sem querer generalizar a epopeia em toda a produção oral contemporânea de Altai, deve-se reconhecer que o gênero inspira essas novas formas, algumas das quais permanecem altamente rituais. Elas estão ligadas à epopeia por sua técnica de execução, pelos temas heroicos que destacam e, sobretudo, pelas palavras que realçam uma situação de crise. Mesmo que o público local nem sempre fale de “epopeias” para caracterizá-los, a maioria dos textos despertará nele, para citar F. Goyet, “un éblouissement en tant que récit de hauts faits caractérisé par un grandissement et un souffle “épiques”, et [va apparaître] comme une mise en ordre du réel (style formulaire, scènes-type, fin déjà connue)”<sup>92</sup> [um deslumbramento semelhante ao que ocorre em um conto de fatos caracterizados por um crescimento e uma respiração “épicas” e [aparecerá] como uma ordenação da realidade (estilo de forma, tipo de cena, final já conhecido)]. É através dessa pluralidade de novas formas, pois, que vemos o “trabalho épico”, “*dynamique qui, dans un certain nombre de grandes épopées, permet de faire émerger la nouveauté politique*”<sup>93</sup> [dinâmico que, em um certo número de grandes epopeias, possibilita que surjam novidades políticas. Além disso, nos perguntamos se a “polifonia” interna do texto

épico, definida por F. Goyet como “*capacité du récit à faire coexister des voix contradictoires sans en récuser aucune*”<sup>94</sup> [capacidade da narrativa de fazer coexistirem vozes contraditórias sem se questionar nenhuma delas], não é finalmente encontrada atualmente “extirpada” na multiplicidade de performances inspiradas no épico.

Com efeito, numa forma épica “dispersa”, esses textos seriam as novas ferramentas intelectuais que propõem as diferentes opções políticas oferecidas a todos para superar a atual crise de identidade em Altai. A “articulação de posições antagônicas, embora todas sustentáveis em uma dada situação histórica”<sup>95</sup>, parece, portanto, estar distribuída entre todas as produções dos cantores contemporâneos de “garganta” de Altai e contribui para o fato de a jovem geração estar interessada em sua rica herança oral. Enquanto os textos longos narrando as extraordinárias aventuras de um herói perdem a aura e tendem a desaparecer no mundo digital, o gênero renasce em textos curtos, porém capazes de desempenhar o papel do épico antigo, fazendo com que o ouvinte vislumbre as diferenças políticas possíveis.

## Referências bibliográficas

**Archives A. G. Danilin de l’Institut d’ethnographie N. N. Mikluho-Maklaj de l’Académie des Sciences de Russie.**

AMSELLE, Jean-Loup. **Branchements. Anthropologie de l’universalité des cultures.** Paris: Flammarion, 2001.

AUBERT, Laurent. Comment exposer la musique et que lui faire dire. In: DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-Hélène, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (Ed.). **Territoires musicaux mis en scène**, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2011, p. 13–40.

BASKAKOV, Nikolaj Aleksandrovič & TOŠČAKOVA, Taisija Makarovna. **Ojrotsko-russkij slovar’** [Dictionnaire Oïrote-russe], Moscou, OGIZ, Gosudarstvenoe Izdatel’stvo Inostrannyh i Nacional’nyh Slovaraj, [1947] 2005.

BAZIN, Louis. **Les systèmes chronologiques dans le monde turc ancien.** Budapest: Akadémiai Kiadó, Paris, CNRS éditions, 1991.

BUTANAĒV, Viktor Jakobleviĉ. **Tradicionnyj Ńamanism Xongoraja** [O xamanismo tradicional de Khongorai]. Abakan: Izd-vo Hakasskogo Gosudartsvennogo Universiteta im NF Katanova, 2006.

BUTANAĒV, Viktor Jakobleviĉ & BUTANAĒVA, Irina Isaevna. **Hakasskij istoriĉeskij fol'klor** [Le folklore historique khakasse]. Abakan, 2001.

CURTET, Johanni. **La transmission du hōōmij, un art du timbre vocal : ethnomusicologie et histoire du chant diphonique mongol**. Tese de doutorado, sob a supervisōo de Alain Desjacques. Rennes: Universidade Rennes 2, 2013.

DANILIN, Andrej Grigor' eviĉ. **Burhanizm, Iz istorii nacional'no-osvoboditel'nogo dviženija contra Gornom Altae** [Burcanismo. Histōria de um movimento nacional libertador na Altai montanhosa]. Gorno-Altai'sk: Ak Āĉek, 1993.

DEMĀINOVA, Mira Alĉinovna. Vvedenie. **Skazitel' Nikolaj UlagaŃev : Altajskie geroiĉeskie skazanja** [O bardo *Nicolas UlagaŃev* : contos heroicos altaianos]. Gorno-Altai'sk: Ministerstvo Kul'tury Respubliki Altaj, Gosudarstvennoe nauĉnoe uĉreŃdenie Respubliki Altaj "Nauĉno-Issledovatel'skij Institut Altaistiki im. S. S. Surazakova", 2011.

DESROCHES, Monique. Musique touristique et patrimoine à la Martinique. In: DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-Hělěne, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (ěd.), **Territoires musicaux mis en scěne**. Montrěal: Presses de l'Universitě de Montrěal, 2011, p. 61-74.

DUNDES, Alan. "The Hero Pattern and the Life of Jesus" [A figura do herpoi e a vida de Jesus]. In: **Essays in Folkloristics**. Delhi: Folklore Institute, 1978, p. 223-270.

DURING, Jean. Globalisations de l'ěre prěindustrielle et formatage de l'oreille du monde. L'ěcoute de l'ethnomusicologue [Globalizaĉōes da era prě-industrial e formataĉōo do ouvido do mundo. Ouvindo o etnomusicōlogo]. In: BOUĒT, J. & SALOMOS, M. (Ed.). **Musique et globalisation: Musicologie Ethnomusicologie** [Mśsica e globalizaĉōo: Musicologia Etnomusicologia]. Paris: L'Harmattan, 2011, p. 39-68.

DYRENKOVA, NadeŃda Petrovna. **Ńorskij Fol'klor** [Coro folclōrico]. Moscou: Lěningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1940.

FUNK, Dmitri Anatol'eviĉ. **Miry Ńamanov i skazitelej. Kompleksnoe issledovanie teleutskih i Ńorskikh materialov** [Os mundos dos xamās e dos bardos. Estudo complexo de materiais dos teleoutes e dos chors]. Moscou: Nauka, 2005.

GAUTHARD, Nathalie. L'Ēpopěe tibětaine de Gesar de Gling. Adaptation, patrimonialisation et mondialisation [A epopeia tibetana de Gesar de Gling. Adaptaĉōo, patrimonializaĉōo e globalizaĉōo]. **Cahiers d'ethnomusicologie**, 24, 2011, p. 173-189.

GOYET, Florence. L'épopée. **Vox Poetica**, 2009. <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html>, acesso em 10/10/2013.

GOYET, Florence. De l'épopée canonique à l'épopée "dispersée" : à partir de l'*Iliade* ou des *Hōgen* et *Heiji monogatari*, quelques pistes de réflexion pour les textes épiques notés. In: **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines 45, Épopée et millénarisme : transformation et innovation**, section 1: *L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <http://emscat.revues.org/2366>

GOYET, Florence e LAMBERT, Jean-Luc. Introduction. **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines 45. Épopée et millénarisme : transformation et innovation**, section 1: *L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sob a direção de F. Goyet e J. L. Lambert, 2014. Disponível em: <https://emscat.revues.org/2265>), consulta em 30 de setembro de 2016.

GOYET, Florence. L'épopée refondatrice: extension et déplacement du concept d'épopée. **Recueil Ouvert**, 2016. <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee//revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>.

GOYET, Florence. Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière [Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira]. **Camenaes**, 4, 2008. [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CR-FGoyet\\_epopee-guerriere.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CR-FGoyet_epopee-guerriere.pdf), acessado em 15/04/2017.

HAMAYON, Roberte. The Dynamics of the Epic Genre in Buryat Culture – a Grave for Shamanism, a Ground for Messianism. In: JANSEN, Jan & MAIER, Henk M. J. (Ed). **Epic Adventures – Heroic Narrative in the Oral Performance Traditions of Four Continents**. Münster: LIT Verlag, 2004, p. 53–66.

HAMAYON, Roberte. **La chasse à l'âme – Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien** [A Caçada à alma – Esboço de uma teoria de xamanismo siberiano]. Nanterre: Société d'ethnologie, 1990.

HAMAYON, Roberte. La "tradition épique" bouriate change tout en étant facteur de changement. **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines 45, Épopée et millénarisme: transformation et innovation**, section 1: *L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <http://emscat.revues.org/2277>.

HARVILAHTI, Lauri. Altai Oral Epic. **Oral Tradition**, 15, 2, 2000, p. 215–229.

HARVILAHTI, Lauri. **The Holy Mountain. Studies on Upper Altay Oral Poetry**. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica, 2003.

HOHOLKOV, Vladimir Fedorovič. **Muzykal'nye instrumenty Gornogo Altaja** [Os instrumentos da música do Altai montanhoso]. Gorno-Altaišk: autoédition, 2004.

IVANOVNA, Tatiana Grigorievna. La littérature orale narrative et son utilisation dans la période stalinienne. In : **Ethnologie française**, XXVI, 4, 1996, p. 727-737.

JACQUEMOUD, Clément. **Barde et chamane, Étude anthropologique comparative de deux spécialistes rituels en République d'Altai (Sibérie méridionale)** [Bardo e xamã, Estudo antropológico comparativo de dois especialistas em rituais na República de Altai (sul da Sibéria)]. Mémoire de Master II [Tese de mestrado II]. Paris: École Pratique des Hautes Études, 2009.

JACQUEMOUD, Clément. Altaj-Buučaj, herói épico entre os dois séculos. **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines** 45, Épopée et millénarisme: transformation et innovation, section 1: L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014. <http://emscat.revues.org/2292>.

JACQUEMOUD, Clément. **Les Altaïens, peuple turc des montagnes de Sibérie** [Os altaianos, povo turco das montanhas da Sibéria]. Geneva-Paris: Fundação Cultural - Museu Barbier-Mueller, Somogy, 2015.

JACQUESSON, Svetlana. Les bardes kirghiz: initiations, apprentissages, pratiques [Bardos quirguizes: iniciações, aprendizagens, práticas]. Comunicação durante o seminário de Revel, Nicole e Servan-Schreiber, Catherine. **Les épopées: littératures de la voix. Apprentissages et fonctions** [As epopeias: literaturas da voz. Aprendizagens e funções]. Paris: Centro de Pesquisa em Oralidade, 1999.

KALAČEV, A. Neskol'ko slov o poèzii telengitov [Algumas palavras sobre a poesia dos Télenguites]. **Živaja Starina**, 3-4, 1896, p. 489-500.

KERGILOV, Karyš. **Kuulgazyn èles** [Um momento mágico], Gorno-Altaišk, Edição do autor, 2007.

KONUNOV, Arkadij. **Altajdyn Kajčylary - Kajčy Altaja** [Os kajčy de Altai]. Gorno-Altaišk: Ministerstvo Kul'tury Respubliki Altaj, Respublikanskij Centr Narodnogo Tvorčestva, Nauatno-Issued Altaistiki im SS Surazakova, 2010.

KOPTELOV, Ařanasij Lazarevič. Kajčy N. U. Ulagašev. [O kajčy N. U. Ulagašev]. In: **Sibirskie ogni**, 1, 1941.

KOS'MIN, Vitalij Konstantinovič. Mongolian Buddhism's Influence on the Formation and Development of Burkhanism in Altai. In: **Anthropology & Archeology of Eurasia**, 45(3), 2006-7, p. 43-72.

LEBENDINKSIJ, Lev Nikolaevič. Isskustvo uzljau u baškir [A arte dos *uzlau* chez les Bachkires]. In: **Sovetskaja Muzyka**, 4, 1948.

MAJNOGAŠEVA, Valentina Evgen'evna. Hakasskij geroičeskij èpos "Altyn-Aryg" [L'épopée héroïque khakasse "Altyn-Aryg"]. In: **Altyn-Aryg, Hakasskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1988, p. 490-534.



MARSH, Peter K. **The Horse-head Fiddle and the Cosmopolitan Reimagining of Tradition in Mongolia**. Nova York, Londres: Routledge, 2009.

MAUSS, Marcel. Essai sur le don. Formes et raisons de l'échange dans les sociétés primitives [Ensaio sobre o presente. Formas e razões para o intercâmbio nas sociedades primitivas]. In : **L'Année Sociologique**, 1923–1924, p. 30–186 [également : édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi. <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>].

MIFUNE, Marie-France. Rite et performance dans le culte du bwiti chez les Fang du Gabon [Rito e performance no culto do bwiti entre os Presas do Gabão]. In : DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-Hélène, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (Ed.). **Territoires musicaux mis en scène**. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 295–310.

PEGG, Carole. Ritual, Religion and Magic in West Mongolian (Oirad) Heroic Epic Performance. In: **British Journal of Ethnomusicology**, Vol. 4, 1995, p. 77–90.

PEGG, Carole. Mongolian Conceptualisations of Overtone Singing (xoomii). **British Journal of Ethnomusicology**, Vol. 1, 1992, p. 31–54.

PROVINI, Sandra. Résumé de l'intervention de Florence Goyet: Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. **Camena**, 4, 2008. [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CR-FGoyet\\_epopee-guerriere.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CR-FGoyet_epopee-guerriere.pdf).

PUHOV, Innokentij Vassil'evič, "Altajskij narodnyj geroičeskij èpos" [O épico popular heroico altaiano]. In: **Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1973.

RADLOFF, Friedrich Wilhelm. **Proben der Volkslitteratur Dernördlichen Stämme: Theil V** [Amostras de literatura popular das tribos do norte]. São Petersburgo, 1885.

REGNAULT, Madina. Mise en scène des patrimoines musicaux à La Réunion et à Mayotte. In: DESROCHES, Monique. Musique touristique et patrimoine à la Martinique. In: DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-Hélène, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (éd.), **Territoires musicaux mis en scène**. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 93–112.

REICHL, Karl. O épico oral turco da Ásia Central. **Études mongoles et sibériennes**, 32, 2001, p. 7–162.

REYNOLDS, Dwight F. **Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition**. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

SCHUERKENS, Ulrike. The Sociological and Anthropological Study of Globalization and Localization. **Current Sociology**, Vol. 51, n° 3–4, 2003, p. 209–222.

STOJANOV, Anatolij Konstantinovič. Isskustvo hakasskih hajdži [A arte dos *hajdži* kha-kasses]. In: **Altyn-Aryg, Hakasskij geroičeskij čpos**. Moscou: Nauka, 1988, p. 577–590.

SURAZAKOV, Sazon Sajmonovič. Biografija skazitelja A.G. Kalkina [Biografia do bardo A. G. Kalkin]. In: **Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1973, p. 439–442.

EJKIN, Jurij Il'ič e NIKIFOROVA, Vera Semenovna. Altajskoe èpičeskoe intonirovanie" [A entonação épica altaiana]. In: **Altajskie geroičeskie skazanja**. Novosibirsk: Nauka, 1997, p. 47–70.

ŠERSTOVA, Ljudmila Ivanovna, **Burhanizm: istoki ètnosa i religii** [Burcanismo: as fontes étnicas e religiosas]. Tomsk: Tomskij gosudarstvennyj universitet, 2010.

ŠINŽIN, Ivan (Tanispaj) Boksurovič. **Skazitel' A. G. Kalkin** [O bardo A. G. Kalkin]. Gorno-Altajsk: Gorno-Altajskij Naučno-Issledovatel'skij Institut Istorii, Jazyka i Literatury, 1987.

ŠUL'GIN, Boris Mihajlovič. Ob altajskom kae [Sobre o *kaj* altaiano]. In: **Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1973, p. 454–459.

TERKIŠEV, Èmil'. **T'üregimde – Kaj, T'anarym – Altaj** [No meu coração – o *kaj*, *Mon t'anar – l'Altai*]. Gorno-Altajsk: Edição do autor, 2009.

TJUHTENEVA, Svetlana Petrovna. **Zemlja, Voda, Han-Altaj : Ètničeskaja kul'tura Altajcev v XX veke** [Terra, água, Han-Altai: a cultura étnica dos altaianos no século 20]. Elista: Izdatel'stvo Kalmyckogo Universiteta, 2009.

ZNAMENSKI, Andrei. Power of Myth: Popular Ethnonationalism and Nationality Building in Mountain Altai. 1904–1922. **Acta Slavica Iaponica**, 22, 2005, p. 25–52.

## REFERÊNCIAS ON-LINE

<http://www.gorno-altaisk.info>

<http://www.vesti.ru/doc.html?id=18429>

Video da canção “Kajčylyar” [Le dialogue des bardes] de l'ensemble AltajKAJ, extraída do álbum **XXI century** (2006) : <https://www.youtube.com/watch?v=s1FV-D0fGNBA>

Video **Altaj – Put' v Šambalu** [Altai, le chemin pour le Shambhala],

on-line: [https://www.youtube.com/watch?v=CjPe5t7PB\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=CjPe5t7PB_U).

## NOTAS

- 1 Artigo publicado na *Le Recueil Ouvert*, com título original: “Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l’Altai (Sibérie méridionale)”. Referência original completa: JACQUEMOUD, Clément. Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l’Altai (Sibérie méridionale). **Recueil Ouvert**, 2017. URL: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/269-esua-ucar-kaj-ak-byrkan-et-les-autres-le-renouveau-epique-en-republique-de-l-altai-siberie-meridionale>. JACQUEMOUD, Clément. Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan e outros. Publicado na *Revista Épicas*: JACQUEMOUD, Clément. O renascimento épico na República de Altai (sul da Sibéria). Trad. Antonio Marcos Trindade e Christina Ramalho. **Revista Épicas**. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 1-35. ISSN 2527-080-X.
- 2 Dados sobre o autor que constam na publicação original: Clément Jacquemoud é doutorando em Antropologia na Escola Prática de Estudos Avançados de Paris (Laboratório GSRL). Desde 2005, ele trabalha na República de Altai em parceria com os nativos da região. Sua pesquisa, baseada, em parte, em mais de três anos passados no campo, concentra-se na renovação da prática de recitar épicos no canto de garganta. Ele também realiza uma análise comparativa dos rituais dentro dos vários movimentos religiosos presentes na região, concentrando-se no impacto do turismo e da política federal russa no relacionamento dos altaianos com seu território. Publicações: Kögudej-Mergen, héros de Maadaj-Kara, et le chamane. In : **Gornyj-Altaj: problemy bilingvizma v polikul’turnom prostranstve. Materialy Meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii. g.Gorno-Altajsk 28-30 ljunja 2011 goda**, Gorno-Altajsk State University Press, 233-236, 2011 ; Altaj-Buučaj, héros épique de l’entre-deux siècles. In: **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines**, 45, en ligne: <http://emscat.revues.org/2292>; **Les Altaïens, peuple des montagnes de Sibérie**. Ed. Fondation Culturelle – Musée Barbier-Mueller & Somogy Genève – Paris (também na versão em inglês), 2011 ; *L’Altai*, une utopie en construction, Mouvements religieux et sentiments autochtones. In: SAVELLI, D. & SAMSON, Normand de Chambourg D. (Ed.), a publicar. N. T. Atualmente o professor Jacquemoud é Doutor Associado do Centre d’Études en Sciences Sociales du Religieux (CéSor) EHESS em Paris. E-mail: [clement.jacquemoud@gmail.com](mailto:clement.jacquemoud@gmail.com).
- 3 JACQUEMOUD, Clément. Altaj-Buučaj, herói épico entre os dois séculos. **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines** 45, Épopée et millénarisme: transformation et innovation, section 1: L’Épopée, un outil pour penser les transformations de la société, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne: <http://emscat.revues.org/2292>.
- 4 Ver GOYET, Florence e LAMBERT, Jean-Luc. Introduction. **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines** 45, Épopée et millénarisme : transformation et innovation, section 1: L’Épopée, un outil pour penser les transformations de la société, sob a direção de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014. Disponível em: <https://emscat.revues.org/2265>, consulta em 30 de setembro de 2016. A epopeia é apresentada como “uma ferramenta para pensar as transformações da sociedade”. Ver, em particular: GOYET, Florence. De l’épopée canonique à l’épopée “dispersée” : à partir de *l’Iliade* ou des *Högen* et *Heiji monogatari*, quelques pistes de réflexion pour les textes épiques notés. Disponível em: <http://emscat.revues.org/2366>.
- 5 A divisão desses grupos remonta ao século XIX e a distinção se baseava em critérios linguísticos, áreas de distribuição e meios de subsistência predominantes (embora não exclusivos) na época. Podemos assim distinguir grupos que vivem principalmente da caça e coleta nas florestas do norte de Altai (Toubalars, Tchelkanes e Koumandines), grupos do sul (Altaj-kiži e Telenguites), que são tradicionalmente considerados pastores transumanos. Os Teleoutes,

- que vivem no norte, fora da República, são, por sua língua e modo de vida, geralmente associados a grupos no sul. Os Chors estão linguística e culturalmente relacionados aos grupos do norte, mas também vivem fora da República de Altai, principalmente no sul montanhoso e arborizado do que é hoje o Oblast de Kemerovo. Alguns desses grupos são indígenas, enquanto outros dizem que migraram para a região apenas no início do século XVII, durante o período Dzoungare (ŠERSTOVA, Ljudmila Ivanovna. **Burhanizm: istoki ètnosa i religii** [Burcanismo: as fontes étnicas e religiosas]. Tomsk: Tomskij gosudarstvennyj universitet, 2010, mapa 1). O território dos altaianos foi gradualmente integrado à Rússia imperial entre 1756 e 1865, e então uma entidade administrativa autônoma nasceu na era soviética. Atualmente, cerca de um terço dos aproximadamente 200.000 habitantes da República de Altai são de etnias indígenas, enquanto a maioria da população é composta de russos que se estabeleceram na região entre os séculos XIX e XX.
- 6 Existe uma variante semelhante em altaiano: *kajlap ajdar čörčök* “conto contado no canto de garganta” (PUHOV, Innokentij Vassil’evič. **Altajskij narodnyj geroičeskij èpos** [O épico popular heroico altaiano]. **Maadaj–Kara, Altajskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1973, p. 22). Citamos, a título de contraexemplo, o nome do épico nas línguas turcas dos vizinhos da República de Altai: em khakasse *alyptyg nymah*; em chor *alyptyg nybak*; em touva *maadyrlyg tool*.
  - 7 Esta técnica de canto em particular é frequentemente associada às chamadas técnicas de “canto difônico”, das quais difere, no entanto, por sua “guturalidade”. Reichl também fala de “vozes guturais” (REICHL, Karl. **O épico oral turco da Ásia Central. Études mongoles et sibériennes**, 32, 2001, p. 131). Em um trecho de uma epopeia cantado por um grupo de músicos contemporâneos AltajKAJ, podemos ouvir, além de uma introdução tradicional (oração ao instrumento), o canto de garganta tradicionalmente usado para recitação. Após um interlúdio de uma harpa de boca (instrumento também conhecido como trompe ou berimbau de boca), algumas passagens finais do canto difônico permitem que se sinta a diferença entre essas duas técnicas vocais. (<https://www.youtube.com/watch?v=s1FVD0fGNBA>).
  - 8 Dyrenkova esclareceu sobre os Chors: “contadores de histórias particulares, os *kajčy* cantam poemas heroicos e cada um tem seu próprio repertório e maneira de cantar” (DYRENKOVA, Nadežda Petrovna. **Šorskij Fol’klor** [Coro folclórico]. Moscou: Léningrad, Izdatel’stvo Akademii Nauk SSSR, 1940, p. XXXVII). O sufixo *-čy* é geralmente um sufixo especial ou profissional (BASKAKOV, Nikolaj Aleksandrovič & TOŠČAKOVA, Taisija Makarovna. **Ojrotsko-russkij slovar’** [Dicionário Oirote–Russo], Moscou: OGIz, Gosudarstvennoe Izdatel’stvo Inostrannyh i Nacional’nyh Slovar’ej, [1947] 2005, p. 242; 245). *Kajčy* é, portanto, literalmente o “especialista em canto de garganta”.
  - 9 Entretanto, existem outras expressões para descrever o ritual entre os povos vizinhos, como em chor: *nybaq salarya* (“largue o conto”) ou *nybaq zaryra* (“envie o conto”) (DYRENKOVA. **Šorskij Fol’klor. op cit.**, p. XXXVII). Embora esteja amplamente presente na área turco-mongol, o canto de garganta não era usado em todos os lugares para recitar o épico: contos épicos podiam ser recitados sem uma voz de garganta (como procedem os bardos altaianos Tabar Čačijakov e Saldabaj Savdin). Contudo, essa maneira de usar os textos não foi valorizada, pois as mulheres poderiam muito bem recitar dessa maneira (ver nota 9). “O épico em que a voz de garganta é usada e, às vezes, apresenta intencionalmente harmônicos, é encontrado nas práticas quirguizes, khakasses, kalmoukes, turcomanas, azerbaijanas, e entre os cazaques e os Karakalpakos do Uzbequistão”, especifica J. Curtet (CURTET, Johanni. **La transmission du hōömij, un art du timbre vocal : ethnomusicologie et histoire du chant diphonique mongol**. Tese de doutorado, sob a supervisão de Alain Desjacques. Rennes: Universidade Rennes 2, 2013, p. 139).

- 10 O *topšuur* é um instrumento de cordas dedilhadas, cujo nome pode derivar do mongol *tovših* “fazer vibrar, dedilhar” (CURTET. **La transmission ...**, *op. cit.*, p. 200). Cumpre observar que a melodia repetida, usada para acompanhar recitações épicas, é frequentemente descrita como “monótona” por etnomusicólogos (REICHL, O épico oral..., *op. cit.*, p. 137). Essa “monotonia”, comparada à surpreendente originalidade dos rituais xamânicos, pode ser a razão do interesse tardio na performance do ritual épico e nos textos. Os contadores de histórias chors *kajčy* recitavam os épicos acompanhados por um *kaj komys*, um alaúde em todos os aspectos semelhante ao *topšuur* dos altaianos (DYRENKOVA. **Šorskij Fol’klor**, *op. cit.*, p. X–XV). Certos grupos, porém, não fazem desse modo: assim os grupos dos bouriates, khakasses ou mongóis. Os Buryats são grupos de falantes da língua mongol que vivem nas margens do Lago Baikal. Embora eles também usem o canto de garganta, seus bardos originalmente realizam o épico sem nenhum acompanhamento, ou mais tardiamente, o fazem usando um *huur* antigo (HAYON, Roberte. **La chasse à l’âme – Esquisse d’une théorie du chamanisme sibérien** [A Caçada à alma – Esboço de uma teoria de xamanismo siberiano]. Nanterre: Sociedade de Etnologia, 1990, p. 171–174). Os khakasses são grupos de falantes da língua turca (Katchines, Sagaïs, Koïbales, Beltires e Kyzyles) que vivem na República da Khakassia, a qual faz fronteira com a República Altai. Conquanto eles também pudessem usar um *topšuur*, seus bardos *hadjzy* geralmente recitavam seus épicos acompanhados por uma cítara *čatkan* colocada sobre os joelhos (BUTANAIEV, Viktor Jakovlevič & BUTANAIEVA, Irina Isaevna. **Hakasskij istoričeskij fol’klor** [O folclore histórico khakasse], Abakan, 2001; MAJNOGAŠEVA, Valentina Evgen’evna. Hakasskij geroičeskij isès “Altyn–Aryg” [O épico heróico khakasse “Altyn–Aryg”]. In: **Altyn–Aryg, Hakasskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1988, p. 498–499; STOJANOV, Anatolij Konstantinovič. Isskustvo hakasskij hajdži [A arte dos hajdži khakasses]. In: **Altyn–Aryg, Hakasskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1988, p. 577). Para recitar suas epopeias, os mongóis usam uma voz diferente chamada *argil* (CURTET. **La transmission ...**, *op. cit.*, p. 130) e acompanham sua canção com o violino “com a cabeça de cavalo” *morin huur* (ou *hiil huur*; MARSH, Peter K. **The Horse–head Fiddle and the Cosmopolitan Reimagination of Tradition in Mongolia**. Nova York, Londres: Routledge, 2009, p. 27), encontrados em Altai sob o nome de *ikili* (o objeto não tem o mesmo trabalho ornamental, no entanto). Diz-se que uma história executada sem uma canção de garganta ou um instrumento é recitada “a pé” (ver nota 7). Somente contos executados a cavalo, portanto cantados e acompanhados por um *topšuur*, têm uma eficácia simbólica. Veremos mais adiante quais eram especificamente os efeitos esperados, quando o canto era executado dessa forma.
- 11 Diz-se que a voz particular do bardo passa de geração em geração e, portanto, quem o transmite não pode mais cantar (HARVILAHTI, Lauri. Altai Oral Epic. In: **Oral Tradition**, 15, 2, 2000, p. 218), até morrer (FUNK, Dmitri Anatol’evič. **Miry šamanov i skazitelej. Kompleksnoe issledovanie teleutskij i šorskij materialov** [Os mundos dos xamãs e dos bardos. Estudo complexo de materiais dos teleutes e dos chors]. Moscou: Nauka, 2005, p. 261). Em Altai, o bardo que recita o canto de garganta deve ser necessariamente um homem, por várias razões. Por um lado, a técnica vocal contribuiu para a eficácia do ritual. A história mantém o nome de muitos contadores de histórias (KONUNOV, Arkadij. **Altajdyn Kajčylary – Kajčy Altaja** [Os *kajčy* de Altai]. Gorno–Altaisk: Ministerstvo Kul’tury Respubliki Altaj, Respublikanskij Centr Narodnogo Tvorčestva, Nauatno–Issued Altaistiki im SS Surazakova, 2010, 68 p.), e Funk (**Miry šamanov ...**, *op. cit.*, p. 277–278), entre os Chors, costuma-se falar de “meio épico”, quando são citadas mulheres que conhecem os textos, sabem recitá-los e são direta ou indiretamente ligadas aos bardos (esposa, filha ou irmã). Entre os mongóis, Pegg (PEGG, Carole. Ritual, Religion and Magic in West Mongolian (Oirad) Heroic Epic Performance. In: **British Journal of Ethnomusicology**

- logy, Vol. 4, 1995, p. 90) lembra que algumas mulheres conheciam histórias, tinham participado do treinamento do marido ou tinham contribuído com o treinamento dos filhos. Contudo, em todos os casos, a técnica vocal para recitar a epopeia, o canto de garganta, não foi (e ainda não é) recomendada para elas: entre os mongóis, além de sua suposta incapacidade física (Curtet, *A transmissão ...*, op. cit. p. 345; ideia compartilhada pelo khakasses: STOJANOV, "Isskustvo ...", op. cit., p. 581-582), o perigo geralmente temido era infertilidade (PEGG, Carole. Mongolian Conceptualisations of Overtone Singing (xoomii). In: **British Journal of Ethnomusicology**, Vol. 1, 1992, p. 43-44). Durante minha pesquisa em Altai, apesar de me lembrar de que eles tiveram seus filhos e não estavam mais arriscando nada naquele nível, os "músicos" entrevistados enfatizaram o perigo da infertilidade acima de todos os efeitos sociais (arquivo particular) de sua prática do cantar de garganta (RM, testemunho gravado em 01/02/2011 em Gorno-Altaišk; N. O. Ê., Depoimento registrado em 25/07/2012). De modo que, para voltar à eficácia do ritual, os caçadores, quando vão recitar a epopeia, nunca levam uma mulher para caça. Durante nossa pesquisa de mestrado, levantamos a hipótese de que essa proibição poderia estar ligada à participação de clãs em territórios de caça: "conceder o direito de cantar [o épico] a uma mulher que vem de outro clã é deixar para ela as 'rédeas' na obtenção da sorte com a caça, pois ela estabelecerá uma relação com o espírito mestre dos lugares do clã do marido" (JACQUEMOUD, Clément. **Barde et chamane, Étude anthropologique comparative de deux spécialistes rituels en République d'Altai (Sibérie méridionale)** [Bardo e xamã, Estudo antropológico comparativo de dois especialistas em rituais na República de Altai (sul da Sibéria)]. Tese de mestrado II. Paris: Escola Prática de Estudos Avançados, 2009, p. 83-84). Segundo J.-L. Lambert (comunicação pessoal), uma mulher não pode trazer sorte à caça. Segundo R. Hamayon, a proibição de caçar acompanhado de mulheres está ligada ao sangue menstrual (HAMAYON. **La chasse...**, op. cit., p. 392-395), e "as meninas só podem conhecer a epopeia, se for necessário que elas a conheçam, para transmiti-la por sua vez; porém, na véspera da caça aos cervos, elas não devem executá-la ritualmente, ou seja, não devem "chamá-la", quer dizer: não devem invocar os heróis épicos para a comunidade" (op. cit., p. 176). A questão da prática feminina de recitar a epopeia, que vai além da estrutura deste artigo e sobre a qual estamos trabalhando em outros lugares, consiste, portanto, em esclarecer se é o uso do texto como tal ou a técnica da execução performática que provavelmente prejudicará a mulher que está executando o canto ou mesmo toda a comunidade.
- 12 ŠEJKIN, Jurij Il'ič e NIKIFOROVA, Vera Semenovna. *Altajskoe èpičeskoe intonirovanie* [A entonação épica altaiana]. In: **Altajskie geroičeskie skazanja**. Novosibirsk: Nauka, 1997, p. 51; FUNK, **Miry šamanov...**, op. cit., p. 366. Com efeito, os espíritos, frequentemente percebidos nos sonhos, podem oferecer "cordas vocais de cobre" ou, em certos casos em que o "destino" está em jogo, escolher entre os atributos do xamã e do bardo (BUTANAIEV, Viktor Jakovlevič. **Tradicionnyj šamanizm Xongoraja** [O xamanismo tradicional de Khongorai]. Abakan: Izd-vo Hakasskogo Gosudartsvennogo Universiteta im NF Katanova, 2006, p. 62; FUNK. **Miry šamanov...**, op. cit., p. 264-265). Assim, um cantor khakasse disse que tinha a opção de escolher entre uma roupa de xamã e instrumentos musicais. Segundo ele, se tivesse escolhido o tambor, ele se tornaria um xamã, o que prova de que maneira a epopeia e o xamanismo podem estar ligados na Sibéria (Funk, *idem*).
- 13 HAMAYON. **La chasse...**, op. cit., p. 331-332.
- 14 LEBENDINKSIJ, Lev Nikolaevič. *Isskustvo uzljau u baškir* [A arte dos *uzljau* entre os Bachkires]. **Sovetskaja Muzyka**, 4, 1948, p. 51, citado por Stojanov, "Isskustvo ...", op. cit., p. 578.
- 15 HAMAYON. **La chasse...**, op. cit., p. 182-183; Funk, **Miry šamanov...**, op. cit., p. 253; Šejkin e Niki-forov, "Altajskoe ...", op. cit., p. 54; materiais de campo 2011. O bardo altaiano Akčabaj Markov,

- convocado para a Segunda Guerra Mundial, relatou ter cantado épicos para se tranquilizar e ser protegido de balas durante os combates (ŠEJKIN e NIKIFOROV, “Altajskoe...”, *op. cit.*, p. 54). Guerra e outras calamidades são, nas palavras de Bardo Saldabaj Savdin, as condições para o aparecimento de *kaj* (ŠEJKIN e NIKIFOROV. “Altajskoe ...”, *op.cit.*, p. 52). Em certo sentido, isso se vincula às hipóteses de F. Goyet em relação às situações que favorecem o surgimento do épico: “Quando colocamos as epopeias em seu contexto histórico”, o primeiro resultado é perceber que o mundo onde eles se desenvolvem é abalado por uma intensa crise política” (GOYET, Florence. L'épopée. **Vox Poetica**, 2009, online: <http://www.vox-poetica.org/sf1gc/biblio/goyet.html>, acesso em 10/10/2013).
- 16 HAMAYON. **La chasse...**, *op. cit.*, p. 167, para os Buryats. As epopeias dos Buryat são chamadas *üliger* (ou *ül'ger*, *ülger*), um termo que significa “modelo, exemplo”. É sabido que a época do ano em que os Buryats cantam epopeias é a estação fria. Todavia, o fato de *ülger* ser o nome da constelação das Plêiades em altaiano [e mais geralmente em turco comum, de acordo com L. Bazin (BAZIN, Louis. **Les systèmes chronologiques dans le monde turc ancien** [Sistemas cronológicos no antigo mundo turco]. Budapeste: Akadémiai Kiadó, Paris: Edições do CNRS, 1991, p. 504)], nos leva a crer que os épicos altaianos devem ter sido recitados ao mesmo tempo. *Ülger sös* (lit. “palavra sábia”) significa “provérbios” em altaiano. Composto por apenas duas linhas, eles geralmente entram na composição de poemas épicos. Aqui encontramos a idéia de sabedoria e exemplaridade transmitida pelos épicos, e a observação feita pelo *ka-jčy* Nogon Šumarov sobre eles (“eles contêm muita sabedoria”) assume então seu significado completo (entrevista 03/2007).
- 17 Embora geralmente sejam percebidos como opostos (BUTANAEV. **Tradicionnyj šamanism ...**, *op. cit.*, p. 64; ŠEJKIN e NIKIFOROV, “Altajskoe ...”, *op. cit.*, p. 53), xamãs e bardos são assistidos pelos mesmos espíritos auxiliares *tös* (FUNK, **Miry Šamanov ...**, *op. cit.*, p. 265), e, entre os Chors, os antigos xamãs podiam se tornar bardos (DYRENKOVA. *Šorskij fol'klor*, *op. cit.*, p. 441). Contudo, de acordo com A. G. Kalkin (ŠEJKIN e NIKIFOROV, *idem*), os dois especialistas não devem realizar rituais ao mesmo tempo. De fato, a história contada pelo bardo provavelmente agradará os espíritos auxiliares do xamã (da mesma maneira como esses espíritos inspiram o canto para os destinatários da epopeia). O xamã, portanto, corre o risco de não encontrar o caminho e falhar em recuperar o mundo dos homens se seu espírito não estiver presente para ajudá-lo (JACQUEMOUD. **Bardo e xamã...**, *op. cit.*).
- 18 BUTANAEV. **Tradicionnyj šamanism...**, *op. cit.*, p. 63; DYRENKOVA. *Šorskij fol'klor*, *op. cit.*, p. XXXIX; FUNK. **Miry šamanov...**, *op. cit.*, p. 266; HARVILAHTI, Lauri. **The Holy Mountain. Studies on Upper Altay Oral Poetry**. Helsinque: Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica, 2003. Durante uma noite na casa de um amigo *Kajčy* convertido ao protestantismo evangélico, ele se ofereceu para ser gravado recitando a epopeia de Očy-Bala aprendida em um livro. Já era tarde, eu estava pensando em ir para a cama, porém o interesse óbvio pela proposta me deu coragem. Então ele começou a tocar o *topšuur*, enquanto eu virava as páginas do livro que ele estava lendo, à medida que cantava. Depois de mais de mil linhas de recitação lenta e monótona, quase sendo abandonado pelas minhas últimas forças, esqueci de virar as páginas enquanto meu amigo me empurrava regularmente para me acordar. Fiquei me perguntando quanto tempo isso iria durar quando finalmente parasse. Ele justificou a duração de sua execução pelo fato de não poder terminar seu canto até ter trazido a heroína de volta para casa para fazê-la dormir.
- 19 FUNK. **Miry šamanov...**, *op. cit.*, p. 344.
- 20 BUTANAEV. **Tradicionnyj šamanism...**, *op. cit.*, p. 63.

- 21 “The very existence of different types of heroic models suggests that the epics represent the principle of an ideal norm of a society or community rather than a particular ideal norm, since the details of the norm may change from one type to another” (HAMAYON, Roberte. The Dynamics of the Epic Genre in Buryat Culture – a Grave for Shamanism, a Ground for Messianism. In: JANSEN, Jan & MAIER, Henk M. J. (éd.). **Epic Adventures – Heroic Narrative in the Oral Performance Traditions of Four Continents**. Münster: LIT Verlag, 2004, p. 56–57).
- 22 Analisando a figura lendária de Ojrot-khan, percebemos que ela personifica os khans do “império” de Oirate (ou Khanat dzoungar, 1616–1756) cujos feitos são transmitidos de geração em geração (ZNAMENSKI, Andrei. Power of Myth: Popular Ethnonationalism and Nationality Building in Mountain Altai. 1904–1922. In: **Acta Slavica Iaponica**, 22, 2005, p. 31). Ak-Bourkhan significa “Buda branco” ou “divindade branca” em mongol. Burcanismo é o nome russo dado ao movimento, ao passo que, entre os nativos, ele é chamado Ak-T’añ (“Fé / Maneira de fazer branco”) ou Altaj-T’añ (“Fé / Maneira de fazer altaiana”). Convém observar, a esse respeito, que os altaianos, diferentemente de seus vizinhos mongóis ou touvas, não foram tão intensamente convertidos ao budismo ao longo da história. É por isso que o nome Bourkhan está associado em Altai apenas ao movimento religioso burcanista. Ak-Bourkhan e Ojrot-khan são figuras algumas vezes completamente assimiladas entre si.
- 23 Os textos foram “recebidos” na forma de orações recitadas durante os rituais. Podemos perceber essa prática, ainda em andamento no movimento contemporâneo, como um caso típico de canalização.
- 24 JACQUESSON, Svetlana. Les bardes kirghiz: initiations, apprentissages, pratiques [Bardos quirguizes: iniciações, aprendizagens, práticas]. Comunicação durante o seminário de Revel, Nicole e Servan-Schreiber, Catherine. **Les épopées : littératures de la voix. Apprentissages et fonctions** [As epopeias: literaturas da voz. Aprendizagens e funções]. Paris: Centro de Pesquisa em Oralidade, 1999, p. 14.
- 25 DANILIN, Andrej Grigor’ evič. **Burhanizm, Iz istorii nacional’no-osvoboditel’nogo dviženija contra Gornom Altae** [Burcanismo. História de um movimento nacional libertador no Altai montanhosa]. Gorno-Altaišk: Ak Čeček, 1993, p. 95.
- 26 Também é possível citar um texto coletado por A. G. Danilin, intitulado Prière à tous les esprits-héros [Oração a todos os espíritos-heróis] (*Molitva vsem duham bogatyrjam*), dirigido às diferentes divindades dos panteões xamânicos e burcanistas altaianos (ŠUNU, Ojrot. Ülgen, Üč Kurbustan...), mas também aos heróis épicos (Altan Topčy, Ak Ančy, Gezer...) e até ao imperador Constantino! (Arquivos A. G. Danilin, do Instituto de Etnografia N. Mikluho-Maklaj da Academia Russa de Ciências, f. 15, p. 413, ano de 1927–1936, op. 1, ed. Khr. 10).
- 27 JACQUEMOUD. Altaj–Buučaj, ..., *op. cit.*
- 28 Assim, o bardo N. U. Ulagašev recebeu em 1939 o “Distintivo de Honra” (russo *Znak Počëta*) (DEMČINOVA, Mira. Alčinovna, Vvedenie [Introdução]. In: **Skazitel’ Nikolaj Ulagašev: Altajskie geroičeskie skazanija**. Gorno-Altaišk: Ministerstvo Kul’tury Respubliki Altaj, Gosudarstvennoe naučnoe učreždenie Respubliki Altaj “Naučno-Issledovatel’skij Institut Altajtiki im. S. S. Surazakova”, 2011, p. 9), que reconhece conquistas no campo da literatura, enquanto A. G. Kalkin foi condecorado em 1948 com uma distinção honorária (russo *Počëtnaja gramota*) (SURAZAKOV, Sazon Sajmonovič. Biografija skazitelja A.G. Kalkina [Biografia do bardo A. G. Kalkin]. In: **Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij èpos**. Moscou: Nauka, 1973, página 441; Šinžin, Ivan (Tanispaj) Boksurovič, *Skazitel’ A.G. Kalkin* [O bardo A. G. Kalkin], Gorno-Altaišk, Gorno-Altajskij Naučno-Issledovatel’skij Institut Istorii, Jazyka i Literatury, 1987, p.17). Kalkin também se apresentou várias vezes no palco e seus textos foram coletados pelos turcologistas V.A. Gordlevskij e N. A. Baskakov durante sua performance na Casa



Pan-Soviética de Criação Popular (*Vsesojuznyj dom narodnogo tvorčestva im. N. K. Krupskoj*; Surazakov, *idem*).

- 29 Sobre o papel dos folcloristas soviéticos durante o período stalinista, pode-se fazer referên-  
cia ao artigo de T. G. Ivanovna (IVANOVNA, Tatiana Grigorievna. Literatura oral narrativa e seu  
uso no período stalinista. In: **Etnologia francesa**, XXVI, 4, 1996 727-737).
- 30 SURAZAKOV. “Biografija ...”, *op. cit.*, p. 442. Aqui está um trecho de uma canção partidária do  
bardo N. U. Ulagašev (original em russo):
- |                                    |                            |
|------------------------------------|----------------------------|
| V nebe ptica letit                 | No céu um pássaro voa      |
| S blestjaščimi stal'nymi kryl'jami | Com asas de aço brilhantes |
| Mudryj, velikij Stalin             | O sábio e grande Stalin    |
| Poslal eë k nam na Altaj           | Nós o enviamos para Altai  |
- (KOPELOV, Afanasij Lazarevič. Kajčy N. U. Ulagašev [O kajčy N. U. Ulagašev]. **Sibirskie ogni**, 1,  
1941, p. 130).
- Podemos ver que, nesse contexto, os textos que comemoram os heróis do Partido estão ali-  
nhados com os textos burcanistas, em particular através do uso de um “nós” coletivo.
- 31 T. B. Šinžin não é o único folclorista altaiano a ser considerado um bardo: foi precedido em  
particular por P. V. Kučijak (1897-1943) e S. S. Surazakov (1925-1980).
- 32 Inspirado pelas observações de Reynolds sobre os bardos do Egito (REYNOLDS, Dwight F. **Heroic  
Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition**. Ithaca:  
Cornell University Press, 1995, 304 p.), K. Reichl apontou que os bardos da Ásia Central poderiam  
muito bem “modificar a narrativa para chamar a atenção dos ouvintes ou fazer comentários sobre  
eles. Se alguém adormece durante a recitação, o bardo faz o herói adormecer e depois o acorda com  
gritos, o que, é claro, também acorda o ouvinte adormecido” (REICHL, “O épico oral...”, *op. cit.*, p. 129).
- 33 As primeiras tentativas datam da década de 1930 (HOHOLKOV, Vladimir Fedorovič. **Mu-  
zykal'nye instrumented Gornogo Altaja** [Os instrumentos musicais da Altai montanhosa.,  
Gorno-Altai, 2004, p. 8).
- 34 AUBERT, Laurent. Como expor a música e o que ela diz. In: DESROCHES, Monique, PICHETTE,  
Marie-Hélène, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (ed.). **Territoires musicaux mis en scène**.  
Montreal: Imprensa da Universidade de Montreal, 2011, p. 23, para ambas as citações.
- 35 Convém lembrar também que os bardos foram convidados a tocar pelo *baj* (gente rica e no-  
tável) (KALAČEV, A.. Neskol'ko slov o poëzii telengitov [Algumas palavras sobre a poesia dos  
telenguites]. **Živaja Starina**, 3- 4, 1896, p. 490). De modo que todos se reuniam em torno desse  
*baj* anfitrião para ver e ouvir o rapsodo, que às vezes vinha de muito longe e, por isso, passa-  
va vários dias no acampamento. Em relação aos quirguizes, Radloff (RADLOFF, Friedrich Wil-  
helm. **Proben der Volkslitteratur Dernördlichen Stämme: Theil V** [Amostras de literatura  
popular das tribos do norte]. São Petersburgo, 1885, citado por JACQUESSON, “Les bardes...”,  
*op. cit.*, p. 2) relata que, além de sua proteção, do fornecimento da alimentação e do abrigo,  
o anfitrião geralmente oferecia ao bardo um cavalo como forma de recompensá-lo pelo seu  
trabalho, e o entusiasmo desse *baj* podia mesmo levá-lo, como ocorria às vezes, quando ele  
se encontrava sob o efeito fascinante da recitação, a jogar seu casaco no bardo.
- 36 Segundo Hoholkov (**Muzыkal'nye ...**, *op.cit.*, p. 8), a modernização do instrumento ocorreu  
em 1939-1940 sob a responsabilidade de P. A. Šošin. Notaremos, em particular, a presença de  
trastes, nylon ou mesmo cordas de metal, no lugar de cordas de crina de cavalo, e uma fina  
placa de madeira no corpo do instrumento, em vez de uma membrana de pele de veado.
- 37 Em Altai podemos citar o conjunto inovador “Čuja”, criado em 1968, e o conjunto “Altai”, fun-  
dado em 1986 por Vladimir E. Končev, que mais tarde se tornou Ministro da Cultura. Os mem-  
bros mais proeminentes de “Altai”, Nagon Šumarov e Bolot Bajrišev, são hoje considerados in-

- ternacionalmente como os “embaixadores” do *kaj* altaiano e se apresentam em todo o mundo com músicos de renome.
- 38 Podemos citar a Escola de Música e Artes, ou a Oficina altaiana para meninos de “Altai” (ru. *Altajskaja studija mal’čikov “Altaj”*), criado por V. E. Končev.
- 39 Convém observar que estudar a prática do canto de garganta, em uma paisagem cultural em que ele foi usado de maneira diferente de como existe em seu contexto original, pode levar o estudioso a correr o risco de abandonar, como J. During salienta, um bom número de “aspectos extramusicais que constituem a própria essência de uma tradição”, bem como fazer o pesquisador reduzir a música a formas e técnicas (DURING, Jean, *Globalisations de l’ère pré-industrielle et formatage de l’oreille du monde. L’écoute de l’ethnomusicologue* [Globalizações da era pré-industrial e formação do ouvido do mundo. Ouvindo o etnomusicólogo]. In: BOU-ËT, J. & SALOMOS, M. (Ed.). *Musique et globalisation : Musicologie Ethnomusicologie* [Música e globalização: Musicologia Etnomusicologia]. Paris: L’Harmattan, 2011, p. 61).
- 40 REGNAULT, Madina. Encenação de heranças musicais em La Réunion e Mayotte. In: DESROCHES, Monique. *Musique touristique et patrimoine à la Martinique*. In: DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-Hélène, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (éd.), *Territoires musicaux mis en scène*. Montréal: Presses de l’Université de Montréal, 2011, p. 109, citando SCHUERKENS, Ulrike. *The Sociological and Anthropological Study of Globalization and Localization: Current Sociology*, vol. 51, n.º 3-4, 2003, p. 209-222. Podemos mencionar novamente N. Šumarov e B. Bajrišev, que trabalharam com músicos da Suíça e do Japão, respectivamente, bem como o conjunto altaiano “AltajKAJ”, fundado em 1997 por U. Yntaev, que gravou um disco com a Orquestra Filarmônica de Praga (2007), outra durante uma turnê pelos Estados Unidos (2006). Esses dois álbuns são percebidos localmente como um índice indiscutível de sucesso. Do lado dos vizinhos da República de Altai, o grupo Huun Huur Tu e o cantor Sainkho Namtchylak, de Touva, colaboram regularmente com grupos alemães ou americanos.
- 41 A associação entre canto de garganta e xamanismo continua a ser determinada, caso a caso, para os povos dispersos do Tibete ao Ártico, via Ásia Central (ver, em relação a esse assunto, a tese de J. Curtet dedicada à origem do canto mongol *höömij*; Curtet, *A transmissão...*, *op. cit.*). Ao contrário de outras regiões onde é praticada (Mongólia, Touva), raramente ouvi falar das virtudes benéficas do canto de garganta em Altai, além da perspectiva da Nova Era. Contudo, pude ver o jovem *kajčy* A. Kōzörököv, infelizmente falecido muito cedo, usando sua música em rituais de cura (MT 2011; Konunov, *Altajdyň Kajčylary ...*, *op. cit.*, p. 8). Hoje em dia, essa idéia é disseminada principalmente no caso da Rússia, pela mídia “mainstream”, em programas ou documentários de “choque”. Como exemplo, citaremos o vídeo “Altaj – Put’ v Šambalu” (Altai, o caminho para Shambala: [https://www.youtube.com/watch?v=CjPe5t7PB\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=CjPe5t7PB_U)), no qual o jovem músico altaiano A. Čičakov apresenta-se na casa de uma avó russa doente das pernas, que, após ouvir o canto, sente imediatamente seus benefícios! Quanto às chamadas virtudes meditativas do canto, se elas não são novas em relação aos altaianos [Anohin já falou sobre elas no início do século 20 (citado por ŠUL’GIN, Boris Mihajlovič. *Ob altajskom kae* [Sobre o *kaj* altaiano]. In: *Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij èpos*. Moscou: Nauka, 1973, p. 459)], é provável que essa idéia, de que existam tais virtudes, tenha se espalhado por todo o mundo através do budismo e, mais particularmente, pelos discos das canções dos monges tibetanos do mosteiro de Gyütö (*rGyud-stod*). Já ouvi o público europeu de músicos altaianos, touvas e mongóis, dizer que foi “transportado” pela música ou que experimentou um “estado de transe” durante os shows. O vídeo acima mencionado também contribui, do lado russo, para a disseminação de tais ideias, mas também para que o povo de Altai, como um todo, seja visto como budista.

- 42 As turnês estrangeiras, muitas vezes combinando oficinas de canto com concertos, são importantes fontes de renda.
- 43 TJUHTENEVA, Svetlana Petrovna. **Zemlja, Voda, Han–Altaj: Ètničeskaja kul'tura Altajcev v XX veke** [Terra, água, Han–Altai: a cultura étnica dos altaianos no século 20]. Elista: Izdatel'stvo Kalmyckogo Universiteta, 2009, p. 51–52.
- 44 DESROCHES, Monique. Musique touristique et patrimoine à la Martinique. In: DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie–Hélène, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (Ed.). **Territoires musicaux mis en scène**. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 73.
- 45 DESROCHES. “Musique...”, *op.cit.*, p. 62 ; p. 73.
- 46 **Postanovlenie Pravitel'stva Respubliki Altaj ot 14.05.2014 n°140 “Ob utverždenii gosudarsvennogo reestra ob’ektov nematerial'nogo kul'turnogo nasledija Respubliki Altaj”** [Decreto do Governo da República de Altai n° 140 de 14/05/2014 “Sobre a ratificação da lista oficial de bens do patrimônio cultural imaterial da República de Altai]. No total, são listados 21 bens culturais, incluindo práticas religiosas e “personagens mitológicos” (como divindades veneradas) de diferentes sistemas de representação (xamanismo, burcanismo, tengriismo...). As discussões sobre a inscrição do *kaj* altaiano na lista do patrimônio mundial imaterial já começaram com representantes das regiões vizinhas de Altai, onde também é praticado o canto de garganta (site de informações <http://www.gorno–altaisk.info/news/49917#more–49917>, de 26/02/2016, acessado em 28/02/2016).
- 47 Decreto n° 173–u do Presidente e do Chefe do Governo da República de Altai, de 28/06/2011.
- 48 Com relação à idade em que começar a recitar o épico, o pai do bardo quirguiz Jusup o alertou para não “contar as façanhas [de Manas] até que ele tenha mais de 40 anos. Um jovem não deve dizer o épico” (citado por Jacquesson “*Os bardos ...*”, *op. cit.*, p. 23).
- 49 Nos referimos ao vídeo mencionado na nota 5.
- 50 AMSELLE, Jean–Loup, **Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures** [Conexões. Antropologia da universalidade das culturas]. Paris: Flammarion, 2001.
- 51 Também observado pelo folclorista altaiano A. Konunov (**Altajdyn Kajčylary ...**, *op. cit.* p. 9). Vários músicos contemporâneos se apresentam como *kajčy* nas coletâneas musicais que eles publicam por si mesmos. Convém acrescentar que, de acordo com os altaianos, alguns *kajčy* contemporâneos às vezes têm apenas um conhecimento superficial da língua altaiana!
- 52 A tentativa de E. Terkišev ocorreu à noite, em público, durante o festival de Èl–Ojyn no verão de 2014. Cabe observar, contudo, que, em 2003, os músicos do grupo AltajKAJ já se revezavam há mais de 4 horas para conquistar o recorde mundial na categoria maior execução em poesia épica em *kaj* (<http://www.vesti.ru/doc.html?id=18429>, acessado em 10/04/2017). Sabemos que foi o épico de Maadaj–Kara que foi recitado, porém não temos mais informações sobre como foi realizado. Provavelmente, foi apenas um trecho, tendo cada um dos músicos aprendido uma parte do texto completo. De fato, leva cerca de uma hora para recitar 1000 versos; sabendo que o épico conta 7738 versos, estimamos que sua recitação completa levaria de 6 a 8 horas.
- 53 Isso inclui anúncios de TV e rádio produzidos pela agência de comunicação local Planeta–Servis, ou a tela gigante localizada na Praça Lenin, em Gorno–Altaisk, que transmite anúncios utilizando o canto de garganta.
- 54 GAUTHARD, Nathalie. L'Épopée tibétaine de Gesar de Gling. Adaptation, patrimonialisation et mondialisation [A epopeia tibetana de Gesar de Gling. Adaptação, patrimonialização e globalização]. **Cahiers d'ethnomusicologie**, 24, 2011, p. 186.
- 55 GAUTHARD, “L'Épopée...”, *op. cit.*
- 56 Confesso que não encontrei, durante minha pesquisa, pessoas ouvindo, apenas por prazer, recitações de poemas épicos em CD.

- 57 Duas horas de canto correspondem aproximadamente a 2000 versos.
- 58 Os instrumentos conquistados durante a competiĀo s3o sistematicamente fabricados por A. Ęnĉinov, artes3o e m3sico em Koš-Agaĉ.
- 59 KALAĀEV ("Neskol'ko slov...", *op. cit.*, p. 490) para TELENGUITES, Dyrenkova (Šorskiĉ Fol'klor, *op. cit.*, p. XXXVII-XXXVIII) para CHORS, Jacquesson ("Les bardes..." ; *op. cit.*, p. 2) para os Quirguizes, cabe mencionar como os bardos s3o incentivados pelo p3blico, quando eles cantam epis3dios particularmente emocionantes.
- 60 GOYET, Florence et LAMBERT, Jean-Luc Lambert. Introduction. *Ętudes mongoles et sib3riennes, centrasiatiques et tib3taines 45*. Ępop3e et mill3narisme : transformation et innovation, section 1 : L'Ępop3e, un outil pour penser les transformations de la soci3t3. Sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <https://emscat.revues.org/2265>, § 5.
- 61 Acrescentemos que as incessantes idas e vindas de boa parte do p3blico do yurt testemu-nharam o sentimento de monot3nia gerado pela recitaĀo, sentimento que j3 mencionamos acima e que consideramos como a causa do pouco interesse atualmente dedicado ao 3pico.
- 62 Embora o altaiano seja o idioma oficial da rep3blica da mesma maneira que o russo, os documentos oficiais n3o s3o traduzidos para esse idioma. Apesar de falado em casa nas aldeias, n3o 3 usado para educaĀo geral e 3 ensinado em toda parte como l3ngua estrangeira. O 3nico jornal nacional em altaiano, Altajdyĉ Āolmony (A Estrela de Altai), aparece uma vez por semana. Na televis3o, o primeiro canal federal vai ao ar apenas alguns minutos por dia, para o tempo de que deveria dispor um boletim de not3cias.
- 63 Ap3s minha participaĀo em cursos e em entrevistas a jovens estudantes de escolas de m3sica, posso, sem hesitar, afirmar que, se forem seduzidos pela pr3tica musical e pela t3cnica do canto de garganta, provavelmente sua motivaĀo n3o durar3 muito, sobretudo quando eles perceberem que ter3o, se escolherem esse caminho, que memorizar centenas de versos!
- 64 MIFUNE, Marie-France. Rite et performance dans le culte du bwiti chez les Fang du Gabon [Rito e performance no culto do bwiti entre os Presas do Gab3o]. In: DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-H3l3ne, DAUPHINE, Claude, SMITH, Gordon E. (Ed.). **Territoires musicaux mis en sc3ne**. Montr3al : Presses de l'Universit3 de Montr3al, 2011, p. 307.
- 65 MAUSS, Marcel. Essai sur le don. Formes et raisons de l'3change dans les soci3t3s primitives [Ensaio sobre o presente. Formas e raz3es para o interc3mbio nas sociedades primitivas]. In: **L'Ann3e Sociologique**, 1923-1924, p. 30-186 [3gualmente : 3dition 3lectronique r3alis3e par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au C3gep de Chicoutimi, en ligne : <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>].
- 66 REGNAULT. Mise en sc3ne ..., *op. cit.*, p. 101.
- 67 Pelo menos, no n3vel da Rep3blica de Altai, Terkišev n3o poderia ser mais reconhecido do que de fato j3 3. Tamb3m sabemos que o sistema de distinĀo funciona dentro de uma l3gica de revezamento e que o bardo n3o pode ser coroado "Mestre da arte do bardo" pela segunda vez (materiais de campo 2011). Com relaĀo 3 sua "proeza voc3lica", n3o devemos esquecer que a t3cnica do canto de garganta mobiliza m3sculos da garganta que raramente s3o usados e que, portanto, em sua duraĀo, tal canto prova ser muito dif3cil.
- 68 GOYET & LAMBERT. Ępop3e et mill3narisme ..., *op. cit.*
- 69 GOYET & LAMBERT. Introduction..., *op. cit.*, § 5.
- 70 GOYET, Florence. De l'3pop3e ..., *op. cit.*; GOYET, Florence. L'3pop3e refondatrice : extension et d3placement du concept d'3pop3e. **Recueil Ouvert**, 2016: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee//revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>, consult3 le 2/05/2017. Selon l'auteure,

- l'épopée moderne “peut se déployer dans tous les genres, à condition qu'elle soit populaire, politique et polyphonique” [Segundo a autora, o épico moderno «pode ser utilizado em todos os gêneros, desde que seja popular, político e polifônico] (GOYET, Florence. *L'épopée ...*, *op. cit.*, resumo).
- 71 O “neoburcanismo” tenta atualizar as práticas rituais burcanistas do início do século XX. O movimento apareceu já há alguns anos na República de Altai, e desenvolve-se principalmente sob a bandeira do grupo ativista religioso Ak-T'arj (“caminho branco”), ele mantém uma atividade política muito forte, especialmente contra o budismo e o cristianismo, religiões percebidas por seus membros como importadas e impostas pelos tomadores de decisão política.
- 72 *Êšua* significa Jesus em hebraico.
- 73 Entrevista realizada em maio de 2011.
- 74 O termo *soot'yn* é sinônimo do termo *čörčök* “conto” (BASKAKOV & TOŠČAKOVA. *Ojrotsko ...*, *op. cit.*, p. 130). Segundo um informante (06/2017), também denota a transmissão de um ensinamento, de uma moral, como uma fábula.
- 75 Seu inimigo é chamado *Ėrlık*, nome dado em homenagem à divindade que rege o mundo inferior (inferno), no sistema de representações altaianas, e que às vezes é apresentado como responsável pela morte das pessoas. Nesse caso, mesmo que não haja menção explícita a uma crucificação, *Êšua* morre em *Tuu baš*, a “montanha da cabeça”, ou seja, o Gólgota.
- 76 É o caso de várias versões do épico de Altaj-Buučaj (JACQUEMOUD. *Altaj-Buučaj ...*, *op. cit.*).
- 77 DUNDES, Alan. *The Hero Pattern and the Life of Jesus*. In: **Essays in Folkloristics**. Delhi: Folklore Institute, 1978, p. 223–270.
- 78 HAMAYON, Roberte. La “tradition épique” bouriate change tout en étant facteur de changement. **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines 45, Épopée et millénarisme : transformation et innovation**, section 1 : *L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014 : <http://emscat.revues.org/2277>. Acessado em 30 de junho de 2014, § 41.
- 79 JACQUEMOUD. *Altaj-Buučaj ...*, *op. cit.* Pode-se dizer que, em certo sentido, a história é atualizada em Altai, visto que também não há menção a romanos e a judeus. Por outro lado, o tema do dilúvio é brevemente abordado, bem como o é tanto o profeta João, que batiza o herói *Êšua*, quanto a peregrinação deste no deserto, como as tentações do diabo por ele sofridas, assim como também suas habilidades enquanto agente de milagres, seus ensinamentos e sua ressurreição.
- 80 JACQUEMOUD, Clément. **Les Altaïens, peuple turc des montagnes de Sibérie** [Os altaianos, povo turco das montanhas da Sibéria]. Genebra-Paris: Fundação Cultural – Museu Barbier-Mueller, Somogy, 2015, p. 120.
- 81 Os heróis geralmente não têm um umbigo, o que ajuda a associá-los a seres extraordinários e a atribuir uma origem divina a eles. Em contraste, Ak-Bourkhan “com umbigo e coração” tende a se aproximar mais da humanidade.
- 82 Em Altai, no passado, pessoas alfabetizadas (que haviam estudado em mosteiros mongóis) eram chamadas *sudurčy*, ou seja, pessoas capazes de ler *sudur*, sutras budistas (KOS'MIN, Vitalij Konstantinovič. *Mongolian Buddhism's Influence on the Formation and Development of Burkhanism in Altai. Anthropology & Archeology of Eurasia*, 45(3), 2006–7, p. 59). Vemos nesse livro um testemunho da influência do burcanismo. Frequentemente, o filho do herói pede à nova esposa de seu pai que lhe diga onde está sua noiva predestinada, uma resposta que ela encontra consultando um livro de sutras *sudur bičik*.
- 83 Deve-se notar também que a organização budista local, à qual o músico é afiliado, também leva o nome de Ak-Bourkhan.

- 84 A origem do texto pode realmente ser questionada. Até onde consegui saber, parece que seu autor, um conhecido letrista do período soviético que escreveu muitas canções para a glória do Partido, oferece paradoxalmente um texto com uma forte conotação religiosa. Čapyev poderia muito bem ter participado dos últimos rituais burcanistas da década de 1920, ter ocultado secretamente o texto da oração até o relaxamento religioso da década de 1980 e, depois, tê-lo publicado. Ele também poderia apenas tê-lo escrito. Dentro desse contexto, a pergunta sobre se o mantra foi ou não originalmente observado por Čapyev, é, portanto, totalmente pertinente.
- 85 Altaj-ëezi é venerado não apenas pelos burcanistas, mas também pelos xamanistas e às vezes ainda pelos convertidos à ortodoxia (ou seja: à Igreja Ortodoxa Russa).
- 86 Também chamado de Bij-Altaj (“Rico Altai”). Khan-Altaj pode ser considerado como o nome “original” do espírito de Altai, usado no burcanismo no início do século XX. Atualmente é bastante obsoleto, abandonado em favor de sua designação Altaj-ëezi (Tjuhteneva, *Zemlja, Voda ...*, *op. cit.*).
- 87 Deve-se notar que a etimologia do termo *kaj* também se refere à idéia de “voar para longe, deslizar, ferver” (BASKAKOV & TOŠČAKOVA. *Ojrotsko ...*, *op. cit.*, p. 67).
- 88 TERKIŠEV, Èmil'. **T'üregimde – Kaj, T'añarym – Altaj** [No meu coração – o *kaj*, *Mon t'añar – l'Altai*]. Gorno-Altaišk: Edição do autor, 2009, p. 12-14, 20 e 72. O *t'añar* é um tipo de canto tradicional de Altai.
- 89 KERGILOV, Karyš. **Kuulgazyn èles** [Um momento mágico], Gorno-Altaišk, Edição do autor, 2007, p. 36-42. Podemos deduzir que, ao brincar com as palavras *sanbaška* “estranho” e *kaj* “canto de garganta”, o autor esteja querendo transmitir a ideia de uma espécie de épico contemporâneo.
- 90 DURING. *Globalisations...*, *op. cit.*, p. 45.
- 91 No sentido de se apropriar de uma prática cultural e reivindicar a herança inerente a essa prática (GAUTHARD. *L'Épopée...*, *op. cit.*, p. 173).
- 92 PROVINI, Sandra. Resumo da intervenção de Florence Goyet: Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière [Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira. **Camena**, 4, 2008. [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CR-FGoyet\\_epopee-guerriere.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CR-FGoyet_epopee-guerriere.pdf), acessado em 15/04/2017.
- 93 GOYET. *Do épico...*, *op. cit.*, § 1.
- 94 GOYET. *Do épico...*, *op. cit.*, § 12.
- 95 PROVINI, *Resumo...*, *op. cit.*

## **BOUBOU ARDO GALO, UMA INTERPRETAÇÃO SONGAI-ZARMA<sup>1</sup>**

*Sandra Bornand<sup>2</sup>*

### **Preâmbulo relativo aos artigos de Christiane Seydou e Sandra Bornand**

A presença de um mesmo herói na produção épica de duas populações africanas distintas já é questionável. Ainda mais quando, estudando a gesta desse herói – Boubou Ardo Galo –, em sua própria sociedade de origem, os Fulas, descobrimos que ele apresenta uma ambivalência assumida, uma vez que incorpora resistência ao Islã, em uma população que inclui os últimos fundadores das teocracias islâmicas na África Ocidental, e, no entanto, apesar disso, continua a ser celebrado pelos griots até hoje. Outra curiosidade: ele emigrou para os relatos épicos de uma população, os Songai-Zarma, a qual, precisamente, teve que lutar contra a islamização imposta pelos Fulas.

Ao estudar esse caso, parece que o cerne do problema está principalmente no público em questão. Na área fula de onde ele vem, esse personagem, que está na encruzilhada do período pré-islâmico e da era da diina (Estado Islâmico), encarna toda a ambiguidade dessa situação – a resistência ao Islã e a lealdade ao *pulaaku* (ideologia “identi-

tária” fula) se confundem nessa figura – o que, sem dúvida, explica seu tratamento paradoxal e celebridade ininterrupta entre os Fulas, notórios propagadores do Islã no Sahel. Na área Ssongai-Zarma, essa epopeia faz parte das chamadas histórias de “distração”, distinta daquelas concernentes aos verdadeiros heróis Songai ou Zarma, os quais têm a função de exaltar seus descendentes, e a oposição do personagem ao Islã se confunde com a luta dos Zarma contra os Fulas, representados aqui pelos principais responsáveis pela implantação do Islã nessa região: os Fulas de Macina e El Hadj Omar, o “conquistador *toucouleur*”<sup>3</sup>.

O tratamento que cada griot (tanto entre os Fulas quanto entre os Zarma) dá à apresentação do personagem – durante vários episódios em que, diante de situações conflitantes, ele conhece destinos contraditórios – sugere que as diferentes orientações adotadas para cada versão são altamente dependentes do público-alvo; o que, a propósito, revela um fato determinante em sociedades com tradição oral ainda operando ativamente na transmissão do patrimônio literário africano.

Destinadas ao público Fula, as versões mantêm, não sem uma certa confusão, Boubou Ardo Galo em seu status de personagem icônico, próprio a todo herói épico, como a personificação do *pulaaku* (ou seja, como aquele que encarna o código de conduta do povo Fula); uma vez que o papel sociocultural das performances épicas ainda é reviver no auditório, através da forma textual, vocal e musical desses relatos épicos, um reconhecimento exaltado dos valores que constituem sua unidade e solidariedade.

Destinadas ao público Zarma, as versões, lidando com um herói que não pertence à população-alvo, permitem liberdade de tratamento, impossível quando o personagem heroico é Songai ou Zarma. As transmissões por rádio, em particular, destinadas a um público indiferenciado, têm duas vantagens: por um lado, podem adotar um tratamento menos orientado para a exaltação da identidade (como são as histórias de ancestrais ou guerreiros), evitando assim o risco de criar



tensão dentro de uma audiência que é impossível de identificar e inacessível; por outro lado, podem mudar ou até transpor a situação épica para crises narrativas contemporâneas: crises sociais, religiosas ou políticas; e o caráter de Boubou Ardo Galo, a encarnação do *pulaaku* é, portanto, particularmente bem-vinda por despertar o sentimento de independência, quando o Níger<sup>4</sup> experimenta tensões com a Líbia e com o estabelecimento de um islamismo *wahhabi*<sup>5</sup> (ortodoxo).

A epopeia de Boubou Ardo Galo também é contada no Níger para um público de língua songai. É interessante, então, perguntar-se por que esse público aprecia esse canto que coloca em cena somente personagens do povo Fula.

Com efeito, eu identifiquei nada menos do que quatro griots que contaram essa história em língua songai<sup>6</sup>. Também foi transmitido nos anos 80 pela rádio nacional nigerina e continua sendo transmitida atualmente pela rádio privada.

Para este trabalho, estarei interessada na versão mais conhecida, produzida para o rádio por Djado Sékou, um *jasare* (historiador griot e genealogista zarma) famoso por ter tornado a narração no rádio sua especialidade. Para concluir minha análise, no momento oportuno, compararei essa versão com outras duas de outro *jasare*, Djéliba Badjé: uma versão completa, que eu mesma gravei; a outra foi feita para o rádio, mas cobre apenas a segunda parte da epopeia contada por Djado.

## Elementos de contextualização

Para que possamos entender esse fenômeno, gostaria de apresentar em poucas palavras o Songai-Zarma e as relações que eles têm com os Fulas.

Cerca de 22% da população nigerina faz parte da chamada Songai-Zarma-Dendi<sup>7</sup>, a segunda maior população do Níger, atrás dos Hauçá. Embora reivindiquem em seus discursos uma aristocracia de

origem diferente, Songai, Zarma e Dendi compartilham uma estrutura social idêntica, um certo patrimônio cultural e uma mesma língua<sup>8</sup>.

## 1.1 Historicamente

Embora a origem dos Songai e dos Dendi seja bem conhecida, os Zarma são descritos como “um povo que surgiu por mutação das margens ocidentais do Império Songai, um dia no século XVI, com (fato singular) sua história, sua religião, suas particularidades”<sup>9</sup>. Após um conflito com os Fulas<sup>10</sup>, eles teriam migrado para as regiões que atualmente ocupam o oeste do Níger. Chegaram pela primeira vez a Sargane, ao norte da capital Niamey, e depois continuaram sua migração para o sul, eventualmente ocupando uma vasta terra de cerca de 60.000 km<sup>2</sup><sup>11</sup>. Os Zarma são cercados ao norte pelos Tuaregues, ao noroeste pelos Songai, ao leste pelos Hauçá, ao sudoeste pelos Gourmantchés e Fulas e ao sul pelos Dendi.

No século XVII, os Fulas, que vieram, segundo Boubé Gado<sup>12</sup>, de Macina, estabeleceram-se pela primeira vez de maneira pacífica no país zarma (Zarmataray), todavia, desde o advento de Ousmane Dan Fodio no país hauçá (1804), realizaram saques contra o Zarma e tomaram o poder no leste. A partir de então, a região viveu em guerra até a chegada dos franceses no final do século XIX. À beira do rio, a situação era diferente: Zarma e Fulas viveram em paz, principalmente por causa de Alfa Mahamane Diobbo, marabu (ou seja: líder espiritual islâmico) fula de Say, cuja autoridade moral e espiritual foi reconhecida pelos dois lados. Alguns chefes zarma nessa área ocasionalmente se juntaram aos Fulas para combater outros chefes zarma no leste<sup>13</sup>.

De qualquer forma, os Fulas foram os agentes da islamização dos Songai-Zarma. Atualmente, eles compartilham um território comum com os Zarma<sup>14</sup>; contudo, conflitos recorrentes permanecem (especialmente no leste). De fato, se os Fulas são principalmente pastores,

os Zarma são, em sua maioria, agricultores, e nem sempre é fácil atravessar os rebanhos dos primeiros<sup>15</sup>.

## 1.2 Linguisticamente

No Níger, songai–zarma (como é chamado no Níger) e fula são considerados idiomas nacionais (assim como hauçá e sete outras línguas) aos quais é adicionado o francês, que é o idioma oficial.

Embora existam muitos empréstimos recíprocos entre songai e fula, essas duas línguas não têm características comuns: a primeira é uma língua com sistema tonal (com dois níveis e quatro tons), do tipo isolante, com morfologia fraca, enquanto a segunda é, ao contrário, uma língua aglutinativa, sem tons.

No Níger, na maioria das vezes são os Fulas que adotam o idioma dos outros falantes da região em que vivem para interagir, a tal ponto que acontece – embora não muito frequentemente, porém numa constância suficiente para que isso seja observado – de filhos de Fulas não falarem mais a língua de seus pais. Se os Songai–Zarma, que vivem entre os Fulas, conseguem entender e falar a língua destes últimos, eles geralmente recorrem a língua deles apenas como último recurso, quando seu interlocutor não fala songai<sup>16</sup>.

## 1.3 Socialmente

As sociedades Songai–Zarma, muito hierárquicas, são marcadas por uma separação entre homens livres e escravos. Embora a escravidão não exista mais atualmente, a discriminação social contra os descendentes de cativos continua<sup>17</sup>.

Essa dicotomia se torna tricotômica quando levamos em conta os *jasare* (griots genealogistas e historiadores de origem soninké, considerados mestres–griots). Não pertencendo nem ao grupo de “nobres”

nem ao de “cativos”<sup>18</sup>, esses griots se diferenciam dos outros griots–quémanceurs (*ηwaarayko*), especialmente por sua origem soninké, que lhes confere um aprendizado longo e muito estruturado, capacitando-os à enunciação de discursos históricos e ao domínio do alaúde de três cordas (*moolo*)<sup>19</sup>. Os *jasare* colocam suas habilidades discursivas e memoráveis a serviço de homens livres; seu repertório, particularmente rico e variado, inclui vários gêneros discursivos: genealogias (*kaayi ceeyan*: literalmente “chama dos ancestrais”), louvores (*zamu*), epopeias (*wangaari deede*, literalmente “relatos de guerreiros”), relatos de ancestrais (*kaayi deede*), relatos de distração (*faakaaray deede*).

## O interesse surpreendente dos Songai-Zarma pelas epopeias dos Fulas

Combinando investigação etnográfica e análise de discurso, pude listar várias razões que justificam esse interesse dos Songai-Zarma pelas epopeias fulas. Primeiro, como vimos, os Songai-Zarma sempre mantiveram relações com os Fulas, seja na região de origem (no que hoje é a República do Mali) seja em seus territórios atuais.

Do ponto de vista das representações sociais, os Fulas constituem, aos olhos da etnia Songai-Zarma, um povo próximo e distante. Eles são próximos pela localização geográfica, porque compartilham o mesmo território por alguns séculos. Essa proximidade gera algumas semelhanças entre eles, especialmente quando abordamos certos traços sociais, também compartilhados, é verdade, com outros povos da África Ocidental: além da mencionada dicotomia entre homens livres e escravos, acima mencionada, e da presença de um griot genealogista e historiador, mencionarei essa característica essencial, que é o sentimento de modéstia, também chamado de “vergonha” (*haawi* em zarma), que impõe enfaticamente o total controle das emoções. Esse sentimento, altamente valorizado, tanto entre os Songai-Zarma

quanto entre os Fulas<sup>20</sup>, distingue o homem livre, que, como se diz, sem a sentir, “conhece a vergonha” do escravo (ou de seus descendentes).

A alteridade reside no fato de serem dois povos com origens e história distintas: os criadores Fulas, geralmente nômades, opõem-se aos agricultores sedentários e aos Estados fulas do século XIX, que são islamizados, enquanto os pequenos chefes Songai-Zarma, frequentemente, são refratários ao Islã. Isso explica a representação ambivalente que os Songai-Zarma ainda hoje têm dos Fulas:

Ao mesmo tempo, respeitados, valorizados ou admirados (por causa de sua antiga hegemonia política: será fácil dizer dos aristocratas Fulas que eles são “mais” nobres do que qualquer outra pessoa; também por causa do papel que desempenharam na propagação do Islã) e ao mesmo tempo alvo de zombaria ou sarcasmo, seja por causa de seu modo de vida diferente (tanto como pastores de ovelhas, quanto como pastores da religião), seja porque são considerados como tendo um caráter enganoso e desonesto<sup>21</sup>.

No entanto, é provavelmente nesse contraste entre semelhança e alteridade que reside o interesse dos griots Songai-Zarma pelas epopeias fulas. Os Fulas estão próximos o suficiente – geograficamente e por seus valores – para serem familiares aos ouvintes, e essa proximidade torna a moral disseminada em histórias cujos heróis, tempo e lugar são de outros lugares, dignas de crédito. Todavia, eles também são diferentes o bastante para que se possa permitir uma liberdade de tom que o griot não permitiria em epopeias que evocam heróis Songai-Zarma.

Essa liberdade também é possível, porque o objetivo perlocucionário das histórias varia de acordo com o tipo de herói encenado. Assim, os relatos dos quais os heróis são Songai ou Zarma, contados a seus descendentes, são chamados de *wangaari deede* “relato do guerreiro” ou *kayayi deede* “relato dos antepassados”, ao contrário – em

resumo – dos contos cujos heróis são estrangeiros, os quais são considerados *faakaaray deede*, ou “relatos de distração”<sup>22</sup>.

Essa mudança de gênero, às vezes para a mesma história, implica uma mudança no objetivo perlocucionário; quando o griot relata as façanhas de um herói Zarma ou Songai, ele procura vincular seus descendentes ao ancestral deles e, desse modo, provocar um sentimento de exaltação: lembrá-los de onde eles vêm causa uma forte emoção e deve levar os ouvintes a adotar um comportamento digno de seus ancestrais (bravura, generosidade etc.), já que, em essência, eles herdaram essas qualidades. O “relato de distração”, por outro lado, pretende ser recreativo, mesmo que retenha sua função de ensinar e incentivar o bom comportamento social. Suas características o aproximam do conto (*jandi*), contudo, ao contrário desse, o “relato de distração” mantém um caráter histórico e é percebido como verdadeiro, devido, em especial, à sua narração por griots.

Há, no entanto, outra razão para optar por contar a história de um herói Fula. A ética do griot não lhe permite relacionar o que provavelmente criaria tensões em seu público Songai-Zarma. Portanto, ele deve adaptar constantemente seu discurso, ou mesmo censurar certas partes dele, dependendo da identidade de seus ouvintes, a fim de controlar o risco de discórdia que ele poderia representar para a comunidade. Um provérbio Zarma não diz: “Um mau discurso é como fogo no mato: você sabe quando ele começa, porém nunca quando pára”? Ora, a epopeia que nos interessa foi gravada e transmitida no rádio. Diante de um público anônimo, que é impossível identificar, o griot geralmente opta por “relatos de distração”<sup>23</sup>, porque são mais consensuais, a ponto de os jovens Zarma – que têm apenas um conhecimento radiofônico dos relatos dos griots – pensarem que não há épopeias em sua cultura.

Essa escolha de um relato cujos heróis são estranhos às pessoas que formam o público ouvinte é, assim, uma estratégia do griot que visa

distanciar a narrativa histórica para remover apenas sua substância – sua moral – sem arriscar prejudicar a harmonia social às vezes frágil.

## **A história de Boubou Ardo Galo, do contexto histórico à performance**

A epopeia de Boubou Ardo Galo interessa especificamente ao público Songai-Zarma, porque fala da islamização da região e das revoltas produzidas na sociedade Fula pelo confronto entre os valores da sociedade pré-islâmica e aqueles que trouxe a nova religião. A região songai-zarma passou por uma crise idêntica e permanece preocupada, no momento da narração, com as questões da articulação entre a cultura “tradicional” e a prática religiosa. Contá-la como uma história que afeta os Fulas – agentes da islamização dos Songai-Zarma – a epopeia se torna, portanto, um recurso particularmente eficaz em chamar a atenção de seu público para o que está em jogo.

O país Songai-Zarma sofreu várias ondas sucessivas de islamização. Se o Islã foi introduzido pela primeira vez no país Songai no século X pelos comerciantes, sua posição permaneceu marginal (até o início do século XIX e sob a liderança de grandes líderes religiosos islâmicos fulas, os marabus, no país Songai-Zarma)<sup>24</sup>. Firmemente implantado nos principados localizados às margens do rio ou nas áreas de trânsito, o Islã era uma minoria nas outras regiões, que permaneceram fortemente apegadas às religiões locais. Paradoxalmente, a colonização, que desempenhou um papel determinante na expansão do Islã, foi percebida como um fator de unidade e um meio de distinção em relação ao poder francês, e sua progressão foi tanto geográfica quanto social (“a cosmogonia, a lei, a moralidade islâmica gradualmente vão começando a permear a vida cotidiana, mesmo que isso custe uma mistura com a cultura pré-islâmica”<sup>25</sup>). Essa implantação não foi bem recebida em todos os lugares e, como J. Rouch<sup>26</sup> relata que os locais de

oração muçulmanos foram incendiados periodicamente até pelo menos a década de 1950; contudo, o Islã se tornou cada vez mais importante no território Songai-Zarma.

Do ponto de vista do contexto da performance, a situação das comunicações via rádio é incomum<sup>27</sup> para um griot e ela coloca-lhe dificuldades específicas. Acostumado a falar para um público que ele identifica e ao qual ele adapta com habilidade seu discurso, a fim de respeitar seu contrato tácito de não incomodar ninguém, o griot deve aqui lidar com todos as possibilidades: os Songai-Zarma não formam uma única entidade, nem em suas relações com os Fulas, nem em seus vínculos com o Islã; além disso, essa epopeia pode ser ouvida por qualquer um que entenda o songai, inclusive pelos Fulas da região.

Essa epopeia é registrada em um contexto religioso e político tenso. Se, ao recontar, em 1987, a epopeia de Boubou Ardo Galo no rádio, Djado Sékou estava falando – embora as práticas pré-islâmicas persistissem – para um público muçulmano, diferentes movimentos estavam em confronto:

- A obediência sufi, a mais importante até meados da década de 1990, é representada por duas irmandades, a Qadiriyya e a Tijâniyya (respectivamente designadas na epopeia por Hamdallaye e Xeique El Hadj Omar);
- O movimento Izala<sup>28</sup>, de obediência *wahhabi* (ou seja: ao islamismo ortodoxo), confidencial nos anos 1980, desenvolveu-se rapidamente com o advento da política multipartidária no início dos anos 1990, devido a um afrouxamento do controle estatal sobre as forças, políticas ou religiosas, capazes de minar sua autoridade;
- A coexistência entre os Tijâni e os Izala não é fácil, e conflitos recorrentes foram observados na década de 1980.



Do ponto de vista político, essa epopeia foi contada alguns meses antes da morte do general Seyni Kountché, no poder desde seu golpe militar em 1974. Se o general havia abordado taticamente os países árabes por causa de sua religião comum, ele queria manter o controle das autoridades religiosas, porque via nos movimentos muçulmanos possíveis vetores de rebelião. É preciso dizer que o período foi instável para a ditadura nigerina, que estava enfrentando tensões com o regime líbio de Kadhafi, o qual teria financiado vários golpes abortados. É nesse contexto que a epopeia de Boubou Ardo Galo foi gravada e transmitida pela “Voz do Sahel”, a estação de rádio oficial, transmitida em todo o país<sup>29</sup>.

Além disso, há relações tensas entre Djado Sékou, o narrador, e Seyni Kountché, o qual anteriormente já havia censurado uma das suas epopeias, a de El Hadj Omar. Considerando um tanto vulgar a parte sobre Boubou Ardo Galo, o general pediu ao griot que fornecesse uma versão mais adequada, no que foi atendido pelo narrador<sup>30</sup>. Kountché também criou, da mesma forma como havia feito em relação à religião, a “Associação de Griots do Níger”, a fim de exercer controle sobre esse grupo socioprofissional.

## Uma reinterpretação ideológica

Para mostrar como os griots Songai-Zarma reinterpretem “a instauração de uma nova<sup>31</sup> ideologia” em Macina, aqui está um breve resumo da epopeia na versão de Djado Sékou<sup>32</sup>.

Pensando que poderia converter Boubou Ardo Galo, o último chefe não muçulmano da região, o chefe Fula de Macina, Sékou Amadou deu a ele sua filha Takaldé Waldé em casamento. O guerreiro aceita a garota, todavia, por bravura, continua sendo ainda mais incrédulo, e Sékou Amadou se vê forçado a declarar guerra contra ele. Essa atitude de Sékou Amadou não será boa para ele, porque Boubou Ardo Galo o derrotará e o humilhará, oferecendo-o como escravo a seu griot e o

proibirá de praticar sua religião. Sua provação irá durar dois anos, até que Boubou Ardo Galo finalmente resolva libertá-lo.

Para vingar o pai, Takaldé Waldé empurra o marido para a guerra contra o único chefe que poderia derrotá-lo: El Hadj Omar, o grande guerreiro muçulmano toucouleur. Boubou Ardo Galo o enfrenta, apesar de uma profecia que prevê derrota para ele; o que efetivamente acaba acontecendo com sua morte na batalha. El Hadj acaba capturando Hamdallaye, capital de Macina, e decapita Amadou Amadou, filho de Sékou Amadou, culpado de ter recebido o guerreiro “pagão”, seu cunhado, que se refugiara em sua casa.

El Hadj, em seguida, faz uma peregrinação a Meca. Lá, ele mostra que domina o Alcorão melhor que os árabes e revela a eles que quem dirige a oração não é outro senão seu antigo inimigo, o general francês Faidherbe. Os árabes reconhecem sua superioridade antes que ele retorne, após algumas aventuras, ao seu reino.

Nas versões contadas pelos dois griots songai-zarma, Djado Sékou e Djéliba Badjé, encontramos a ambiguidade, já descrita por Christiane Seydou, entre um apego aos valores “tradicionais” e a prática do Islã. No entanto, há duas diferenças significativas:

- Boubou Ardo Galo luta contra o estado teocrático de Hamdallaye e contra o conquistador muçulmano de Futa Toro, El Hadj Omar;
- A epopeia não para com a morte de Boubou Ardo Galo, porém continua com as aventuras de El Hadj em Medina e Meca, uma oportunidade para o narrador defender a superioridade de um “Islã negro” sobre os árabes.

Assim, os personagens de Boubou Ardo Galo e El Hadj Omar não puderam, historicamente, se encontrar. Como então entender esse anacronismo que leva a um duplo confronto?

## Boubou Ardo Galo, uma figura importante da resistência

Esse artifício permite colocar Boubou Ardo Galo no centro dos dois principais eventos que perturbaram Macina no século XIX: a islamização e a queda de Hamdallaye. O anacronismo contribui para destacar uma figura de resistência e a transforma em um grande herói, tanto melhor quanto permite que Djado e Djéliba proponham uma comparação explícita entre Boubou Ardo Galo e El Hadj Omar, o último grande conquistador muçulmano da África Ocidental. Citemos Djado:

A esposa de Boubou Ardo Galo olhou ao redor do mundo e viu que seu marido só era correspondido por El Hadj Omar do Futa [...]” (Djado, v. 580).

Esta é a história de Boubou Ardo Galo e El Hadj Omar do Futa” (v. 1506).

Observamos, ao longo da epopeia, outras semelhanças entre esses dois personagens:

- ambos são elogiados pelo narrador griot;
- cada um possui no relato um griot de sua própria religião;
- ambos saem vitoriosos de pelo menos um confronto (Boubou contra Sékou Amadou, El Hadj contra Boubou e Amadou Amadou, às vezes confundidos na epopeia com Sékou Amadou, seu pai).

Os líderes de Hamdallaye – Sékou Amadou e Amadou Amadou – não são elogiados pelo narrador, nenhum griot é mencionado ao lado deles e eles são derrotados por Boubou Ardo Galo e El Hadj Omar. Além disso, nem Djado nem Djéliba lhes dedica algo, em seu repertório épico. Pode-se dizer que esses dois líderes aparecem, em ambas as versões, como personagens secundários, em relação aos heróis principais.

São os narradores que, valorizando-os, fazem com que eles possam desempenhar seu papel com mais força: os líderes de Hamdallaye são definidos como “santos” cuja conduta é impecável e heroica, mesmo que isso acabe por levá-los à derrota e à morte.

Todavia, dedicando explicitamente a epopeia a Boubou Ardo Galo<sup>33</sup> e não a El Hadj Omar, por muito presente que este esteja na história, Djado e Djéliba glorificam é a Boubou Ardo Galo, considerado por eles um guerreiro resistente, representante do espírito de independência. Essa é uma oportunidade para esses grupos reativarem valores familiares aos ouvintes de língua songai. Os Fulas são exemplos que eles invocam, quando se trata de falar sobre autocontrole, senso de honra ou independência de espírito, três valores também importantes para o Songai-Zarma<sup>34</sup>.

Mais ainda, a epopeia de Boubou Ardo Galo deve ser reinterpretada à luz da situação nigerina e das questões que a atravessam no momento da narrativa, em particular a articulação entre a cultura “tradicional” e a religião muçulmana.

Quando um griot conta uma epopeia ou um relato de um ancestral de um de seus descendentes, é sempre necessário estabelecer o elo entre as gerações e mostrar sua continuidade, apesar da ruptura causada pela colonização: “Se não fosse pela época dos Brancos, ele seria capaz dos mesmos gestos que seu antepassado”, sentencia o griot. Essa afirmação é uma maneira de reafirmar que, nos países Songai-Zarma, herda-se poder como herdamos-se qualidades, mesmo que algumas delas – como bravura na guerra – não sejam mais expressas atualmente, ainda que seja possível expressá-las de forma diferente<sup>35</sup>.

Assim como a colonização, a islamização trouxe uma profunda ruptura na sociedade Songai-Zarma e, embora o griot não diga: “Se não fosse pela era muçulmana”, os ouvintes também interpretam a epopeia de Boubou Ardo Galo nos seguintes termos: há claramente um antes e um depois da islamização. Esse pressuposto – “se não fossem

os novos tempos” – não apenas revela uma ruptura entre dois mundos distintos por suas referências; ele também nos mostra uma continuidade, a dos atos de resistência e bravura, já que cada um dos dois heróis se rebela contra o que os outros procuram impor: Boubou Ardo Galo enfrenta o Islã do povo de Hamdallaye e El Hadj Omar luta contra os árabes que se atrevem a escrever que existem dez mil pessoas semelhantes a ele em Meca.

Desse modo, como a comparação de Boubou Ardo Galo com El Hadj Omar reforça o caráter heroico do guerreiro de Macina, o inverso – a comparação de El Hadj com Boubou Ardo Galo – mostra continuidade nesses dois heróis Fulas: sua recusa de dominação externa. Porém, com uma nuance: El Hadj Omar concorda em servir a Deus, o que Boubou Ardo Galo sempre rejeitou (isso não o faz dizer que o Islã é uma “prática de escravos”?).

Esses dois personagens aparecem, portanto, como figuras de resistência. É dessa maneira enfática que suas imagens ressoam no momento da narrativa. O próprio governo apela ao espírito de independência dos nigerianos, mesmo quando o país está passando por um período de instabilidade política e religiosa significativa: repercussões da violência religiosa no norte da Nigéria<sup>36</sup>, repetidas tentativas de golpe de Estado (pilotadas, como se sabe, por Kadhafi<sup>37</sup>), temores de uma intervenção francesa<sup>38</sup> contra o regime do general Kountché, que mostra hostilidade tanto ao modelo ocidental quanto ao líbio.

Essa continuidade entre os dois guerreiros também é explícita em outro ponto importante: a presença de um griot ao seu lado; um griot que permanece o tempo inteiro à sua disposição, porque se o griot de Boubou Ardo Galo encoraja seu mestre a práticas não-muçulmanas, o segundo, por sua vez, acompanha El Hadj Omar em sua *jihad* e em sua peregrinação a Meca. Sabendo que Seyni Kountché era cauteloso com os griots, especialmente sabendo que eles eram sempre mais contestados pelos líderes religiosos muçulmanos, os marabus, pode-

mos ver nessa presença exibida a vontade do griot de tornar seu papel essencial e, em particular, de mostrar que é “útil” ao Islã: ele não é o companheiro de quem liderou a *jihad* na África Ocidental, de quem demonstrou sua superioridade sobre os sábios de Meca? A transmissão da epopeia via rádio torna-se, desse modo, uma tribuna.

De fato, fortalecidos pela progressiva islamização das populações, certos líderes religiosos muçulmanos Songai-Zarma, os marabus, acusam os griots de, antes da chegada do Islã<sup>39</sup>, terem pertencido aos *Jâhiliyya*. Como muçulmanos alfabetizados, esses chefes espirituais, os marabus, oferecem uma identidade cultural e religiosa radicalmente diferente da transmitida pelos griots. Essa competição de conhecimento e habilidades cria um antagonismo entre esses dois grupos durante as cerimônias, porque, para afirmar seu poder na sociedade Songai-Zarma, certos marabus (esses líderes religiosos muçulmanos) não hesitam em caluniar publicamente os griots. Para isso:

- Eles descrevem o griotismo como “atividade ociosa” e acusam os griots de viverem intimamente ligados ao povo (esse argumento tem ainda mais peso do que aquele usado pelo próprio Kountché<sup>40</sup>);
- Eles acusam os griots de evocarem o período pré-islâmico e de serem seus representantes, certamente em menor grau que o *ziima* (“sacerdotes” das religiões nativas);
- Eles acusam muitos griots de ofenderem a Deus, quando louvam simples seres humanos, porém também de mentirem desavergonhadamente, ao pontuarem suas histórias de forma exagerada. Essas acusações mais recentes são ainda mais eficazes, quando são acompanhadas de ameaças ao além, como as seguintes: aqueles que persistem nesses caminhos serão desfigurados durante o Último Julgamento ou, pior, queimarão por toda a eternidade nas chamas do inferno.

Os griots, por sua vez, não se utilizam dessa política quase sistemática de difamação, uma vez que eles próprios são muçulmanos e perderiam muito crédito se mostrassem oposição declarada aos defensores do dogma<sup>41</sup>. Diante desses ataques, suas reações são diversas: entre o abandono da prática do griotismo, o abandono apenas de relatos ou as tentativas de legitimar as práticas que consideram compatíveis com Islã. Os griots que continuam praticando usam epopeias para mostrar sua importância e legitimar sua presença, como é particularmente o caso aqui, quando o griot se representa como um ator-chave, tanto na sociedade pré-islâmica quanto na muçulmana<sup>42</sup>.

O narrador griot, portanto, procura invalidar os argumentos dos religiosos:

- Ele toca os seguidores de Tijâniyya, descrevendo-se como o companheiro de um respeitado representante do Islã na África Ocidental, um santo e um Tidjani erudito, todo-poderoso e capaz de superar seu rival em Qadiriyya, além dos estudiosos árabes de Medina e Meca;
- Ele toca os Izala, com mente wahhabi (fiel ao islamismo ortodoxo), mostrando que seus colegas em Meca não conseguiram perceber que foram levados à oração por um homem incircunciso;
- Mas ele também afeta seus “clientes” em potencial, os homens livres, quando mostra que um bom griot é uma arma e proteção para quem o possui. Isso é ainda mais evidente em Djéliba, para quem a vitória sobre Boubou Ardo Galo somente fora possível com a eliminação de seu griot.

## A demanda pelo “Islã negro”: o episódio de El Hadj nos lugares sagrados do Islã

Essa epopeia, nas duas versões que tenho, não é apenas a de Boubou Ardo Galo; ela contém também a gesta de El Hadj Omar, a qual parece inseparável das gestas de Boubou Ardo Galo, como se um só assumisse seu verdadeiro significado em sua associação com o outro. Há muito tempo me pergunto sobre o interesse que os griots têm em expor esses dois relatos em conjunto para nós, e em particular o que aconteceu aqui no episódio de El Hadj Omar em Medina e Meca. Desta vez, os griots anunciam contar a epopeia de Boubou Ardo Galo.

Ao articular os dois relatos e colocá-los em uma perspectiva histórica mais ampla, descobrimos caminhos interessantes. Essa epopeia mostra a passagem entre dois mundos de referência: um passado, o outro em formação, e cada um dos heróis simboliza um dos pólos. O primeiro, Boubou, é o “animista” que resiste ao Islã e é heroico justamente por ser o último bastião de um mundo fadado a desaparecer. O segundo, El Hadj Omar, é o conquistador muçulmano – que passou pelo Níger – e espalhou o Islã por toda a África Ocidental. Sua aura é tal que ele se mostra invencível, tanto no campo de batalha quanto no nível religioso (seu conhecimento excede em muito o dos grandes sábios). A perfeição de El Hadj Omar reflete evidentemente em Boubou Ardo Galo, porque, em última análise, não há vergonha em ser derrotado por um herói assim.

E esse personagem de El Hadj, que desmistifica os colonos franceses (ele mostra as intrigas do general Faidherbe em Meca, também este, por seu turno, um grande herói da conquista colonial), que supera os estudiosos árabes por seu conhecimento religioso, que ninguém, nem mesmo os heróis do mundo antigo, pode derrotá-lo na guerra, não é uma maneira de lembrar os “negros” (*boro bi*: pessoa/negro) – tantas vezes mencionados nesse episódio –, sua dignidade, seu orgu-



lho e sua legitimidade, diante desses dois principais fatores de influência, a saber: o mundo ocidental e o mundo árabe?

Ao fazer uma peregrinação a Meca, El Hadj Omar faz atos de contrição e de submissão a Deus. E, como Djado Sékou menciona, não é de avião que ele empreende a jornada. Assim o verdadeiro desafio constitui originalmente o Hadj: vários meses de périplo e a incerteza de voltar vivo. Ao embarcar nessa jornada, El Hadj Omar reconhece ter pecado quando destruiu Hamdallaye e deseja receber o perdão divino por ter feito isso. Todavia, ele obterá mais: abrindo os olhos dos líderes religiosos muçulmanos, os marabus, de Meca, revelando sua falta de cultura e orgulho, ele se torna um sábio e supera em todos os pontos os wahhabis (isto é, islamistas ultraconservadores) que afirmam retornar às fontes do Islã, porém rezam por Faidherbe, um incircunciso.

A mensagem transmitida pode ser assim resumida: “nossos fundamentos são melhores que os seus”, uma maneira de enviar aos crentes de língua songai uma mensagem de desconfiança em relação ao Izala (então geralmente hauçá), de obediência wahhabi (ou seja, ao islamismo ortodoxo), depois de o fundador deste, o Xequie Aboubakar Goumi, ter qualificado os sufis de “pagãos”. Como se vê, as reivindicações da época e o sonho de Kountché de produzir um forte islamismo nigeriano devem ser lidos em filigrina, ou seja, percebendo-se suas tramas complexas.

## Conclusão

No início deste artigo, fiz a seguinte pergunta: como o tratamento da história e sua reinterpretação ideológica entre os Fulas poderia ser objeto de relatos em outra população? O exemplo que escolhemos para ilustrar nos mostra como uma epopeia cujos protagonistas são heróis fora da população-alvo é interessante para os griots, especial-

mente quando eles falam via rádio, onde não têm acesso ao público e, portanto, não podem se adaptar a ele em tempo real.

Ao narrar uma epopeia que não diz diretamente respeito aos que o escutam, o griot não se sente mais preso em uma rede de obrigações de dizer e exaltar a linhagem; ele pode então propor regimes de pensamento contemporâneo mais inovadores, diante das crises na sociedade nigerina (tensões de identidade, geopolíticas, religiosas, sociais ou culturais). É uma questão, na epopeia estudada aqui, tanto de como despertar o sentimento de independência entre os nigerianos de língua songai (o país então experimenta tensões com seu vizinho líbio e com a França, o país que o colonizou), quanto de propor uma referência cultural específica, em particular com a demanda pelo “Islã negro” e um apelo para manter o griot no papel central que ele ocupa na sociedade.

Essa operação de narrar o presente, por meio de um discurso considerado como “distração”, é, portanto, realizada com mais eficácia, pelo fato de esses assuntos estarem vivos e de o público ser particularmente sensível a eles. A epopeia é, para usar os termos de Florence Goyet (2006), essa “máquina de pensar” que os ouvintes integram e a partir da qual uma ideologia é construída. O que pode ser mais eficiente, para a consecução desse objetivo, do que uma rádio nacional que o propague amplamente?

## Referências bibliográficas

BORNAND, Sandra. **Le Discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger**. Paris : Karthala, 2005.

BORNAND, Sandra. Hommage aux Peuls ou comment dire l'indicible en pays zarma. In: U. BAUMGARD, U.; DERIVE, J. (éd.) **Paroles nomades. Ecrits d'ethnolinguistique africaine**. Paris: Karthala, 2005, p. 319–340.

BORNAND, Sandra. **Parlons zarma. Une langue du Niger**. Paris: L'Harmattan, 2016 (1<sup>ère</sup> édition : 2006).

BORNAND, Sandra. Appeler les ancêtres: pratiques et mémoire discursive chez les Zarma du Niger. In : **Textuel** 56, 2009, p. 107-137.

BORNAND, Sandra. Une narration à deux voix. Exemple de coénonciation chez les *jasare* songhay-zarma du Niger. **Cahiers de littérature orale** 65 "Autour de la performance", 2009, p. 39-63. Disponible en: <http://clo.revues.org/1104>. Consulté le 11/12/2016.

BRIGAGLIA, Adera. The Radio Kaduna Tafse (1978-1992) and the Construction of public images of Muslim scholars in the Nigerian media. **Journal for Islamic Studies** 27, 2007, p. 173-210.

DECALO, Samuel. **African Historical Dictionary of Niger**. New York, London: African Historical Dictionaries 20, The Scarecrow Press, Inc. Metucken, 1979.

GADO BOUBÉ. **Le Zarmatarey. Contribution à l'histoire des populations d'entre Niger et Dallol Mawri**. Niamey: Études nigériennes 45, 1980.

GOYET, Florence. **Penser sans concepts: fonctions de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari**. Paris: Champion, 2006.

GRÉGOIRE, Emmanuel. **Touaregs du Niger. Le destin d'un mythe** [1981]. Paris: Karthala, 2010.

IDRISSA, Kimba. Guerres et sociétés. Les populations du 'Niger' occidental au XIX<sup>e</sup> siècle et leurs réactions face à la colonisation (1896-1906). Niamey, **Études nigériennes** 46, 1981.

KOMLAVI HAHONOU, Eric. Culture politique, esclavage et décentralisation. La revanche politique des descendants d'esclaves au Bénin et au Niger. **Politique Africaine** 111, 2008, p. 169-186.

MOUNKAÏLA, Fatimata. **Mythe et histoire dans la geste de Zabarkane**. Niamey : CEHLTO, 1989.

O'BRIEN, Susan M. La charia contestée : démocratie, débat et diversité musulmane dans les "États charia" du Nigeria. **La politique africaine: théories et pratiques** 49, 1981.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. **Concepts et conceptions songhay-zarma. Histoire culture société**. Paris: Nubia, 1982.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. **Les Sociétés songhay-zarma (Niger, Mali). Chefs, guerriers, esclaves, paysans**. Paris: Karthala, 1984.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. Unité et diversité de l'ensemble songhay-zarma-dendi. In: **Peuplement et Migrations. Actes du premier colloque international**, 26-29 septembre 1995. Parakou, Niamey: CEHLTO, 2000, p. 75-98.

RAYNAUT, Claude et Robert Buitenhuijs (éd.). **Le Niger: Chroniques d'un État, Politique Africaine 38**, juin 1990.

ROUCH, Jean. **La Religion et La magie songhay**. Bruxelles: Institut de Sociologie Anthropologie sociale, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989.

SEYDOU, Christiane. **L'épopée peule de Bouïbou Ardo Galo. Héros et rebelle**. Paris: Karthala, 2010.

SEYDOU, Christiane. Bouïbou Ardo Galo, ou les vicissitudes d'un héros épique peul. **Recueil ouvert**, 2017.

SOUNAYE, Abdoullaye. La "discothèque" islamique: CD et DVD au cœur de la réislamisation. **Ethnographiques.org** 22, 2011. <http://www.ethnographiques.org/2011/Sounaye>.

SOUNAYE, Abdoullaye. L'Islam au Niger: éviter l'amalgame. **L'Humanitaire** 28, 2011, en ligne: <http://humanitaire.revues.org/index1023>.

VAN WALRAVEN, Klaas (traduction Alice Judell). Opération Somme: La French Connection et le coup d'État de Seyni Kountché au Niger en avril 1974. **Politique Africaine** 134, 2014, p. 133-154.

## NOTAS

- 1 Artigo publicado na *Le Recueil Ouvert*, com título original: "Boubou Ardo Galo, une interprétation songhay-zarma". Referência original completa: BORNAND, Sandra. Bouïbou Ardo Galo, une interprétation songhay-zarma. In: *Le Recueil Ouvert*, 2017, URL: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/273-boubou-ardo-galo-une-interpretation-songhay-zarma>. Na *Revista Épicas*: BORNAND, Sandra. Boubou Ardo Galo, uma interpretação songai-zarma. Trad. Antonio Marcos Trindade e Christina Ramalho. *Revista Épicas*. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 1-18. Registro da autora em rodapé do artigo original: "Este texto se beneficiou dos conselhos e revisões de Boubé Saley Bali, Elara Bertho, Florence Goyet, Jean-Luc Lambert e Christiane Seydou. Meus agradecimentos a todos".
- 2 Sandra Bornand é pesquisadora do LLACAN (Linguagem, Línguas e Culturas da África Negra, UMR 8135). Antropóloga linguista, trabalha em práticas linguísticas, inclusive literárias, nas sociedades songai-zarma (Niger), a fim de entender o social através da linguagem. Entre seus trabalhos sobre a epopeia estão: *Le Discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger*. Paris: Karthala, 2005. Além dos artigos: Une narration à deux voix. Exemple de coénonciation chez les *jasare* songhay-zarma du Niger. *Cahiers de littérature orale* 65 "Autour de la performance", 2009, p. 39-63. <http://clo.revues.org/1104>; DOI : 10.4000/clo.1104; Hommage aux Peuls ou comment dire l'indicible en pays zarma. In: BAUMGARD, Ursula & DERIVE, Jean (éd.). *Paroles nomades. Écrits d'ethnolinguistique africaine*. Paris: Karthala, 2005, p. 319-340 ; Niger: une étude de l'idéologie de l'ostentation dans la société zarma 'traditionnelle' et moderne: l'exemple des relations entre nobles et *jasare*. In: *Nouveaux Cahiers de l'IUED*, 15, 2004, p. 87-105.

- 3 Segundo nos informou Bornand, a partir de Seydou, os “*toucouleur*” são um subgrupo fula, que fala uma variante da língua, o Pulaar.
- 4 N.T.: O artigo aborda o contexto histórico e literário do Níger (República do Níger, capital Niamey, gentílico: nigerino/a). Não confundir com a Nigéria (República Federal da Nigéria, capital Abuja, gentílico: nigeriano/a).
- 5 Obviamente, mantemos para cada item a grafia específica da área considerada (exemplo: Chêkou Âmadou entre os Fulas e Sékou Amadou entre os Songai Zarma, Boubou com ou sem sotaque ...). (Nota da autora).
- 6 Falo aqui da “língua songai”, como os linguistas geralmente fazem para designar o *continuum* ou a “família de línguas” agrupando as diferentes línguas songai e zarma. No Níger, a maioria dos linguistas fala da “língua songai-zarma” para evitar qualquer debate de identidade.
- 7 Sobre o conjunto Songai-Zarma-Dendi, ler: OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. Unidade e diversidade do conjunto songai-zarma dendi. In: **Peuplement et Migrations. Actes du premier colloque international**, de 26 a 29 de setembro de 1995. Parakou e Niamey: CEHLTO, 2000, p. 139.
- 8 Sobre essa unidade linguística e sobre os elementos da variação, ver: BORNAND, Sandra. **Parlons zarma. Une langue du Níger**. Paris: L’Harmattan, 2016.
- 9 MOUNKAÏLA, Fatimata. **Mythe et histoire dans la geste de Zabarkane**. Niamey: CEHLTO, 1989, p. 5.
- 10 Outras versões se referem aos Tuaregues e não aos Fulas.
- 11 Se Zarmaganda (literalmente “terra de Zarma”) é a terra de escolha, Zarmataray (literalmente “país de Zarma, sendo/condição de Zarma”) é a terra da expansão.
- 12 GADO BOUBÉ, Le Zarmatarey. **Le Zarmatarey. Contribution à l’histoire des populations d’entre Niger et Dallol Mawri**. Niamey: Études nigériennes 45, 1980.
- 13 Para mais detalhes sobre a história da região, ler: IDRISSE, Kimba. **Guerres et sociétés. Les populations du ‘Niger’ occidental au XIXe siècle et leurs réactions face à la colonisation (1896–1906)**. Niamey: Estudos nigerianos 46, 1981.
- 14 Existem até casamentos mistos entre Fulas que vivem em Zarmataray e Zarma, a partir do rio.
- 15 Esses conflitos são particularmente intensos durante a transumância sazonal que coincide com a estação da colheita. No Boboye, a rivalidade é ainda mais alimentada pelas consequências dos conflitos ocorridos no século XIX entre os Fulas e Zarma.
- 16 Isso precisa ser verificado; essas são observações contextuais e não uma pesquisa sociolinguística.
- 17 Sobre essa dicotomia, ler: OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. **Les Sociétés songhay-zarma (Niger, Mali). Chefs, guerriers, esclaves, paysans**. Paris: Karthala. 1984; sobre a perpetuação da ideologia aristocrática nos círculos econômico e político, cf. KOMLAVI HAHONOU, Eric. Cultura política, escravidão e descentralização. A vingança política dos descendentes de escravos no Benin e no Níger, In: **Politique Africaine** 111, 2008, p. 169–186.
- 18 As designações “nobre” e “cativo” são do francês africano e correspondem a “homem livre” (*burcin*) e “escravo” (*baɲna*).
- 19 Sobre os diferentes tipos de griots, cf. BORNAND, Sandra. **Le Discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger**. Paris: Karthala, 2005.
- 20 Isso faz parte deste *pulaaku* de que Christiane Seydou fala.
- 21 Olivier de Sardan, J-P., “Unidade e diversidade ...”, *op. cit.*, p. 139.
- 22 BORNAND, Sandra. **Le Discours ...**, *op. cit.*; BORNAND, Sandra. Appeler les ancêtres: pratiques et mémoire discursive chez les Zarma du Niger. In : **Textuel** 56, 2009, p. 107–137.

- 23 Os únicos relatos sobre Songai e Zarma contados no rádio dizem respeito a Askia Mohammed, o ancestral fundador da dinastia songai Maïga, e Mali Béro, o ancestral mítico dos Zarma. A história de um guerreiro zarma que lutou no país de Gourounsi (agora Gana) foi gravada no rádio, porém raramente é transmitida.
- 24 Sobre as relações entre Zarma e Fula ao longo dos séculos, ver IDRISSE, Kimba. **Guerres et sociétés...**, *op. cit.*
- 25 OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre. **Les Sociétés songhay-zarma (Niger, Mali). Chefs, guerriers, esclaves, paysans**, *op. cit.*, p. 274.
- 26 ROUCH, Jean. **La Religion et la magie songhay**. Bruxelas: Instituto de Sociologia e Antropologia Social, Edições da Universidade de Bruxelas, 1989.
- 27 Sobre narração de griots em um contexto de rádio, ver BORNAND, Sandra. Uma narração para duas vozes. Exemplo de coenunciação entre os *jasare* songai-zarma do Níger. In: **Cahiers de littérature orale** 65. “Em torno da performance”, 2009, p. 39–63. Online, 01 de março de 2013, acessado em 11 de dezembro de 2016. <http://clo.revues.org/1104>.
- 28 “Izala é um diminutivo usado para *Izala bid’a wa iqamatul Sunna*, que inicialmente era uma organização cujo objetivo era a restauração da Sunna do profeta Muhammad, removendo todas as ‘inovações dignas de culpa’ das práticas islâmicas. Como tal, ela se destacou particularmente por sua oposição às irmandades sufijs.” (SOUNAYE, Abdoulaye. La “discothèque” islamique: CD et DVD au cœur de la réislamisation. In: **Ethnographiques.org**, edição 22, maio de 2011: As ferramentas de um Islã em mudança. Re-islamização e moralização no sul do Saara, número 22 – maio de 2011, nota 1, <http://www.ethnographiques.org/2011/Sounaye>).
- 29 Atualmente, as epopeias são transmitidas sobretudo em rádios privadas.
- 30 O resultado é precisamente a versão da epopeia analisada neste artigo.
- 31 Ver o artigo de Seydou já citado anteriormente.
- 32 A epopeia contada por Djéliba varia apenas em alguns detalhes. Apenas os levantarei na medida em que sejam significativos para o meu propósito.
- 33 Ao mencionar seu nome no início e no final da narração, bem como pelos elogios que lhe são feitos e pela descrição de sua genealogia.
- 34 Sobre as representações dos Fulas entre os Songai-Zarma, ver BORNAND, Sandra. **Le Discours ...**, *op. cit.*
- 35 Para uma análise dos discursos dos griots e das relações entre enunciadador e enunciadores, *ibidem*.
- 36 O movimento Izala foi criado no norte da Nigéria em 1978 e seu discurso circula entre esses dois países, principalmente através da Rádio Karuna (rádio do Norte da Nigéria nas línguas hauçá, fula, kanuri e árabe), onde o pregador se posiciona como o principal oponente da Tijaniyya e Qadiriyya. Para mais detalhes, consulte: BRIGAGLIA, Adera. The Radio Kaduna Tafse (1978–1992) and the Construction of public images of Muslim scholars in the Nigerian media. In: **Journal for Islamic Studies** 27, 2007, p. 173–210.
- 37 Sobre as tensões com a Líbia, ver: GRÉGOIRE, Emmanuel. **Touaregs du Niger. Le destin d’un mythe** [1981]. Paris: Karthala, 2010.
- 38 Sobre a história do Níger, ler a edição número 38 da **Politique Africaine** dedicada ao Níger, coordenada por Raynaut, Claude e Robert Buitenhuys e intitulada **Le Niger: Chroniques d’un État, Politique Africaine** 38 38, junho de 1990, bem como o artigo: VAN WALRAVEN, Klaas. Opération Somme: La French Connection et le coup d’État de Seyni Kountché au Niger en avril 1974. Tradução Alice Judell. In: **Politique Africaine** 134, 2014, p. 133–154.
- 39 Note que a versão de Djéliba, contada alguns anos depois em um período de maior tensão entre griots e marabus, é ainda mais violenta.

- 40 Mesmo que na verdade ele visasse mais os “falsos griots”.
- 41 Embora às vezes o façam, em particular narrando brigas entre marabus (e enfatizando a união entre os griots); ou lembrando que os marabus os criticam por eles receberem presentes que lhe são dados por sua atividade, apesar de eles, os marabus, fazerem o mesmo.
- 42 Paralelamente à lenda do primeiro griot, companheiro do profeta e reconhecido por Maomé como sendo tão poderoso que, pelo poder de seus louvores, o profeta poderia acordar da morte.





# “OS DOZE PARES DE FRANÇA VÊM DE BELÉM DO PARÁ...”: HERANÇAS E MUTAÇÕES DO ÉPICO MEDIEVAL FRANCÊS NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA<sup>1</sup>

**Beate Langenbruch<sup>2</sup>**

Os Doze Pares de França  
Vêm de Belém do Pará...  
Toquinho

Os Doze Pares de França viriam direto da floresta amazônica? É o que diz o compositor Toquinho na música “Os Doze Pares de França”, gravada no disco de 1978, *Toquinho Cantando — Pequeno Perfil de um Cidadão Comum*. Se essa visão pode surpreender até mesmo especialistas de outros gêneros medievais, os conhecedores da epopeia romana, contudo, há várias décadas sabem da sobrevivência dos temas e personagens das canções de gesta na América Latina. Entre os muitos gêneros e formas de cultura erudita e popular que absorveram e transformaram a herança épica europeia, o cordel brasileiro é talvez o mais eminente, e a ele foram consagradas obras críticas importantes, nem sempre acessíveis em francês<sup>3</sup>.

É também amplamente conhecido o caminho que vai da canção de gesta *Ferrabrás* (século XII) aos textos de cordel de temática ca-

rolíngia. Vamos lembrá-lo de forma bastante sucinta: a versão de Jehan Bagnyon, tabelião de Lausanne, uma das versões posteriores de *Ferrabrás* em prosa (entre 1470 e 1478), traduzida para o espanhol por Nicolas de Piemonte (1521), constitui o hipotexto da *História do Imperador Carlos Magno* composta em português por Gerônimo Moreira de Carvalho (1728), posteriormente ampliada por este autor, depois por outro, Alexandre Gaetano Gomes Flaviense, reduzida várias vezes depois, e reimpressa tanto em Portugal quanto em sua grande e longínqua colônia ultramarina<sup>4</sup>.

É, pois, essencialmente essa *História do Imperador Carlos Magno*, a qual teria viajado na bagagem dos colonizadores<sup>5</sup>, a célula matriz das manifestações brasileiras, provavelmente já na versão espanhola de Piemonte. Publicada pela primeira vez em Sevilha em 1521 pelo alemão Jacob Cromberger, cujas tipografias circularam pelo Novo Mundo, essa versão também entrou no mercado português. As impressões dos séculos seguintes, tanto a de Lisboa (1615) quanto a de Coimbra (1732), são outros canais de difusão: a *História do Imperador Carlo Magno e dos Doze Pares de França...*<sup>6</sup>, desse modo, pode ter atravessado o Atlântico, partindo de ambos os lados da Península Ibérica, antes mesmo de ter sido traduzida para o português.

*Ferrabrás*, a canção de gesta inicial, que entrou em novos domínios linguísticos pelos seus herdeiros diretos ou indiretos entre a Idade Média e o início do século XVIII, é talvez o texto épico medieval que conheceu a maior difusão geográfica e cultural<sup>7</sup>. Sua matéria se globalizou verdadeiramente, irradiando de forma épica ou dramática (via o *Auto da Floripes*, em particular) por todo o globo: originária da Europa, ela criou tradições longevas na América do Norte e do Sul, bem como na África<sup>8</sup>; além disso, eventos culturais recentes espalharam-na até a Ásia<sup>9</sup>. As inúmeras captações de espetáculos a fazem circular atualmente nos canais de difusão *online*, sem qualquer limitação geográfica.

Após ter estudado recentemente a travessia de fronteiras linguísticas e culturais a partir dessa matéria<sup>10</sup>, bem como certas questões de tradução implicadas em seu movimento de vaivém entre a França e o outro lado do Atlântico<sup>11</sup> e por fim a imagem de Carlos Magno na literatura de cordel<sup>12</sup>, atualmente nos dedicamos a seus ecos épicos em diversas manifestações da cultura popular brasileira: manifestações essas tanto lúdicas quanto políticas, dramáticas, literárias e musicais. Como o grupo que diz “*Nós*” nessas representações modernas se apropriou da matéria europeia muito antiga, reinvestindo a herança medieval com nova criatividade e renovando seu ponto de vista, sua ideologia e suas ambições originais? Primeiramente vamos refletir sobre como essa matéria épica europeia, já bastante híbrida em sua chegada, pôde ser recebida por aqueles que vivem no Novo Mundo. Assim, dois tipos de atualização da matéria carolíngia no Brasil serão de nosso interesse: a primeira é a coletiva, ou seja, as manifestações sociopolíticas e socioculturais (a *Guerra do Contestado*, as *congadas* e as *cavalcadas*) e a outra a individual, ocorrendo tanto no cordel quanto num exemplo de lirismo musical.

## Um épico mestiço? Hipóteses sobre a recepção da matéria medieval no Brasil

Quando se pensa nos vários herdeiros que o épico medieval *Ferrabrás* produziu no Brasil, fica-se tentado a aplicar-lhes o rótulo de *épico mestiço*<sup>13</sup>, de acordo com os estereótipos atribuídos a esse país de misturas indiscutíveis, tanto a das populações indígenas com os que vieram e ainda vêm de todas as partes do mundo quanto, claro está, com as diferentes culturas que lhe pertencem<sup>14</sup>. Todavia, além do fato de que conscientemente ou inconscientemente a própria ideia de cruzamento às vezes permanece articulada com uma perspectiva eurocêntrica, o livro de Serge Gruzinski, *O pensamento mestiço*, desta-

cou todas as lacunas que essa palavra, “mestiço”, pode implicar: como se existissem seres, comunidades ou culturas “puras” em si mesmas, como se a identidade fosse um fato único e não plural<sup>15</sup>. O caso concreto da canção de gesta *Ferrabrás* é um excelente exemplo disso: tendo viajado de uma língua a outra e cruzado uma série de fronteiras antes de chegar ao Brasil, a matéria medieval já chega ao país intrinsecamente misturada nos confrontos culturais pelos quais passou, sendo enriquecida em seu percurso histórico por vários cotextos, tanto os medievais (como a *Crônica do Pseudo-Turpin* ou o *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais) quanto os renascentistas (a epopeia italiana), eruditos ou populares (como os *folhetos* ibéricos), até formar a *História do Imperador Carlos Magno* em suas múltiplas versões<sup>16</sup>. De modo que necessário se faz lidar com o conceito de cruzamento literário e cultural com cautela e precisão, sem abandoná-lo completamente por tudo isso, porém prestando atenção especial às áreas importantes de incerteza, aleatoriedade e às vezes esquivas – características-chave do cruzamento para S. Gruzinski, o qual, para descrever essa noção a partir dessas características, constrói seu “modelo de nuvem”<sup>17</sup>.

De fato, a matéria de *Ferrabrás* é uma contribuição europeia, de origem e essência medievais, portanto exógena, qualquer que seja a sua própria heterogeneidade, a qual vai ao encontro do Novo Mundo. Como imaginar sua recepção nesse novo território e por um público diferente? Para dizer a verdade, mesmo para os colonizadores, os quais são os mediadores da conquista que representa para o Brasil a apropriação da *História do Imperador Carlos Magno* (e realmente é uma conquista), a leitura do texto nessas novas latitudes, entretanto, torna-se diferente daquela que era realizada no horizonte cultural do qual ele proveio. Porém, não foi o texto que mudou, ao fazer a travessia do Atlântico de barco, mas sim seus leitores e a perspectiva com que esses o leram. Afinal, o que encontram aí agora os portugueses e os espanhóis da Velha Europa? A uma provável nostalgia e emoção

dos expatriados que leem a *História* como elemento de seu patrimônio individual e coletivo podem-se acrescentar, aos dados do terreno e à situação de acolhimento, efeitos de leitura particulares criados pela sobreposição ao cronotopo original. Certamente os conquistadores ou colonizadores não deixarão de atualizar em seu imaginário o texto que veiculam, levando em consideração a epopeia de conquistas militares, comerciais e culturais que eles próprios viveram e sobretudo não deixarão de reconfigurá-lo mentalmente, a partir dessa perspectiva. Às guerras de Carlos Magno contra o *Outro* sarraceno, o almirante Balão e seus pagãos na Itália, França, Espanha e Terra Santa, um universo carolíngio fantasiado no contexto medieval das Cruzadas e da Reconquista, concretamente se sobrepõem outros confrontos militares sangrentos, trocas comerciais ou outros contatos entre cristãos da Europa e populações indígenas ou africanas reduzidas à escravidão e, claro está, mestiças, contatos de vários tipos que ocorrem principalmente nos sertões do Nordeste e da Amazônia.

Desse modo, o maniqueísmo épico apresentado pela *História do Imperador Carlos Magno* pode ser facilmente reinvestido, todavia esse reinvestimento se dá sem dúvida de forma ambivalente. Em um primeiro momento, a trama permite aos colonizadores se identificarem com os cristãos do texto e projetar esquematicamente nos pagãos do Novo Mundo os contornos da épica sarracena, ao rejeitá-los em uma alteridade global que a Idade Média não teria negado — quando todos os oponentes não cristãos de Carlos Magno, fossem eles saxões, eslavos ou sarracenos, podiam ser categorizados por uma denominação de *pagão*, *sarraceno* ou *turco*. Contudo, nesse Novo Mundo da Conquista, os imaginários antigos, indianos ou europeus, são perturbados, como Serge Gruzinski observa em relação ao México:

Quanto aos conquistadores, logo perceberam que os vencidos não eram nem judeus nem muçulmanos e que a realidade que estavam descobrindo era mais confusa do que haviam imagi-

nado à primeira vista. Se no início as imagens tiradas dos romances de cavalaria lhes serviram para interpretar o que eles próprios não sabiam explicar, pouco ajudaram quando tiveram que se preparar para governar essa terra estranha e diabólica<sup>18</sup>.

Se a experiência descrita parece transportável em seus traços principais para o Brasil do século XVI, também é importante valorizar seu contexto específico. A conquista do Brasil, não menos assassina, nem menos brutal para os índios ou escravos da África do que as conquistas do México ou do Peru, teria, porém, se caracterizado por uma notável lentidão e ineficiência administrativa, devido à “fragilidade da presença portuguesa”, que também deixou “maior margem de manobra para grupos de interesse e indivíduos fixados nessa nova terra”. Não obstante, estes últimos são “em parte degradados, isto é, delinquentes portugueses condenados ao exílio através do Atlântico, em parte aventureiros europeus”, elétrons livres cujas inclinações estariam na origem de mais numerosos cruzamentos no Brasil do que em outros lugares: “Mais do que nos Andes e mais do que no México, as fronteiras entre as populações — europeus, mestiços, índios convertidos, índios da floresta — estão em movimento e são confusas”<sup>19</sup>.

Que significado isso tem para a leitura, ou melhor, para as possíveis leituras históricas de nosso texto? Sem poder reconstruir atualmente de forma exata a recepção da *História do Imperador Carlos Magno* no Brasil por esses diferentes grupos — heterogêneos como são — e de século em século, por falta de fontes específicas, seu sucesso testemunha um interesse amplamente compartilhado. A matéria épica medieval, uma “história de grandeza”<sup>20</sup>, permite que qualquer pessoa que queira estabelecer uma filiação real ou imaginária com ancestrais distantes, cujos sonhados prestígio e antiguidade remontam a Carlos Magno, possa se identificar com ele.

No entanto, será que podemos imaginar uma identificação positiva, da parte das populações colonizadas e escravizadas, com essa

herança literária de invasores e opressores assassinos? Embora pareça surpreendente, nada impede que se pense assim, muito pelo contrário. Em todo caso, sabemos que, mais tarde no século XIX, a *História de Carlos Magno* impôs-se em quase todos os lares nordestinos, onde muitas vezes é o único livro<sup>21</sup>. Os grandes escritores brasileiros Oswald de Andrade, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Cyro dos Anjos ou Monteiro Lobato fazem empréstimos explícitos de sua matéria em suas obras; o filósofo João Cruz Costa lembra-se de ter ouvido, em criança, o cozinheiro negro de sua casa contar histórias de Carlos Magno; ainda hoje, com ou sem razão<sup>22</sup>, intelectuais e líderes de todos os matizes políticos referem-se a ela<sup>23</sup>, tomando como modelo o imperador franco. De maneira que todos os grupos sociais, letrados ou não, têm acesso, de uma forma ou de outra, à matéria épica medieval, muitas vezes considerando-a como uma leitura fundamental e um pilar do patrimônio cultural nordestino, se não brasileiro.

Por ser um vetor do cristianismo no Novo Mundo, a *História do Imperador Carlos Magno* (e antes dela, a espanhola *História del Emperador Carlomagno*) pode de fato oferecer atrações aos convertidos da Conquista, ao ser utilizada aí como instrumento de doutrinação religiosa<sup>24</sup>. Muitos e prestigiosos são os seus exemplos de conversão: o batismo do rei Clóvis por São Remígio (Livro I, cap. 4<sup>25</sup>) por instigação de sua esposa Clotilde; a vitória honrosa de Oliveiros na luta contra Ferrabrás, seguida da conversão deste ao cristianismo (Livro II, cap. XVI); a ascensão da bela pagã Floripes, batizada e então casada com Gui de Borgonha (Livro II, cap. XLVI). Mulheres e homens são assim convidados, se não estimulados, a se identificarem com os heróis de um livro popular, seduzidos por um colonizador que, *manu militari*, também se torna social e culturalmente dominante. O papel das relíquias desempenhado no texto, em particular o de São Bálamo, também é importante: os milagres produzidos (como no livro II, cap. XLVII) conferem uma aura mágica a esses heróis literários convertidos, por

meio de ou para o benefício de quem as manifestações transcendentais precisamente ocorrem.

A *História do Imperador Carlos Magno*, conhecida na América já em 1536, apenas quinze anos após sua primeira edição em Sevilha, é apreciada individualmente no outro lado do Atlântico, mas também, e talvez acima de tudo, em leituras coletivas em voz alta<sup>26</sup>. É o fascínio exercido pela matéria épica medieval, a qual sem dúvida oferece um sonho de grandeza em tempos de crise aguda, qualquer que seja o campo de onde se venha, o que incontestavelmente é comum aos diferentes grupos de leitores ultramarinos desses herdeiros da canção de gesta *Ferrabrás* em espanhol e português. A *História de Carlos Magno*, vinda de uma grande e antiga matéria e encontrando uma nova legitimidade e reconhecimento no Novo Mundo, pode atualizar-se no hemisfério sul com razão como uma epopeia: um texto que permite a todos os seus leitores uma saída honrosa de uma realidade em crise<sup>27</sup>, a saber: a da conquista militar, espiritual, econômica e cultural. É bem possível que seja justamente a constante instabilidade desse novo contexto a responsável em parte pelo sucesso do texto no Brasil, talvez se tornando, assim como seu predecessor, *A Canção de Rolando*, um “instrumento de pensamento político”, de acordo com a formulação de Florence Goyet<sup>28</sup>. Como oferece, além disso, um relato bom, simples e fascinante dos feitos de armas e do heroísmo, uma parte dos ouvintes-leitores também pode ser conquistada adotando-se o prisma cristão que ele propõe, sem fazer outras perguntas além do prazer do texto.

É claro que obviamente pode haver rejeição total da matéria: entre leitores que se recusam a entrar em contato com qualquer manifestação cultural ligada aos colonizadores ou, simetricamente, por aqueles que, apesar de pertencerem ao grupo dominante, relutam em aceitar a ideia de conversão na ponta da espada, bem como qualquer texto que pudesse legitimar e representar



[...] a ordem unitária que se pretendeu implantar a ferro e fogo no Novo Mundo: uma fé, uma lei, um rei. O conjunto Carlos Magno–Doze Pares serviu no Brasil para dizer contradições da História, nostalgias, visões de mundo, pelo que também veicula, numa representação simbólica da rede de relações que se estabelece e se reproduz na terra colonial, a marca dessas relações: a violência<sup>29</sup>.

Resta saber que a diversidade e o número de testemunhos recolhidos pela crítica atestam a amplitude da recepção que teve a *História do Imperador Carlos Magno*.

Como essa matéria épica de origem europeia é reinvestida por brasileiros de todos os segmentos sociais? O que são as recreações épicas, lúdicas e dramáticas ou musicais produzidas pelos círculos populares, quais são as apropriações políticas, espirituais e artísticas da matéria e como se articula a oposição entre a *Nossa* perspectiva e a dos *Outros*?

### **Reinvestimento político e folclórico da matéria carolíngia no Brasil: o movimento do Contestado, as congadas e as cavalhadas**

As reutilizações do material épico veiculado pela *História de Carlos Magno* são inúmeras no Brasil. Elas eram também favorecidas por outros possíveis intertextos carolíngios<sup>30</sup>, muitas vezes marcados por uma verdadeira mistura cultural. Abordaremos aqui as manifestações da cultura popular que são capazes de testemunhar em grande medida a forma como um grupo se apodera das relações entre *Nós*/cristãos com os *Outros*/pagãos que lhe legou a herança épica medieval. Os três exemplos estudados, o movimento do Contestado, as congadas e as cavalhadas, ilustram em particular a forma como se atualiza o grupo formado por Carlos Magno e os Doze Pares, e pela qual o maniqueísmo épico se preserva em novos contextos sociais e históricos.

Ao criar as canções de gesta na virada dos séculos XI e XII, a Idade Média francesa se reapropriou da figura histórica e mítica do imperador franco, embora ele já estivesse morto há três séculos: no processo secular que é a etnogênese francesa<sup>31</sup>, a aura que o envolve e a carga simbólica que ele representa ainda são úteis para a sociedade que produz esses textos de um novo gênero literário. De forma semelhante, o movimento messiânico e social do Contestado no Brasil (1912–1916) se reconecta com a matéria carolíngia. As reivindicações dessa rebelião contra o jovem Estado brasileiro do Sul, nas fronteiras do Paraná, Santa Catarina e Argentina, dizem respeito à defesa de pequenos fazendeiros e camponeses expropriados, muitos dos quais são caboclos, mestiços euro-índios. Em 1912, à época do carismático líder José Maria de Agostinho, o conflito se transformou em guerra. José Maria de Agostinho, por sua vez, havia sucedido a dois ilustres antecessores, os quais eram monges, adotavam cada um o nome de João Maria<sup>32</sup> e deram origem a um grande movimento messiânico. José Maria, (falso?) monge, curandeiro e “messias caboclo”<sup>33</sup>, inspira as multidões ao tingir o conflito com uma semiótica erudita da guerra santa, na qual está integrada a herança épica medieval:

[...] Para si mesmo e para seus discípulos leu a *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. No primeiro encontro que ele organiza, o de Taquaruçu, há atividades devocionais diárias. Oração e leitura pública da *História de Carlos Magno*. Mas também há a organização dos primeiros *Pares da França*<sup>34</sup>.

A eficácia da atualização da matéria carolíngia repousa no binarismo épico, que rejeita o Estado federal enquanto alteridade, ao demonizá-lo explicitamente. Por outro lado, na ocasião do conflito armado de Caraguatá<sup>35</sup>, depois de um conselho deliberativo e multiplicador de anúncios do mesmo nome, formado durante a reunião de Taquaruçu<sup>36</sup>, esse grupo se assume como o campo cristão, ao designar

um soberano, criar uma guarda de honra para ele composta de vinte e quatro cavaleiros, chamá-los de “Doze Pares da França” e armá-los com espadas de madeira<sup>37</sup>. Uma bandeira, uma cruz verde sobre o fundo branco<sup>38</sup> no estilo dos estandartes das cruzadas medievais, representa a monarquia celeste de um novo tipo de movimento que aspira a estabelecer-se. A intensa frequência, tanto do hipotexto literário quanto de outras festividades folclóricas<sup>39</sup>, mantém facilmente essa atualização entre os rebeldes, ao criar um forte vínculo afetivo entre eles e os investir com o papel de novos cruzados.

O Brasil desenvolveu outras reapropriações da matéria épica medieval, em maior escala espaço-temporal: dessa vez, misturas do modelo carolíngio com as tradições africanas. A congada, considerada uma manifestação folclórica do sincretismo religioso, é um teatro de rua ou procissão afro-brasileira que combina música, canto, dança e elementos históricos<sup>40</sup>. Ela não é nordestina, porém, tendo suas altas posições nos estados mais meridionais de São Paulo, Espírito Santo, Goiás e Minas Gerais, nas regiões Sudeste/Centro, portanto. A congada celebra a coroação do Rei do Congo (Reis do Congo) e da sua Rainha, na qual intervêm o Embaixador angolano como saqueador, aliás filho ilegítimo do soberano do Congo, a quem ele provoca militarmente em várias ocasiões, antes de ser perdoado e reconhecido. Esse é apenas um exemplo de um esboço bastante básico para um espetáculo total, cujo enredo e produção precisos variam de local para local. Alguns municípios, como o de Ilhabela, estão trabalhando em um texto que foi fixado e até editado<sup>41</sup>, ao passo que em outros lugares grande parte do texto é deixada ao improviso.

Essas congadas geralmente acontecem no dia de um santo venerado pela comunidade negra, Nossa Senhora do Rosário ou São Benedito, ou em um feriado católico importante (como o Natal ou 6 de janeiro, festa dos Reis Magos). De fato, são as irmandades negras das freguesias que são portadoras e protagonistas dessa festa, cujas ori-

gens remontam, no mínimo, ao início do século XVIII<sup>42</sup>. Um elemento estruturante importante são os *ternos* (companhias ou batalhões): os participantes da festa, fantasiados, organizam-se em batalhões e marcham segundo uma hierarquia social estrita, precedendo ou seguindo o grupo central, nomeadamente o casal real e os seus grupos de elite, os *congós*<sup>43</sup>. A peculiaridade dessa festa está em sua estreita ligação com a violência bilateral:

A guerra é representada na forma de uma festa, enquanto na festa se apresenta um conteúdo de guerra. Contexto representado: guerra em forma de festa. Contexto da representação: festa com conteúdo de guerra<sup>44</sup>.

O maniqueísmo do espetáculo é alimentado pela oposição religiosa: o grupo de cristãos (os representantes do Congo) se opõe aos dos pagãos, associados aos moçambicanos ou angolanos. Em seu estudo da congada, Roger Bastide menciona que a oposição dos grupos nacionais africanos também se cruza com diferenças sociais notáveis: a aristocracia congoleza, desse modo, enfrenta o meio mais popular dos moçambicanos<sup>45</sup>. Podemos facilmente adivinhar por que o poeta Mário de Andrade, ao estudar a congada entre as “danças dramáticas”<sup>46</sup>, associa o “tema de Carlos Magno e dos Pares” a ela: a luta entre cristãos e mouros, em tantas regiões do Brasil (sobretudo no Nordeste) conhecida como um tema folclórico ou dramático estruturante (no *Auto da Floripes*), aí é reinvestida e fundida com danças e tradições africanas, cujas oposições históricas e sociais apresentam semelhanças. Além disso, às vezes o soberano carolíngio aparece pessoalmente no espetáculo e, ao seu lado, os pares. Na verdade, o tema carolíngio

[...] pode subsistir numa seqüência completa, como é a do cortejo e batalha singular entre Oliveiros e Ferrabrás, sob os olhos do majestoso Carlos Magno, belo mulato vestido de veludo azul

celeste, desfilaro na Congada de São Benedito em Poços de Caldas, sob a batuta de Zé do Brejo, a memória do texto<sup>47</sup>.

Na manifestação de Poços de Caldas em Minas Gerais, Carlos Magno e os Doze Pares de fato formam um *congo*, um batalhão<sup>48</sup>. Apoiando-se no testemunho da *congada* de Ilhabela, um crítico evoca também a proximidade fonética entre a espada Durendal, “espada durindana” em português, a qual, na canção de gesta<sup>49</sup>, Carlos Magno põe-se ao lado de Rolando durante a cerimônia de ordenação em que esse herói é consagrado cavaleiro, e a espada *durumbamba* ou *zurumbamba* que o Rei do Congo apresenta ao Embaixador em um momento crucial da intriga, na atuação dramática brasileira<sup>50</sup>. A semiótica de *Nós/cristãos versus os Outros/pagãos* é muito acentuada, conforme atestam as numerosas gravações de vídeo de congadas disponíveis na Internet. Trajes, cores e símbolos consagram essa oposição binária, facilmente identificável: aos cavaleiros cristãos em cor azul celeste, acompanhados das bandeiras dos santos padroeiros dos negros como São Benedito, Santa Ifigênia e Nossa Senhora do Rosário, enfrentam os batalhões pagãos vestidos de vermelho, alguns dos quais tem chapéus adornados com chifres diabólicos; às vezes um líder de um desses *congos* pode até ser chamado de Ferrabrás, como ocorre com o sarraceno na canção de gesta medieval, o qual foi derrotado por Oliveiros e depois se converteu ao cristianismo.

A origem da *congada* é obscura. Alguns acreditam que o plano dramático dela provenha de *autos* (jogos dramáticos) compostos por jesuítas ibéricos para fins catequéticos, possivelmente já na África, e que foi por meio dos escravos negros que esse folclore-de-encruzilhada chegou ao Brasil: essa hipótese é sedutora e possível, porém sem provas concretas<sup>51</sup>. Nem sempre apreciada, nem sempre autorizada pela Igreja nos séculos anteriores<sup>52</sup>, a *congada* é atualmente um elemento importante do folclore afro-brasileiro, mas não exclusiva-

mente: os papéis de cristãos e mouros que nela são interpretados não se distribuem necessariamente de acordo com a suposta origem étnica dos atores e, por serem em grande medida manifestações populares, elas acabam acolhendo brasileiros de todas as origens<sup>53</sup>.

Enquanto a congada associa a veneração ritual ao riso em algumas passagens, realizando com dileção inversões burlescas, capotamentos das hierarquias sociais e do tema épico pelo meio da provocação, em resumo, mostrando seu caráter carnavalesco, outras manifestações folclóricas estão mais próximas da veneração séria, sem excluir totalmente o cômico. As cavalhadas, “cavalgadas”, que assumem a oposição cristãos versus pagãos, são muito difundidas no país e utilizam os mesmos códigos de cores das manifestações anteriores<sup>54</sup>. Esses desfiles e confrontos a cavalo, os quais são flexíveis em relação ao lugar e à função, podem integrar uma congada como evento matinal ou podem ser festejados de forma independente, ao longo de vários dias. Desse modo, a cavalhada de Pirenópolis, no estado de Goiás, a qual se estende por três dias, vê, um após o outro, os elementos estruturantes da épica medieval: a luta entre os Doze Pares cristãos e os Doze Pares sarracenos (mouros); após isso, assiste-se à conversão dos mouros, antes que o júbilo popular atinja a culminância no último dia, em que há a representação de um torneio para o qual, em uma grande cavalgada de fantasias e danças<sup>55</sup>, ocorre um número muito maior de participantes.

Esses três exemplos de reapropriação da matéria carolíngia ilustram seu reinvestimento coletivo: o de um agrupamento social e político em um determinado contexto histórico, depois em uma comunidade, em um bairro ou às vezes em uma cidade inteira, mobilizada em torno de um patrimônio folclórico ainda vivo atualmente. Concentramos agora nosso olhar no fenômeno da enunciação individual, em duas outras expressões populares do épico de inspiração medieval no Brasil.

## As vozes discretas do *cordel* e da canção: poesia popular de inspiração carolíngia

### 3.1. Nós/cristãos e os *Outros*/pagãos no *cordel*

A *História de Carlos Magno* não é a única narração que transmitiu matéria épica medieval. Já no final do século XIX, graças em particular ao poeta nordestino Leandro Gomes de Barros, nasceu um gênero que prometia enorme sucesso popular no Brasil, o *cordel*. Ao contrário da prosa, forma usada em folhetos do mesmo nome produzidos em Portugal, o *cordel* brasileiro é versificado; suas estrofes são regulares, compostas por seis (sextilha), sete (setilha) ou dez versos (décima). Leandro Gomes de Barros produziu mais de duzentos cordéis, incluindo dois textos inspirados na *História de Carlos Magno*, o díptico *A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás* e *A Prisão de Oliveiros e seus companheiros*. Trata-se do duplo núcleo do *cordel* carolíngio, agrupamento livre de uma dezena de textos não ligados diretamente entre si e posteriormente compostos por diversos autores<sup>56</sup>, um todo que, portanto, carrega uma matéria épica medieval ativa até hoje.

As vozes dos autores, os quais, desejosos de entrar numa história fascinante para transmiti-la ao leitor, às vezes chamado de forma direta, são muitas vezes discretas no limiar dos primeiros cordéis carolíngios, os de Leandro Gomes de Barros, já mencionados, depois *Roldão no Leão de Ouro*, de João Melchíades Ferreira, ou *O Cavaleiro Roldão*, de Antonio Eugênio da Silva. Contudo, a maioria das histórias logo adquirem prólogos, alguns dos quais não têm nada a invejar das canções de gesta medievais: esse é o lugar onde a consciência autoral é mais claramente afirmada. Eles ilustram uma perspectiva que até então está apenas implícita: “Em geral, o poeta popular nordestino é católico ortodoxo.”<sup>57</sup>. Essa perspectiva, mesmo que seja apenas um *ethos* do narrador, mantém-se globalmente válida mesmo entre os autores mais

recentes, como Stélio Torquato Lima ou Marco Haurélio. Também a fronteira entre *Nós/cristãos* e os *Outros/pagãos* trazida pela matéria épica medieval é facilmente atualizada: é aquela que separa os cristãos, defensores da Igreja e do “Deus poderoso” (*Malaco*, p. 1), de traidores perversos como Ganelão / Galalão, “grande canalha” (*AR*, p. 14), e de pagãos, “os inimigos/da religião cristã” (*Malaco*, p. 1), seguidores da “doutrina diabólica” (*GBC*, p. 31). Em *O Guerreiro Bernardo de Cárpio*. Exímio vencedor dos *Doze Pares de França*, de Severino Borges da Silva, essa doutrina parece incluir até os ritos mestiços:

Bernardo de Cárpio<sup>58</sup>, [sic] foi  
O herói do mundo inteiro,  
Reagiu lutas tremendas,  
Guerrilhou o estrangeiro,  
Estrçalhou os Magomas,  
Símbolo catimbozeiro<sup>59</sup>. FIM.

O desejo explícito dos autores é dar exemplos de um heroísmo excepcional: a ambição épica está, pois, perfeitamente intacta nessa literatura popular, para a qual os Doze Pares continuam atualmente incomparáveis (cf. *PO*, p. 6) e, entre eles, Rolando e Oliveiros em particular (*M12P*, p. 2), seguido por Renaut de Montauban, o qual não encontra paralelo na Cristandade (*Malaco*, p. 40); até o “famoso” Imperador Carlos Magno (*GPCM*, p. 1) passa a fazer parte do rol dos heróis, embora, no cordel de Severino José, ele seja curiosamente um amante excepcional e não um guerreiro. Com certeza, para os leitores brasileiros modernos, susceptíveis de receber choques emocionais de tal forma que seus corações deixem de bater (“Nessa história, os leitores sentirão choques de parar o coração”, *GBC*, p. 1), o valor exemplar dos heróis herdados da Idade Média europeia e sua “história/de grande admiração” (*HCM*, v. 4) não perderam o interesse. Mais precisamente, esses heróis, cujas vidas são contadas “pra ficar memoriada/no cora-



ção brasileiro” (GBC, p. 1), apresentam a tendência de ser vistos como verdadeiros emblemas nacionais. O longo epílogo da *História de Carlos Magno* insiste na relação entre a obra missionária de Carlos Magno, defensor da Igreja e devorador de pagãos (cf. HCM, p. 42), e o dever de reconhecimento e memória formulado por “nossa pátria brasileira” (ibid.), tal como se dá no ano de 1978 — o qual, a despeito da vontade do poeta, é a data de aniversário não da morte de Carlos Magno, mas da batalha de Roncesvalles. Ainda que não se possa afirmar se “todos os brasileiros” (ibid.) comemoraram piedosamente o 15 de agosto de 1978, apesar disso o texto de João Lopes Freire é um cordel de memória criado especificamente para essa ocasião:

Será lançado este livro  
entregue de mão em mão  
em memória de Carlos Magno  
que lutou com devoção  
defendendo a santa igreja  
só devorando pagão. (Ibid.)

A relação entre o catolicismo brasileiro e a matéria carolíngia não desempenha um papel de destaque no cordel mais recente, as *Aventuras de Roldão*. Marco Haurélio, como autor bem documentado e ciente das múltiplas camadas que compõem o seu hipotexto principal, a *História do Imperador Carlos Magno* de Jerônimo Moreira de Carvalho, está, por outro lado, muito apegado à dimensão patrimonial do modelo épico medieval, esse Rolando, “que inspirou, em outras épocas, os cowboys do Far West americano, os cangaceiros [partidários do banditismo revolucionário no Brasil] e os vaqueiros nordestinos” (AR, prefácio, p. 2):

Seus feitos ainda hoje  
São cantados no sertão,

Nos romances, cavalcadas,  
Nos versos de tradição.  
A França o chamou Roland  
E o Brasil chama Roldão. (AR, p. 47).

Enquanto os termos-chave *romances*, *cavalcadas* e *versos* ilustram as várias manifestações da presença da matéria carolíngia no Brasil, tanto a *tradição* quanto *Roldão* rimam aqui com *Sertão*, metonímica sertaneja do Nordeste. A dupla filiação, que fecha esse cordel, do sobrinho de Carlos Magno a dois países e a duas línguas é, por sua vez, a afirmação final de que a tradição épica medieval é agora parte integrante não só da herança francesa, mas também da brasileira: “Carlos Magno é sertanejo”<sup>60</sup>.

### 3.2 “Os Doze Pares de França” de Toquinho e Belchior

A saudade e o desejo que o épico carolíngio ainda conseguiu despertar no século XX, em um contexto social e histórico muito particular, também podem ser lidos na canção, acima citada, dos compositores Toquinho (Antonio Pecci Filho) e Belchior (Antonio Carlos Belchior): “Os Doze Pares de França”. O título do álbum, *Toquinho Cantando — Pequeno Perfil de um Cidadão Comum*, é precisamente contemporâneo do cordel de João Lopes Freire, *A História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*, também editado em 1978, data do 1200º aniversário da batalha de Roncesvalles, associada ao imperador Carlos Magno e ao épico medieval: é pura coincidência?

Ao ritmo nordestino de um *coco* lento (ou de uma ciranda?)<sup>61</sup>, ela não necessita, porém, da presença de Carlos Magno, o qual em alguns cordéis também parece assumir um papel secundário, atrás de seus famosos paladinos, aqui fundidos em um grupo de cavaleiros indistintos que, na ausência do soberano dispensado de aparecer (cf. v. 11

segs.), criam por conta própria o cenário carolíngio, no limiar dessa canção de contornos sonhadores. Um enraizamento duplo é imediatamente perceptível: saindo de Belém, no coração da Amazônia, os Doze Pares são tão originários da França quanto do Brasil, estando sempre associados a um contexto bélico, graças às suas espadas e às suas montarias. Mais do que na matéria medieval, porém, seu efeito sobre as mulheres é destacado: o épico parece ter se transformado em força erótica e lirismo amoroso, graças às canções alegremente produzidas por esses cavaleiros para impressionar as moças que encontram nos lugares por onde passam (no v. 8 segs., a rejeição do grupo no verso final cria um certo efeito de surpresa), pois graças à inventividade dos Doze Pares não em questões de guerra, mas de amor (v. 16).

Até mesmo os emblemas-chaves do cavaleiro sofrem uma modificação substancial em relação às suas conotações tradicionais. As montarias, cuja brancura lunar é onírica, são acompanhadas pela lança, que, em rima dupla, ecoa a França (v. 1 e v. 5), enfatizando sua origem antiga e mítica. Conquanto o anel não faça parte regular do equipamento cavaleiresco medieval, a possível intertextualidade com alguns textos épicos antigos, mas também com um cordel de Severino José<sup>62</sup>, associa-o à magia, que também envolve as espadas. Retomando a ideia de um brilho particular que emana dessas últimas já na cordel fundador do *corpus* carolíngio brasileiro, *A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*<sup>63</sup>, essa luminosidade, mais uma vez, não é um elemento de força guerreira, mas se liga aqui, no lugar oportuno da segunda função, à terceira função indo-européia, a qual Georges Dumézil associa à ideia de fertilidade e abundância: as provas são o retorno à materialidade terrestre (v. 14), à produção agrícola (v. 15) e finalmente ao amor e à sexualidade (v. 16).

Todavia, a violência não está totalmente ausente da canção — parece apenas ter transportado para o *Eu*, cuja voz é mais perceptí-

vel na estrofe final, o qual acaba por reorientar no enunciador a visão épica dos Doze Pares. Claro está que a admiração que emana do sonho carolíngio é sempre coletiva, como ilustra a retomada da apóstrofe inicial, “cavaleiro” (do verso 6 ao 18), dessa vez acompanhada por um coro feminino, funcionando como refrão. Não obstante, o foco agora se encontra no *Eu*, do qual o coração é removido, como no lirismo medieval tardio. Porém, ao contrário dos princípios desse lirismo antigo, não é mais a bem-amada nem o Deus do Amor, mas sim o sonho dos Doze Pares de França que move esse *Eu* para além do Oceano e da noite, atraindo-o à luz do amanhecer. Finalmente, o nascer do sol ilumina literalmente o significado dessa passagem: ao contrário do Brasil à noite, o almejado amanhecer vem agora é do leste, da Europa. A indecisão paira sobre o referente do epíteto “vermelho como romã”: seriam os raios matinais do sol? O peito do *Eu*, por causa do coração arrancado? A verdade é que, em qualquer dos casos, a formulação *bate meu peito* refere-se à antiga expressão *mea culpa*. O *Eu* se identifica sutilmente com um Rolando, mártir dos tempos antigos, o que também explica a escolha particular da orquestração: a alegria do fliscorne (*Flügelhorn*) é contrastado pelo timbre intrinsecamente elegíaco e linha melódica mais melancólica do corne inglês, o qual lembra o olifante de Roncesvaux...

A censura da época da ditadura militar, que proibia a disseminação dessa música, não se enganou: ainda que a mensagem dessa denúncia seja muito mais sutil do que um simples desencanto ou uma difamação do Brasil em benefício da França<sup>64</sup>, vemos aí uma rejeição do épico na medida em que ele poderia ser interpretado como violência. Entretanto, os autores mantêm o sonho carolíngio, em versão nostálgica, mas também mais democrática e popular, sem a presença do soberano, e conferem ao *Eu* a silhueta discreta de um mártir: sem ser expressamente nomeada, a ditadura herda o papel tradicional dos *Outros* pagãos.

Os doze pares de França  
 Vêm de Belém do Pará  
 Montando doze ginetes  
 Mais brancos do que o luar.  
 Vêm de França, anel e lança  
 Cavaleiro, olê-olá.  
 Cantando uma loa alegre  
 Para as moças do lugar.  
 Tendo a luz dessas espadas  
 Não carece o sol raiar.  
 Nem de rei, nem de princesa  
 Ninguém mais vai precisar.  
 A verdade tem um brilho  
 Que põe a terra a rodar.  
 Faz nascer mais cedo o milho  
 Inventando modos de amar.  
 Os doze pares de França  
 Cavaleiro, olê-olá,  
 Vão levar meu coração  
 Pro outro lado do mar.  
 Pro lado de lá da noite  
 Lá pras bandas da manhã.  
 Onde o sol bate em meu peito  
 Vermelho como romã.

## Conclusão

A exemplo das apropriações da figura mítica de Carlos Magno na Idade Média, seja do lado francês, em canções de gesta, seja do lado alemão, via a canonização ocorrida em 1165, o Brasil abraça plenamente a matéria épica medieval. A herança poética da *História do Imperador Carlos Magno* não pertence a um grupo em particular: são muitos os reinvestimentos na cultura popular, dos quais tocamos apenas alguns exemplos e gêneros, aos quais poderíamos somar o repente (lirismo popular nordestino) e até mesmo o rap.

Ainda que seja uma voz individual e não um grupo que a reivindica, é como arauto de um coletivo que ela assim o faz, de um *Nós* que se refere no cordel a uma cultura regional, nordestina e além disso, às vezes de forma explícita, à identidade brasileira. No caso da canção de Toquinho e Belchior, expressão mais lírica do nosso *corpus*, novamente o artista se assemelha a um Rolando: embora a violência do registro épico não pareça mais fazê-lo sonhar, ele é sua vítima, em conformidade com seu papel.

A oposição constantemente atualizada entre cristãos e mouros se presta assim e ainda se prestará a releituras à luz dos conflitos sociais brasileiros, os quais essa oposição poderia sublimar. Para a historiadora Marlyse Meyer, esse maniqueísmo deve ser lido como “uma grande metáfora que possibilitou entender o Brasil”<sup>65</sup>, e percebemos que mesmo a crítica brasileira atual nem sempre quer se eximir dessa identificação emocional com a matéria medieval, seja ela de França ou da Bretanha, cujo registro épico nos convida a escolher o acampamento não do *Outro* mas do *Nós*: “Carlos Magno é como o nosso querido Rei Artur, que com os seus cavaleiros luta a favor da justiça e contra todos aqueles que possam ameaçar a paz de seu Império”<sup>66</sup>.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia/INL/Fundação Pró-Memória, 1982.

BASTIDE, Roger. **Les religions africaines au Brésil. Contribution à une sociologie des interpénétrations de civilisation**. Paris: PUF, 1995 [1960].

BORGES, Francisca Neuma Fehine. Tradição e contemporaneidade no ciclo carolíngio da literatura de cordel brasileira. In: BIANCIOTTO, Gabriel e GALDERISI, Claudio (ed.). **L'Épopée romane. Actes du XV<sup>e</sup> Congrès international Rencesvals, Poitiers, 21-27 août 2000**. Poitiers: Université de Poitiers, CESC, 2002, t. 1.

CANTEL, Raymond. De Roland à Lampião ou la littérature populaire du Nordeste brésilien. **Études, Littératures orales**. Paris: 1979.

CASCUDO, Luís da Câmara. Informação sôbre a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. In: **Cinco livros do povo**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2e ed., 1979.

CEZAR, Lilian Sagio. A santa, o mar e o navio : congada e memórias da escravidão no Brasil. **Revista De Antropologia**, vol. 58, n° 1 (2015).

CIRINO, Giovanni. Atuação missionária no Brasil e na África Centro-Ocidental: uma interpretação dos autos catequéticos. In: DAWSEY, John; Müller, Regina; Monteiro, Marianna; Hikiji, Rose Satiko (ed.). **Antropologia e Performance**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 217-234.

CORREIA, João David Pinto. “L'épopée médiévale dans les traditions populaires portugaise et brésilienne”, in BIANCIOTTO, Gabriel e GALDERISI, Claudio (ed.). **L'Épopée romane. Actes du XV<sup>e</sup> Congrès international Rencesvals, Poitiers, 21-27 août 2000**. Poitiers: Université de Poitiers, CESC, 2002, t. 1.

DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; MONTEIRO, Marianna; HIKIJI, Rose Satiko (éd.). **Antropologia e Performance**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel. O passo das aguas mortas**. São Paulo: Edusp, 2016 [1993].

FERREIRA, João Melchíades. **Roldão no Leão de Ouro**. São Paulo: Luzeiro, 2007 [antes de 1933].

FILGUEIRA DE ALMEIDA, Dulce. Corpo, Cultura e Sincretismo: o Ritual da Congada., **Pensar a Prática**, vol. 15, n° 1 (2012).

FLAVIENSE, Alexandre Gaetano Gomes. **Historia do imperador Carlos Magno e dos doze paros de França, traduzida do castelhano, por Jeronymo Moreira de Carvalho... e seguida da de Bernardo del Carpio que venceu em batalha aos doze pares de França**. Rio de Janeiro / Paris / Lisboa: Garnier, 1892, disponível na Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11648284/f5.image> [consultado dia 16/10/2019], bem como a versão espanhola de 1780, também online: <http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVM-Defensa/i18n/consulta/registro.cmd?id=1641> [consultado dia 16/10/2019].

FREIRE, João Lopes. **A História de Carlos Magno e os doze pares de França**. Rio de Janeiro: Barros Filho, [1978].

GOMES DE BARROS, Leandro. **A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás**. São Paulo: Luzeiro, 2012 [1908 (?)].

GOMES DE BARROS, Leandro. **A Prisão de Oliveiros e seus Companheiros** [continuação do precedente]. São Paulo: Luzeiro, 2012 [1908 (?)].

GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière**. Paris: Champion, 2006.

GRUZINSKI, Serge. **La pensée métisse**. Paris: Fayard, 2012.

HAURÉLIO, Marco. **Aventuras de Roldão o Paladino de França**, publicação prevista em 2022.

KUNZ, Martine. Cordel, criação mestiça. **Cultura crítica**, n° 6 (2008).

LANGENBRUCH, Beate. Charlemagne le Brésilien : la figure de l'empereur construite par le *cordel* du Nordeste. In: KULLMANN, Dorothea. **Oltre la mer salee. XXIe Congrès International de la Société Rencesvals, 13-17 août 2018**. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, a ser publicado em 2022.

LANGENBRUCH, Beate. **Images de l'Allemagne dans quelques chansons de geste des douzième et treizième siècles**. Tese de doutorado defendida na Universidade de Rouen, Orient. Jean Maurice, 2007.

LANGENBRUCH, Beate. La Frontière : défi et richesse pour les recherches sur l'épique médiéval. In: LODÉN, Sofia e OBRY, Vanessa (ed.). **L'expérience des frontières et les littératures de l'Europe médiévale**. Paris: Champion, 2019.

LANGENBRUCH, Beate. Pérégrinations transeuropéennes et transatlantiques de la matière épique médiévale : enjeux de traduction, entre la France et le Brésil. In: LAUTEL-RIBSTEIN, Florence e BUHOT DE LAUNAY, Marc-André (ed.). **Archéologies de la traduction**. Paris: Classiques Garnier (Translatio), 2020, p. 195-213.

LE PERSON, Marc (ed). **Le Rayonnement de Fierabras dans la littérature européenne, Actes du Colloque international des 6 et 7 décembre 2002**. Lyon: APRI-ME, “C.E.D.I.C, 21”, 2003.

LIMA, Stélio Torquato. **A Canção do Rolando em cordel**. Mossoró: Queima-Bucha, s. d. [2009].

MANDACH, André de. **Naissance et développement de la chanson de geste en Europe, V. La Geste de Fierabras. Le jeu du réel et de l'in vraisemblable**. Genève: Droz, 1987.

MELO, Veríssimo de. Literatura de Cordel. Visão histórica e aspectos principais. **Literatura de cordel. Antologia**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1994.

MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1993.

MONTERO, Luis Humberto Olera. La 'Historia de Carlo Magno' en el desarrollo del romancero a la décima espinela. **Revista Chilena de Literatura**, n° 78 (2011), online: <https://web.archive.org/web/20131231074431/http://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11021/11437> [consultado dia 16/10/2019].

MONTEIRO, Duglas Teixeira. **Os Errantes do Novo Século**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.



MORGADO, Georgina Barbosa. A Permanência do Imaginário Medieval na Literatura de Cordel. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; SILVA, Leila Rodrigues da (ed.), **Atas da IV Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, de 14 a 18 de Maio de 2001**. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, 2001, p. 216–224.

QUEIROZ, Maurício Vinhas de. **Messianismo e conflito social (A Guerra sertaneja do Contestado 1912–1916)**. São Paulo: Ática, 1981.

SAAVEDRA, Yolando Pino. La Historia de Carlomagno y de los Doce Pares de Francia en Chile. **Folklore Américas**, n° 26 (1966).

SAILLANT, Francine e ARAUJO, Ana Lucia. L’esclavage au Brésil : le travail du mouvement noir. **Ethnologie française**, vol. 37, n° 3 (2007).

[SAMPAIO, Marcos *alias* MOURA, Moisés Matias de]. **A Morte dos 12 pares de França**. Juazeiro [do Norte, Ceará]: José Bernardo da Silva, 1961.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **La Littérature de cordel au Brésil : mémoire des voix, grenier d’histoires**. Paris: L’Harmattan, 1997.

SEVERINO JOSÉ [*alias* SANTOS, Zacarias José dos]. **A Grande Paixão de Carlos Magno pela Princesa do Anel Encantado**. s. l., s. d. [1977].

SILVA, Antonio Eugênio da. **O Cavaleiro Roldão**. Campina Grande: dos Santos, s. d. [antes de 1942].

SILVA, Damásio Paulo da. **Historia de Carlos Magno [E Os] 12 Pares com Malaco Rei de Fez**. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva, s. d. [antes de 1949].

SILVA, Severino Borges da. **O Guerreiro Bernardo de Cárpio. Exímio vencedor dos doze pares de França**. Recife: João José da Silva, 1996 [anos 1950 o 1960 ?].

SLATER, Candice. **Stories on a string: The Brazilian Literatura de Cordel**. Berkeley: University of California Press, 1982.

SUARD, François (ed.). **Aspremont. Chanson de geste du XIIe siècle**. Paris: Champion, 2008.

## NOTAS

- 1 Referência do artigo original em francês: LANGENBRUCH, Beate. “Les Douze Pairs de France viennent de Belém au Pará...”: héritages et mutations de l’épique médiéval français dans la culture populaire brésilienne. *Recueil Ouvert*, 2019. URL: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/330--les-douze-pairs-de-france-viennent-de-belem-au-para-heritages-et-mutations-de-l-epique-medieval-francais-dans-la-culture-populaire-bresilienne>. Publicação na *Revista Épicas*: LANGENBRUCH, Beate. “Os doze pares de França vêm de Belém do Pará...”: heranças e mutações do épico medieval francês na cultura

- popular brasileira. Trad. Antonio Marcos dos Santos Trindade. **Revista Épicas**. Ano 5, N. 10, Dez 21, p. 133–151.
- 2 Professora–Adjunta Maitresse do ENS de Lyon e membro do CIHAM (UMR 5864). E–mail : beate.langenbruch@ens-lyon.fr.
  - 3 Para uma primeira orientação sobre o cordel carolíngio em particular, podemos consultar os trabalhos pioneiros de FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel. O passo das águas mortas** [1993]. São Paulo: Edusp, 2016; a seguir: CORREIA, João David Pinto. O épico medieval nas tradições folclóricas portuguesas e brasileiras. In: BIANCIOTTO, Gabriel; GALDERISI, Claudio (ed.). **L'Épopée romane. Atas do XV Congresso Internacional Roncesvales**. Poitiers, 21–27 de agosto de 2000, Poitiers: Universidade de Poitiers, CESCUM, 2002, t. 1, pág. 15–29; BORGES, Francisca Neuma Fechine. Tradição e contemporaneidade no ciclo carolíngio da literatura de cordel brasileira, *ibid.*, T. 1., p. 87–95; CANTEL, Raymond. De Roland a Lampião ou a literatura popular do nordeste brasileiro. **Estudos de Literaturas Oraís**, Paris, 1979, p. 27–63, republicado em CANTEL, Raymond. **Literatura Popular Brasileira**. Nova edição expandida. Poitiers: Centro de Pesquisa da América Latina, 2005, p. 47–84. Sobre o cordel de maneira mais geral, ver SLATER, Candice. **Stories on a string: The Brazilian Literatura de Cordel**. Berkeley: University of California Press, 1982; MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1993; SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Literatura de Cordel no Brasil: memória de vozes, sôtão das histórias**. Paris: L'Harmattan, 1997 (Pesquisas e documentos da América Latina). Destacamos também as teses atuais de BASTOS, Raísa França. **Movência da lenda carolíngia até o século XX brasileiro: estudo de uma transferência cultural**, sob a direção de Idelette Muzart Fonseca dos Santos e Camille Dumoulié, em Paris Ouest Nanterre.
  - 4 Ver CASCUDO, Luís da Câmara. Informação sobre a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. In: **Cinco livros do povo**. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2ª ed., 1979, p. 439–445, e CORREIA, João David Pinto. O épico medieval..., *op. cit.*, em particular p. 20–24.
  - 5 Ver MEYER, Marlyse. Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno ‘Reis’ do Congo. In: **Caminhos do imaginário no Brasil**, *op. cit.*, p. 149, que se refere a LEONARD, Irving. **Los Libros del Conquistador**. México: Fondo de Cultura, 1953.
  - 6 Ver CASCUDO, Luís da Câmara. Informação sobre a História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França. *op. cit.*, p. 444 segs.
  - 7 Ver Irradiação de Ferrabrás na literatura europeia, *Atas do Colóquio Internacional de 6 e 7 de dezembro de 2002*, dir. Marc Le Person, Lyon, APRIME, “C.E.D.I.C, 21”, 2003.
  - 8 Ver MANDACH, André de. **Nascimento e desenvolvimento da canção de gesta na Europa, V. A Gesta de Ferrabrás. O jogo do real e do improvável**. Genebra: Droz, 1987 (Publicações românicas e francesas CLXXVII), p. 178–184. A tese de doutoramento de Alexandra Gouvêa Dumas, defendida em 2011 em Nanterre, coorientada por Armindo Jorge de Carvalho Bião (UFBA), e orientada por Idelette Muzart Fonseca dos Santos (Paris Ouest Nanterre La Défense) apresenta um estudo comparativo de duas tradições dramáticas carolíngias, o *Auto da Floripes* no Príncipe, São Tomé e Príncipe, e a *Luta dos Mouros e Cristãos* no Prado, Bahia, Brasil: <https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2011PA100221-1.pdf> [consulta em 16/10/2019].
  - 9 O 19º *Festival da Lusofonia em Macau* em 2016 transmitiu a tradição do *Auto da Floripes* de Príncipe. Existem algumas gravações online interessantes, mas de qualidade bastante mediana, ver <https://www.youtube.com/watch?V=f9mbgFFpEHE> [acesso 16/10/2019].
  - 10 LANGENBRUCH, Beate. La Frontière: défi et richesse pour les recherches sur l'épique médiéval. In: LODÉN, Sofia e OBRY, Vanessa (ed.). **L'expérience des frontières et les littératures de l'Europe médiévale**. Paris: Champion, 2019, p. 153–174.

- 11 LANGENBRUCH, Beate. Pérégrinations transeuropéennes et transatlantiques de la matière épique médiévale : enjeux de traduction, entre la France et le Brésil. In: LAUTEL-RIBSTEIN, Florence e BUHOT DE LAUNAY, Marc-André (ed.). **Archéologies de la traduction**. Paris: Classiques Garnier (Translatio), 2020, p. 195–213.
- 12 LANGENBRUCH, Beate. Charlemagne le Brésilien : la figure de l'empereur construite par le *cordel* du Nordeste. In: KULLMANN, Dorothea. **Oltre la mer salee**. XXIe Congrès International de la Société Rencesvals, 13–17 août 2018. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies. [A ser publicado em 2022].
- 13 É por exemplo a abordagem de KUNZ, Martine. Cordel, criação mestiça. **Cultura crítica**, n° 6 (2008), p. 26–32.
- 14 SAILLANT, Francine e ARAUJO, Ana Lucia. A escravidão no Brasil: a obra do movimento negro. **Etnologia francesa**, vol. 37, n° 3 (2007), p. 457–466, relativizam a realidade do “mito da democracia racial”, do qual o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre foi um dos promotores: “Esse mito supõe uma visão harmoniosa da vivência das relações sociais e inter-raciais, entendendo-se que a ‘raça’ assume um significado mais cultural do que biológico aqui. Trata-se de uma incorporação fagocitária da diversidade de contribuições históricas e culturais de diversas populações à sociedade brasileira, em benefício de uma identidade única” (p. 457).
- 15 Ver GRUZINSKI, Serge. **La pensée métisse**. Paris: Arthème Fayard, 2012 (Plural), cap. II, “Misturas e cruzamentos”, p. 33–57.
- 16 Ver CASCUDO, Luís da Câmara. Informação sobre a História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França. *op. cit.*, e CORREIA, João David Pinto. O épico medieval...”. *op. cit.*, em particular p. 20–24.
- 17 Ver GRUZINSKI, Serge. **La pensée métisse**. *op. cit.*, p. 55 segs.
- 18 Tradução de *Ibid.*, p. 72.
- 19 Tradução de *Ibid.*, p. 76, para esse parágrafo e todas as citações.
- 20 KUNZ, Martine. Cordel, criação mestiça. *op. cit.*, p. 26.
- 21 Ver CASCUDO, Luís da Câmara. Informação sobre a História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França. *op. cit.*, p. 441.
- 22 MEYER, Marlyse. Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno ‘Reis’ do Congo. *op. cit.*
- 23 Ver entrevista do efêmero Presidente da República Michel Temer ao jornal conservador *O Globo* em setembro de 2016 <https://oglobo.globo.com/brasil/me-sinto-como-carlos-magno-diz-presidente-michel-temer-20087374>, [consultado em 17/10/2019], e as reações controversas às suas reivindicações, <https://oglobo.globo.com/brasil/temer-reconhece-que-se-confundiu-ao-relacionar-carlos-magno-tavola-redonda-20091911> [consultado em 17/10/2019].
- 24 Ver MONTERO, Luis Humberto Olera. La ‘Historia de Carlo Magno’ en el desarrollo del romancero a la décima espinela. **Revista Chilena de Literatura**, n° 78 (2011), online: <https://web.archive.org/web/20131231074431/http://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11021/11437> [acesso em 16/10/2019].
- 25 Referimo-nos à versão aumentada do texto de Alexandre Gaetano Gomes Flaviense, *História do imperador Carlos Magno e dos doze paros de França, traduzida do castelhano, por Jeronymo Moreira de Carvalho... e seguida de Bernardo del Carpio que venceu em batalha aos pares de França* (Rio de Janeiro/Paris/Lisboa, Garnier, 1892), disponível em *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11648284/f5.image> [consultado em 16/10/2019], além da versão em espanhol de 1780, também online: <http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/consulta/registro.cmd?id=1641> [acesso em 16/10/2019].

- 26 Ver MONTERO, Luis Humberto Olera. La ‘Historia de Carlo Magno’ en el desarrollo del romancero a la décima espinela. *op. cit.*, que se refere a SAAVEDRA, Yolando Pino. La Historia de Carlomagno e de los Doce Pares de Francia en Chile. **Folklore Américas**, n.º 26 (1966), p. 1–29, para o primeiro testemunho americano e para o envio de 10 cópias da *História* para as Américas em 1586.
- 27 Ver GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l’épopée guerrière**. Paris: Champion, 2006, p. 557: “[...] A epopeia é um texto que resolve uma crise política contemporânea, de outra forma insolúvel, ao confrontar valores conflitantes em personagens que ela constrói para esse fim. Isso permite que o público veja esses valores ‘em jogo’, tendo-os em mira, e lhes dá um controle intelectual sobre o presente caótico” [Trad.].
- 28 *Ibid.*, p. 349.
- 29 MEYER, Marlyse. Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno ‘Reis’ do Congo. *op. cit.*, p. 156. Salvo indicação em contrário, todas as traduções nesse trabalho são nossas.
- 30 Queremos aqui abordar apenas as formas de reajustamento especificamente brasileiras: o *Auto da Floripes*, por exemplo, ou os romances já conhecidos e lidos na Península Ibérica, os quais, contudo, não fazem parte das nossas reflexões, embora possam também promover o conhecimento da matéria carolíngia no Brasil, ao lado da *HCM*.
- 31 Ver LANGENBRUCH, Beate. **Images de l’Allemagne dans quelques chansons de geste des douzième et treizième siècles**. Tese de doutorado defendida na Universidade de Rouen, Orient. Jean Maurice, 2007.
- 32 QUEIROZ, Maurício Vinhas de. **Messianismo e conflito social (A Guerra sertaneja do Contestado 1912–1916)**. São Paulo: Ática, 1981 (Ensaio, 23), cap. II, “O Profeta João Maria: Realidade e mito”, p. 49–63.
- 33 *Ibid.*, Cap. IV, José Maria, o Messias caboclo, p. 77–101.
- 34 MONTEIRO, Duglas Teixeira. **Os Errantes do Novo Século**. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p. 271, que citamos através de MEYER, Marlyse. Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno ‘Reis’ do Congo. *op. cit.*, p. 151.
- 35 Ver QUEIROZ, Maurício Vinhas de. **Messianismo e conflito social (A Guerra sertaneja do Contestado 1912–1916)**. *op. cit.*, p. 319.
- 36 *Ibid.*, p. 149.
- 37 *Ibid.*, p. 125.
- 38 Cf. *ibid.*, Atributos e funções dos pares de França, p. 184–186.
- 39 QUEIROZ, *ibid.*, p. 184, indica que, ao lado da *HCM*, as cavalhadas (que serão discutidas a seguir) também podem ter desempenhado um papel na criação dos pares de França.
- 40 Para introduções a essa manifestação popular, ver MEYER, Marlyse. Neste Mês do Rosário: indagações sobre congos e congadas. *op. cit.*, p. 161–169; CIRINO, Giovanni. Atuação missionária no Brasil e na África Centro–Ocidental: uma interpretação dos autos catequéticos. In: DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; MONTEIRO, Marianna; HIKIJI, Rose Satiko (ed.), **Antropologia e Performance**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 217–234; FILGUEIRA DE ALMEIDA, Dulce. Corpo, Cultura e Sincretismo: o Ritual da Congada. **Pensar a Prática**, vol. 15, n.º 1 (2012), p. 22–36; CEZAR, Lillian Sagio. A santa, o mar e o navio: congada e memórias da escravidão no Brasil. **Revista de Antropologia**, vol 58, n.º 1 (2015), p. 363–396; BASTIDE, Roger. **Les religions africaines au Brésil. Contribution à une sociologie des interpénétrations de civivisation**. Paris: PUF, 1995 [1960], p. 479–483.
- 41 Ver o documentário em 6 episódios sobre essa congada, produzido pela TV USP, disponível online, <https://www.youtube.com/watch?v=CpCuk441ZCw> [acesso em 17/10/2019].
- 42 Ver FILGUEIRA DE ALMEIDA, Dulce. Corpo, Cultura e Sincretismo: o Ritual da Congada. *op. cit.*, p. 23.

- 43 Ver MEYER, Marlyse. Neste Mês do Rosário: indagações sobre congos e congadas. *op. cit.*, p. 162.
- 44 CIRINO, Giovanni. Atuação missionária no Brasil e na África Centro-Occidental: uma interpretação dos autos catequéticos. *op. cit.*, p. 226.
- 45 Ver BASTIDE, Roger. **Les religions africaines au Brésil. Contribution à une sociologie des inter-pénétrations de civilisation.** *op. cit.*, p. 482.
- 46 Cf. Andrade, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia/INL/Fundação Pró-Memória, 1982, t. 1, pág. 102-104 e Os Congos. **Danças dramáticas do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia/INL/Fundação Pró-Memória, 1982, t. 2, pág. 17-48.
- 47 MEYER, Marlyse. Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno ‘Reis’do Congo”, *op. cit.*, p. 149.
- 48 Ver MEYER, Marlyse. Neste Mês do Rosário: indagações sobre congos e congadas. *op. cit.*, p. 162.
- 49 Ver SUARD, François (ed.) **Aspremont. Chanson de geste du XIIe siècle.** Paris: Champion, 2008 (Champion Classiques. Idade Média), que anuncia esse grande acontecimento na história desse o seu prólogo: “*Or vos dirai d’Yaumont et d’Agoulant, / Et d’Aspremont ou li estors fu grant, / Si com li rois adouba Rollant / Et il li ceint a son costé le blanc, / Ce dist la geste Durendart la trenchant, / C’est la première dont il onques fist sanc, / Dom il ocist le fil roi Agoulant.*” (Contarei a vocês sobre Eaumont, Agoulant e Aspremont em que passagens a batalha foi terrível; contarei como o rei cavaleiro Rolando cingiu a espada à cintura — era, disse a gesta, Durendal a boa. Afiada, aquela pela qual, pela primeira vez, ele derrama sangue, matando o filho do rei Agoulant”, traduzido por François Suard).
- 50 Ver CIRINO, Giovanni. Atuação missionária no Brasil e na África Centro-Occidental: uma interpretação dos autos catequéticos. *op. cit.*, p. 230.
- 51 Cf. *ibid.*, p. 229.
- 52 Cf. BASTIDE, Roger. **Les religions africaines au Brésil. Contribution à une sociologie des inter-pénétrations de civilisation.** *op. cit.*, p. 482.
- 53 Cf. *ibid.*, p. 479 seg.
- 54 As fotos das cavalhadas de Pirenópolis, Goiás, oferecem belos vislumbres: <https://pirenopolis.tur.br/cultura/folclore/festa-do-divino/cavalhadas> [consultado em 17/10/2019].
- 55 Ver a apresentação da cavalhada de Pirenópolis no canal da Câmara dos Deputados no YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=SjJL2CO\\_8h4](https://www.youtube.com/watch?v=SjJL2CO_8h4) [acesso em 17/10/2019].
- 56 Os quais compõem o *corpus* com o qual estamos trabalhando atualmente.
- 57 MELO, Veríssimo de. Literatura de Cordel. Visão histórica e aspectos principais. In: **Literatura de cordel. Antologia.** Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1994, p. 15.
- 58 N.T. A vírgula respeita a citação do texto original em francês.
- 59 O adjetivo *catimbozeiro* se refere à *catimbó*, a fumaça que incensa os presentes em um rito mágico que combina elementos indígenas, africanos e cristãos. *Magomas* é um termo mais complicado de traduzir: *Magoma* é, por um lado, uma língua africana falada na Tanzânia; o contexto, porém, parece referir-se a um objeto usado durante o culto e é provável que haja confusão com a *macumba*. Essa palavra designa um instrumento musical africano e por extensão os ritos afro-brasileiros e suas práticas; nessa segunda acepção, a palavra apresenta, conforme nossa compreensão, uma possível conotação depreciativa.
- 60 KUNZ, Martine. Cordel, criação mestiça. *op. cit.*, p. 28.
- 61 Agradecemos ao Sr. Altamiro Belmiro Rocha Neto por essas valiosas sugestões.
- 62 SEVERINO JOSÉ. **A Grande Paixão de Carlos Magno pela Princesa do Anel Encantado.** s. d., narra o amor prodigioso de Carlos Magno por sua quarta esposa, prolongado além de sua morte pelo encantamento produzido por um anel mágico.

- 63 BOF, pág. 5: “Todos eram conhecidos / Pelos Leões das Igreja, / Pois nunca foram à peleja / Que nela fossem vencidos. / Eram por turcos temidos, / Pela Igreja estimados, / Porque, quando estavam armados, / Suas espadas luziam / E os inimigos diziam: / — Esses são endiabrados!”.
- 64 Essa é a censura feita pelas autoridades responsáveis, cf. Site Documentos revelados de Aluízio Palmar, produzido pela editora Gramp, Foz do Iguaçu, <https://www.plural.jor.br/documentosrevelados/repressao/veto-a-musica-de-belchior-e-exemplo-de-ignorancia-cega-da-censura/>[consultado em 16/10/2019]. Os documentos de censura datam de 15 de agosto de 1977, uma coincidência histórica interessante: é o 1199º aniversário da Batalha de Roncesvales. O argumento: “A última ‘estrofe’ da música em questão transmite uma ideia depreciativa a respeito do viver no Brasil, com uma afirmação de que atualmente seria melhor a vida em outros países.”
- 65 MEYER, Marlyse. Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno ‘Reis’ do Congo. *op. cit.*, p. 158.
- 66 MORGADO, Georgia Barbosa. A Permanência do Imaginário Medieval na Literatura de Cordel. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; SILVA, Leila Rodrigues da (ed.). **Atas da IV Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ**. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, de 14 a 18 de Maio de 2001, Rio de Janeiro, Programa de Estudos Medievais, 2001, p. 216–224, a citação está na p. 223.



O selo Epopeia, fruto de parceria entre o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas (CIMEEP/UFS) e a Editora Criação, reúne, sob forma de e-books, obras que representam o estado de arte dos Estudos Épicas, em suas mais variadas abordagens, buscando ampliar a circulação desses estudos. Assim, a coleção envolve a publicação de obras autorais, teses, dissertações, traduções e coletâneas de artigos, devidamente aprovados pelo Conselho Científico do selo, formado por especialistas em pesquisas épicas de diferentes universidades nacionais e internacionais. As publicações também acolhem textos em espanhol, francês e inglês, idiomas do CIMEEP. Os e-books são gratuitamente acessados por meio do site da Editora Criação (<https://editoracriacao.com.br/epopeia/>), do site do CIMEEP ([www.cimeep.com](http://www.cimeep.com)) e igualmente disponibilizados em livrarias virtuais.

**Christina Ramalho**  
**Fernando de Mendonça**  
Direção do selo Epopeia

