

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

CAROLINA ALVES MAGALDI

**PARATEXTOS DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DA *KALEVALA* E DO *POPOL*
VUH AO LONGO DO ESPAÇO E DO TEMPO**

JUIZ DE FORA
2013

CAROLINA ALVES MAGALDI

PARATEXTOS DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DA *KALEVALA* E DO *POPOL VUH* AO LONGO DO ESPAÇO E DO TEMPO

Tese apresentada como requisito parcial à conclusão do Doutorado em Estudos Literários, da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientadora: Silvana Liliana Carrizo

JUIZ DE FORA

2013

TERMO DE APROVAÇÃO

CAROLINA ALVES MAGALDI

**PARATEXTOS DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DA *KALEVALA* E DO
POPOL VUH AO LONGO DO ESPAÇO E DO TEMPO**

*Tese apresentada à Banca Examinadora designada pelo Programa de Pós-Graduação
em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, aprovada em
//_.*

Silvina Liliana Carrizo - Orientadora

Georg Otte - Membro Externo

Marília Rothier - Membro Externo

Rogério de Sousa Sérgio Ferreira - Membro Interno

Maria Clara Castellões - Membro Interno

Juiz de Fora, março de 2013

*Dedico este trabalho à minha grande,
dedicada, barulhenta e alegre família,
que sempre será minha primeira e mais
fundamental professora.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha família, principalmente meus pais, Heitor e Lúcia, minha irmã Juliana, meu cunhado Anderson e minhas primas-irmãs, Rafaella e Isabella por serem a motivação e a inspiração para tudo o que escrevo.

Aos pequenos que colorei a vida: minha sobrinha-afilhada Jajá, fofura em pessoa; Sofia, já quase moça; Inácio, pequeno príncipe; Marina, rainha das águas; Malu e Ágatha, afilhadas extra-oficiais.

À minha avó Arlete, de quem sou *confidant* desde criança, por ter me ensinado a narrar.

A meus padrinhos Serjão, Titina, Fred, Maria e Quinha, por todo apoio e carinho.

A todos meus professores e a todos os alunos que já tive ou ainda terei, por colocarem tudo em perspectiva.

Ao meu primeiro mentor, Henrique Hargreaves, que me inspirou a pesquisar, e à sua caçula, Ana Carolina, por terem inspirado minha infância.

Às companheiras de batalha Thaís, Angélica, Carla e Clarice, pela amizade mais que especial.

À minha psicóloga Denise Chaves, de escuta primorosa e que sempre compreende minhas piadas.

A todos os colegas, professores e funcionários do CAEd por terem redefinido minhas noções de pesquisa acadêmica e trabalho em equipe, em especial às *Golden Girls*, Carla, Rafaela, Debora, Sheila e Ana Paula e ao Prof. Marcos Tanure Sanábio, cujas orientações são meu sonho de consumo.

À minha orientadora Silvina Carrizo, por ter compreendido e apostado em meu projeto de tese. Sem sua escuta, orientação e motivação essa tese não teria sido escrita.

Ao Professor Titus Hjelm, o primeiro a ler este projeto de tese, por suas contribuições acadêmicas e culturais acerca da Finlândia, único país do mundo em que um baixista de heavy metal e um renomado professor de antropologia podem ser a mesma pessoa.

Às professoras Maria Clara Castellões e Marília Rothier por sua participação valiosa na banca de qualificação e pela disponibilização de livros fundamentais para minha pesquisa.

Ao meu orientador de mestrado Prof. Rogério Ferreira e ao Prof. Georg Otte por acreditarem no trabalho que originou esta tese.

Aos professores Jovita Gerheim, Fernando Fiorese, Maria Luiza Scher, Terezinha Scher e Ana Beatriz Gonçalves por terem contribuído sobremaneira para a escrita deste texto, seja em momentos-chave ou em encontros pela cantina.

Aos colegas Altamir, Édimo, Ângela e Cristina, que, entre atribuições e jornadas internas, fizeram parte destes quatro anos de leitura e escrita.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFJF pela estrutura e a orientação necessárias para a escrita desta tese.

À Capes pelo apoio no processo de criação acadêmica.

Ao Grupo Coimbra pela bolsa de pesquisa que possibilitou minha permanência na Universidade de Turku.

À Professora Liisa Aho pelo empenho em encontrar uma bolsa compatível com meus estudos na Finlândia, a meu orientador finlandês Professor Pekka Hakamies, atual diretor da Sociedade Kalevala, às tutoras Katariina Keskitalo, Ramona Pulli, Kristiina Kortelainen e Mari Haapaniemi por seu empenho em prover acesso aos arquivos das bibliotecas e universidades finlandesas, bem como às questões mais cotidianas (e mais desafiantes) na cidade de Turku.

Aos amigos que fiz em Turku, em especial Sumit Tada, Marco Lincona, Mika Hisatsune, Gabriela Austeda, Manju Kasu, Cheryl Johnson e Benjamin Alldritt, de longe o grupo mais multiétnico e intenso do qual já fiz parte.

A todos que se derem ao trabalho de ler este texto.

Nós precisamos descobrir como traduzir o capital cultural de outras civilizações de uma forma que preserve pelo menos parte de sua própria natureza, sem produzir traduções que tem o fator de entretenimento tão baixo que tenham apelo somente para aqueles que leem por razões profissionais.

André Lefevere e Susan Bassnett em *Constructing Cultures*

RESUMO

A *Kalevala* finlandesa e o *Popol Vuh* guatemalteco têm inúmeras e surpreendentes similaridades, bem como uma quantia equiparável de diferenças marcantes. Algumas questões, entretanto, ressaem sobre as outras: suas origens orais, transpostas para o universo escrito em momentos de crise; suas numerosas retraduições e os extensos prefácios, posfácios e introduções escritos por teóricos-tradutores especialistas nas obras, contendo informações sobre o texto-fonte e seu contexto, a respeito do processo de tradução, além de dados sobre os povos e territórios nos quais as narrativas se originaram. Tais paratextos se constituem como “zonas de transação” (GENETTE, 2009), nos quais as negociações de sentido entre tradutores anteriores, versões atuais, editoras e universidades se tornam visíveis em meio ao fazer tradutório, movimentando as obras em seus polissistemas literários e culturais. O ingresso brasileiro neste processo é recente, com a tradução de Sérgio Medeiros para o *Popol Vuh* (Iluminuras, 2007) e de José Bizerril e Álvaro Faleiros para a *Kalevala* (Ateliê Editorial, 2009). Nessas edições brasileiras, os temas mais recorrentes nas versões internacionais também se fazem presentes, com destaque para a história e a tradução, saberes esses voltados ao passado, os quais contribuem sobremaneira para a construção do imaginário espacial. Detalhamos, portanto, as obras e seus paratextos para que possamos nos dedicar ao estudo da história e da tradução a partir dos eixos temporal e espacial, optando, sempre que possível, por contemplar teóricos que discorressem sobre ambos os saberes, em especial Walter Benjamin, Paul Ricoeur e Itamar Even-Zohar. Concluímos que a literatura e tradução são polissistemas, ou seja, conjuntos relacionais e hierárquicos em eterna construção de conexões, desenvolvidas e renovadas ao longo do tempo. Os paratextos, tão “híbridos” quanto os textos que vêm a apresentar, são parte integrante das grandes negociações interculturais, políticas e literárias operadas pela tradução. Por esse motivo propomos a noção de prisma, de forma a oferecer uma possibilidade de interpretação que demonstrasse os discursos que atravessam a *Kalevala* e o *Popol Vuh*, e de que forma as obras se configuram tanto como bens simbólicos quanto como produtoras de sentido.

Palavras-chave: tradução; história; paratexto; espaço; tempo.

ABSTRACT

The Finnish *Kalevala* and the Guatemalan *Popol Vuh* have countless and surprising similarities, as well as a somewhat equal amount of remarkable differences. Some matters, however, must be highlighted: their oral origins, transfigured into a written world in moments of crisis; their numerous retranslations and the extensive prefaces, postfaces and introductions written by theorist-translators specialized on the books, containing information about the source-text and its context, the process of translation, besides data regarding the peoples and territories where the narratives originated. Such paratexts constitute “zones of transaction” (GENETTE, 2009), in which negotiations of meaning between past translators, present versions, publishing houses and universities become visible amid the translating activity, moving the works in their literary and cultural polysystems. The Brazilian point on entry in this process is recent, with the translation of the *Popol Vuh* by Sérgio Medeiros (Iluminuras, 2007) e of the *Kalevala* by José Bizerril and Álvaro Faleiros (Ateliê Editorial, 2009). In these Brazilian editions, the most recurrent themes in the international versions are also made present, i.e., history and translation, both forms of knowledge facing the past, which contribute greatly to the construction of a concept of space. We detailed, therefore, the works and their paratexts so that we could, then, dedicate ourselves to the study of history and translation on the axes of time and space, choosing, whenever possible, to contemplate authors who discussed both fields, especially Walter Benjamin, Paul Ricoeur and Itamar Even-Zohar. We concluded that literature and translation are polysystems, that is, relational and hierarchical gatherings eternally building connections, developed and renewed as time passes. The paratexts, as hybrid as the texts they aim to present, are part of the great intercultural, political and literary negotiations operated by translation, which is the reason why we proposed the notion of the prism, so as to offer a possibility of interpretation that demonstrated the discourses run through the *Kalevala* and the *Popol Vuh*, and in which manner the works are configured both as symbolic goods and as producers of meaning.

Key words: translation; history; paratext; space; time.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Traduções da <i>Kalevala</i>	p.159
Figura 2: A rede espacial do <i>Popol Vuh</i>	p.160
Figura 3: A rede espacial da <i>Kalevala</i>	p.161
Figura 4: Saltos temporais do <i>Popol Vuh</i>	p.228
Figura 5: Saltos temporais da <i>Kalevala</i>	p.229

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Textos e paratextos da edição brasileira do *Popol Vuh*.....p.75

Quadro 2: Textos e paratextos da edição brasileira da *Kalevala*.....p.75

SUMÁRIO

Introdução	p.12
1 A <i>Kalevala</i> e o <i>Popol Vuh</i>	p.19
1.1 As narrativas.....	p.20
1.2 Autoria.....	p.39
1.3 Criação oral e construção escrita.....	p. 44
1.4 Folclore e hibridismos.....	p. 64
2 Os paratextos brasileiros e suas negociações	p. 72
2.1 Paratextos editoriais.....	p. 72
2.2 A iniciativa de Lefevere.....	p. 81
2.3 Os paratextos da <i>Kalevala</i>	p. 87
2.3.1 Os peritextos editoriais.....	p. 87
2.3.2 Prefácio.....	p. 89
2.3.3 <i>Kalevala</i> : Elias Lönnrot, entre a Tradição Oral e a Literatura Romântica.....	p.91
2.3.4 Traduzir <i>Kalevala</i> : Um estranho familiar.....	p. 95
2.4 Os paratextos do <i>Popol Vuh</i>	p. 97
2.4.1 Os peritextos editoriais.....	p. 97
2.4.2 Prefácio dos organizadores.....	p. 99
2.4.3 <i>Popol Vuh</i> : Contexto e princípios de leitura.....	p.100
2.4.4 O texto como germe.....	p.106
2.4.5 Varèse e Borges : (Des)leitores do <i>Popol Vuh</i>	p.108
3 <i>Kalevala</i> e <i>Popol Vuh</i> no espaço e no tempo	p.111
3.1 Espaço, história e cultura.....	p.112
3.2 Tempo, história e narrativa.....	p.140
4 Tradução e continuidade literária	p.159
4.1 A tradução pela História.....	p.163
4.2 Tradução, diacronia e sistemas culturais.....	p.167
4.3 Diálogos estrangeiros e pseudotraduções.....	p.189
4.4 A (in)visibilidade do tradutor.....	p.194
5 Efeitos ópticos e figuras geométricas	p.201
5.1 Refração.....	p.204
5.2 Geometral.....	p.209
5.3 Prisma.....	p.212
5.3.1 Eixos espaciais.....	p.213
5.3.2 Eixos temporais.....	p.227
Conclusão	p.242
Referências bibliográficas	p.248
Anexos	p.254

Introdução

Fui apresentada à *Kalevala* por meio dos estudos do etnólogo canadense Wade Davis, especialista em desaparecimento de línguas. Para ele, o papel fundamental do épico na preservação da língua e cultura finlandesas fazia do longo poema uma espécie de pedra de Rosetta dos estudos de sobrevivência de sistemas de linguagem.

As peculiaridades e, principalmente, a unicidade da obra me pareceram um caminho interessante para ingressar na vida acadêmica. Dessa forma, dediquei minha dissertação de mestrado, orientada pelo Prof. Dr. Rogério Sousa Sérgio Ferreira, à discussão da *Kalevala* como “tradição inventada”, conceito cunhado por Eric Hobsbawn e Terrence Ranger em obra homônima.

Na análise empreendida, o épico finlandês seria mais do que um símbolo nacional, ele teria transbordado as fronteiras da cultura letrada – universo normalmente habitado pelas epopeias – e chegado ao cotidiano cultural, fornecendo uma espécie de história fictícia e altamente inspiradora, que veio a constituir a base da identidade cultural finlandesa.

Ao longo dos dois anos de mestrado, a participação em congressos fora sempre interessante, uma vez que o estudo da *Kalevala* gerava muita curiosidade, independentemente do grau de conhecimento sobre a obra dentre os presentes.

No momento da defesa, um dos membros da banca, o Prof. Dr. Georg Otte, que já convivía com a pesquisa desde um congresso da ABRALIC realizado ao final do primeiro semestre do mestrado, em 2005, apresentou a possibilidade de estudar a obra nos eixos de tempo e espaço. Naquele momento, entretanto, o foco do estudo era o construção escrita da *Kalevala* por Elias Lönnrot e o papel do poema na construção do universo proto-nacional finlandês. O desdobramento da obra em outros países e outros momentos por meio da tradução fora citado somente como elemento de divulgação da cultura finlandesa, e não como diálogo ou construção mútua.

Anos mais tarde, na entrevista realizada como parte do processo seletivo de doutorado, me foi sugerido pelos professores Maria Luiza Scher e Fernando Fábio Fiorese Furtado que o estudo para o doutorado não se ativesse à perspectiva das literaturas nacionais e que fosse considerada a possibilidade de um estudo comparado com a obra guatemalteca *Popol Vuh*.

A dificuldade de diálogo com outros projetos do programa marcou a fase de disciplinas no primeiro ano do doutorado e essa tese provavelmente não teria sido

escrita se a Prof.^a Dr.^a Silvana Carrizo não tivesse sido designada para o módulo de metodologia de pesquisa, no qual teve contato com o projeto, desenvolvendo um interesse que viria a se transformar em orientação.

O direcionamento inicial da tese se encaminhou para o aparato teórico de Itamar Even-Zohar, teórico obscuro para além do ramo da tradução, mas que oferecia instrumentos extremamente interessantes para a discussão das obras, devido à sua concepção de literatura e tradução como polissistemas, ou seja, obras em eterna construção de conexões, desenvolvidas e renovadas ao longo do tempo.

Essa escolha foi relativizada após a banca de qualificação, uma vez que a Prof.^a Dr.^a Marília Rothier e a Prof.^a Dr.^a Maria Clara Castellões foram uníssonas apontar para a necessidade de iniciar toda a tese a partir as obras, de convidar outros autores para tecer as concepções de espaço e tempo e de trazer minha voz para o primeiro plano. A tese que aqui introduzo é resultado de todo esse universo de contribuições.

Nosso primeiro capítulo, intitulado *A Kalevala e o Popol Vuh*, traz alguns pontos fundamentais para compreendermos os textos e culturas-fonte. Uma dessas questões é o detalhamento das tramas em si, trazendo, sempre que possível, as traduções brasileiras, seja aquela empreendida por Sérgio Medeiros (Iluminuras, 2007), no caso do *Popol Vuh* ou de Álvaro Faleiros e José Bizerril para a *Kalevala* (Ateliê Editorial, 2009), *corpus* de minha pesquisa.

A partir de então foi possível discutir a questão da autoria, um tanto complexa em ambas as obras. A epopeia finlandesa pode ser vista tanto como obra de autoria coletiva, reservando a Elias Lönnrot o papel de compilador, ou na forma de autoria individual a partir de um apurado trabalho com o substrato oral. A primeira opção é mais comum dentre as traduções mais antigas, ainda fortemente ligadas ao período romântico, enquanto as mais recentes trazem a autoria individual como elemento mais amplamente discutido.

O poema guatemalteco traz uma polêmica ainda maior nesse universo autoral, posto que o frade espanhol Francisco Ximénez é reconhecido por quase todas as traduções subsequentes, com exceção das francesas, como o primeiro tradutor do *Popol Vuh*. Segundo a versão narrada pelo próprio religioso, o texto escrito original teria sido abandonado em uma sacristia, traduzido por ele e, então o texto-fonte teria desaparecido. Devido à natureza um tanto inusitada da primeira tradução do texto consideramos a possibilidade de se tratar de uma pseudotradução, ou seja, de um texto

anunciado como tradução sendo, de fato, original. Discutimos, ainda, por que tal possibilidade não é sequer aventada nas traduções estudadas.

O terceiro ponto fundamental das obras é sua chegada ao registro escrito, sendo analisada principalmente a partir dos estudos de Paul Zumthor, Martin Lienhard e Walter Ong, como forma de compreender como a construção escrita, operada em um momento de crise, veio a contribuir para a reorganização não só das narrativas em si, como também das sociedades que as geraram.

Um último foco do primeiro capítulo reside na percepção da estrutura híbrida dos textos, habitando espaços em que o discurso histórico, o cultural, o político e o literário dialogam, muitas vezes, de maneira tensa. A leitura *Culturas Híbridas*, de Nestor Garcia Canclini forneceu um aparato valioso para a compreensão de tais diálogos, uma conexão entre o universo da *Kalevala* e aquele do *Popol Vuh*, já que, segundo o autor, a escola finlandesa de folclore foi a base da escola mexicana, a qual marcou toda uma busca por elementos nativos, inclusive na Guatemala.

O segundo capítulo da tese, intitulado *Os paratextos brasileiros e suas negociações*, é dedicado aos paratextos e epitextos das traduções brasileiras do *Popol Vuh* e da *Kalevala*. As introduções, prefácios, posfácios, capas, e orelhas das obras são analisadas a partir da teoria de Gerard Genette, que apresenta tais textos não como transição para as obras em si, e sim como zonas de transação. Esse princípio de negociação orienta as discussões, uma vez que, acreditamos que essas construções periféricas tragam visibilidade para diálogos entre os universos cultural, literário e tradutório. O grau de conhecimento dos tradutores e revisores acerca das obras, bem como suas propostas de aumentar as possibilidades de interpretação dos textos por meio de suas intervenções prefaciais nos levaram a denominá-los “teóricos-tradutores”. Nesse sentido, analisamos separadamente todos os paratextos, escritos pelos tradutores e revisores, bem como os epitextos, de responsabilidade das editoras, priorizando os elementos destacados, bem como aqueles silenciados por seus autores.

Assim como as obras em si, os paratextos revelaram serem “híbridos” em sua constituição, compreendendo a tradução como parte integrante de um amplo e complexo polissistema histórico, artístico e cultural. Ambas as traduções brasileiras também revelaram diálogos específicos com traduções anteriores, com escolas de pensamento e manifestações artísticas, fato de que argumentamos estar relacionado à construção da imagem forjada que temos das obras, seja enquanto texto nacional, no caso da *Kalevala* ou como patrimônio universal, no que tange ao *Popol Vuh*.

Nosso terceiro capítulo, *A Kalevala e o Popol Vuh no espaço e no tempo*, busca nos estudos da História discutir como as dimensões espacial e temporal atravessam as obras. A primeira metade de nosso terceiro capítulo é ocupada por discussões do discurso histórico a partir da perspectiva espacial político-geográfica, observando as tensões entre formação nacional e campo global. Nesse sentido, iniciamos com a discussão em torno do próprio conceito de história e de sua relação com a narrativa, trazendo a perspectiva de teóricos como Walter Mignolo, Jacques LeGoff e Paul Veyne, que vêm a dialogar em seguida com especialistas no campo latino-americano que gerou o *Popol Vuh*, tais como Miguel León Portilla, Paul Gendrop e Ana Pizarro, bem como escritores e especialistas no panorama finlandês, tais como Mika Waltari e Richard Condon.

De modo a relacionar o campo literário e cultural ao papel de registro das narrativas e suas variadas formas de inserção nacionais da Finlândia e Guatemala, assim como no universo brasileiro, por meio da tradução, retomamos e discutimos as teorias de Pascale Casanova (2002), Pierre Bourdieu (2004) e Itamar Even-Zohar (2010). Sobre a questão específica do campo nacional será de especial importância observar o grau de estratégias forjadas para a criação de espaços nacionais e para tanto serão detalhados os conceitos de “tradição inventada”, de Eric Hobsbawm (2002) e de “comunidade imaginada”, de Benedict Anderson (2008).

Devido ao espaço intermediário entre história e literatura ocupado pelas obras estudadas, a segunda metade do capítulo é iniciada com Paul Ricoeur e suas discussões a respeito das conexões entre história e narrativa, inserindo, assim, em nossa pesquisa, a perspectiva temporal do discurso histórico. O autor destaca que os discursos ficcionais, entre eles o romance e a epopeia, muitas vezes, contam com a presença de personagens históricos, trazendo a história para o campo gravitacional da ficção, e não o contrário. Essa questão pode ser percebida, por exemplo, no *Popol Vuh*, que se conclui com a chegada dos espanhóis à América. Além disso, o teórico francês destaca que narrativa e ficção se valem uma da outra para reconfigurar o tempo, o que pode ser percebido em ambas as narrativas, que têm suas formas escritas registradas anos ou mesmo séculos após as versões orais terem sido criadas, fato de que é narrado e reinterpretado a cada tradução, em processo visível a partir dos paratextos editoriais.

A discussão chega à perspectiva de Walter Benjamin (1987), seja via suas *Teses sobre a História*, seja por meio das leituras de suas teses feitas por Mikael Löwy (2002) e Georg Otte (1994). São discutidas as raízes marxistas do texto de Benjamin com o

objetivo de compreender o materialismo histórico e, conseqüentemente, a visão da história não como uma seqüência ininterrupta de eventos, e sim como conexões entre elementos que operam como forças motrizes em um processo não necessariamente contínuo.

A referência do teórico alemão a um passado saturado de “agoras” também nos leva à discussão das próprias traduções, que atualizam o texto-fonte em diversos momentos sucessivos, contemplando as traduções anteriores como modelos a serem ou seguidos ou evitados.

Outro ponto da obra de Benjamin fundamental para nossa análise é o apelo exercido pelo passado, seja por meio de despojos ou reminiscências, representados em nossa pesquisa pelos feriados, monumentos e pelas próprias traduções das obras. Esse fator também pode ser notado nas frequentes menções por parte dos teóricos-tradutores à antiguidade dos poemas que vieram a compor a *Kalevala* e o *Popol Vuh*, bem como na construção das escolas de folclore que vieram a sedimentar as obras como referências culturais e nacionais.

Nosso quarto capítulo, *Tradução e continuidade literária*, por sua vez, é dedicado às questões de tradução e construído de forma a seguir os mesmos parâmetros de espaço e tempo no específico de nosso *corpus*. Iniciamos com a recuperação, em formato visual, de alguns elementos fundamentais para o panorama das numerosas traduções da *Kalevala* e do *Popol Vuh*, seja na disposição da evolução das traduções da *Kalevala* ao longo do tempo, seja nos diagramas que demonstram extensas semelhanças dentre as línguas mais frequentemente utilizadas nas traduções – inglês, alemão e espanhol – na existência de traduções de referência para muitos outros teóricos-tradutores e no apoio acadêmico às traduções mais populares.

Após uma breve reflexão a respeito da tradução ao longo da história, ingressamos na discussão acerca do eixo temporal, tendo como ponto de partida a noção de diacronia permeando as teorias tradutórias. Iniciamos, assim, pela noção de continuidade literária elaborada pelo próprio Walter Benjamin (2001), buscando compreender como tal conceito pode ser interpretado no fenômeno das retraduições das obras estudadas.

Em seguida, nos dedicamos à discussão da diacronia como elemento primordial na construção da teoria dos polissistemas, formulada por Itamar Even-Zohar (1978) a partir dos pressupostos do Formalismo Russo. A teoria dos polissistemas contribuiu para a compreensão dos textos traduzidos, ou textos-alvo, como obras

marcadas também pela cultura-alvo, além de propor que o sistema literário é composto por todos os textos literários, sejam canônicos, populares, originais ou traduzidos, os quais dialogam ao longo do tempo.

O elemento espacial, por sua vez, é analisado tendo como base os diálogos entre nacional e estrangeiro, bem como a partir do fenômeno da pseudotradução, já anunciado no momento de discussão da questão da autoria. Os estudos de Pascale Casanova são novamente trazidos para a discussão, dessa vez combinados à teoria de Goethe acerca do contato entre nacional e estrangeiro, compreendendo a obra traduzida como um texto que venha a vigorar não “ao invés do outro, mas no lugar do outro” (GOETHE, 2001, p.19).

A questão da pseudotradução, por sua vez, é reinterpretada trazendo mais atenção à hipótese segundo a qual o possível uso de tal estratégia pelo Frade Francisco Ximénez poderia ter sido uma forma de geração instantânea de capital cultural.

O último item do capítulo trata do conceito de invisibilidade do tradutor, formulado pelo teórico estadunidense Lawrence Venuti (2004) para expor a posição perigosamente secundária e silenciosa ocupada pela tradução no contexto anglo-saxão. Nas obras estudadas, os teóricos-tradutores se valem de extensos paratextos para se inserirem na discussão, mas, ao contrário das notas de rodapé, os paratextos não buscam necessariamente instruir para a leitura “correta” dos textos, e sim discutir escolhas e abrir possibilidades de interpretação.

A construção dos paratextos volta a ser o tema central da tese em seu quinto e último capítulo, *Efeitos ópticos e figuras geométricas*. Discutimos, assim, os conceitos de “refração” de André Lefevere (2007) e de “geométral”, elaborado por Paul Veyne (2008), para propormos a noção de “prisma”, que pensamos irá fornecer uma possibilidade de interpretação dos textos produzidos para os teóricos-tradutores da *Kalevala* e do *Popol Vuh*.

Do conceito de refração aproveitamos a mudança de percepção no momento de passagem da cultura-fonte para a cultura-alvo, mas decidimos não nos centrar somente nas manipulações voluntárias e com efeitos em detrimento à obra, tal como fez Lefevere. Da noção de geométral, apresentada como perigosa por Paul Veyne, incorporamos a representação dos múltiplos pontos de vista e da impossibilidade de perceber todos em um dado espaço ou momento. Buscamos introduzir a esses conceitos as noções de diacronia e de relações de poder, chegando, assim, ao prisma.

O objeto selecionado é atravessado pela luz, que ao passar pelo centro se decompõe e muda de direção. Da mesma forma, os diversos discursos que atravessam uma obra traduzida existem antes e depois dela, mas não passam incólumes pela obra em si, dialogando com outras instâncias, instituições, escolas de pensamento e interpretações do texto, em um processo que ocorre em todas as traduções, mas que se torna visível em obras com paratextos tão ricos e “híbridos” como é o caso das traduções brasileiras da *Kalevala* e do *Popol Vuh*.

1 A *Kalevala* e o *Popol Vuh*

Para os poucos que tiveram o privilégio e o prazer de terem contato tanto com a *Kalevala* finlandesa quanto com o *Popol Vuh* guatemalteco, uma leitura superficial pode apontar mais distanciamentos do que confluências, principalmente no que tange às dimensões espaciais e temporais das obras.

Desdobrando essas questões, poderíamos, à primeira vista, identificar que os textos se originam em locais muito distantes – Mesoamérica e Escandinávia –, e em momentos distintos, já que a maior parte dos tradutores do *Popol Vuh* defende que seu texto original, seja ele oral ou escrito, data do início do século XVI, enquanto a *Kalevala* é inegavelmente um produto do romantismo tardio do século XVIII, com a busca da narrativa primordial e a construção de imaginários nacionais a partir da cultura, e principalmente, da literatura popular.

Além disso, as circunstâncias da construção escrita do substrato oral em que se baseiam remetem a situações muito diferentes, tendo o *Popol Vuh* chegado à cultura letrada por uma estratégia próxima a uma antropologia de urgência, ou seja, à busca de preservar uma cultura em vias de extinção por conta de um processo violento de colonização. A *Kalevala*, por sua vez, buscou preservar uma cultura ameaçada da Carélia, região não-assimilada por suecos e russos, com o objetivo de construir uma nação.

Após anos de leituras, entretanto, os pontos de contato se revelam muito mais presentes e significativos do que as especificidades que parecem lhes impor distâncias, principalmente no que tange às suas estruturas narrativas, às questões de autoria, às suas raízes orais e ao caráter “híbrido” que marca tanto os textos quanto suas introduções e prefácios de tradutores.

As estruturas narrativas, por exemplo, revelam pontos acerca das divisões das obras em diversos temas, os quais serão agrupados de forma distinta por diferentes tradutores, o perfil dos personagens principais, que se valem de planos e artimanhas e não de armas ou batalhas para atingirem seus fins, além de semelhanças marcantes entre as temáticas de cosmogonia, família, natureza, jogos e na busca do bem comum.

As questões de autoria, por sua vez, revelam um diálogo complexo e, por vezes, tenso entre concepções de autoria coletiva ou individual, além de uma hipótese nossa segundo a qual o *Popol Vuh* pode ser um caso de pseudotradução, ou seja, de um texto original apresentado como tradução, o que o retiraria de um contexto de autoria

autóctone e coletiva para uma construção escrita europeia, cristã e individual, com consequências para a acumulação de capital cultural que circunda a obra.

Uma análise das raízes orais dos textos estudados se revela não menos complexa, pois se trata não só da criação/construção escrita de obras literárias, como também da inserção de seus povos na cultura letrada, com a retirada das narrativas de um contexto oral vivo e com todas as suas consequências para a organização social e cultural dos povos em questão. Devido à múltipla gama de possibilidades de interpretação dessas facetas do processo, nos valeremos tanto de teóricos das relações entre arte verbal oral e cultura letrada, como Paul Zumthor e Walter Ong, quanto especialistas em contexto colonial americano, no caso de Martin Lienhard.

O hibridismo foi inserido em nossa discussão por meio da busca de um aparato teórico que pudesse substanciar uma conexão entre o caráter “híbrido” dos textos, lidos tanto como literatura quanto como fontes históricas e antropológicas e de seus paratextos, que também mesclam discursos de crítica literária, tradução e história. Por fim, a inclusão de Nestor Garcia Canclini se revelou um aparato para a compreensão não só dos hibridismos das obras, mas de suas raízes folclóricas comuns, uma vez que a escola de folclore mexicana foi baseada na escola finlandesa de folclore, a qual tem como obra máxima a *Kalevala*, e dessa referência latino-americana se originou o texto de do frade Francisco Ximénez, possivelmente o primeiro tradutor do *Popol Vuh*.

Portanto, a *Kalevala* e o *Popol Vuh* são narrativas com diversas e relevantes semelhanças, dentre as quais destacamos: seus pontos de contato temáticos e estruturais; seu ingresso no universo europeu de discursos literários e históricos simultaneamente no século XVIII; suas origens em esforços folclóricos semelhantes de coleta de elementos da cultura popular; suas complexas raízes orais e seu o duplo papel de obra literária e embaixador cultural de seus povos de origem, desempenhado ao longo dos séculos e de diversas traduções.

1.1 As narrativas

O *Popol Vuh* é uma narrativa mesoamericana extremamente representativa da mitologia e cultura quiché – povo guatemalteco de origem maia – e seu título é normalmente traduzido como *O Livro do Conselho*. Tal raiz cultural é afirmada enfaticamente desde os versos que abrem a narrativa:

Esta é a raiz da palavra antiga.
Aqui é Quiché seu nome.
Aqui escreveremos então,
Iniciaremos as palavras antigas,
Os inícios
E a raiz principal
De tudo que se fez na cidade de Quiché
A tribo do povo Quiché
(MEDEIROS, 2007, p.41).

A obra é extensa em ambas as versões do frade Francisco Ximénez, não há divisões de cantos ou partes. Ao longo de suas traduções, entretanto, nota-se uma tendência em dividi-la em quatro partes, a primeira sendo uma introdução integrada, a segunda tratando da cosmogonia e das tentativas frustradas de criação dos homens, a terceira lidando com a criação bem-sucedida dos homens de milho e a quarta narrando as aventuras dos gêmeos. Vale destacar que essa divisão em quatro partes é mencionada até pelos tradutores que decidem não segui-la, como é o caso de Sérgio Medeiros e Gordon Brotherston na edição brasileira (Iluminuras, 2007).

A primeira parte, normalmente denominada como “preâmbulo” pelos tradutores contemporâneos, conta com um texto metalinguístico que trata da antiguidade da obra, de suas origens orais e da influência do processo colonial em sua constituição. Essa estruturação didática manifesta-se, portanto, como um paratexto dentro da própria obra, ou mesmo um prefácio integrado¹:

Isso escreveremos agora na palavra de Deus,
Agora na Cristandade.
Nós o preservaremos
Porque não existe mais
Uma visão do *Popol Vuh*.
Uma visão das coisas claras veio do lado do mar,
A descrição das nossas sombras,
Uma visão da vida clara, como é chamada.
Houve uma vez o manuscrito disso,
E foi escrito há muito tempo,
Só que ocultando a face está o seu leitor,
O seu pensador
(MEDEIROS, 2007, p.43).

A narrativa propriamente dita se inicia com o relato da criação do mundo. De acordo com a mitologia maia, no início havia somente o céu e o mar. Surge, então, a palavra, em provável correlação com a versão cristã da cosmogonia:

¹ Esse ponto será discutido em nosso próximo capítulo, a partir do aparato teórico provido por Gerard Genette.

Todos sozinhos, Tzacol
E bitol
Tepev
E Quq Kumatz,
(...)
Grandes sábios eram eles
E grandes pensadores em sua essência,
Pois realmente h' s Kah (o Céu)
E há também o Kux Kah (o Coração do Céu),
Esse é o nome
Do deus, como se contava.
Assim então chegou a palavra dele aqui.
Ela alcançou
Tepev
E Quq Qumatz
(...)
Então geraram-
Eles mesmos se encorajaram.
Então mandaram que fosse criado
E geraram os homens
(MEDEIROS, 2007, p.47-49).

Cabe ressaltar, com base na citação selecionada, a escolha do tradutor Sérgio Medeiros em apresentar nomes de deuses e outras palavras simbólicas em quiché, com as traduções para o português sendo incluídas entre parênteses nos próprios versos. Esse posicionamento tradutório reflete o intuito de aproximar o leitor da realidade linguística quiché, reforçado pela decisão de realizar uma tradução bilíngue, embora a quase totalidade de seus leitores desconheça a língua, bem como a recusa em incluir notas de rodapé. Tais notas são características de traduções comentadas fiéis, como discutiremos com mais profundidade em nosso quarto capítulo e cuja exclusão na tradução brasileira representa uma decisão consciente em se construir um novo perfil de participação do tradutor. A profundidade das consequências desse perfil de tradutor, nem fiel nem voltado somente à recriação da obra, nos levará a cunhar o termo teórico-tradutor em nosso segundo capítulo, como estratégia para investigar os paratextos por eles construídos, os quais apresentam tanto uma chave de leitura do texto quanto abrem possibilidades de interpretações e conexões relevando negociações tradutórias, literárias e históricas.

Nessa primeira parte do *Popol Vuh* ocorrem, ainda, as três primeiras tentativas de criação dos seres humanos, primeiramente, a partir de animais, mas esses não falavam e, portanto, não poderiam adorar aos deuses, depois feitos de lama, mas eles eram incapazes de se mover e se multiplicarem e finalmente feitos de madeira, mas

esses seres eram imperfeitos e duros demais, sem emoções. Os deuses solucionam o problema com uma enchente, e os seres de madeira se convertem em macacos.

Em seguida, se dá o nascimento dos heróis gêmeos, Hunahpú e Xbalanqué. Nesse momento, a narrativa cosmogônica dá lugar a um ciclo épico heróico, no qual os dois principais heróis do *Popol Vuh* passam então a protagonizar aventuras para derrotar o arrogante e materialista Vuqub Kaqix e seus dois filhos Cipacna e Cabracan, responsáveis por terremotos.

Os gêmeos atingem Vuqub Kaqix, que, em fúria, arranca o braço de Hanahpu. Os irmãos, então, colocam uma de suas artimanhas em ação e visitam o vilão fingindo ser curandeiros. Eles recuperam o braço de Hanahpu e substituem os dentes de Vuqub Kaqix por grãos de milho. O vilão e sua esposa morrem e sua fortuna se perde.

Os gêmeos decidem, então, se vingar de Cipacna, que havia matado quatrocentos filhos, que se tornaram as estrelas do céu. Nesse momento da narrativa, o universo maia, no qual a astronomia é de vital importância, se encontra de forma irônica com o universo europeu recém chegado:

E visto que eles morreram,
Esses quatrocentos filhos.
Eles foram mortos por Cipacna,
O filho de Vuqub Kaqix.
E visto que eles morreram,
Esses quatrocentos filhos,
Conta-se que viraram estrelas,
“Plêiades” é o nome delas,
Mas pode ser só um gracejo
(MEDEIROS, 2007, p.105).

Os gêmeos matam Cipacna com a ajuda de um caranguejo. Já Cabracan é morto ao ingerir uma ave que os heróis haviam envenenado.

São apresentados, então, os irmãos Hun Hunahpu, pai dos gêmeos e Vuqub Hunahpu, que haviam ido a Xibalba, o submundo maia e por lá foram torturados e sacrificados.

A narrativa retorna para os gêmeos, narrando suas perseguições desde a gravidez de sua mãe. Eles são, ainda, retratados como agricultores que passaram a cultivar o milho e que aprenderam o jogo de bola.

Eles seguem, então, para Xibalba, o submundo da mitologia maia, e lá derrotam seus principais clãs contando com artimanhas, planos, duelos e disputas de seu

famoso jogo de bola. Para concluir o trajeto, eles têm que passar pelas casas da tristeza, das facas, do frio, dos jaguares, do fogo e dos morcegos.

Após a tentativa de criação dos homens de barro, finalmente os deuses conseguem criar a espécie humana a partir do milho, alimento fundamental da cultura quiché. Com a criação humana surge a primeira alvorada.

A parte final do *Popol Vuh* trata das migrações e divisões dos homens de milho, com ênfase nas estratégias utilizadas para preservar sua cultura, e da genealogia dos gêmeos, estendendo-se até a chegada dos espanhóis.

Os personagens mais comentados do *Popol Vuh* são, exatamente, os gêmeos Hunahpú e Xbalanqué, concebidos após a morte do pai Hun Hunahpu por meio de uma conversa com sua mãe Xquic. Nessa conversa, a cabeça decapitada do pai cospe na mão da mãe, realizando assim a concepção dos heróis.

Os gêmeos foram mal tratados desde o nascimento pela avó e pelos meio-irmãos, e começam sua trajetória de vingança, transformando os meio-irmãos em macacos. O processo de vinganças continua mais tarde contra Vucub Caquix, que era vaidoso e materialista.

A vingança mais expressiva, entretanto, se dá em Xibalba, quando os gêmeos obtêm sucesso nas mesmas provas que seu pai e tio haviam perecido e vencem o jogo de bola. Hunahpú e Xbalanqué tentaram reconstruir o corpo do pai, mas o resultado não foi o esperado, pois o corpo não funcionava como anteriormente.

Os gêmeos deixam o corpo do pai no campo de bola, para que outros rezassem por ele e começam sua ascensão. Ao saírem do submundo, entretanto, os dois não param e continuam seu trajeto para o céu. Lá, um se torna o sol e o outro, a lua.

Apesar de sua representatividade na obra aqui estudada, os gêmeos preexistem à organização escrita do *Popol Vuh*, cujo manuscrito mais antigo, creditado a uma tradução de Francisco Ximénez, data do século XVIII. Ilustrações demonstram que eles já estavam presentes durante o período clássico da civilização maia, de 200 a 900 dC. As imagens dos gêmeos normalmente seguem referências específicas, como, por exemplo, as manchas escuras na pele de Hahahpú, normalmente explicadas como uma referência a cadáveres para simbolizar sua descida a Xibalba e as imagens de jaguares na pele de Xbalanqué, considerado o mais animalesco dos gêmeos. Há imagens dos gêmeos nos murais de San Bartolo, sítio arqueológico localizado no norte da

Guatemala, além de referências aos personagens no códice de Dresden², texto mantido na cidade alemã de mesmo nome, chegado à Europa em 1739, o qual narra a existência de três mundos pré-colombianos. A chegada dos espanhóis constituiria um quarto mundo, que seria devastado por um dilúvio.

Na iconografia maia os gêmeos são normalmente representados como semi-divindades, normalmente acompanhadas pelo deus do milho. Há versões em que os próprios gêmeos são traçados como espigas de milho, as quais são tão comuns no contexto da mitologia maia que é impossível estabelecer se elas são ilustrações de narrativas do substrato oral no qual o *Popol Vuh* se baseou ou mesmo se remetem a outras formas de arte oral.

No decorrer da narrativa, os gêmeos estão sempre unidos, porém há uma ênfase na liderança de Hanahpú nas passagens que ocorrem no mundo superior e de Xbalanqué naquelas que se passam no submundo de Xibalba.

As dificuldades representadas pela escrita hieroglífica e pela construção silábica maia levaram a diversas traduções do nome de Xbalanqué, o qual já foi traduzido como Sol Jaguar (*x-balam-que*), Sol Escondido (*x-balan-que*) e Jaguar Veado (*x-balam-quiéh*). Hanahpú é normalmente traduzido como Um Caçador (*Hun-ahpub*).

No complexo sistema de calendários que governava a cultura maia a cabeça de Hanahpú é utilizada como variante do vigésimo dia e a de Xbalanqué é aplicada como variante do número nove.

Em seu caminho de volta de Xibalba os gêmeos decidem não interromper seu percurso ao chegarem à superfície, continuando a subir até chegarem ao céu, onde se tornam o sol e a lua e, dessa forma, se completa a criação de todos os elementos fundamentais para a sociedade maia. A narrativa se conclui com o elencar de líderes maias, e dos primeiros colonizadores espanhóis.

Debrucemo-nos, agora, sobre a *Kalevala*, buscando, sempre que possível, traçar paralelos com o *Popol Vuh*. Ressaltamos que as citações retiradas da segunda à quinquagésima runa do épico são da obra do tradutor português Orlando Moreira, uma vez que, a tradução brasileira se ocupa somente do primeiro poema.

² O códice de Dresden é um dos poucos textos maias pré-colombianos ainda existentes, além de ser o que se encontra em melhores condições de leitura. Os três principais códices maias sobreviventes ao processo de colonização espanhola são hoje denominados pelas cidades europeias onde são mantidos, a saber: códice de Dresden, códice de Paris e códice de Madrid. Havia um quarto códice, denominado Códice Grolier em homenagem ao clube de Nova Iorque onde estava guardado. Com sua origem calculada aproximadamente no ano de 1290, o códice era a peça fundamental para as tentativas de decifrar a complexa escrita maia, mas encontra-se atualmente desaparecido.

A *Kalevala*, épico nacional finlandês, foi registrada em 1839, em um momento de romantismo tardio e criação de Estados Nacionais. Sua construção escrita e o esforço político e acadêmico para sua tessitura resultam em um retrato claro de sua construção como símbolo nacional.

A Finlândia é um país nórdico dominado politicamente pela Suécia do século XII ao século XVIII e pela Rússia do século XVIII ao início do século XX. A influência dos povos dominadores se fez sentir na constituição de sua estrutura política, sua organização social e até mesmo em sua língua, já que no momento de transferência para o domínio russo todos os finlandeses que passavam por ensino formal falavam sueco.

O poema épico que aqui estudamos foi registrado e editado pelo médico e estudioso de folclore Elias Lönnrot, a partir de canções e contos populares ainda presentes na vida cotidiana da Carélia, última região finlandesa que ainda falava a língua autóctone. A biografia de Lönnrot será discutida em breve por conta da relevância da questão da autoria para a existência e análise das obras. Neste momento, se faz importante destacar que as viagens de Lönnrot para coletar narrativas orais foram relatadas em diários e em crônicas de jornal³, e que seu trabalho se concretizou em duas versões da epopeia: a velha *Kalevala*, de 1839, publicado devido à necessidade política do texto e a nova *Kalevala*, versão expandida e final de 1849, a qual é lida e traduzida hoje em dia.

A narrativa da *Kalevala* se inicia com um preâmbulo, escrito pelo próprio Lönnrot. Ao contrário do *Popol Vuh*, que traz no preâmbulo uma afirmação cultural maia, o prefácio integrado da *Kalevala* parece ser uma estratégia do autor em ampliar o caráter medieval da narrativa, expresso também pela construção em formato de epopeia. Dessa forma, o preâmbulo da *Kalevala* serve a dois propósitos: a criação de um cantor ideal que narraria as aventuras dos magos e o paralelismo com obras medievais tais como *Jerusalém Liberada*, publicada por Torquato Tasso em 1581. Dentre os pontos de contato mais importantes dessa primeira parte das narrativas, destacamos as referências à origem da narrativa no próprio povo e a referências à ancestralidade dos versos como fonte de legitimação:

Minha mente almejando,
meu cérebro concebendo
começar logo a cantar,

³ Disponibilizados pelo Instituto Juminkeko. Disponível em <http://www.juminkeko.fi/en/>. Acesso em 05 jul. 2010.

e sair a recitar
puxar versos desse povo,
cantar versos ancestrais
(BIZERRIL e FALEIROS, 2009, p.43).

Passado o preâmbulo, segue-se o mito cosmogônico finlandês, protagonizado por Ilmatar, a dama do éter, mãe de Väinämöinen. Vale ressaltar que Ilmatar cria o mundo em um momento em que só havia o céu e o mar, assim como no *Popol Vuh*. Dessa forma, a dama do éter, cansada de sua solidão no ar, pede ajuda a Ukko, deus supremo do panteão finlandês e cai no mar, onde engravida do vento do norte. Seu filho, Väinämöinen, nasce já ancião e seu nascimento fecha o primeiro canto da *Kalevala*, objeto da primeira tradução do épico para o português brasileiro:

Lá ficou por cinco anos,
ou de cinco para seis,
anos seis ou sete ou oito.
Alcançou a costa enfim,
a península sem nome,
continente descampado.

De joelhos forçou o chão,
e ergueu-se com os braços.
Levantou-se para ver a lua,
deslumbrar-se com o sol,
mirar a urso maior,
as estrelas contemplar.

E Väinämöinen nasceu,
Bravo poeta ancestral
Veio do ventre as virgem,
Ilmatar a sua mãe
(BIZERRIL e FALEIROS, 2009, p.75).

Após seu nascimento, o velho bardo, que sai do ventre-caverna de sua mãe já com setecentos anos, parte em busca de uma esposa, fato de que o leva a desenvolver uma rivalidade com o também cantor Joukahainen. Ao ganhar um duelo de canções, Väinämöinen obtém a mão da irmã de Joukahainen, Aino, em casamento. Ao contrário da maior parte das personagens femininas de obras épicas, Aino expressa sua vontade e chega a enfrentar Väinämöinen :

Pôs a moça isso em palavras:
“Nem pra ti nem pra ninguém
Usarei a cruz ao peito,
Atarei seda ao cabelo

“Não me interessa roupa cara,
Pão de trigo eu não procuro.

Vivo com modestas vestes,
Cresci de comer migalhas
Pela casa de meu pai,
Com minha querida mãe.”

Ela arranca a cruz do peito,
Dos seus dedos os anéis,
Solta do pescoço as contas,
Da cabeça os fios rubros
Para dar proveito ao solo,
Para dar gozo à floresta;
Corre para casa chorando,
À moradia gemendo
(MOREIRA, 2007, p.49).

Aino foge, assim, de seu destino, mergulha na água e transforma-se em peixe. Ela, porém, é pescada por Väinämöinen e eventualmente, morre. O velho mago segue então, de sua Kalevala natal até a Terra do Norte, ou Pohjola, pela primeira vez. Ele fere seu joelho ao criar uma embarcação e se cura com um encantamento que relembra a origem do ferro.

Väinämöinen faz, em seguida, um acordo com Louhi, a governante de Pohjola, para que seu irmão Ilmarinen crie o *sampo*, objeto de grande poder e sorte, em troca do qual o ferreiro ganharia a mão de uma de suas filhas em casamento.

Firme velho Väinämöinen
Disse um dito e assim falou:
“Não sei eu forjar o Sampo,
Ornar colorido tampo.
Retorna-me às minhas terras,
Que eu te envio Ilmarinen.
Ele te forjará o Sampo
Malhará o claro tampo;
À tua moça convirá,
Feliz tua filha fará
(MOREIRA, 2007, p.69).

Entretanto, um terceiro mago, chamado Lemminkainen, também buscava uma noiva e também se dirige ao norte. Louhi, desta vez exige provas impossíveis para dar-lhe a mão de uma de suas filhas. Ele morre tentando e é costurado e ressuscitado por sua mãe.

Väinämöinen segue, então, a Tuonela, o submundo, onde é feito prisioneiro. Após sua fuga, Ilmarinen se junta a ele e ambos vão ao norte, onde a primogênita de Louhi escolhe Ilmarinen como seu marido. Durante o casamento, Lemminkainen aparece sem convite e ameaça guerra. Ele mata o senhor de Pohjola e tem que fugir para

Saari, de onde também é expulso. Louhi retalia ao congelar o mar e forçar o retorno do intempestivo mago. Ele volta ao sul, mas jura vingança.

O retorno de Ilmarinen à Kalevala com sua nova esposa marca o início do interlúdio trágico de Kullervo. O protagonista dessa narrativa é feito prisioneiro de guerra ainda criança e vendido a Ilmarinen. Após longos períodos de maus tratos da esposa do mago ele envia uma matilha de lobos para atacá-la e foge de seu cativeiro.

Na floresta ele reencontra sua família e, sem reconhecê-los, seduz uma dama que mais tarde descobre ser sua irmã. Ela se mata, Kullervo declara guerra contra Untamo, lorde que o havia capturado ainda criança, e, após matá-lo, se suicida no lugar onde havia inadvertidamente seduzido sua irmã.

Lá a doce erva chorava,
Lamentava a bela clara,
As jovens ervas sofrendo,
Os brotos de urze queixando
Da moça a violação,
Da irmã degradação.
(...)

Kullervo, fi de Kalervo,
Meia-azul, filho de um velho,
Empurrou o punho no chão,
Premiu cabo contra urze,
A ponta apontou ao peito, atirou-se contra a ponta.
Assim achou sua morte,
Assim achou o seu fim
(MOREIRA, 2007, p. 291).

De volta às aventuras amorosas de Väinämöinen, o mago sequestra a filha mais nova de Louhi. Ilmarinen também busca uma esposa. Ele tenta, primeiramente, forjar uma dama de ouro. Ao não obter sucesso, parte então para cortejar uma das filhas de Louhi, a qual transforma eventualmente em gaivota.

Väinämöinen, insatisfeito com o resultado de suas aventuras na Terra do Norte, conta ao povo da Kalevala sobre a riqueza proporcionada pelo *sampo* ao povo de Pohjola. Os três magos seguem, assim, para Pohjola para recuperar o artefato.

Disse o velho Väinämöinen:
“Artesão, querido irmão,
Partamos para Pohjola,
A tomar esse com Sampo.
Grande navio façamos
Para o Sampo transportarmos
E claro tampo trazermos
Desse monte pedregoso,

Dessa montanha de cobre,
De trás dessas nove trancas”
(MOREIRA, 2007, p.302).

Väinämöinen produz o primeiro *kantele*, instrumento musical parecido com uma harpa horizontal, a partir dos ossos e da mandíbula de um monstro marinho. Para evitar uma guerra, Väinämöinen faz todos os habitantes do norte adormecerem. Ocorre uma única batalha naval, durante a qual o *sampo* é destruído e se perde no mar.

De volta à *Kalevala*, Väinämöinen produz o primeiro *kantele* de madeira. Sua paz, porém, dura pouco. Furiosa, Louhi rouba o sol e a lua, manda um imenso urso para a *Kalevala* e rouba o fogo de seus habitantes. Após algumas tentativas frustradas, Väinämöinen e Ilmarinen capturam o fogo e conseguem reverter os danos.

No último canto da *Kalevala*, a virgem Marjatta engravida de uma planta. Väinämöinen ordena a morte da criança sem pai, mas ele se defende. O menino é mais tarde coroado Rei da Carélia e Väinämöinen parte em seu barco, deixando suas canções como legado.

Logo o velho o apelidou,
Lesto a criança baptizou;
Baptizou Rei da Carélia,
Guardião de todo o reino.

Em fúria Vaino ficou,
Ficou em fúria e vergonha.
Começou então a nadar,
Rumou à margem do mar.
Lá a cantar começou.
Última vez encantou:
Cantou um barco de cobre,
Nave de convés em cobre.
Vai e senta-se na popa.
Parte ao claro mar aberto
(MOREIRA, 2007, p. 382).

A *Kalevala* é uma narrativa proveniente de múltiplos gêneros populares, marcadamente canções líricas, narrativas épicas e encantamentos. Por conta disso, seu personagem central, Väinämöinen, também é retratado em diversos ângulos.

Também preexistente à narrativa, Väinämöinen já fora citado, entre outros, por Mikael Agricola (1510-1557), o primeiro estudioso a registrar palavras em língua finlandesa, em 1551. Como parte da mitologia finlandesa, Väinämöinen é primeiramente visto como criador, aquele que deu forma à terra e ao mar. Como parte integrante das canções líricas ele é o criador do *kantele*, o instrumento musical mais

popular da Finlândia, além de exímio cantor. Já sua perspectiva de shaman surge com sua ida a Tuonela, o submundo finlandês.

O mago, identificado na obra pelo epíteto “firme velho Väinämöinen” não é, entretanto, retratado sempre sob luzes favoráveis. O velho mago, obcecado por encontrar uma esposa, termina o épico sem uma companheira, além de ser ridicularizado ao perder uma discussão com um bebê, o futuro Rei da Carélia, na conclusão do épico.

Outro mago central da narrativa é Ilmarinen, o ferreiro e artesão que forja o *sampo*. Em muitas versões da poesia popular finlandesa, assim como no texto final da *Kalevala*, Ilmarinen é, muitas vezes, citado como sendo irmão de Väinämöinen.

Então o velho Väinämöinen
Falou esse dito exacto:
“Ó ferreiro, irmão querido,
Trepá agora e pega a Lua,
Traz também a brilhante Ursa,
Do topo em oiro do abeto!”
(MOREIRA, 2007, p.87).

O último dos magos que merece nossa atenção é Lemminkainen, retratado repetidas vezes como “O ousado Lemminkainen, / Moço, patife rosado” (MOREIRA, 2007, p.328), grande amante e intrépido herói, que morre e tem seus membros jogados no rio Tuonela, sendo mais tarde trazido de volta à vida por sua mãe.

Por fim, a personagem feminina mais interessante da *Kalevala* é a vilã Louhi, senhora de Pohjola. Apresentada como uma graciosa anfitriã quando da chegada de Väinämöinen a suas terras ela passa a nutrir ódio pelo povo da Kalevala após a perda de duas de suas filhas pelas mãos de Ilmarinen e de seu marido, morto por Lemminkainen. O roubo do *sampo* pelos três magos faz com que sua ira chegue às raias da loucura e ela parte em retaliação. Como declara o próprio Väinämöinen:

‘Tu, senhora da Pohjola,
Lança em rocha teus desastres,
Mete em Penedo os teus males,
Deita dores na montanha’
(MOREIRA, 2007, p.333).

As narrativas populares que vieram a constituir a *Kalevala* estão ligadas às práticas culturais da Carélia, quase tão estrangeiras para os finlandeses do sul assimilado e urbanizado quanto para qualquer estrangeiro, e se distanciam enormemente

da tradição bélica das sagas escandinavas, sendo mais povoadas por trovadores do que por guerreiros.

O épico se conclui, como vimos, com o nascimento do rei da Carélia, personagem fictício que viria a equiparar a Finlândia a seus vizinhos monárquicos escandinavos, em um paralelo curioso com o discurso histórico que viria a influenciar.

A *Kalevala* é o elemento fundamental da afirmação nacional finlandesa a partir de sua cultura. Sua construção escrita foi o epítome de um processo de proto-nacionalismo que culminou com sua independência política em 1917, hoje celebrada duplamente, no dia da independência, em 06 de dezembro e no dia da *Kalevala*, comemorado em 28 de fevereiro.

O épico é hoje onipresente na Finlândia, sendo frequentemente lembrado nas artes plásticas, principalmente na obra de Gallen-Kallela, pintor que tem um museu só para suas criações nos arredores de Helsinque. Há, ainda, a *Kalevala Koru*, uma grife de jóias dedicada somente a elementos do poema, além de painéis com cenas do épico em anfiteatros acadêmicos e estátuas de Lönnrot em *campi* universitários de Turku e Helsinque.

A *Kalevala* foi, ainda, traduzida para quarenta e duas línguas, levando sua afirmação nacional para culturas estrangeiras e teve diálogos com obras teatrais, como é o caso de *Kullervo – Uma tragédia em três atos* escrita pelo escritor mais aclamado do país, Alexis Kiivi.

A pluralidade de obras e representações, literárias ou não, criadas a partir da *Kalevala* são um dos temas discutidos nos paratextos das traduções do épico finlandês. Em nossa análise, teremos como fio condutor a tradução da primeira runa da *Kalevala* para o português brasileiro, realizada por José Bizerril e Álvaro Faleiros e publicada em 2009 pelo Ateliê Editorial.

Tanto a *Kalevala* quanto o *Popol Vuh* situam-se, portanto, em intersecções entre vida comunitária autóctone e dominação política estrangeira, entre a cultura letrada e a arte oral, sendo obras atravessadas por uma imensidão de eixos diacrônicos que vieram a construir sua significação histórico-cultural.

Em termos temáticos, temos como pontos de contato entre as narrativas a importância da família, a natureza, o tema da viagem, a presença do submundo, o poder destrutivo do materialismo, a presença de animais sagrados.

Um ponto que chama atenção em nossa análise comparativa é que os simbolismos encontrados em ambas as narrativas são muito mais numerosos do que

aqueles específicos a um só texto. Esse fator se deve em parte à estrutura narrativa das obras, mas, em se tratando de textos “híbridos” provenientes do universo oral, narrados por gerações e registrados em momentos de crise, é surpreendente que haja um diálogo tão extenso e profundo entre as simbologias presentes.

Esse parâmetro se enquadra sobremaneira nas canções épicas que compõem a *Kalevala*, uma vez que a narrativa se inicia com a criação do mundo. O filósofo Mircea Eliade, por exemplo, cita a *Kalevala* como exemplo de mito de origem, com relação ao momento em que Väinämöinen soluciona um problema ao se lembrar da origem do ferro:

A *Kalevala* relata como o velho Vainamoinen se feriu gravemente enquanto construía um barco. “Ele se pôs então a tecer encantamentos à maneira de todos os curandeiros mágicos. Cantou o nascimento da causa de seu ferimento, mas não conseguia recordar as palavras que contavam o começo do ferro, justamente as palavras que poderiam sanar o talho aberto pela lâmina azul”. Finalmente, depois de recorrer ao auxílio de outros magos, Vainamoinen exclamou: “Agora recordo a origem do ferro!” (...) Observemos que, nesse exemplo, o mito de origem do ferro faz parte do mito cosmogônico e, em certo sentido, o prolonga. Temos aqui uma característica extremamente importante dos mitos de origem (ELIADE, 1991, p.19-20).

O ciclo da vida também é simbolizado em ambas as narrativas, tanto em termos de mitos de origem e cosmogonia quanto em escala individual. Na *Kalevala* há a criação do mundo com Ilmatar e o ovo da pata, e os mitos de origem, com as referências à origem do ferro e à criação do urso. Na escala individual existem referências ao nascimento pouco ortodoxo do rei da Carélia, filho da virgem Marjatta e o renascimento de Lemminkainen, costurado e trazido de volta à vida por sua mãe⁴.

Mas a mãe de Lemminkainen
Não lança seu filho à água,
Mas recomeça a dragar
Com seu ancinho de ferro
No rio fundo da Tuonela
Ao longo e de través.

Achou mão, achou cabeça
E os pedaços da coluna;
Achou costelas partidas
E muitos outros bocados;
O seu filho ela refaz,
Monta ousado Lemminkainen
(MOREIRA, 2007, p.122).

⁴ Vale ressaltar que, no *Kalevala Guide*, guia de leitura publicado pela Sociedade Finlandesa de Literatura, a autora Irmã-Riita Järvinen destaca que em muitas versões do poema narradas por cantores populares finlandeses a mãe de Lemminkainen não traz o filho de volta à vida (JÄRVINEN, 2010, p.40).

No *Popol Vuh* os gêmeos enganam a morte por várias vezes durante sua ida a Xibalba, o submundo maia, porém de maneira muito menos cerimoniosa que aquela apresentada na *Kalevala*:

“Agora matem um homem.
E o sacrifiquem sem que ele morra”,
Foi-lhes dito então
“Está bem”, eles disseram.
E então pegaram um homem
E o sacrificaram.
E tiraram o coração do homem sem demora.
E o colocaram diante dos senhores,
E eles ficaram assombrados, Hun Kame
E Vuqub Kame.
E subitamente a face desse homem foi de novo ressuscitada por eles (MEDEIROS, 2007, p.247).

Ainda, na narrativa maia, há a criação dos homens e a primeira alvorada, além do nascimento, também proveniente de uma mãe virgem, dos gêmeos.

Tapev,
E Quq Kumatz
(...)
Grandes sábios eram eles
(...)
Então mandaram que fosse criado
E geraram os homens.
Então conceberam o nascimento,
A criação
De árvores
E arbustos.
E o nascimento da vida
E da humanidade
(MEDEIROS, p.47-79).

Cabe destacar não apenas a conexão da *Kalevala* com os mitos de origem, como também a importância dada ao poema por um dos grandes estudiosos de mitologia do século XX. Outras características levantadas pelo estudioso pertinentes ao poema estudado são o tema da caverna como ventre da mãe terra, na passagem da gestação e nascimento de Väinämöinen:

(...) a travessia iniciatória de uma *vagina dentada* ou a descida perigosa numa caverna ou greta, assemelhadas à boca ou ao útero da Mãe-Terra. Todas essas aventuras constituem de fato provas iniciatórias, após as quais o herói vitorioso adquire um novo modo de ser (ELIADE, 1991, p.76).

A natureza é um dos temas mais recorrentes em narrativas mitológicas, incluindo explicações acerca da origem e utilização das plantas e animais mais relevantes para a sociedade que as narra.

Na *Kalevala* tem-se, por exemplo, a presença do urso, hoje em dia o animal símbolo da Finlândia, citado no épico cerca de sessenta vezes. O animal é a presença central do canto 46, no qual o urso é a materialização do perigo e desejo de vingança representados por Louhi. Lönnrot faz referência aos diversos rituais centrados na caça ao urso ao longo da *Kalevala*, em particular no canto 32, sempre centrados em recriações da origem do animal. A lembrança da origem dos acontecimentos é sempre vista, na *Kalevala*, como garantia de sua continuidade.

Meu ursinho, meu querido,
Mão de mel encantador!
Não te proíbo de andar
Nem te nego vaguear;
Proíbo a língua de tocar,
Boca feia de atacar,
De com os dentes rasgar,
De com as patas patear.
(...)
Lembra tua velha jura
Pelo rio Tuonela,
No forte Rápido Garras
Face aos joelhos do Criador:
Foi-te dada permissão
Pra três vezes por verão,
Ir à distância de ouvir
Terra onde toquem sinos,
Mas não te foi permitido
Nem dada autorização
Pra actos malvados fazer
Ou maldades cometer
(MOREIRA, 2007, p.268-9).

No *Popol Vuh* há, igualmente, referências a animais significativos, tanto na presença literal dos mesmos, como é o caso dos macacos provenientes da tentativa de criar os homens de madeira, quanto nas fusões com personagens mágicos, por exemplo, nos deuses mistos com chacal ou nos nomes dos personagens, até mesmo dos próprios gêmeos:

Esta é a origem da humilhação,
Da destruição

No dia de Vuqub Kaqix,
Realizada pelos dois filhos
Hun Ah Pu (Caçador) era o nome de um deles.
X Balam Ke (Jaguar Veado) era o nome do outro.
Mas eles eram deuses.
Assim viram a maldade
Que era a soberba
(MEDEIROS, 2007, p.83-85).

Ainda no âmbito da natureza, temos a menção constante a determinadas plantas. Assim, no *Popol Vuh*, a criação da humanidade se dá por meio do milho, alimento fundamental da civilização maia. Já na *Kalevala*, a cevada é a primeira plantação empreendida por Väinämöinen após a criação do mundo como hoje o conhecemos.

Outro elemento da natureza fundamental em ambas as narrativas é a água. Na *Kalevala* ela está presente em quase toda a obra, referenciando a geografia finlandesa, com seus milhares de lagos. É para o mar que Aino foge de seu casamento arranjado e é no mar que o *sampo* se perde. No *Popol Vuh* é por meio de uma enchente que os deuses solucionam a tentativa frustrada de criação dos homens de madeira, já citada, transformando-os em macacos. Há, ainda, o cruzamento de rios do submundo em ambas as narrativas, como veremos em breve.

Talvez o paralelo mais interessante entre os temas recorrentes em ambas as obras seja aquele relacionado aos jogos e disputas presentes nas narrativas. Nem a *Kalevala* nem o *Popol Vuh* possuem características bélicas, então a maior parte dos confrontos se dão de forma simbólica.

No *Popol Vuh* o jogo de bola é amplamente discutido por especialistas⁵, sendo a forma encontrada pelos gêmeos para executarem sua vingança em Xibalba. O jogo em questão era extremamente significativo no universo maia, fazendo parte dos rituais de tal civilização.

E assim os governantes de Xibalba acertaram a bola
E X Balam Ke a devolveu
(...)
Então a caça continuou para aqueles de Xibalba.
Eles assobiaram;

⁵ Dentre os esforços acadêmicos para compreender o papel desempenhado pelo jogo de bola nas antigas civilizações mesoamericanas citamos o Projeto Ulama, desenvolvido em 2003 pela Universidade do Estado da Califórnia, que reconstituiu o jogo e suas regras e as publicações abaixo: COLAS, Pierre. "A Game of Life and Death - The Maya Ball Game". In GRUBE, Nikolai (org.) *Maya: Divine Kings of the Rain Forest* Cologne, Germany: Könemann, 2006. p. 186–191. E, SCARBOROUGH, Vernon e WILCOX, David R. (org.). *The Mesoamerican Ballgame*. Tucson:University of Arizona Press. p. 241–249.

Eles zumbiram
Eles foram atrás daquele Coelho.
Xibalba toda acabou indo.
E foi então que a cabeça de Hun Ah Pu pôde ser resgatada
E a abóbora de X Balam Ke de novo fixada
(MEDEIROS, 2007, p.231).

Na *Kalevala*, por sua vez, os duelos se davam por meios de disputas de canções, já que os magos protagonistas não eram versados em armas. Vale destacar que os duelos normalmente tinham como prêmio a mão de uma bela jovem em casamento.

Disse o velho Vainamoinen:
“Não me fazem muito medo
Tuas espadas e manhas,
Teus espetos e teus truques:
Seja lá por onde for
Não vou espada levantar,
Contra ti, mau rapazinho,
Contra ti, meu pobrezinho.”

(...)
E é então que Vainamoinen,
Se enfurece e se enrubesce
E começa ele a cantar,
Inicia a recitar

(...)
Cantou o velho Vainamoinen,
Lagos e terras tremeram,
Vacilaram as montanhas,
Ribombaram os calhaus
E quebraram as encostas
E nas praias os rochedos
(MOREIRA, 2007, p.44).

Em ambos os casos há a presença constante da magia, como acontece na transformação de Aino em um peixe ou no golpe dado pelos gêmeos em Xibalba. Em ambas as obras há, ainda, uma recorrência de temas relacionados a viagens. Na *Kalevala* os três magos precisam percorrer toda a Finlândia em busca do *sampo*, chegando até mesmo a Tuonela, ou o submundo da mitologia finlandesa. Da mesma forma, como já vimos, os gêmeos do *Popol Vuh* vão a Xibalba, realizando a travessia entre o mundo dos vivos e dos mortos para completar suas aventuras.

As respectivas sociedades são retratadas por meio das famílias, nas duplas de irmãos Väinämöinen e Ilmarinen / Hunahpú e Xbalanqué. Há ainda as noções de

coletividade e heroísmo representadas pelos irmãos e a importância dada ao casamento, no caso da *Kalevala*.

Dentre os objetos específicos que carregam grande valor simbólico nas narrativas temos o cajado de Quetzalcohuatl, o deus-sol, no *Popol Vuh*, e o *kantele*, o *sampo* e a sauna, no caso da *Kalevala*.

O *sampo* representa o desequilíbrio que pode ser causado até mesmo pelo excesso de sorte, manifestando, assim, o apelo pela coletividade representado pela *Kalevala*. Já o *kantele*, como instrumento musical, vem a representar o embate normalmente exercido por meio de armas em mitos belicosos. Tendo sido forjado a partir da mandíbula de um monstro ele representa, ainda, a fusão entre sublime e grotesco típica do movimento romântico que permeou a construção escrita e a publicação do épico nacional finlandês. Já a sauna, ainda hoje um elemento fundamental da cultura finlandesa e uma das poucas palavras de sua língua usadas globalmente, é o local de preparação para duelos no canto 18, para rituais de cura, como no caso do canto 45 e até mesmo para o parto de Marjatta, na conclusão do poema.

Dentre os temas que recebem destaque em uma só narrativa, temos as diferentes noções da mulher, como veremos em breve na análise das personagens femininas. Na *Kalevala* há, ainda, diversas menções a doenças e curas, ausentes no *Popol Vuh*. Isso se deve à popularidade dos encantamentos pagãos dentre as comunidades rurais finlandesas, incluídos por Lönnrot no poema.

A ênfase no casamento também é mais predominante na *Kalevala*, assim como a temática do papel dos sentimentos nas ações dos personagens, fator que também poderia ser explicado pelo movimento romântico durante o qual a *Kalevala* foi construída e publicada.

No *Popol Vuh* há muitas referências à influência exercida pelos movimentos estelares nos acontecimentos terrestres. Esse fator é explicado pela extrema importância dada pelos maias à astronomia.

Muitas das simbologias presentes nos poemas se devem à suas origens populares e orais. Essa herança cultural foi, então, escrita e reorganizada por seus compiladores, inserindo a problemática da autoria a obras construídas individualmente a partir de um substrato coletivo.

1.2 Autoria

A questão da autoria na *Kalevala* e no *Popol Vuh* reserva particular complexidade para nosso estudo. Tendo sido compiladas a partir de universos orais, as obras já partem de um tenso encontro entre narrativas de construção coletiva e interferência individual. Adiciona-se a esse cenário a questão do ponto de vista estrangeiro representado por Elias Lönnrot e Francisco Ximénez e tem-se um contexto no qual a apresentação da autoria se confundirá com discussões de autenticidade e pertencimento cultural⁶.

Ximénez era um frade espanhol estudioso da cultura e língua quiché, e, mesmo em sua versão dos acontecimentos que levaram à tradução do *Popol Vuh*, afirma que o manuscrito original teria sido deixado em sua sacristia por nativos junto a quem teria conquistado confiança. Assim sendo, nem em sua explicação do encontro com a narrativa há contato direto entre a narrativa oral coletiva e sua famosa tradução.

Já Lönnrot tem sua postura estrangeira reforçada por ter sido criado em Turku, antiga capital finlandesa, sendo essa uma região extensamente assimilada pela cultura sueca e, posteriormente, pela russa. Como médico, Lönnrot viaja por regiões da Carélia, onde a população ainda conservava a língua e os costumes finlandeses. No caso finlandês, observamos uma mudança na percepção da figura de Lönnrot, visto nas primeiras traduções como herói compilador⁷, que recuperou uma tradição popular e nas obras contemporâneas como escritor que se baseou em um substrato popular para sua criação. Na edição brasileira há uma falta de diálogo acerca do tema, sendo o prefácio de Raisa Ojala representativo da antiga noção de Lönnrot como compilador de uma obra ancestral de autoria coletiva, e o paratexto de José Bizerril sintomático da concepção atual acerca do folclorista⁸, na qual ele é visto como autor individual da obra.

⁶ Ressaltamos aqui a inexistência de edições críticas das obras, elevando, assim, a importância das sucessivas discussões dos tradutores a respeito do teor e da significação histórica, cultural e literária da *Kalevala* e do *Popol Vuh*.

⁷ Durante meu período de estadia na Finlândia houve uma pesquisa nacional de opinião a respeito dos heróis da nação. Os três primeiros colocados foram Mikael Agrícola, que primeiro registrou a língua finlandesa, Carl Gustav Emil Mannerheim, que foi alçado à posição de general durante a Segunda Guerra Mundial, tendo livrado a Finlândia da anexação à Rússia, e Elias Lönnrot, compilador da *Kalevala*.

⁸ Os temas relacionados à famosa escola finlandesa de folclore serão abordados com mais profundidade no último subitem deste capítulo. Neste momento faz-se importante destacar que os folcloristas visavam coletar o maior número possível de manifestações populares, as quais seriam direcionadas a espaços próprios, tais como museus e bibliotecas, bem como que ainda hoje os departamentos de folclore são extremamente comuns nas universidades finlandesas.

A questão da autoria no *Popol Vuh* é ainda mais delicada, devido à alegada perda do texto original por seu primeiro tradutor, Francisco Ximénez. Nossa proposta de debater a possibilidade de a escrita de Ximénez ser uma “pseudotradução⁹” se deve tanto a uma preocupação com a origem do texto quanto a uma atenção devida ao fato de essa possibilidade sequer ser levantada em traduções e artigos sobre a obra maia.

Para que possamos problematizar questões de tamanha importância para o estudo das traduções da *Kalevala* e do *Popol Vuh* precisamos, inicialmente, compreender melhor o papel desempenhado por seus primeiros protagonistas, sejam eles vistos como autores, compiladores ou tradutores.

No caso da *Kalevala* entendemos que o médico, filólogo e folclorista Elias Lönnrot (1802-1884) ficou encarregado de finalizar um processo de coleta de material oral que resultou na recriação escrita nas narrativas encontradas. Nascido em Sammatti, no sul da Finlândia, Lönnrot estudou medicina na Academia de Turku, até que o Grande Incêndio de 1827 consumisse praticamente metade da cidade, sendo, assim, forçado a concluir seus estudos em Helsinque.

Os estudos subsequentes de Lönnrot centraram-se nas áreas de folclore e linguagem, tendo sua dissertação de mestrado sido dedicada à recorrência do personagem Väinämöinen em poemas e canções populares.

Seu primeiro emprego como médico foi na cidade de Kajaani, no norte da Finlândia. A posição geográfica da cidade possibilitou ao estudioso dedicar-se à pesquisa da língua finlandesa, ainda falada por lá, e à coleta de manifestações orais centradas nos personagens mais recorrentes do folclore finlandês.

Lönnrot realizou cerca de doze expedições, entre os anos de 1833 e 1853, à região vizinha da Viena Carélia, território que hoje é parte finlandês, parte russo, para coletar provérbios, canções e narrativas, bem como para exercer suas funções médicas. Ao final desse período, retornou a Helsinque para dedicar-se à carreira acadêmica.

Além da *Kalevala*, Lönnrot publicou também, em 1840, o *Kanteletar*, coletânea de baladas e poemas líricos, e escreveu, ainda, artigos para jornais e revistas e um dicionário de bolso das línguas russa, sueca e finlandesa. Outra contribuição para a literatura se deu na criação de um dos primeiros contos da literatura finlandesa, *O Conto de Vorna*.

⁹ O termo pseudotradução indica textos originais apresentados ao público como traduções, como estratégia de inseri-los em um movimento, estilo ou escola de maior prestígio. Ao longo da tese abordaremos tanto a possibilidade de o texto de Ximénez ser uma pseudotradução, quanto o fato de essa possibilidade não ser sequer cogitada nas traduções estudadas.

É interessante notar que, além de ter preservado a língua finlandesa, o autor contribuiu grandemente para o aumento de seu vocabulário, tendo cunhado palavras do campo semântico dos estudos de linguagem, tais como *kirjallisuus* (literatura), *pääte* (declinação), *luku* (capítulo, número), *yksikkö* (singular gramatical) e *monikko* (plural gramatical) e da medicina, como é o caso de *potilas* (paciente), *oire* (sintoma), *kuume* (febre), *valtimo* (artéria) and *laskimo* (veia).

O autor traduziu, ainda, textos da área de medicina e educação, principalmente voltados a cuidados básicos nas comunidades rurais em que trabalhava. É o caso de *Suomalaisten Talonpojan Koti-Lääkäri* (O Médico de Família do Camponês Finlandês), publicado em 1839 e *Neuvoja yhteiselle Kansalle Pohjanmaalla pienten lasten kasvattamisesta ja ruokkimisesta* (Conselhos ao povo de Ostrobothnia sobre criar e alimentar crianças), publicado em 1844. Seus dois campos de conhecimento finalmente se fundiram em sua tese de doutoramento, intitulada *Om Finnarnas Magiska Medicin*, ou *A Medicina Mágica dos Finlandeses*.

Apesar do imenso volume e da fundamental importância do trabalho de Lönnrot para os estudos de linguagem, a *Kalevala* é sempre apresentada como sua obra prima. Segundo artigo publicado no site oficial do Instituto Juminkeko¹⁰, “a *Kalevala* deu ao povo finlandês uma identidade. Ela é a base da cultura finlandesa, que logo começou a exercer uma profunda influência em outras áreas de produções artísticas.”¹¹

A questão da autoria no *Popol Vuh* é também delicada, devido ao momento histórico e às circunstâncias de sua construção escrita. A data exata de sua escrita permanece desconhecida, com especulações sendo realizadas por estudiosos e tradutores com base em seu conteúdo e estrutura narrativa.

Muitos estudiosos, como Miguel León Portilla¹², autor de *Literaturas Indígenas de México*, afirmam que a origem do *Popol Vuh* remonta ao século XVI e que

¹⁰ O Instituto Juminkeko foi fundado em 1985 com o objetivo de revitalizar as manifestações artísticas centradas na *Kalevala* e na cultura carélica como um todo. Sua existência é extremamente recente quando comparada aos mais de cento e cinquenta anos da Sociedade Kalevala e responde a uma necessidade ainda imperiosa da nação finlandesa em incorporar referências culturais da Carélia, berço da *Kalevala* e território anexado pelo exército russo durante a Segunda Guerra Mundial.

¹¹ JUMINKEKO. Disponível em <http://www.juminkeko.fi/en/>. Acesso em 05 de julho de 2010. Citação original: ‘The Kalevala gave the Finnish people an identity. It is the cornerstone of Finnish culture, which soon began to exert a profound influence on the other spheres of artistic endeavor.’

¹² Miguel Leon Portilla (1926-) é antropólogo e historiador mexicano, especialista em culturas e literaturas nativas mesoamericanas, em particular a náhuatl. É pesquisador emérito da Universidade Autônoma do México desde 1988. Recebeu quatorze doutorados *honoris causa* de universidades latino-americanas, estadunidenses e até mesmo da Universidade de Tel Aviv. É autor de diversas obras fundamentais para a reinterpretação do processo de colonização da América hispânica, como é o caso de

o manuscrito¹³ manteve-se oculto até ser encontrado em uma sacristia pelo frade Francisco Ximénez, que teria feito uma cópia e perdido o original. Dessa forma, somente sua versão teria sobrevivido, com o nome de *Historia de los Indios de esta Provincia de Guatemala* (PORTILLA, 1992, p.178).

Francisco Ximénez (1666- c.1729), que tem por vezes seu sobrenome grafado Jiménez ou Jiménes, foi um padre dominicano cuja maior contribuição para as culturas mesoamericanas está na conservação do *Popol Vuh* para as gerações seguintes. Há pouca informação biográfica acerca do religioso, mas acredita-se que ele tenha sido ordenado em 1691 e que tenha sido enviado a Santo Tomás Chichicastenango em 1701, onde teria tido contato com a narrativa maia em questão. Ambos os manuscritos de Ximénez, que se encontram hoje na Biblioteca Newberry, nos Estados Unidos, não possuem divisões, nem uma definição consistente com relação à pontuação ou ao uso de letras maiúsculas, representando um desafio à parte para os tradutores do *Popol Vuh*. No meio acadêmico como um todo há pouca ênfase na polêmica estabelecida pela ausência de um original, no qual Ximénez teria baseado sua cópia, ou mesmo na veracidade de sua existência. Uma das nossas hipóteses para tal silêncio seria que o reconhecimento de Ximénez como compilador do *Popol Vuh* retiraria a obra de um contexto de autoria coletiva e autóctone e o traria para um universo de escrita original, europeia e cristã, donde se deriva nossa preocupação com a possibilidade da pseudotradução.

Outros autores, como Paul Gendrop¹⁴, autor de *A Civilização Maia*, afirmam que o *Popol Vuh* seria uma obra quiché de tradição maia, recolhida pelo padre Brasseur de Bourbourg no século XIX (GENDROP, 2005, p. 205). Abbé Charles-Etienne Brasseur de Bourbourg (1814 – 1874) foi um escritor, etnógrafo, historiador e arqueólogo francês. Foi especialista em estudos mesoamericanos, tendo se dedicado às culturas maia e asteca. Suas crenças na conexão entre a civilização maia e o continente perdido da Atlântida influenciaram o trabalho do político, escritor populista e cientista amador estadunidense Ignatius L. Donnelly e, em última instância, inspiraram a criação

Visión de los vencidos, de 1959 e *El reverso de la conquista – Relaciones aztecas, mayas e incas*, de 1964.

¹³ A utilização dos termos “manuscrito” e “original quiché” merecem sempre muita atenção nas leituras dos paratextos das traduções do *Popol Vuh*, pois, tal como na edição brasileira, eles são utilizados para se referir a três textos diferentes: ao texto que Ximénez alega ter lido; ao primeiro texto produzido pelo frade e incluída em um volume histórico e, à segunda versão do texto produzida por Ximénez, dessa vez com mais qualidade literária, sendo essa última aquela que de fato é utilizada como base para a maioria das traduções.

¹⁴ Professor e pesquisador da Universidade Autónoma do México e da Universidade Paris I.

da pseudo-ciência do maianismo, misto de estudo cultural e crença religiosa ligada à Nova Era.

Os estudos de Bourbourg foram de grande importância para as pesquisas acerca dos povos maias, mas sua convicção na relação entre tal civilização e o continente perdido da Atlântida prejudicou a credibilidade de seu trabalho, ainda que defesas de sua teoria sejam ainda hoje encontradas em sítios de internet¹⁵.

Muitos pesquisadores contemporâneos, tais como Gendrop e Barnadas, concordam que, se houve um texto escrito original, ele teria sido escrito por um nativo convertido ao cristianismo. O texto teria sido então copiado e traduzido do quiché original oral e escrito para o castelhano em fins do século XVII pelo monge Francisco Ximénez.

Brasseur de Bourbourg teria ingressado na história por meio da influência de um pesquisador austríaco, Dr. C. Scherzer, que teria encontrado o manuscrito de Ximenes na biblioteca da Universidade de San Carlos, na Guatemala, em 1854 ou 1855. O próprio austríaco teria feito uma cópia da versão em castelhano do texto e publicado em Viena, em 1856, com o título de *Las Historias del origen de los Indios de Guatemala, par el R. P. F. Francisco Ximenes*. Bourbourg teria então traduzido o texto para o francês e publicado em Paris em 1861, sob o título de *Vuh Popol: Le Livre Sacré de Quichés, et les Mythes de l'Antiquité Américaine*. Portanto, mesmo para os pesquisadores franceses que priorizam sua participação na chegada da narrativa à Europa, o papel de Ximénez como primeiro a traduzir o texto permanece.

Ambas as criações são acompanhadas de extensas notas explicativas que defendem seus pontos de vista acerca do texto em si e da cultura maia como um todo. Hoje em dia o nome de Bourbourg ainda é invocado por estudiosos franceses, mas suas teorias das raízes míticas da civilização maia não são incluídas ou debatidas nas traduções francesas ou em volumes acerca dos maias, dando-se destaque ao fato de o estudioso ter dado o nome moderno à narrativa.

O ponto referente à construção escrita do *Popol Vuh* é extremamente relevante para nosso estudo, pois ilustra o diálogo entre colonizadores e colonizados e o momento

¹⁵ *Popol Vuh* sob a ótica de Brasseur de Bourbourg. Disponível em <http://www.vopus.org/pt/gnose/antropologia-gnostica/popul-vuh-livro-do-conselho.html>. Acesso em 12 de dezembro de 2011.

de choque entre universos orais e escritos, além de demonstrar que as narrativas construídas acerca da obra podem ser tão fantásticas quanto seu conteúdo.

É provável que o *Popol Vuh* já tenha iniciado sua história escrita como uma pseudotradução, uma vez que a versão mais aceita para a construção escrita da narrativa relata que o frade Francisco Ximénez teria encontrado o texto em uma sacristia, o copiado e, então, perdido o original. Seu processo de tradução se intensificou durante o século XX, sendo a tradução de Adrián Recinos o mais recorrente ponto de referência para tradutores contemporâneos. Uma discussão mais aprofundada dos conceitos de pseudotradução e da própria concepção de autoria do âmbito dos estudos tradutórios será empreendida no quarto capítulo, devido a seu impacto para os diálogos entre de texto-fonte e texto-alvo, bem como entre cultura-fonte e cultura-alvo.

1.3 Criação oral e construção escrita

Recuperando a análise de Eliade, vale ressaltar que o autor fecha um de seus capítulos com uma afirmação irônica: “Para interessar a um homem moderno, essa tradicional herança *oral* deve ser apresentada na forma de um *livro*...”¹⁶.

As múltiplas e muitas vezes tensas relações entre o mito e a escrita são discutidas por diversos autores. Roland Barthes, em sua obra *Mitologias* (2001), minimiza as diferenças entre mitos orais e escritos caracterizando o mito como uma fala que pode ser representada em qualquer suporte, inclusive a escrita, tal como explicitado no subitem *O mito é uma fala*:

Naturalmente, não é uma fala qualquer. (...) o que se deve estabelecer desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. (...) O mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como ele a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. (...) Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica (BARTHES, 2001, p. 131-132).

A passagem remete, ainda, ao estruturalismo, uma vez que a ‘fala’ da qual trata Barthes é uma referência a *parole*, oriunda da contraposição entre *langue* e *parole*

¹⁶ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p.140.

elaborada por Ferdinand de Saussure na qual se basearam os estudos estruturalistas. Essa escola de pensamento será mais profundamente discutida em nossos terceiro e quarto capítulos.

Ainda a partir da reflexão de Roland Barthes, podemos refletir que tanto as representações orais e pictográficas anteriores à *Kalevala* e ao *Popol Vuh* quanto os textos em si, e todas as traduções interlinguais e intersemióticas deles derivadas seriam parte do sistema mítico centrado nas obras. No entanto, a forma como cada uma dessas manifestações se nutre e relaciona ao contexto histórico, cultural e literário é extremamente variável.

Em nossas discussões iniciais acerca das relações entre formas de arte verbal oral e literatura escrita nos basearemos nas teorias do linguista estadunidense Walter Ong (1912 – 2003) e do medievalista, historiador e linguista suíço Paul Zumthor (1915 – 1995).

Walter Ong destaca em sua obra *Orality and Literacy* (1982) alguns pontos relacionados às diferenças fundamentais entre oralidade e escrita que podem contribuir para uma melhor compreensão do processo de inserção de nosso *corpus* na cultura escrita. Um ponto dessa discussão que se revela interessante e quase irônico seria que Ong é um padre jesuíta por formação, e os jesuítas foram talvez a ordem que mais contribuiu para a exclusão da cultura oral autóctone nas colônias latino-americanas.

Ong ressalta, primeiramente, que há poucos estudos linguísticos acerca da oralidade primária, ou seja, das formas de comunicação oral elaboradas por comunidades que não possuem linguagem escrita. A oralidade primária também é analisada quando a escrita é rudimentar ou é mantida sob de domínio de uma elite, não tendo impacto nas formas de arte ou comunicação oral. Vale ressaltar que, das dezenas de milhares de línguas faladas através dos tempos somente cento e seis tiveram a escrita desenvolvida a ponto de produzir literatura e das três mil línguas faladas hoje somente setenta e oito têm literatura (ONG, 1996, p.07).

Às duas formas de oralidade mais frequentemente discutidas – primária e secundária – Paul Zumthor acrescenta uma terceira, a qual ele denomina oralidade mista. Nessa modalidade, a escrita está presente no universo oral, mas de forma “externa, parcial e atrasada” (ZUMTHOR, 2001, p.18). Zumthor elabora essa proposta com o objetivo de delimitar o universo da oralidade na Europa medieval, mas sua perspectiva é relevante também para nosso estudo, uma vez que ambas as sociedades

aqui estudadas, na Carélia finlandesa e na Mesoamérica posterior à chegada dos espanhóis a escrita estava presente, porém de forma periférica.

A escrita maia era extremamente sofisticada, com hieróglifos pictográficos e silábicos, tendo sua linguagem oral posteriormente registrada também por adaptações ao alfabeto latino. No período anterior à chegada dos colonizadores tal linguagem era utilizada somente para o registro dos elementos mais vitais para a organização social, principalmente ligados aos calendários civil e de celebrações. Já nos anos posteriores à conquista espanhola, a linguagem escrita recebe o peso da autoridade dos vencedores, trazendo consigo o conflito entre as civilizações europeia e maia na própria elaboração dos textos.

O contexto finlandês foi menos marcado por conflitos por fazer parte de um intuito nacionalista. A Carélia, entretanto, era uma região eminentemente iletrada, o que explica a sobrevivência da língua finlandesa em seu território, já que os finlandeses que passavam por educação formal eram alfabetizados em sueco e, por vezes, em russo. A região foi marcada pelo conflito bélico, porém esse aconteceu um século depois da publicação da *Kalevala*, com a anexação da Carélia pela Rússia durante a Segunda Guerra Mundial, exatamente devido à dimensão simbólica alcançada pelo território por conta do épico nacional¹⁷.

Retornando aos estudos de Walter Ong, o linguista argumenta que o termo “literatura oral” seria um conceito acadêmico “monstruoso” (ONG, 1996, p.11), pois presume que as formas de expressão artísticas orais seriam derivadas das regras constitutivas da tecnologia escrita, sendo que é exatamente a escrita que se constitui como apêndice artificial da linguagem.

Paul Zumthor amplia essa discussão apontando que a oralidade é também uma abstração, uma vez que somente a voz é concreta (ZUMTHOR, 2001, p.09). Para compreendermos os mecanismos de construção da oralidade devemos, primeiramente, caracterizá-la a partir de suas próprias psicodinâmicas, as quais, segundo Walter Ong, incluem a importância vital do interlocutor e da comunidade na elaboração das narrativas e a conexão entre palavra falada e ação (ONG, 1996, p.31). Nesse âmbito, os narradores da oralidade se utilizam de fórmulas e recursos mnemônicos tais como aliterações e refrões para construir suas narrativas, características essas que ingressaram no registro escrito pela primeira vez ainda na poesia homérica (ONG, 1996, p.23-24). O

¹⁷ Cf. CONDON, Richard W. *Guerra da Finlândia – Inverno de Sangue*. Rio de Janeiro: Renes, 1975.

autor aponta, ainda, que nas narrativas orais os personagens são sempre pesados ou achatados e que no ocidente o épico é uma forma básica e irremediavelmente arte oral (ONG, 1996, p.158).

O estadunidense destaca, entretanto, que há uma mudança na elaboração de narrativas épicas ainda na Roma antiga, já que não há noção de individualismo nas epopeias homéricas e a *Eneida* já começa com “Eu canto as armas e o homem” (ONG, 1996, p. 159). Essa questão é relevante para nosso estudo, pois no *Popol Vuh* podem ser encontradas passagens heróicas e a *Kalevala* é marcadamente épica.

Nos universos épico e heróico a coletividade apresenta papel central nas narrativas, reforçando seus laços com o universo oral. Os heróis são, via de regra, semi-deuses que se destacam por incorporarem as qualidades de sua comunidade estando, assim, um palmo acima de seus pares. Ambas as obras aqui estudadas trazem passagens épico-heróicas, mas a análise dessa pertinência não está livre de controvérsias. A *Kalevala*, por exemplo, possui diversos gêneros em seus versos, com destaque para o universo lírico, além de se distanciar do caráter bélico das sagas escandinavas, o que leva alguns estudiosos e tradutores a discordarem por vezes de seu caráter de epopeia.

Nas traduções e estudos acerca do *Popol Vuh* essa polêmica é ainda mais destacada, pois, apesar das características heróicas da passagem em que os gêmeos vão ao submundo de Xibalba em busca de vingança, muitos autores resistem a denominar esse extenso trecho da obra maia como épico por receio de considerá-lo europeizado. Esse não é um conflito isolado, uma vez que, a busca por uma identidade autóctone do *Popol Vuh* perpassa também suas discussões sobre autoria e seus processos tradutórios.

A transposição do universo oral ao escrito reflete, entretanto, mais do que uma confluência de gêneros. Walter Ong destaca que a escrita é um recurso artificial e radical, que aumenta a potencialidade da língua e reestrutura o pensamento. Nesse contexto, o autor realiza um paralelo interessante entre a escrita e a morte:

Um dos mais surpreendentes paradoxos inerentes à escrita é sua próxima associação com a morte. (...) O paradoxo reside no fato de que a morte do texto, sua remoção do mundo vivente humano, sua rígida fixidez visual, assegura sua durabilidade e seu potencial de ser ressuscitado em infinitos contextos vivos por uma quantidade potencialmente infinita de leitores vivos (ONG, 1996, p. 81).¹⁸

¹⁸ No original: “One of the most startling paradoxes inherent in writing is its close association with death. (...)The paradox lies in the fact that the deadness of the text, its removal from the living human lifeworld, its rigid visual fixity, assures its endurance and its potential for being resurrected into limitless living contexts by a potentially infinite number of living readers.”

Esse ponto perpassa, ainda, a temática da tradução. André Lefevere, por exemplo, analisa a questão ao abordar as relações entre oralidade e escrita permeando a questão do tempo e do discurso histórico, reforçando que os sistemas literários orais são marcados pela rigidez e pela conexão entre narrativa e comunidade:

Sistemas literários que dependem da palavra falada tendem a ser muito mais rígidos e conservadores do que sistemas literários que dependem da palavra escrita, porque não há a oportunidade de ‘voltar e certificar-se’ num momento posterior: uma vez que a palavra foi falada, ela desaparece. A comunidade irá, portanto, garantir que as palavras sejam ditas, contos contados, e poemas compostos na forma ‘certa’, porque obras literárias produzidas dentro desses sistemas também tendem a incorporar aquilo que teria existência à parte como ‘textos históricos’, em um sistema dependente da escrita. Em sistemas literários dependentes da palavra falada, as obras literárias estão intimamente ligadas à identidade da comunidade (LEFEVERE, 2007, p.53).

Sob essa perspectiva, podemos compreender a construção escrita da *Kalevala* e do *Popol Vuh* como a cristalização¹⁹ de duas culturas em vias de extinção e que foi exatamente a fixidez trazida pela escrita que possibilitou sua recriação em diversos sistemas linguísticos e semióticos, pautando, no decorrer desse processo, por sua vez, a construção de identidades culturais e nacionais.

A *Kalevala* e o *Popol Vuh* encontram-se, assim, em um curioso vórtice no qual sua construção escrita buscava uma apresentação unificada de culturas em risco, cristalizando gerações de manifestações orais e, ao mesmo tempo, criaram um substrato para traduções interlinguais e intersemióticas que vieram, muitas vezes, a relativizar os elementos selecionados na construção de suas identidades, por vezes relevando conflitos que subjaziam à própria elaboração e publicação dos textos.

Essa cristalização inicial parece ter desencadeado um amplo processo de referências subsequentes. No caso da *Kalevala* houve a cristalização do feriado, o dia da *Kalevala*, celebrado no dia da publicação do prefácio da primeira versão, em 28 de fevereiro de 1839, além de referências visuais praticamente imutáveis, representadas pelas obras de Gallen-Kallela (1865-1931), hoje revisitadas em ilustrações e capas de traduções do épico além de serem presença constante em camisetas e até mesmo tatuagens. No âmbito do *Popol Vuh* a tradução de Adrián Recinos, publicada em 1946, a

¹⁹ Neste caso escolhemos o termo “cristalização” por ele transmitir, ao mesmo tempo, ideias de rigidez e do estabelecimento de uma forma definida, tal como ocorre na construção escrita de um texto oral.

primeira ao espanhol contemporâneo feita a partir da versão de Francisco Ximénez (1666- c.1729) também cristalizou as referências aos tradutores contemporâneos.

Essa discussão pode ser ampliada, ainda, a partir do conceito de Paul Zumthor denominado índice de oralidade. Para Zumthor tal fator “informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* - quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos” (ZUMTHOR, 2001, p.35). Sob essa perspectiva, tanto a *Kalevala* quanto o *Popol Vuh* foram “publicados” oralmente inúmeras vezes antes de serem cristalizados na forma escrita, possuindo altos índices de oralidade.

No universo finlandês temos, por exemplo, a enumeração de deuses presentes no épico nacional nas anotações de Mikael Agricola, clérigo calvinista que, já no século XVI, buscava preservar referências linguísticas finlandesas. Esse fator demonstra tanto a antiguidade dos personagens quanto a fragilidade da língua de seu país. Situação similar ocorre com o *Popol Vuh*, no qual seus heróis gêmeos são representados pictograficamente em diversos locais e em momentos anteriores à escrita da obra.

Zumthor aponta também para a relação entre esse alto índice de oralidade e a questão da memória. Para o teórico suíço, a relação entre a voz poética e a memória é estreita e múltipla, representando papel definidor tanto para o indivíduo quanto para a comunidade na qual ele se insere:

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes - no espaço, no tempo, na consciência de si -, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único - o da performance -, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total. Essa é a função primária da poesia; função de que a escritura, por seu excesso de fixidez, mal dá conta. Por isso, os modos de difusão oral conservarão um status privilegiado, para além das grandes rupturas dos séculos XVI e XVII. A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória - à maneira do duplo livro que Merlin dita no ciclo do *Lancelot-Graal*: um, na Corte, projeta a aventura; o outro, em Blaise, eterniza o acontecimento. A memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é *memória* (ZUMTHOR, 2001, p.139).

Zumthor centra seu estudo nas práticas europeias medievais, mas é possível compreender sua aplicabilidade para nosso objeto de estudo. Temos, inicialmente, a negociação, por vezes tensa, entre individualidade e coletividade na construção da memória, a qual perpassa a questão da autoria. É interessante, ainda, aplicar a noção de extratemporalidade proposta por Zumthor para nossa pesquisa, uma vez que a questão do tempo irá permear nossos estudos acerca dos universos histórico e tradutório que perpassam a *Kalevala* e o *Popol Vuh*, sendo visíveis nos paratextos de suas traduções. Nesse contexto, a performance oral, uma vez extratemporal, é compreendida como elemento pertencente à gênese popular e coletiva das narrativas, recebendo grande destaque e sendo, assim, associadas a momentos históricos específicos.

Outro contraste importante apresentado por Ong destaca que para as culturas de oralidade primária o discurso oral representa o poder, enquanto aquelas de oralidade secundária depositam suas certezas no discurso escrito. A chegada dos colonizadores espanhóis na América hispânica representou, assim, o contraste entre maneiras drasticamente diferentes de compreender a linguagem. Esse processo pôde ser sentido, em menor medida, na chegada do finlandês assimilado Lönnrot na Carélia, região campesina e de oralidade primária, já que a escrita na Finlândia era privilégio de uma elite e se concentrava nos idiomas dos dominadores, suecos e russos. Dissemos em menor medida, pois Lönnrot era de fato finlandês e não estava inserido no contexto Carélio por conta de um conflito colonizador. Ele fora enviado enquanto médico e, pelo que consta em seus diários, foi recebido calorosamente por todas as regiões em que passou, apresentando-se tanto como profissional da saúde, quanto como folclorista.

Retornando à discussão da escrita, devemos ressaltar que ela não se resume à noção do alfabeto. Ao longo da história da humanidade houve muitos *scripts*, formas glíficas de linguagem, dentre elas os glifos maias e os astecas (ONG, 1996, p.85). É importante ressaltar que o conhecimento da escrita levou à convivência de lógicas próprias da oralidade primária com aquelas provenientes da cultura escrita particular a essas culturas, uma vez que a linguagem escrita era privilégio de uma alta classe de sacerdotes e governantes.

Apesar da posição secundária da tecnologia escrita para as civilizações pré-colombianas, considerando-as como sociedades heterogêneas marcadas pela hierarquia, é possível perceber um reconhecimento do contraste entre as formas narrativas orais, a palavra escrita e a organização de informações. Um exemplo radical dessa tendência foi o fato do governante asteca Itzcoatl ter ordenado, por volta de 1430, a queima de livros

e a escrita de outros ciclos de poemas e mitos destacando seu governo. Essa atitude é justificada no *Codex Matriensis* com a seguinte afirmação: “O povo comum não precisa conhecer os escritos: o governo será difamado, e isso somente espalhará a feitiçaria pelas terras; pois eles contêm falsidades” (PORTILLA, 2004, p.37).

As relações entre autoridade, linguagem oral e manifestação escrita são também discutidas pelo estudioso suíço Martin Lienhard, que, em sua obra *La voz e su huella – Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988* (1991) afirma que:

Nenhum precedente tinha, por outro lado, uma inovação maior imposta pelos europeus na esfera da comunicação e da cultura: a valorização extrema, sem antecedentes nem nas sociedades autóctones mais “letradas” (Mesoamérica), da anotação ou transcrição gráfica-alfabética do discurso especialmente do discurso do poder (LIENHARD, 1991, p.04).²⁰

Lienhard opta pelas aspas no conceito de letramento de sociedades autóctones uma vez que a escrita, ainda que desenvolvida em diferentes graus nas sociedades pré-colombianas, principalmente as mesoamericanas, representava uma função social e cultural marcadamente distinta daquela das sociedades europeias. Via de regra, em sociedades de oralidade primária, a autoridade recai sobre o discurso oral, enquanto nas comunidades letradas tal fator recai sobre o texto escrito. A chegada da cultura letrada espanhola nas Américas representou, assim, um conflito peculiar no universo mesoamericano, devido ao contexto maia de oralidade mista.

É interessante notar, ainda, que nas narrativas acerca da origem do *Popol Vuh* são apresentadas em geral visões de Francisco Ximénez como uma figura amigável que veio a traduzir e, dessa maneira, preservar a cultura local. Um dos tradutores mais referenciados da obra maia, Adrián Recinos, chega a apresentar em sua introdução que os povos maias haviam confiado o texto original *Popol Vuh* a Ximénez devido a seu “caráter bondoso e seu espírito compreensivo da psicologia e as necessidades dos índios” (RECINOS, 2005, p.09). Dessa forma, o conflito entre colonizadores e colonizados, representado pelo poderio da escrita europeia é profundamente apagado. Em uma perspectiva histórica mais profunda, tais conflitos são mais evidenciados:

Em toda Mesoamérica e o ex Tawantinsuyu, ao longo de um século que sucede aos primeiros contatos entre europeus e autóctones, dezenas de

²⁰ No original: “Ningún precedente tenía, en cambio, una innovación mayor impuesta por los europeos en la esfera de la comunicación y de la cultura: la valoración extrema, sin antecedente ni en las sociedades autóctonas más “letradas” (Mesoamérica), de la notación o transcripción gráfica-alfabética del discurso especialmente del discurso del poder”

missionários, clérigos, funcionários coloniais, historiadores e membros letrados das aristocracias indígenas, se dedicaram com afinco a “resgatar”, por meio da escrita alfabética, as antigas tradições orais ameaçadas de extinção. Não os move, a esses recompiladores, nenhum desinteressado afã científico ou literário; quase todas as recompilações conhecidas são o resultado de um encargo oficial e afirmam obedecer às consignações da instância patrocinadora (igreja, inquisição, administração). Agora, todos os compiladores ou “autores materiais dos textos” parecem sofrer o encanto, a fascinação que emana do discurso indígena (LIENHARD, 1991, p.39)²¹.

Lienhard compreende, dessa forma, o resgate de manifestações orais indígenas como parte integrante de um sistema político-cultural que perpassa instâncias de poder. É reservada atenção, entretanto, ao fascínio exercido pela cultura autóctone sobre os colonizadores que com ela se relacionavam. É interessante, ainda, destacar que para Lienhard esses registros eram realizados por recompiladores, ou seja, pessoas que viriam a reorganizar as manifestações verbais por meio da escrita. Neste sentido, é importante frisar que tanto os processos de “patronagem”, seguindo aqui o conceito de Lefevre que lida com as instâncias que fomentam, impulsionam e legitimam os processos de tradução, quanto o fator da recompilação, farão parte do sistema de traduções posteriores não só do *Popol Vuh* como também da *Kalevala*, e se tornarão visíveis em seus paratextos.

A escrita maia era de fato extremamente complexa. Sua existência se inicia com glifos sendo esboçados durante o primeiro milênio antes de Cristo e com os primeiros glifos em baixo relevo surgindo no Monte Albán a partir de 600 aC (GENDROP, 2005, p.27). Os maias possuíam a figura do escriba e a escrita para tal civilização era dádiva do deus Itzamná, o criador (PORTILLA, 1992, p.61).

As línguas maias existentes no período da construção escrita do *Popol Vuh* eram o quiché, língua na qual o texto foi inicialmente registrado, o guatemalteco maia, o cakchiquel, o tzotzil e o tzetal. Os registros escritos na era pré-colombiana se davam em livros de pele de veado ou de papel produzidos a partir de folhas de fícus (PORTILLA, 1992, p. 14). Poucos manuscritos de tal tradição chegaram até os dias atuais, o próprio Portilla destaca que, o primeiro catálogo dos códices maias conta com quinze títulos pré-colombianos e novecentos e quarenta e oito registros da época colonial

²¹ No original: “En toda Mesoamérica y el ex Tawantinsuyu andino, a lo largo de la centuria que sucede a los primeros contactos entre europeos y autóctonos, decenas de misioneros, clérigos, funcionarios coloniales, historiadores y miembros letrados de las aristocracias indígenas, se dedican con ahinco a "rescatar", por medio de la escritura alfabética, las antiguas tradiciones orales amenazadas de extinción. No los mueve, a estos recopiladores, ningún desinteresado afán científico o literario; casi todas las recopilaciones conocidas son el resultado de un encargo oficial y afirman obedecer las consignas de la instancia patrocinadora (iglesia, inquisición, administración). Ahora, todos los compiladores o "autores materiales de los textos" parecen sufrir el encanto, la fascinación que emana del discurso indígena”

(PORTILLA, 1992, p.138). Não há, dentre os textos pré-colombianos, referências diretas ao *Popol Vuh*. Dentre os pós-colombianos, existem correlações com a mitologia presente na obra, como é o caso do mito cosmogônico presente do códice de Dresden (1739), mas há diferenças substanciais entre tal registro e a narrativa do *Popol Vuh*, como é o caso da ausência dos homens de milho.

Os glifos maias eram extremamente complexos, compreendendo representações chamadas logogramas, nas quais um objeto, ideia ou ação são representados visualmente e também glifos logo-silábicos, que anunciam sons de uma sílaba (PORTILLA, 1992, p.60). Vale ressaltar que, até o momento atual, somente os glifos referentes aos calendários foram amplamente decifrados.

A escrita maia é encontrada em monumentos, objetos com inscrições, livros pré-colombianos e códices, muitas vezes registrados em alfabeto romano adaptado. A disparidade entre registros pré e pós-colombianos reflete a preocupação com o resgate cultural e religioso das civilizações aqui encontradas. Sob a perspectiva da linguagem, os códices pós-colombianos contam em geral com elaborações picto-glíficas e com textos em castelhano, elaborados por autores distintos provenientes, muitas vezes, de ambas as culturas (PORTILLA, 1992, p. 153).

Os registros e resgates resultaram em interpolações linguísticas, com palavras do castelhano ingressando nas línguas nativas, e vice-versa, além de alterações de expressões nativas, muitas vezes, ligadas ao caráter formulaico das narrativas orais, segundo o qual o narrador não memoriza a narrativa e sim algumas fórmulas de construção de personagens e ações que são organizadas de acordo com o público a cada narração. Há diversas expressões “aqui está...” ou “aqui se vê...” presentes nos códices pós-colombianos, reflexo de adaptações da linguagem oral à construção escrita. Esses aspectos auxiliaram os historiadores modernos a separar os textos pré-colombianos da imensa maioria de códices elaborados na época colonial (PORTILLA, 1992, p.16).

Os registros escritos comunicam muito acerca das culturas autóctones latino-americanas. Os *Anales de Tlatelolco*, de 1528, por exemplo, ficaram conhecidos como a visão dos vencidos (PORTILLA, 1992, 169-170). Muitas dessas obras, entretanto, se encontram hoje em território europeu, sendo, muitas vezes, nomeados a partir da cidade que os guarda, tais como dos códices de Dresden, Madrid, Paris, Viena e Oxford.

O próprio Martin Leinhard destaca que as expressões orais pré-colonização são chamadas de “literatura” no sentido etnológico, ou de “arte verbal”, não sendo dissociadas de outras práticas sociais e estando ligadas a diversos sistemas semióticos

(LIENHARD, 1993, p.43). Essa visão vai ao encontro da análise de Walter Ong, segundo a qual a linguagem oral primária é marcada pela coletividade, e a escrita, pela individualidade, bem como manifestações de oralidade secundária.

O teórico suíço destaca, ainda, que nas culturas ameríndias a escrita fora de sua eventual função iconográfica, seria mais um meio nemotécnico auxiliar do que um meio de comunicação autônomo (LIENHARD, 1993, p. 43). Esse ponto justifica a importância da oralidade para suas comunidades, apesar do desenvolvimento da tecnologia escrita glífica, posição essa alterada com a chegada dos espanhóis, representantes da cultura europeia centrada numa distinta cultura escrita.

Leinhard considera os sistemas pictográficos pré-colombianos como manifestações de um mesmo sistema verbal, e traz grande destaque para as diferentes funções sociais representadas pela escrita e a oralidade em tais civilizações quando comparadas aos colonizadores europeus:

As escritas americanas servem, antes de tudo, para armazenar dados, para fixar uma visão do mundo já consagrada, para arquivar as práticas e representações da sociedade. Não lhes incumbe, ou só de maneira reduzida, explorar ou planificar o porvir, julgar (filosofar) com as representações: estas práticas se realizam na esfera oral (LIENHARD, 1991, p.21)²².

O registro, ou recompilação, de manifestações de arte verbal oral representa, assim, a chegada ao universo escrito de manifestações provenientes do âmbito da memória coletiva, com todas as consequências de individualização e cristalização que já discutimos.

Lienhard compara os esforços de registros de narrativas mitológicas e religiosas indígenas ao que denominamos hoje de antropologia e destaca ainda que o processo de construção escrita foi, muitas vezes, metatextual, com explanações do compilador contando com dúvidas e comentários sobre o texto original (LIENHARD, 1993, p.51).

Essa questão é relevante para nosso estudo, uma vez que situaremos nossa análise do polissistema centrado no *Popol Vuh* e na *Kalevala* nos estudos dos paratextos de suas traduções, compreendendo prefácios, posfácios e introduções, como uma

²² No original: “Las escrituras americanas sirven, ante todo, para almacenar datos, para fijar una visión del mundo ya consagrada, para archivar las prácticas y representaciones de la sociedad. No les incumbe, o sólo en una medida reducida, explorar o planificar el porvenir, jugar (filosofar) con las representaciones: estas prácticas se realizan en la esfera oral.”

continuação de uma tendência estabelecida desde o primeiro registro dos textos. Os próprios preâmbulos que abrem a *Kalevala* e o *Popol Vuh* apresentam características marcadamente metatextuais, buscando integrar a cultura oral na própria construção do texto escrito.

Segundo Lienhard, a tradição escritural europeia dos séculos XV e XVI era formada por quatro arquivos: direito, teologia, administração e historiografia. Os dois primeiros, intimamente associados, tem prestígio especial. A primeira literatura de tradição metropolitana produzida na colônia foi a de modelos discursivos documentais e utilitários (LIENHARD, 1993, p.44-45).

Com a consolidação da colônia surge a noção de que as manifestações de arte verbal escrita seriam as de uma sucursal literária, dependente da metrópole. A primeira forma de alta tradição literária foi o poema épico histórico, na tentativa de elaborar as tradições locais a partir de modelos europeus. Essa tendência foi revisitada diversas vezes na tradição europeia, como foi o caso de áreas de sua periferia europeia durante o período romântico.

Lienhard ressalta, em outro sentido, que a literatura que estabelecerá um começo de diálogo autêntico com o “novo” continente e seus habitantes será a dos modelos utilitários e que muitas das crônicas de viagem chegam inclusive a incorporar elementos romanescos em sua estrutura (LIENHARD, 1993, p. 45-47). Esse papel é desempenhado pelos recompiladores, que vêm, assim, a reorganizar referências culturais autóctones e europeias em suas reconstruções.

Ana Pizarro destaca que as crônicas representaram o diálogo com o outro e a fundamentação da literatura latino-americana (PIZARRO, 1993, p.27). Para a Europa, entretanto, esses textos não foram nem são “literatura”, enquanto que na América Latina eles configuram uma espécie de “novo modelo” cujo impacto se faz sentir até o século XX com o regionalismo, o indigenismo primitivo, o real maravilhoso e o realismo mágico (LIENHARD, 1993, p. 49).

A introdução de referências autóctones não representou, entretanto, uma aceitação das culturas pré-colombianas. Frequentemente as citações nos textos documentais eram feitas quase sempre com transparentes motivos de condenação moral. De qualquer forma a chamada “literatura alternativa” teria inaugurado a etnografia americana (LIENHARD, 1993, p. 50-51).

A literatura denominada por Lienhard de “alternativa” teria se originado por necessidades específicas da coroa espanhola, dentre as quais temos a formação de uma

elite indígena que funcionava como ligação entre europeus e nativos, além de algumas necessidades subsidiárias, como a implementação de um sistema tributário, organização do trabalho nas minas e obras, além da erradicação das religiões indígenas, atividades essas que exigiam conhecimentos orais nativos.

Essa literatura sofria, assim, de “esquizofrenia narrativa” (LIENHARD, 1993, p. 52), uma vez que possuía uma estrutura superficial da escrita europeia, principalmente nas escritas utilitárias como o tratado, a crônica e o informe e uma estrutura profunda oral. Essa situação era, muitas vezes, agravada pela postura, em muitos momentos, ambígua do compilador, também ele um ser entre-mundos.

As divisões dentro das posturas religiosas também tiveram seu impacto na literatura alternativa, com compilações sendo realizadas pelos jesuítas e milenaristas para conhecer e posteriormente extirpar as crenças e pelos franciscanos e dominicanos, de influência humanista, com objetivos semelhantes ao que hoje chamaríamos de “antropologia de urgência” (LIENHARD, 1993, p.53), ou seja, para resgatar para os estudiosos futuros o patrimônio de uma cultura condenada com o objetivo de contribuir para o avanço da cultura universal.

Traços de oralidade podiam ser encontrados nas iniciativas humanistas de resgate cultural, na escrita de indígenas assimilados e nos resgates feitos pelas próprias comunidades autóctones. Lienhard destaca que, no caso de registros feitos pelas comunidades indígenas, como é o *Popol Vuh* e o *Chilam Balam*, a escolha cômoda pelo alfabeto teria significado uma petrificação das tradições preservadas, fato de que dialoga com a posição de Walter Ong segundo a qual há uma relação direta e paradoxal entre a escrita e a morte.

O teórico suíço destaca, ainda, que uma verdadeira escrita indígena que não consistisse somente da transcrição de memória oral surge com o gênero epistolar e que o discurso oral teve um papel determinante na formação de um discurso historiográfico latino-americano.

Nesse momento, é possível recuperar a posição inicial de Jacques LeGoff, que abre nossa discussão do sistema histórico-literário, segundo a qual a história é, antes de tudo, uma narrativa. Dessa forma, o esforço de muitas línguas para distanciar a história factual e científica da narrativa potencialmente ficcional se faz particularmente difícil no cenário colonial latino-americano, fato de que representa, ainda, um ponto em que o sistema histórico-literário e o da linguagem-literatura se atravessam.

Destacamos, em seguida, uma análise de Gordon Brotherson, teórico especialista em culturas mesoamericanas que será de fundamental importância para nosso estudo, uma vez que revisou a tradução do *Popol Vuh* elaborada por Sérgio Medeiros para o português brasileiro (Iluminuras, 2005).

Brotherson ressalta que a escrita mesoamericana pré-colombiana reúne em uma só unidade conceitos que nós entendemos separadamente como letra, cifra aritmética e desenho artístico (BROTHERSON, 1993, p.70). A literatura proveniente de tal escrita seria, como todas as outras formas de arte, calcadas na estrutura dos calendários.

O teórico aponta que os estudos acerca dos registros escritos maias estão, muitas vezes, centrados nas propostas estruturalistas de Claude Levi-Strauss, cuja teoria foi fortemente influenciada pela escola linguística de Genebra. Sua abordagem partia de uma analogia com os conceitos de fonema e morfema para criar a noção de “mitema”, ou seja, da menor unidade constitutiva dos mitos, demonstrando, assim, pouco interesse pelo contexto cultural ou histórico das narrativas míticas. A teoria estrutural de Levi-Strauss deu pouca importância à efetiva ressonância diacrônica e geohistórica das narrativas míticas, motivo pelo qual essa abordagem não será o fio condutor de nossas análises.

Destacamos, no início do presente item, a visão de Roland Barthes do mito enquanto fala, podendo “ser formada por escritas ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica” (BARTHES, 2001, p. 132). Essa percepção nos permite conjugar todas as compilações, recompilações, traduções interlinguais e reescritas interssemióticas das obras estudadas no âmbito de sua existência mítica, o que impactará a análise de seus paratextos.

O *Popol Vuh*, segundo Brotherson, possui uma parte marcadamente histórica, que começa com a grande Tula e termina com a chegada dos espanhóis, neste caso Pedro de Alvarado, no lugar de Cortés. Seu papel histórico ressoa, ainda, no extraordinário poder de modificar posturas ideológicas acerca de povos mesoamericanos, principalmente a partir da tradução de Miguel Angel Astúrias, publicada em 1925 (BROTHERSON, 1993, p.70-71). Vale ressaltar que a narrativa perpassa várias iniciativas nativistas, folclóricas, antropológicas e de afirmação nacional guatemalteca.

Miguel León-Portilla destaca os aspectos de oralidade do *Popol Vuh* por meio das hipóteses acerca de sua compilação, sendo a primeira centrada na figura do compilador indígena quiché de nome espanhol Diego Reynoso, e uma segunda teoria, considerada mais verossímil pelo teórico, segundo a qual a obra seria o resultado da leitura ou transcrição de um ou vários códices antigos, aos quais se somou um conjunto de relatos preservados como testemunhos orais no âmbito da comunidade de povos quichés (PORTILLA, 1992, p. 178). Nenhum dos alegados manuscritos teria sobrevivido até a atualidade ou mesmo até o momento de formulação de tais teorias.

Portilla acrescenta, ainda, que o resgate cultural mesoamericano por meio da literatura é um processo contínuo que já vem se desenrolando há cinco séculos, sendo hoje manifestado quase na sua totalidade pela poesia (PORTILLA, 1992, p.296). É importante destacar que a já citada tradução de Adrián Recinos, referenciada por uma imensa quantidade de tradutores do *Popol Vuh*, inclusive pelo brasileiro Sérgio Medeiros, foi escrita em prosa.

Além disso, com relação à escrita, o momento de construção escrita do *Popol Vuh*, em meados do século XVI, foi marcado pela criação da imprensa, advento que teve consequências para a divulgação e a democratização de textos e saberes, impactando sobremaneira as concepções religiosas europeias. Dessa forma, a invenção de Gutenberg possibilitou a impressão de panfletos e o acesso a novas traduções da Bíblia, fato de que impulsionou Reforma Protestante, desencadeada em 1517 por Martinho Lutero. A reação da Igreja Católica, na Contrarreforma, também foi iniciada em 1543 em meio a novas formas de divulgação de ideias religiosas impressas. Foi, ainda, durante a Contrarreforma que foi convocado o Concílio de Trento, no qual se desenhou o embate entre correntes milenaristas, que almejavam reconstruir a Igreja na América e as humanistas, que tiveram papel fundamental na preservação de povos e culturas autóctones, fator de suma importância para compreendermos o tratamento dispensado às narrativas indígenas latino-americanas.

Nesse momento, havia ainda uma concentração maior no som do que no aspecto visual das palavras (ONG, 1996, 121) e a difusão da escrita trouxe consigo novas formas de organização do conhecimento, principalmente com a criação de sistemas de listas e índices, desconhecidos das culturas orais primárias.

Com o passar do tempo, a escrita se torna a linguagem de poder nas sociedades europeias e nas conquistadas e o livro passa a ser visto menos como fala e mais como objeto. Uma passagem interessante que ilustra tal ponto é mencionada por

Antonio Cornejo Polar no encontro do rei Inca Atahualpa e o objeto livro, trazido pelos colonizadores espanhóis. Cornejo Polar destaca que, nos primeiros relatos acerca desse encontro, o livro é um objeto de poder, enquanto nas crônicas subsequentes o livro passa a ser um meio de transmissão de conhecimento tanto para os colonizadores quanto para os colonizados. Dessa forma:

(...) nessas versões, embora evidentemente persista o abismo entre oralidade e escrita, enfatiza-se a função significativa do livro: antes era uma questão de maravilhar-se ante um objeto, agora trata-se de “entender” ou não o que expressa. Se em muitas versões o Inca atira o livro porque não “ouve” nenhuma “voz” que confirme o que Valverde havia dito, em todas há um finca-pé – com inevitável mas enviesada referência à leitura – em seu *olhar*, quase como se fosse o germe de um ato que deveria conduzir à decifração da letra (CORNEJO POLAR, 2000, p. 228).

Os relatos dos colonizadores reforçam as noções de poder ligadas à cultura escrita, bem como a visão de naturalidade associada à artificial tecnologia escrita, ou seja, que o olhar levaria à compreensão natural das letras e ideias expressas no livro.

O segundo momento que destacaremos em nosso estudo é o período romântico, em particular a corrente nacionalista surgida na Alemanha e que foi determinante na construção de épicos nacionais em países europeus periféricos, como é o caso da Finlândia e de nações eslavas.

Com relação a nosso *corpus*, começamos nossa análise a partir do cenário mesoamericano, partindo das noções de Gordon Brotherston segundo a qual a conquista da América é um fenômeno complexo desenrolado ao longo de cinco séculos (BROTHERSON, 1993, p.65) e de Ana Pizarro, que destaca que o *corpus* da literatura latino-americana colonial ainda está em construção (PIZARRO, 1993. p.23).

O caso finlandês, por sua vez, também se caracteriza por um longo período de resgates culturais manifestados por meio de obras literárias, desencadeado pela escrita da *Kalevala*. Seu processo de confluência entre escrita e oralidade foi, entretanto, muito mais influenciado pelo esforço individual do compilador do épico, Elias Lönnrot. Essa conexão entre esforço individual e objetivos coletivos relaciona-se ao próprio cenário cultural do romantismo tardio finlandês, durante o século XIX.

É o Instituto Juminkeko que organiza os arquivos pessoais de Elias Lönnrot, disponibilizados em trechos para o público em geral e na íntegra para pesquisadores de literatura e cultura finlandesas. Nesse estudo, nos centraremos nos diários e

correspondências do período mais fértil das viagens do escritor à Viena Carélia, de 1831 a 1839, principalmente na fase imediatamente anterior à publicação da primeira versão da *Kalevala*.

Esses relatos situam-se em um lugar “híbrido” de confluência entre os arquivos privados de um escritor e o acervo público de uma nação e cultura, podendo ser analisados como diários pessoais, como paratextos literários, como relatos de viagem e como a uma pesquisa cultural acadêmica.

Os arquivos pessoais de Lönnrot englobam, assim, os diários de viagem, organizados por expedição e as cartas a amigos, familiares e editores dos jornais com que contribuía.

Phillipe Lejeune diferencia os diários íntimos das autobiografias por causa da perspectiva retrospectiva da narração. Nos diários há uma conexão imediata com os acontecimentos, ao contrário do caráter mais amplamente retrospectivo das autobiografias (LEJEUNE, 1994, p.51).

Essa noção pode ser aplicada a todos os relatos dos diários de Lönnrot, e contrapõe-se aos relatos de viagem publicados pelo autor no jornal Helsingfors Morgenblad, nos quais há uma maior organização dos eventos, vistos em retrospecto mais distante:

Acompanhado pelo coletor de impostos Vickman, deixei Paltamo na noite de 9 de setembro, viajando através da parte nordeste do lago Oulujärvi, para a pousada Kiehimänsuu, onde nós passamos a noite. (...) Todo o outono tenho estado organizando uma grande coleção de poemas finlandeses em um poema narrativo que chamo de *Kalevala*.²³

A noção de poema narrativo fora impulsionada pelas teorias românticas de fundamentação nacionalista, fazendo, assim, parte de uma recente tradição europeia. Nos diários de Lönnrot os comentários profissionais, tanto da área médica quanto da literária, convivem com passagens a respeito dos percalços momentâneos encontrados pelo explorador. Foi esse o caso da entrada de 9 de novembro, uma das poucas escritas com datas exatas, parte integrante dos relatos da expedição de outono, de outubro a novembro de 1834:

²³ JUMINKEKO. Disponível em <http://www.juminkeko.fi/en>. Acesso em 02 de julho de 2010. Citação na tradução inglesa: “Accompanied by crown tax collector Vickmann, I left Paltamo on the evening of 9 September, travelling across the northeast part of Lake Oulujärvi, to the inn in Kiehimänsuu, where we spent the night. All autumn I have been organizing a large collection of Finnish poems into a narrative poem I call 'the Kalevala'”.

A única coisa desagradável nessa bela cena foi que meu guia russo, que tinha tomado alguns goles a mais da conta, tentava gritar de vez em quando. À tarde eu viajei cinco quilômetros a Korkiavaara, onde registrei alguns poemas cantados por um velho cego. Passei a noite por lá.²⁴

Em uma entrevista a pesquisadores brasileiros, Lejeune destaca, ainda, que passou do estudo da autobiografia literária, ao da autobiografia comum e depois ao diário, considerado por ele “a mais democrática e difundida da escritura pessoal.”²⁵

Gerard Genette, em sua obra *Paratextos Literários*²⁶, acrescenta que o Movimento Romântico, pelo qual as expedições e publicações de Lönnrot foram profundamente influenciadas, foi um momento de mudança para o conteúdo de correspondências e diários de escritores.

O período de vida de Lönnrot, no século XIX, é marcado, assim, por uma mudança de atitude, que favorece a presença de confidências acerca da atividade literária de seus autores, sendo que, no caso das correspondências, uma carta passa a ter um sentido de duplo paratexto, para seu destinatário original e para os leitores posteriores (GENETTE, 2009, p. 329-329).

Quanto às análises dos diários, cabe mencionarmos a definição de Genette para os epitextos íntimos:

Defino como epitexto íntimo toda mensagem, direta ou indireta, que diga respeito à sua obra passada, presente ou futura, que o autor endereça a si mesmo, com ou sem intenção de publicação posterior: os diários íntimos e os arquivos prototextos (GENETTE, 2009, p.340).

No caso dos diários de Lönnrot, nos parece que sua redação foi feita sem a intenção de publicação posterior, até porque o autor teve a oportunidade de condensar aspectos de suas viagens e experiências nos longos prefácios presentes nas duas edições da *Kalevala*.

²⁴ JUMINKEKO. Disponível em <http://www.juminkeko.fi>. Acesso em 28 de junho de 2010. Citação no original finlandês: “Ainoa epämiellyttävä tässä kauniissa taulussa oli venäläinen oppaani, joka oli saanut muutaman ryypyn liikaa ja välillä pyrki hoilaamaan. Iltapäivällä kuljin puoli penikulmaa Korkiavaaraan, missä vanhalta, sokealta ukolta kirjoitin muutaman runonpätjän. Sinne jäin yöksi.”

²⁵ COELHO, Ana Amélia. Disponível em: http://fclch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/16CC_N4_entPLEjeunept.pdf. Acesso em 03 de julho de 2010.

²⁶ Coincidentemente a obra *Paratextos Editoriais*, de Gerard Genette, foi traduzida para o português por Álvaro Faleiros, um dos tradutores da *Kalevala*.

Nota-se, nos diários, a preocupação do pesquisador em relatar suas viagens cronológica e coerentemente, para utilização posterior no projeto de criação da epopeia. A busca apenas por questões culturais e literárias mescla-se, ainda, a outras facetas da vida de Lönnrot, como no caso de anotações relacionadas à área médica. No decorrer da quinta excursão, por Kajaani, em abril de 1834, o escritor relata que “a área tinha também sido atingida por tifo mais duramente que qualquer outra. De todas as pessoas da família – e havia treze – somente uma criança sobreviveu; a epidemia levou o restante.”²⁷

É exatamente devido à busca por registrar elementos de oralidade popular que os diários de Lönnrot se localizam na posição híbrida de acervo particular e arquivo coletivo. Seu epitexto pessoal é, assim, também o relato do esforço para a criação de um elemento de unificação nacional que levaria à sobrevivência de toda uma língua e da cultura que ela permeava.

São inúmeros os relatos relacionados à coleta de poemas e canções, como no caso da quinta excursão, empreendida em abril de 1834, em que Lönnrot destaca que

De Tormua eu tive que fazer uma viagem bastante difícil a Lonkka, a primeira vila do lado russo. Não era mais de 7 e ½ km, mas a rota era quase completamente coberta de vegetação. Cheguei logo antes do cair da noite e fui visitar Martti, ou Matisca, como é conhecido. Eu já havia ouvido há muito tempo que ele é um cantor de poemas soberbo. E a ele certamente não faltavam palavras, mas é uma infelicidade que ele não as tivesse em melhor ordem. A maior parte do tempo ele foi de um poema a outro, então qualquer coisa que eu conseguisse registrar ajudava nas coisas completas que havia registrado anteriormente, mas não oferecia quaisquer poemas completos. A garrafa de rum que eu trouxe, a qual ele provava frequentemente para acelerar a memória, como ele dizia – apenas parecia bagunçar ainda mais seus pensamentos. De qualquer forma, ele cantou para mim o resto daquele dia e os todos os dois dias seguintes também.²⁸

²⁷ JUMINKEKO. Disponível em <http://www.juminkeko.fi/en>. Acesso em 02 de julho de 2010. Citação na tradução inglesa: “The area had also been hit by typhus harder than any other. Of all the people in the family - and there were thirteen - only one child survived; the epidemic claimed the rest.”

²⁸ JUMINKEKO. Disponível em <http://www.juminkeko.fi/en>. Acesso em 05 de julho de 2010. Citação na tradução inglesa: “From Tormua I had to make a rather difficult trip to Lonkka, the first village on the Russian side. It was not more than 7½ km, but the route was almost totally overgrown. I arrived just before evening and went to visit Martti, or Matiska, as he's known. I had already been told much earlier that he was a superb poem-singer. And he certainly was not short of words, but it is unfortunate he didn't have them in better order. For the most part he went on from one poem to another, so whatever I managed to record helped complete things I had recorded before but didn't offer any complete poems. The bottle of rum I brought, which he tasted frequently to quicken his memory as he said - only seemed to muddle his thoughts even more. In any event, he sang to me for the rest of that day and the whole of the next two as well.”

No caso do trabalho de Lönnrot pode-se perceber que a consciência de que estaria condensado o saber vivo de uma comunidade permeia o processo de coleta das narrativas, expresso nos diários por meio de registros de hábitos culturais e religiosos da Viena Carélia.

Na estrutura da *Kalevala* conserva-se o teor episódico da narrativa, mas em menor grau do que as narrativas orais originais. Esse fator é calculado por meio de gravações e relatos diversos feitos acerca dos cantadores de runas da Carélia finlandesa, cuja existência é ainda hoje percebida nas comunidades provenientes da região onde o substrato oral do poema foi coletado. É possível, inclusive, que a migração forçada dos carélios, após a anexação de seu território pelos russos, tenha contribuído para fortalecer suas referências culturais. Lönnrot preocupa-se, dessa forma, com a organização dos episódios esparsos em ordens minimamente cronológicas. Em uma correspondência a Keckeman, de 8 de maio de 1835, o escritor revela que publicaria a primeira versão da *Kalevala* sem os poemas coletados recentemente, já que o trabalho de organização dos novos registros adiaria a publicação da epopeia:

Eu coletei poemas por aqui e acolá ao longo do caminho e tenho um caderno inteiro cheio deles. Eles poderiam certamente fornecer adições e melhorias à *Kalevala*, mas eu não tenho tido tempo para determinar onde eu poria cada poema. Penso que seria melhor imprimir o que agora foi compilado e coletar mais quando o tempo permitir. Se eu começar a trabalhar agora nos poemas que coletei, isso atrasaria a publicação dos poemas que já completei.²⁹

Dessa forma, a cristalização da *Kalevala* por meio da construção escrita retirou-a de um contexto vivo oral, mas permitiu que fosse ressuscitada em infinitos contextos vivos permeados de oralidade, tais como as produções musicais e as referências de cultura pop mencionadas no início desse estudo.

A partir dos diários de Lönnrot, é possível perceber que o paradoxo mencionado por Walter Ong começa ainda durante o processo de registro dos poemas que viriam a compor a *Kalevala*, no qual a escrita permitia a revitalização, em certo

²⁹ JUMINKEKO. Disponível em <http://www.juminkeko.fi/en>. Acesso em 05 de julho de 2010. Citação na tradução inglesa: “I collected poems here and there along the way and have an entire notebook full of them. They could certainly provide additions and improvements to the *Kalevala* but I have not had time to determine where I would put which poem. I think it would be best to print what has now been compiled and to collect more as time permits. If I now start working on the poems I have collected, it would delay publication of the poems I have already completed.”

sentido, de práticas orais. Nos diários da quarta excursão, de setembro de 1833, o escritor registra que

os padres testavam as pessoas em seus conhecimentos das doutrinas cristãs, enquanto eu relatava alguns provérbios a alguns camponeses em uma das outras salas e escrevia poemas que alguns deles conheciam. (...) É difícil dizer o quão grande uma coleção completa de provérbios finlandeses seria.³⁰

As construções da *Kalevala* e do *Popol Vuh* perpassam, portanto, perspectivas individuais e coletivas, com contatos interculturais e tensos diálogos entre culturas dominantes e dominadas. No último subitem deste capítulo, analisaremos como os hibridismos expressos na construção das narrativas impactaram sua estrutura.

1.4 Folclore e hibridismos

Na introdução à edição de 2001 da obra *Culturas Híbridas*, Néstor Garcia Canclini afirma que entende “por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p.19). No contexto da *Kalevala* e do *Popol Vuh*, temos narrativas populares redimensionadas por instâncias de poder – acadêmicas, no caso da Finlândia e religiosas, no caso da Mesoamérica – que vem a representar o poder político em suas respectivas regiões.

Uma vez compiladas e reorganizadas, as narrativas escritas passam a fundamentar uma nova tradição, que responde a anseios de ambas as partes – autóctone e dominante – em que nenhum elemento pode ser compreendido isoladamente. Para os povos nativos, quichés e carélios, há a possibilidade de sobrevivência linguística e cultural, e para o poder político se dá a promoção de um imaginário proto-nacionalista finlandês e de compreensão da cultura nativa, seja para melhor preservá-la ou para melhor dominá-la, dependendo da corrente católica representada, milenarista ou humanista, conforme mencionamos.

³⁰ JUMINKEKO. Disponível em <http://www.juminkeko.fi/en>. Acesso em 05 de julho de 2010. Citação na tradução inglesa: “The priests tested the people on their knowledge of Christian doctrines, while I related a few Finnish proverbs to some peasants in one of the other rooms and wrote down poems that some of them knew. (...) It is hard to say how big a complete collection of Finnish proverbs would be.”

A pluralidade de esforços, muitas vezes contraditórios, provenientes de parcelas distintas da população de territórios dominados colonialmente levou a um hibridismo dos textos, expresso principalmente em sua estrutura e recepção. Dentre os tradutores da *Kalevala* e do *Popol Vuh* não há um consenso sobre quantos ou quais gêneros literários são expressos nas obras, mas todos concordam que há uma pluralidade de formas de expressão literárias. Orlando Moreira, tradutor português da *Kalevala* enumera, por exemplo, o maior número de gêneros das traduções contemporâneas. Para ele, “as canções que compõem o *Kalevala* podem ser classificadas em quatro tipos distintos: feitiços, rituais, narrativas épicas e poesia lírica” (MOREIRA, 2007, p.11). Moreira dá, assim, particular ênfase aos gêneros populares pagãos na forma de feitiços e rituais. Já Keith Bosley, tradutor britânico da obra finlandesa enfatiza seu caráter épico, defendendo-o como uma manifestação da epopeia, apesar de sua distância cronológica com relação às epopeias gregas ou mesmo às sagas escandinavas.

No caso do *Popol Vuh*, a questão é mais complexa, uma vez que, a maior parte dos tradutores evita afirmar a existência de gêneros europeus no interior da narrativa, apesar de pelo menos dois elementos serem claramente trazidos pelos colonizadores: a estrutura épico-heróica da ida dos gêmeos a Xibalba e a genealogia de líderes que conclui a narrativa. Esses elementos não são normalmente contestados pelos tradutores, que optam normalmente pela exclusão da discussão como um todo. Mesmo tradutores como Adrán Recinos, que destacam as alterações de estilo feitas por Francisco Ximénez entre sua primeira e segunda edições do *Popol Vuh* não consideram que o texto tenha se europeizado na reescrita.

Para Canclini, mais do que uma possibilidade de compreensão de universos em diálogo, o conceito de hibridação permite relativizar os estudos acerca de identidades culturais, incluindo possibilidades de integração e interação de seus elementos constituintes, escapando, assim das noções de fixidez que normalmente são associadas aos processos identitários:

Esses processos incessantes, variados, de hibridação levam a relativizar a noção de identidade. (...) Quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como consequência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política. Os estudos sobre narrativas

identitárias com enfoques teóricos que levam em conta os processos de hibridação (Hannerz; Hall) mostram que não é possível falar das identidades como se se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como a essência de uma etnia ou de uma nação (CANCLINI, 2003, p.23).

No caso das obras estudadas, além das misturas operadas em seu processo de compilação e publicação, temos a releitura de sua construção escrita em cada uma de suas numerosas traduções. A cada recriação em uma nova língua, temos, portanto, mais uma voz adicionada ao diálogo pré-existente entre representações culturais existentes no momento histórico de criação da *Kalevala* e do *Popol Vuh*.

Tal como afirma Stuart Hall em *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, houve cinco grandes deslocamentos que trouxeram fissuras e reorganizações ao sujeito absoluto cartesiano: o marxismo, que considerou a luta de classes como fator impulsionador do processo histórico, trazendo assim, as massas para o protagonismo histórico; a linguística saussureana, incluindo o social e o individual da distinção entre *langue* e *parole*; a teoria freudiana do subconsciente, relativizando a racionalidade; o feminismo, com a alteração de papéis sociais e a alteração das instâncias entre público e privado; e as concepções de Foucault sobre biopoder e novas formas de controle popular (HALL, 2001).

O sujeito pós-moderno não é, portanto, mais senhor absoluto dos processos históricos, de sua linguagem, de sua mente, de seu espaço, público ou privado ou mesmo de seu corpo. Esses fatores levam, assim, a uma rearticulação de múltiplos elementos identitários, variando de acordo com o contexto. De acordo com a teoria de Hall, uma artista negra imigrante pode ora focar em sua identidade étnica, ora contrapô-la às identidades locais, e em um terceiro momento colocá-las em segundo plano com relação à sua identidade enquanto mulher.

Essa possibilidade múltipla de conexões, além de relativizar as noções de identidade e contribuir para compreender os processos de hibridação, contribui para nosso universo de estudo, uma vez que, cada tradutor irá operar destaques e apagamentos³¹ referentes ao universo de construção escrita das obras estudadas, bem como às traduções anteriores. Dessa forma, mais uma vez haverá um diálogo entre individual e coletivo, e entre contemporaneidade e tradição, com a articulação de suas

³¹ Optamos aqui pelo termo “apagamento”, em oposição a utilizações mais recorrentes, tais como “silenciamento” ou “omissão”, pois objetivamos destacar que elementos destacados em traduções anteriores podem ser retirados por novos tradutores, com o objetivo de excluir tais informações da continuidade do polissistema.

conexões identitárias pessoais e suas filiações acadêmicas e artísticas permeando suas escolhas tradutórias.

Retornando à discussão de Canclini acerca dos processos de hibridação, o teórico apresenta uma grande preocupação com o avanço dos estudos acerca do tema, passando do universo descritivo ao explicativo:

Ao reduzir a hierarquia dos conceitos de identidade e heterogeneidade em benefício da hibridação, tiramos o suporte das políticas de homogeneização fundamentalista ou de simples reconhecimento (segregação) da “pluralidade de culturas” (...) Uma dificuldade para cumprir esses propósitos é que os estudos sobre hibridação costumam limitar-se a *descrever* misturas interculturais. Mal começamos a avançar, como parte da reconstrução sociocultural do conceito, para dar-lhe poder *explicativo*: estudar os processos de hibridação em relações estruturais de causalidade. E dar-lhe capacidade *hermenêutica*: torna-lo útil para interpretar as relações de sentido que se reconstróem nas misturas (CANCLINI, 2003, p.24).

Nosso estudo procura empreender uma análise que alcance exatamente o universo explicativo, explorando os diálogos interculturais e intertemporais empreendidos pelas traduções da *Kalevala* e do *Popol Vuh* por meio de aparatos teóricos da história e da tradução, empregando, sempre que possível, teorias de autores preocupados com ambas as temáticas, de forma a buscar explicar o processo de construção dos paratextos de tais traduções, bem como seu papel na construção do imaginário acerca das obras e de seus contextos de origem.

Canclini afirma, ainda, que há duas grandes ameaças à interpretação dos processos de hibridismo, uma mais antiga, relacionada ao discurso nacionalista e folclórico e outra contemporânea, relativa ao universo globalizado, que tende a “reduzir a arte a discurso de reconciliação planetária” (CANCLINI, 2003, p.40). As obras em que focamos nosso estudo sofrem com ambas as ameaças, a primeira em seu momento de construção escrita e divulgação e a segunda a partir de suas traduções. Um exemplo dessa dupla realidade se dá na introdução escrita por Raisa Ojala para a edição brasileira da *Kalevala*, na qual ela afirma que “uma lição importante num momento em que as questões relativas à ética e à violência se tornaram, em muitos países, desafiadoras” (OJALA, 2009, p.11)³².

Em sua extensa análise a respeito do folclore, Canclini (2003) afirma que a autenticidade é considerada o elemento fundamental de manifestações populares. Esse

³² Um estudo mais aprofundado deste e de todos os outros paratextos das edições brasileiras da *Kalevala* e do *Popol Vuh* podem ser encontrados em nosso segundo capítulo.

fator já foi abordado indiretamente na discussão a respeito da autoria do *Popol Vuh*, uma vez que, uma das hipóteses para a rejeição da possibilidade de pseudotradução seria o receio de afastar a obra de suas raízes autóctones. Canclini trata desse tema ao mencionar que muitos museus buscam não compartilhar com o público as dificuldades de ordem arqueológica e histórica por medo de afastá-lo. Para o autor, entretanto, essa seria uma superstição tola, pois “compartilhar com o público as dificuldades da arqueologia ou da história para descobrir um sentido, ainda que incerto, pode ser uma técnica legítima para suscitar curiosidade e atrair para o conhecimento” (CANCLINI, 2003, p.202).

Na esfera finlandesa, a discussão da autenticidade está ligada tanto à tradicional escola finlandesa de folclore quanto às iniciativas românticas de criação de um épico nacional, ancoradas na proposta pré-romântica de Johann Gottfried von Herder, segundo a qual a força de uma cultura é medida pela autenticidade de suas manifestações populares. Tal teoria herderiana será mais profundamente analisada em nosso terceiro capítulo, dedicado à perspectiva histórica de nosso estudo.

Ainda com relação ao romantismo, Canclini destaca que tal movimento compreende o povo como elemento legitimador de uma sociedade e, conseqüentemente, de sua classe dominante, a burguesia. Entretanto, se por um lado essa proposta forneceu uma alternativa à proposta classicista francesa, por outro apresentava um ponto delicado: a valorização do inculto. Para solucionar tal dilema foram impulsionados os estudos folclóricos, que tratavam o popular como “resíduo elogiado” (CANCLINI, 2003, p.209).

Para Canclini, o fracasso do folclorismo reside em sua descontextualização e ausência de teorização. Como consequência, “o povo é ‘resgatado’, mas não conhecido” (CANCLINI, 2003, p.210). O resgate é um tema recorrente nas compilações da *Kalevala* e do *Popol Vuh*, como foi possível perceber em nossa análise acerca das confluências entre oralidade e escrita. Esse fator tem sua importância ampliada nas obras estudadas, posto que sua leitura busca, na maior parte das vezes, apresentar seus povos de origem – finlandês e maia quiché – por meio da tradução das narrativas.

O autor destaca, ainda, o trabalho legitimador de Herder e o projeto dos irmãos Grimm nesse contexto, assim como a fundação da primeira Sociedade de Folclore, na Inglaterra, em 1878. Na Finlândia, os estudos de folclore têm início durante seu período romântico, estando ligados primeiramente à Sociedade Aurora, organização nacionalista fundada em Turku e ativa de 1770 a 1779 e, mais tarde, à Sociedade Finlandesa de

Literatura, também conhecida como SKS, fundada em 1831 e que impulsionou a escrita da própria *Kalevala*. Tina K. Ramarine, estudiosa do folclore finlandês, afirma que “o objetivo da SKS era coletar, publicar, e estudar material de folclore, e uma de suas primeiras decisões foi premiar uma bolsa de cem rublos para Lönnrot coletar poesia folclórica. Lönnrot fez muitas viagens, principalmente em torno da área falante de finlandês e em ambos os lados da atual fronteira finlandesa-russa na Carélia” (RAMARINE, 2003, p.31)³³.

Ao contrário dos demais países europeus, a Finlândia não limitou seus esforços folclóricos ao século XIX. Por exemplo, a organização Folklore Suomi Finland, dedicada a danças e músicas típicas do país, foi fundada em 1991.

Durante meu período de pesquisa na Universidade de Turku sob a orientação de Pekka Hakamies, diretor da Sociedade Kalevala, perguntei-lhe sobre a receptividade acadêmica do ramo folclórico em círculos antropológicos, etnográficos e de Estudos Culturais. Ele respondeu-me que os Estudos Culturais eram pouco abordados em contextos acadêmicos finlandeses e que, com relação aos universos antropológicos e etnográficos a receptividade nunca era uma constante, variando com o passar do tempo da tolerância intelectual à pesquisa conjunta (HAKAMIES, 2010).

A escola finlandesa de folclore perpassa nosso estudo, atingindo até mesmo o cenário mesoamericano. Como afirma Canclini,

No México, um amplo segmento dos estudos antropológicos e folclóricos esteve condicionado pelo objetivo pós-revolucionário de construir uma nação unificada, para além das divisões econômicas, linguísticas e políticas que fragmentavam o país. A influência da escola finlandesa nos folcloristas – sob o lema “Deixemos de teoria: o importante é colecionar” – fomentou um empirismo raso na catalogação de materiais, o tratamento analítico da informação e uma pobre interpretação contextual dos fenômenos, mesmo nos autores mais esmerados (CANCLINI, 2003, p.212).

A tradição folclórica mexicana teve profundo impacto nas iniciativas latino-americanas de incorporação de manifestações populares nos universos letrados. No que tange ao *Popol Vuh* há, ainda, a disputa pela posse simbólica da narrativa entre México e Guatemala, o que traz ainda mais relevância para o processo.

³³ No original: “The aim of the SKS was to collect, publish, and study folklore material, and one of its first decisions was to award a grant of one hundred rubles to Lönnrot to collect folk poetry. Lönnrot made several field trips, mainly to the Finnish-speaking area and on both sides of the present-day Finnish-Russian border in Karelia”.

Em virtude da significação histórica, cultural e literária da *Kalevala* e do *Popol Vuh*, bem como de seus extensos paratextos – tão “híbridos” quanto os poemas que problematizam –, abordaremos como um dos fios condutores de nossa tese a teoria dos “polissistemas”, de Itamar Even-Zohar. O teórico cultural israelense integrou um amplo movimento de inclusão de elementos culturais na teoria da tradução, argumentando, já no início da década de 1970, que as obras, sejam elas originais ou traduzidas, fazem parte de um amplo sistema literário e cultural, estando sempre conectadas umas as outras em eixos sincrônicos e diacrônicos, e em eterno movimento. Para nosso estudo destacamos em particular a visão segundo a qual cada obra é, por si só, um sistema, sendo atravessada por eixos representativos de outras obras, sejam elas literárias ou não, por ideologias, por estruturas políticas e por instituições culturais.

Em nossos contextos de estudo esses eixos são tão variados quanto significativos, como podemos perceber nas estratégias de legitimação da cultura maia quiché, permeadas pelo *Popol Vuh*, em processo iniciado em larga medida pela tradução de Adrian Recinos para o espanhol contemporâneo em 1946. Esse eixo está ligado à afirmação nacional da Guatemala e aos embates com o México em relação à posse simbólica da narrativa, que teve por consequência diversos movimentos populares e alguns acadêmicos, como é o caso da fundação da Universidade Maia³⁴, em 1999 na Guatemala e dos diversos intercâmbios acadêmicos estabelecidos entre instituições guatemaltecas e universidades estadunidenses, como é o caso dos acordos com a Universidade do Texas, a Universidade Vanderbilt e a Universidade de Chicago.

No eixo tradutório temos traduções interlinguais e interssemióticas. Hoje a narrativa conta com traduções para diversas línguas, incluindo reescritas em português e diversas traduções para o inglês. Há, ainda, diálogos com outros universos semióticos, como é o caso da banda *Popol Vuh*, fundada em 1969 na Alemanha e o filme de 1971 *Fata Morgana*, de Werner Herzog.

Na literatura há, além das traduções, a criação de romances que dialogam com o texto quiché, tendo particular impacto a obra *Hombres de Maiz*, publicada em 1949 pelo escritor guatemalteco Miguel Angel Astúrias, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura. Há, ainda, ficções científicas como *The Haunted Mesa* escrita em 1987 pelo

³⁴ No campo da *Kalevala* os esforços em ligar a narrativa à definição de um espaço político-geográfico partem já de sua gênese, enquanto no universo centrado no *Popol Vuh* esse intuito é muito posterior à obra, datando principalmente dos últimos quinze anos e incluindo tanto veículos oficiais, como é o caso da declaração da obra como patrimônio inalienável do país, quanto das suas comunidades acadêmicas e artísticas, com a fundação da Universidade Maia e a renovação do Museu do *Popol Vuh*.

estadunidense Louis D'Amour e *A Wrinkle in Time*, livro da estadunidense Madeleine L'Engle publicado em 1968. No âmbito brasileiro, o poeta Affonso Romano de Sant'anna estabeleceu um diálogo entre o *Popol Vuh* e as mitologias nativas brasileiras em *A Grande Fala do Índio Guarani Perdido na História e Outras Derrotas – O moderno Popol Vuh*, de 1978.

A *Kalevala*, por sua vez, já é atravessada por instituições acadêmicas e culturais desde a coleta das canções populares, com a fundação da Sociedade Kalevala e a posterior criação do Instituto Juminkeko. A primeira teve a função de gerar um épico que incorporasse os ideais protonacionalistas finlandeses e o segundo mantém vivas manifestações culturais carélias calcadas na epopeia.

Até mesmo o processo de tradução do épico perpassa essas instâncias de poder, uma vez que, as primeiras traduções da *Kalevala* foram fomentadas pelo parlamento do território e voltadas para as línguas inglesa, alemã, russa e sueca. Os finlandeses buscaram, assim, nas duas primeiras, a visibilidade internacional, e nas duas últimas, legitimação junto aos antigos dominadores.

Além disso, a epopeia já foi traduzida para línguas improváveis, dentre as quais temos o árabe, o vietnamita e o hebraico, tem sete traduções distintas para o inglês, uma para o esperanto e teve até mesmo uma versão para o *quenya*, idioma criado por J.R.R. Tolkien em seu épico *O Senhor dos Anéis*.

No eixo interssemiótico, temos adaptações para o cinema, o teatro, a música e as artes plásticas, perpassando séculos e movimentos extremamente distintos, dentre os quais podemos destacar a música clássica de Jens Sibelius, que, no século XIX, desempenhou um papel nacionalista e o rock de Amorphis, ambas tendo adaptado a epopeia integralmente em suas composições.

A *Kalevala* e o *Popol Vuh* possuem, dessa forma, similaridades tanto em seus contextos originais – suas iniciativas folclóricas de compilação, suas raízes orais, seus contextos de crise e de dominação política, além de personagens, passagens e simbolismos similares –, também há conexões quanto à quantidade e variedade de eixos que atravessam seus sistemas.

Em nosso próximo capítulo, discutiremos como seus contextos de origem e suas ramificações tradutórias são abordados pelos tradutores, revisores e prefaciadores das edições brasileiras das obras, Avaro Faleiros, José Bizerril e Raisa Ojala no que tange à *Kalevala* e Sérgio Medeiros e Gordon Brotherston na tradução do *Popol Vuh*.

2 Os paratextos brasileiros e suas negociações

Em nosso segundo capítulo, procuraremos compreender as características e funções dos paratextos editoriais das edições brasileiras da *Kalevala* e do *Popol Vuh* a partir de uma discussão inicial baseada nas teorias de Gerard Genette.

Discutiremos, assim, sua origem e elementos principais, para que possamos, em seguida, discutir o artigo de André Lefevere acerca das traduções da *Kalevala* para a língua inglesa e culminarmos com a análise dos paratextos das edições brasileiras da *Kalevala* e do *Popol Vuh*.

Reservaremos um subitem para elementos pré-textuais, abordando capas, contracapas e ilustrações e um item para cada paratexto composto por seus tradutores, revisores e prefaciadores. Uma vez que, compreendemos cada tradutor aqui analisado como, antes de tudo, um estudioso do texto que veio a traduzir, optamos por denominá-los teóricos-tradutores ao longo de nossa análise.

Assim como as narrativas, os paratextos das traduções brasileiras possuem diversos pontos de contato. Há, por exemplo, uma ênfase maior nos contextos de origem das obras, em detrimento de sua representatividade contemporânea. Da mesma forma, fatores culturais também recebem mais atenção do que os aspectos linguístico-tradutórios. Destacamos, ainda, que ambas as edições brasileiras aqui estudadas são bilíngues, apesar da parcela ínfima de leitores fluentes em finlandês ou quiché.

Por considerarmos os paratextos como elementos “híbridos”, habitando espaços entre discursos de crítica literária, história, teoria da cultura e estudos de tradução reservaremos a eles o mesmo padrão de referência bibliográfica dado a um artigo teórico contido em uma obra maior. Essa postura ecoa a visão dos próprios teóricos-tradutores, como é possível perceber na definição de Medeiros e Brotherston como *organizadores* da edição brasileira do *Popol Vuh*, tal como consta na capa de tal obra.

2.1 Paratextos editoriais

Em nossa tese, procuramos compreender a *Kalevala* e o *Popol Vuh* como polissistemas literários, culturais e históricos, centrados em narrativas de grande importância político-cultural, que migraram do discurso oral para o escrito em

momentos de crise e, a partir desta transposição, tornaram-se textos-fonte para inúmeras traduções em diversas línguas, muitas delas precedidas de longos prefácios.

Tais narrativas são, dessa forma, epicentros de múltiplos intuitos literários, linguísticos, culturais e políticos, que são apresentados em textos situados antes ou depois do texto poético propriamente dito, recriados e reinterpretados cada vez que uma nova edição é publicada. O estudo de tais textos necessita de uma teoria e uma terminologia adequada e, para tal, nos valem dos estudos de Gerard Genette (1930).

Genette é um teórico literário francês que estabeleceu um intenso diálogo com teóricos estruturalistas e pós-estruturalistas, tais como Claude Levi-Strauss e Roland Barthes, com o objetivo de explorar as estruturas narrativas e a composição dos textos.

É de sua autoria o conceito de paratexto, definido para além de sua acepção usual de conjuntos de informações textuais e visuais que circundam um texto, vindo a considerá-lo “aquilo por meio de que um texto se torna livro” (GENETTE, 2009, p.09).

Para o autor, um texto raramente se apresenta em estado nu, se valendo de paratextos para torná-lo presente a garantir sua existência no mundo. Esse fator será de fundamental importância para nossa análise, posto que os prefácios de tradução buscam sempre atualizar a obra ao reconstruírem sua origem passada e sua relevância presente.

Genette recupera duas posições a respeito dos paratextos com a visão de Jorge Luís Borges, segundo a qual o prefácio seria um limiar e a postura de Philippe Lejeune, que o compreende como uma franja do texto impresso que viria a comandar a leitura. Ambas as definições revelam uma concordância de que os paratextos ocupam uma posição espacialmente periférica, porém privilegiada nos livros impressos. Ao serem o primeiro contato do leitor com o texto e ao fornecerem dados sobre a obra eles se revelam, assim, como uma chave-mestra de interpretação.

Esse caráter norteador da leitura, que se faz claro no título do prefácio do *Popol Vuh* (2007) “Contexto e princípios de leitura”, de autoria de Gordon Brotherston, não implica, entretanto, em uma apresentação inquestionável ou mesmo unificada da obra e de seu contexto. No caso das traduções comentadas, cada novo tradutor edita e reflete sobre fragmentos advindos do contexto original das obras, bem como a respeito das decisões tomadas por aqueles tradutores que lhe antecederam, buscando fundamentar e legitimar suas próprias escolhas. Esse aspecto compilatório, realizado por múltiplos participantes, abre portas para que essas mesmas posturas sejam problematizadas ou mesmo contrastadas. Esse caráter é defendido, na edição do *Popol Vuh*, no momento em que Gordon Brotherston rechaça o subtítulo de “edição definitiva”

da tradução de Dennis Tedlock (1996), característica essa que, se reconhecida, interromperia a construção dos paratextos futuros (BROTHERSTON, 2007, p.13).

No caso específico do *Popol Vuh*, que nós tomamos aqui como centro de nossa pesquisa, os paratextos são de autoria do tradutor Sérgio Medeiros e do revisor Gordon Brotherston, com alguns temas sobrepostos, em particular a respeito dos processos de “continuidade literária”³⁵ e artística do texto maia. Já a *Kalevala* conta com textos dos tradutores José Bizerril e de Álvaro Faleiros, além da convidada Raisa Ojala. Neste caso, não só há sobreposição de temas, relacionados ao material original para escrita do poema e à sua autoria, como chegam a acontecer contradições na apresentação desses elementos, como discutiremos no item final deste capítulo.

É interessante destacar que, para Genette, os paratextos seriam uma zona “não apenas de transição, mas de transação” (GENETTE, 2009, p. 10), trazendo negociações de elementos textuais e contextuais extremamente relevantes. No caso da *Kalevala* e do *Popol Vuh* essas transações irão tornar visíveis os processos de contínua construção do texto no tempo e no espaço.

Para o teórico, a condição substancial do paratexto reflete seu status de “texto, ainda que não seja o texto” (GENETTE, 2009, p.14). O perfil textual dessa zona de negociação vem não só a legitimar seu lugar no universo editorial, como também atua como uma ressalva visto que, assim como o texto, os paratextos estão sujeitos aos gostos e estilos de sua época, bem como aos horizontes de expectativas.

Tendo surgido juntamente com o livro impresso, o paratexto está sujeito a alterações diacrônicas longas e profundas. Com o objetivo de sistematizar a sua análise, nos reportamos a Genette na escolha de quais de seus elementos devem ser destacados:

Definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (onde?), sua data de aparecimento e às vezes desaparecimento (quando?), seu modo de existência, verbal ou outro (como?), as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário (de quem? A quem?) e as funções que animam sua mensagem (para fazer o que?) (GENETTE, 2009, p.12).

Analisemos, então, a disposição desses elementos nos paratextos das obras estudadas, começando com um quadro analítico das mesmas:

³⁵ O conceito de “continuidade literária”, tal como elaborado por Walter Benjamin, será discutido em nosso quarto capítulo.

Quadro 1: Textos e paratextos da edição brasileira do *Popol Vuh*

Categoria	Definição dada pela edição	Autoria	Páginas
Peritexto editorial	Capa	Editadora	-
Peritexto editorial	Contracapa	Editadora	-
Peritexto editorial	Orelha	Editadora	-
Peritexto editorial	Ilustrações	Editadora	-
Peritexto editorial	Dedicatória	Sérgio Medeiros	-
Paratexto	Prefácio dos organizadores	Sérgio Medeiros e Gordon Brotherston	9-10
Paratexto	<i>Popol Vuh</i> : Contexto e princípios de leitura	Gordon Brotherston	11-40
Texto	<i>Popol Vuh</i> dos Maias-Quichés da Guatemala	Baseado no manuscrito de Ximénez, tradução de Sérgio Medeiros e revisão de Gordon Brotherston	41-446
Paratexto	Glossário	Sérgio Medeiros e Gordon Brotherston	447 – 454
Paratexto	Apêndice – O texto como germe	Gordon Brotherston	455-460
Paratexto	Apêndice – Varèse e Borges: (Des)leitores do <i>Popol Vuh</i>	Sérgio Medeiros	461-478
Peritexto	Sobre os organizadores	Editadora	479

Quadro 2: Textos e paratextos da edição brasileira da *Kalevala*

Categoria	Definição dada pela edição	Autoria	Páginas
Peritexto editorial	Capa	Editadora	-
Peritexto editorial	Contracapa	Editadora	-
Peritexto editorial	Orelha	Editadora	-
Peritexto editorial	Ilustrações	Editadora	-
Paratexto	Prefácio	Raisa Ojala	9-12
Texto	<i>Kalevala</i> : <i>Ensimmäinen runo</i> / <i>Kalevala</i> : poema primeiro	Autoria de Elias Lönnrot, tradução de José Bizerril e Álvaro Faleiros	41-76
Paratexto	Traduzir <i>Kalevala</i> :	Álvaro Faleiros	77-88

	Um estranho familiar		
Paratexto	Glossário	José Bizerril e Álvaro Faleiros	89-90
Peritexto	Sobre os tradutores	Editora	91

No caso do *Popol Vuh*, o **lugar** é apresentado por meio de uma duplicidade entre Estados Unidos e Brasil, presente três vezes no texto, a primeira sendo na menção ao período de pesquisa pós-doutoral em Stanford realizado por Sérgio Medeiros, que culminou na tradução ali apresentada, em uma segunda instância na delimitação “São Francisco, janeiro de 2002” que fecha o prefácio, além de uma referência, no último peritexto do livro, que, ao apresentar o perfil dos organizadores, detalha as nacionalidades brasileira de Sérgio Medeiros e estadunidense de Gordon Brotherston.

O **momento** dos paratextos vem marcado, como afirmamos, ao final do primeiro paratexto, datado cinco anos antes do livro em si. Já seu **modo de existência** é verbal, com a presença de uma única ilustração de capa, secundária na arte final. Há, no texto, um fator que justifica a ausência de hieróglifos e ilustrações maias, com a defesa de Gordon Brotherston de que o *Popol Vuh* é uma narrativa proveniente de uma região exterior à área de escrita hieroglífica, tendo sido registrada em linguagem híbrida de palavras em quiché e náuatle em alfabeto romano (BROTHERSTON, 2007, p.14).

Já o **destinatário** e a **função** estão intrinsecamente ligados, pois o texto é voltado para um público acadêmico, apresentando mais problematizações do que dados a respeito da obra, como pode ser notado nos dois posfácios dedicados a diálogos entre o *Popol Vuh* e outras obras, tanto na literatura quanto na música e no cinema. Há, ainda, a defesa da edição bilíngüe em vários momentos do paratexto, uma proposta justificada mais como esforço intelectual dos tradutores, tratando-se de uma língua desconhecida de praticamente a totalidade dos leitores brasileiros. Essa escolha do público leitor não implica, entretanto, na escolha de especialistas em Mesoamérica. A presença de um longo resumo em prosa da obra revela que os tradutores buscavam um público leitor que mesmo desconhecendo o *Popol Vuh*, pudesse trafegar sem sobressaltos por textos a respeito de Jorge Luís Borges e Edgard Varése, com a finalidade de apresentar o texto a um leitor de ampla bagagem cultural. Nos paratextos da edição brasileira do *Popol Vuh*, escritores como Jorge Luís Borges, Miguel Ángel Asturias e Alejo Carpentier não são acompanhados de apresentações sendo presumido, assim, que já são conhecidos dos leitores potenciais da obra maia.

Na edição brasileira da *Kalevala* não há marcação de **lugar**, apesar da referência dual no perfil da Raisa Ojala, apresentada como graduada pela Universidade

de Helsinque e doutoranda pela UnB. Da mesma forma, o **momento** não é claramente delimitado, apesar de o prefácio de Ojala trazer uma referência, já mencionada, à atualidade. Presume-se, assim, que os prefácios datem de 2009, mesmo ano da publicação do *Poema Primeiro*.

Seu **modo de existência** é, assim como no caso do *Popol Vuh*, amplamente verbal, com uma única ilustração presente antes do primeiro paratexto, retratando o quadro *A defesa do sampo*, de Akseli Gallen-Kallela, que vem a ser a capa mais comum em traduções da *Kalevala*, estando presente, inclusive, na versão de Keith Bosley para a Editora Oxford, datada de 1996, comentada nos paratextos. Não há, entretanto, nenhuma informação adicional a respeito da ilustração.

Os **destinatários** e a **função** dos paratextos mais uma vez se confundem. A função desempenhada é, como já discutimos, de oferecer um norte de interpretação a um leitor culto. Há uma preocupação recorrente nos paratextos do épico em apresentar a Finlândia assim como seu épico nacional. São destacados, assim, dados a respeito de sua história, língua e cultura. No caso do *Popol Vuh* há poucas e rápidas menções à Guatemala, tratando apenas da existência de uma Universidade Maia e à obra autobiográfica de Rigoberta Manchú. Seus tradutores estadunidenses, principalmente Tedlock e Christensen vão além das poucas menções à Guatemala e vem a associar o *Popol Vuh* a um território maia que abrange outros países das Américas Central e do Norte, chegando a sobrepor mapas políticos aos etnográficos.

A *Kalevala*, assim, é destacada como narrativa de importância histórica e como elemento fundador da identidade contemporânea finlandesa, enquanto o *Popol Vuh* é visto, a partir de seus paratextos, como elemento de sobrevivência cultural durante a colonização e como manancial artístico, fato demonstrado no título do posfácio “O texto como germe”, de Gordon Brotherston.

Retornando à análise de Genette, passamos à definição específica de prefácio, que seria “toda espécie de texto limiar (preliminar ou pós-limiar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede” (GENETTE, 2009, p.145). Essa definição, tão objetiva e clara, apresenta dois desafios peculiares no universo das traduções comentadas: primeiramente, tem-se o fato de que tais edições apresentam, muitas vezes, mais de um prefácio, que em sua maioria tem propósitos distintos apresentando, inclusive, contradições. Esse é o caso da edição brasileira da *Kalevala* que apresenta definições de autoria e de ancestralidade do poema drasticamente diferentes nos prefácios de Raisa Ojala e de José Bizerril.

Nas extensas conexões entre os paratextos e a existência da *Kalevala* e do *Popol Vuh* temos dois pontos que merecem particular atenção: os prefácios de tradutores, localizados na intersecção entre escritas autorais e alógrafas e os prefácios integrados. A respeito do primeiro aspecto, Genette divide em categorias distintas os prefácios autorais, redigidos pelo próprio autor, e os alógrafos, assinados por outrem. Para o teórico, os prefácios autorais se dedicam a explicar ou defender a obra, enquanto os alógrafos, normalmente posteriores ou mesmo póstumos, têm função de situar o leitor e elogiar a construção do texto. Entretanto, a partir de nossa análise podemos concluir que os prefácios de tradutores habitam um espaço intermediário, no qual coexistem discussões acerca do fazer literário, próprias dos autorais, e contemplações do contexto original, comuns aos alógrafos.

A reconstrução do contexto original vem a desenhar a percepção do leitor a respeito da origem cultural do texto e, no caso das obras estudadas, fica a impressão de que o épico finlandês vem sendo construído como fenômeno nacional, enquanto o *Popol Vuh* ganha um apelo global³⁶.

O segundo fator de interesse para nossa leitura, diz respeito à separação entre prefácio e texto, que, para Genette, se deu quando da invenção do livro impresso. Entretanto, esse momento, não marca o nascimento dos prefácios, e sim o seu distanciamento do texto. Neste sentido, Genette afirma que, antes da imprensa, havia o chamado “prefácio integrado”, nascido já na epopeia grega com a *Ilíada* e a *Odisséia* e revitalizado no século XVI com *Orlando Furioso* e *Jerusalém Liberada*. Esse modelo de prefácio, presente tanto no *Popol Vuh* quanto na *Kalevala* surge, segundo Genette de uma característica da transmissão oral dos rapsodos, como forma de elementos de apresentação (GENETTE, 2009, 147).

Considerando nossa ênfase nas relações entre discurso histórico e fazer literário, vale ressaltar que o teórico francês destaca que o prefácio integrado de textos históricos também surge na Grécia antiga com Heródoto, que defendia a exposição apriori da intenção e o método. Esse modelo é mais uma vez recriado na Idade Média, tanto em tratados quanto em romances históricos.

³⁶ Durante a escrita desta tese, em agosto de 2012, o Ministério da Cultura e dos Esportes da Guatemala declarou o *Popol Vuh* patrimônio cultural de seu país, iniciando um processo de (re)conexão entre o livro e seu imaginário nacional. O próximo passo, afirma o governo guatemalteco, é buscar o repatriamento dos manuscritos de Francisco Ximénez, hoje nos Estados Unidos. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/512976-livro-do-conselho-maia-e-patrimonio-cultural-da-nacao>. Acesso em 27 de agosto de 2012.

Com relação a prefácios elaborados em épocas posteriores, Genette destaca que a função primordial é a abordagem de um novo público, combinada a uma possível resposta a críticos. O teórico destaca, ainda, que prefácios posteriores contêm, em geral, informações mais detalhadas a respeito do texto, com o objetivo de favorecer e guiar a leitura (GENETTE, 2009, p. 233). Dessa maneira, os prefácios posteriores se utilizam de estratégias para conquistar novos públicos e legitimar a obra em novos universos, como é o caso de seção do prefácio de Keith Bosley (1996) dedicada à defesa da *Kalevala* enquanto literatura.

Outra categoria que dialoga com os prefácios de traduções comentadas é a referente aos prefácios póstumos, que enfatizam as informações acerca da gênese da obra. Genette ressalva, ainda, que a função de recomendação desse tipo de paratexto é normalmente implícita, “porque a presença desse tipo de prefácio já é, por si só, uma recomendação” (GENETTE, 2009, p.236).

O mesmo é dito a respeito do prefácio de obras muito antigas não implicarem em uma obrigação de valoração por parte do prefaciador. No caso da *Kalevala* e do *Popol Vuh*, entretanto, a distância cultural, cronológica e geográfica dos leitores com relação ao texto-fonte leva os teóricos-tradutores a destacarem repetidamente a importância cultural e a unicidade das obras ali traduzidas, valorizando-a como elemento definidor de suas respectivas criações.

Temos, assim, nos paratextos das obras estudadas, uma confluência entre prefácios autorais e alógrafos, entre paratextos posteriores e póstumos, e entre prefácios integrados e não-integrados.

Genette destaca, ainda, um último caso que dialoga com as obras estudadas, o qual diz respeito ao aproveitamento da escrita do paratexto para alçar novos horizontes de interpretação do texto:

O prefaciador também pode aproveitar as circunstâncias para ir um pouco mais além do objeto em questão em prol de uma causa mais ampla, ou, eventualmente, de todo diferente. A obra prefaciada torna-se, então, simples pretexto para um manifesto, para uma confidência, um acerto de contas, uma divagação. (GENETTE, 2009, 239)

Em nosso estudo, os prefácios apresentam propostos mais amplos do que a descrição e recomendação da obra, apresentando diálogos com universos historiográficos e etnográficos, além de paralelos com outras formas de arte. Entretanto, eles se mantêm firmemente ligados à referência primordial das obras nos quais esses

sistemas culturais estão centrados. Não se tratam, assim, de divagações baseadas levemente no texto, e sim de aprofundamentos de seu sentido literário, histórico e artístico e de alargamentos de suas possibilidades de interpretação, com propósitos de legitimar as obras como rica fonte de diálogo para escritores canônicos, como é o caso dos destaques a Miguel Ángel Astúrias e Jorge Luís Borges no caso do *Popol Vuh* e de Alexis Kiivi no universo da *Kalevala*.

Um último ponto que merece atenção se refere à existência de um prefácio de Elias Lönnrot na primeira publicação da *Kalevala*. Esse paratexto possui uma característica curiosa, apresentada como inexistente pelo próprio Genette: a publicação anterior à própria obra prefaciada.

Por conta do projeto proto-nacionalista finlandês, Lönnrot documentou suas viagens em diários e crônicas de jornal, conforme apresentamos no primeiro capítulo, e culminou seus esforços de criação de uma atmosfera receptiva ao épico com a publicação de um paratexto em 28 de fevereiro de 1835. A publicação do paratexto foi tão marcante que, até hoje, neste dia é celebrado o Dia da *Kalevala*. É interessante destacar que Genette afirma não haver nenhum caso de publicação de um prefácio anterior à obra, mas no caso de Lönnrot, seu paratexto publicado em jornal foi denominado *prefácio* mesmo sendo trazido ao público mais de seis meses antes da obra. A estratégia justifica-se pelo projeto proto-nacionalista finlandês e pelo fato de que a *Kalevala* surge juntamente com a criação de seu público leitor, uma vez que, naquele momento, as obras literárias publicadas na Finlândia eram escritas em sueco ou russo.

É surpreendente, então, que os tradutores em geral produzam extensos comentários a respeito da obra, de seu povo e contexto original, mas não citem o prefácio de Lönnrot, valorizando somente o prefácio integrado, também escrito pelo estudioso finlandês e que fora publicado meses antes da *Velha Kalevala*, em fins de 1835.

Lönnrot publica a *Velha Kalevala* com cerca de metade do texto da *Nova Kalevala*, por conta de uma pressão da Sociedade que fomentava sua pesquisa e escrita. A nova edição, publicada em 1849, traz dois prefácios, o original e um segundo paratexto justificando a nova edição. Essa é a versão traduzida desde então.

As obras estudadas são, dessa forma, marcadas por seus paratextos, apresentando uma série de características curiosas quando contrastadas com a teoria de Genette. Por exemplo, ambas possuem prefácios integrados, uma característica comum na poesia épica ocidental e que, portanto, é incorporada como fator legitimador nas

análises dos tradutores da *Kalevala* e silenciada nos paratextos do *Popol Vuh*, como acontece com todos os elementos europeus que porventura tenham se fundido à narrativa maia no manuscrito de Ximénez. Por fim, nos casos estudados temos uma sobreposição entre as categorias que Genette denomina paratextos autorais e paratextos alógrafos, uma vez que, trata-se da escrita de tradutores, os quais ocupam simultaneamente o lugar de escritores e de leitores, comentando a própria criação, ao mesmo tempo, em que remetem às obras originais e às traduções que lhes precederam. Esse fator reforça a posição privilegiada dos teóricos-tradutores como elos dos polissistemas centrados na *Kalevala* e no *Popol Vuh*.

A postura desses tradutores, que visa apresentar as obras como elementos literários e culturais, recriar seu espaço e momento de criação e discutir seus diálogos artísticos, nos leva, assim, a iniciar nosso estudo dos paratextos por um artigo de André Lefevere, no qual os paratextos das traduções da *Kalevala* são amplamente discutidos. Objetivamos, assim, analisar quais informações foram buscadas por um dos fundadores da disciplina Estudos de Tradução, e com quais objetivos.

2.2 A iniciativa de Lefevere

O artigo “The Gates of Analogy: The *Kalevala* in English” foi publicado postumamente em 2001 na coletânea *Constructing Cultures: Essays on literary translation*, organizada pelo próprio André Lefevere e por Susan Bassnett.

O autor aponta tanto no título quanto no parágrafo inicial do texto que seu propósito é “demonstrar o poder da analogia na construção de textos ou mesmo de sistemas de textos. Analogia é, eu submeto, o mais potente fator no processo de aculturação no qual a tradução desempenha uma parte tão importante”³⁷ (LEFEVERE, 1998, p.76).

A escolha do termo analogia é particularmente relevante para o contexto escolhido já que ele, assim como a tradução, implica na transferência de sentido entre uma fonte e um alvo. Dessa forma, tanto na perspectiva de Lefevere quanto em nosso estudo, as reconstruções operadas pelos tradutores implicam em múltiplas direções e

³⁷ No original: “(...) demonstrate the power of analogy in the construction of texts, or even systems of texts. Analogy is, I submit, the most potent factor in the process of acculturation in which translation plays such an important part”.

destinos, seja no caso da transferência entre a cultura-fonte e a cultura-alvo ou nas múltiplas analogias construídas por meio de suas reescritas, tal como aprofundaremos em nosso capítulo final.

Dessa forma, Lefevere se propõe a analisar as traduções para a língua inglesa elaboradas por John Martin Crawford em 1888, por William Forsell Kirby de 1907 e por Keith Bosley em 1996, com o objetivo de identificar processos de analogia com épicos clássicos e sagas nórdicas. As informações analisadas são retiradas dos paratextos das obras. Entretanto, Lefevere não discute os prefácios como tal, analisando-os como parte indivisível das traduções. É destacado, assim, seu papel na transformação do texto em livro, tal como afirma Genette, porém sem a análise específica a esse gênero textual.

Além da não-discussão do gênero discursivo dos paratextos, Lefevere não procura discutir as dimensões de espaço ou tempo em sua análise. O teórico busca, assim, tanto traduções estadunidenses (de Kirby e Crawford) quanto britânicas (de Bosley), separadas por quase um século, sem, no entanto, investigar quais elementos histórico-culturais dialogam com seus paratextos e traduções. A escolha de Lefevere em delimitar os universos de legitimação da obra por meio da analogia se faz extremamente relevante para nossa discussão.

O argumento central do artigo gira em torno do fato segundo o qual obras de línguas menos faladas só ganhariam acesso à chamada “literatura mundial”³⁸ caso se submetam a sistemas textuais pré-existentes e já consagrados³⁹. Essa proposta de interpretação dialoga sobre medida com o conceito de República Mundial das Letras, elaborado por Pascale Casanova (2002) para explicar a sobreposição entre o mapa-mundi e o mapa literário, bem como as posições relativas das diversas línguas e culturas e as estratégias de entrada no cerne do cenário mundial.

Lefevere destaca que algumas referências presentes nas analogias da *Kalevala* são conscientes e outras, inconscientes, principalmente porque elas são produto da virada do século XIX ao século XX, momento no qual o sistema textual ainda era bastante genérico (LEFEVERE, 1998, p.76).

³⁸ A menção à “Literatura Mundial” nos remete às origens do conceito, com Goethe e à estética da recepção, com seus horizontes de expectativas, as quais serão revisitadas a partir de nosso quarto capítulo.

³⁹ Lefevere reforça, ainda, que o intuito de ingressar na categoria ‘literatura mundial’ é expresso pelo uso da língua finlandesa, pouquíssimo falada naquele momento mesmo na Escandinávia e pela pouca importância dada à leitura do poema em território nacional.

Em seu estudo, Lefevere escolhe o termo *grid*, que pode ser traduzido como grade, cruzamento, ou mesmo rede de eletricidade para tratar dos sistemas literários correspondentes a uma língua, uma nação, ou a um conjunto mais amplo, como é o caso do ocidente e sua tradição épica (LEFEVERE, 1998, p.77). Os *grids* seriam, assim, anteriores às obras, sendo construções históricas com origens e objetivos traçáveis a instituições e mantidos por um determinado espaço de tempo. Lefevere destaca, ainda, que a própria escolha da *Kalevala* revela a sua confiança no conceito, uma vez que, ele não fala finlandês (LEFEVERE, 1998, p.77). O teórico confia, dessa forma, que o conceito seja sólido o bastante para analisar os paratextos sem contrapô-los às traduções em si. Para nosso estudo, entretanto, destacamos outra questão relacionada à escolha da terminologia: Lefevere trata das instituições e expectativas preexistentes às obras por meio de uma denominação nova, não aplicando o conceito de sistema que adotou em boa parte de sua produção. Os *grids* são ferramentas interessantes para discutir a adequação das obras aos momentos da crítica e da história da literatura, mas, ao contrário dos sistemas, não permitem uma análise do processo dialógico, ou seja, a respeito de como a publicação de cada obra também influencia os padrões e as expectativas que são continuamente (ainda que lentamente) renovadas.

A primeira analogia analisada é estabelecida com *Ossian*, texto escocês supostamente produzido por James Macpherson a partir de narrativas gaélicas orais. Publicada em 1760, a obra foi mais tarde reconhecida como sendo autoral, tendo perdido no processo muito de seu capital cultural. Naquele momento, Macpherson alegou ter coletado poemas orais baseados em lendas gaélicas e organizado-os no suporte escrito. A obra teve imenso impacto nos círculos literários e intelectuais europeus. A teórica Mme de Staël destaca em sua obra *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], que *Ossian* seria a representação máxima das literaturas do norte e de sua cor local, como reação ao classicismo francês (STAËL, 1998).

Nas décadas que sucederam à sua publicação houve um intenso debate acerca da veracidade das origens populares dos poemas. Uma vez comprovada a autoria pelo próprio Macpherson, que teria se inspirado em narrativas de tradição irlandesa, a reação acadêmica foi brutal. Macpherson chega a ser chamado, pelo crítico britânico Samuel Johnson, de mentiroso e seu poema de fraudulento, revelando, assim, que o status de tradução era a garantia do capital cultural e literário de *Ossian*.

Em meados do século XVIII, período em que se manteve como elemento proveniente da cultura popular *Ossian* foi, entretanto, o exemplo máximo de fundamentação cultural e nacional por meio da literatura popular. A *Kalevala* pode ser considerada um exemplo da forma de resgate popular e busca da narrativa primordial que *Ossian* alegava ser, porém sua publicação em uma língua pouco falada e em um momento de romantismo tardio não permitiu seu reconhecimento como herdeira do mesmo processo que gerou *Ossian*⁴⁰.

Em um paralelo com a obra escocesa, Lefevere relaciona o processo de construção da *Kalevala* a uma visão mítica, segundo a qual o povo finlandês teria surgido a partir do poema. Para o autor, no entanto, a publicação da *Kalevala* foi produto de um “projeto planejado por Porthan, apoiado por Von Becker e realizado por Lönnrot”⁴¹ a partir do qual o épico nacional responderia ao desejo finlandês de integrar o mundo exterior por meio do ingresso na categoria ‘literatura mundial’ (LEFEVERE, 1998, p.78). O escrutínio a que a *Kalevala* foi submetida por meio de seus tradutores veio, assim, a angariar à obra mais capital cultural, em processo inverso ao acontecido com *Ossian*.

As referências aos historiadores Henrik Gabriel Porthan (1739-1804) e Reinhold Von Becker (1788-1858) buscam claramente estabelecer a *Kalevala* como produto de uma busca acadêmica por existência nacional, processo esse por vezes apontado e por vezes suprimido dos prefácios de suas traduções. Na edição brasileira, por exemplo, as origens populares do poema são destacadas com mais profundidade do que o papel de instituições acadêmicas na compilação e escrita de Lönnrot.

Porém, nesse momento, precisamos fazer um adendo, pois Lefevere destaca que a pouca leitura nacional do poema é comprovada pelo fato de que as primeiras quinhentas cópias do livro duraram dez anos. Devemos colocar em perspectiva que, no momento de publicação do poema as poucas escolas existentes em território finlandês ensinavam sueco e russo, sendo que a comunidade carélia que falava finlandês era em

⁴⁰ Jacob Grimm ministrou uma palestra em 13 de março de 1845, na qual apresentou a *Kalevala* a um público europeu mais amplo, e durante a qual realizou comparações entre a obra finlandesa, *Ossian* e *O Anel dos Nibelungos*, destacando a importância de tais narrativas na construção do panorama literário europeu. Em 1848 ele viria a traduzir 38 versos da *Kalevala*, para uma apresentação na Academia de Ciências de Berlin. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=pblyZWxi5SsC&pg=PA251&lpg=PA251&dq=jacob+grimm+ossian+lecture&source=bl&ots=-KYv4dJaCH&sig=2d7UXS2CecZZh84yZtKpyuFmZbs&hl=pt&sa=X&ei=pGldUeajD5Py8ATtrYD4Cw&ved=0CDAQ6AEwAQ#v=onepage&q=jacob%20grimm%20ossian%20lecture&f=false>. Acesso em 04 de março de 2012.

⁴¹ No original: “project envisaged by Porthan, fostered by Von Becker and carried out by Lönnrot”.

sua imensa maioria, iletrada. Além disso, o período proto-nacionalista finlandês foi sucedido de um momento de revogação de privilégios por parte da Rússia Czarista, com o fechamento de seu parlamento próprio e várias formas de censura, explicando, assim, o pouco interesse em novas edições de um épico criado para fomentar o nacionalismo finlandês. Hoje em dia a *Kalevala* é, de fato, um livro de importância tanto na recepção local quanto global tendo, inclusive, cruzado fronteiras para a cultura pop, como no exemplo da banda Amorphis, fato raro no gênero.

Lefevere é um dos poucos teóricos-tradutores a incluir o prefácio de 28 de fevereiro de 1835 escrito por Lönnrot em suas análises, escolhendo o trecho:

Embora alguém não possa encontrar possivelmente canções sobre Vainamoinen, Ilmarinen e Lemminkainen, e outros memoráveis antepassados nossos até que desses tivessem relatos mais longos, também, os gregos e islandeses e outros obtiveram canções de seus antepassados⁴² (MAGOUN, 1963, p.366 *apud* LEFEVERE, 1998, p.80).

Para o teórico, o ponto fundamental é o estabelecimento da analogia entre a *Kalevala* e as epopeias gregas e sagas escandinavas. Para tanto, o estudo de Lefevere observa as estratégias de Lönnrot para estabelecer tais analogias, como é o caso da eliminação de elementos cristãos na narrativa e no ciclo de Kullervo como tentativa mais clara de um análogo épico (LEFEVERE, 2001, p.81). Em nosso estudo, vimos que o equivalente de tal estratégia no *Popol Vuh* é o ciclo heróico dos gêmeos, desde sua descida a Xibalba para vingar seus antepassados até sua ascensão ao céu.

Para efeito de nosso estudo, é ainda mais relevante, contudo, a declaração que tais narrativas seriam produto de seus antepassados, como constructo histórico-cultural que culminaria em épico nacional. É reforçada, assim, a noção de origem ancestral e coletiva da narrativa, fato de que será discutido direta e indiretamente nos paratextos da edição brasileira da *Kalevala*.

O texto lida, ainda, com as posições dos tradutores nas construções conscientes e inconscientes das analogias da *Kalevala*. Dessa forma, é destacado que o prefácio de Kirby ressalta as analogias com a *Odisséia* e com o *Kwasind* de Longfellow, enquanto os paratextos de Magoun rechaçam qualquer semelhança entre a obra finlandesa e os épicos clássicos, estabelecendo apenas uma conexão com a mentalidade de fim de século finlandesa (LEFEVERE, 1998, p.81).

⁴² Na tradução de Mogoun: “whether one might not possibly find songs about Vainämöinen, Ilmarinen and Lemminkainen, and other memorable forebears of ours until these had been got longer accounts, too, just like the Greeks and the Icelanders and others got their songs from their forebears”.

O conceito de literatura mundial retorna ao estudo de Lefevere ao afirmar que foi esse *grid* que estabeleceu que uma literatura nacional deveria começar com um épico. Nesse contexto, o teórico trata da edição de John Martin Crawford (1888), destacando claramente o papel dos prefácios no direcionamento da leitura:

Crawford prepara o leitor em sua longa introdução. A *Kalevala*, ele declara inequivocamente, é um épico, e como tal é ‘verdadeiro ao caráter de épico nacional’ e no qual ele ‘representa não somente a poesia, mas a sabedoria completa e experiência acumulada de uma nação’⁴³ (LEFEVERE, 1998, p.83).

Em nosso primeiro capítulo, iniciamos a discussão a respeito da teoria herderiana que gerou a noção segundo a qual a sabedoria popular de uma cultura, originada de práticas orais e registrada na escrita, poderia vir a fundamentar a existência política de uma nação. Esse fator foi certamente levado em conta na formulação do projeto protonacionalista que culminou na publicação da *Kalevala*. É interessante perceber, dessa forma, que para Lönnrot e seus precursores, o fator de autenticidade e ancestralidade das narrativas era o elemento fundamental para a criação do épico e, para seus tradutores ingleses e estadunidenses foram os elementos análogos a obras gregas e escandinavas que trouxeram legitimidade à narrativa. No *Popol Vuh* a busca da ancestralidade e das origens coletivas pode ser percebida no fato de os tradutores presumirem a existência de uma manifestação oral e de um texto escrito anteriores à escrita de Ximénez.

Crawford chega e extremos, como afirma Lefevere, de traçar similaridades entre os deuses gregos e finlandeses, e até mesmo buscar uma similaridade entre o *sampo*, jamais descrito na *Kalevala*, e a flecha dourada da expedição dos argonautas (LEFEVERE, 1998, p.84). Lefevere destaca, ainda, que tanto Crawford quanto Kirby apresentam descrições pouco factuais do povo finlandês e do próprio Lönnrot, elemento esse que tem sido excluído dos paratextos das traduções contemporâneas como um todo.

Em linhas gerais, Lefevere analisa os paratextos como parte integrante das traduções, oferecendo sistematização às propostas de seus tradutores. O teórico em questão aborda as estratégias que foram construídas pelos seus tradutores para a inclusão da *Kalevala* no sistema chamado ‘literatura mundial’ por meio de analogias

⁴³ No original: “Crawford prepares the reader in his long introduction. The *Kalevala*, he states unequivocally, is an epic, and as such it is ‘true to the character of a national epic’ in that it ‘represents not only the poetry, but the entire wisdom and accumulated experience of a nation’”.

com obras clássicas gregas e escandinavas. A partir dessa questão, ele vem a tangenciar as diferenças entre a construção na imagem nacional e internacional do épico.

A discussão da analogia se faz relevante para nosso estudo, uma vez que, nas edições brasileiras os teóricos-tradutores buscam relativizar os *grids* e problematizar as conexões literárias, culturais e artísticas que permeiam as obras, buscando legitimá-las por meio da pluralidade de leituras que permitem, ao invés de tentar encaixá-las em um universo pré-existente de expectativas.

Em nossos próximos itens, nos centraremos nos paratextos das edições brasileiras da *Kalevala* e do *Popol Vuh*, buscando delimitar e discutir quais os elementos valorizados e quais teriam sido suprimidos na construção da chave-mestra de leitura.

Analisaremos primeiramente os paratextos da *Kalevala* e, no último subitem do capítulo, nos ocuparemos das negociações presentes nos prefácios e apêndices do *Popol Vuh*. Essa escolha se deve ao objetivo de investigar as estratégias utilizadas pelos teóricos-tradutores para situarem as respectivas obras no espaço e no tempo histórico-literários.

2.3 Os paratextos da *Kalevala*

A edição brasileira da *Kalevala* conta com dois conjuntos de paratextos: os peritextos editoriais, que correspondem às informações pré-textuais da capa e contracapa, à ilustração inicial e ao perfil dos tradutores; e os paratextos que contam com o prefácio de Raisa Ojala, os longos paratextos de José Bizerril e Álvaro Faleiros.

2.3.1 Os peritextos editoriais

Os peritextos editoriais são, segundo Genette, de responsabilidade da edição e correspondem à parte mais externa do livro, englobando entre outros elementos, a capa, contracapa, ilustrações iniciais e orelhas (GENETTE, 2009, p.21).

O teórico francês destaca, ainda, que a capa impressa é um fenômeno relativamente recente, datando do século XIX (GENETTE, 2009, p.27). A capa da edição brasileira da *Kalevala* (ANEXO I) não traz ilustrações ou reproduções de quadros inspirados pelo épico. A autoria de Elias Lönnrot é indicada no alto da página, seguida do título do épico com o subtítulo “Poema Primeiro” logo abaixo.

Vários pontos emergem da discussão com relação ao subtítulo. Em primeiro lugar, a escolha do termo *poema* distancia a obra tanto da tradição finlandesa, que os denomina *runas* quanto do sistema de traduções da *Kalevala*, que prefere o termo *canto* para fins de analogia delimitados no estudo feito por Lefevere. Além disso, em nenhum momento dos extensos paratextos é justificada a escolha de se traduzir somente a runa inicial do épico. Vale ressaltar que o resumo presente na página 10 do prefácio de Raisa Ojala refere-se à obra completa e que as considerações sobre a valorização do vocabulário tipicamente finlandês, nas páginas 82 e 83 do posfácio de Álvaro Faleiros conta a palavras que, em sua imensa maioria, não constam do primeiro poema.

Genette ressalta que qualquer título de livro tem destinatários⁴⁴, que correspondem em geral aos autores das obras e destinatários, que representam seu público. É interessante destacar que para Genette o público é um conjunto maior do que a soma dos leitores da obra, incluindo também aqueles que tiveram um contato ainda que tangencial com o livro ao lerem resenhas, ou por terem lido a obra parcialmente, por exemplo (GENETTE, 2009, p.70-71).

Um último ponto com relação ao poema primeiro refere-se ao fato de a figura de Lönnrot ser apresentada duas vezes nos paratextos, como compilador por Ojala e como autor por Bizerril. Entretanto, o fato de Lönnrot ser comprovadamente o autor do primeiro e último cantos da *Kalevala* não é abordado nem discutido. Apesar de a definição de Lönnrot como autor de toda a obra desobrigar a distinção entre os trechos escritos de próprio punho e aqueles derivados de um substrato oral, o primeiro canto reinsere a obra em um cenário rural e popular e o último poema marca o nascimento do rei da Carélia e a partida de Väinämöinen, declarando, assim, o período pagão como finalizado, fatores que diferem muito da transmissão escrita da arte oral.

A capa destaca, ainda, o caráter bilíngue da tradução, fator que interpretamos como uma busca por um público de leitores profissionais acostumados a tal modelo editorial, uma vez que, a quantidade de falantes de finlandês no Brasil é ínfima, tal como comprovado em pesquisa de campo feita na colônia finlandesa de Penedo-RJ, registrada em nossa dissertação de mestrado (MAGALDI, 2006, p. 87).

⁴⁴ Termo utilizado na obra *Paratextos Editoriais* (2009), com sentido próximo a *destinatários*. A escolha de tal terminologia parece estar ligada à publicação de cartas, uma vez que os destinatários originais das missivas e os leitores das mesmas após publicação constituem universos diferentes.

Os nomes dos tradutores, José Bizerril e Álvaro Faleiros, vêm registrados após o anúncio “tradução e comentários”, valorizando, assim, o papel e a importância dos paratextos.

Outro paratexto construído pela editora é a contracapa, que conta com dados segundo os quais o poema já foi “traduzido para mais de trinta línguas dos cinco continentes”, escolha um tanto vaga considerando que a Sociedade Kalevala conta com um catálogo completo e disponível *online* de todas as traduções já feitas do poema. Esse fenômeno talvez esteja relacionado à referência geral ao apelo internacional do épico para então enfatizar a lacuna editorial brasileira.

A ilustração presente logo após a capa é *A defesa do sampo*, de Akseli Gallen-Kallela, famosa pela representação de Väinämöinen, a qual já foi capa de inúmeras traduções do poema. Nem obra nem seu pintor são recuperados nos paratextos posteriores. Não há, inclusive, preocupação em delimitar os extensos e variados diálogos entre a *Kalevala* e outras formas artísticas, como é o caso das obras do pintor mencionado, hoje mantidas em museu próprio, as criações do compositor clássico Jens Sibelius.

O último ponto refere-se ao Glossário, marcado por nomes próprios e escolhas dos tradutores, como é o caso da escolha da substituição do termo “norte” por “ártico” e o perfil dos tradutores, focando em vinculação institucional e publicações como autores e tradutores.

2.3.2 Prefácio

O curto prefácio de Raisa Ojala traz informações sobre a autora, formada em filologia portuguesa pela Universidade de Helsinque e doutoranda em sociologia pela UnB. Ojala é, portanto, mais uma finlandesa estudiosa dos aspectos culturais e linguísticos lusófonos do que uma estudiosa de sua própria cultura.

Sua experiência com relação à *Kalevala* vem, portanto, mais de um universo cultural do que acadêmico, o que explica a posição que abre seu texto: “A epopeia *Kalevala* não é – para os finlandeses – apenas um livro. Os poemas tradicionais milenares, coletados por Elias Lönnrot (1802-1884) fundaram a base do sentimento nacional na época de sua primeira publicação em 1835” (OJALA, 2009, p.9).

Dessa forma, os poemas da *Kalevala* são apresentados como ancestrais, refletindo a utopia romântica de busca da narrativa primordial que ainda hoje permeia a leitura finlandesa do épico. Além disso, Lönnrot é apresentado como compilador do

poema, mantendo sua autoria coletiva, contrastando com a visão dos tradutores, que compreendem Lönnrot como autor da *Kalevala*. Esse fator encontra um meio termo na apresentação da contracapa, que apresenta Lönnrot como figura romântica responsável pela pesquisa, compilação e composição da *Kalevala*.

O fator nacionalista da *Kalevala* é novamente apresentado na referência segundo a qual a obra é a primeira publicada em língua finlandesa, na época do Grão Ducado. Nesse trecho há dois apagamentos importantes, o primeiro na exclusão da discussão da colonização sueca e russa do território finlandês e o segundo no que tange ao projeto político protonacionalista que gerou essa primeira obra, mais tarde silenciado pelo endurecimento das políticas russas.

O elemento nacional é ainda extrapolado por Ojala na apresentação do valor cultural das traduções do épico: “Além de ter despertado um sentimento nacional unificador entre os finlandeses, as múltiplas traduções de *Kalevala* fizeram o pequeno país Finlândia conhecido de outros povos” (OJALA, 2009, p.09).

A prefaciadora compreende, portanto, a *Kalevala* como uma forma de embaixador literário da *Kalevala*, posição recorrente que reforça o caráter intercultural das traduções, bem como a relação entre o épico finlandês e o processo de “invenção de tradições” cunhado por Eric Hobsbawn e Terence Ranger em seu estudo sobre nacionalismo romântico. No caso finlandês, essa criação de tradições está mais fortemente relacionada ao momento protonacionalista, concomitante ao governo liberal do czar Alexandre I do que ao próprio processo de independência política, ocorrido após anos de intensa repressão e durante a turbulenta conjuntura da Revolução Russa, em 1917.

Com relação ao teor da narrativa, há um pequeno resumo em frases coordenadas registrado na página 10, o único de toda a obra e o destaque já mencionado às batalhas por meio de palavras que permeiam o poema. Não obstante, há mais um apagamento notável, pois os duelos pouco ortodoxos da *Kalevala* se dão por meio de canções, e não discussões ou discursos, o próprio Väinämöinen é repetidamente definido como “velho bardo” ao longo do poema. Dessa forma, o fator diferenciador da *Kalevala* em ser uma narrativa nórdica não-belicosa, na qual os duelos são travados por meio de canções, perde-se na explicação.

Ojala também apresenta a tradução brasileira da *Kalevala* como a primeira para o mundo lusófono, excluindo a tradução de Orlando Moreira para o português de Portugal, datada de 2007 e discutida páginas mais tarde por José Bizerril.

Esses dois pontos destacam o fato de que o texto de Ojala vai de encontro aos pressupostos dos teóricos-tradutores do épico, seguindo um objetivo editorial de apresentação laudatória do poema e dos tradutores, completada com elogios aos resultados obtidos frente ao desafio representado pelos arcaísmos da obra, bem como concordância às escolhas de aliteração e métrica.

2.3.3 *Kalevala*: Elias Lönnrot, entre a Tradição Oral e a Literatura Romântica

O terceiro elemento paratextual da edição brasileira da *Kalevala* é de autoria de José Bizerril. Nesse prefácio o elemento acadêmico recebe grande importância, com estudos anteriores de Bizerril na área de oralidade e escrita sendo citados desde o início do paratexto, em nota de rodapé vinculada a seu título. O mestrado do tradutor já fora anunciado na conclusão do prefácio de Ojala em um dos poucos momentos de consonância entre os dois textos.

A chave de leitura de Bizerril centra-se em três aspectos: autoria, história e à relação entre oralidade e escrita, sendo a relação entre arte verbal oral e construção escrita a primeira a ser abordada.

Bizerril situa a transição entre arte poética oral e escrita em um “momento de reapropriação da cultura popular pela cultura letrada dentro do contexto do Romantismo” (BIZERRIL, 2009, p.13). A teoria herderiana aqui tratada indiretamente será mais tarde citada nominalmente.

O teórico-tradutor ocupa-se em seguida, de uma descrição da peculiar língua finlandesa, contando com dados tais como listagem de línguas do tronco fino-úgrico, seus casos e declinações, a presença da partícula enclítica, ausência de gênero gramatical e de artigos, apresentação de consoantes, vogais e fonemas, a constância da tônica na primeira sílaba, a existência de fonemas curtos e longos e presença de línguas regionais (BIZERRIL, 2009, p.14). Nesse momento, as referências linguísticas ainda não são ilustradas no poema ou relacionadas a questões tradutórias.

Em seguida, o paratexto muda seu foco para as características provenientes das formas orais de arte verbal, com destaque para fórmulas e uso de dísticos. São apresentadas, ainda, as duas situações narrativas presentes no poema primeiro: o trabalho cotidiano e as ocasiões festivas públicas, acompanhadas de um exemplo cada (BIZERRIL, 2009, p.16).

Bizerril referencia as tradições orais como sendo mantidas pela minoria cristã ortodoxa finlandesa, principalmente devido a suas práticas de educação doméstica:

Durante o século XIX, tudo indica que a preservação da tradição oral dependeu de sua incorporação à memória familiar de grupos em geral pertencentes à minoria cristã ortodoxa dos “Antigos Fiéis” e às formas de divisão de trabalho destas comunidades, de modo que a geração mais antiga da família extensa era responsável pela educação da geração mais jovem no espaço doméstico e transmitia o conhecimento das técnicas de composição oral e os temas tradicionais enquanto desempenhava suas tarefas (BIZERRIL, 2009, p.17).

Há várias questões relevantes para nosso estudo no trecho acima. Além da clara conexão entre memória coletiva e forma verbal oral há o apagamento da referência à Carélia, região de onde Lönnrot coletou os poemas orais, sendo seus habitantes reduzidos a uma identidade religiosa que os liga mais a seus vizinhos russos do que aos próprios finlandeses.

A Carélia somente será abordada exatamente no contexto de anexação de seu território pelos russos, durante a chamada Guerra do Inverno, ou tentativa de anexação do território finlandês por parte do exército vermelho durante a Segunda Guerra Mundial (BIZERRIL, 2009, p.25).

Além disso, não há menção ao fato de que a educação no espaço doméstico era comum em todo território finlandês no século XIX, não se limitando à minoria cristã ortodoxa carélia, com exceção da classe alta que habitava as cidades de Turku e Helsinque. Vale ressaltar que, até a década de 1970, somente 30% dos finlandeses habitavam centros urbanos e que foi nessa década que se traçou o plano de educação formal do país que hoje conta com a melhor educação do mundo.

Por fim, devemos destacar a alternância presente no próprio perfil do paratexto, que alterna momentos de análise acadêmica e formas discursivas de comentário, reforçadas pela expressão “tudo indica que...” na passagem selecionada.

Bizerril segue sua análise da arte poética oral citando as características de performance dos poemas cantados e os aspectos formais da poesia tradicional finlandesa, que normalmente perpassam gêneros distintos, englobando aspectos épicos e líricos em suas construções.

Notamos que, quando o tradutor aborda as características épicas de alteração da narrativa cosmogônica presente no primeiro canto do épico, ele lida com as estratégias de analogia abordadas por Lefevere no universo das traduções para a língua inglesa, porém as considerando estratégias propostas pelo próprio Lönnrot:

A ascensão de Ukko a um papel primordial na cosmogonia reflete a um só tempo o projeto do autor de construir um panteão de deidades finlandesas governadas por um deus celeste, a exemplo do Olimpo dos poemas homéricos e da Asgard do épico escandinavo, simultaneamente ao viés historicizante que interpreta os protagonistas do épico (BIZERRIL, 2009, p.32-33).

A valorização das características orais da *Kalevala* continua na afirmação segundo a qual: apenas “uma percentagem ínfima da obra tenha sido escrita pelo próprio Lönnrot” (Bizerril, 2009, p.27). Conforme já afirmamos, não há menção ao fato de que essa parcela de versos escritos por Elias Lönnrot está em sua maioria no primeiro canto, com um simulacro da experiência do cantor popular, e no último, com a partida de Väinämöinen e a coroação do rei da Carélia, segundo dados da própria Sociedade Kalevala. A discussão da autoria da *Kalevala*, já discutida em nosso primeiro capítulo, implica em uma decisão entre se considerar uma obra autoral e, portanto, individual ou uma obra coletiva e, dessa forma, popular e, em nosso contexto, nacionalista. Os teóricos-tradutores brasileiros ocupam uma posição intermediária nessa divisão, ao considerarem Lönnrot um autor devido ao impacto das escolhas de compilação por ele empregadas. Dessa maneira, Lönnrot seria, para Faleiros e Bizerril, o autor do épico ao manipular o substrato popular.

Os dois últimos aspectos da relação entre oralidade e escrita referem-se ao fato de que Lönnrot registrou as canções que vieram a constituir a base da *Kalevala* em um período que Bizerril descreve como sendo a fase final de efervescência da poesia oral finlandesa e que a mudança para a tecnologia escrita alterou a concepção de mundo do povo finlandês (BIZERRIL, 2009, p.27-28). Esse fator aumenta o caráter histórico do texto, aproximando-o do paratexto “Contexto e princípios de leitura” de Gordon Brotherston para o *Popol Vuh*.

Passamos, então, ao segundo tema dominante do paratexto de Bizerril, com a discussão acerca da autoria do épico. Conforme já afirmamos, Bizerril apresenta a *Kalevala* como construção autoral:

Quanto ao material documental, com exceção de alguns fragmentos mais antigos, as amostras escritas de material épico foram produzidas apenas a partir do século XVIII, sendo que não há muito sentido em se falar de um original no caso da poesia oral transformada em registro, mas apenas do *Kalevala*, obra literária produzida por Lönnrot, da qual este autor criou várias versões, sendo a de 1849 a mais conhecida (BIZERRIL, 2009, p. 21).

No trecho citado temos a valorização do cenário romântico como berço da *Kalevala* e a recusa em considerar a poesia oral como texto original, do qual o épico seria uma “tradução” para a tecnologia escrita.

Além disso, a referência às versões da *Kalevala* refletem a divisão entre a edição de 1835, que se convencionou chamar “Velha *Kalevala*”, e a de 1849, ou “Nova *Kalevala*”. Em seus diários e crônicas, Lönnrot descreve a edição de 1835 como uma publicação feita por conta da urgência do projeto nacionalista, tendo a mais extensa versão de 1849 concretizado sua visão pessoal do poema, tal como já discutimos em nosso primeiro capítulo.

Bizerril apresenta uma breve biografia e listagem de obras de Elias Lönnrot, destacando sua profissão médica, seu papel na fundação da Sociedade de Literatura Finlandesa, sua coletânea de poesia popular *Kantele*, além de seu apreço pelos modelos oferecidos pelo Edda islandês e pelos poemas homéricos.

O teórico-tradutor afirma, ainda, que Lönnrot tinha consciência de seu papel de compilador, conforme apresentado na única referência a seu prefácio original de 1835, na qual se referia ao épico como uma “obra literária baseada na tradição oral” (BIZERRIL, 2009, p.30). Esse fator não eliminava, entretanto, uma posição contraditória com relação à tradição oral, a qual, segundo Bizerril, Lönnrot valorizava enquanto escritor e desprezava enquanto médico (BIZERRIL, 2009, p.33). Não é apresentada nenhuma referência teórica com relação a essa dualidade, sendo que a posição do médico Lönnrot com relação à cultura oral popular nos parece bastante favorável, como é no caso de suas publicações *Suomalaisten Talonpojan Koti-Lääkäri* (O Médico de Família do Camponês Finlandês), publicado em 1839 e *Neuvoja yhteiselle Kansalle Pohjanmaalla pienten lasten kasvattamisesta ja ruokkimisesta* (Conselhos ao povo de Ostrobothnia sobre criar e alimentar crianças), de 1844.

Uma questão apresentada por Bizerril, entretanto, é inquestionável: Lönnrot escreveu a *Kalevala* “como se estivesse tratando de tradições pertencentes unicamente ao passado e não à realidade camponesa de sua época” (BIZERRIL, 2009, p.34). Esse fator é comumente ilustrado pelo apagamento das referências cristãs do poema, salvo a passagem do julgamento de Väinämöinen no último canto.

Essa reconstrução do passado nos traz ao aspecto histórico, último grande tema do paratexto de José Bizerril. Esse fator é anunciado tanto na leitura feita das origens e significado cultural do épico, quanto nas escolhas teóricas de Bizerril, que abrangem conceitos de Benedict Anderson, no que tange às “comunidades imaginadas”

e à afirmação de patrimônio histórico e cultural comum mascarando diferenças locais em um processo violento de massificação. Outro teórico fundamental citado por Bizerril é Herder, tratando neste caso dos processos românticos de valorização de línguas vernáculas e de literaturas nacionais (BIZERRIL, 2009, p.22-23).

Dessa forma, a *Kalevala* é para o tradutor não só um instrumento ou símbolo nacional, mas também é tratada como, “ao mesmo tempo uma obra literária e um documento etnográfico” (BIZERRIL, 2009, p. 33).

A posição que fecha o texto resume a postura e os objetivos da edição brasileira da *Kalevala*, segundo a qual seus tradutores esperam “com essa tradução ter trazido ao público brasileiro uma amostra da riqueza do *Kalevala*, em uma forma ao mesmo tempo fiel à sua estética e que prima pela legibilidade do leitor contemporâneo” (BIZERRIL, 2009, p.38).

2.3.4 Traduzir *Kalevala*: Um estranho familiar

O paratexto de Álvaro Faleiros, “Traduzir *Kalevala*: Um estranho familiar” situado após a tradução do canto primeiro, foca, como o título anuncia, nos aspectos tradutórios da empreitada brasileira. Sua primeira reflexão toca no fato de que “o poema épico *Kalevala* é citado com frequência nos estudos de tradução como uma importante fonte de reflexão sobre o ato de traduzir” (FALEIROS, 2009, p.77), elemento já apontado na análise de Lefevere aqui citada.

Faleiros enfatiza o papel de Lönnrot no desenvolvimento do vocabulário técnico e científico finlandês e no número e variedade de línguas para qual o épico foi traduzido (FALEIROS, 2009, p.77).

O papel cultural das traduções da *Kalevala* é abordado a partir da visão segundo a qual as versões do épico para outras línguas são formas de afirmação nacional, trazendo mais uma vez à tona a concepção do poema como embaixador cultural finlandês.

Faleiros introduz a tradução brasileira no sistema de (re)traduções da *Kalevala*, mas faz uma ressalva que “diferentemente do que ocorre, nossa versão não é em prosa” (FALEIROS, 2009, p.78), distanciando-se, assim, das raras versões que subvertem o formato poético da obra-fonte. Talvez por isso tenham decidido pelo subtítulo “Poema Primeiro” para sua tradução.

O tradutor apresenta grande preocupação em incorporar discussões contemporâneas dos Estudos de Tradução ao afirmar, por exemplo, que buscou um

equilíbrio entre “estrangeirização” e “naturalização”, sendo interessante perceber que há uma nota de rodapé neste trecho rejeitando a nomenclatura “exotização” e “domesticação”, da bibliografia anglo-americana, pelo fato de “os considerar extremos demais ante o tipo de atitude tradutória que praticamos” (FALEIROS, 2009, p.78).

Ao longo do paratexto há, de fato, uma referência mais constante a autores e tradutores franceses do que à escola anglo-saxã de estudos de tradução, com nomes como Michèle Aquien (1993), Antoine Berman (1999) e principalmente o especialista em traduções da *Kalevala* Eric Plourde (2003) sendo citados em diversos momentos.

As posturas tradutórias são, então, descritas a partir das escolhas em não se traduzir palavra por palavra, devido às diferenças sintáticas entre as línguas portuguesa e finlandesa e em se evitar um tom arcaizante do texto, criticando a versão de Rebourcet para o francês, via análise de Plourde pelo “que chama ‘reterritorialização’ do épico finlandês em francês” (FALEIROS, 2009, p.80-81).

É interessante notar que a tradução de 2007 de Orlando Moreira para o português de Portugal não é mencionada neste ponto, apesar de o tradutor dedicar todo um paratexto à comparação entre a *Kalevala* e *Os Lusíadas*.

Os parâmetros de estranhamento são então definidos, sempre com apoio de Ploude, a partir da conservação dos nomes, inclusive com a acentuação finlandesa, sempre na primeira sílaba da palavra, em contraste com os apagamentos nas versões de Orlando Moreira e Rebourcet, além de atenção “a todo o vocabulário e imagens que remetem ao contexto geográfico e cultural finlandês” (FALEIROS, 2009, p.82), tal como salmão, trenó e turfa, já que nenhuma das palavras em finlandês, como kantele ou sauna aparecem no canto traduzido. Faleiros faz uma ressalva a um único apagamento, ainda assim diferente dos tradutores portugueses e espanhóis, com a escolha do termo “ártico” ao invés de “sortilégio”.

O tradutor, em seguida, justifica a escolha da redondilha maior para a tradução brasileira por ser octassílabo e por ser a métrica mais comum do português, sendo típica do cordel (FALEIROS, 2009, p.83). É interessante notar que Faleiros cita Bizerril como opção de aprofundamento da questão⁴⁵.

Além disso, a discussão já abordada por Bizerril a respeito dos dísticos volta a ser tratada, com críticas às estruturas subordinadas de Rebourcet e de Fernandes e Ojanen (2010). Nesse momento, Faleiros faz uma ressalva apontando que Orlando

⁴⁵ Neste caso as referências feitas por Álvaro Faleiros são derivadas da dissertação de mestrado de José Bizerril, dedicada à poesia oral finlandesa.

Moreira estaria mais atento à estrutura paralelística dos dísticos do que outras traduções (FALEIROS, 2009, p.85). Uma escolha tradutória de Moreira, cuja versão não foi feita a partir do finlandês, é criticada no parágrafo seguinte.

Por fim, é abordada novamente a importância da aliteração no poema, provavelmente o único ponto tratado nos três paratextos principais, de Raisa Ojala, José Bizerril e Álvaro Faleiros. Nesse caso, a questão é ampliada pela escolha do uso da paronomásia na tradução brasileira, que seria apropriada à natureza vocálica da língua portuguesa (FALEIROS, 2009, p.87).

Faleiros finaliza seu paratexto apontando que as questões norteadoras que haviam sido discutidas, nem sempre haviam atingido plenamente o resultado esperado: “As inevitáveis e atávicas liberdades e deformações não nos parecem comprometer a unidade desta primeira brotação do *Kalevala* brasileiro que, acreditamos, se sustenta como obra” (FALEIROS, 2009, p.87).

A noção de deformação presume a primazia do texto-fonte enquanto mediador de valor da tradução e remete ao conceito de refração de André Lefevere, que abordaremos em nosso capítulo final. Tal noção trata das manipulações empregadas deliberadamente por tradutores de modo a favorecer um elemento literário, cultural ou ideológico no texto traduzido, marcando a recepção da obra na cultura-alvo.

2.4 Os paratextos do *Popol Vuh*

Os paratextos do *Popol Vuh* podem também ser divididos. O primeiro agrupamento abrangeria as extremidades da obra, incluindo os peritextos da capa, contracapa, dedicatória, orelhas, glossário e perfil dos tradutores, trazendo, assim, informações periféricas relacionadas tanto à editora quanto aos teóricos-tradutores. Os elementos seguintes seriam o prefácio dos organizadores, a introdução de Gordon Brotherston, além de dois textos listados como apêndices, um de autoria de Brotherston e outro de Sérgio Medeiros.

2.4.1 Os peritextos editoriais

A capa da edição brasileira do *Popol Vuh* (ANEXO II) traz seu título ocupando dois terços do espaço, com uma pequena ilustração maia no canto direito da página, só havendo duas ilustrações, estando a segunda, na orelha do livro. Os teóricos-

tradutores Gordon Brotherston e Sérgio Medeiros são listados logo abaixo do título como organizadores do volume.

A contracapa destaca a importância da obra maia, o caráter pioneiro da edição brasileira e sua referência na tradução de Munro Edmonson, tradutor da primeira versão para o inglês feita a partir do quiché que será, ainda, invocado na dedicatória, e em diversos paratextos. O texto finaliza-se com a apresentação de Sérgio Medeiros como poeta e ensaísta e de Gordon Brotherston como especialista em literatura mesoamericana.

As orelhas do livro, apresentadas sem assinatura, operam como uma condensação dos temas tratados na obra como um todo, incluindo suas chaves de leitura. A ênfase dada aos tópicos, entretanto, não reflete exatamente as discussões internas. A preocupação com a religiosidade abre o texto, com o *Popol Vuh* sendo associado a uma “Bíblia das Américas” e tratado como uma forma de reivindicação legal maia frente à “invasão cristã”. Ao longo dos paratextos a religiosidade presente na obra e no processo de colonização será amplamente trabalhada. É interessante notar que a obra não ganhou uma reedição ao longo do ano de 2012, no qual o imaginário apocalíptico maia ocupou boa parte dos títulos publicados acerca de seu povo e cultura.

No entanto, de acordo com os paratextos da edição brasileira, a origem da obra é remontada a meados do século XV na Guatemala e seus parentescos culturais e artísticos são traçados com obras incas, guaranis, caribenhas e até navajos. No decorrer da obra somente a *Pedra dos Sóis* e o *Chillam Balam* serão analisados. O sistema de traduções é enfatizado com o número e a pluralidade de versões para outras línguas, com destaque para o japonês. Por fim, o impacto cultural e artístico da obra será mencionado nas contribuições de Jorge Luís Borges e Diego Rivera, bem como na autobiografia de Rigoberta Manchú.

A dedicatória homenageia dois tradutores, ambos *in memoriam*. Haroldo de Campos é citado, porém não volta a ser discutido, enquanto Munro Edmonson será o fio condutor das reflexões tradutórias de Gordon Brotherston.

O glossário, sem autoria determinada, localizado após o texto poético e antes dos apêndices, traz, assim como na *Kalevala*, uma pluralidade de nomes de personagens, além de diversos vocábulos que vêm a reforçar escolhas tradutórias. As referências ao longo dos paratextos nos leva a crer que a autoria do glossário é de Sérgio Medeiros e Gordon Brotherston.

Já o perfil dos organizadores é iniciado com seus locais de nascimento, seguindo, então, para dados acerca de vinculação acadêmica e publicações teóricas e textos traduzidos.

O trecho sobre Gordon Brotherston tem ênfase nos vínculos acadêmicos, publicações sobre a América latina e tradução de poemas, enquanto o de Sérgio Medeiros prioriza publicações na área de literatura indígena, obras autorais e traduções de Lewis Carroll e Gustave Flaubert.

2.4.2 Prefácio dos organizadores

O prefácio, único paratexto assinado tanto por Sérgio Medeiros quanto por Gordon Brotherston, traz boa parte das discussões tradutórias da obra. Assim, após apresentação do *Popol Vuh* como um “clássico americano indígena”, os organizadores apresentam a edição brasileira como preenchendo uma “antiga lacuna editorial”. Há, de fato, uma nota de rodapé sinalizando a existência de uma edição de 1994 para o português de Portugal, mas essa obra não é discutida. Uma possível razão para tal fato seria a busca de referências principalmente entre as traduções estadunidenses, uma vez que, a pesquisa de Sérgio Medeiros foi feita na Universidade de Stanford e o revisor da obra é Gordon Brotherston, que teve uma longa carreira acadêmica em tal país.

São ressaltadas, ainda, traduções europeias, asiáticas, no caso do japonês já apontado na orelha da obra, e americanas, para o espanhol e o inglês. Com relação à edição brasileira, os teóricos-tradutores apontam sua base

(...) na pioneira tradução para o inglês do falecido Munro Edmonson, de 1971, feita diretamente do original quiché. Agradecemos-lhe calorosamente sua permissão de usar seu trabalho dessa maneira. Para os aspirantes a tradutores que decidam seguir seus passos, a versão de Edmonson possui várias vantagens evidentes: ela inclui uma transcrição do original quiché; leva em conta a estruturação em versos do original; e compara meticulosamente as soluções que tradutores anteriores deram a passagens opacas e difíceis. Seguimos cuidadosamente seu exemplo, divergindo apenas nos seguintes detalhes: com relação aos nomes próprios, de personagens e de lugares, preferimos manter o original quiché, respeitando a ortografia reconhecida por Edmonson quando conveniente e oferecendo, a cada primeira ocorrência de um termo indígena, sua tradução (entre parênteses), informação reproduzida igualmente no glossário. Optamos, além disso, por não incluir os ocasionais versos “desaparecidos”, hipoteticamente reconstituídos na sua versão para o inglês (MEDEIROS & BROTHERSTON, 2007, p.09).

Nesse trecho é justificada a escolha da edição de Edmonson como norteadora da tradução brasileira devido a seu trabalho de análise das versões anteriores e sua origem no quiché, bem como às escolhas feitas pelo teórico-tradutor.

2.4.3 *Popol Vuh*: Contexto e princípios de leitura

O paratexto seguinte, “*Popol Vuh*: Contexto e princípios de leitura”, de Gordon Brotherston, já traz em seu título o intuito de estabelecer uma indicação de leitura e interpretação da obra. Aprofundaremos esta questão em nosso quarto capítulo, ao discutirmos a proposta de André Lefevere segundo a qual o tradutor arquetípico fiel se utiliza de notas explicativas para garantir a leitura correta do texto, em particular de obras fundadoras. No caso do *Popol Vuh*, a escolha pela supressão de notas de rodapé e a inclusão da chave de leitura no paratexto relativiza essa posição, assim como a postura de discutir o sistema tradutório como um todo, e não só a iniciativa atual.

Esse texto introdutório, o mais relevante dos paratextos do *Popol Vuh* para nosso estudo, possui diversos focos de interpretação, dentre os quais destacamos as noções de autoria e história, o desenvolvimento da narrativa e a relação entre oralidade e escrita.

Com relação à autoria, Brotherston determina uma criação autóctone coletiva ao poema, ao afirmar que “Este livro foi escrito em meados do século XVI pelos quichés na sua própria língua, pertencente à família maia” (BROTHERSTON, 2007, p. 11). Podemos refletir, nesse momento, com relação à definição de livro, à noção de original e à cronologia da obra.

Primeiramente, caso tenha havido, de fato, uma obra original, traduzida e posteriormente perdida por Francisco Ximénez, ela seria um códice, tendo um valor simbólico similar, mas não equivalente ao objeto livro, trazido às Américas pelos colonizadores europeus. Para Brotherston, “o mais antigo manuscrito conhecido do *Popol Vuh* é uma cópia, feita em Rabinal, Guatemala, de outra cópia, feita no povoado de Chichicastenango, também na Guatemala, do original maia quiché do século XVI, que utiliza a escrita alfabética introduzida pelos conquistadores” (BROTHERSTON, 2007, p. 12). Trata-se, portanto, de uma inferência de Brotherston acerca da existência e das condições de registro do manuscrito no qual Ximénez haveria baseado sua tradução.

Dessa forma, Brotherston mantém a noção de originalidade de um texto referenciado por tradutores espanhóis, porém perdido, além de presumir que a versão original teria sido registrada em quiché, tendo vindo a apresentar hibridismos com o

alfabeto latino em versões posteriores. Além disso, a origem da obra é apontada como tendo sido em meados do século XVI e não do século XV, como consta na orelha do livro, sem assinatura, colocando-a, assim, no contexto da colonização europeia, e não antecedendo-a.

Devemos destacar, ainda, que a existência de uma escrita maia não implica que o papel cultural dessa tecnologia tenha sido o mesmo que aquele operado pela escrita em alfabeto romano operada pelos espanhóis. Além disso, a própria existência dos códices foi motivada pela colonização e pela chegada da tecnologia escrita europeia, bastando lembrar, mais uma vez, que o primeiro catálogo dos códices maias conta com quinze títulos pré-colombianos e novecentos e quarenta e oito manuscritos da época colonial (PORTILLA, 1992, p.138). Essa discrepância revela tanto uma mudança na finalidade dos mesmos, que passam de registro simbólico a resgate cultural, quanto a quantidade de códices perdidos e queimados durante a colonização.

Brotherston cita, de fato, esses quinze códices, assim como os ciclos calendáricos, como elementos da cultura Mesoamericana. O número de códices varia, devido ao fato de que alguns desapareceram recentemente, como é o caso do manuscrito de Nova Iorque. Além disso, a pertinência cultural é normalmente uma inferência, já que somente a escrita dos calendários se encontra totalmente decifrada. Brotherston destaca, ainda, que a origem do poema é creditada à Guatemala, em região próxima à fronteira asteca onde hoje é o México. Vale ressaltar que a origem geográfica do poema ainda hoje é foco de discussões entre Guatemala e México, até porque as fronteiras étnicas não coincidem, muitas vezes, com aquelas político-administrativas do Estado-Nação.

Já o percurso tradutório da obra é apresentado da seguinte maneira:

A história de sua tradução para as línguas europeias começa com uma versão setecentista do padre Ximénez, que foi seguida por versões em francês e alemão, e por outras em espanhol. Sua primeira tradução direta para o inglês foi feita em 1971 por Munro Edmonson, e a segunda, em 1985, por Dennis Tedlock. As maiores qualidades da edição de Edmonson derivam do fato de reproduzir o texto quiché em uma ortografia padronizada, que foi adotada nesta tradução bilíngüe para o português, e de examinar onze principais traduções feitas diretamente do quiché, até aquele momento, para o espanhol, o francês, o alemão e o russo. Essa edição considera seriamente a estrutura dos versos, fator geralmente ignorado até hoje (BROTHERSTON, 2007, p.13).

O sistema de traduções é analisado, assim, como iniciado por Francisco Ximénez. A possibilidade de pseudotradução não é apontada, mantendo a consistência com suas propostas de originalidade. Outra polêmica é evitada com a supressão do nome de Brasseur de Boubourg, tradutor para o francês, creditado por seu país de origem como aquele que resgatou a obra maia, apesar de sua crença de que os maias eram descendentes dos habitantes do continente perdido da Atlântida.

Há, então, um salto de mais de duzentos anos, para o início da história de traduções do inglês, com as versões de Munro Edmonson (1971), amplamente discutida e defendida, e de Dennis Tedlock (1985), muitas vezes, criticada ao longo dos paratextos.

A edição de Tedlock é louvada por ter sido feita a partir do quiché, apesar de não ser uma edição bilíngue e a principal ressalva de Brotherston está, exatamente, em seu subtítulo de “texto definitivo”, o que interromperia o processo de sistematização das retraduições. Além disso, Tedlock é criticado por discordar de Edmonson em detalhes pequenos e por não conservar o dístico em toda a obra (BROTHERSTON, 2007, p.13).

A importância da estrutura poética dos versos recebe grande destaque e, assim, como a edição brasileira da *Kalevala*, há ênfase na formação dos dísticos, próprios da poesia oral. Além disso, Brotherston valoriza a numeração dos versos, que será enfocada mais tarde novamente com a escolha de não se suprir lacunas de versos desaparecidos.

O segundo grande tema tratado por Brotherston refere-se ao universo histórico. Segundo o teórico-tradutor:

Escrito apenas três décadas após a invasão do território quiché liderada por Pedro de Alvarado em 1524, o *Popol Vuh* procura afirmar memória e direitos locais, perguntando quem, naquele ano, entrou na história de quem? Quem entende melhor o tempo que vai prevalecer agora, ‘na Cristandade’? A quem pertence a narrativa mais original da gênese do mundo? Narra com clareza de detalhes a história da criação do Quarto Mundo, numa forma que recorre com engenhosidade à tradição da escrita indígena da qual ele próprio reivindica ter sido copiado (BROTHERSTON, 2007, p.11).

A passagem abre portas para diversas análises. Temos, em primeiro lugar, a descrição do embate entre nativos e colonizadores sendo mostrada quase em termos de igualdade político-cultural. Da mesma forma, a ancestralidade das narrativas cosmogônicas, cristã e maia, é apontada como critério de importância ou mesmo

grandeza. Há, ainda, a contraposição entre as concepções de tempo europeia e mesoamericana.

Por fim, destacamos uma rara postura de questionamento de Brotherston com relação à origem do *Popol Vuh* ao apontar que a obra refere-se “à tradição escrita indígena da qual ele próprio [Ximénez] reivindica ter sido copiado”, apontando, assim, que a existência de uma obra original é algo declarado, e não reconhecido ou comprovado.

Um dos pontos-chave em que Munro Edmonson é abordado como fundamentador da interpretação da edição brasileira do *Popol Vuh* refere-se à noção de “título” enquanto delimitação territorial. Para Brotherston,

Em termos de gênero literário, como Edmonson mostrou, a melhor maneira de interpretar o *Popol Vuh* é, em primeiro lugar, tratá-la como *título* (a palavra é a mesma em espanhol e português). Isto é, como tantos outros documentos nativos da Mesoamérica do século XVI, este foi composto por uma comunidade local ou, talvez, por uma parte dela, a facção kavek da cidade de Santa Cruz Quiché, Guatemala, para reclamar, perante o governo colonial espanhol, um benefício ou privilégio que datava de uma época anterior à invasão. O texto começa e conclui reconhecendo claramente o poder atual da cristandade e dos invasores conduzidos a Quiché em 1524 por Pedro de Alvarado, tenente de Cortés. Encerrada nestes dois momentos, a narrativa começa pela própria origem dos tempos, oferece um relato das quatro idades do mundo, características da cosmogonia do continente americano, e concentra-se, a seguir, na história quiché enquanto tal e nos eventos particulares nos quais os kaveks baseiam sua reivindicação legal. Consequentemente, os vulcões surgidos no início da criação são depois identificados com marcos que definem e protegem o território quiché. Longe de diminuir o valor do texto, a sua função prática de *título* imediatamente o eleva e nos alerta para os vários e diferentes níveis de tempo e de propósitos que a narrativa no seu conjunto unifica (BROTHERSTON, 2007, p. 13).

Esse dado territorial expresso pela interpretação da obra enquanto título está ausente da maioria dos paratextos das edições do *Popol Vuh* em língua espanhola e inglesa, incluindo as traduções de Tedlock para o inglês e de Recinos para o espanhol. Essa reivindicação histórico-geográfica não compromete, segundo Brotherston, a grandeza do texto ou sua importância literária, apesar de o termo “título”, grifado no texto, ocupar um lugar limítrofe entre os discursos literário, histórico e legislativo.

O ponto mais relevante para nosso estudo é, no entanto, a apresentação do texto como pertencente a dois momentos distintos: pré- e pós-colonização, estabelecendo um diálogo diacrônico com o universo espacial anterior à invasão e tentando reconstituí-lo após a chegada dos espanhóis. Para Brotherston, o *Popol Vuh* representa, assim, uma conexão entre uma construção pré-colonial enquanto obra de arte verbal oral e um

registro escrito após a chegada dos espanhóis. Por conta desse diálogo Brotherston apresenta o texto como uma “transição da cosmogonia à história” (BROTHERSTON, 2007, p. 16). Conforme visto na citação destacada acima, para o teórico-tradutor, “Longe de diminuir o valor do texto, a sua função prática de “título” imediatamente o eleva e nos alerta para os vários e diferentes níveis de tempo e de propósitos que a narrativa no seu conjunto unifica” (BROTHERSTON, 2007, p. 13). Dessa forma, a reivindicação territorial não só faria parte da construção da obra, como também seria um elemento unificador dos objetivos da narrativa.

Dessa forma, o momento de construção escrita e difusão do *Popol Vuh*, é visto como um período de transição do discurso mítico ao universo racional histórico, como um paralelo ao processo vivido pelo velho mundo na antiguidade clássica.

A narrativa em si é apresentada inicialmente por meio de referências à Bíblia do quarto continente, e mais tarde a partir de parentescos com *Chilam Balam*, com *A lenda dos Sóis* e o começo dos *Anais de Cuauhtliyan* (BROTHERSTON, 2007, p. 11-12). Os paralelos religiosos serão recuperados no segundo paratexto de Brotherston, como veremos em seguida.

Esse paratexto inicial de Brotherston apresenta uma reivindicação de inclusão do *Popol Vuh* no contexto de literatura mundial, em processo distante daquele apontado por Lefevere no âmbito da *Kalevala*, pois, ao contrário de estabelecer analogias com obras clássicas, Brotherston advoga a originalidade e a unicidade do texto como fator de distinção:

Como crônica e como construção literária o *Popol Vuh* possui qualidades que fazem dele, sem dúvida, uma obra capital não apenas do Novo (ou Quarto) Mundo, mas da literatura em geral. Empreender uma leitura atenta e crítica desse texto significa buscar o cerne da América indígena, o que implica, por sua vez, levantar questões filosóficas que não deixam de interpelar a inteligência humana (BROTHERSTON, 2007, p. 12).

Brotherston dedica, em seguida, vinte e duas páginas ao detalhamento da narrativa em si, em um extenso resumo iniciado por uma justificativa da divisão da obra em duas partes, a segunda começando com a criação dos homens de milho (BROTHERSTON, 2007, p.15-37).

Um último ponto fundamental para nossa análise trata das relações entre oralidade e escrita. Essa discussão é iniciada pelo processo de escrita dos códices, que incluem, segundo Brotherston, a hieroglífica maia e o *tlacuilolli*, significando ‘coisa

escrita ou pintada' em náuatle, a língua dos astecas, que seria mais internacional por não estar restrito à fonética de uma língua só (BROTHERSTON, 2007, p.11). Vale lembrar que o náuatle funcionava, à época da colonização, como uma língua franca da região mesoamericana.

A partir desse cenário, a origem oral do *Popol Vuh*:

Tem-se dado, com razão, grande importância ao fato de o *Popol Vuh* referir-se a si mesmo como um texto originário de um texto anterior, também chamado *Popol Vuh*, cujos leitores, afirma-se, agora “escondem sua face”. Não há nenhuma razão para não aceitar essa afirmação, que é ponderada e corresponde a reivindicações existentes em muitos outros textos das línguas maia e náuatle, os quais se baseiam, de uma maneira ou de outra, nas tradições de escrita mesoamericana. Sem dúvida, certas passagens do texto têm forte qualidade oral, como, por exemplo, o final onomatopaico da segunda era ou idade do mundo e os diálogos ágeis e irônicos entre os Gêmeos e seus antagonistas animais. Ainda assim, parece improvável que a versão em escrita alfabética fosse, na sua totalidade, uma transcrição direta de um original só falado ou cantado. Outras características, contudo, como a estruturação geral dos episódios das idades do mundo e os detalhes políticos da história quiché posterior, têm analogias significativas com a tradição das línguas indígenas (BROTHERSTON, 2007, p.14).

Vários pontos emergem da discussão acima. Primeiramente, temos a noção de que o substrato original oral foi provavelmente submetido a um processo de compilação e construção escrita, o qual não tem seus compiladores apresentados ou discutidos, ou mesmo a finalidade de seu trabalho. Há, ainda, a possibilidade de o material original não ter sido totalmente oral. O único ponto de contato das diferentes interpretações parece ser que o *Popol Vuh* é, de fato, resultado de uma combinação de narrativas pré-existentes.

Além disso, na apresentação da possibilidade improvável de um original oral também chamado *Popol Vuh*, Brotherston destaca que seus leitores agora “escondem sua face”. O trecho entre aspas nos parece ser uma tradução da expressão “face saving” do inglês, língua materna do teórico-tradutor, a qual pode ser traduzida como “manter as aparências”, ou até “salvar a pele”⁴⁶. Nesse caso, a noção de um texto original oral manteria o *status quo* da obra, conservando, ou mesmo ampliando seu capital cultural e sua construção enquanto bem simbólico.

⁴⁶ Cf. Manutenção de segredos e preservação de territórios nos relatos autobiográficos indígenas em BEARD, Laura Jean. Traduzindo culturas: Questões éticas ao lecionar narrativas de vida de outras culturas. In: SCHNEIDER, Liane e LÚCIO, Ana Cristina Marinho (org.). *Cultura e Tradução – Interfaces entre teoria e prática*. João Pessoa: Ideia, 2010.

As relações com a oralidade e a escrita indígenas são, de fato, marcantes no *Popol Vuh*. As relações com os gêneros europeus, expressas, por exemplo, na organização de genealogias presente na conclusão da obra, não são tratadas nos paratextos da edição brasileira aqui analisada.

Um último ponto tratado por Brotherston refere-se à questão da escrita indígena, a qual não se resume à escrita hieroglífica maia, como presumiram Edmonson e Tedlock. A região quiché fica em uma “área externa” à região dos hieróglifos e há muitas palavras em náuatle no *Popol Vuh*, fatores que marcam a discussão da obra enquanto texto fundador guatemalteco.

2.4.4 O texto como germe

No segundo paratexto de Gordon Brotherston, “O texto como germe⁴⁷”, parte integrante dos apêndices da edição brasileira, o teórico-tradutor analisa o impacto contemporâneo do *Popol Vuh*. Sua ênfase é colocada nas referências artísticas, sendo o contexto cultural e político impactado pelo poema tratado em um único parágrafo:

Especialmente por ser uma importante narrativa da criação, originária não do Velho Mundo mas, indiscutivelmente, do Novo, atribuiu-se ao *Popol Vuh* uma força cultural e política que ficou mais explícita em consequência de algumas das principais revoluções do século XX. Por muitas décadas, na Guatemala, ele sancionou a luta da guerrilha com forças homicidas da contra-revolução, que eram tipicamente identificadas com os senhores de Xibalba. No México pós-revolucionário, a tradução de Astúrias figurou nos programas de educação patrocinados pelo governo, nos anos de 1930, numa edição popular ilustrada; depois da vitória sandinista em 1979, na Nicarágua, as leituras políticas do texto feitas por Cardenal e por Cuadra foram compartilhadas por outros, como o diretor de cinema e poeta argentino Fernando Birri. (Na Líbia, por improvável que pareça, o *Popol Vuh* nomeou a série da década de 80 produzida pelo *People's Establishment for publication, Distribution and Advertising*). Entrementes, como a seminal autobiografia de Rigoberta Manchú revelou, o conhecimento engravado no *Popol Vuh* nunca se distanciou do povo quiché que o criou (BROTHERSTON, 2007, p.548).

Na citação percebemos, mais uma vez, a intenção de trazer o *Popol Vuh* ao cenário literário mundial por meio da unicidade de sua narrativa cosmogônica e de sua origem nas Américas. Quanto a seu papel político, é citado um exemplo na Guatemala e um no México, abrangendo, assim, os dois países que defendem a posse simbólica da

⁴⁷ É interessante destacar a recorrência dos termos “germe”, nas reflexões de Gordon Brotherston e Cornejo Polar e de “semente”, nas análises de Walter Benjamin que serão discutidas dentro em pouco, trazendo consigo concepções de morte de um objeto para a gênese do próximo.

narrativa, apesar de os paratextos da edição brasileiras defenderem sua origem na Guatemala.

Devemos ressaltar, ainda, que Brotherston apresenta o ingresso do *Popol Vuh* em culturas estrangeiras, chegando até a citar a Líbia, mas conclui com sua representatividade contemporânea junto ao povo quiché.

O diálogo do *Popol Vuh* com outras culturas perpassa a temática da tradução, que é igualmente contemplada no paratexto:

Contar com a assídua colaboração dos velhos e dos eruditos quichés foi, desde o início, o privilégio de tradutores do texto para outras línguas, desde a época em que Francisco Ximénez fez a primeira versão para o espanhol, no início do século XVIII, seguida pela de C.E. de Brasseur de Bourbourg na França, em 1856. (...) Além disso, eruditos escritores quichés, como Sam Colop e Victor Montejo (que admira a versão de Edmonson), produziram edições próprias do *Popol Vuh*. Graças a essa corrente especialização nativa, traduções estão agora sendo feitas do quiché para as outras línguas maias, entre elas o kekchi, o tzotzil e o tzeltal, todas coordenadas pelo mesmo espírito de colaboração que possibilitou, nos últimos anos, a fundação, na Guatemala, da primeira universidade maia (BROTHERSTON, 2007, p. 548).

No trecho selecionado, podemos perceber, mais uma vez, a valorização da cultura letrada, apresentada como avanço mesmo para os povos autóctones. Os tradutores Francisco Ximénez e Brasseur de Bourbourg são recuperados e Munro Edmonson surge novamente como medida de qualidade das traduções subsequentes da obra.

A questão do letramento é, ainda, trazida à tona no apreço pelas recriações artísticas a partir do *Popol Vuh*, com destaque para as obras de Miguel Angel Astúrias, Jorge Luís Borges e Alejo Carpentier, pois, segundo Brotherston, “ao se aproximarem do *Popol Vuh*, Astúrias, Borges e Carpentier enriquecem, sucessivamente e cada uma a sua maneira, a narrativa latino-americana” (BROTHERSTON, 2007, p.456).

O autor recupera, assim, o título do apêndice “O Texto como germe” e apresenta o *Popol Vuh* como gênese e tesouro da narrativa latino-americana, fonte de imaginário para escritores consagrados.

Carpentier é citado, ainda, na recuperação dos elementos religiosos associados ao *Popol Vuh*, anunciados no primeiro paratexto de Brotherston:

Na linha dos grandes ‘hereges’ do século XVI Christopher Marlowe e Michel de Montaigne (que graças a Gómara transcreveu a “Pedra dos Sóis” para o francês), Carpentier exalta o sentido americano do tempo e da criação

na sua visão do continente, preferindo o *Popol Vuh* a “los versículos hebraicos de la Bíblia”. Neste sentido o *Popol Vuh* veio fundamentar filosoficamente a visão americana de Carpentier e redimi-la do mero ‘realismo mágico’ que, na crítica literária, tende hoje a substituí-lo (BROTHERSTON, 2007, p. 455).

Nesse universo pouco elogioso do realismo mágico que tanto ofereceu à literatura latino-americana, o *Popol Vuh* é novamente apresentado como antagonista da tradição cristã. É interessante reiterar, mais uma vez, que os paratextos brasileiros apresentam uma leitura da obra maia como uma percepção do mundo alternativa à de seus colonizadores, tão ou mais poderosa do que a que foi trazida pelos conquistadores, e como substrato artístico para alguns artistas e escritores canônicos selecionados.

2.4.5 Varèse e Borges : (Des)leitores do *Popol Vuh*

O único paratexto de autoria exclusiva de Sérgio Medeiros é dividido em dois subitens, o primeiro dedicado às iniciativas musicais de Edgard Varèse em suas composições precursoras dos ritmos eletrônicos e a segunda tratando no universo literário de Jorge Luis Borges. Edgard Varèse é apresentado com detalhes reservados tanto à sua biografia quanto às suas obras. No trecho sobre Borges ênfase é dada a seu conto “A escrita de Deus”. Em ambos os casos o objetivo é apresentar releituras do *Popol Vuh* por meio de análises a respeito de possíveis pontos de contato entre o conto selecionado e o *Popol Vuh*, bem como entre as composições de Varèse e a obra maia.

Varèse (1883-1965) desenvolveu um estilo que priorizava o timbre e o ritmo, tendo cunhado o termo “som organizado” para definir seu estilo. Suas experimentações tecnológicas levaram a seu reconhecimento como pai na música eletrônica. Medeiros destaca em seu paratexto as extensas conexões do músico com a América Latina, tanto em termos de diálogos com Heitor Villa-Lobos, quanto na busca de temas para sua música, normalmente ligados às culturas autóctones. Para Medeiros, “a dicotomia entre ‘primitivo’ e ‘civilizado’ era aceita sem reservas por Varèse, que declarou: ‘(...) eu quero abranger tudo que é humano, do elemento mais primitivo às mais avançadas conquistas da ciência’” (MEDEIROS, 2007, p.464). As iniciativas do músico foram muito bem recebidas pelos artistas latino-americanos com quem dialogava, tendo Alejo Carpentier chegado a escrever o *libretto* de uma de suas obras.

Além do destaque ao universo artístico, mais uma vez registrada, mais um ponto se apresenta como relevante para nosso estudo, com relação ao uso cultural do *Popol Vuh* em seu contexto original. Dessa forma, Medeiros aponta que

O antigo *Livro do Conselho* era lido, antes da vinda dos espanhóis, de diferentes maneiras, inclusive para fazer previsões, pois a sua leitura ou decifração auxiliava os leitores adivinhos a tomar decisões corretas nas épocas mais oportunas. Gostaria de enfatizar esse aspecto da obra original, aspecto comprovado, aliás, pelos outros códices maias que sobreviveram, os quais contém passagens sobre adivinhações (MEDEIROS, 2007, p. 467).

A passagem em questão remete, mais uma vez, ao universo simbólico, espiritual e religioso que permeava o contexto do *Popol Vuh*, além de nos delimitar uma preocupação historiográfica em comprovar a afirmação por meio de códices sobreviventes ao período de colonização.

Esse processo relaciona-se, ainda, às relações entre cultura letrada e manifestações populares, as quais permearam tanto a compilação do *Popol Vuh* quanto suas traduções, em especial a edição brasileira.

Em todos os paratextos, tanto da *Kalevala* quanto do *Popol Vuh*, alguns pontos em comum podem ser notados. Temos, primeiramente, a preocupação com as origens das obras, relevado nos paratextos da *Kalevala* pelas análises acerca da oralidade que permeia o poema e na edição do *Popol Vuh* pelas discussões a respeito do momento posterior à colonização.

Além disso, há a adoção de uma tradução relativamente recente como parâmetro não só para a elaboração das traduções brasileiras, como também para reflexões sobre as outras traduções disponíveis das obras. Para os teóricos-tradutores da *Kalevala* a leitura adotada é de Eric Ploude e para os responsáveis pela edição brasileira do *Popol Vuh* é Munro Edmonson.

Um terceiro ponto de contato relevante é que nenhuma das duas edições traz análises exaustivas sobre as traduções anteriores de suas obras, sendo as menções genéricas a traduções “para mais de 30 línguas”, como é citado na contracapa da *Kalevala* ou “traduzido para línguas europeias e até asiáticas” como informa a orelha do *Popol Vuh* ficam a cargo dos paratextos criados pelas editoras e não pelos teóricos-tradutores.

Um último ponto que precisamos mencionar é escolha dos temas, voltados para o universo letrado, revelados na própria estrutura bilíngue das obras e nas menções a teóricos como Benedict Anderson, na *Kalevala* e a escritores e músicos clássicos, no universo do *Popol Vuh*. Dessa forma, a aproximação entre as obras e o momento

presente se dá como elemento distante de suas origens populares, tão destacadas nos próprios paratextos.

Por fim, tornam-se também visíveis os paralelos entre tradução e história enquanto releituras do passado, bem como a utilização dos paratextos como forma de proporcionar visibilidade às negociações empreendidas nas sucessivas tentativas de ressignificá-las no universo espacial e temporal, tal como discutiremos a seguir.

3 *Kalevala* e *Popol Vuh* no espaço e no tempo

Conforme discutimos no capítulo anterior, vários fatores contribuíram para a construção da *Kalevala* e do *Popol Vuh* como produtos culturais “híbridos”. Tais obras são provenientes de culturas que não haviam sido narradas por meio de discurso histórico-factual tendo, assim, preenchido uma lacuna que relaciona história e ficção. No universo de nossa pesquisa o elemento histórico vem, assim, a percorrer a própria constituição das obras, suas traduções e a recepção delas derivada.

Partiremos nossa discussão do debate contemporâneo acerca do conceito de história e de suas relações com a narrativa. Seguiremos nossa análise histórica a partir de sua relação com o espaço, na construção do imaginário nacional e em seu papel no sistema cultural de seus respectivos povos e países.

Além disso, o processo de continuidade literária, um dos focos de nossa análise, é também atravessado pela dimensão espaço/tempo, uma vez que o tradutor, assim como o historiador, está sempre reconstruindo o passado. No caso de narrativas de grande representatividade histórico-literária, a manipulação discursiva do passado é particularmente importante, pois as obras são interpretadas por seus teóricos-tradutores como formas de se conhecer as culturas e povos que as originaram.

A dimensão espacial merece atenção em nossa análise, pois ambas as obras apresentam o espaço constituído em suas próprias narrativas, como pode ser percebido na interpretação de Gordon Brotherston do *Popol Vuh* enquanto “título”, ou delimitação territorial. Na *Kalevala*, os magos partem da Carélia e percorrem todo o território finlandês à procura de noivas e do *sampo*, também em um movimento de demarcação. O espaço político-geográfico também está ligado às obras, com esforços de autoridades finlandesas em criar um épico nacional para simbolizar suas pretensões de independência e as iniciativas recentes por parte da Guatemala em territorializar e nacionalizar o texto como patrimônio inalienável do país. Entretanto, ainda que ambos sejam parcial ou totalmente nacionalizados, os espaços delimitados por suas fronteiras não correspondem ao universo de suas narrativas, uma vez que, a área ocupada pelos maias-quichés junto aos quais as narrativas se originaram se estende pela Guatemala, por Honduras e pelo México⁴⁸ e a Finlândia perdeu justamente a Carélia, berço da *Kalevala*, para a Rússia durante a Segunda Guerra Mundial.

⁴⁸ Cf. Mapas contidos nos paratextos da tradução de Dennis Tedlock (1996) para a língua inglesa.

Devido à complexidade da temática, dedicaremos o primeiro item deste capítulo às relações entre espaço, história e cultura, partindo das definições de história elaboradas por Walter Mignolo e Jacques LeGoff para discutirmos os processos de construção histórica do espaço finlandês e guatemalteco, os quais se relacionam à construção escrita e às traduções da *Kalevala* e do *Popol Vuh*. Para tal nos apoiaremos principalmente nos conceitos de repertório e de ferramenta, elaborados por Itamar Evan-Zohar, englobando o diálogo por ele imprimido com Pierre Bourdieu e suas noções de *habitus* e de bens simbólicos. Além disso, traremos as teorias de Pascale Casanova e sua releitura da contribuição de Herder para a redefinição do espaço cultural e político europeu no século XIX, momento-chave para nosso estudo por coincidir com a publicação da *Kalevala* e com a chegada do *Popol Vuh* à Europa.

A segunda metade de nosso capítulo se dedica ao eixo temporal, partindo das discussões de Paul Ricoeur acerca das relações entre tempo, história e narrativa. Trabalhamos, ainda, com as teses de Walter Benjamin sobre o conceito de história, buscando compreender as relações entre sua teoria e o processo de construção do campo cultural e literário que permeia as (re)traduções da *Kalevala* e do *Popol Vuh*.

3.1 Espaço, história e cultura

As relações entre o discurso histórico e o literário são profundas e complexas. Em nossa problematização de suas conexões nos centraremos no diálogo entre poesia e discurso histórico e entre narrativa literária e narrativa histórica.

Walter Mignolo propõe uma leitura desse diálogo por meio de suas semelhanças, e não de suas diferenças. Para o autor,

[...] se não prevalecesse a diferença entre “literatura” e “história”, qual seria o motivo para enfatizar a semelhança, se fossem, de fato, aceitas como semelhantes? Historicamente as diferenças foram traçadas entre a poesia e a história. O conceito de “literatura” era desconhecido na Grécia, já que não havia o conceito de “letra” (*littera*), mas o de *gramma*. A diferença entre poesia e história foi estabelecida em termos de imitação (*mimesis*) (MIGNOLO, 2001, p. 116-117).⁴⁹

⁴⁹ MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças na literatura que parece história ou antropologia, e vice versa. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Glávio Wolf de (org.) *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001. p.115-161.

Dessa forma, o estudo sobre as conexões entre história e literatura ganha interesse exatamente devido à iniciativa ocidental em separá-las, distinção essa definida inicialmente por Aristóteles, a partir da conceituação de *mimesis*⁵⁰.

Em Roma, o termo grego *istoreo* passou a ser concebido como história no sentido factual e cronológico, estabelecendo uma concepção que persiste até hoje, segundo a qual a literatura faz parte do ramo das artes e a História, daquele das ciências. A partir do critério temporal escrito estabelecido no conceito latino, a História passa a ser compreendida na Idade Média como registro factual escrito de um povo ou civilização, nas palavras do estudioso Walter Mignolo:

Esta maneira regional de conceber as formas de registrar, conservar e transmitir o passado universalizou-se com a expansão do oeste cristão, a partir de fins do século XV e gerou a incompreensível idéia (...) de “povos sem história” (MIGNOLO, 2001, p. 119).

Foi exatamente neste período, do final do século XV ao início do XVI, que foi registrado o *Popol Vuh*, refletindo o embate dentre as correntes religiosas que consideravam que a cultura indígena deveria ceder lugar à europeia e aquelas que buscavam proteger parte das manifestações culturais e religiosas autóctones. Devemos destacar, ainda, que esse processo revela o alto grau de consciência histórica tanto por parte de certos setores das instituições colonizadoras, quanto dos povos autóctones, como veremos dentro em breve.

Jacques LeGoff, por sua vez, problematiza as relações entre história e literatura pelo ângulo de suas confluências narrativas. O estudioso destaca duas vertentes de definição do conceito de história, aquela herdeira de Heródoto (c.485aC. – 420 aC.), que se esforça por se constituir em ciência ao relatar as ações realizadas por homens, e aquela de Paul Veyne (1930-), que engloba os acontecimentos e a narração dos mesmos.

A essas duas vertentes tão distantes cronologicamente, LeGoff adiciona uma terceira definição:

⁵⁰ Distinção encontrada na *Poética*, obra escrita provavelmente entre 334aC e 330aC, na qual Aristóteles destaca Homero pela unidade de suas tramas e reforça que a estrutura versificada não é a característica principal da poesia, ou sua distinção com relação à História. A história seria o relato particular do que aconteceu e a poesia o contar universal do que poderia vir a acontecer. Dessa forma, a poesia épica representaria a *mimesis* na unidade da trama, que, por sua vez, seria a imitação da ação.

Mas a história pode ter ainda um terceiro sentido, o de *narração*. Uma história é uma narração, verdadeira ou falsa, com base na “realidade histórica” ou puramente imaginária – pode ser uma narração histórica ou uma fábula. O inglês escapa a esta última confusão porque distingue entre *history* e *story* (história e conto). As outras línguas européias esforçam-se por evitar esta ambiguidade. O italiano tem tendência por designar, se não a ciência histórica, pelo menos as produções desta ciência, pela palavra *storiografia*; o alemão estabelece diferença entre a atividade “científica”, *Geschichtschreibung*, e a ciência histórica propriamente dita *Geschichtswissenschaft*. Este jogo de espelhos e de equívocos manteve-se ao longo das épocas. O século XIX, século da história, inventa ao mesmo tempo as doutrinas que privilegiam a história dentro do saber – falando, como veremos, de “historismo” ou “historicismo” – e uma função, ou melhor, uma categoria do real, a “historicidade” (a palavra aparece em 1872, em francês) (LEGOFF, 2008, p.18-19).

Paul Veyne, com o qual LeGoff dialoga, parte da perspectiva segundo a qual “A história é uma narrativa de eventos. Todo o resto resulta disso” (VEYNE, 2008, p.18). Os eventos, dessa forma, só se tornariam história por meio da narrativa, a qual teria sempre um grau de subjetividade, o que não significa arbitrariedade.

O resultado dessas narrativas representaria uma trama, pois “Os fatos não existem isoladamente, no sentido de que o tecido da história é o que chamaremos de uma trama, de uma mistura muito humana e muito pouco “científica” de causas materiais, de fins e de acasos” (VEYNE, 2008, p.42).

Paul Veyne se preocupa, ainda, em reforçar o fator, já destacado aqui por Walter Mignolo, que povos ditos sem história são aqueles cuja história se ignora (VEYNE, 2008, p.27). No caso de povos que têm seus eventos narrados, sua articulação depende do recorte feito pelo historiador:

Assim os historiadores, em cada época, tem a liberdade de recortar a história a seu modo (em história política, erudição, biografia, etnologia, sociologia, história natural), pois a história não possui articulação natural. (...) No interior da clareira que as concepções ou as convenções de cada época recortam no campo da historicidade, não existe hierarquia constante entre as províncias; nenhuma zona domina outra e, em todo caso, não a absorve. Quando muito, pode-se pensar que certos fatos são mais importantes que outros, mas mesmo essa importância depende, totalmente, dos critérios escolhidos por cada historiador e não tem grandeza absoluta (VEYNE, 2008, p.28-29).

Em termos do recorte da história apontado por Paul Veyne, faz-se fundamental estudar o contexto centrado no século XIX, o qual é um momento chave para nosso estudo, com a publicação da *Kalevala* e a redescoberta das narrativas indígenas latino-americanas. Nesse século, foi reorganizado no mapa literário europeu a partir da

inclusão das narrativas populares como fator de legitimação da cultura nacional, em oposição à tradução clacissista francesa, fato de que discutiremos ainda no presente item.

No caso dos contextos políticos centrados nas obras aqui estudadas, vale ressaltar que a Guatemala obtém sua independência junto à Espanha em 1821. Já a Finlândia experimentaria um período de relativa autonomia frente aos russos no mesmo período. Sua independência política só seria alcançada, entretanto, em 1917.

A imagem do “jogo de espelhos e de equívocos” mencionado por LeGoff para tratar da relação entre narrativa e história é extremamente relevante para nosso *corpus*. No *Popol Vuh* temos, por exemplo, narrativas cosmogônicas e heróicas que culminam com personagens históricos, tanto colonizadores quanto colonizados, dentre eles governantes maias elencados como descendentes dos gêmeos e espanhóis recém-chegados. Na *Kalevala* destacamos a conclusão do épico, com o nascimento do Rei da Carélia. A criança, personagem fictício da única república escandinava, não tem pai e nasce já falando, se defendendo da morte que lhe esperava como bastardo. Os paralelos com a Finlândia são imediatamente identificáveis, uma vez que, o país foi colonizado e nutre ressentimento por ambos seus vizinhos e antigos dominadores, Suécia e Rússia, além de ter que forjar sua identidade nacional antes mesmo de ser um Estado-Nação, já tendo nascido, assim, contando sua versão dos acontecimentos.

As relações entre discurso histórico e literário são extremamente profícuas no âmbito de nosso *corpus*, tanto na construção das obras quanto na elaboração das mesmas como ícones culturais. Para compreendermos essa relação de mútua tessitura precisamos inicialmente discorrer sobre o panorama histórico da escrita da *Kalevala* e do *Popol Vuh*, posto que esse panorama impactará o caráter “híbrido” dos textos, atravessados por diversos polissistemas.

Começemos, então, pelo campo latino-americano. A Mesoamérica foi palco, dentre outras civilizações, da cultura maia, que atinge seu auge séculos antes da chegada dos espanhóis ao novo continente. Calcula-se, por exemplo, que a metrópole de Teotihuacán tenha atingido seu ápice por volta do século V ou VI dC (PORTILLA, 2004, p.30).

Os maias são descendentes dos Olmecas, civilização conhecida precariamente até a década de 1940. Seu território se estendeu pela península de Yucatán e pelas planícies e montanhas dos estados mexicanos de Tabasco e Chiapas e pela Guatemala, Belize e parte de El Salvador e Honduras, mantendo sempre uma organização urbana

descentralizada. Ao todo se calcula que tenham existido mais de cinquenta centros maias importantes durante o período clássico, de fins do século VI e o início do século IX.

A sociedade maia era dividida em dois extratos, o povo e a classe dominante, representada por governantes, sacerdotes e guerreiros de alta posição. Suas criações culturais e artísticas são amplamente reconhecidas, principalmente na arquitetura e na matemática, merecendo menção ainda seus calendários e a escrita pictográfica, tanto hieroglífica quanto silábica. Vale ressaltar que os maias possuíam dois calendários – um ritual, de 260 dias e um solar, vago ou civil de 365 dias mais uma fração – e que somente a escrita ligada aos calendários foi amplamente decifrada até os dias atuais (GENDROP, 2005, p.36-9).

Gendrop destaca que os calendários são de importância capital para a civilização maia. Seu progresso matemático, incluindo a revolucionária concepção do número zero, se deu para possibilitar os cálculos cronológicos. Da mesma forma, a arquitetura maia, suas artes plásticas e celebrações também eram governadas pelo sistema dos calendários.

A civilização maia apresentou, entretanto, marcantes limitações, tais como a ausência da roda, da metalurgia e de animais domesticáveis. Seu alimento básico era o milho, fato de que levou o alimento a desempenhar papel marcante em seus mitos de criação, como é o caso da gênese presente no *Popol Vuh*.

Por volta de 650 dC, os maias abandonam Teotihuacán, iniciando seu processo de declínio. Há diversas hipóteses para o estopim da crise: incêndio, lutas externas, mudanças climáticas, entre outras (PORTILLA, 2004, p.32). Há, até mesmo, uma hipótese “suicida”, que consistiria de um baixar de armas para uma derrota prevista pelos astros (GENDROP, 2005, p.95-6).

Por volta de 950 dC, termina o período clássico, auge da civilização. Seu legado permanece, no entanto, no urbanismo, na esfera artística e religiosa, no calendário, na escrita hieroglífica e nas formas básicas de organização religiosa, política e socioeconômica (PORTILLA, 2004, p.33).

Em 1519, se dá a chegada dos espanhóis à Mesoamérica e sua conquista territorial é concluída em 1525 na Guatemala e em 1546 em Yucatán (PORTILLA, 2004, p. 35). As tribos descendentes, como é o caso dos quichés, mantêm viva a tradição maia por meio da arte e organização social.

Muitos dos textos que estudamos hoje em dia datam, exatamente, do período imediatamente posterior à chegada dos espanhóis, escritos com o objetivo de preservar a cultura maia. Fazem parte desse conjunto o *Popol Vuh*, o *Chilam Balam* e o *Rabinal Achí*.

O *Chilam Balam* é uma série de nove livros que compreende aspectos históricos da civilização maia, de suas tribos descendentes, relatos de mitos maias, receitas médicas, definições acerca dos calendários. Nesse texto, assim como as versões iniciais de outros textos de origem indígena há uma fusão entre a escrita glífica e a alfabética (WACHTEL, 2004, p.196).

A peça de teatro *Rabinal Achí* também representa uma oportunidade de contato com tradições pré-colombianas, já que trata tanto de aspectos culturais maias, com lendas e mitologias cosmogônicas, quanto de aspectos sociais, com diversas tribos e costumes maias sendo representados na ação, que mescla, literatura, música e dança.

A chegada dos espanhóis ao novo continente foi marcada por uma combinação de individualismo e senso de comunidade, permeada pela participação da Igreja, o que garantia a sanção moral que elevava a expedição de pilhagem ao nível de cruzada e da coroa, uma vez que, a aprovação do estado era necessária para legitimar a aquisição do senhorio e de terras (ELLIOTT, 2004, p.143).

Josep Barnadas destaca as diferentes perspectivas da intervenção da Igreja Católica na preservação e na destruição da cultura pré-colombiana:

No âmbito da atividade missionária na América, as ideias reformadoras da Península já haviam sido apreendidas na confluência das correntes do milenarismo e do utopismo. Para muitos, o Novo Mundo era a oportunidade que a Providência oferecia para o estabelecimento do verdadeiro “reino do evangelho”, ou “cristianismo puro”: a restauração da Igreja primitiva (BARNADAS, 2004, p.525).

Essa corrente, chamada de cristianismo milenarista, representada principalmente por jesuítas, buscava extirpar as crenças preexistentes para possibilitar o renascimento da instituição. Os milenaristas conviveram, entretanto, com outra vertente, a humanista cristã, composta de dominicanos e franciscanos, que contribuiu para a construção escrita das narrativas orais indígenas como forma de compreender e preservar suas manifestações culturais.

De maneira geral, a Igreja no Novo Mundo “era o resultado da confluência de duas correntes. Uma foi a transladação das características da Igreja da Península Ibérica na era dos descobrimentos; a outra foi a ratificação dessas características pelo Concílio de Trento⁵¹” (BARNADAS, 2004, p. 526). Uma vez no continente os religiosos se encontravam sempre em meio a uma contradição, já que deviam seguir as bulas papais que visavam à conversão dos nativos como justificativa para a soberania espanhola, mas muitos se viam responsáveis por censurar os objetivos sociais e econômicos da empresa colonial.

Segundo Barnadas, a Igreja se manteve esmagadoramente branca durante todo o período colonial, mas houve iniciativas autônomas, como é o caso de ordens religiosas femininas e dos esforços da elaboração de gramáticas de línguas indígenas por frades dominicanos (BARNADAS, 2004, p. 534-7).

A posição da coroa era igualmente dúbia com relação aos povos autóctones. A escassez de ouro levou inicialmente à escravidão indígena, muitas vezes, levados à Espanha. A pressão dos dominicanos contribuiu, mais tarde, para a mudança de seu *status* oficial de infiéis a pagãos, o que fez com que o tráfico fosse suspenso (ELLIOTT, 2004, p.149). O sistema de *encomiendas*, entretanto, deu continuidade ao processo ao se constituir em uma espécie de escravidão não declarada.

A coroa espanhola teve mais facilidade de dominar a civilização inca e asteca do que a maia. Isso porque as duas primeiras possuíam estruturas políticas centralizadas, sendo possível jogar uma tribo contra a outra. Os maias, por sua vez, tinham uma organização descentralizada desde seu período clássico. No âmbito maia os missionários obtiveram mais sucesso do que os soldados, principalmente em territórios mais isolados (ELLIOTT, 2004, p.176-7).

Jorge Lujan Muñoz destaca, em sua obra *Guatemala – breve historia contemporânea*, que a organização social do território guatemalteco após a conquista espanhola preservou suas características de descentralização, incorporando elementos europeus e mantendo uma atmosfera tensa de manifestações culturais, principalmente de caráter religioso:

⁵¹ O Concílio de Trento (1545 – 1563) foi um dos três concílios fundamentais da Igreja Católica. Foi convocado pelo Papa Paulo III para assegurar a unidade da fé e da disciplina eclesíastica no contexto da Contra-Reforma. Buscou reafirmar a *Vulgata* como escritura, o pecado original, os sacramentos, a eucaristia, a importância da missa e da veneração de santos, além de ter reestruturado a Inquisição.

O eixo e a base da vida social, econômica e cultural indígena foi o município. Como já se viu, os povoados se fundaram a partir de 1548, o qual se fez levando em conta na medida do possível a realidade prévia, ao congregar em cada um a população de um mesmo idioma e da mesma origem comunal, se bem que houve casos em que se reuniram parcialidades rivais. O modelo que se seguiu foi similar (...) a cada povoado se deu seu santo patrono e teve suas festividades religiosas (tradicional e católicas), vida ritual com datas específicas, trajes próprios (diferente), tanto para o homem como para a mulher, etc. Cada povoado de índios foi tratado como uma unidade separada e se constituiu como tal. Ao longo do século XVII acentuaram sua identidade; então se definiram os chamados trajes “típicos” que permitem distinguir à primeira vista os indígenas de cada povo. Agora bem, deve reconhecer-se que a síntese resultante não foi muitas vezes do agrado nem das autoridades religiosas nem das civis, especialmente quando afloravam aspectos encobertos de tipo religioso (MUÑOZ, 2002, p.56-57)⁵².

Percebe-se na apresentação de Muñoz o surgimento de um movimento de raízes folclóricas já no século XVII, com o objetivo de preservação cultural. Esse processo de coleção de itens representativos do passado, já discutido a partir da ótica de Nestor Canclini, não estava, portanto, desprovido das tensões interculturais da empresa colonial. Nos paratextos do *Popol Vuh*, entretanto, essa tensão é,—várias vezes, silenciada em prol de uma perspectiva centrada na preservação da cultura maia. A própria interpretação segundo a qual o *Popol Vuh* foi registrado e traduzido a partir da benevolência de Francisco Ximénez e de sua amizade com os povos nativos reitera essa percepção, que mescla discurso literário e histórico⁵³.

Muñoz destaca, ainda, que a interação entre espanhóis e autóctones foi, na Guatemala, marcada por fatores extra-culturais, principalmente por epidemias de tifo, varíola e sarampo, que levaram as comunidades indígenas a se realocarem nos altiplanos da Mesoamérica, longe das rotas comerciais e centros urbanos maiores, mais propensos aos surtos.

O século XIX testemunhou mais uma mudança no panorama das populações indígenas da Guatemala, com as revoltas de 1812 e 1820, precedendo sua declaração de

⁵² No original: “El eje y la base de la vida social, política, económica y cultural indígena fue el municipio. Como ya se vio, los pueblos se fundaron a partir de 1548, lo cual se hizo tomando en cuenta en lo posible la realidad previa, al congregar en cada uno a la población del mismo idioma y del mismo origen comunal, si bien hubo casos en los que se reunieron parcialidades rivales. El modelo que se siguió fue similar (...) a cada pueblo se le dio su santo patrono y tuvo sus festividades religiosas (tradicional y católicas), vida ritual con fechas específicas, traje propio (diferente), tanto para el hombre como para la mujer, etcétera. Cada pueblo de indios fue tratado como una unidad separada y se constituyó como tal. A lo largo del siglo XVII acentuaron su identidad, entonces se definieron los llamados trajes “típicos” que permiten distinguir a simple vista a los indígenas de cada pueblo. Ahora bien, debe reconocerse que la síntesis resultante no fue muchas veces del agrado ni de las autoridades religiosas ni de las civiles, especialmente en cuanto afloraban aspectos encubiertos de tipo religioso”.

⁵³ Cf. Paratextos das traduções brasileira e mexicana do *Popol Vuh*, escritos por Gordon Brotherston e Adrián Recinos, respectivamente.

independência, em 15 de setembro de 1821. Tais levantes, apesar de suprimidos em uma questão de dias, demonstraram uma maior organização e propensão para o combate por parte dos povos autóctones e uma articulação entre suas demandas culturais e as reivindicações de povos colonizados, uma vez que, segundo Muñoz

Chama a atenção que conforme avançou a Colônia aumentou este tipo de estouros populares. Houve poucos casos nos séculos XVI e XVII, e se incrementou seu número ao longo do século XVIII. Um fator pode ter sido que com o aumento da população cresceu a demanda pela terra e a necessidade de alimentos, o qual fez mais pesada a carga do tributo e dos repartimentos (MUÑOZ, 2002, p.79)⁵⁴.

O volume de revoltas populares iniciadas durante o século XIX coloca a Guatemala no cenário das revoluções mesoamericanas, das quais a mais conhecida é a Revolução Mexicana de 1910. Ao contrário do México, entretanto, a Guatemala continua em processo de resistência, devido a processos ditatoriais, como a retirada de Jacobo Arbens da presidência por forças militares estadunidenses, após ameaçar uma reforma agrária que incorporaria as terras da United Fruit Company, em 1953, e o período iniciado em 1983, em que o exército guatemalteco passou a reprimir comunidades e cooperativas rurais no norte do país, território indígena e mestiço desde o período de colonização. Esse último momento, levou à formação das CPRs, Comunidades de População em Resistência, hoje exiladas nas florestas de Ixcán (JAVIER, 1992, p.09).

De fato, as consequências do discurso histórico nas concepções literárias, nesse contexto, são muitas. Para Ana Pizarro compreendê-las é um processo de reconstrução que deve partir da noção de séries e sistemas, visto que, concepções histórico-literárias tradicionais estão intimamente ligadas ao cânone, pensando a história em termos de esquemas lineares e uniculturais, estratégia que se revela tendenciosa e limitada para analisar literaturas que se constituíram em relação (PIZARRO, 1993, p.22).

Esse ponto vem a reiterar a noção segundo a qual a literatura latino-americana do período colonial só pode ser compreendida por meio de uma teoria sistêmica, que

⁵⁴ No original: “Llama la atención que conforme avanzó la Colonia aumentó este tipo de estallidos populares. Hubo pocos casos en los siglos XVI y XVII, y se incrementó su número a lo largo del siglo XVIII. Un factor puede haber sido que con el aumento de la población creció la demanda por la tierra y la necesidad de alimentos, lo cual hizo más pesada la carga del tributo y de los repartimientos”.

englobe os diversos elementos que atravessam as obras, tratando de seu processo de construção a partir da relação entre metrópole e colônia, oralidade e escrita, história e literatura, estrangeiros e autóctones, Igreja e Coroa, escrita pós-colombiana e reescrita moderna, entre tantos outros sistemas e séries.

Nas análises lineares, o cânone é baseado na escrita e no modelo peninsular, o que pode ser notado no fato de que muitas construções escritas provenientes de narrativas indígenas orais foram somente traduzidas e estudadas a partir da segunda metade do século XIX (PIZARRO, 1993, p.27). Esse fator é devido, em larga medida, às contribuições das teorias herderianas para a importância dada à cultura popular e às narrativas míticas. É desse período que data a redescoberta do *Popol Vuh*, ainda que haja controvérsias entre espanhóis e franceses acerca dos méritos de sua reescrita europeia.

A escrita ibérica sendo referência inquestionável levou, ainda, à legitimação nas colônias de seus arquivos mais valorizados: a historiografia, o direito, a teologia e a administração (PIZARRO, 1993, p. 31). Alguns gêneros escritos, entretanto, estabeleceram um diálogo com a oralidade indígena, como foi o caso do teatro e, sobretudo, da crônica.

A perspectiva histórico-literária irá refletir a legitimidade das culturas que originaram os gêneros canônicos e não canônicos na América Latina. As amplas revisões das análises de textos provenientes de diálogos com a oralidade autóctone levam a um panorama segundo o qual o *corpus* da literatura colonial ainda está em constituição, não somente devido a reinterpretações, como também na inclusão de textos e gêneros ao conjunto de obras analisadas academicamente (PIZARRO, 1993, p. 23).

Um dos pontos que estão sendo revistos trata exatamente da questão da tradução. No momento imediatamente posterior à chegada dos espanhóis, houve muitos esforços de tradução de narrativas indígenas para o castelhano e também alguns exemplos *sui generis* de tentativas de aproximação entre a cultura metropolitana e as línguas autóctones, tal como Espinosa Medrano traduzindo Virgílio para o quéchua (PIZARRO, 1993, p. 32). A forma de tradução mais comumente realizada, nesse período, foi, no entanto, a tradução de narrativas com o castelhano como língua-alvo. Ana Pizarro destaca que, na tradução de discursos indígenas ao espanhol ou francês, o tradutor não é um investigador neutro, estando ele observando a realidade a partir de sua cultura.

Nesse momento, ainda não há a participação dos povos autóctones, sejam eles indígenas assimilados ou elementos de resistência cultural:

Na tradução dos discursos indígenas ao espanhol ou ao francês nos encontramos com o problema nítido do estudo através de fronteiras culturais. É justamente o caso que requer uma análise na qual a situação do pesquisador precisa deslocar-se de perspectiva entre uma e outra cultura, aceitando que a postura do sujeito que investiga não é neutra e sim que observa a partir de sua cultura e que não se trata de assimilar a outra cultura à sua como se esta fosse universal (PIZARRO, 1993, p.33).⁵⁵

Em nosso contexto de estudo, a metrópole seria, então, a cultura que teria determinado as escolhas que permeiam as reescritas do discurso indígena.

Para compreender tal processo, Pizarro ressalva importância do conceito de “hermenêutica utópica” de Walter Mignolo⁵⁶, que permitiria estabelecer não só os espaços de ‘traslación’ possíveis como também o caráter contrastivo fundamental e os mecanismos com que se apropria a diferença de outra série cultural (PIZARRO, 1993, p. 34).

A confluência entre o discurso histórico e o literário no âmbito da construção escrita e difusão do *Popol Vuh* é profunda e uma compreensão da organização de seu sistema oferece uma oportunidade de melhor interpretar a obra. Muitas lacunas da narrativa histórica acerca dos quichés e da civilização maia são preenchidas por narrativas do *Popol Vuh* e a obra, assim como o *Chilam Balam*, apresenta uma das poucas vozes nativas ouvidas no momento imediatamente posterior à conquista espanhola.

O caso finlandês, apesar de geográfica e cronologicamente distante, apresenta a mesma estrutura fundamental: uma obra literária se confundindo com a narrativa histórica ao legitimar o espaço cultural e político de um povo.

Uma das primeiras menções na história mundial do território que hoje é a Finlândia provem de uma crônica romana escrita por Tácito no século II, na qual ele

⁵⁵ No original: “En la traducción de los discursos indígenas al español o al francés nos encontramos con el problema nítido del estudio a través de fronteras culturales. Es justamente el caso que requiere un análisis en donde la situación del investigador necesita desplazarse de perspectiva entre una y otra cultura, aceptando que la postura del sujeto que investiga no es neutral sino que observa desde su cultura, y que no trata de asimilar la otra cultura a la suya como si ésta fuese universal.”

⁵⁶ Cf. MIGNOLO, Walter. Traducciones orales, alfabetización y literatura (o de las diferencias entre el *corpus* y el canon). In: IX Congreso Internacional da Associação de Linguística e Filologia da América Latina – ALFAL, Campinas, Brasil, 6-10 ago. 1990.

ressalta a pobreza abjeta e atraso civilizacional dos finlandeses. Esse texto é citado, ainda hoje, com frequência como referência histórica. Um exemplo de tal importância está na recorrência dessa crônica em prefácios da *Kalevala*, inclusive naquele escrito por John Martin Crawford, primeiro tradutor da *Kalevala* para o inglês, que data de 1888:

Os finlandeses são extremamente selvagens, e vivem em pobreza abjeta. Eles não têm armas, ou cavalos, ou moradas; eles vivem de ervas, eles se vestem com peles, e dormem no chão. Seus únicos recursos são suas flechas, que pela falta de ferro têm pontas de osso.⁵⁷

O romantista Mika Waltari (1908-1979), conhecido por romances históricos amplamente traduzidos, reforça a posição estrangeira com relação ao caráter estranho e remoto evocado pela Finlândia:

Nasci e fui criado numa região longínqua que os cosmógrafos chamam Finlândia, um país lindo e extenso, mas que muita gente instruída desconhece. Os meridionais imaginam que uma terra situada assim tão ao Norte deve ser gélida e inadequada à habitação humana e que os que vivem acolá são selvagens que se vestem com peles de animais ferozes e vivem escravizados ao paganismo e à superstição. Tal idéia não podia ser mais absurda (WALTARI, s/d, p. 07).

A história factual narra que a Finlândia foi dominada pelos suecos do século XII ao XVIII, tendo sido cedida aos russos e por eles governada do século XVIII até sua independência política em 1917.

Não é somente sua posição de território dominado que reflete a posição da Finlândia com relação a sua construção histórica. As condições de troca de poderio político também explicitam tal condição. A transferência de poder da Suécia para a Rússia, por exemplo, se deu por conta do bloqueio realizado por Napoleão Bonaparte com relação à Grã Bretanha, uma vez que, o governante francês precisava pressionar a

⁵⁷ SACRED TEXTS. Coordenação de John B. Hare. Apresenta introdução, com a citação da crônica de Tácito e o poema *Kalevala* traduzido por John Martin Crawford. Disponível em: <http://www.sacred-texts.com/neu/kveng/>. Acesso em: 18 fev. 2011. No original: “The Finns are extremely wild, and live in abject poverty. They have no arms, no horses, no dwellings; they live on herbs, they clothe themselves in skins, and they sleep on the ground. Their only resources are their arrows, which for the lack of iron are tipped with bone”.

Suécia a se unir ao boicote, mas optou por exercer essa pressão indiretamente, exigindo que a Rússia tomasse o território finlandês.

Sem grandes utilidades para a nova aquisição, os russos realizaram experimentos com técnicas de governo autoritárias a princípio, liberais sob o governo de Alexandre II (1818-1881) e mais tarde novamente autoritárias, até que a Revolução Bolchevique possibilitou sua independência política.

Foi durante o período mais liberal da administração russa, de 1809 a 1917, com a criação de um parlamento próprio e ênfase em tomadas de decisões locais, que se deu o processo de proto-nacionalismo finlandês. O período coincidiu com a chegada do movimento romântico e foi povoado de esforços para a criação das primeiras gramáticas da língua finlandesa, bem como da exaltação de sua cultura local.

Após a independência, em 1917, houve um período de guerra civil travada entre os vermelhos, partidários do socialismo e os brancos, defensores do capitalismo. O lado vermelho começou a guerra com imensa vantagem, mas foi derrotado no final do processo bélico. A participação finlandesa na Segunda Guerra Mundial foi ainda mais dramática do que sua guerra civil. Os finlandeses denominam suas batalhas contra a invasão russa de Guerra do Inverno, talvez para esconder o fato de que eram parte do Eixo alemão.

Apesar da controvérsia nazista, os finlandeses são profundamente orgulhosos do fato de o país ter sido o único a ser invadido, mas não ocupado pelo exército vermelho, o que foi certamente marcante já que os russos contavam com mais soldados do que a Finlândia possuía de habitantes. Ainda hoje a Guerra do Inverno é celebrada pelos finlandeses como marca de honra contra seu mais poderoso e odiado inimigo e a ausência de ajuda externa, principalmente vinda de seus vizinhos escandinavos, não é jamais esquecida:

Diante dos fatos desalentadores provindos da esmagadora superioridade do seu adversário, os finlandeses entraram na batalha com poucas esperanças de conseguir defender a linha até a chegada de reforços. Pouca ou nenhuma ajuda material era esperada do resto do mundo, o que não é de se surpreender, muito embora uma enxurrada de retórica e simpatia enchesse os salões da Liga das Nações, a imprensa mundial e a maioria dos boletins noticiosos dos Ministérios das Relações Exteriores (CONDON, 1975, p.35-36).

A Guerra do Inverno representou, ainda, uma imensa perda cultural para os finlandeses, pois os russos anexaram a seu território a Carélia, berço da *Kalevala*. Os finlandeses que ali residiam foram realocados para o território leste do país, e a distância entre o meio de vida rural da Carélia e a crescente urbanização do leste finlandês resultou em um processo de difíceis negociações culturais. Hoje em dia a Carélia ainda pertence à Rússia, tendo sido convertida em terra infértil e deserta.

O período posterior à guerra foi particularmente difícil para os finlandeses, uma vez que, eles não só não se qualificaram para receber ajuda do Plano Marshall, como também tiveram que pagar grandes somas em restituições de guerra. Esse foi o principal fator que, ironicamente, possibilitou a inclusão da Finlândia em um universo urbano e industrializado.

O momento fundamental para nosso estudo é aquele imediatamente anterior à construção escrita da *Kalevala* em 1839, o qual denominamos de proto-nacionalismo. Como afirmamos, esse período foi marcado pelos ideais românticos que fundamentaram a identidade nacional do país, explicitando a relação entre poesia e história⁵⁸.

A estudiosa francesa Pascale Casanova defende a noção segundo a qual o mapa literário mundial se sobrepõe ao mapa geográfico, possuindo uma capital literária e julgando todos os outros espaços a partir da distância cultural que os separa da capital.

Cada território buscava, assim, acumular capital cultural, dimensão conectada ao peso de sua língua nacional, à ancestralidade de sua produção literária e sua representatividade cultural, formando uma hierarquia entre literaturas nacionais.

Segundo Casanova, o espaço literário internacional foi criado no século XVI, “ao mesmo tempo que se inventava a literatura como ensejo de luta” e ele não parou de se ampliar e estender desde então (CASANOVA, 2002, p.25). A noção de espaço literário internacional já foi brevemente abordada em nosso segundo capítulo a partir da visão de André Lefevere acerca dos *grids*, ou seja, dos paradigmas que preexistem às obras e a partir dos quais se produziram traduções que buscassem na analogia formas de incorporar os textos-fonte no universo da literatura mundial.

Outra discussão da teórica francesa acerca do mapa literário concerne a relação entre literatura e valor. Casanova destaca os estudos de Goethe acerca dos valores mercadológicos e comerciais do universo literário e lembra que o escritor e teórico

⁵⁸ A relação entre a *Kalevala* e a fundamentação da identidade nacional finlandesa foi o tema de nossa dissertação de mestrado, intitulada “*Kalevala*: Literatura História e Formação Nacional”, defendida junto ao PPG-Letras/UFJF e centrada nos aspectos românticos da obra e nas confluências entre poesia e história na invenção de tradições nacionais.

alemão considerava o tradutor como ator central nesse universo, não somente como intermediário, e sim como criador de “valor literário” (CASANOVA, 2002, p.28).

Essa posição da tradução como fator de valorização, consagração e enriquecimento de uma literatura nacional será de grande valia quando analisarmos os paratextos das traduções brasileiras da *Kalevala* e do *Popol Vuh* a partir do ponto de vista da continuidade literária.

Casanova desdobra, em seguida, o conceito de capital cultura, o qual seria um elemento determinante do capital literário e seria determinado por fatores tais como a antiguidade de uma literatura, seu sistema de produção, circulação, divulgação e legitimação, bem como suas traduções (CASANOVA, 2002, p.31).

Nesse momento, a autora dialoga com Pierre Bourdieu (1930-2002), que, segundo afirma Maria da Graça Jacintho Setton (2004), desenvolveu trabalhos nas áreas da sociologia, antropologia e filosofia, convertendo-se em um dos pensadores mais influentes de seu tempo. No cenário brasileiro, Pierre Bourdieu é lido amplamente como um sociólogo da cultura.

Sua corrente de estudo, normalmente chamada estruturalismo construtivista, ou construtivismo estruturalista, conta com inúmeros adeptos e contribuiu com conceitos fundamentais para a teoria da cultura, tais como as concepções de campo, habitus e capital simbólico.

A noção de habitus foi inserida no pensamento acadêmico por conta de uma tradução do conceito de *hexis*, de Aristóteles, por parte dos escolásticos medievais. Sua acepção atual, entretanto, é devida a uma releitura empreendida principalmente por Marcel Mauss e Pierre Bourdieu.

Sob a perspectiva de Mauss e Bourdieu *habitus* englobaria os aspectos da cultura associados ao corpo ou às práticas diárias de indivíduos ou comunidades, incluindo tanto escolhas e habilidades quanto práticas discursivas verbais e não verbais. Em nosso estudo, o lugar ocupado pelos teóricos-tradutores, sendo um ponto intermediário entre leitores, escritores, tradutores e teóricos, os coloca em situação privilegiada para promover aspectos escolhidos do *habitus* das culturas-fonte, perpetuando-os de acordo com as práticas culturais e gostos literários das culturas-alvo. Nesta perspectiva, o conceito de *grids* de André Lefevere pode ser ampliado, pois cada tradução opera negociações entre duas ou mais culturas e os padrões escolhidos contribuem para a própria construção dos paradigmas a partir dos quais elas serão avaliadas, em um processo mais próximo à teoria de Itamar Even-Zohar, segundo a qual

todo processo de consumo e produção de bens culturais altera os polissistemas aos quais estão conectados, conforme discutiremos em nosso próximo capítulo.

O sociólogo George Ritzer, professor da Universidade de Maryland, nos Estados Unidos, demonstra que a opção pela denominação estruturalismo construtivista relaciona-se à proposta de se aliar a subjetividade à objetividade, o individual ao social. Dessa forma, Bourdieu busca examinar as estruturas sociais com base nas maneiras segundo as quais os indivíduos percebem e constroem seu espaço social, ainda que, considerando tal espaço restrito pelas estruturas inerentes a qualquer organização social.

Neste contexto, o conceito de *habitus* definiria o espaço mental a partir do qual as pessoas lidam com o mundo social, e *campo* trataria da rede de relações entre os indivíduos, relacionada sempre à rede política que perpassa cada sociedade.⁵⁹

Em sua obra *A Economia das Trocas Simbólicas*, o sociólogo afirma que

A história da vida intelectual e artística das sociedades européias revela-se através da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura desses bens, transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos (BOURDIEU, 1992, p. 99).

Em outra obra, *A Produção da Crença – Contribuição para uma economia dos bens simbólicos*, Bourdieu reforça sua posição com relação aos bens simbólicos que perpassam os universos intelectuais e artísticos ao afirmar que o comércio da arte seria pertencente à classe das práticas que sobrevive à lógica da economia pré-capitalista (BOURDIEU, 2004, p. 19). Neste sentido, segundo Bourdieu, o padrão de troca de bens simbólicos não teria sido instaurado pelo advento do capitalismo, sendo um fator comum aos processos de construção escrita e tradução tanto do *Popol Vuh*, iniciado no século XVI, quanto da *Kalevala*, começado no século XIX, apesar de haver inegáveis diferenças com relação ao público leitor e consumidor, assim como às instituições e à construção do campo.

Nesse universo, a longa história da produção e circulação dos bens simbólicos perpassa todas as instâncias da vida cultural, sendo de extrema relevância para as análises literárias ao tratar de concepções como capital simbólico, campo cultural e instâncias de consagração:

⁵⁹ RITZER, George: University of Maryland. Disponível em http://highered.mcgraw-hill.com/sites/007234962x/student_view0/chapter7/chapter_overview.html. Acesso em 14 jan. 2011.

Em suma, quando o único capital útil, eficiente, é o capital irreconhecido, reconhecido, legítimo, a que se dá o nome de “prestígio” ou “autoridade”, neste caso, o capital econômico pressuposto, quase sempre, pelos empreendimentos culturais só pode garantir os ganhos específicos produzidos pelo campo – e, ao mesmo tempo, os ganhos “econômicos” que eles sempre implicam – se vier a converter-se em capital simbólico: a única acumulação legítima, tanto para o autor quanto para o crítico, tanto para o *marchand* de quadros quanto para o editor ou o diretor de teatro, consiste em adquirir um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar, além de objetos (é o efeito de grife ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, exposição, etc.), portanto, de dar valor e obter benefícios desta operação (BOURDIEU, 2004, p.20).

No contexto de nosso estudo, essa afirmação implica todo um complexo cenário político-histórico envolvendo o panorama cultural. No âmbito da *Kalevala*, por exemplo, tem-se a fundação da Sociedade Finlandesa de Literatura, estabelecida com o objetivo de gerar um épico nacional que simbolizasse os esforços proto-nacionalistas da região, elevando o capital simbólico, cultural e artístico envolvido no processo a níveis de fundamentação política. No caso do *Popol Vuh*, o universo de consagração é igualmente amplo, tendo se iniciado no momento de sua construção escrita, com os esforços de colonizadores, para melhor dominar, dos monges franciscanos e dominicanos para preservar culturas em perigo e de colonizados, para conservar sua memória cultural. Na contemporaneidade, temos, ainda, a sistematização de um universo cultural, artístico e acadêmico maia que dialogue com as instâncias letrada na Mesoamérica.

Pierre Bourdieu destaca, ainda, que na produção de bens simbólicos há além da criação do produto a formação de uma crença de valor a ser associada a ele. Bourdieu cita o exemplo da pintura, que tinha como critério de valor a unicidade de uma obra. Com o advento das gravuras, as instâncias de valor passam a ser atribuídas às autoridades competentes: os críticos, diretores de galerias e outros pintores representariam respectivamente o saber intelectual, o poderio comercial e a criação artística ao determinarem um valor simbólico, ainda que com consequências monetárias, variável a cada obra.

Esse ponto é de extrema importância, visto que analisamos prefácios das reescritas do *Kalevala* e do *Popol Vuh*, nos quais se faz visível a construção do polissistema cultural e literário, bem como a transformação das obras literárias em bens culturais de seus respectivos países e culturas.

Na produção de bens simbólicos, as instituições aparentemente encarregadas de sua circulação fazem parte integrante do aparelho de produção que deve produzir, não só o produto, mas também a crença no valor de seu próprio produto. (...) O trabalho de fabricação propriamente dito não é nada sem o trabalho coletivo de produção do valor do produto e do interesse pelo produto, isto é, sem o *conluio objetivo dos interesses* que alguns dos agentes, em razão da posição que ocupam em um campo orientado para a produção e circulação deste produto, possam ter em fazer circular tal produto, celebrá-lo e, assim, apropriar-se dele simbolicamente, além de desvalorizar os produtos concorrentes, isto é, celebrados por concorrentes, e assim por diante. Prefácios e introduções, estudos e comentários, *leituras* e críticas, debates sobre a crítica e lutas pela *leitura*, todas essas estratégias altamente eufemizadas, que visam a imposição do valor de um produto particular, são outras tantas contribuições para a constituição do valor genérico de uma classe particular de produtos ou, o que resulta no mesmo, para a produção de um mercado favorável a estes produtos (BOURDIEU, 2004, p. 163-164).

Não é por acaso que Bourdieu cita diversos paratextos literários, ou seja, introduções, prefácios e comentários, entre outros, como instâncias de criação de valor literário. Esses textos serão nosso objeto nos capítulos finais de nosso estudo, após uma discussão teórica centrada na perspectiva de Gerard Genette acerca do tema⁶⁰.

Nesse momento, incluiremos a discussão empreendida pelo teórico cultural israelense Itamar Even-Zohar. Essa escolha deve-se tanto ao papel fundamental do autor no estabelecimento do campo de estudos da tradução, quanto a sua problematização dos pressupostos de Bourdieu. No artigo *Culture as goods, culture as tools*, contida na coletânea *Papers in Culture Research*, disponibilizada na íntegra no sítio de internet do autor⁶¹, o teórico israelense destaca que, no conceito de cultura como bens a cultura é “considerada como um conjunto de bens avaliáveis cuja posse significa riqueza, alto status e prestígio”⁶² (EVEN-ZOHAR, 2010, p. 09)⁶³.

Even-Zohar destaca, no mesmo ensaio, a contribuição de Bourdieu para a “compreensão da subjacente natureza e mecanismo de trocas desses bens” (EVEN-ZOHAR, 2010, p. 10). Entretanto, o teórico se posiciona em favor de outra concepção cultural, segundo a qual a cultura deve ser compreendida como ferramentas, as quais ele divide em ferramentas passivas e ativas. Even-Zohar compreende, dessa forma, que tanto bens culturais quanto seus processos de produção e consumo são ferramentas

⁶⁰ Cf: GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

⁶¹ <http://www.even-zohar.com/>

⁶² No original: “In the ‘culture-as-goods’ conception, culture is considered as a set and stock of evaluable goods, the possession of which signifies wealth, high status, and prestige”

⁶³ Todas as citações de Even-Zohar presentes neste capítulo são de tradução da autora, com os trechos correspondentes em inglês nas notas de rodapé.

culturais, pois estão em processo constante de (re)interpretação, imprimindo, assim, uma maior noção de movimento às trocas e à própria existência de bens simbólicos.

As ferramentas passivas são compreendidas como “procedimentos com a ajuda dos quais a ‘realidade’ é analisada, explicada e atribuída de sentido para e por humanos”, enquanto as ferramentas ativas são “procedimentos com a ajuda dos quais tanto uma entidade individual quanto uma coletiva podem lidar com qualquer situação encontrada, assim como produzir qualquer situação”⁶⁴ (EVEN-ZOHAR, 2010, p. 12).

Esse posicionamento com relação às teorias de Bourdieu revela mais do que um conceito específico diferenciado, desvelando um posicionamento teórico que distancia Even-Zohar do modelo estruturalista no qual Bourdieu se insere. Isso porque, para o sociólogo francês, assim como para a maioria dos estruturalistas, há uma estrutura, seja ela cultural, social ou política, subjacente aos fenômenos, relacionada às suas manifestações. Segundo as teorias e conceitos de Even-Zohar, os fenômenos traçam conexões entre bens simbólicos, produtores e consumidores que irão subsequentemente instaurar novos padrões de relacionamento, podendo se tornar parte da estrutura. Dessa forma, para o teórico israelense, há uma estrutura subjacente que influencia os fenômenos, mas os fenômenos também influenciam a estrutura.

Essa oposição se faz visível na concepção do dinamismo de Even-Zohar, a qual é impactada em larga medida pela inclusão de elementos populares e letrados no polissistema, vistos como habitantes de um mesmo universo cultural, em luta constante para estar no centro. Essa noção se opõe às teorias de Bourdieu, que afirma haver uma constância na contraposição entre popular e letrado, determinada pela estrutura, não tendo, os fenômenos, o potencial de alterar suas condições de existência:

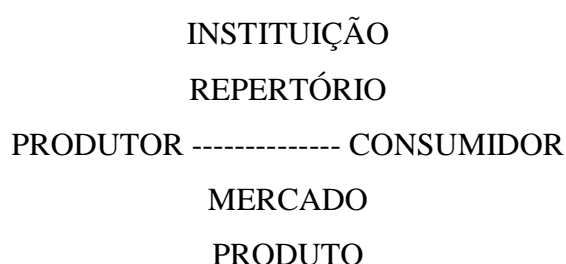
A oposição entre o comercial e o “não-comercial” encontra-se por toda parte: ela é o princípio gerador da maior parte dos julgamentos que, em matéria de teatro, cinema, pintura, literatura, pretendem estabelecer a fronteira entre o que é arte e o que não é (...). Se esta oposição pode ter um conteúdo substancialmente desigual e designar realidades bastante diferentes segundo os campos, no entanto, permanece estruturalmente invariante em campos diferentes e, ao mesmo tempo, em momentos diferentes (BOURDIEU, 2004, p. 30).

No artigo “Factors and Dependencies in Culture”, contido também na coletânea *Papers in Culture Research*, Even-Zohar destaca, mais uma vez, a visão de

⁶⁴ No original: “‘Passive’ tools are procedures with the help of which ‘reality’ is analyzed, explained, and made sense of for and by humans”; “‘Active’ tools are procedures with the help of which both an individual and a collective entity may handle any situation encountered, as well as produce any situation”

Roman Jakobson para a construção de um sistema funcionalista de análise cultural, segundo a qual “cada evento não é uma simples relação entre um código presumido e uma mensagem implementada, mas que ambos são condicionados por uma complexa gama de fatores interrelacionados”⁶⁵ (EVEN-ZOHAR, 2010, p. 15).

A partir da perspectiva baseada na teoria do linguista Roman Jakobson, acerca da existência de vários eixos de combinação de fatores em todos os atos de comunicação, Even-Zohar irá adaptar tal modelo para a análise da cultura, em um esquema que envolve a instituição, o repertório, o produtor, o consumidor, o mercado e o produto, dispostos a saber:



Neste contexto a instituição é definida como o agregado de fatores envolvidos no controle da cultura, consistindo, assim, de mantenedores da cultura, que podem ou não incluir também os produtores de repertório (EVEN-ZOHAR, 2010, p. 32).

O repertório, por sua vez, é o elemento do modelo cultural a que Even-Zohar mais dedica sua análise, chegando a reingressar em discussões com o estruturalismo construtivista de Pierre Bourdieu.

A noção de repertório em Even-Zohar refere-se ao conjunto de práticas culturais e ferramentas que são empregados por indivíduos e grupos em sua vida social. Para o autor, o repertório seria, então, como “um kit de ferramentas de habilidades a partir das quais as pessoas constroem suas ‘estratégias conceituais’, ou seja, aquelas estratégias a partir das quais compreendem o mundo”⁶⁶ (EVEN-ZOHAR, 2010, p. 18).

Segundo o teórico israelense, essa noção é discutida, ainda, a partir de sua pluralidade, ou seja, da possibilidade de diversos repertórios conviverem em uma dada sociedade, normalmente havendo um repertório dominante e outros repertórios estando ativos em outros grupos sociais. Even-Zohar discute, ainda, que o grau de

⁶⁵ No original: “every single event is not a simple relation between an assumed code and an implemented message, but that both are conditioned by a complex set of interrelated factors.”

⁶⁶ No original: “a tool kit of skills from which people construct their ‘conceptual strategies’, i.e., those strategies with which they understand the world”

proliferabilidade dos repertórios parece estar ligado à idade de uma dada cultura (EVEN-ZOHAR, 2010, p. 19).

Essa posição ecoa a defesa de cultura enquanto ferramentas, fato de que distancia a proposta de Even-Zohar da teoria de Bourdieu, centrada em larga medida na noção de bens simbólicos. Uma das grandes diferenças entre as duas teorias reside no fato de que Bourdieu trata bens culturais como resultantes de um sistema de produção, enquanto Even-Zohar trata as ferramentas como, ao mesmo tempo, resultantes dos polissistemas culturais e criadoras desse sistema, elemento esse que impactará nossa interpretação segundo a qual os paratextos são, ao mesmo tempo, ferramentas resultantes de seus campos culturais e criadores de novos paradigmas de leitura e interpretação.

Por outro lado, a conexão entre a noção de repertório de Even-Zohar e o conceito de *habitus* de Bourdieu parece ter motivado uma reflexão do teórico israelense, segundo a qual a teoria de *habitus* tem seu valor não pela formulação de um conceito de repertório, e sim pela discussão da “ligação entre o repertório socialmente gerado e os procedimentos de inculcação e internalização individuais”⁶⁷ (EVEN-ZOHAR, 2010, p. 23).

Uma última reflexão com relação ao conceito de repertório, que se faz de extrema importância para nosso estudo, reside na conexão entre repertório e identidade cultural. Para Even-Zohar é um “procedimento comum entre grupos humanos extrair certos itens conspícuos de um repertório de prevalência para demarcar o grupo como uma identidade distinta. Isso é descrito como um ‘senso de self’ ou ‘identidade coletiva’”⁶⁸ (EVEN-ZOHAR, 2010, p. 26).

A relevância dessa concepção para nossa análise se dá tanto pela importância cultural representada pelo *Popol Vuh* e pela *Kalevala* quanto por seu papel em planos políticos de estabelecimento de identidades culturais e identidades nacionais. O *Popol Vuh* foi inicialmente uma tentativa de preservação de uma narrativa seminal da civilização maia, empreendida tanto por colonizadores quanto por colonizados, e hoje é um embaixador da reconstrução cultural de seus descendentes na Guatemala, dando continuidade a um processo de introdução aos círculos letrados iniciado no século

⁶⁷ No original: “the link between the socially generated repertoire and the procedures of individual inculcation and internalization”

⁶⁸ No original: It is a common procedure in human groups to extract certain conspicuous items from a prevailing repertoire for demarcating the group as a distinct entity. This is described as creating a ‘sense of self’, or ‘collective identity’.

XVIII, com a fundação da Universidade Maia⁶⁹, por exemplo. Já a *Kalevala* é um exemplo ainda mais claro, com o caso já mencionado da fundação da Sociedade Finlandesa de Literatura em 1831.

Além da construção coletiva do repertório, Even-Zohar se preocupa também com a dimensão individual, analisada por meio da figura do produtor, definido como um “um indivíduo que produz, ao operar ativamente no repertório, ou produtos repetidamente produzíveis, ou produtos ‘novos’”⁷⁰ (EVEN-ZOHAR, 2010, p. 29).

Sua contraparte nesse processo, o consumidor, é visto “como um indivíduo que lida com um produto pronto ao operar passivamente um repertório”⁷¹ (EVEN-ZOHAR, 2010, p. 31). Essa rara atuação passiva refere-se à identificação feita pelo consumidor das relações entre o produto e seu conhecimento acerca do repertório do qual tal produto faz parte. Para Even-Zohar, a partir do momento em que o leitor reinterpreta e ressignifica a obra ele passa a ser consumidor e produtor de ferramentas, contribuindo para a existência do produto e para o tecido da estrutura cultural.

Dessa forma, Even-Zohar destaca que um mesmo indivíduo é normalmente tanto produtor e consumidor de cultura e que o conjunto de consumidores não é simplesmente um agregamento de indivíduos e sim “uma rede relacional (mercado) de poder que pode determinar o destino de um produto”⁷² (EVEN-ZOHAR, 2010, p. 31). Essa noção nos reporta novamente à temática da tradução, uma vez que, o tradutor, sendo um leitor e escritor é um exemplo claro de um indivíduo que ocupa a posição de produtor e consumidor cultural, fazendo parte de um sistema literário e cultural em que seus produtos contêm múltiplos pontos de contato com o panorama que os cerca.

Essa visão reforça, mais uma vez, a referência feita ao conceito de sistema de Tynjanov na teoria de Even-Zohar, segundo o qual nenhum elemento pode ser compreendido fora de suas relações hierárquicas com os outros elementos do mesmo universo.

O mercado, tão profundamente relacionado ao conceito de consumidor definido por Even-Zohar, é compreendido como “um agregado de fatores envolvidos na compra e venda de repertório cultural”, podendo se manifestar “não somente em

⁶⁹ Instituição privada de ensino que abriu as portas oficialmente em 1999, com o objetivo de oferecer uma educação socialmente condizente com a realidade étnica da Guatemala. Disponível em: <http://www.universidadmaya.com/>. Acesso em 28 abr. 2011.

⁷⁰ No original: “an individual who produces, by actively operating a repertoire, either repetitively producible, or ‘new’ products”

⁷¹ No original: “as an individual who handles a ready-made product by passively operating a repertoire”

⁷² No original: “a relational network of Power which can determine the fate of a product”

instituições abertamente voltadas para comércio e troca como clubes e escolas, como também pode envolver todos os fatores participantes nas trocas semióticas envolvidas nelas, e em outras atividades relacionadas”⁷³ (EVEN-ZOHAR, 2010, p. 33-34).

O último elemento da equação proposta por Even-Zohar é o produto, que é definido pelo autor como “qualquer conjunto de signos e/ou materiais incluindo um dado comportamento”, valendo a ressalva feita pelo teórico segundo a qual “produtos não podem ser feitos sem repertório. Ninguém é capaz de fazer novas regras de estoque individual para cada produto enquanto o produz”⁷⁴ (EVEN-ZOHAR, 2010, p. 27).

As teorias de Pierre Bourdieu e Even-Zohar vêm a problematizar os cenários culturais aqui analisados, mas resta-nos ponderar acerca de suas consequências para a constituição de seus espaços nacionais.

Para tal, destacamos uma discussão de Pascale Casanova de extrema relevância para nosso estudo. Durante o período romântico, segundo a autora, o teórico alemão Johann Gottfried von Herder (1744-1803) teria operado uma revolução na organização do mapa literário mundial ao defender que a autenticidade de uma cultura popular local seria a medida da grandiosidade de sua literatura e não os critérios clássicos galicistas que eram a moeda corrente da “república mundial das letras”:

A nova definição que ele (Herder) propõe tanto da língua – “espelho do povo” – quanto da literatura – “a língua é reservatório e conteúdo da literatura”, como escreve já em seus *Fragmentos* de 1767 –, antagônica à definição aristocrática francesa predominante, revoluciona a noção de legitimidade literária e consequentemente as regras do jogo literário internacional. Ela supõe que o próprio povo sirva de reservatório e de matriz literários, e portanto que se pudesse a partir de então avaliar a “grandeza” de uma literatura pela importância ou pela “autenticidade” de suas tradições populares (CASANOVA, 2002, p. 102-3).

Casanova destaca, ainda, que uma das estratégias mais comuns para converter as tradições populares em capital cultural se dava por meio do registro escrito de manifestações de cultura oral, prática dotada, inclusive, pelo próprio Herder. Isso porque essas construções narrativas possibilitavam a “criação” de literaturas nacionais

⁷³ No original: “an aggregate of factors involved with the selling and buying of culture repertoire” (...) “not only in overt merchandise-exchange institutions like clubs and schools, but also comprises all factors participating in the semiotic Exchange involving these, and with other linked activities.”

⁷⁴ No original: “any performed set of signs and/or signals, including a given behaviour” (...) Products cannot be made without a repertoire. No one is able to make completely new rules and stock for every individual product while in the process of producing it”

(CASANOVA, 2002, p.276). Esse fenômeno já fazia parte do cenário europeu desde o século XIII com os *Edda* islandeses, mas foi durante o século XVIII que o esforço se tornou sistemático e pautado no então recente conceito de nação.

Herder foi aluno de Kant, mas se opôs a muitos de seus ensinamentos. Além de sua defesa teórica da cultura popular, ele próprio elaborou a coletânea *Canções Populares* (1778-9), obra que marcou o início, na Europa, das investigações históricas sobre a poesia popular e, através dela, da alma e mentalidade dos povos (VALE, 1964, p.56).

O Anel dos Nibelungos alemão, o qual ganhou grande popularidade em meados do século XIX, e o engodo literário escocês *Ossian* (1760) são somente dois exemplos da redescoberta das epopeias por parte dos poetas românticos. Essa posição estava sempre ligada ao apreço pela Idade Média e a Antiguidade Clássica, bem como à ligação entre essência e fantasia:

Outra característica geral da corrente restitutionista é que seus representantes mais notáveis são em sua maioria *litteratos*. Se ela se expressa também na filosofia (Novalis) e na teoria política (Adam Muller), por exemplo, não é menos verdade que foram principalmente artistas que tiveram afinidades com tal visão. Parece-nos que a predominância de artistas se explica sobretudo pela evidência crescente do caráter irrealista, até mesmo *irrealizável* da aspiração à restituição de um período do passado perdido para sempre. O sonho do retorno à Idade Média (ou a uma sociedade agrária) tem, no entanto, um grande poder de sugestão no plano da imaginação e se presta a projeções visionárias. Ele atrairia, portanto, primeiramente, as sensibilidades que se orientam para a dimensão simbólica e estética (LÖWY & SAYRE, 1993, 42).

A *Kalevala*, sendo um mito fundacional, determinou o lugar do povo finlandês, segundo terminologia de Edouard Glissant, legitimando a existência da comunidade como em poucos casos já se viu, ou seja, como um grito poético, o qual teve imenso poder de unificação.

E o grito poético está presente no início da formação de todas essas comunidades atávicas: o Antigo Testamento, a *Ilíada* e a *Odisséia*, a *Canção de Rolando*, os *Nibelungen*, o *Kalevala* finlandês, os livros sagrados da Índia, as Sagas islandesas, o *Popol Vuh* e o *Chilam Balam* dos ameríndios. Hegel, no capítulo três de sua *Estética*, caracteriza essa literatura épica como uma literatura da consciência da comunidade, mas da consciência ainda ingênua, isto é, não ainda política, em um momento em que a comunidade não está em certa ordem, em um momento em que esta necessita sentir-se segura em relação a essa ordem (seja no caso da *Ilíada*, da *Canção de Rolando* ou do Antigo Testamento) (GLISSANT, 2005, p.43).

É importante ressaltar que esse momento é de fundamental importância para compreender o sistema histórico-literário construído a partir tanto da *Kalevala* quanto do *Popol Vuh*. No caso da *Kalevala*, o processo de reconhecimento da cultura popular levou à inauguração da Sociedade Finlandesa de Literatura e ao projeto de coleta de canções populares por Elias Lönnrot, que viriam a constituir o épico finlandês e fundamentar, a partir de vários elementos culturais, sua identidade nacional. No caso do *Popol Vuh*, ecos dessa mentalidade europeia foram manifestados na redescoberta dos textos indígenas, vistos pela primeira vez como obras legitimadoras das culturas e etnias pré-colombianas, tendo tido um período profícuo ao longo dos séculos XVIII e XIX.

Isso porque o Período Romântico procurou prover tradições que viessem a constituir referências que legitimassem os novos espaços nacionais, criando tradições que gerassem uma impressão de ancestralidade e naturalidade ao conceito novo e artificial de nação. Essas tradições se utilizavam de simbolismos e repetições para fundamentar a ideia de unidade expressa normalmente pelo trinômio um povo, uma língua, uma nação:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBBSAWN, 2002, p. 09).

Na visão de “tradição inventada”, a teoria de Hobsbawn apresenta grande congruência com outro estudioso do processo de formação de nações, Benedict Anderson e seu conceito de “comunidade imaginada”. O autor parte da discussão de três paradoxos para discutir nação e nacionalismo. O primeiro paradoxo seria a modernidade objetiva das nações aos olhos do historiador versus sua antiguidade subjetiva aos olhos dos nacionalistas. O segundo seria caracterizado pela universalidade formal da nacionalidade como conceito sociocultural e o último paradoxo trataria do poder “político” dos nacionalismos versus sua pobreza e incoerência filosóficas.

Para Anderson, todas as nações são limitadas por suas fronteiras, soberanas nesse contexto e imaginadas horizontalmente, ou seja, com a ilusão de igualdade e fraternidade,

Assim, dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição para nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é *imaginada*

porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. (...) Imagina-se a nação *limitada* porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações. (...) Imagina-se a nação *soberana* porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico, de ordem divina. (...) E, por último, ela é imaginada como uma *comunidade* porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação é sempre concebida como uma profunda camaradagem horizontal (ANDERSON, 2008, p. 32-34).

As raízes culturais que fundamentaram a concepção de “comunidades imaginadas” estão ligadas ao simbolismo de suas origens, ou seja, a luta sangrenta de soldados desconhecidos para traçar fronteiras é substituída pelos atos heróicos de alguns indivíduos que vem a personificar o lema da nação e a instigar as noções de que o território era uma entidade cultural digna esperando para ser traçado.

Retornando a Hobsbawn, o autor destaca, ainda, que as “tradições inventadas” poderiam constituir esforços institucionais ou populares, com eficácias variadas:

Em muitos países, e por vários motivos, praticou-se entusiasticamente a invenção de tradições (...). Foi realizada oficialmente e não oficialmente, sendo as invenções oficiais – que podem ser chamadas de “políticas” – surgidas acima de tudo em estados ou movimentos sociais e políticos organizados, ou criadas por eles; e as não-oficiais – que podem ser denominadas “sociais” – principalmente geradas por grupos sociais sem organização formal, ou por aqueles cujos objetivos não era específica ou conscientemente políticos (HOBSBAWN, p.271).

Ambas as obras surgem a partir de e geram “tradições inventadas” políticas e sociais. No caso finlandês, houve a participação política e acadêmica na inauguração da Sociedade Finlandesa de Literatura e o empenho social de manter as narrativas populares vivas, empreendido por parte das comunidades carélias. No caso do *Popol Vuh* houve a interação entre os esforços da Igreja, principalmente da corrente humanista franciscana e dominicana, de preservar as narrativas e lendas nativas, o interesse dos povos autóctones de preservar sua cultura como forma de resistência e, posteriormente, o empenho acadêmico por parte de universidades e museus em trazer essas obras para o grande debate europeu acerca de literaturas populares a partir dos séculos XVIII e XIX. Vale destacar que Nestor Canclini, abordado em nosso primeiro capítulo, analisa o

papel do folclore como “invenção melancólica das tradições” (CANCLINI, 2003, p.207), perpassando, assim, o cenário estudado.

O processo de invenção de tradições influenciou a formação de Estados Nacionais, fundamentou identidades e deixou claro o uso político de narrativas literárias:

Estudos como *Black Athena* [Atena negra], de Martin Bernal, e *The invention of tradition* [A invenção da tradição], de Eric Hobsbawn e Terence Ranger, ressaltaram a extraordinária influência da preocupação atual com as imagens puras (e até expurgadas) que elaboramos a respeito de um passado privilegiado e genealógicamente útil, do qual excluimos elementos, vestígios e narrativas indesejáveis. (...) quero enfatizar o poder de mobilização das imagens e tradições apresentadas e seu caráter fictício ou, pelo menos, fantasiosamente tingido de cores românticas (SAID, 1995, p. 47-48).

Vale ressaltar que Max Jakobson, principal historiador finlandês contemporâneo, credits à *Kalevala* o papel de comunicar ao mundo ocidental a luta da Finlândia por permanecer um país independente, reforçando sobremaneira o papel de embaixador cultural que os poemas épicos normalmente exercem. A análise empreendida por tal historiador dialoga amplamente com os conceitos abordados nesse capítulo.

Uma nação é feita, não nasce. (...) Uma tribo, ou uma entidade étnica, é transformada em uma nação pelo desenvolvimento de uma consciência de um passado partilhado e de um futuro em comum. Tal consciência somente pode ser criada pelos historiadores e poetas, artistas e compositores⁷⁵ (JAKOBSON, 1987, p. 21).

Para nosso estudo é interessante destacar que Anderson faz uma ressalva segundo a qual as “comunidades imaginadas” não surgiram necessariamente com o advento dos Estados Nacionais. Houve, durante a Idade Média, uma continuidade religiosa das comunidades, não mediada por reis ou soberanos como a maior parte dos territórios daquele momento histórico. Essa continuidade era possibilitada, segundo o autor, devido ao fato de que as comunidades eram concebidas mediante línguas sagradas e permeadas pelas leituras de um texto sagrado. Esse cenário se deteriorou a partir de dois fatores: a deteriorização gradual da própria língua sagrada e a descoberta do mundo não-europeu.

⁷⁵ No original: “A nation is made not born (...) A tribe, or an ethnic entity, is transformed into a nation by the development of a consciousness of a shared past and common destiny. Such a consciousness can only be created by the historians and poets, artists and composers.”

Dessa forma, a construção escrita do *Popol Vuh* se deu em um momento chave para a deteriorização do primeiro modelo de “comunidade imaginada”, aquela mediada por línguas sagradas e fundamentada na autoridade religiosa, enquanto a escrita e publicação da *Kalevala* é um exemplo claro da fundamentação das “comunidades imaginadas” nacionais.

Benedict Anderson afirma que as línguas impressas lançaram as bases para a consciência nacional devido a três fatores: primeiramente elas criaram campos unificados de intercâmbio e comunicação abaixo do latim e acima das línguas vulgares faladas. O segundo fator trata do capitalismo editorial, atribuindo nova fixidez à língua que, a longo prazo, ajudou a construir uma imagem de antiguidade à nação. Por fim, o capitalismo editorial criou línguas-de-poder de uma espécie diversa das antigas línguas administrativas.

Nesse universo, a literatura europeia ganha grande valor, posto que ela permite a utilização das línguas impressas vernáculas no estabelecimento das origens míticas de um povo. Stuart Hall, por exemplo, destaca essa questão ao afirmar que a literatura possibilitou traçar as origens de um povo nas brumas do tempo (HALL, 2001).

Por fim, Anderson destaca os fatores que possibilitaram a imaginação de uma nação. O primeiro seria a ideia de que uma língua escrita oferecia acesso privilegiado à verdade ontológica, por ser parte dessa verdade, retrabalhando, assim, as ideias da época de Herder. Esse fator relaciona-se à questão da autoridade, discutida em nosso primeiro capítulo, pois em sociedades de oralidade primária a autoridade recai sobre o discurso oral e naquelas de oralidade secundária ela permeia o discurso escrito. Há, portanto, uma conexão direta entre a linguagem escrita e a autoridade por ela representada e a formação de nações. Em seguida, segundo Anderson, teríamos a crença de que a sociedade era organizada de maneira natural em torno de e sob centros elevados. Essa noção se opõe à organização monárquica, pois, sob a insígnia de uma nação, dois compatriotas não estão conectados por terem o mesmo soberano e sim por ambos fazerem parte de um mesmo povo. Por fim, há para o autor, a reinvenção da concepção de temporalidade, em que cosmologia e história não se distinguiam. Novamente percebemos uma conexão com a cultura escrita, que trouxe consigo a organização linear do tempo, que será ainda discutida com mais profundidade tanto no universo histórico quanto no tradutório.

3.2 Tempo, história e narrativa

O processo histórico que permeia a construção escrita, a publicação e as traduções da *Kalevala* e do *Popol Vuh* contribuiu para a organização espacial de seus respectivos povos, chegando a desempenhar um papel determinante na formação das “comunidades imaginadas” da Finlândia e dos maias-quichés na Guatemala e México⁷⁶.

A relação entre as obras e o discurso histórico, entretanto, não se detém à questão territorial, tendo alcançado também as noções de tempo. Sendo assim, discutiremos como o discurso literário e o histórico marcaram as concepções de tempo trazidas e redimensionadas pelas narrativas em questão e como tais noções contribuíram para a construção dos universos ficcional e histórico.

Algumas concepções temporais que atravessam a *Kalevala* e o *Popol Vuh* já foram abordadas lateralmente em nossas análises. Temos, primeiramente, a condensação do passado no momento da construção escrita das narrativas, provenientes do universo oral. Tal como destacamos no capítulo 1, Walter Ong afirma a contradição segundo a qual esse processo cristalizou a narrativa, matando-a, mas possibilitando seu renascimento por meio de um número potencialmente infindável de leitores.

A fixidez de um momento do universo oral levou, também, à comutação de um universo coletivo para uma infinidade de participantes individuais e a uma ordenação das narrativas, pela escrita, a mesma tecnologia que permeava os discursos de poder no momento de chegada dos espanhóis à América e da colonização russa da Finlândia, trazendo consigo embutidos os arquivos da teologia, historiografia e do direito.

Essa recriação por meio da leitura é intensificada, então, pelas traduções. O tradutor, antes de tudo um leitor, irá descrever o passado para melhor trazer o contexto da obra para leitores presentes e futuros, fato de que discutiremos no quarto capítulo de nosso estudo.

Além disso, a participação dada a essas obras na formação nacional de seus povos alteraram o fluxo temporal, uma vez que elas foram, e ainda são, produtos culturais utilizados para gerar uma noção de ancestralidade às novas nações. Esse fator é amplificado pela virtual ausência de textos anteriores escritos em suas respectivas

⁷⁶ Para uma noção espacial da área ocupada pelos maias-quichés na Mesoamérica conferir os mapas da tradução estadunidense do *Popol Vuh* produzida por Dennis Tedlock.

línguas, o finlandês e o quiché, tratando-se, portanto de casos ainda mais marcantes de narrativas de grande importância cultural.

Ampliaremos essa discussão a partir do caráter cultural dos textos, que dialogam com os universos literário, histórico e etnográfico, os quais têm concepções de tempo bastante diversas, as quais são, direta ou indiretamente, tratadas em suas traduções comentadas. Dessa forma, o universo literário trafega pelo passado, presente e futuro, enquanto o campo da antropologia, marcadamente sincrônico, contrapõe-se ao conhecimento histórico, notadamente diacrônico.

As obras ainda relacionam-se aos universos cronológicos das metrópoles e vizinhos, como é o caso da Espanha para o *Popol Vuh* e dos países escandinavos para a *Kalevala*, trazendo padrões estrangeiros para a passagem do tempo. Esse fator é mais claro no contraste dos calendários maia e espanhol, ou nas estruturas cíclicas da *Kalevala*, semelhantes àsquelas da saga *Völsunga* norueguesa, registrada por volta do ano 1400.

Assim, mesmo as noções de tempo cronológico são relativas no que tange às narrativas. Esse fator é ainda problematizado devido ao fato de que tanto a *Kalevala* quanto o *Popol Vuh* iniciam-se com narrativas cosmogônicas.

Proveniente de universos míticos e religiosos, a cosmogonia abrange narrativas acerca da criação do universo. Em tais narrativas em geral o nada é substituído pela criação ou o caos é organizado em ordens específicas. No caso das obras aqui estudadas, os deuses desempenham um papel secundário na *Kalevala*, ou central no *Popol Vuh*, mas há em comum a noção de que o tempo passa a ser contado a partir da primeira aurora, narrada no início de ambos os poemas.

Em nosso estudo, percebemos que, tal como os historiadores, os tradutores estão permanentemente voltados ao passado e terão que reinterpretar as conexões entre história e tempo em suas reescritas. Para problematizarmos essa relação analisaremos as teorias de Paul Ricoeur acerca de tempo e narrativa e de Walter Benjamin acerca de História e narração.

A escolha de tais teóricos foi motivada por suas relativizações do conceito de história a partir de considerações a respeito do continuum temporal, por sua aplicabilidade aos diversos ramos de estudos com os quais a *Kalevala* e o *Popol Vuh* dialogam e pelo fato de que ambos os teóricos formularam teorias de grande impacto também para o ramo dos Estudos da Tradução.

Paul Ricoeur (1913-2005) foi um filósofo francês que aliou estudos de campos diversos e muitas vezes opostos das ciências humanas, tendo refletido acerca das conexões entre hermenêutica, fenomenologia, psicanálise, estruturalismo, historiografia, linguagem e literatura.

Neste capítulo, nos centraremos nos estudos presentes nos três volumes da obra *Tempo e Narrativa*, publicada pela primeira vez na França em 1983. Em seu primeiro volume, Paul Ricoeur discute a conceituação de história, dialogando, inclusive, com as concepções de Paul Veyne aqui discutidas. Para Ricoeur, a história contemporânea apresenta uma relação conflitiva com a narrativa. Dessa forma, o autor apresenta o que ele denomina três cortes epistemológicos da competência histórica, afetando-a em três níveis, o dos procedimentos, o das entidades e o da temporalidade (RICOEUR, 2010, vol. 01, p.290).

O primeiro corte, relativo aos procedimentos, se dá quando o historiador se torna juiz do processo explicativo histórico, levando à autonomização do mesmo. Para o autor, “conceituação, busca da objetividade, redobramento crítico marcam as três etapas da autonomização da explicação em história com relação ao caráter ‘autoexplicativo’ da narrativa” (RICOEUR, 2010, vol. 01, p.293).

O segundo corte se dá na substituição dos grandes personagens históricos pelas forças sociais anônimas, restringindo as relações entre história e narrativa, já que “a nova história parece, pois, estar destituída de personagens. Sem personagens, não pode continuar a ser uma narrativa” (RICOEUR, 2010, vol. 01, p.23). Nessa perspectiva, figuras icônicas como os próprios Elias Lönnrot e Francisco Ximénez perderiam espaço.

O último corte seria consequência dos dois primeiros e resultaria em uma reavaliação do tempo histórico, o qual “não parece ter relação direta com o da memória, da expectativa e da circunspeção de agentes individuais” (RICOEUR, 2010, vol. 01, p.293).

Portanto, a busca da objetividade, a não inclusão de personagens e o distanciamento entre o tempo histórico e aquele da memória afastariam o discurso histórico do universo narrativo. Porém, como o autor destaca “a história não poderia romper todo o vínculo com a narrativa sem perder seu caráter histórico” (RICOEUR, 2010, vol. 01, p. 294).

O momento atual dos estudos históricos é relevante para nossa análise, uma vez que, as obras cruzam as fronteiras entre o literário e o histórico, porém a concepção

de história dos três momentos relevantes para nosso estudo representam três conceitos distintos de história.

Assim, o século XVII, que marca a construção escrita do *Popol Vuh*, representa um momento em que história e crônica ainda se confundiam, lançando as bases da historiografia e da literatura latino-americanas. Já o século XIX, que marca a construção escrita da *Kalevala* e a chegada do *Popol Vuh* à Europa relaciona-se aos preceitos de Herder e à reinterpretação de Hobsbawn, a partir das quais podemos compreender a escrita da História a partir da construção de nações e tradições. Por fim, temos o século XXI, com as traduções das obras para o português brasileiro, momento no qual as fronteiras entre história e narrativa se tornam mais uma vez porosas, como é possível perceber nas definições de LeGoff e Veyne previamente citadas.

Nos volumes seguintes de *Tempo e Narrativa*, em particular no terceiro tomo, Paul Ricoeur se dedica às convergências e confluências entre história e narrativa demonstrando que elas são profundas e ancestrais, como apresentamos a partir de Walter Mignolo na abertura deste capítulo, quando discutimos que na Grécia Antiga a distinção entre poesia e história só surge a partir da criação do conceito de mimese.

Ricoeur começa sua análise com uma conexão temática, parte do processo denominado de confluência:

De que a experiência fictícia do tempo relaciona à sua maneira a temporalidade vivida e o tempo percebido como uma dimensão do mundo, temos um indício elementar no fato de que a epopéia, o drama ou o romance não se privam de misturar personagens históricos, acontecimentos datados ou datáveis, bem como lugares geográficos conhecidos, com os personagens, os acontecimentos e os lugares inventados (RICOEUR, 2010, vol. 03, p.217).

A tradição ocidental da epopeia ilustra com precisão a afirmativa de Ricoeur. Temos, por exemplo, a *Ilíada*, de Homero, cuja ação é centrada em cinquenta dias durante o último ano da guerra de Tróia. A partir dessa premissa a obra grega introduz acontecimentos e heróis fictícios, bem como forças mitológicas por meio da participação dos deuses.

O ciclo heróico do *Popol Vuh*, principalmente no trecho reservado às aventuras dos gêmeos traz características mais fortemente mitológicas do que históricas, salvo as descrições da organização familiar, social e cultural circundando os heróis.

Já a *Kalevala*, apresentada por seus tradutores normalmente como um poema épico, talvez por conta dos *grids* apontados por Lefevere, também se relaciona mais fortemente ao universo mitológico do que a qualquer acontecimento histórico. Vale ressaltar que a única referência a uma dinastia finlandesa, ou seja, o nascimento do Rei da Carélia, não corresponde a nenhum acontecimento histórico.

Nessa obra, o apelo representado pela mitologia é um fator culturalmente mais relevante para os intuitos proto-nacionalistas finlandeses, até porque, após séculos de dominações por parte de Suécia e Rússia, pode-se inferir que não havia acontecimentos históricos gloriosos que pudessem validar as pretensões nacionalistas finlandesas.

O teórico francês faz uma ressalva com relação à comunicabilidade entre os discursos histórico e literário, enfatizando a direção em que os fatores se comunicam:

No entanto, cometeríamos um grave engano se concluíssemos que esses acontecimentos datados ou datáveis arrastam o tempo da ficção para o espaço da gravitação do tempo histórico. O que ocorre é o contrário. Pelo mero fato de o narrador e seus heróis serem ficcionais, todas as referências a acontecimentos históricos reais são despojadas de sua função de representância no tocante ao passado histórico e se alinham ao estatuto irreal dos outros acontecimentos (RICOEUR, 2010, vol 03, p.218).

No caso das obras aqui estudadas, essa percepção se torna mais complexa devido aos diversos graus de historicidade dos acontecimentos retratados. A princípio temos um caso em concordância com a visão de Ricoeur, pois no *Popol Vuh* há personagens históricos quichés, que são retirados do discurso historiográfico e inseridos na genealogia dos gêmeos heróis, ganhando, dessa forma, um *status* ficcional. Esse é o caso dos três grandes chefes mencionados nos últimos versos do poema, que se conclui com uma menção à Santa Cruz, denominação espanhola que, assim como os líderes maias, deixa o universo de registros históricos e ingressa no universo da narrativa poética:

Havia três desses Chefes então,
Cada um na sua própria família.
Assim é a natureza de Quiché,
Nunca mais vista.
Ela existiu antigamente para os senhores,
Mas está perdida.
Assim isso conclui tudo sobre Quiché,
Chamada Santa Cruz (MEDEIROS, 2007, 455).

Nessa passagem, exemplo máximo da conexão entre poesia e história, que conclui o *Popol Vuh*, pode-se argumentar que as afirmações deixam mais questões

nebulosas do que certezas. Uma vez que, a abrupta inclusão do cenário da colonização parece decretar o final da dinastia quiché, fato contraditório com o restante do poema, voltado para a sobrevivência de sua cultura. Além disso, na edição brasileira, Sérgio Medeiros e Gordon Brotherston acrescentam uma nota de rodapé ligada à palavra “antigamente” que afirmam ser uma “referência ao *Popol Vuh* original, que não existe mais, segundo o(s) autore(s) desta versão da cosmogonia maia-quiché” (MEDEIROS, 2007, p.455). Essa afirmação traz novamente mais perguntas que respostas, pois, caso o chamado “*Popol Vuh* original” seja o texto recebido por Francisco Ximénez e por ele perdido, o autor dessa versão teria pleno conhecimento de seu conteúdo. Esses elementos vêm a demonstrar que, assim como a conexão entre oralidade e escrita, a ligação entre discurso histórico e literário também é permeada por tensões. Porém, neste caso específico Brotherston opta por apresentar a explicação de Ximénez como a única possível.

Na *Kalevala*, a inserção da genealogia dos governantes se dá por meio de um simulacro historiográfico, com o nascimento do fictício rei da Carélia, talvez para manter um paralelismo histórico e literário com seus vizinhos monárquicos escandinavos.

O ponto mais relevante para nossa discussão, entretanto, trata da inclusão das obras no discurso histórico, ao se tornarem símbolos nacionais e fundamentarem a “invenção de tradições” que Herder propôs e Hobsbawn analisou.

Nesse sentido, Ricoeur amplia as discussões acerca das fronteiras entre narrativa e história, ou mais especificamente, entre ficção e história, ao lidar com a convergência de temas e personagens e chegar ao entrecruzamento estrutural de ambas. Nesse universo, o tempo é mais uma vez o fator fundamental:

Por entrecruzamento entre história e ficção, entendemos a estrutura fundamental, tanto ontológica quanto epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam suas respectivas intencionalidades tomando de empréstimo a intencionalidade da outra, (...) por um lado, a história se serve de alguma maneira da ficção para reconfigurar o tempo, e em que, por outro, a ficção se serve da história com o mesmo intuito (RICOEUR, 2010, vol. 03, p.311-312).

Para o autor, a relação entre ficção e história se dá, primeiramente, pela ficcionalização do discurso histórico, pois, ao serem incluídas em obras ficcionais, “todas as referências a acontecimentos históricos são despojadas de sua função de

representância no tocante ao passado histórico e se alinham ao estatuto irreal dos outros acontecimentos” (RICOEUR, 2010, vol 3, p.218).

Nesse momento, o filósofo dialoga com o campo da Fenomenologia, escola fundada por Edmund Husserl (1839-1938), um dos três pensadores que o próprio Ricoeur citava como suas maiores inspirações, ao lado de Gabriel Marcel e Emmanuel Mounier.

Husserl desenvolveu as teorias fenomenológicas como reação à corrente metafísica, buscando estabelecer um rigor científico que levasse à descoberta das estruturas essenciais dos atos (noesis) e das entidades objetivas que a elas correspondem (noema), ambos aprendidos por meio da experiência.

A fenomenologia de Husserl focava no estudo da consciência e de seus objetos e rejeitava o historicismo devido à sua relatividade, que impossibilitava o rigor científico. Ricoeur argumenta, entretanto, que a fenomenologia vem a responder como “uma parcela de acontecimentos mundanos é incorporada à experiência temporal dos personagens de ficção” (RICOEUR, 2010, vol. 3, p. 218).

Para o filósofo, a resposta se dá a partir do encontro não de duas ações ou eventos, mas de duas experiências. Assim, ao analisar o romance *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf,

(...) todo o dinamismo do romance de Virginia Woolf pôde ser derivado, acima, do antagonismo entre o que chamamos tempo mortal e tempo monumental. Mas o que confere ao romance uma riqueza infinitamente superior ao enunciado de uma mera antinomia especulativa é que o narrador nunca confronta duas entidades, duas categorias – mesmo que fosse dois existenciais no sentido de Heidegger –, e sim duas experiências-limite. (...) O mesmo pode ser dito do tempo cósmico: o romance só o designa revestido dos aparatos da monumentalidade e encarnado nas figuras da autoridade, de “proporção” e de intolerância, cúmplices da ordem estabelecida (RICOEUR, 2010, vol 03, p.209).

Faz-se necessário, ainda, relativizar a teoria de Ricoeur para nossa análise, uma vez que a *Kalevala* e o *Popol Vuh* não são romances, e apresentam uma estrutura narrativa proveniente do universo oral, com outro teor de complexidade com relação à criação de escritores como Virginia Woolf. Por outro lado, os textos aqui analisados combinam estruturas narrativas provenientes de séculos anteriores a seu registro, tanto no caso das culturas autóctones, como no que tange aos diálogos com os colonizadores, fator que confere grande complexidade cultural.

O papel da experiência-limite se dá, portanto, não somente no decorrer da narrativa, como também em seu processo de construção escrita. Francisco Ximénez e Elias Lonnröt desempenharam, como vimos, o papel de antropólogos de urgência, buscando preservar culturas em risco de extinção.

A consideração acerca do tempo cósmico como partidário da ordem estabelecida também possibilita um diálogo com as obras aqui estudadas, como no caso das genealogias dos gêmeos, chegando até os colonizadores espanhóis e da partida pouco honrosa de Väinämöinen ao final da *Kalevala*, abrindo caminho para uma nova era aristocrática.

Vale ressaltar que os dois trechos da *Kalevala* escritos por Elias Lonnröt, sem correspondências com a poesia oral, são relevantes para o que aqui estamos argumentando⁷⁷. O início do poema ressalta o papel da experiência do cantor popular na formulação do poema, criando, assim, um narrador ideal que funcionaria como simulacro da experiência coletiva de ouvir tais canções. Já o último canto da epopeia relata o afastamento do principal herói da narrativa, quebrando a estrutura cíclica das sagas escandinavas, como é o caso dos *Edda* islandeses do século XIV e da *Saga Volsunga* norueguesa do século XV.

No caso do *Popol Vuh* a inserção do tempo cósmico é ainda mais complexa, por conta das diferenças entre os calendários maia e espanhol. Dessa forma, mensurar tempo é vital para a empresa colonial, como pode ser verificado, inclusive, pela prevalência da crônica e dos gêneros epistolares na fundação da literatura latino-americana. Já a sociedade maia possuía dois calendários de imensa importância para seu universo cultural, estando intimamente ligados às narrativas que compõem o *Popol Vuh*, sendo que os próprios heróis gêmeos eram, muitas vezes, associados aos números do calendário ritual.

Não devemos esquecer que o abismo entre o tempo do mundo e o tempo vivido só é transposto por intermédio da construção de alguns *conectores* específicos que tornam o tempo histórico pensável e maleável. O calendário, que colocamos à frente desses conectores, pertence ao mesmo gênio inventivo que já vemos em ação na construção do *gnómon*⁷⁸. (...) assim como o intérprete realiza a tradução contínua de uma língua para outra,

⁷⁷ Vale ressaltar que o tradutor brasileiro José Bizerril não destaca tal fator em seu paratexto, apesar de considerar Lönrot como autor da *Kalevala*.

⁷⁸ Ricoeur se utiliza aqui do objeto *gnómon*, que é provavelmente o mais antigo instrumento astronômico construído pelo homem, que consistia de uma vara perpendicular ao chão para observação dos processos cíclicos da luz solar. Esse instrumento possibilitou as concepções de duração do dia, de estações do ano e de direcionamentos segundo os pontos cardeais.

juntando dois universos linguísticos de acordo com um certo princípio de transformação, o *gnómon* junta dois processos de acordo com hipóteses sobre o mundo (RICOEUR, 2010, vol. 3, p.313).

Na teoria apresentada o *gnómon* se torna o mediador entre as experiências do mundo e os quantificadores que permitem que elas sejam inseridas no tempo historiográfico e, em última instância, narradas.

No universo que circunda o *Popol Vuh* essa comparação é particularmente relevante. Os maias possuíam, como já afirmamos, um calendário civil de 365 dias e um calendário ritual, de 260 dias, que até hoje não foi completamente decifrado, mas que calcula-se que tivesse funções voltadas para a astronomia e a agricultura. Os dois instrumentos combinavam-se em uma estrutura cíclica que renovava-se a cada cinquenta e dois anos.

O calendário romano chega com os espanhóis, mas não substitui o método maia, posto que sua utilização ia além da contagem de tempo, tendo aplicações nos universos social e cultural das tribos colonizadas, determinando desde períodos de festivais até padrões arquitetônicos.

Na *Kalevala*, o universo cronológico manifesta-se na introdução do universo atemporal mítico em uma comunidade finlandesa altamente assimilada pela cultura e pelas estruturas sociais e políticas suecas e russas, oferecendo uma alternativa de existência cultural. Vale ressaltar que Lonnröt vai à Carélia por ser lá o último território que falava finlandês e que o lema do processo proto-nacionalista finlandês era: “suecos não somos, russos não queremos ser. Sejamos, então, finlandeses”.

É interessante lembrar, ainda, que o processo de construção escrita da *Kalevala* foi amplamente documentado como parte das pretensões nacionalistas do território por meio de crônicas de Lonnröt e de seus extensos diários, ambas formas textuais voltadas para a mensuração do tempo.

O segundo autor que consideramos vital para a compreensão da relação entre as obras estudadas, a história e o tempo é Walter Benjamin. Benjamin (1892-1940) foi um intelectual alemão com atuação marcante nos campos da crítica literária, filosofia, sociologia e estudos de tradução. Além de suas considerações acerca da tradução, ele próprio atuou como tradutor de Baudelaire e de Proust para a língua alemã.

Suas teorias foram permeadas pelo marxismo, em especial a partir da década de 1930, e por concepções do misticismo judaico. Suas teses sobre a história são

normalmente estudadas sob o viés do materialismo histórico, amplamente anunciado no texto. O materialismo histórico, abordagem primeiramente elaborada por Karl Marx e Friedrich Engels, defende a evolução da história a partir da luta entre classes sociais opressoras e oprimidas.

Sua demoninação é derivada da observação das conexões entre as estruturas e superestruturas com os meios e modos de produção. Dessa forma, o processo histórico estaria ligado às condições materiais e concretas da sociedade, opondo-se, portanto, a correntes idealistas de pensamento.

Segundo essa concepção marxista, as visões de mundo mais difundidas em uma sociedade seriam orquestradas pela classe dominante e mantidas por instâncias de poder, como é o caso do direito e da religião.

As noções de história expressas por Walter Benjamin, entretanto, não se resumem a uma problematização do materialismo histórico. Para Michel Löwy,

A filosofia da história de Walter Benjamin bebe em três fontes diferentes: o romantismo alemão, o messianismo judeu e o marxismo. Não é uma combinatória ou “síntese” dessas três perspectivas (aparentemente) incompatíveis, mas a *invenção*, a partir delas, de uma *nova concepção*, profundamente original (LÖWY, 2002, p. 199).

Löwy destaca que os estudos iniciais de Benjamin acerca da história foram marcados por concepções utópicas ou mesmo messiânicas, tendo sido somente a partir de 1924, com a leitura de *História e consciência de classe*, de Georg Lukacs que o materialismo histórico passa a ser um elemento marcante de suas análises.

Segundo a apresentação de Lukacs, não é difícil compreender o fascínio operado pela abordagem marxista:

O que era o materialismo histórico? Era, sem dúvida, um método científico para compreender os acontecimentos do passado em sua essência verdadeira. Mas, em oposição aos métodos de história da burguesia, ele nos permite, ao mesmo tempo, considerar o presente sob o ponto de vista da história, ou seja, cientificamente, e visualizar nela não apenas os fenômenos da superfície, mas também aquelas forças motrizes mais profundas da história que, na realidade, movem os acontecimentos (LUKÁCS, 2003, p. 414-415).

Em *Sobre o Conceito de História*, estudo escrito por Benjamin no ano de sua morte em 1940, e publicada postumamente, o conceito de materialismo histórico convive com uma relativização do tempo que chega a conflitar com os princípios marxistas. Para Löwy,

Contra essa visão linear e quantitativa, Benjamin opõe uma percepção *qualitativa* da temporalidade, fundada, de um lado, na *rememoração*, de outro na *ruptura messiânica/revolucionária da continuidade*. A revolução é o “correspondente” (no sentido baudelairiano da palavra) profano da interrupção messiânica da história, da parada messiânica do “devir” (Tese XVII): as classes revolucionárias, escreve na Tese XV, estão conscientes, no momento da ação, de “romper o contínuo da história”. A interrupção revolucionária é, portanto, a resposta de Benjamin às ameaças que faz pesar sobre a espécie humana a perseguição da tempestade maléfica chamada “Progresso”, uma tempestade que acumula ruínas e prepara catástrofes novas (Tese XII). Corria o ano 1940, um pouco antes de Auschwitz e Hiroshima... (LÖWY, 2002, p. 205).

A proposta benjaminiana, voltada, como destaca Löwy, para a rememoração e para a ruptura da continuidade, dialoga com nosso cenário por meio da dinâmica das retraduições. Tanto a *Kalevala* quanto o *Popol Vuh* são exercícios de rememoração individual e coletiva desde sua construção escrita e, ao longo de suas inúmeras traduções, cada teórico-tradutor destaca edições anteriores e momentos históricos específicos para fundamentar sua revisão da obra e do sistema cultural que a cerca, condensando determinados períodos de tempo e apagando outros de seu universo de leitura instaurando, dessa maneira, uma descontinuidade. Esse fator será ainda expandido em nosso último capítulo, dedicado a uma proposta de leitura para os paratextos de teóricos-tradutores.

Löwy cita, ainda, que o teórico Jürgen Habermas criticou a combinação entre o materialismo histórico e a visão anti-evolutiva da história na filosofia de Benjamin. Entretanto, é precisamente essa confluência improvável que torna suas análises únicas e valiosas para nosso estudo:

Para Habermas, existe uma contradição entre a filosofia da história de Benjamin e o materialismo histórico. O erro de Benjamin foi, segundo ele, ter querido impor – “como um capuz de monge sobre a cabeça” – ao materialismo histórico de Marx, “que leva em conta progressos não somente no campo das forças produtivas, mas também da dominação”, “uma concepção histórica antievolucionista”. Na realidade, uma interpretação dialética e não evolucionista da história, levando em conta ao mesmo tempo os progressos e as regressões – como fizeram Benjamin e seus amigos da Escola de Frankfurt – pode fundamentar-se em vários escritos de Marx. No entanto, é verdade que ela entra em conflito com as interpretações dominantes do materialismo histórico, desenvolvidas no curso do século XX. O que Habermas pensa ser um erro é precisamente a fonte do valor singular da filosofia benjaminiana da história e sua capacidade de compreender um século caracterizado pela imbricação estreita entre a modernidade e a barbárie (LÖWY, 2002, p. 205).

Além disso, o próprio processo de formação nacional busca delinear uma origem mítica de seus povos, traçando um processo evolutivo falacioso que culminasse na construção da nação. Na *Kalevala*, por exemplo, o povo do norte, chamado Pohjola, é associado aos habitantes da Lapônia, vilanizados tanto na epopeia quanto na cultura finlandesa em geral. Durante o movimento nacionalista finlandês, eles foram excluídos do imaginário finlandês e até hoje buscam exposição nacional.

Assim sendo, é vital para nosso estudo compreendermos como a história reinventa o passado. Nas palavras de Walter Benjamin:

O passado traz consigo um índice misterioso, o que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Outro fator fundamental da teoria Benjaminiana sobre história e tempo, resulta da visão que ele tem do sujeito dentro do processo histórico. Como afirma o teórico Georg Otte:

O alvo do anarquismo benjaminiano não é simplesmente a ideologia do progresso, mas a idéia da progressão vista geralmente como qualidade indissociável do tempo. Faz parte desta ideologia a idéia de que o sujeito, enquanto gerador do progresso, ocupa um lugar exclusivo dentro da história: à maneira do observador na beira de um rio, ele assiste ao fluxo progressivo do tempo, sendo que as coisas trazidas por este fluxo aparecem e desaparecem diante dos olhos deste observador. Contrariando esta perspectiva, Benjamin não admite que o passar do tempo signifique a perda definitiva destas coisas: em primeiro lugar porque o sujeito não ocupa um lugar fixo na 'beira' da história, mas é levado por ela junto com os outros objetos; o sujeito também é objeto da história. Em segundo lugar, porque a imagem do fluxo linear, a idéia da linha do tempo em geral, é inadequada, ou pelo menos insuficiente, para uma compreensão de um presente que tem suas dívidas com o passado (OTTE, 1994, p.07 - 08).

Dessa forma, poderíamos pensar que o sujeito é inserido no processo tanto como agente das ações que constituem a história quanto como autor do discurso histórico, da narração tão enfatizada por Jacques LeGoff e Paul Veyne descrita no início de nossas reflexões. Benjamin acrescenta ainda mais profundidade a essa questão ao anunciar a

responsabilidade de cada sujeito de se opor às tendências das classes dominantes, revelando suas heranças marxistas:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1987, p. 224 - 225).

Para Benjamin, o vencedor conta a história, “carrega os despojos do cortejo” do passado para reiterar sua visão de mundo e conservar seu poder. No caso das obras estudadas, pode-se observar que essa relação revela-se curiosamente multifacetada, pois se tem, em ambos os casos, uma relativização do papel das metrópoles, Espanha e Rússia. Por um lado, ambas buscavam sustentar suas posições colonizadoras, entretanto, esse poder foi relativizado, no caso do *Popol Vuh*, pela distância geográfica e pela dupla tendência da Igreja Católica em conservar e destruir a cultura nativa, muitas vezes, associando-se à elite indígena. Já no caso da *Kalevala*, o poderio é contrabalançado pelo fato de a Rússia somente ter conquistado o território finlandês por conta de uma pressão indireta exercida pelo Império Napoleônico sobre a Suécia, tendo procedido então a experimentar formas de governo que alternavam liberalismo e autoritarismo.

A grande diferença entre os contextos estudados de escrita e resgate reside no objetivo da inclusão dos vestígios do discurso autóctone, como reminiscências de processos que, no cenário finlandês representavam uma estratégia política de afirmação nacional e no âmbito do *Popol Vuh* o discurso nativo entrou por brechas possibilitadas por missionários humanistas.

De qualquer forma, a alternância de estratégias de governo e a incorporação direta ou indireta da cultura autóctone nos discursos oficiais levaram a uma apropriação das reminiscências plenas de lacunas, as quais serão discutidas e problematizadas pelos tradutores da *Kalevala* e do *Popol Vuh*.

Benjamin destaca que a apropriação das reminiscências do passado perpassa a noção de citação, incluindo a textual, que vem a estabelecer um parentesco entre o passado e o presente, reavivando a memória. Georg Otte aprofunda essa questão ao afirmar que,

através da citação, o texto do passado dá provas da sua presença permanente, que não é o resultado de algum esforço de memória; o fragmento citado é a materialização de um parentesco subliminar, um vestígio, que sempre existiu e pré-existiu ao autor do texto. Este autor, numa postura semelhante à do historiador, espera o 'acaso' (um derivado de "cair"!) da citação, o *déjà vu*, para relacionar o texto presente com um texto anterior. Em outras palavras: também entre textos existe a promessa de um "encontro secreto" [Tese 2ª], um potencial de afinidades que se concretiza graças à "presença de espírito" do autor, cujo papel consiste em "fixar" as afinidades existentes que, evidentemente, vão muito além do próprio fragmento citado (OTTE, 1994, p.65).

Retornando à discussão da construção do discurso histórico, lidando com o viés de processo de transmissão cultural, Benjamin destaca que a relação entre o vencedor e a narrativa histórica é estabelecida pela empatia na apropriação do passado:

A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê tem uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à convéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão de cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1987, p.225).

Recuperamos, também nesse sentido, a discussão anterior centrada na teoria de Pierre Bourdieu, segundo a qual os bens simbólicos podem se tornar capital cultural, representativos da autoridade e do poder. Esse processo que, segundo Benjamin, é sintomático da cultura enquanto barbárie, perpassa a construção escrita da *Kalevala* e do *Popol Vuh* devido à convergência de fatores políticos e instâncias de poder, combinados a esforços autóctones de sobrevivência cultural, assim como seus vários de transmissão

cultural. Nesse sentido, as ferramentas de Even-Zohar se revelam como instrumentos perigosamente neutros para se compreender a produção de cultura, distanciadas das tensões de instâncias de poder e dominação.

A questão do poder surge mais uma vez quando o teórico alemão introduz o momento político subjacente à escrita das teses sobre a história: o crescimento do fascismo na Europa. Benjamin expõe, então, uma revisão do conceito de história que permita redimensionar a ocorrência dos chamados “estados de exceção”:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo (BENJAMIN, 1987, p.226).

Uma vez compreendida a relação estabelecida por Benjamin entre tempo, passado e poder no discurso histórico podemos discutir a tese mais relevante para nosso estudo. Na 14ª tese sobre a história, Benjamin apresenta a noção da história sendo construída a partir do tempo saturado de “agoras”:

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim como a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestido antigo. A moda tem um raro faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como concebeu Marx (BENJAMIN, 1987, p. 229-230).

Essa posição é fundamental para nossa análise, posto que a tradução interrompe a ilusão do *continuum* histórico, pois o texto traduzido é um fato da cultura-alvo e do presente, mas permanentemente ligado à cultura-fonte e ao passado, resignificando-o. Cada tradução é, portanto, um agora, uma atualização do texto fonte, sujeita a relações de poder representadas por elementos culturais, ideológicos, econômicos e políticos, como detalharemos no próximo capítulo.

A relação entre história, tradução e poder se revela em uma duplicidade de tensões entre a manutenção das reminiscências e os momentos de mudança:

A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a forma dos dias feriados, que são os dias da reminiscência. Assim, os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios. Eles são monumentos de uma construção histórica da qual não parece mais haver na Europa, há cem anos, o mínimo vestígio (BENJAMIN, 1987, p.230).

Neste sentido, se, por um lado, o processo de atualização do texto está sujeito a instâncias de poder, por outro lado ele abre uma lacuna para o pensamento revolucionário.

Esse ponto é mais uma vez relevante e nos remete aos dois sistemas de calendários que conviveram e ainda convivem na Mesoamérica e ao fato de um dos feriados mais populares da Finlândia ser o Dia da Kalevala, uma data marcada por encenações públicas e cuja alegria contrasta sobremaneira com o ar solene de seu feriado de independência.

Esses elementos, combinados às próprias traduções, caracterizam processos de rememoração, ou *Eingedenken* assim discutidos por Georg Otte em sua problematização das relações entre história e tempo em Benjamin:

Contrariando as aparências, a rememoração não é um ato conservador no sentido de uma volta ao passado. Relacionando o presente com o passado e reativando periodicamente este passado 'velho' através do enfoque novo de cada presente, a rememoração não só contribui para uma revisão permanente do passado, mas também para um controle consciente sobre o presente. A rememoração é anárquica no sentido de destruir a continuidade repressora de um *status quo* "vazio" que se sustenta através de uma estrutura de poder mais ou menos fortuita. (...) A idéia do *Eingedenken* oferece uma síntese entre o estático e o dinâmico, da repetição (do mesmo dia) e da progressão (dos anos). Esta síntese se caracteriza por uma espécie de tensão permanente entre estes dois pólos, que se encontram numa relação de interdependência: para o estático se solidificar através da repetição cíclica, o próprio ciclo tem que passar por um mínimo de espaço de tempo, ou seja, a repetição pressupõe a mudança para se realizar e para confirmar, assim, a identidade do elemento repetido (OTTE, 1994, p.63-64).

Dessa forma, todo o polissistema cultural centrado na *Kalevala* e no *Popol Vuh* tem suas manifestações centrais nas próprias obras, que, por meio de traduções intersemióticas se convertem em manifestações coletivas mediadas por teatro, performance e música e, por meio de traduções interlinguais, estabelecem contatos além fronteiras.

As obras em si são casos de rememoração, sintetizando a relação entre sincrônico e diacrônico, entre o estático e o dinâmico uma vez que cada texto traduzido está submetido a fenômenos sincrônicos e diacrônicos na cultura-alvo e a processos diacrônicos desde a cultura-fonte, como discutiremos dentro em breve.

A 17ª tese de Benjamin centra-se na metodologia historicista de adição de fatos em um tempo compreendido como homogêneo e vazio:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu *interior* o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas (BENJAMIN, 1987, p.231).

A noção da mônada é bastante representativa da obra teórica de Benjamin, uma vez que perpassa o científico e o esotérico, ao representar o ser supremo do gnosticismo e a partícula fundamental e indivisível da filosofia de Leibniz.

Para Georg Otte, a mônada é um dos conceitos escolhidos por Benjamin para articular o pensamento histórico, ao lado de imagens e constelações, revelando que, para o autor, “A mônada, de certo modo, é a dobradiça que articula questões do conhecimento e questões da história. Trata-se de uma espécie de contração repentina do tempo, onde os acontecimentos dispersos se condensam para tomarem uma forma física ou espacial” (OTTE, 1994, p.93). Ela está ligada, ainda, à cristalização dos fatos históricos, ponto esse que será fundamental para nossa discussão quando abordarmos, em nosso capítulo final, a visão mítica que permeia as próprias obras estudadas, convertidas em elementos culturais e políticos, quando confrontadas com a visão dos teóricos-tradutores. Há, poderíamos dizer, uma cristalização do discurso oral por meio da escrita e do discurso

escrito por meio do historicismo. Os teóricos-tradutores das edições brasileiras aqui estudadas apresentam a visão historicista ao apresentarem a evolução das traduções anteriores como um processo contínuo de encadeamentos, sem apontar muitas tensões entre as diferentes escolas de pensamento e instâncias de poder que atravessaram cada retradução.

Georg Otte destaca que essa compreensão revela-se como uma adição negativa uma vez que

o papel de cada acontecimento se limita a tomar o lugar do anterior e de negá-lo desta maneira. A mera substituição de um acontecimento por outro é um processo de negação, que não se torna positivo por ser contínuo. Consequentemente, uma interrupção desta continuidade negativa, a explosão do "*continuum*", significa acabar com esta mudança sem fim, ou seja, negar um processo que, em si, é negativo e criar pelo menos a possibilidade para a constituição de algo positivo (OTTE, 1994, p.39).

Salvando as distâncias e acontecimentos, a tradução não opera uma adição negativa, uma vez que os mesmos elementos históricos e culturais, contidos nas narrativas, são atualizados a cada “agora” e uma nova tradução não elimina as anteriores, apesar de haver indiscutíveis esforços editoriais para tal. A tradução permite a revisão, inclusive, do discurso do oprimido incluído por meio de iniciativas semelhantes à antropologia de urgência, como é o caso do *Popol Vuh*. Apesar disso, a voz do outro continua sendo filtrada pela cultura letrada e eurocêntrica. Não há, por exemplo, nenhum teórico ou escritor finlandês citado nos paratextos da *Kalevala* e as únicas menções a escritores guatemaltecos nos paratextos do *Popol Vuh* são breves referências a Miguel Ángel Asturias no campo literário e a Rigoberta Manchú no universo político-cultural.

Por fim, no primeiro apêndice das teses temos uma reflexão sobre o processo de transformação de um evento em fato histórico. Para Benjamin, tal conversão ocorre a partir de uma conexão entre três momentos, o passado em que o evento ocorreu, o passado posterior que o legitimou como fato histórico e o presente que o revê e ressignifica:

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em um fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os

acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora”, no qual se infiltraram estilhaços do messiânico (BENJAMIN, 1987, p.232).

No eixo histórico, podemos inferir que três momentos que convivem em cada tradução da *Kalevala* e do *Popol Vuh* para além do presente, pois em cada nova edição coexiste a perspectiva acerca da narrativa original, as análises das traduções que a legitimaram e a busca em se tornar referência para traduções futuras. Essa é a complexa rede que detalharemos a seguir.

4 Tradução e continuidade literária

Conforme já discutimos, os processos de construção escrita da *Kalevala* e do *Popol Vuh* já são, por si mesmos, fenômenos tradutórios. Elias Lönnrot era um estudioso da língua finlandesa, porém alfabetizado em sueco e a construção escrita da obra maia aqui estudada é possivelmente um caso de pseudotradução⁷⁹. Esse fator não é, entretanto, o único elemento curioso relacionando as obras aos estudos tradutórios. Há, ainda, a imensa quantidade de traduções interlinguais e interssemióticas das obras, relacionando o processo de construção de capital cultural à temática de cruzamento de fronteiras, tendo o teórico André Lefevere chegado a afirmar que o estudo das traduções da *Kalevala* era uma necessidade para os estudos de tradução, fato de que o levou a refletir sobre os processos de inclusão da obra na chamada “literatura mundial” por meio de suas traduções, tal como discutimos em nosso segundo capítulo.

Ambas as obras vêm sendo traduzidas ao longo de três séculos. No caso da *Kalevala*, todas as suas traduções vem sendo compiladas pela Sociedade *Kalevala*, em uma listagem (ANEXO III), a qual pode ser visualizada cronologicamente da seguinte forma, permitindo-nos visualizar uma evolução historiográfica interessante:

Figura 1 – Traduções da *Kalevala*



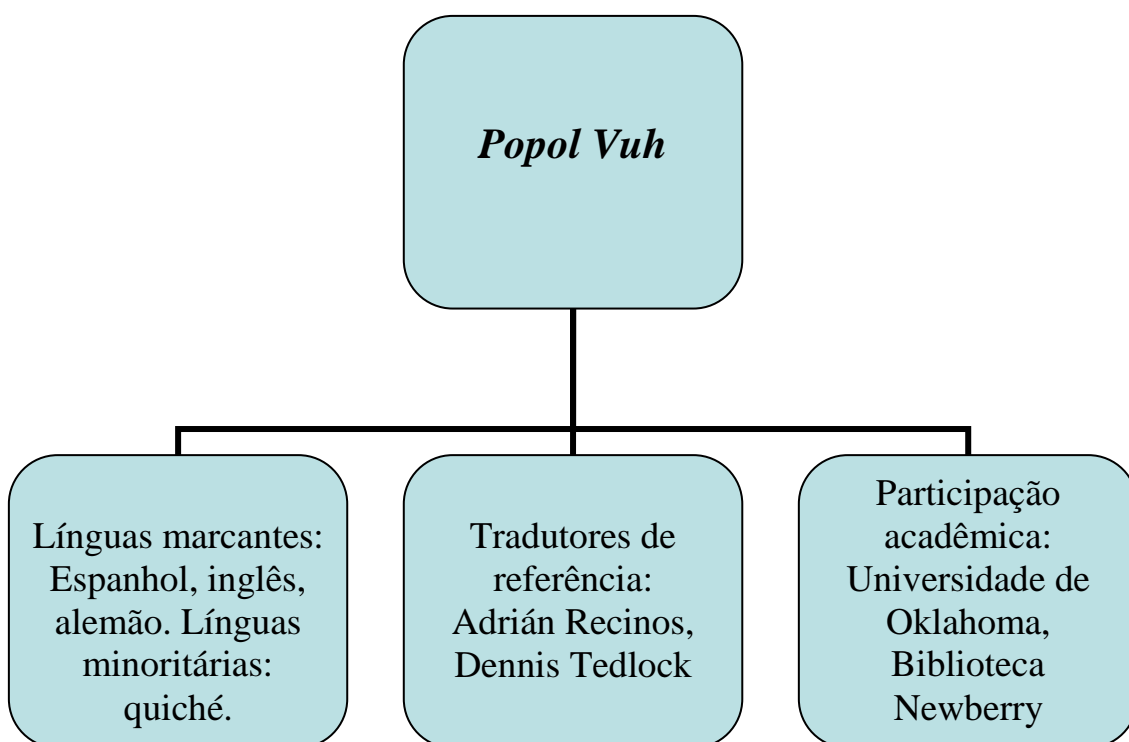
⁷⁹ Possibilidade primeiramente apresentada em nosso capítulo inicial no subitem dedicado à autoria das obras estudadas.

Percebe-se, a partir do gráfico, que as traduções da *Kalevala* ganharam popularidade na segunda metade do século XX, tendo atingido seu ápice na década de 1990, provavelmente devido às intensas comemorações dos 150 anos de publicação do épico. Além disso, é possível perceber que houve o mesmo número de traduções na década de 1900 e na década de 1920, o primeiro momento sendo característico da administração russa do território e o segundo, representativo de sua primeira década de independência política. Isso se deve, em parte, às características pouco simbólicas de sua cisão com Rússia, durante a revolução bolchevique, na qual os novos detentores do poder russo decidiram que manter a Finlândia enquanto possessão não seria política ou economicamente interessante.

Entretanto, não é só a quantidade de traduções da *Kalevala* e do *Popol Vuh* ou mesmo o percurso histórico das mesmas que se revela como seu aspecto mais interessante. As transações de instâncias de poder e as confluências entre diferentes línguas e culturas são marcantes em ambas as obras, tendo ganhado visibilidade em seus paratextos.

Recapitulando os elementos presentes no *Popol Vuh* teríamos a seguinte disposição visual:

Figura 2: A rede espacial do *Popol Vuh*

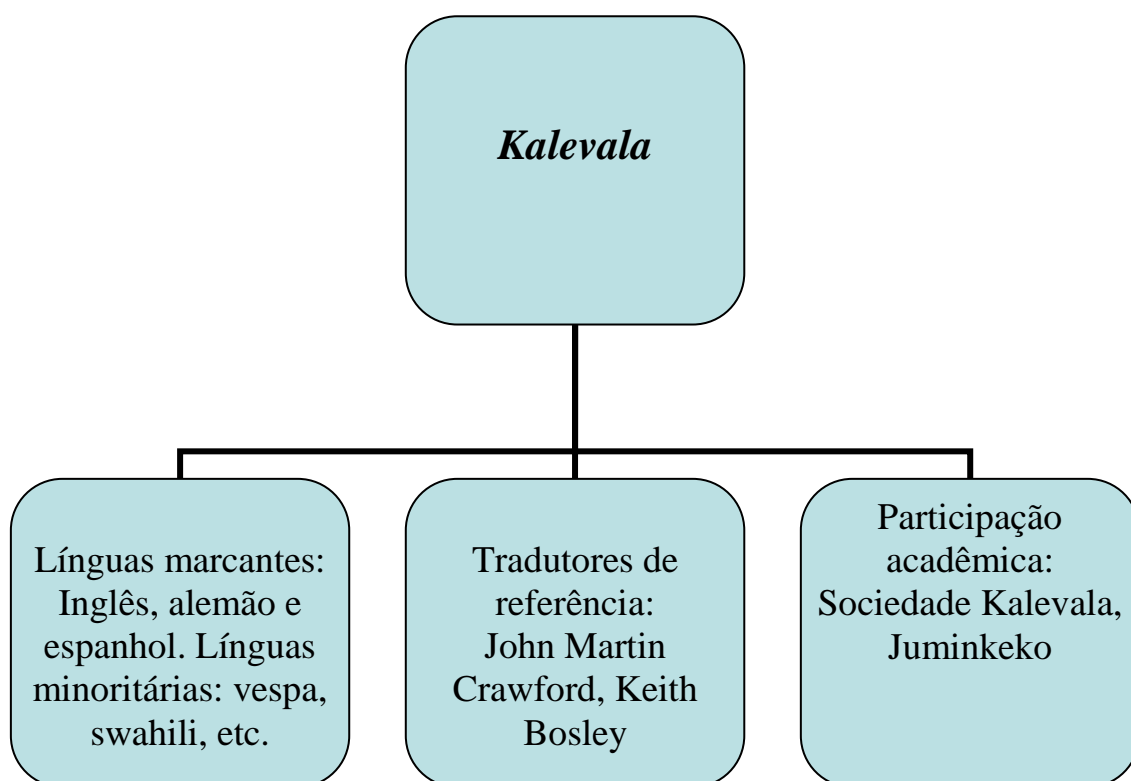


Temos, assim, algumas presenças constantes nas traduções do *Popol Vuh*. Em termos das línguas e culturas mais recorrentes, ressaltamos a importância das primeiras traduções para o alemão, ainda no século XIX, levando a obra ao contexto europeu e a reintrodução do texto no cenário latino-americano a partir da tradução de Adrián Recinos, em 1949. O quiché vem listado como língua minoritária, uma vez que os manuscritos de Francisco Ximénez estão em uma mescla de castelhano e quiché grafado em alfabeto romano, e só recentemente a língua tem ingressado no sistema educacional guatemalteco.

Os tradutores de referência referem-se à coletânea de traduções estudadas, e não somente à edição brasileira. Já o quadro acerca da participação acadêmica ressalta a participação estadunidense via Biblioteca Newberry, em Chicago, por abrigar os manuscritos de Ximénez e da Universidade de Oklahoma, por ter publicado as traduções de Tedlock e de Christensen.

O mesmo recurso poderia ser utilizado para recuperar alguns elementos-chave de nosso estudo a respeito da *Kalevala*:

Figura 3: A rede espacial da *Kalevala*



Nota-se que as mesmas línguas são marcantes no volume de traduções, com a língua inglesa contando com treze traduções e a espanhola e a alemã com cinco traduções cada. Vale ressaltar, ainda, que, assim como no caso do *Popol Vuh*, as traduções para o alemão serviram como base para outras traduções ao longo do século XIX⁸⁰.

Os dois tradutores mais referenciados nos paratextos da *Kalevala* são o estadunidense John Martin Crawford, que escreveu sua versão em 1888, mas tem seu texto vinculado amplamente na internet, e o britânico Keith Bosley, com sua reescrita de 1996, publicada no ápice das traduções do épico.

Muitas línguas minoritárias, do ponto de vista da tradução, receberam versões da *Kalevala*, incluindo línguas africanas, como é o caso do swahili⁸¹, mas para nosso estudo talvez seja mais importante destacar as línguas de outras minorias de sua própria região, como é o caso da população vespa, na própria russa, em região próxima à Carélia.

Ao contrário do *Popol Vuh*, nas traduções da *Kalevala* a participação acadêmica parte da própria Finlândia, com seus dois institutos dedicados exclusivamente ao épico: a Sociedade Kalevala e o Juminkeko.

Uma vez apresentado esse panorama, precisamos agora aprofundar a discussão relativa à tradução como ramo interdisciplinar de estudo e pesquisa. Iniciaremos, assim, com uma breve discussão da história da tradução objetivando explicitar suas relações com a autoridade e a confiança, bem como exemplificando suas relações com textos religiosos.

Continuando a discussão da dimensão temporal da tradução, em seguida nos debruçaremos sobre duas teorias centradas no aspecto diacrônico da atividade tradutória a partir da postura de Walter Benjamin, segundo a qual a diacronia já parte do germe presente no texto-fonte e de Itamar-Even-Zohar, na qual a diacronia na tradução deve ser compreendida em termos sistêmicos, hierárquicos e complementares a todos os textos do sistema literário.

Nossa discussão segue, então, para os aspectos ligados à construção espacial, com as noções de nacional e estrangeiro sendo discutidas por meio das teorias de

⁸⁰ Dentre as traduções para o alemão destacamos a edição de Franz Anton Schiefner, produzida em 1852 e utilizada como base para as traduções de John Martin Crawford (1888) e de John Addison Porter (1868) para o inglês e de Ferdinand Barna para o Húngaro (1871).

⁸¹ Língua da família Bantu falada em Moçambique, Quênia e Somália. Apesar de seu volume de falantes e de seu caráter de próximo de língua franca na região, o swahili é língua alvo de poucas traduções, motivo pelo qual a consideramos aqui uma língua minoritária do ponto de vista tradutório.

Johann von Goethe e com as possibilidades de pseudotradução relacionando a autoria coletiva nacional à individual estrangeira.

Finalizaremos o capítulo com uma discussão a respeito do conceito de invisibilidade do tradutor proposto por Lawrence Venuti (2004), formulado a partir da escola tradutória dos Estados Unidos que sempre priorizou a fluência de suas traduções, para que fossem lidas como se fossem originais. Segundo esse critério de valorização, os elementos estrangeiros e o processo de recriação do tradutor eram silenciados. Em nosso estudo, os teóricos-tradutores se inserem de maneira marcante no texto, construindo em seus paratextos, ou zonas de transação, como afirma Genette, chaves mestras de leitura que objetivam a ampliar as potencialidades de leitura dos textos de acordo com seus estudos e conclusões.

Buscamos, assim, manter um paralelismo com o capítulo anterior, dividido entre reflexões temporais e espaciais, além de redimensionarmos autores fundamentais tanto para os estudos sobre a história quanto para o universo da tradução.

4.1 A tradução pela História

Ao longo dos séculos, a própria natureza da tradução, com todos seus aspectos (meta)linguísticos, levou a reflexões a respeito da evolução e das práticas do universo tradutório. Já em 1661, Huet escreveu a obra *On the best way of translating*, revisando as traduções da Antiguidade Clássica, em particular de Quintiliano e Cícero, como forma de defender as melhores técnicas contemporâneas de tradução.

Ao discutirmos a história da tradução perpassamos o debate acerca das diversas acepções de história, permeando as noções de narrativa, diacronia, evento, reminiscências e despojos. Desta feita, acrescentamos ainda mais uma dimensão, visto que a história da tradução se trata de uma narrativa sobre eventos previamente ocorridos, revistos a partir de um processo de mediação cultural igualmente voltado ao passado.

Nos esforços de traçar uma história da tradução dois grupos de textos receberam particular atenção: os textos literários submetidos a traduções recorrentes, como é o caso das obras shakesperianas, e os textos sagrados, em especial a Bíblia. Segundo Paul Ricoeur, filósofo francês já debatido em nosso estudo por conta de sua preocupação com a relação entre narrativa e tempo,

Abro aqui um parêntesis: falando de retradução pelo leitor, toco no problema mais geral da retradução incessante das grandes obras, dos grandes clássicos da cultura mundial, a Bíblia, Shakespeare, Dante, Cervantes, Molière. Talvez seja mesmo preciso dizer que é na retradução que se observa melhor a pulsão de tradução sustentada pela insatisfação no que concerne às traduções existentes. Fecho esse parêntesis (RICOEUR, 2011, p.26-27).

Essa reflexão é particularmente relevante para nossos objetos de estudo por diversas razões. Em primeiro lugar, temos o fato de que, sendo objetos “híbridos”, a *Kalevala* e o *Popol Vuh* representam tanto uma referência literária quanto um elemento cosmogônico, reinterpretado em muitas traduções como um fator religioso. Basta ressaltar que muitas edições do *Popol Vuh* vêm com subtítulos tais como “O livro sagrados dos maias” ou “A Bíblia maia” e que a *Kalevala* continua a ser uma referência para o universo neopagão que vem crescendo na Escandinávia.

Em segundo lugar, ambas as obras são casos de retradução, com diversas versões para as mesmas línguas-alvo, em especial o inglês e o espanhol, o que pode ser ainda mais problematizado por conta de os tradutores se posicionarem acerca das traduções precedentes em seus longos paratextos, como discutiremos em nosso capítulo final.

A *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* destaca, ainda, a possibilidade de compreendermos a história da tradução a partir das grandes escolas fundadas em prol da atividade, tais como a Casa da Sabedoria, que operou em Bagdá dos séculos IX a XIV, a Escola de Toledo, em atividade nos séculos XII e XIII na Espanha e o Monastério Vadstena, na Escandinávia (BAKER, 1996, p. 103). Todas apresentam laços com o conhecimento religioso, sendo as duas primeiras firmemente calcadas na cultura muçulmana⁸².

A divulgação do conhecimento religioso foi um fator fundamental da sistematização do ramo da tradução em seus primeiros séculos de história. André Lefevere defende em seu artigo “Translation: Its Genealogy in the West” que a história da tradução se inicia com a produção da Septuaginta.

Nesse caso, a narrativa do evento é tão fascinante quanto o texto produzido: a *Septuaginta* é o *Velho Testamento* traduzido do hebraico antigo para o grego, para que

⁸² Vale ressaltar que a escolar muçulmana de tradução floresceu em território espanhol desde o século XVIII e que o momento ressaltado pela *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, abrange somente os séculos de coexistência com os espanhóis.

fosse lido pelas comunidades judaicas no Egito, que já não compreendiam o original. Setenta (ou setenta e dois) tradutores trabalharam em celas isoladas em suas traduções, que terminaram por ser idênticas. As conclusões tiradas por Lefevere, a partir dessa narrativa, vêm a sistematizar a mentalidade que veio a ser construída com relação à tradução como um todo:

Até agora a história. Agora com relação à moral. Tradução envolve perícia: os setenta tradutores todos produzem a mesma versão. Eles devem conhecer seu ofício. Seu conhecimento é garantido e provavelmente verificado por algum evento além de seu grupo. Um evento sobrenatural mais provável, em lenda – um evento mais que natural mais provável, em fato real. Tradução também envolve comissão: uma pessoa com autoridade encomenda a tradução a ser feita. Existem, claro, muitas instâncias nas quais o tradutor ‘autocomissiona’ sua própria tradução, simplesmente porque ele(a) se ‘apaixona’ por um texto. Nesse caso o problema da ‘comissão’ ou pelo menos da ‘aceitação’ da tradução pelo editor é somente adiado para o próximo estágio do processo. Tradução preenche uma necessidade: o público será agora capaz de ler o texto novamente, e a pessoa com autoridade terá capacitado o público de fazê-lo. Tradução envolve confiança: o público, que não conhece o original, confia que a tradução é uma representação justa do mesmo. O público confia nos especialistas, e, por consequência, naqueles que verificam os especialistas. Assim como aconteceu no caso da Septuaginta, essa confiança foi posta no lugar errado. Várias versões foram descobertas diferenciando-se grandemente umas das outras, e as versões posteriores se tornaram tão ‘Cristianizadas’ que as comunidades judaicas pararam de usar a tradução totalmente. Textos que começam suas carreiras como traduções nem sempre permanecem como tal, em outras palavras, eles podem permanecer um texto central na história de uma cultura. A Bíblia do rei James vem à mente. Mas o fato de a Septuaginta ser, na realidade, uma ‘má’ tradução, não fez nada para minar sua imagem – pelo contrario, ela ainda é a tradução usada pela Igreja Grega até hoje, e serviu como base para a tradução para muitas outras línguas no antigo mundo mediterrâneo⁸³ (LEFEVERE, 1995, p.14-15).

⁸³ No original: “So far the story. Now for the moral. Translation involves expertise: the seventy translators all produce the same version. They must know their trade. Their knowledge is guaranteed by and probably checked by some event beyond their group. A supernatural event most likely, in legend – an all too natural event most likely, in actual fact. Translation also involves commission: a person in authority orders the translation to be made. There are, of course, many instances in which the translator ‘auto-commissions’ his or her own translation, simply because s/he ‘falls’ for a text. In this case the problem of ‘commission’ or at least ‘acceptance’ of the translation by a publisher is only deferred to the next stage in the process. Translation fills a need: the audience will now be able to read the text again, and the person in authority will have enabled the audience to do so. Translation involves trust: the audience, which does not know the original, trusts that the translation is a fair representation of it. The audience trusts the experts, and, by implication, those who check on the experts. As it happened on the case of the Septuagint, this trust was misplaced. Various versions were found to differ greatly among themselves, and later versions became so ‘Christianized’ that the Jewish communities stopped using the translation altogether. Texts that start their career as translations do not always remain so, in other words, but they can remain a central text in the history of a culture. The King James Bible comes to mind. But the fact that the Septuagint was, in reality, a ‘bad’ translation did nothing to undermine its image – on the contrary, it still is the translation used by the Greek church to this day, and it served as the basis of translation into many other languages of the Ancient Mediterranean world.

Dessa forma, ao detalhar um momento-chave da história da tradução, Lefevere identifica os fatores que vieram a ser reconhecidos como bases de uma boa tradução, a saber: perícia, comissão, necessidade e confiança.

No escopo de nosso estudo, a perícia vem detalhada na grande oferta de informações sobre os tradutores das obras, com currículos e informações pessoais. A comissão é delegada ao estágio de publicação, misturando-se ao prestígio da editora e dos revisores e estudiosos convidados. Já a necessidade é expressa em diversos níveis, uma vez que as obras são publicadas, em um primeiro momento, como estratégias de sobrevivência cultural e, no caso finlandês, de criação de um Estado-Nação. As traduções seguem, assim, o padrão de projeto político, cabendo ressaltar que as primeiras traduções da *Kalevala*, comissionadas pela Sociedade Kalevala, foram feitas para o sueco e o russo, buscando legitimar os esforços proto-nacionalistas frente à ex-metrópole e à então mantenedora do território finlandês. No sistema centrado na obra maia, a construção de uma simbologia nacionalista foi permeada pela tensão do período colonial. Hoje em dia, o texto representa um elemento do nacionalismo guatemalteco, conforme podemos perceber com a fundação da Universidade Maia em 1999 e do Museu do Popol Vuh, em 1975.

O ponto referente à confiança também merece ser desdobrado em nossa análise, pois, na maior parte das vezes o texto traduzido substitui o original no pensamento do leitor, levando ao que Lawrence Venuti (2004) chama de invisibilidade do tradutor. Esse perigoso processo faz com que as manipulações linguísticas, culturais e ideológicas operadas no texto-fonte passem despercebidas ao leitor. No caso dos textos estudados, a presença dos paratextos leva a uma visibilidade do processo e a confiança é estabelecida por meio de análises das traduções precedentes, bem como ao posicionamento do tradutor com relação a suas próprias escolhas.

Lefevere continua seu estudo detalhando que a cultura europeia entre os anos de 500 e 1800 foi essencialmente bilíngue ou mesmo multilíngue, levando à convivência entre línguas locais e línguas de autoridade, primeiro o latim, seguido pelo francês e pelo árabe e o castelhano, com a Escola de Toledo. Os processos tradutórios que se seguiram são, entretanto, pouco destacados pelos historiados românticos, sendo relegados muitas vezes à obscuridade (LEFEVERE, 1995, p.16).

No século XIX houve, então, o crescimento de teorias acerca da tradução, impulsionadas pelo apreço às línguas nacionais como parte dos esforços Românticos de criação de nações. Algumas das teses mais marcantes do período são de autoria de

expoentes do romantismo alemão, com destaque para os textos de Johann Gottfried von Herder, Johann Wolfgang von Goethe, Novalis e Friedrich Schlegel, tendo a obra deste último embasado a teoria contemporânea acerca da visibilidade do tradutor.

Apesar da relevância e da ancestralidade de muitas teorias a respeito do universo tradutório, somente na segunda metade do século XX surge o intuito de sistematizar e ampliar os esforços de compreensão do fazer tradutório, culminando com a elaboração de uma disciplina centrada na tradução. Dessa forma, na década de 1970, se dá a chamada virada cultural dos estudos de tradução, em que o texto-fonte e o produto da tradução passam a ser estudados como elementos operando dentro de um universo cultural amplo. A teoria fundamental para essa mudança foi a hipótese dos polissistemas, elaborada pelo teórico cultural israelense Itamar Even-Zohar, que será detalhada no subitem dedicado às relações entre tradução e diacronia.

A década de 1970 vê, então, a criação da disciplina estudos de Tradução, impulsionada por diversos teóricos, em particular James Holmes, André Lefevere e Susan Bassnett, buscando organizar esse ramo eminentemente interdisciplinar de estudos a partir de teorias que debatam a prática em si, bem como suas implicações culturais, linguísticas e político-ideológicas.

O texto que talvez tenha mais influenciado a busca por uma base teórica para os Estudos de Tradução foi o artigo “Tarefa: A renúncia do tradutor” [1923], de Walter Benjamin, o qual nos remete, mais uma vez, ao universo entre tempo e narrativa.

4.2 Tradução, diacronia e sistemas culturais

Dentre as muitas questões abordadas por Walter Benjamin em “Tarefa: a renúncia do tradutor”, daremos prioridade à noção de “continuidade do texto original”, de forma a iniciarmos um diálogo entre o universo histórico e o tradutório.

Para Benjamin, o contraste entre a figura do autor e a do tradutor, revela-se na afirmação segundo a qual a “intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa” (BENJAMIN, 2001, p.205).

A perspectiva de Benjamin para o estudo da tradução é centrada no texto-fonte, refletindo sua proposta de leitura a partir do original e reservando pouca ênfase para a recepção, seja por leitores ou por tradutores. Para o autor, “em parte alguma, o

fato de se levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para seu conhecimento” (BENJAMIN, 2001, p.189).

Esse fator leva, em última instância, a uma visão centrada na obra-fonte, discutindo sua traduzibilidade e analisando suas traduções como oportunidades de continuidade da obra original:

A traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras; isso não quer dizer que sua tradução seja essencial para elas mesmas, mas que um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade. É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade, ela encontra-se numa relação de grande proximidade com ele. (...) Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso das obras importantes, que jamais encontrariam à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio de continuação de sua vida (BENJAMIN, 2001, p.193).

Nesse universo, Benjamin volta a contemplar o universo histórico a partir de uma perspectiva filosófica segundo a qual “é somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação” (BENJAMIN, 2001, p.193).

A busca pela história leva à inserção da literatura em um movimento diacrônico que engloba tanto o original quanto suas traduções em um processo de continuidade:

Quando surge, essa continuação da vida das obras recebe o nome de fama. Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra alcança, ao longo da continuação de sua vida, a era de sua fama. Por isso, elas não estão tanto a serviço de sua fama (como costumam alegar os maus tradutores em favor de seu trabalho), quanto lhe devem sua existência. Nelas, a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento (BENJAMIN, 2001, p.193-5).

Esse fator é de fundamental importância para nossa análise dos paratextos da *Kalevala* e do *Popol Vuh*, uma vez que o processo de continuidade orquestrado pelas traduções é extenso e motivado por fatores culturais e políticos, levando até mesmo ao apoio governamental feito às traduções.

Nesse viés, os tradutores e revisores aqui estudados discutem também a pertinência das traduções predecessoras na construção da imagem da obra. O tradutor Álvaro Faleiros, por exemplo, contrapõe suas escolhas tradutórias àquelas da tradução da *Kalevala* para o português de Portugal, feita por Orlando Moreira. A edição

portuguesa, publicada em 2007 pela editora Ministério dos Livros, aborda o modelo épico dos *Lusiadas*, recurso considerado equivocado por Faleiros, devido às raízes populares da *Kalevala*. Esse fator é, então, utilizado para justificar a escolha da redondilha maior, métrica do cordel, para a edição brasileira (FALEIROS, 2009, p.83-85).

De maneira semelhante, as traduções para o inglês realizadas por Munro Edmonson em 1971 e por Dennis Tedlock em 1996, são abordadas pelo revisor Gordon Brotherston nos paratextos da edição brasileira do *Popol Vuh*. Nesse universo, a tradução de Edmonson é louvada como base da tradução brasileira, por ser a primeira realizada a partir do manuscrito de Francisco Ximénez e a versão subsequente de Tedlock é questionada pelo subtítulo de “versão definitiva” atribuída pelo tradutor, em uma tentativa de afirmar-se por meio da supressão de uma etapa de sua história de reescritas (BROTHERSTON, 2007, p.13).

A partir da discussão da continuidade do texto-fonte por meio das traduções, Benjamin permite seu momento de maior relatividade na relação entre obra original e texto traduzido, contemplando a possibilidade de alteração do original por meio das reinterpretações mediadas pelo contato linguístico e cultural operado pelas traduções:

Pois a continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica. (...) Procurar o essencial de tais mudanças (bem como das igualmente constantes mudanças de sentido) na subjetividade dos pósteros, em vez de buscá-lo na vida mais íntima da linguagem e de suas obras seria, mesmo se admitirmos o mais tosco psicologismo, confundir causa e essência de um objeto; expresso de modo mais rigoroso: seria negar um dos processos históricos mais poderosos e produtivos por impotência do pensamento (BENJAMIN, 2001, p.197).

Benjamin não se afasta das questões linguísticas diretamente implicadas pelo processo tradutório, ao afirmar que “toda tradução é apenas um modo de alguma forma provisório de lidar com a estranheza das línguas” (BENJAMIN, 2001, p.201). É interessante ressaltar que esse universo é pouco detalhado nos paratextos das edições brasileiras da *Kalevala* e do *Popol Vuh*, em contraste com a infinidade de considerações culturais, históricas e artísticas empreendidas sobre os textos-fonte e suas traduções. Esse fenômeno talvez se relacione ao fato de haverem poucos estrangeiros que compreendam a língua finlandesa ou a construção híbrida entre castelhano e quiché produzida por Ximénez. Consideramos igualmente provável que o apelo cultural das

obras tenha sido interpretado editorialmente em detrimento de seu valor literário, assim diminuindo a ênfase dada à construção linguística do texto.

Benjamin situa a famosa tarefa do tradutor exatamente em sua perspectiva linguística, ao defender que “redimir na própria a língua pura, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação – essa é a tarefa do tradutor” (BENJAMIN, 2001, p.211).

A postura de Benjamin conjuga o fator linguístico ao cultural, elemento que será retomado a partir da década de 1970, com a teoria dos polissistemas, elaborada pelo teórico cultural israelense Itamar Even-Zohar⁸⁴. Ao contrário da perspectiva de Benjamin, a diacronia é analisada nos polissistemas com ênfase no texto-alvo, ou seja, em sua versão traduzida, levando em conta um universo cultural e literário no qual textos originais e traduzidos encontram-se ambos representados e em constante movimento entre cânone e periferia. Seu contexto de elaboração envolve, inclusive, uma teoria cultural estruturalista que pressupõe a conexão entre todas as formas de produção literária, contemplando a impossibilidade de analisar qualquer obra individualmente.

Ziva Bem-Porat e Benjamin Hrushovski⁸⁵, destacam a importância dos estudos históricos ao afirmarem que, no contexto israelense

há forte consciência do valor da poética histórica. Dois fatores principais concorreram para o interesse em problemas da história literária: 1) a influência do Formalismo russo; 2) a longa e variegada história da literatura hebraica (BEN-PORAT & HRUSHOVSKI, 1978, p. 99).

Essa afirmação, associada à sentença que abre a introdução do volume, ou seja, que “As tendências estruturalistas tornaram-se fortes em Israel sobretudo na Linguística e na Poética” (BEN-PORAT & HRUSHOVSKI, 1978, p. 11), demonstra que o contexto das teorias de Even-Zohar dialoga, em larga medida com o repertório israelense.

Com relação ao próprio Even-Zohar os autores afirmam que ele discute “questões como sincretismo, coerência, a natureza policrônica do texto, o conceito de matriz e o problema das funções textuais” por meio da ampliação da “noção de

⁸⁴ Todas as traduções de Even-Zohar que aqui constarão serão de nossa autoria, com os trechos originais listados em nota de rodapé.

⁸⁵ O estudo em questão consta de coleção originada na Universidade de Tel Aviv em momento concomitante aos estudos capitais de Even-Zohar e traduzida e organizada por J. Guinsburg na versão brasileira.

‘sistema’ de modo que inclua o polissistema literário” (BEN-PORAT & HRUSHOVSKI, 1978, p. 97-98).

Boris Eikhenbaum (1886-1959) escreveu um dos ensaios mais renomados acerca do próprio Formalismo russo, *O Método Formal* (1925), no qual destaca que o formalismo teve um início marcadamente linguístico, mas teve um afastamento de suas tendências iniciais em prol de uma visão evolutiva dos fenômenos literários. O estudioso destaca também que a percepção externa do método formalista foi muitas vezes distorcida, por vezes limitante, por vezes excessivamente ampliada:

O chamado “método formal” não resulta da constituição de um sistema “metodológico” particular, mas dos esforços para a criação de uma ciência autônoma e concreta. Em geral, a noção de “método” tomou proporções ilimitadas, significando coisas em demasia. Para os “formalistas” o essencial não é o problema do método nos estudos literários, mas o da literatura enquanto objeto de estudo. (...) O elemento evolutivo é muito importante para a história do método formal. Nossos adversários e muitos de nossos discípulos não se deram conta disso (EIKHENBAUM, 1978, p. 03-04).

A dimensão diacrônica do Formalismo russo foi de fundamental importância para a elaboração da hipótese dos polissistemas. É nesse sentido que pensamos que a pouca atenção dada a esse aspecto do método formal pode ter contribuído à limitada compreensão das teorias de Even-Zohar.

O estudioso de tradução Edwin Gentzler, a quem nos dedicaremos dentro em pouco, destaca que

talvez o ponto mais importante e menos entendido do formalismo russo seja sua dimensão histórica. Os ataques contra a escola tendem a criticar suas crenças “decadentes” de arte pela arte e sua falta de parâmetros históricos. Os formalistas russos, contudo, não só analisavam os textos de maneira sincrônica, mas também diacrônica, tentando compreender como os textos se relacionam a uma tradição literária determinante (GENTZLER, 2009, p. 112).

Dentre os teóricos do Formalismo russo, Yury Tynjanov foi talvez quem mais se dedicou a explorar o chamado estruturalismo diacrônico, ou estruturalismo dinâmico. Não coincidentemente, todos os artigos de Even-Zohar publicados em defesa da hipótese dos polissistemas foram dedicados a ele, alguns solitariamente e outros em companhia de Roman Jakobson.

Yury Tynjanov (1894-1943) dedicou grande parte de seus estudos teóricos à obra de Alexander Pushkin. Explorou, ainda, as dimensões históricas da literatura, cujos pressupostos ele próprio aplicava na escrita de romances históricos.

Tynjanov defende, assim, o princípio histórico e dinâmico dos estudos literários ao afirmar que “a unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integridade dinâmica que tem seu próprio desenvolvimento; seus elementos não são ligados por um sinal de igualdade e de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e de integração” (TYNJANOV, 1978, p. 102).

Faz-se necessário registrar aqui as oito teses para compreendermos as origens do pensamento evolutivo de Tynjanov e, conseqüentemente, da hipótese dos polissistemas:

- 1) A ciência da literatura necessitava de uma base teórica e uma terminologia precisa.
- 2) As leis estruturais de um campo específico da literatura necessitavam ser estabelecidas antes de serem relacionadas a outros campos.
- 3) A evolução da literatura precisa ser estudada como sistema. Toda evidência, seja literária ou não-literária deve ser analisada funcionalmente.
- 4) A distinção entre sincronia e diacronia foi útil para o estudo da literatura assim como para a linguagem, desvelando sistemas em cada estágio separado de desenvolvimento. Mas a história dos sistemas também é um sistema; cada sistema sincrônico tem seu próprio passado e futuro como parte de sua estrutura. Portanto a distinção não deve ser preservada além de sua utilidade.
- 5) Um sistema sincrônico não é um mero aglomerado de fenômenos contemporâneos catalogados. ‘Sistemas’ significam organização hierárquica.
- 6) A distinção entre *langue* e *parole*, tomada da lingüística, merece ser desenvolvida para a literatura com o objetivo de revelar os princípios subjacentes à relação subjacente entre a declaração individual e as normas complexas dominantes.
- 7) A análise das leis estruturais da literatura deve levar ao estabelecimento de um número limitado de tipos estruturais e leis evolutivas que governam esses tipos.
- 8) A descoberta de ‘leis imanentes’ de um gênero permite a descrição de um passo evolutivo, mas não permite explicar porque esse passo foi tomado por uma literatura e não por outra. Aqui os fatos literários devem ser relacionados aos fatos não-literários relevantes para encontrar leis adicionais, um ‘sistema de sistemas’. Mas ainda assim as leis imanentes da obra individual tem que ser anunciadas primeiro⁸⁶.

⁸⁶No original:

- 1) Literary science had to have a firm theoretical basis and an accurate terminology.
- 2) The structural laws of a specific field of literature had to be established before it was related to other fields.
- 3) The evolution of literature must be studied as a system. All evidence, whether literary or non-literary must be analyzed functionally.
- 4) The distinction between synchrony and diachrony was useful for the study of literature as for language, uncovering systems at each separate stage of development. But the history of systems is also a system; each synchronic system has its own past and future as part of its structure. Therefore the distinction should not be preserved beyond its usefulness.

Das capitais teses registradas devemos discutir alguns pontos. Primeiramente, temos o destaque a ser dado à lei número cinco, uma vez que introduz a noção de sistema como organização hierárquica. Há, ainda, a convivência, no cerne do Formalismo Russo, das raízes da escola de Genebra com as tendências posteriores voltadas para a diacronia. Dessa forma, Tynjanov e Jakobson mantêm uma postura amplamente estruturalista, com ênfase em leis, métodos e terminologias e a busca por uma das distinções mais marcantes da escola de Saussure, aquela entre *langue* e *parole*. Essa postura, que terá ecos visíveis na teoria de Even-Zohar convive com a visão diacrônica e histórica de um sistema de sistemas.

Essa visão já constitui, por si só, um polissistema. A contribuição da escola israelense será, como veremos mais tarde, a noção de que são incontáveis os polissistemas existentes, partindo de recortes não necessariamente ligados à dimensão histórica e sim de quaisquer recortes literários ou extraliterários que atravessam uma obra. Tynjanov chega a aplicar a terminologia de polissistema, afirmando que o material literário possui “caráter heterogêneo e polissistêmico, que depende de sua função e destino” (TYNJANOV, 1978, p. 100).

Em um dos artigos fundamentais da contribuição de Tynjanov para os estudos históricos da literatura, intitulado *Da Evolução Literária* (1928), dedicado a Boris Eikhenbaum, o teórico russo estabelece, mais uma vez, uma série de preceitos que governariam os processos de tal evolução. A oitava lei discutida no texto estabelece a definição de série ou sistema para o teórico, noção que pode ser definida como proto-polissistema

5) A synchronic system is not a mere agglomerate of contemporaneous phenomena catalogued. 'Systems' mean hierarchical organization.

6) The distinction between *langue* and *parole*, taken from linguistics, deserves to be developed for literature in order to reveal the principles underlying the relationship between the individual utterance and a prevailing complex of norms.

7) The analysis of the structural laws of literature should lead to the setting up of a limited number of structural types and evolutionary laws governing those types.

8) The discovery of the 'immanent laws' of a genre allows one to describe an evolutionary step, but not to explain why this step has been taken by literature and not another. Here the literary must be related to the relevant non-literary facts to find further laws, a 'system of systems'. But still the immanent laws of the individual work had to be enunciated first.

UNIVERSIDADE DE VALENCIA. Disponível em: <http://mural.uv.es/omaher/rusform.html> Acesso em 27 jan. 2011

Temos uma imagem não totalmente correta sobre a maneira como os fenômenos literários se correlacionam: cremos que a obra se introduz num sistema literário sincrônico e obtém uma função. A noção de um sistema sincrônico em perpétua evolução é contraditória. O sistema da série literária é antes de tudo um sistema das funções da série literária, a qual está em constante correlação com outras séries. A série muda de componentes, mas a diferenciação das atividades humanas permanece (TYNJANOV, 1978, p. 115).

A última proposta de análise demonstra como, na teoria de Tynjanov, que a literatura converte-se em um sistema dinâmico e diacrônico com sub- e supra-sistemas, todos correlacionados. A solução encontrada pelo formalista russo para lidar com a multiplicidade de relações é a noção de série e o habitual estabelecimento de leis estruturais:

Em resumo: o estudo da evolução literária não é possível a não ser que a consideremos como uma série, um sistema tomado pela correlação com outras séries ou sistemas e condicionada por eles. O exame deve ir da função construtiva à função literária, da função literária à função verbal. Deve esclarecer a interação evolutiva das funções e das formas. O estudo evolutivo deve ir da série literária às séries correlativas vizinhas e não às séries mais distantes, mesmo que elas sejam principais. O estudo da evolução literária não rejeita a significação dominante dos principais fatores sociais; pelo contrário, é somente neste quadro que a significação pode ser esclarecida em sua totalidade; o estabelecimento direto de uma influência dos principais fatores sociais substitui o estudo da *modificação* das obras literárias e de sua deformação pelo estudo da *evolução* literária (TYNJANOV, 1978, p. 118).

Chegamos assim ao cerne de nossa abordagem teórica: a hipótese dos polissistemas, desenvolvida inicialmente por Even-Zohar na década de 1970 e revisitada pelo próprio autor ao longo de duas décadas. O artigo de 1979 é, como não poderia deixar de ser, dedicado a Roman Jakobson e em memória de Yury Tynjanov. Essa dedicatória foi suprimida das versões de 1990 e 1997, por motivos não explicados pelos editores.

Todas as versões dos artigos iniciam-se com uma sintética discussão acerca da existência e aplicabilidade dos sistemas. A abordagem funcional derivada do conceito de sistemas, no entanto, não se desenvolveu, segundo Even-Zohar, de forma unificada. A existência de duas abordagens diferentes e altamente incompatíveis – a sincrônica elaborada pela escola de Genebra e a diacrônica, formulada pelos teóricos russos – passou despercebida por parte da fortuna crítica centrada no tema, fato danoso para os estudos semióticos (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 288).

Havia, naquele momento, uma concepção de sistema estático, sincrônico, baseada nas teorias de Ferdinand de Saussure, erroneamente identificada como uma abordagem exclusivamente funcional ou estrutural.

A abordagem diacrônica de Even-Zohar do conceito de sistema derivou-se dos estudos dos círculos semióticos de Moscou e Praga, os quais tiveram profunda influência na teoria cultural e na crítica literária israelense, como já mencionamos. Essa concepção veio não só a introduzir a dimensão histórica aos sistemas, como também alterou a noção de sincronia, ao vê-la como uma série de pontos atravessados pela diacronia:

Uma vez que o aspecto histórico é admitido à abordagem funcional, várias implicações devem ser traçadas. Primeiro, deve ser admitido que tanto a sincronia quanto a diacronia são históricas, mas que a identificação exclusiva da última com a história é insustentável. Como resultado, a sincronia não pode e não deve ser igualada à estática já que a cada momento, mais de um eixo diacrônico está operando no eixo sincrônico⁸⁷ (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 289-290).

A partir dessa perspectiva Even-Zohar conclui que, já que a diacronia atravessa todos os pontos sincrônicos e ambas as concepções cronológicas constituem sistemas, então todo sistema diacrônico é dessa forma um polissistema.

Uma vez abertas as portas para a concepção da diacronia tal como foi proposta pelos círculos de Moscou e Praga, Even-Zohar propõe outros eixos e abordagens para os sistemas funcionais, relacionados às trocas intrassistêmicas, como é o caso do diálogo entre centro e periferia, bem como os contatos intersistêmicos, entre séries adjacentes, gerando, assim, a teoria dos polissistemas como a conhecemos hoje. Uma das consequências dessa abertura é a admissão de gêneros não canônicos aos polissistemas literários, banindo, segundo o autor, percepções elitistas desse universo (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 290-292).

Em nosso estudo lidamos com diferentes canonicidades, pois, embora a *Kalevala* e o *Popol Vuh* sejam inegavelmente textos relevantes culturalmente, seu peso enquanto obras literárias ainda estão em construção, dependendo em larga escala do valor adicionado por suas traduções.

⁸⁷ No original: “Once the historical aspect is admitted into the functional approach, several implications must be drawn. First, it must be admitted that both synchrony and diachrony are historical, but the exclusive identification of the latter with history is untenable. As a result, synchrony cannot and should not be equated with statics, as at any given moment, more than one diachronic set is operating on the synchronic axis”.

Even-Zohar relaciona-se a essa questão ao argumentar a pertinência sociocultural do conceito de canonicidade e ao introduzir a noção de textos epigônicos para tratar das obras marcadas pelo movimento entre os centros e as periferias do sistema:

Canonicidade, entretanto, não é uma noção simples, isto é, ela não expressa uma relação clara, e sim um conjunto de relações, as quais não foram satisfatoriamente esclarecidas ainda. Além disso, ela expressa, por uma sequência de ideias, não somente o status já adquirido por uma unidade literária em particular (texto, modelo), mas também seu status potencial. Isto é, ela pode ser aplicada a unidades literárias prestes a receber status ou prestes a perder status. O primeiro caso, por causa de opções recentemente criadas, possui o potencial de se mover da periferia para o centro do sistema canonizado. O segundo caso, por outro lado, tende a declinar no centro, embora seu status possa ser ainda perpetuado. O último caso, tecnicamente conhecido em literatura como “epigônico”, pode ser facilmente empurrado ao estrato não-canonizado uma vez que tais unidades percam certas características. Como a situação na margem é constantemente fluante, somente uma análise diminuta histórico-comparativa será capaz de lidar com a tentativa de descrever uma classificação e qualquer análise a-histórica de tal *corpus* está fadada a falhar. Deve ser enfatizado que a canonicidade é análoga não às oposições hierárquicas da função de linguagem, mas às relações hierárquicas governando o polissistema da linguagem. As oposições que determinam qual variedade de linguagem será considerada “padrão”, “civilizada”, “vulgar”, “gíria” ou “alta-cultura” não são primariamente linguísticas, mas socioculturais⁸⁸ (EVEN-ZOHAR, 1978, p.29).

Os estratos do polissistema são organizados a partir do conceito de estratificação dinâmica, baseado na concepção de Tynjanov a respeito das lutas e movimentos dos estratos dentro de um sistema. Para Even-Zohar, as relações dentre os estratos revelam os processos de seleção, manipulação, apagamento e legitimação acontecendo a produtos reais dentro de um sistema (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 294).

Os processos citados são analisados pela crítica literária, pela literatura comparada e pelos estudos de tradução, sendo vitais para compreender o *corpus*

⁸⁸ No original: “Canonicity, however, is not a simple notion, i.e., it does not express one clear-cut relation but, rather, a bundle of relations, which have not yet been satisfactorily clarified. Moreover, it expresses, by a contiguity of ideas, not only the status already acquired by a particular literary unit (text, model), but also its potential status. That is, it can be applied to literary units either about to gain status or about to lose status. The former, because of newly-created options, possess the potential of moving from the periphery into the center of the canonized system. The latter, on the other hand, tend to decline in the center although their status may still be perpetuated. The latter, technically known in the literature as “epigonic,” may easily be pushed into non-canonized strata once such units give up certain features. As the situation on the margin is constantly fluctuating, only minute historical comparative analysis will be able to cope with an attempt at description A-historical classification attempted on such a *corpus* must fail. It should be emphasized that canonicity is analogous not to the hierarchical oppositions of language function, but to the hierarchical relations governing the linguistic polysystem. The oppositions that determine what variety of language will be considered “standard,” “civilized,” “vulgar,” “slang,” or “high-brow.” Are not primarily linguistic, but socio-cultural”.

selecionado para nosso estudo. Estando localizadas em interseções de discursos de representação literários, históricos, político-nacionais e etnográficos, as obras *Kalevala* e *Popol Vuh* representam o potencial de discussão dos processos de organização dos polissistemas, suas hierarquizações e dinamismo de inclusão e exclusão dos diversos estratos.

Temos, por exemplo, a utilização da *Kalevala* por Mircea Eliane como exemplificação de mito de origem, aproximando o épico do universo mítico. A utilização de versos cantados do poema em eventos esportivos, substituindo o hino nacional, por sua vez, aproxima a narrativa de suas raízes político-nacionalistas. A representação cultural e etnográfica é ainda mais clara, uma vez que é o foco da maior parte de suas traduções e paratextos. Keith Bosley (1996), tradutor britânico da *Kalevala* chega, inclusive, a dedicar todo um item de seu longo prefácio à defesa da obra enquanto literatura. Por fim, não podemos deixar de destacar a conexão do épico com a escola finlandesa de folclore, a qual marcou, inclusive, os esforços latino-americanos de coleta de elementos culturais e artísticos autóctones.

O sistema cultural centrado na *Kalevala* ganha, ainda, novos contornos por meio da interferência do mercado editorial. Durante período de pesquisa na Finlândia, foi possível perceber um fator curioso: em Turku, capital da Finlândia até 1828 e hoje uma cidade predominantemente universitária, com cerca de sessenta mil de seus cento e setenta mil habitantes sendo estudantes, as livrarias contam com sessões inteiras dedicadas às traduções da *Kalevala* e outras sessões dedicadas a traduções em geral. A cidade tem pouco apelo turístico, tendo apenas dois hotéis de qualidade mediana, situados em localizações pouco privilegiadas, dessa forma, a leitura das traduções em questão fica a cargo de moradores e estudantes da cidade, gerando uma espécie de efeito bumerangue, em que referências e perspectivas estrangeiras das obras nacionais fazem parte do universo de leitura dos finlandeses. A predominância da língua inglesa é explicada pela ênfase no aprendizado da língua desde o ensino fundamental finlandês, bem, como pelo fato de que as pós-graduações *strictu sensu* são, via de regra, oferecidas em língua inglesa nas universidades do país. Ainda assim, é possível localizar traduções para pelo menos sete línguas diferentes em cada livraria, incluindo a língua portuguesa⁸⁹.

⁸⁹ O período de pesquisa na Finlândia aqui mencionado ocorreu em 2010, durante o verão do hemisfério norte, e foi possibilitado pela Universidade de Turku e o programa de bolsas de estudo do Grupo Coimbra, bem como pelos esforços da Prof.^a Liisa Aho.

É impossível precisar com exatidão o impacto da *Kalevala* no sistema literário finlandês contemporâneo, mas a inserção de escolas literárias estrangeiras por meio da tradução e a recorrência de elementos nacionais cristalizados por meio da *Kalevala* é visível mesmo em obras de poetas contemporâneos plenamente distanciados das tradições folclóricas, como é o caso do poeta Juhana Vahanen, grande expoente do materialismo linguístico finlandês (MAGALDI, 2011).

Já o *Popol Vuh* é registrado em um esforço proveniente de universos bastante distintos, com cisões mesmo dentre os elementos colonizadores, como já abordamos nas correntes milenarista e humanista, além de atores autóctones, assimilados ou não. Nesse universo, hieróglifos maias conviveram com escritas em castelhano, ou mesmo com adaptações da língua quiché para o alfabeto latino. Os diversos gêneros presentes na obra, que cobrem um espectro que vai de lendas indígenas a narrativas épicas heróicas também reflete uma sobreposição Europa-América, sendo que cada momento e cada reescrita se inserem em polissistemas que visam, por vezes, reforçar sua legitimidade indígena, outras seu caráter europeu colonial, ou em uma terceira possibilidade, a pertinência de uma identidade mestiça, perpassando a construção de um imaginário nacional. O mais recente esforço neste sentido foi a declaração do *Popol Vuh* como patrimônio cultural intangível da Guatemala, em um movimento de seu governo federal por meio do Ministério da Cultura e Esportes que visa, em última instância, repatriar os manuscritos de Francisco Ximénez, hoje mantido na Biblioteca Newberry em Chicago, nos Estados Unidos⁹⁰.

Além das relações intra-sistemas, Even-Zohar destaca aquelas referentes a comunicações e influências entre sistemas adjacentes, destacando dois tipos, as inter-relações com um todo maior pertencente à mesma comunidade ou com outro todo, ou suas partes, pertencentes a outra comunidade (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 300).

O autor reforça que as fronteiras intra- e inter-sistemas são também marcadas pelo dinamismo, mudando todo o tempo e que os gêneros não centrais, dentre os quais estão os textos semi-literários, a literatura traduzida, a infantil e a popular são de vital importância para “a compreensão adequada de como e porque as transferências centro-periferia ocorrem, dentro dos sistemas assim como entre eles”.

⁹⁰ Vale lembrar que tais manuscritos, em particular o mais recente, são considerados por Sérgio Medeiros e Gordon Brotherston como a primeira tradução do *Popol Vuh*, sendo a base para a produção da edição brasileira.

Um último ponto teórico que devemos destacar no esforço de Even-Zohar de revisitar seu conceito de polissistema reside nas noções de estabilidade e instabilidade elaboradas por ele. Para Even-Zohar, um sistema que tende à imobilidade e à estagnação é um sistema instável, sendo a estabilidade uma característica dos sistemas que passam por mudanças permanentes, contínuas e bem controladas (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 303).

No universo aqui estudado, a *Kalevala* é o centro de um sistema muito mais controlado do que o *Popol Vuh*. A participação de instituições acadêmicas e editoriais na criação e divulgação internacional do épico finlandês levaram a registros extensos sobre todas as traduções já feitas e a respeito de suas releituras interssemióticas. Há, até mesmo, instituições como a já citada Juminkeko, dedicada exclusivamente às relações entre a *Kalevala* e a cultura da Carélia. O *Popol Vuh*, por sua vez, representa um esforço mais recente de sistematização, com a fundação do Museu do *Popol Vuh* em 1978 e da Universidade Maia em 1999. Ambos os sistemas realizam, entretanto, trocas intensas com os sistemas culturais adjacentes, incorporando produtos culturais em um processo iniciado pelas próprias colonizações e divulgando seus produtos culturais mais simbólicos, com destaque para os próprios textos estudados.

Essas mudanças são caracterizadas por trocas, que na fase inicial de formação de um polissistema se dão entre sistemas adjacentes, para que se forme um inventário satisfatório. Em fases posteriores, nas quais o sistema nacional já está estabilizado, seguindo conceituação de Even-Zohar, sendo assim priorizadas as trocas intersistêmicas.

Os conceitos de repertório e modelo literários são, portanto, de importância vital para a compreensão e subsequente análise dos polissistemas:

Ao contrário de lidar com textos exclusivamente como modelos fechados, nós somos direcionados a desenvolver conceitos de repertório e modelo literários. Obviamente, os aspectos sintagmáticos do texto literário, as 'relações textuais apropriadas' são insuficientes, mesmo com as formulações mais avançadas, para preencher a demanda da hipótese dos PS tanto no âmbito da teoria quanto da pesquisa⁹¹ (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 305).

⁹¹ No original: "Instead of dealing with texts exclusively as closed systems, we are directed towards developing concepts of the literary repertory and model. Obviously, the syntagmatic aspects of the literary text, the 'proper textual relations' are insufficient, even with the most advanced formulations, to fulfill the demands of the PS hypothesis on levels of both theory and research."

Essa posição revela, simultaneamente, a postura estruturalista de Even-Zohar, sua herança dos círculos semióticos de Praga e Moscou e seu diálogo, ainda que conflituoso, com Pierre Bourdieu. Entretanto, mais do que traçar as origens do conceito ela aponta para a necessidade de inserção do conceito de polissistemas no espaço da pesquisa cultural, introduzindo reflexões históricas, antropológicas e sociológicas para atender à demanda da proposta inicial de Even-Zohar.

Além das diversas edições revistas da teoria dos Polissistemas em si, Even-Zohar dedicou-se em larga medida a analisar as consequências e ramificações de sua abordagem em diversos campos dos estudos literários. Iniciamos um detalhamento dessa postura pelo artigo que relaciona a teoria dos polissistemas à pesquisa cultural, publicado também na coletânea *Papers in Culture Research*. Acreditamos que tal texto contribua para o esclarecimento da nossa análise, uma vez que tanto a *Kalevala* quanto o *Popol Vuh* surgem do relacionamento tenso entre diferentes culturas colonizadoras e autóctones. Nesse artigo, os contatos culturais são analisados com ênfase na possibilidade de interferência:

Contatos podem ser definidos como uma relação (ou relacionamento) entre duas culturas, onde uma certa cultura A (uma cultura fonte) pode tornar-se uma fonte de transferência direta ou indireta para uma outra cultura B (uma cultura-alvo). Uma vez que essa possibilidade é realizada, pode-se dizer que ocorreu uma interferência. Interferência é, portanto, um procedimento emergente no ambiente de contatos, onde a transferência ocorre⁹² (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 52).

Ao tratar dos princípios gerais de interferência, Even-Zohar destaca que o contato entre literaturas é a regra, e não a exceção e que a hierarquia dos sistemas é mantida tanto no momento do contato, ocorrido em geral entre literaturas de peso distinto, quanto na difusão da interferência, que não ocorre em todos os estratos da cultura-alvo, podendo, inclusive, haver resistência.

Assim, os princípios gerais de interferência, segundo o autor são:

- I) A interferência é sempre iminente.
- II) A interferência é majoritariamente unilateral.
- III) A interferência não ocorre necessariamente em todos os níveis de cultura.

⁹² No original: Contacts can be defined as a relation(ship) between cultures, whereby a certain culture A (a source culture) may become a source of direct or indirect transfer for another culture B (a target culture). Once this possibility is realized, interference can be said to have occurred.

- IV) Contatos vão mais cedo ou mais tarde gerar interferência se não surgirem condições de resistência.
- V) A interferência ocorre quando um sistema necessita de itens não disponíveis dentro dele.
- VI) Uma cultura se torna fonte por prestígio.
- VII) Uma cultura se torna fonte por dominação.
- VIII) Contatos podem ocorrer com somente uma parte da cultura-alvo e então proceder para outras partes.
- IX) Um repertório apropriado não mantém necessariamente as funções da cultura-fonte⁹³ (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 54).

Em nossas análises destacamos, em particular, os pontos IV e V. O quarto ponto é relevante, pois, no caso das obras aqui estudadas, a resistência não impediu a transferência, mas marcou profundamente os eixos e os ângulos dos fenômenos culturais que atravessam a *Kalevala* e o *Popol Vuh*. Em ambos os casos a resistência conviveu com a interferência. No sistema centrado no *Popol Vuh*, o contato entre colonizadores e colonizados gerou textos plurilíngues e que, no caso da Mesoamérica, chegavam a alternar escritas alfabéticas adaptadas e codificações hieroglíficas. A resistência a esse processo, representada por grupos colonizadores, em especial pela corrente cristã milenarista, não impediu o processo, mas o tornou mais intermitente. No universo finlandês, a resistência foi trazida pelo governo russo posterior ao assassinato do czar Alexandre II em 1881. Seu filho e sucessor, Alexandre III, reverteu muitas das medidas liberais do governo do pai, restringindo muitas liberdades políticas do território finlandês e sufocando o movimento proto-nacionalista do país nas primeiras décadas posteriores à publicação da *Kalevala*, fator de extrema relevância, principalmente se considerarmos que a *Kalevala* foi a primeira obra publicada em finlandês sendo concomitante, portanto, com a criação de um público leitor na língua nacional.

Já o quinto ponto é um dos princípios mais abordados nas análises acerca da obra de Even-Zohar, representando um ponto de contato com seu artigo a respeito da

⁹³ No original:

- I) Interference is always imminent.
- II) Interference is mostly unilateral.
- III) Interference may be restricted to certain domains.
- IV) Contacts will sooner or later generate interference IF no resisting conditions arise.
- V) Interference occurs when a system is in need of items unavailable within its own repertoire.
- VI) A culture becomes a source by prestige.
- VII) A culture becomes a source by dominance.
- VIII) Interference may take place with only one part of the target culture; it may then proceed to other parts.
- IX) An appropriated repertoire does not necessarily maintain source culture functions.

posição da literatura traduzida nos polissistemas. De acordo com o teórico, a tradução é um dos meios mais proeminentes de criação de repertório em sistemas literários jovens. Esse, entretanto, não é o único fator que justifica a inclusão de obras traduzidas no sistema literário. No artigo “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, Even-Zohar defende a abordagem segundo a qual a literatura traduzida deve ser analisada enquanto sistema por seus próprios méritos, parte integrante do mais amplo sistema literário. O autor destaca a existência de pouca pesquisa acerca da literatura traduzida, tanto no âmbito teórico quanto no descritivo e apresenta, mais uma vez, a teoria de Tynjanov a respeito da organização hierárquica dos sistemas, marcados pelas tensões entre centro e periferia (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 19-20).

Nesse contexto, as obras traduzidas seriam correlatas em pelo menos duas formas: a) na forma que são selecionadas pela cultura-alvo e b) na forma que adotam normas, comportamentos e regras que são um resultado de suas relações com os outros co-sistemas (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 19).

Uma questão digna de destaque diz respeito ao leque de referências proporcionado por Even-Zohar, possibilitado pelo volume de reescritas que o próprio autor realizou acerca de seus conceitos. No artigo abordado, o autor apresenta uma revisão da literatura traduzida não só como um sistema por seus próprios méritos, mas como um sistema completamente participante da história dos polissistemas, apontando para as raízes do estudo em Tynjanov e para seus frutos em Gideon Toury, cujo trabalho abordaremos dentro em pouco.

A defesa dos polissistemas permanece a mesma, ou seja, que “a hipótese dos polissistemas pode avançar nosso conhecimento não só porque ela permite observar relações onde não havia se procurado antes, mas porque ela ajuda a explicar o mecanismo dessas relações e conseqüentemente a posição específica e o papel dos gêneros literários na existência histórica da literatura” (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 19)⁹⁴.

A posição da literatura traduzida dentro do polissistema não é, entretanto, única nem imutável, ocupando frequentemente uma posição secundária, mas podendo igualmente fazer parte dos sistemas primários, participando, assim, dos processos que modelam suas posições relativas e dos processos de troca, destaque e apagamento.

⁹⁴ No original: The polysystem hypothesis can advance our knowledge not only because it enables us to observe relations where they had hardly been looked for before, but because it helps to explain the mechanism of these relations and consequently the specific position and role of literary types in the historical existence of literature.

Quando a literatura traduzida ocupa uma posição central não há distinção clara entre obras originais e traduzidas, os autores mais proeminentes são tradutores e as obras traduzidas são meios para elaborar novos modelos. Isso ocorre: a) quando uma literatura é “jovem” e o polissistema ainda não está cristalizado; b) quando uma literatura é “periférica” ou “fraca” ou ambos; c) quando há mudanças, crises ou vácuos literários. (EVEN-ZOHAR, 2010/II, p. 22-23). Even-Zohar não se ocupa das diferenciações entre literaturas “periféricas” e “fracas”, mas podemos inferir que a primeira categoria se relacionaria ao pouco capital literário acumulado, enquanto a segunda seria referente a literaturas com poucos gêneros ou estilos, construída de forma derivativa.

No primeiro caso, a tradução ofereceria tipos literários suficientes para a língua-alvo se tornar funcional, fato de que ocorreria também no segundo caso, porém com uma relação de dependência. No terceiro caso, a dinâmica dentro do polissistema criaria pontos de mudança, quando modelos estabelecidos não fossem considerados aceitáveis por uma geração mais jovem. Na análise de nosso *corpus*, já foi discutido que a própria língua na qual a *Kalevala* e o *Popol Vuh* foram compilados e escritos foi criada no momento da construção escrita, com a criação de vocábulos por parte de Lönnrot e adaptações do quiché para o alfabeto latino por parte de Ximénez. Quanto aos gêneros literários, já discutimos os diálogos com as sagas escandinavas, por parte da Finlândia, e com os gêneros épico-heróicos no texto do *Popol Vuh*.

Com relação ao apelo ao cânone e à tradição, a literatura traduzida também tem o potencial de ocupar posições distintas. Ela pode ser um canal para mudanças, como no terceiro caso, apontado acima, ou pode ser um fator de conservadorismo, cristalizando padrões literários e perfis de relações inter-literárias.

Há, ainda, a possibilidade de diferentes sessões da tradução literária ocuparem posições distintas dentro do polissistemas, indo das mais centrais e primárias às mais secundárias. As traduções de obras de grande apelo editorial, por exemplo, costumam ocupar posições mais periféricas no sistema da cultura-alvo. Já as traduções de obras canônicas, principalmente em casos de retraduições comentadas, ocupam posição via de regra central em seus sistemas, dialogando com os universos acadêmico e literário.

Even-Zohar conclui seu artigo destacando que a teoria da tradução, como vinha sendo elaborada, até a década de 1970, apoiava-se fortemente em modelos linguísticos estáticos derivados da Escola de Genebra ou em teorias literárias pouco

desenvolvidas, apontando para a produtividade representada pela teoria dos polissistemas para o avanço das concepções acerca da tradução literária.

Uma última aplicação da teoria dos polissistemas traçada pelo próprio Even-Zohar trata das conexões entre a teoria e a história da literatura, tal como vistas no artigo “The Function of the Literary Polysystem in the History of Literature” (1978). Nesse universo somos levados a ressaltar, mais uma vez, a postura historicista da escola israelense de estudos literários, apontada no início de nosso estudo.

O teórico trata inicialmente do trabalho dos Formalistas russos, ao detalhar que as relações sistêmicas adotadas em particular pelo Círculo de Moscou podem ser aplicadas para explicar os mecanismos de mudança na história literária. Even-Zohar destaca, ainda, que a inclusão de textos provenientes da literatura periférica e de massa, além de essenciais para a compreensão dos polissistemas, também é originária dos últimos estudos dos formalistas. Dentre os teóricos russos citados no artigo temos a esperada contribuição de Yury Tynjanov, principalmente por conta da noção de literatura como sistema correlato a outros sistemas extraliterários e a colaboração de Tynjanov e Boris Eikhenbaum na formulação do conceito de “ethos literário”, referindo-se à multiplicidade de fatos sócio-literários envolvidos nos processos de produção e existência literárias (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 14).

É devido às referências traçadas que Even-Zohar busca compreender o polissistema atuante na história da literatura não só por meio de uma dicotomização entre literatura canônica e não-canônica, como também a partir dos diversos subsistemas, ou gêneros, que compõem ambos os universos. Neste ínterim, o autor apresenta mais uma vez a ressalva da necessidade de incluir a literatura traduzida no polissistema, tanto em momentos e contextos em que ocupa posição primária, quanto naqueles que preenche um lócus secundário.

Nesse sentido, o *Popol Vuh* possui reescritas infanto-juvenis, algumas inclusive com características próximas às revistas em quadrinhos⁹⁵, além de ter muitas recriações ligadas ao universo místico maia. A *Kalevala*, além de possuir adaptações para crianças e adolescentes⁹⁶, tem sido convertida em símbolo neo-pagão, chegando a ter, até mesmo, baralhos de tarô com seus personagens. Essas recriações, paralelas às

⁹⁵ Cf. GALDINO, Luiz e MELO, Roberto. *Popol Vuh – O livro das criações dos maias*. São Paulo: Cortez Editora, 2005. e LUJÁN, Jorge e ROJAS, Saul Oscar. *Os gêmeos do Popol Vuh*. São Paulo: Edições SM, 2008.

⁹⁶ BALDWIN, James e WYETH, N. C. *Nordic hero tales from the Kalevala*. New York: Dover, 2006.

traduções literárias, fazem parte da narrativa acerca dos poemas, sendo partes vitais para a compreensão de seus polissistemas.

A literatura traduzida é, inegavelmente, uma forma de analisar relações intra e inter-sistêmicas, visto que informa muito a respeito da escolha de autores, gêneros e modelos, bem como acerca da manutenção ou transformação de tendências dentro de um mesmo sistema. Essas relações e movimentos são marcadas, como não poderia deixar de ser, pelas tensões entre instâncias de legitimação e poder e produções periféricas ou de resistência. No âmbito de nosso estudo essa possibilidade é ampliada, ainda, pela existência de prefácios e introduções que revelam escolhas e parâmetros dos tradutores, devido, em larga medida, à representatividade dos poemas e ao distanciamento geográfico, cronológico e cultural dos textos com relação aos centros de maior poderio econômico, político e cultural. Com poucas informações acerca de suas culturas e países de origem, os paratextos vêm a suprir funções históricas, culturais, tradutórias e literárias.

A inclusão de textos canônicos e não canônicos nesse contexto levou Even-Zohar a adotar a nomenclatura de sistemas primários e secundários, referindo-se, em geral, à literatura epigônica, ou seja, aquela governada por modelos, gêneros e normas que se movem do centro para a periferia e à não-epigônica, que se movimenta dentro do polissistema pelo caminho contrário (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 47). Dessa forma, mais uma vez, o movimento vem a substituir concepções estáticas e uma mesma obra pode ocupar categorias diferentes a partir de suas reinterpretações e traduções. Uma obra como *O Anel dos Nibelungos*, por exemplo, poderia ser interpretada como não-epigônica ao ser adaptada por Wagner para a ópera, aproximando-se, assim, do centro do polissistema cultural alemão, e como epigônica ao ser adaptada em telefilme, afastando-se do centro e aproximando-se e convertendo-se também em elemento de cultura televisiva.

A luta entre centro e periferia em cada sistema e entre sistemas correlatos seria, dessa forma, a força motriz das mudanças literárias, em uma visão que leva o autor a citar, mais uma vez, uma referência semiótica, desta vez ligada ao Círculo de Praga. Segundo a corrente elaborada pelos estudiosos tchecos e pelos russos exilados, a literatura não canonizada representa uma forma de elaboração textual epigônica, posto que se trata da automatização de suas contrapartes primárias, que um dia foram canônicas. A partir dessa noção, Even-Zohar argumenta que as literaturas não-epigônicas apresentam, em cada momento, dois eixos diacrônicos, com uma fase não

canonizada se sobrepondo a outro momento previamente canonizado. Neste sentido, a diacronia se combina aos processos de construção da obra enquanto cânone, em um movimento que pode ser observado nos paratextos da *Kalevala*, pois, lidando novamente com as traduções abordadas por André Lefevere, tradutores como Keith Bosley (1996) se esforçam para construí-la enquanto épico com valor literário próprio e outros, como John Martin Crawford (1888), buscam no texto um elemento cultural definidor das terras geladas no norte.

Apesar da defesa veemente do estruturalismo funcional diacrônico, devedor dos Círculos de Moscou e Praga, Even-Zohar também destaca a necessidade de combinar suas teorias às propostas da Escola de Genebra, marcada pelos estudos sincrônicos de Ferdinand de Saussure.

O teórico israelense propõe, por exemplo, a noção de *langue* literária, que corresponderia à literatura não-canonizada e teria como desvio suas representações literárias centrais. Nesse contexto, a obra seria mais que um texto, seria compreendida como um idioleto, uma performance da *langue* (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 16). As formas como as obras estudadas redimensionam as tradições de seus colonizadores são exemplos interessantes deste fenômeno. Na *Kalevala*, por exemplo, o aspecto guerreiro dos duelos da mitologia escandinava é reinventado por meio de embates de trovadores, dialogando, assim, com a característica intensamente musical da cultura finlandesa. O desvio inicial, nesse caso, acaba por se tornar o padrão posterior, o que pode ser evidenciado nas diversas adaptações do épico para o universo musical. No *Popol Vuh* o desvio inicial de uma representação cosmogônica diversa àquela defendida pela empresa colonial veio a se tornar o maior referencial editorial da obra, comercializada normalmente com subtítulos que abordam seu caráter de “livro sagrado”, ou mesmo “bíblia maia”, buscando, assim, uma ferramenta de religiosidade pré-colombiana na tradução e reinterpretação da narrativa.

A literatura canonizada seria, portanto, o desvio que se torna o parâmetro de análise e julgamento de valor. A luta entre o centro e a periferia seria um fator de evolução literária, podendo a literatura traduzida fazer parte de um ou outro sub-sistema, ou ainda fazer parte de ambos, devendo-se ressaltar que a mudança de posições implica, normalmente, em alterações substanciais dos gêneros e tendências transmutados.

As relações entre centro e periferia, ou atividades primárias e secundárias (sociais, culturais, etc) normalmente seguem o seguinte padrão: fenômenos no centro são gradualmente levados à periferia e permanecem lá enquanto novos fenômenos surgem no centro – podendo às vezes ser até mesmo aqueles da periferia. Mas quando esses fenômenos mudam de posição eles raramente permanecem iguais. Na periferia eles normalmente perdem suas funções originais enquanto permanecem materialmente sem mudanças, ‘petrificados’ como se diz (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 15)⁹⁷.

Apesar da ampla consideração dada pelo autor para a literatura traduzida em todos os contextos de análise dos polissistemas, resta analisar se o sistema de obras traduzidas seria mais sistemático e petrificado do que aquele de obras originais, uma vez que ocupa normalmente posições variáveis dentro do polissistema, indo da posição primária associada a literaturas jovens, fracas ou em um vácuo criativo, à secundária, associada a literaturas fortes e de longa história reconhecida academicamente. Além disso, é preciso considerar se, na luta entre sistemas epigônicos e não-epigônicos, as obras traduzidas ganham terreno ao lado de suas escritas e culturas originais. No contexto brasileiro, veremos em nosso último capítulo que as traduções estudadas são referendadas por instituições acadêmicas e pelo próprio perfil editorial de seus tradutores e revisores, aproximando-as do centro do polissistema enquanto traduções, independentemente da origem dos textos. A busca por diálogos com escritores e artistas canônicos também parece buscar a consolidação de sua condição não-epigônica.

O conjunto de concepções que forma a teoria dos polissistemas encontra continuidade principalmente na obra de teóricos da tradução, seja com o objetivo de organizar a disciplina de Estudos da Tradução, delineando suas principais correntes de pensamento, seja com o objetivo de construir uma abordagem para a disciplina, desenvolvendo os chamados estudos descritivos de tradução.

O mais proeminente nome dos estudos descritivos de tradução é do israelense Gideon Toury, que construiu sua carreira acadêmica como professor da Universidade de Tel Aviv, assim como Even-Zohar. Em seu trabalho Toury segue linhas gerais que apresentam o tradutor como, antes de tudo, um mediador cultural e a língua como um sistema visível dos aspectos de uma dada cultura.

⁹⁷ No original: The relations between center and periphery, or primary and secondary activities (social, cultural, etc.) usually conform to the following pattern: phenomena in the center are gradually driven towards the periphery and remain there as new phenomena arise in the center – and may sometimes be even those of the periphery. But when these phenomena change positions they rarely remain the same: in the periphery, they often lose their original functions while remaining materially un-changed, “petrified” so to speak.

O autor localiza sua teoria no ramo descritivo das disciplinas empíricas, fato de que considera essencial, já que, segundo ele, os estudos de tradução têm priorizado as aplicações práticas em detrimento das reflexões funcionais empíricas desde a década de 1960 (TOURY, 1995, p. 02).

Na obra *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), Toury relata suas conexões com os estudos de Even-Zohar e de James S. Holmes, teórico holandês fundamental para os estudos de tradução.

A conexão entre os estudos de Toury e a teoria de Holmes situa-se na contribuição do holandês para a organização esquemática dos estudos de tradução, divididos, assim, entre o ramo *puro* e o *aplicado*, o ramo *puro* sendo repartido entre *teórico* e *descritivo*, e assim por diante (TOURY, 1996, p. 08).

Toury se torna relevante para nosso estudo ao argumentar que tratar dos estudos descritivos como independentes seria uma receita para descrições superficiais, visto que se trata sempre de relações cultural-semióticas (TOURY, 1996, p. 11-13). Toury dialoga, dessa forma, com o pensamento de Even-Zohar ao argumentar que obras traduzidas não devem ser analisadas isoladamente, pois se tratam de diálogos entre culturas-fonte e culturas-alvo:

Traduções são fatos das culturas-alvo; em ocasiões fatos de um status especial, às vezes até mesmo constituindo sub-sistemas identificáveis próprios, mas da cultura-alvo em qualquer evento. Essa formulação implica que, embora certamente indispensável, estabelecer o status cultural interno de um texto não fornece por si só uma base suficiente para estudá-lo como tal. Qualquer tentativa de oferecer descrições exaustivas e explicações viáveis necessitaria de uma contextualização apropriada, a qual está longe de ser dada. Ao contrário, seu estabelecimento forma uma parte do estudo em si, o qual é aplicado a textos presumidos como traduções. De uma forma quase tautológica pode ser dito que, em uma análise final, uma tradução é um fato de qualquer setor alvo que ela é descoberta como sendo um fator, ou seja, do (sub)sistema que prova estar melhor equipado para lhe abarcar: função, produto e processo subjacente (TOURY, 1996, p. 29)⁹⁸.

⁹⁸ No original: "Translations are facts of the target cultures; on occasion of a special status, sometimes even constituting identifiable (sub)systems of their own, but of the target culture in any event. This reformulation implies that, while certainly indispensable, establishing the culture-internal status of a text as a translation does not in itself provide a sufficient basis for studying it as one. Any attempt to offer exhaustive descriptions and viable explanations would necessitate a proper contextualization, which is far from given. Rather, its establishment forms part of the study itself which is applied to texts assumed as translations. In an almost tautological way it could be said that, in the final analysis, a translation is a fact of whatever target sector it is found to be a factor of, i.e., that (sub)system which proves to be best equipped to account for it: function, product and underlying process."

A compreensão de nosso *corpus* enquanto sistemas relacionados aos universos da tradução, literatura e cultura nos permite melhor discutir como seus teóricos-tradutores vêm detalhando e ampliando suas possibilidades de leitura. Esse processo de diálogos e interferências é ainda ampliado por fatores editoriais e de transações entre espaços nacional e internacional, conforme veremos a seguir.

4.3 Diálogos estrangeiros e pseudotraduções

A questão da relação entre tradução, capital cultural e nacionalismo vem sendo discutida há séculos. Goethe buscou sistematizar a dimensão cultural da tradução, relacionando-a ao nascente conceito de nação:

Existem duas máximas na tradução: uma exige que o autor de uma nação desconhecida seja trazido até nós, de tal maneira que possamos considerá-lo nosso; a outra, ao contrário, exige de nós que vamos ao encontro do estrangeiro e nos sujeitemos às suas condições, sua maneira de falar, suas particularidades. Graças a traduções exemplares, as vantagens de ambas são suficientemente conhecidas por qualquer homem culto (GOETHE, 2001, p.19).

Desde então, temos visto o surgimento da discussão com relação aos aspectos de estrangeirização ou de domesticação das obras traduzidas, buscado consciente ou inconscientemente pelo tradutor ao destacar, ampliar, apropriar, suprimir ou ressignificar elementos do texto-fonte que não são comumente encontrados na cultura-alvo.

Ambas as traduções aqui estudadas trazem grandes preocupações culturais, além de diversas justificativas das escolhas estilísticas feitas pelos tradutores, em particular na versão brasileira da *Kalevala*. Álvaro Faleiros chega a discutir os conceitos de estrangeirização e naturalização antes de justificar as escolhas tradutórias em termos de métrica, figuras de linguagem e gêneros textuais da reescrita brasileira da *Kalevala*, argumentando que considera o termo *domesticação* forte demais para sua reescrita (FALEIROS, 2009, p.78). Exemplificamos, assim, que os teóricos-tradutores consideram importante a discussão acerca dos elementos nacionais e estrangeiros que perpassam as traduções, mesmo quando não concordam com os conceitos mais utilizados pelos Estudos de Tradução na contemporaneidade.

Ainda relacionado ao tema, se pensarmos em Goethe e suas posições com relação à formação de identidades nacionais, o autor destaca o papel d'*O Anel dos*

Nibelungos na criação do imaginário alemão, argumentando que teria sido mais proveitoso se a obra tivesse sido publicada em prosa, com caráter amplamente popular e domesticante⁹⁹ (GOETHE, 2001, p.19).

Os *Nibelungos* fazem parte do mesmo processo que a *Kalevala* finlandesa e o engodo *Ossian* escocês, ainda que estejam distanciados por mais de um século, no qual se buscava a cultura popular por meio da literatura, em um contexto de construção literária, cultural e nacional a partir das teorias herderianas. A *Kalevala*, apesar de extensa e em versos, apresentou grande apelo popular em épocas posteriores à sua publicação, construído em processo semelhante ao texto alemão, com adaptações para a música e as artes plásticas. A grande distinção parece estar no fato de que o processo de fundação nacional finlandês ter sido centrado na *Kalevala*, enquanto o movimento alemão teve múltiplas facetas.

Goethe define as estratégias de supressão dos elementos estrangeiros como uma primeira época da tradução, seguida por uma segunda fase de apropriação do elemento estrangeiro e reconstrução com sentido próprio, a qual ele denomina “parodístico no mais puro sentido da palavra” (GOETHE, 2001, p.21). Essa fase dialoga com os pontos IV e V da teoria de Even-Zohar, discutido em nosso último subitem, segundo o qual as interferências ocorrem frequentemente para criação de repertório.

A terceira fase é caracterizada da seguinte maneira:

(...) experimentamos o terceiro período, que é o mais elevado e último, onde se procura tornar a tradução idêntica ao original, não de modo que um deva vigorar ao invés do outro, mas no lugar do outro. (...) Esse modo sofreu, inicialmente, a maior resistência. Pois o tradutor que se une firmemente ao seu original, abandona, de uma forma ou de outra, a originalidade de sua nação e, assim, surge um terceiro para o qual o gosto da multidão ainda deve se formar (GOETHE, 2001, p.21).

A francesa Pascale Casanova, que destaca o papel da tradução como elemento de valorização, consagração e enriquecimento literário e cultural da cultura-alvo, afirma que Goethe via o tradutor não somente como intermediário, mas igualmente como criador de “valor literário” (CASANOVA, 2002, p.28).

Em nosso *corpus*, o tradutor cria não só um valor literário, como também um valor cultural. Tanto na tradução brasileira da *Kalevala* quanto no *Popol Vuh* é dada

⁹⁹ Para Goethe, a escrita do *Anel dos Nibelungos* em verso afastou-a do universo popular, em um processo reforçado pelas adaptações para as artes plásticas e para a música clássica. Caso tivesse sido produzida em prosa, o autor considera que haveria um maior apelo popular e, o que teria ocasionado consequências culturais mais profundas.

ênfase ao processo de construção escrita das obras e, portanto, de sua transição do universo oral ao escrito. Esse tema ocupa praticamente todo o texto de José Bizerril acerca da tradução da *Kalevala* para o português brasileiro e povoa as reflexões de Gordon Brotherston na reescrita brasileira do *Popol Vuh*. Vale ressaltar que, no caso da obra maia, Brotherston tece considerações acerca da escrita hieroglífica em quiché e da presença de palavras em nauátle no texto (BROTHERSTON, 2007, p.14).

É interessante ressaltar que Brotherston é estadunidense e é o revisor da tradução de Sérgio Medeiros, então, apesar de manifestar mais considerações linguístico-tradutórias do que o tradutor da obra, ele as registra de forma geral, sem relacioná-las às escolhas provenientes das diferenças entre o quiché e a língua portuguesa. É, ainda, Gordon Brotherston que continua as reflexões acerca da importância cultural e política do *Popol Vuh* no paratexto “O texto como germe”, que destaca os desdobramentos da obra maia nas criações de diversos escritores consagrados, como Miguel Ángel Asturias, Jorge Luís Borges e Alejo Carpentier, além de artistas plásticos como Diego Rivera e músicos como Edgar Varèse, em um texto curto e quase catalográfico, talvez buscando uma maior sistematização do sistema centrado na obra em questão.

A criação de valor literário e cultural por meio da tradução perpassa processos sutis de diálogos artísticos e incorporação de elementos da cultura-alvo, bem como outros mais drásticos, como é o caso da “pseudotradução”. Na Enciclopédia Routledge de Tradução, Anton Popovich define o fenômeno da seguinte forma:

Um autor pode publicar sua obra original como uma tradução fictícia, [ou pseudo]tradução para ganhar um público amplo, portanto fazendo uso das expectativas dos leitores. O autor tenta utilizar a crescente popularidade da ‘tradução’ para empreender seu próprio programa literário. Do ponto de vista de teoria do texto, a tradução fictícia pode ser definida como o chamado quase-metatexto, isto é, um texto que é para ser aceito como metatexto¹⁰⁰ (BAKER (ed.), 1996, p.183).

O *Popol Vuh* é possivelmente um caso de pseudotradução, posto que seu tradutor, Francisco Ximénez alegou ter encontrado o manuscrito original em uma

¹⁰⁰ No original: “An author may publish his original work as a fictitious [or pseudo]translation in order to win a wide public, thus making use of the readers’ expectations. The author tries to utilize the ‘translation’ boom in order realize his own literary program. From the standpoint of text theory, the fictitious translation may be defined as the so-called quasi-metatext, i.e. a text that is to be accepted as a metatext.”

sacristia e tê-lo perdido após a conclusão de seu trabalho de versão ao espanhol, tal como destacam os teóricos-tradutores Adrián Recinos e Dennis Tedlock.

Na perspectiva francesa sobre a origem do *Popol Vuh*, aqui representada por Paul Gendrop (2005), a tradução é atribuída a Brasseur de Bourbourg e o texto-fonte é creditado às raízes da civilização maia no continente perdido da Atlântida, sendo ainda mais clara a origem fictícia do texto.

Importa-nos, aqui, ressaltar o papel cultural dessas afirmações, uma vez que estabelecer o *Popol Vuh* como um texto de autoria anônima, traduzido por um frade comprometido com a preservação da cultura autóctone mantinha o caráter de obra sobrevivente à colonização e de autenticidade inquestionável.

É interessante destacar que essa possibilidade de tradução fictícia é pouco discutida nos paratextos das traduções do *Popol Vuh*. Nos paratextos da edição brasileira há, inclusive, muito mais destaque aos tradutores da obra para a língua inglesa do que ao seu momento de construção escrita. Essa questão provavelmente se relaciona à importância dada às conexões acadêmicas dos tradutores e à preocupação em expor diálogos com escritores, músicos e artistas plásticos renomados, apresentando o *Popol Vuh*, assim, como substrato artístico mais do que como elemento cultural pré-colombiano.

Na *Kalevala* o advento da pseudotradução se dá de forma indireta. Primeiramente, discutimos em nosso segundo capítulo que o projeto protonacionalista finlandês envolveu a produção de um épico folclórico.

A mesma estratégia foi aplicada por Henry Wadsworth Longfellow em sua *Song of Hiawatha*, publicada em 1855. Entretanto, ao invés de escrevê-la a partir de lendas indígenas estadunidenses, o escritor adaptou a própria *Kalevala*, com resultados de crítica semelhantes ao fracasso de *Ossian*. O autor declarou na época que pretendia escrever os *Edda* estadunidenses, porém já em suas primeiras críticas nos jornais da época foram descobertas relações muito mais profundas com a *Kalevala*.

Havia uma confluência de temas, personagens e até mesmo escolhas métricas entre as duas obras, explicadas talvez pelo período que o autor passou na Suécia. Tal como no caso de *Ossian*, *The Song of Hiawatha* perde prestígio cultural e literário quando suas reais origens e fontes de inspiração são descobertas. A tradução, dessa forma, sendo um fenômeno intercultural por excelência, relaciona os universos literário e cultural de maneira complexa e com resultados variados.

No cenário centrado na obra de Longfellow, percebe-se o papel desempenhado pelas críticas editoriais na receptividade da obra. Esta conexão entre o universo editorial e o público leitor é um dos fatores que levou André Lefevere a buscar aliar a dimensão cultural da literatura ao universo mercadológico e editorial. Para o teórico há dois fatores de controle do sistema literário: o “profissional”, que confere autoridade e status por meio da atuação de críticos, resenhistas, professores e tradutores, e o segundo é o “mecenasato¹⁰¹”, que é centrado nos elementos ideológico, econômico e de status (LEFEVERE, 2007, p.33-35).

Nesse sentido, a tradução surge como possibilidade de alinhar uma obra à poética dominante no momento de sua publicação. Lefevere compreende as poéticas como variantes históricas, que possuem um aspecto dinâmico e evolutivo apesar de almejarem controlar, ou mesmo congelar, determinados elementos e estilos literários. Dessa forma, as traduções permitem “medir até que ponto uma determinada poética foi internalizada” (LEFEVERE, 2007, p.67). Em nosso *corpus*, mais uma vez, o sistema transcende as características literárias e alcança o âmbito cultural como um todo, podendo-se perceber, por exemplo, a alteração das formas de apresentação dos povos maia e finlandês por meio das traduções da *Kalevala* e do *Popol Vuh*. A tradução de John Martin Crawford (1888) para o épico finlandês, previamente discutida, destaca o aspecto “selvagem” dos finlandeses¹⁰², demonstrando um primeiro momento de apresentação cultural finlandesa em termos de curiosidades e referências datadas até mesmo dos tempos do Império Romano. Esse elemento a distancia sobremaneira da proposta da edição brasileira do épico, cuja análise cultural é derivada da dissertação de mestrado de José Bizerril acerca dos universos da oralidade e escrita na Finlândia. Em ambos os casos, entretanto, as posições dos teóricos-tradutores se fazem presentes na leitura, nos levando a um último ponto a ser discutido no universo da tradução, referente à visibilidade do tradutor.

¹⁰¹ O termo inglês “patronage” utilizado por Lefevere é por vezes traduzido como “patronagem” e por vezes por “mecenasato” nas edições brasileiras. Ambos se referem, portanto, ao mesmo conceito.

¹⁰² SACRED TEXTS. Coordenação de John B. Hare. Apresenta introdução, com a citação da crônica de Tácito e o poema *Kalevala* traduzido por John Martin Crawford. Disponível em: <http://www.sacred-texts.com/neu/kveng/>. Acesso em 18 fev. 2006:

4.4 A (in)visibilidade do tradutor

Em nosso estudo, podemos perceber as possibilidades apresentadas pelas traduções comentadas, visto que o posicionamento dos tradutores é explicado, problematizado e debatido pelos próprios tradutores, por revisores e por especialistas convidados, possibilitando compreender a internalização não só das referências poéticas originais como também aquelas estabelecidas pelas traduções que a precederam.

Lefevere aborda essa estratégia ao analisar a figura do “tradutor fiel” arquetípico, que

tende a ser conservador tanto em termos ideológicos quanto poetológicos. Ele traduz dessa forma devido à reverência ao prestígio cultural que o original adquiriu. Quanto maior esse prestígio, mais ‘gramatical e lógica’ a tradução será, especialmente no caso de textos considerados ‘textos fundadores’ de um certo tipo de sociedade: a Bíblia, o Alcorão, *O Manifesto Comunista*. Esse tradutor usará ‘notas explicativas’ para garantir que o leitor leia a tradução – interprete o texto, e de maneira especial o texto fundador - da maneira ‘correta’. Ele também usará a nota para ‘resolver’ quaisquer discrepâncias que possam pensar existir entre o próprio texto original e as correntes interpretações de reconhecida autoridade do texto, mudando com prazer tanto a tradução quanto as notas, na medida em que tal interpretação muda (LEFEVERE, 2007, p.85).

Em contraposição a tal tradutor temos o “tradutor espirituoso” arquetípico, que não é conservador em termos poetológicos ou ideológicos e tem a intenção de chocar o público “atualizando” o original (LEFEVERE, 2007, p.86).

Em nosso universo de análise, os tradutores não se encontram representados nem no conceito de tradutores fiéis nem de espirituosos, posto que constroem paratextos tanto para explicar a estrutura e o conteúdo dos textos-fonte como para apresentar as leituras possíveis das obras, e apresentam uma visão pessoal do processo de escrita, evitando uma determinada veneração do texto original, que já fora construída e cristalizada.

Em ambas as edições os paratextos que antecedem ao texto em si dedicam-se às considerações sobre sua temática, contexto original, sendo que no *Popol Vuh* o destaque é dado à sua estrutura e ao resumo de suas principais ações e na *Kalevala* a ênfase maior é dada ao universo oral do qual se originou o épico. Já os posfácios são dedicados aos diálogos com outras manifestações artísticas, no caso do texto maia e com o universo tradutório, na edição da obra finlandesa. Dessa forma, os paratextos iniciais buscam mapear a origem e o teor do texto, incorporando referências de

traduções anteriores e recomendando posições próprias e os textos finais buscam ampliar as possibilidades de interpretação por meio do reconhecimento de seus múltiplos diálogos.

A presença dos tradutores é, portanto, marcante na construção da obra, o que nos leva ao conceito de invisibilidade do tradutor, proposto por Lawrence Venuti. Para o teórico e tradutor estadunidense, a escola anglo-saxã de tradução prioriza a fluência e a ilusão de transparência em suas traduções, o que traz um componente de invisibilidade não só ao tradutor, como a todo o sistema de produção e avaliação de textos traduzidos (VENUTI, 2004, p.14). Essa leitura sem sobressaltos é conseguida por meio da adoção do inglês moderno para suas reescritas, sem jargões, coloquialismos ou estrangeirismos.

Na tradução brasileira da *Kalevala* os tradutores demonstram cuidado em não apresentar termos muito distantes dos leitores brasileiros, como é o caso da extensa discussão sobre a escolha do termo “ártico” para substituir uma referência setentrional tipicamente finlandesa (FALEIROS, 2009, p.83). As questões de linguagem apresentadas nos paratextos do *Popol Vuh* são mais centradas em escolhas da grafia dos nomes próprios quichés do que em escolhas tradutórias, até porque, como já comentados, essas reflexões são feitas pelo revisor estadunidense da obra, Gordon Brotherston e não por seu tradutor brasileiro, Sérgio Medeiros. A própria escolha por edições bilíngues, ainda que de funcionalidade questionável devido ao pouco volume de leitores estrangeiros que conheçam quiché ou finlandês, traz visibilidade ao caráter tradutório das obras. Tal escolha parece também estar ligada ao volume de novas traduções produzidas no Brasil, bem como ao aumento de discussões teóricas e críticas relacionadas ao ramo de Estudos da Tradução.

Venuti ressalta que, assim como apontado por Benjamin, a tradução oferece uma alternativa momentânea para as conexões linguísticas, poéticas e semânticas entre as línguas em contato. Neste sentido, qualquer tentativa de minimizar essa relação em termos de equivalências de significado tende a ser incompleta e a favorecer o aspecto mais negativo da invisibilidade, o qual se relaciona aos universos políticos da autoridade, etnocentrismo e violência:

A visibilidade de uma tradução é estabelecida por seu relacionamento com as condições culturais e sociais sob as quais é produzida e lida. Esse relacionamento aponta para a violência que reside em cada processo e atividade da tradução: a reconstrução do texto estrangeiro em concordância com os valores, crenças e representações que pré-existem na língua-alvo, sempre configurada em hierarquias de dominação e marginalidade, sempre

determinando a produção, circulação e recepção de textos. Tradução é a substituição forçada da diferença linguística e cultural do texto estrangeiro com um texto que será inteligível para o leitor da língua-alvo (VENUTI, 2004, p.18)¹⁰³.

A postura de Venuti é bastante radical, como se pode perceber pelo uso constante do advérbio “sempre” e de verbos como “determinar”. Seu intuito é de denunciar o lugar invisível, economicamente precário e academicamente ignorado que a tradução tem ocupado nos Estados Unidos, fator que perpassa as traduções da *Kalevala* e do *Popol Vuh* com traços menos gritantes, centrados em geral nas análises e críticas a traduções anteriores.

Outra obra de Lawrence Venuti que segue tal tendência é *Escândalos da Tradução*, na qual o autor aponta que tais escândalos são culturais, econômicos e políticos, operados por meio de assimetrias, injustiças, relações de dominação e dependência. A postura do autor com relação à tradução centra-se em sua posição periférica no universo literário:

A tradução é estigmatizada como uma forma de escrita, desencorajada pela lei dos direitos autorais, explorada pelas editoras e empresas, organizações governamentais e religiosas. Quero sugerir que a tradução é tratada de forma tão desvantajosa em parte porque propicia revelações que questionam a autoridade de valores culturais e instituições dominantes (VENUTI, 2002, p.10).

É interessante ressaltar que um dos exemplos de escândalos citados pelo autor trata-se de uma tradução publicada pela UNESCO acerca de povos pré-colombianos, na qual houve a omissão do termo “mito” e alterações dos termos história e memória como forma de privilegiar a tradição escrita (VENUTI, 2002, p.12). Nesse contexto, ao renegar elementos da tradição oral, como é o caso do mito e da arte verbal de seus povos, foi privilegiada a noção de história enquanto historicismo, ou ordenação cronológica de eventos, retirando dos povos autóctones a possibilidade de narrarem sua versão dos acontecimentos.

¹⁰³ No original: “The viability of a translation is established by its relationship to the cultural and social conditions under which it is produced and read. This relationship points to the violence that resides in the very purpose and activity of translation: the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs and representations that preexist it in the target language, always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production, circulation, and reception of texts. Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target language reader.”

Venuti, assim como Lefevere, reflete sobre as instituições que conferem autoria à tradução. Venuti, entretanto, opta por uma perspectiva segundo a qual há múltiplos fatores e organizações envolvidas no processo de escrita, publicação e divulgação dos textos traduzidos. Por conseguinte, não há controle absoluto que seja possível a nenhuma instituição no que tange aspectos de produção e recepção de uma tradução. Além disso,

Visto que a tradução é intercultural, ela envolve um tipo diferente de autoria, secundária para o texto estrangeiro e a serviço de diferentes comunidades, tanto estrangeiras quanto domésticas. A única autoridade que a tradução pode esperar depende da continuidade do seu caráter derivado, distinto das composições originais, que tenta comunicar, e coletivo, permanecendo aberta aos outros agentes que a influenciam, especialmente os públicos-leitores domésticos (VENUTI, 2002, p.15).

O teórico centra suas análises nas dimensões de poder que permeiam o universo das traduções, sejam elas mediadas por capital cultural e/ou econômico. Venuti estende, ainda, a discussão do poder para o universo acadêmico, destacando que “A recusa em considerar os valores culturais transmitidos pela tradução revela o elitismo no centro das instituições acadêmicas, que, afinal de contas, são projetadas para funcionar por meio da concessão seletiva da qualificação para fazer parte do debate acadêmico” (VENUTI, 2002, p.69).

Esse processo nos interessa, pois, para o autor, as notas de rodapé vinculadas às traduções “podem restringir o público doméstico a uma elite cultural, visto que são convenções acadêmicas” (VENUTI, 2002, p.47). Esse ponto dialoga com a perspectiva de Lefevere, abordada há pouco, segundo a qual o “tradutor fiel” se utiliza das notas para garantir uma leitura “correta” do texto.

Vale ressaltar que as traduções da *Kalevala* e do *Popol Vuh* aqui estudadas apresentam pouquíssimas notas de rodapé, optando por uma imensa variedade de paratextos que operam como oportunidades de problematização e aprofundamento das obras e de suas traduções prévias.

Venuti destaca mais um ponto fundamental para nosso estudo ao ampliar a dimensão cultural da tradução para englobar o que o autor denomina de processo ambíguo de formação de identidade, segundo o qual a tradução “constrói uma representação doméstica para um texto ou cultura estrangeiros e também constrói um sujeito doméstico e também ideológico” (VENUTI, 2002, p.131). Dessa forma, as

traduções, voltadas para a cultura-alvo, também contribuem para a construção do imaginário da cultura-fonte, como já discutimos no caso das livrarias finlandesas comercializando traduções da *Kalevala* para leitores locais. Os recentes esforços em se decifrar os hieróglifos maias também tem levado em conta o trabalho de tradução dos textos em quiché grafados em alfabeto latino, impactando assim a compreensão da cultura maia.

É nesse contexto que o conceito de domesticação volta a ser debatido. Para Venuti, esse processo opera na produção, circulação e recepção da tradução (VENUTI, 2002, p.129). O autor ressalva, no entanto, que nem em contextos coloniais é possível controlar as consequências da tradução, restringindo, mas não eliminando seu perfil potencialmente subversivo.

Venuti dialoga, ainda, com a perspectiva de Even-Zohar segundo a qual a importância relativa da tradução depende da posição geopolítica da cultura-alvo:

A autoridade cultural e o impacto da tradução variam de acordo com a posição de um determinado país na economia geopolítica. Nos países hegemônicos, os conceitos metafísicos de originalidade autoral e autenticidade cultural rebaixam a tradução a uma escritura de segunda ordem, derivada e adulterada (...) Em países em desenvolvimento a tradução gera capital cultural bem como econômico (VENUTI, 2002, p.351).

Na Guatemala, ainda hoje, a tradução teria papel fundamental na criação de capital cultural, e no caso da Finlândia, apesar de sua posição consolidada em termos de poderio econômico e qualidade de vida, seu isolamento linguístico e posição setentrional manteriam a tradução de obras nacionais, principalmente da própria *Kalevala*, como elemento vital para a criação de capital cultural.

Uma terceira teórica que merece nossa atenção é a britânica Susan Bassnett. Em sua obra *Translation Studies*, publicada inicialmente em 1980 e reeditada diversas vezes, Bassnett procura sistematizar as correntes da tradução desde a antiguidade clássica, bem como expor os caminhos do estabelecimento dos Estudos de Tradução como disciplina independente.

A autora apresenta duas visões do tradutor: a de um mediador intercultural, representando, assim, a *force for good*, ou uma “força para o bem”, ou de um responsável por uma atividade suspeita que reflete o desequilíbrio de poder (BASSNETT, 2002, p.04). Destacamos que a obra da autora problematiza diversos

pontos de fundamental importância para os estudos de tradução em geral e para nosso recorte em particular, com destaque para suas reflexões acerca da tradução de textos distantes cronológica e geograficamente.

Para a autora, nesse sentido, “o maior problema de se traduzir um texto de um período de tempo remoto é que não só o poeta e seus contemporâneos estão mortos, mas a significação do poema em seu contexto também está morta”¹⁰⁴ (BASSNETT, 2002, p. 88).

Na *Kalevala* a significação do poema em seu contexto é auxiliada pelo momento relativamente recente, situado no Romantismo tardio da Europa periférica, além do papel desempenhado por suas instituições acadêmicas e culturais, porém é desfavorecida pelo isolamento cultural e linguístico de seu país de origem. Vale ressaltar que, pelo menos em seu primeiro momento de publicação, havia a intenção em se estabelecer uma origem longínqua para a narrativa, apoiada em larga medida na utopia romântica da narrativa primordial. Já o *Popol Vuh* é distante quinhentos anos cronologicamente, tendo surgido de um contexto de contatos entre colonizadores e colonizados igualmente sem par nos dias atuais, fazendo com que a tradução posterior das obras implique também na seleção e manipulação de seus contextos originais.

A teórica britânica destaca, ainda, que a posição segundo a qual um leitor traça elementos da evolução de um texto desde sua gênese é quase inevitável quando o texto pertence a um contexto geográfica e cronologicamente distante (BASSNETT, 2002, p. 84). Esse elemento está presente em todos os paratextos estudados, mas com objetivos distintos. Alguns teóricos-tradutores, como é o caso de Keith Bosley para o inglês e de Gordon Brotherston para o português, visam angariar capital literário e artístico na busca das raízes da *Kalevala* e do *Popol Vuh*, respectivamente enquanto John Martin Crawford e Dennis Tedlock almejam focar a importância cultural das obras finlandesa e guatemalteca em suas análises da gênese dos textos.

Dentre os muitos teóricos que se debruçaram sobre os problemáticos deslocamentos operados pela tradução tanto em termos cronológicos quanto espaciais, concluímos nosso capítulo com a posição de Paul Ricoeur, parte integrante da coletânea *Sobre a tradução*, publicada no Brasil em 2011, destacando que:

¹⁰⁴ No original: The greatest problem when translating a text from a period remote in time is not only that the poet and his contemporaries are dead, but *the significance of the poem in its context* is dead too.

Dois parceiros são de fato colocados em relação pelo ato de traduzir, o estrangeiro – termo cobrindo a obra, o autor, a língua – e o leitor, destinatário da obra traduzida. Entre os dois, o tradutor, que transmite, faz passar a mensagem inteira de um idioma a outro. É nessa desconfortável situação de mediador que reside a prova em questão. Franz Rosenweig deu a essa prova a forma de um paradoxo. Traduzir, ele diz, é servir a dois mestres: o estrangeiro em sua obra e o leitor em seu desejo de apropriação. Autor estrangeiro, leitor habitando a mesma língua que o tradutor. Esse paradoxo concerne efetivamente a uma problemática sem igual, sancionada duplamente por um voto de fidelidade e por uma suspeita de traição. Scheiermacher, que um de nossos laureados homenageia nessa tarde, decompunha o paradoxo em duas frases: “levar o leitor ao autor”, “levar o autor ao leitor” (RICOEUR, 2011, p.22).

Dessa forma, a transposição, sempre futura, de um texto de uma língua para outra implica na consciência e na discussão da pertinência dos elementos locais e estrangeiros que agem na manipulação do texto-fonte, em um jogo de poder mediado pelo tradutor.

Esse teórico-tradutor hoje encontra sua voz nas traduções comentadas, que ao contrário das tradicionais notas de rodapé, voltadas para o estabelecimento da forma correta de se ler o texto, buscam problematizar as questões culturais e políticas da tradução, discutindo tanto o texto-fonte como o produto de seu trabalho, movimentando os polissistemas culturais e literários.

As referências empregadas por tais teóricos-tradutores relacionam-se às suas filiações intelectuais e artísticas, às suas posições com relação às traduções que lhe antecederam e ao posicionamento da obra no espaço e no tempo, operando uma rede de contatos e ressignificações que chamaremos de prisma, noção que será explorada em nosso capítulo final.

5 Efeitos ópticos e figuras geométricas

No percurso de nossa tese buscamos, entre outras coisas, discutir a tradução e a história como escritas voltadas para o passado que procuram construir interpretações de diferentes sistemas culturais e textuais. Nesse universo de pensamento, as obras escolhidas para nosso *corpus* ganharam novas dimensões, uma vez que tanto a *Kalevala* quanto o *Popol Vuh* chegaram à linguagem escrita em momentos de crise, como formas de (re)inventar passados que fundamentassem a construção de identidades baseadas em culturas, línguas e territórios.

Dessa forma, no caso finlandês, o movimento protonacionalista finlandês construiu a *Kalevala* ao invocar uma tradição épica escandinava e suas tradições populares em um processo que veio, em última instância, a traçar as fronteiras do território finlandês ao devolver sua língua ao cotidiano de habitantes assimilados pela dominação sueca e russa.

O *Popol Vuh* foi registrado em momento ainda mais tenso, devido à violência que marcou a colonização espanhola das Américas. Ironicamente auxiliados pelo declínio da civilização maia cinco séculos antes da chegada dos conquistadores europeus, o descentralizado contexto maia se viu retratado em múltiplos códices nos anos iniciais de colonização¹⁰⁵.

O processo de construção escrita não foi, entretanto, o único momento em que tempo e espaço foram reinterpretados e redefinidos pelos textos aqui analisados. Tendo emergido de processos tradutórios, com transposições da oralidade para a escrita e possibilidades de pseudotradução, os textos continuaram a desenvolver uma relação íntima com suas traduções, assegurando, assim, a continuidade histórica das obras.

As numerosas traduções da *Kalevala* e do *Popol Vuh* têm alguns pontos em comum que se fazem relevantes para nosso estudo: elas possuem, via de regra, paratextos com comentários de seus tradutores; tais comentários normalmente transbordam o universo tradutório ou mesmo literário para abranger informações sobre seus povos e territórios de origem; muitas de suas traduções, principalmente as mais recentes, comentam os esforços de tradutores anteriores em suas transposições para novos códigos linguísticos. Esses pontos em comum têm um profundo impacto na recepção das obras, uma vez que, contribuem para a noção de que a *Kalevala* e o *Popol*

¹⁰⁵ Basta lembrar que, o primeiro catálogo dos códices maias conta com quinze títulos pré-colombianos e novecentos e quarenta e oito registros da época colonial (PORTILLA, 1992, p.138).

Vuh são ferramentas culturais da Finlândia e da Guatemala, respectivamente, além de ampliar a visibilidade dos tradutores e do próprio universo tradutório como um campo de manipulações do texto-fonte. Esse fator favorece as posições dos tradutores para que estejam significativamente mais presentes na leitura do texto em si, evitando uma posição ingênua do leitor com relação às escolhas feitas na transposição dos versos para outra língua e cultura, além de atribuir mais importância a tais decisões, que mesmo quando invisíveis sempre foram tomadas.

Ao trazer dados sobre os povos e países de origem do texto, bem como das circunstâncias de construção escrita e publicação das obras, os tradutores ocupam lugar próximo ao de historiadores e, ao apresentar o trabalho de publicações que lhes antecederam, eles inserem a tradução em um sistema diacrônico de filiações, escolhas e críticas.

Da mesma forma, a contribuição exercida pela tradução na apresentação de locais tão desconhecidos e periféricos quanto Finlândia e Guatemala, a coloca na posição de estabelecer redes com culturas-alvo, ou mesmo criar ‘efeitos bumerangue’, nos quais as concepções desenvolvidas na chegada das obras a culturas centrais são devolvidas à cultura-fonte na forma de comentários e análises, como é o caso do estudo feito por André Lefevere acerca das traduções da *Kalevala*, discutido em nosso segundo capítulo.

As relações entre literatura e pensamento histórico, discutida inicialmente em nosso terceiro capítulo, é discutida de forma direta por Friedrich Nietzsche, ao afirmar que “pode-se avaliar o senso histórico de uma época pelo modo como nela são realizadas as traduções e pelo modo como se incorporam o passado e os livros” (NIETZSCHE, 2001, p.181). Não satisfeito em estabelecer uma relação entre os dois tipos de discursos, o filósofo alemão, estabelece uma linha temporal de apropriação cultural por meio da literatura, segundo a qual os franceses teriam se aproveitado dos romanos, que por sua vez teriam se apropriado dos gregos.

Para que tal apropriação fosse possível, entretanto, o aspecto histórico precisava ser eliminado, se utilizando da tradução para a construção de uma infundável linha atemporal, eternamente presente:

De fato, naquela época se conquistava, quando se traduzia – não somente deixando de lado o que era histórico: não, incluía-se uma insinuação à atualidade, eliminava-se antes de tudo o nome do poeta e colocava-se no seu lugar o próprio – não no sentido de furto mas com a melhor das consciências do Imperium Romanum (NIETZSCHE, 2001, p.183).

Nesse trecho, Nietzsche tangencia uma multiplicidade de pontos fundamentais para nosso estudo: primeiramente há a equivalência entre conquista e tradução, fator que se relaciona a ambos os contextos analisados, ainda que com o intuito contrário de escapar à assimilação total. No caso do *Popol Vuh* esse fator é ainda mais latente, devido à violência da empresa colonial espanhola. Na *Kalevala* o processo é mais sutil, mas a relação entre o protonacionalismo finlandês e os diferentes momentos da dominação russa são certamente sentidos.

Por fim, temos a substituição do autor pelo tradutor, em um processo, mais uma vez inversamente correlato àquele que estudamos, uma vez que a possibilidade de pseudotradução do *Popol Vuh* seria marcada pelo intuito de fazer uso do capital cultural conferido por seu status autóctone, e não de sua supressão. Vale lembrar que a pseudotradução designa casos em que uma obra original é apresentada como uma tradução, normalmente de um texto-fonte que se julgava perdido ou ao menos desconhecido, de forma a ganhar em aceitabilidade e legitimidade.

De qualquer maneira, em sua crítica aos processos colonizadores/tradutórios do Império Romano, Nietzsche abordou três questões fundamentais e ainda não resolvidas dos estudos de tradução, as quais discutiremos a partir de nosso *corpus*: a relação entre tradução e poder, que será discutida a partir das instituições que permeiam os discursos traduzidos; a conexão entre tradução e discurso histórico, no que diz respeito a releituras do passado e, em nosso caso, de recriação do momento de construção escrita das obras; e o conceito de autoria de um texto traduzido, o qual, no universo do *Popol Vuh* e da *Kalevala* envolve a possibilidade de uma autoria individual e uma coletiva.

Um último ponto tratado por Nietzsche que se faz relevante para nosso estudo revela a posição do filósofo acerca das conexões entre cronologia e estilo literário:

O que há de pior para se traduzir de uma língua para outra é o tempo de seu estilo: aquele baseado no caráter da raça ou dito de modo mais fisiológico, no tempo médio do seu “metabolismo”. Existem traduções com intenções honestas que são quase falsificações e vulgarizações involuntárias do original, somente porque seu alegre e corajoso tempo não pôde ser traduzido – tempo que, providencialmente omitido, supera tudo que é perigoso em coisas e palavras (NIETZSCHE, 2001, p.183).

Assim sendo, não só o texto, como seu momento histórico e literário são traduzidos na transposição de um texto para uma outra língua, fator esse ampliado em sua complexidade ao ter seu caráter histórico omitido.

O universo das traduções, e em especial das traduções comentadas, reserva ricos paralelos entre pensamento histórico e fazer tradutório. Uma diferença fundamental, entretanto, separa os prefácios de tradutores do discurso histórico, estando relacionada à falta de preocupação com a exposição factual e exaustiva de acontecimentos relevantes. Dessa forma, os comentários de tradutores se preocupam com a veracidade dos dados apresentados, porém, não se comprometem a apresentar todos os fatos relevantes ao processo, ou mesmo a reservar-lhes o mesmo grau de importância.

Adiciona-se a essa questão um segundo ponto, no qual a possibilidade de comunicação linguística é sempre um universo permeado por relações de poder, tem-se um cenário no qual a tradução habita um território múltiplo e de fronteiras variáveis, não necessariamente sobrepostas às delimitações geográficas no qual pelo menos dois códigos entram em contato, trazendo toda uma bagagem de diferentes pesos culturais.

Assim sendo, as traduções comentadas vêm a revelar negociações nas tentativas de construção do imaginário em torno das obras, de sua contínua transformação de livro em bem simbólico.

Analisaremos tais negociações a partir de dois conceitos, provenientes de áreas distintas do conhecimento: a noção de Lefevere (2000) de tradução enquanto refração e a de Paul Veyne (2008) de história como geometral. A partir dessa discussão, culminaremos com nossa proposta de compreensão dos paratextos editoriais como prismas que operam ressignificações das obras, com ênfase nos universos espacial e temporal a partir de uma rede de contatos.

5.1 Refração

Em nosso quarto capítulo, nos centramos em alguns conceitos e autores do campo da tradução, vitais para nossa análise. Dentre esses estava André Lefevere, o qual compreende o ato tradutório sempre como uma manipulação, seja ela intencional ou trazida por elementos inconscientemente impostos pelo tradutor (LEFEVERE, 2007, p.11).

Um dos conceitos criados pelo teórico para compreender tais processos é a noção de refração, concebida inicialmente em termos individuais:

O trabalho de um escritor ganha exposição e alcança influência principalmente devido a “mal entendidos e concepções equivocadas”, ou, para usar um termo mais neutro, refrações. Escritores e sua obra são sempre compreendidos e concebidos contra um certo pano de fundo, ou, se preferir, são refratados através de um certo espectro, da mesma forma que sua própria obra pode refratar obras prévias através de um certo espectro¹⁰⁶ (LEFEVERE, 2000, p.234).

O conceito, normalmente associado à passagem de luz por meios com diferentes ambientes, em especial a água, ingressa, então, no universo literário e cultural, contrapondo-se às noções de originalidade absoluta e de recuperação das intenções do autor. Segundo Lefevere, desde o Romantismo, lidamos com a ideia de originalidade da obra como sendo o início absoluto de sua existência, em um universo no qual tratar de textos anteriores como fontes de inspiração seriam fatores de diminuição de valor literário para seu conjunto de leitores, a partir das decisões das instâncias de poder e legitimação. Esse elemento traz sacralidade ao texto literário, gerando, segundo o teórico, o horror das más traduções¹⁰⁷.

O segundo fator abordado trata da ilusão da possibilidade de recuperação das intenções originais do autor, ocasionando que cada manipulação tradutória roubaria o mérito das obras versadas para outras línguas. Nesse sentido, as más traduções afastariam o leitor da possibilidade de compreender o intuito original de produção do texto-fonte, roubando-lhe oportunidades valiosas de interpretação.

A alternativa encontrada por Lefevere é retornar ao conceito de polissistemas, com o objetivo de compreender as obras literárias, traduzidas ou não, como correlacionadas e integrantes de um universo maior da cultura.

Sob essa perspectiva, o universo da refração, no contexto específico da tradução, se amplia:

¹⁰⁶ No original: “A writer’s work gains exposure and achieves influence mainly through “misunderstandings and misconceptions,” or, to use a more neutral term, refractions. Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or, if you will, are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works through a certain spectrum”.

¹⁰⁷ Vale ressaltar que, na última fase de sua produção intertextual, Lefevere optou por problematizar todas as traduções como ‘reescrituras’, optando por trabalhar a tradução como um todo como um espaço de manipulação e recriação.

Traduções, textos produzidos na fronteira entre dois sistemas, fornecem uma introdução ideal para a abordagem dos sistemas para a literatura. Primeiramente, vamos aceitar que refrações – a adaptação de uma obra literária para um público diferente, com a intenção de influenciar a forma na qual o público lê a obra – têm sempre estado conosco na literatura. Refrações podem ser encontradas na forma óbvia da tradução, ou nas formas menos óbvias de crítica (a alegorização por atacado da literatura da Antiguidade pelos Padres da Igreja, por exemplo), comentário, historiografia (do resumo da trama de obras famosas, no qual a avaliação é desavergonhadamente baseada no conceito atual do que deveria ser uma “boa” literatura), ensino, a coletânea de obras em antologias, a produção de peças (LEFEVERE, 2000, p.234-235)¹⁰⁸.

Nesse contexto, portanto, a refração não mais se ocupa de um único autor ou obra, englobando a recepção dos textos e os *grids* que se constroem por meio deles, para fazer uso da terminologia do próprio Lefevere. Outro ponto relevante para nosso estudo, é a inclusão de textos historiográficos e seleções de antologias – normalmente povoadas de paratextos editoriais – no conjunto de refrações, porém a única ressalva de aplicabilidade para nossa análise se torna, então, a presença do caráter derogativo das refrações, compreendidas como manipulações deliberadas do texto-fonte com intenções escusas, enquanto nós buscamos compreender todas as manipulações operadas no texto-alvo, voluntárias ou não, bem como relacionadas a todos os tipos de intenções.

Por fim, voltemos à proposta inicial da citação selecionada, referente à pertinência da tradução para a abordagem sistêmica do universo literário. Itamar Even-Zohar, como vimos no capítulo 3, recria a noção de sistemas elaborada por Yury Tynjanov durante o Formalismo Russo com o objetivo de reincorporar a noção de historicidade e diacronia ao contexto dos estudos estruturalistas.

Ao partir da noção de que tanto sincronia quanto diacronia são elementos históricos no sistema literário, já que “a cada momento, mais de um eixo diacrônico está operando no eixo sincrônico” (ZOHAR, 1979, p.290)¹⁰⁹, Even-Zohar estabelece a primeira relativização na concepção sistêmica de literatura.

A segunda relativização reside na inclusão de obras normalmente referidas como “baixa literatura”, mais tarde renomeadas como epigônicas, e das obras traduzidas

¹⁰⁸ No original: Translations, texts produced on the borderline between two systems, provide an ideal introduction to a systems approach to literature. First of all, let us accept that refractions—the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work—have always been with us in literature. Refractions are to be found in the obvious form of translation, or in the less obvious forms of criticism (the wholesale allegorization of the literature of Antiquity by the Church Fathers, e.g.), commentary, historiography (of the plot summary of famous works cum evaluation type, in which the evaluation is unabashedly based on the current concept of what “good” literature should be), teaching, the collection of works in anthologies, the production of plays.

¹⁰⁹ No original: “at any given moment, more than one diachronic set is operating on the synchronic axis”.

como integrantes do sistema literário, alteração essa que leva, ou seja, que tendem à periferia de seus sistemas. Dá-se, assim, a terceira revisão de Even-Zohar, com a concepção de um sistema em constante movimento entre centro e periferia, ao contrário da estaticidade de um modelo compreendido como estratos constantes e mutuamente exclusivos.

Devido a essas relativizações, Lefevere sugere que o estudo da refração, até então restrito no universo dos estudos literários, seja incluído na concepção sistêmica de literatura:

Refrações, então, existem, e são influentes, mas não têm sido muito estudadas. (...) Meu argumento é que elas não têm sido estudadas porque não tem havido uma moldura que poderia fazer a análise das refrações relevante dentro de um contexto mais amplo de teoria alternativa. Aquela moldura existe se as refrações são pensadas como parte de um sistema, se o espectro que as refrata é descrito. O modelo heurístico de que uma abordagem de sistemas para a literatura faz uso descansa nas seguintes suposições: (a) literatura é um sistema, incorporado ao ambiente de uma cultura ou sociedade. É um sistema constricto, isto é, consiste tanto de objetos (textos) e pessoas que escrevem, refratam, distribuem, leem aqueles textos. É um sistema estocástico, isto é, um que é relativamente indeterminado e somente admite predições que têm um certo grau de probabilidade, sem serem absolutas (LEFEVERE, 2000, p.235)¹¹⁰.

Lefevere trabalha os textos, dessa forma, a partir de uma abordagem sistêmica de literatura, considerando que as refrações devem ser compreendidas não só a partir das obras em si, como também dos indivíduos responsáveis por sua produção, divulgação e recepção. Nesse universo, o tradutor ocupa um lugar privilegiado, sendo, ao mesmo tempo, leitor, escritor e divulgador, além de habitar, ainda que virtualmente, pelo menos dois sistemas culturais distintos, representados pela cultura-fonte e a cultura-alvo. Isso porque, em se tratando de línguas faladas por mais de uma sociedade ou país, o próprio sistema linguístico é palco de negociações culturais, carregadas de tensão.

¹¹⁰ No original: "Refractions, then, exist, and they are influential, but they have not been much studied. (...) My contention is that they have not been studied because there has not been a framework that could make analysis of refractions relevant within the wider context of an alternative theory. That framework exists if refractions are thought of as part of a system, if the spectrum that refracts them is described. The heuristic model a systems approach to literature makes use of, rests on the following assumptions: (a) literature is a system, embedded in the environment of a culture or society. It is a contrived system, i.e. it consists of both objects (texts) and people who write, refract, distribute, read those texts. It is a stochastic system, i.e. one that is relatively indeterminate and only admits of predictions that have a certain degree of probability, without being absolute".

Em nosso estudo, os tradutores, além da posição de leitores e escritores, segundo o polissistema literário, ou de produtores e consumidores de ferramentas, segundo o polissistema cultural, acumulam ainda uma nova função: a de teóricos, especialistas nas obras ali discutidas e traduzidas, ocupando, assim, um lugar múltiplo na construção da percepção dos textos traduzidos.

Lefevere, em seguida, recupera sua noção de “patronagem”, já vista em nosso quarto capítulo, ao afirmar que o sistema literário se mantém por meio de corpos reguladores, movidos por três instâncias principais: ideologia, economia e status (LEFEVERE, 2000, p.236).

Embora esses três elementos estejam, via de regra, intrinsecamente ligados, nos paratextos da *Kalevala* e do *Popol Vuh* o fator mais latente parece ser o de *status*, ou seja, da construção da importância cultural e literária das obras, bem como da relevância das primeiras traduções brasileiras suprindo lacunas editoriais. A ideologia, por sua vez, aparece com mais intensidade no *Popol Vuh*, devido principalmente à posição periférica que o povo quiché ocupa ainda hoje, tanto em termos socioeconômicos quanto culturais. Já o elemento econômico está presente no próprio perfil editorial das obras, refletido na imagem construída nos paratextos iniciais de ambas as obras, os únicos que não são assinados por seus teóricos-tradutores, como é o caso da orelha presente na edição do *Popol Vuh*, estabelecendo conexões com universos religiosos e com outros textos nativos e o prefácio de Raisa Ojala para a *Kalevala*, moldando uma visão do épico como construção ancestral e coletiva.

Em termos gerais, o resultado de manipulações realizadas por meio de processos tradutórios é de imensa importância para nosso estudo, e a escolha da imagem de um processo óptico que altera a percepção de um objeto dependendo de seu entorno – ar ou água – nos parece uma escolha inspirada. Entretanto, para estudar os paratextos do *Popol Vuh* e da *Kalevala* precisaríamos de uma ferramenta que prescindisse da noção de manipulação para fins apenas escusos e de um único objeto percebido de formas distintas.

Nos casos estudados, não há um único texto-fonte sendo recriado em um único texto-alvo e sim inúmeras retraduições que são analisadas nos paratextos de forma a embasar as escolhas dos teóricos-tradutores. Além disso, algumas dessas posições – como ocorre na ênfase dada à escrita dos nomes próprios em quiché no *Popol Vuh* e no destaque dado a termos finlandeses que sequer contam no primeiro canto da *Kalevala* – as quais revelam preocupações e manipulações claras, sem, entretanto, terem qualquer

intenção de gerar uma leitura arquitetada para outro fim senão a apresentação das culturas maia e finlandesa por meio de suas respectivas obras.

5.2 Geometral

Retornando à nossa analogia entre tradução e história, já havíamos expressado a conexão segundo a qual ambas formas de discurso de representação são voltadas para o passado, com o intuito de fundamentarem a compreensão futura de um determinado texto ou trama. Acrescentemos, agora, uma relativização possibilitada pelo caráter intensamente historiográfico dos paratextos de traduções comentadas: para esses teóricos-tradutores, o texto-fonte é, ao mesmo tempo, acontecimento e documento.

Dessa forma, o *Popol Vuh* é, simultaneamente, uma série de acontecimentos literários ao tratarmos de sua construção escrita e posterior divulgação intercultural e um documento da resistência cultural maia, durante as primeiras décadas de colonização espanhola, reinventado, séculos mais tarde, como acontecimento tradutório e documento “híbrido”, americano e europeu, por Francisco Ximénez e Brasseur de Bourbourg.

Já a *Kalevala* é o documento de um longo projeto protonacionalista, exemplificado pela necessidade de publicação da *Velha Kalevala*, em 1835, antes que Lönnrot estivesse satisfeito com o processo de compilação e escrita do épico, sendo, ao mesmo tempo, o acontecimento cultural que perdurou desde sua tradição oral, perpassando suas traduções e chegando até a contemporaneidade, com integrações com a cultura *pop*.

Em nosso terceiro capítulo tratamos de diferentes definições de história para melhor compreendermos suas relações com a literatura, a poesia e a narrativa em geral. Um dos teóricos que destacamos foi Paul Veyne (1930-), cuja noção de história estabelece que “A história é uma narrativa de eventos. Todo o resto resulta disso” (VEYNE, 2008, p.18).

Nessa perspectiva, Veyne faz uso de três noções distintas de construção histórica: os fatos, o geometral e a trama, negando os dois primeiros para defender o terceiro. Em nosso intuito inicial, reservamos atenção especial à trama, por sua relação com a narrativa, uma vez que “a palavra trama tem a vantagem de lembrar que o objeto de estudo do historiador é tão humano quanto um drama ou um romance” (VEYNE, 2008, p.42).

Essa compreensão dos fatos enquanto acontecimentos isolados e não correlacionados, não contribui para nosso estudo, baseado em conexões, relações e sistemas. Entretanto, a noção igualmente equivocada de geometral, a qual geraria a impressão de que é possível conhecer todos os ângulos que circundam um evento histórico, nos parece bastante frutífera para problematizar a pluralidade de percepções expressas nos paratextos. Segundo Veyne,

Os acontecimentos não existem, com a consistência de um objeto concreto. É necessário acrescentar que, não importa o que se diga, não existem também como um “geometral” (...). Assim se passa com todos os acontecimentos: sua inacessível verdade integraria os inumeráveis pontos de vista que teríamos sobre eles, e todos seriam detentores de sua verdade parcial. Não é nada disso. A assimilação de um acontecimento a um geometral é enganosa e mais perigosa do que cômoda. Se quisermos, realmente, falar de um geometral, que se reserve esta palavra para a percepção de um mesmo acontecimento por testemunhas diferentes, por diferentes indivíduos de carne e osso (VEYNE, 2008, p.46).

Assim sendo, Veyne considera o geometral como um conceito perigoso quando ele leva à conclusão de que é possível compreender todos os ângulos de um determinado acontecimento e como uma noção aceitável quando representativa da profusão de pontos de vista sobre um mesmo acontecimento. A partir desses pontos poderíamos acrescentar que o geometral não incorpora a noção de diacronia, considerando todos os pontos de vista como concomitantes, além de desconsiderar questões de poder, ou seja, que algumas perspectivas trazem mais peso do que outras e tendem a permanecer com mais força ao longo do tempo.

Em nosso estudo temos diversos pontos de vista para cada obra estudada. Na *Kalevala* temos paratextos de Álvaro Faleiros, José Bizerril e Raisa Ojala, e ainda a interferência anônima da editora na distribuição das informações. No *Popol Vuh* temos paratextos de Gordon Brotherston, de Sérgio Medeiros, um prefácio de autoria de ambos, e uma participação editorial, principalmente na apresentação geral da orelha do livro. Além disso, em ambos os casos as revisões de caráter avaliativo referentes às traduções que precederam às edições brasileiras multiplicam os pontos de vista presentes.

Retornando a Paul Veyne, “falar em geometral é tomar uma visão parcial (e todas o são) por um ponto de vista sobre a totalidade. Ora os “acontecimentos” não são totalidades, mas núcleos de relações” (VEYNE, 2008, p.47). A presença do aspecto

relacional nos possibilita, mais uma vez, discutir a noção de sistema elaborada inicialmente durante o Formalismo Russo e reinventada para o universo tradutório por teóricos como Itamar Even-Zohar e André Lefevere.

Dessa forma, estudamos aqui textos que são plurais como documentos e como acontecimentos, devido a dois pontos principais. O primeiro se refere ao fato de terem surgido de inúmeras manifestações orais para serem compilados na escrita em mais de uma versão, sendo uma delas carregada de legitimidade cultural – como é o caso da *Nova Kalevala* de 1849 e a possível segunda tradução de Francisco Ximénez. O segundo fator remonta à sua recriação como novos documentos traduzidos que revisam sua constituição enquanto objetos literários e culturais a cada nova edição. Vale ressaltar, por exemplo, que a *Kalevala* foi tratada por seus primeiros tradutores primariamente como símbolo nacional, sendo suas reivindicações de valor literário muito posteriores à primeira publicação, coincidindo, principalmente, com o aumento de edições estrangeiras que celebraram o aniversário de 150 anos do épico, conforme visto no gráfico.

Cada tradução comentada da *Kalevala* e do *Popol Vuh* sistematiza, assim, uma pluralidade de informações e eventos em paratextos que priorizam determinados aspectos e os correlacionam com a fortuna tradutória já existente. Ainda que esses textos rejeitem noções de “edições definitivas”, como é o caso da crítica de Gordon Brotherston à edição de Dennis Tedlock para o inglês, todas as traduções operam ênfases e apagamentos que condizem com suas escolhas tradutórias e culturais, fato ampliado significativamente devido à representatividade histórica dos textos estudados.

A noção de geometral oferece, assim, uma oportunidade de refletirmos sobre os diferentes pontos de vista que perpassam uma tradução comentada, porém, não incorpora a sobreposição diacrônica de pontos de vista e traz consigo o perigo de compreendermos cada edição como um conjunto completo ou mesmo absoluto de interpretações sobre o evento.

Buscamos, para nosso estudo, um conceito que permitisse discutir a construção contínua de perspectivas sobre os textos, que incorporasse o fator diacrônico e sistêmico das traduções, que considerasse os universos culturais dos textos fonte e alvo e que compreendesse as manipulações operadas pelos tradutores como consequências das escolhas feitas no processo de reescrita. Por isso propomos a noção de prisma.

5.3 Prisma

Um prisma é uma figura da geometria euclidiana representada por um objeto sólido, multifacetado e translúcido, composto de um número variado de lados que, quando atravessado por um raio de luz, altera sua direção e o multiplica, finalmente decompondo-o nas cores que formam seu espectro.

Os paratextos de traduções comentadas atuam como prismas, pois são sólidos por serem textos, ainda que, segundo Genette, “não sejam o texto” (GENETTE, 2009, p.14). São, por outro lado, translúcidos, pois se sobrepõem ao texto literário que comentam, deixando-o sempre presente.

O número de paratextos e sua localização nos livros é sempre variável, tal como os lados de um prisma e todos são atravessados por eixos diversos provenientes dos universos literário, linguístico, político, artístico, histórico e social com os quais a obra dialoga, estabelecendo pontos de contato dentro do sistema cultural.

Tal como o feixe de luz é compactado, o tempo das traduções também o é. Há, sem dúvida, um processo de continuidade das obras, porém esse não é estável ou constante, saltando pela linha do tempo ao destacar pontos-chave, tais como as traduções anteriores que são destacadas nos paratextos atuais.

Esses eixos, entretanto, não passam incólumes pela obra, tendo suas direções, graus de importância e natureza de conexões alterados por conta do diálogo entre textos e contextos. Dessa forma, um aspecto político pode ser interpretado, em um paratexto, como catalizador de diversos fenômenos artísticos, alterando, assim, a direção do feixe de luz e decompondo-o em diversas cores de um espectro que agora pertence a ambos os universos.

É possível, ainda, estabelecer uma relação entre o prisma e a diacronia, uma vez que os paratextos, tais como os prismas, são visíveis a partir da seleção que fazem e da luz que projetam, mas, a partir do espectro produzido, é possível inferir a direção da qual ingressaram os feixes de luz. Um paratexto, portanto, representa um ponto sincrônico que almeja pautar a interpretação presente e futura de uma obra, mas a partir das escolhas feitas pelos teóricos-tradutores é possível interpretar os elementos passados que marcaram suas escolhas, tais como traduções anteriores e narrativas históricas pré-existentes.

Os prismas compreendem as alterações nos feixes de luz como manipulações, deliberadas ou não, mediadas pelos sistemas culturais e linguísticos da cultura-fonte a

da cultura-alvo, criadas para impactar a leitura e, conseqüentemente, a recepção da obra. Não há, portanto, um fator pejorativo nas alterações interpretativas dos paratextos.

Da mesma forma, o prisma não reflete todos os feixes de luz, não pretendendo, portanto, englobar todos os ângulos possíveis do objeto, e sim focar as linhas de interpretação presentes e ausentes nas zonas de transação das obras traduzidas.

Em ambos os casos, o conceito de sistema é de extrema valia para compreendermos os pontos de conexão entre as diferentes séries que compõem o diálogo entre as diferentes esferas de interpretação de uma obra traduzida.

Tentaremos, em seguida, compreender como o conceito de prisma pode auxiliar a compreender como as instâncias de tempo e espaço, foco de nosso estudo, perpassam os paratextos da *Kalevala* e do *Popol Vuh*, contrastando-as com edições estrangeiras.

5.3.1 Eixos espaciais

O primeiro eixo do prisma se refere às construções de sentido do âmbito espacial, sistematizadas pelos paratextos por meio de referências diretas e indiretas a regiões e países, bem como aos diálogos entre espaço físico e o universo cultural.

◦ Pontos de origem

A edição brasileira da *Kalevala* já se inicia com o apagamento de um elemento nacional do épico ao denominar o volume como “Poema Primeiro”, substituindo, assim, a denominação *runa*, tipicamente finlandesa, escolhida por Lönnrot.

A edição italiana da epopeia, creditada “aos cuidados de Marcello Ganassini”, apresenta traduções na íntegra dos prefácios de Lönnrot para as edições de 1835 e de 1849, nas quais seu autor não somente usa o termo *runa*, como o grafa com inicial maiúscula como forma de destaque.

Ainda na edição de Faleiros e Bizerril para o português brasileiro, a descrição do processo de compilação e construção escrita do poema alterna poucos dados geográficos sobre a Finlândia e referências ainda mais escassas sobre a Carélia, associada em larga medida à sua identidade religiosa na forma de Cristianismo Ortodoxo trazido pelos colonizadores russos. Há, portanto, uma mudança na direção do eixo religioso, do paganismo ao Cristianismo Ortodoxo, ressignificado no universo geográfico e cultural, priorizando um elemento estrangeiro, no caso, russo.

Nos prefácios originais da *Kalevala*, em especial de sua primeira edição de 1835, Lönnrot dá destaque especial ao espaço carélio, detalhando, inclusive, as particularidades da Carélia finlandesa em contraste com a Carélia russa: “Considero antes de mais nada meu dever explicar o método de recolhimento destas Runas. (...) Os cantos são o fruto do material que recolhi no curso dos anos junto à Carélia russa e finlandesa, como em parte também na região de Kajaani¹¹¹” (LONNROT In: GANASSINI, 2010, p.17).

É de se esperar que o texto, um “híbrido” de artigo jornalístico e prefácio referente à primeira edição da *Kalevala* seja, de fato, mais detalhado do que aqueles de suas traduções, principalmente considerando que o público leitor era finlandês. Entretanto, o claro intuito de criação de um símbolo nacional poderia ter levado Lönnrot a priorizar uma noção mais ampla da Finlândia, ao invés de detalhar o berço da *Kalevala*.

Lembramos mais uma vez que, durante a Guerra do Inverno, ocorrida durante a Segunda Guerra Mundial, o exército russo apropriou-se da Carélia como um todo, como forma de golpe simbólico em represália à resistência finlandesa e a população da Carélia finlandesa precisou migrar para outras partes do país.

Há, ainda, a escolha, discutida nos prefácios e no glossário, da substituição do termo “sortilégio”, que seria a tradução literal da edição original, pelo vocábulo “ártico”:

Em finlandês o termo *luote* significa “sortilégio”, o que sugere a região norte onde os lapões praticavam o xamanismo. A solução adotada foi o termo “ártico”. Desse modo, pelo menos, remetemos nossos leitores a outros ares, a um mundo distante. Diferentemente dos outros tradutores portugueses, franceses e espanhóis aqui citados, que optaram respectivamente por “Noroeste”, “norois” e “el norte” (FALEIROS, 2009, p.82).

Nesse trecho, podemos notar como o teórico-tradutor Álvaro Faleiros comenta as escolhas de traduções anteriores para sustentar as suas próprias, neste caso, optando por um termo de uso menos corriqueiro para transmitir a ideia de distância. A intenção é, sem dúvida alcançada, porém, há que se mencionar que as referências à Lapônia são mais complexas do que o tradutor transmite em suas posições.

¹¹¹ Na tradução italiana: “Considero anzitutto mio dovere spiegare il método di raccolta di questi Runi. (...) I canti sono il frutto del materiale che ho raccolto nel corso degli anni presso la Carelia russa e finlandese, come in parte anche nella regione di Kajaani”.

Em primeiro lugar, a Lapônia, assim como a Carélia, é um território que pré-dada a fundação dos Estados Nacionais escandinavos, abrangendo um espaço que se estende por mais de um país, ou seja, a Finlândia e a Noruega. O fator de maior relevância, entretanto, se dá na associação que foi feita ao longo dos séculos entre o povo *sami*, habitante da Lapônia finlandesa, e os Pohjola, vilões da *Kalevala*¹¹², fator que contribuiu para sua discriminação na formação da Finlândia enquanto país, sendo, no entanto, apagado na aproximação feita pela tradução brasileira. No glossário, por exemplo, lê-se:

ÁRTICO: No texto original, o poeta utilizou a palavra *luote* (sortilégio), para designar o norte, talvez pela associação entre feitiçaria e a Lapônia, região do extremo norte da Finlândia. Pentikäinen (1989), em sua análise das versões orais do terceiro poema do *Kalevala* aponta o feitiçeiro lapão como a personificação por excelência, no contexto finlandês e careliano, de qualquer bruxo de outra comunidade e/ou outra cultura, a que se atribui o poder de causar doenças e infortúnio (FALEIROS, 2009, p.89).

O trecho em questão traz, dessa forma, uma confluência curiosa ao apresentar o *mea culpa* finlandês sem, entretanto, detalhar o contexto cultural que levou a essa postura.

No *Popol Vuh* a organização espacial é ainda mais complexa, uma vez que a construção escrita ocorreu em um momento violento de colonização, em que fronteiras culturais de povos pré-colombianos foram arrasadas por invasores espanhóis. Além disso, temos o fato de que o ingresso do texto no universo europeu, e sua posterior difusão pelo mundo, se deu séculos mais tarde, em um momento em que se traçavam as recém inventadas fronteiras nacionais. Conforme afirma Adrián Recinos, “a existência de uma literatura indígena pré-colombiana no continente americano permaneceu ignorada até o século XIX¹¹³” (RECINOS, 2005, p.08).

Na construção espacial operada nos paratextos se dá uma alternância entre o crédito reservado à Guatemala, a organização espacial maia, o espaço continental

¹¹² Na *Kalevala*, a terra de *Pohjola* traz consigo sua posição geográfica, pois *Pohja* é uma das palavras para *Norte* em finlandês. Na descrição do poema, a região parece englobar a Lapônia e a antiga Kainuu, onde hoje está situada a cidade de Oulu, sendo definida diversas vezes como a origem do mal. No cenário político-cultural finlandês, somente em 1992 as três línguas sami foram reconhecida oficialmente como línguas minoritárias junto ao careliano e as línguas ciganas. A educação formal em suas línguas só foi oferecida a partir da década de 1970. Um parlamento próprio, com finalidade de preservação cultural foi fundado na comunidade sami em 1996, ano em que foram reconhecidos como “população indígena finlandesa”.

¹¹³ No original: “La existencia de una literatura indígena precolombina en el Continente americano permaneció ignorada hasta el siglo XIX”.

americano, em particular quando associado aos povos indígenas, o território cultural da Mesoamérica e ao embate com o México pela posse simbólica da narrativa.

Nos paratextos a delimitação espacial da origem do texto fica a cargo de Gordon Brotherston. Em seus textos se dá uma firme delimitação geográfica com relação à Guatemala, mas as fronteiras culturais são bastante relativizadas.

Primeiramente, temos a associação com o Quarto Mundo, conceito do próprio Brotherston ao longo dos paratextos, expressando consonância com o texto de apresentação, de autoria da editora e localizado na orelha do livro, no qual a principal associação se dá com o continente americano como um todo, com ênfase nas delimitações étnicas de povos nativos.

Adrián Recinos pode ser incluído nesse universo de relativizações, pois situa a origem do texto na Guatemala, mas o define, por sua importância cultural, como “o livro mais notável da antiguidade americana¹¹⁴” (RECINOS, 2005, p.09).

Dennis Tedlock (1996), por sua vez, inicia a delimitação espacial da origem do livro já em seu título “*Popol Vuh* – A edição definitiva do livro maia da aurora da vida e das glórias de deuses e reis¹¹⁵”.

Temos, primeiramente a associação com a civilização maia, fato reforçado pela citação de Carlos Fuentes, ainda na capa, relacionando-o à Bíblia Maia. Além disso, a descrição abrange a narrativa cosmogônica e o detalhamento de deuses e reis, mesclando mito e historiografia, origem americana e interferência europeia, sendo, por si só, uma construção heterogênea.

Ao longo de seu prefácio, Tedlock não cita a Guatemala, restringindo-se a delimitar territórios maias e quichés, por vezes relacionando-os a localidades contemporâneas, como é o caso das ruínas hoje conhecidas como Copán, situadas em território hondurenho (TEDLOCK, 1996, p.16).

Na edição brasileira há, ainda, uma ressignificação espacial da origem do *Popol Vuh* por conta da inclusão de palavras em náuatle, definida por Brotherston como um status próximo de uma língua franca, alternando, mais uma vez, um pertencimento quiché e guatemalteco e uma importância americana.

Entretanto, o elemento fundamental no caso da edição brasileira é a apresentação do *Popol Vuh* como “título”, ou seja, a reivindicação de seu papel

¹¹⁴ No original: “el libro más notable de la antigüedad americana”.

¹¹⁵ No original: “*Popol Vuh* – The definite edition of the Mayan book of the dawn of life and the glories of gods and kings”.

enquanto delimitador de um território quiché prévio à conquista (BROTHERSTON, 2007, p.13).

A edição de Recinos, comentada pelo próprio Brotherston, apesar de trazer extensos detalhes geográficos e históricos sobre a civilização maia e seu grupo étnico quiché (RECINOS, 2005, p.17 -18) não menciona a descrição territorial do *Popol Vuh*. Já Tedlock tenta, como mencionamos, relacionar localidades citadas no poema a suas denominações contemporâneas, chegando a incluir um mapa em seu prefácio no qual são sobrepostas fronteiras desde o ápice da cultura quiché até a contemporaneidade. Nenhuma menção, no entanto, é feita ao formato de reivindicação territorial advogado por Brotherston.

Um último ponto com relação à formulação do espaço de origem das obras aqui estudadas, relaciona-se à questão da autoria, a qual relaciona-se à dimensão espacial, uma vez que, no caso de autorias coletivas, o território legitimado pela obra carrega consigo igualmente o poder da coletividade, como pode ser exemplificado na denominação da Universidade Maia, e no caso de autorias individuais o processo é visto, no máximo, como o esforço final de diversas gerações para forjar fronteiras nacionais.

Nos paratextos da *Kalevala*, apesar do prefácio de Raisa Ojala apresentar Elias Lönnrot como mero compilador do épico, o texto de José Bizerril afirma amplamente o caráter autoral do poema (BIZERRIL, 2009, p.21). Lönnrot é retratado, assim, como criador de um épico centrado em um complexo polissistema processo político, acadêmico e cultural.

A possibilidade de pensarmos Lönnrot como compilador é igualmente pouco questionada por tradutores estrangeiros. Keith Bosley (1996), brevemente citado pelos tradutores brasileiros, o apresenta em sua edição britânica como aquele que “não só coletou, mas também juntou e modelou a grande épico a partir de suas curtas canções tradicionais constituintes” (BOSLEY, 1999, p.07)¹¹⁶.

Já a edição brasileira do *Popol Vuh* reforça o caráter de autoria coletiva e oral do poema, ainda que seja apontado que o texto escrito foi provavelmente o resultado de uma compilação de performances orais (BROTHERSTON, 2007, p.14). Nesse contexto, a figura de Francisco Ximénez vem ocupar lugar central, sendo apresentada na

¹¹⁶ No original: “(...) not only collected but also assembled and shaped the great epic from its constituent shorter traditional songs”.

edição brasileira como o primeiro tradutor da obra e aquele que garantiu sua inserção no universo literário e cultural mundial¹¹⁷.

Para teóricos-tradutores hispânicos, como é o caso de Adrian Recinos, Ximénez ocupa um lugar de ainda maior destaque, afirmando que

graças a seu caráter bondoso e seu espírito compreensivo da psicologia e as necessidades dos índios, o padre Ximénez conseguiu inspirar-lhes confiança e conseguiu que lhe apresentassem um livro escrito poucos anos depois da conquista espanhola, na língua quiché, com auxílio do alfabeto castelhano (RECINOS, 2005, p.09)¹¹⁸.

Assim sendo, Ximénez é apontado como um padre que traduziu o *Popol Vuh* devido à sua bondade e boa disposição com relação aos povos nativos, apesar de não ser detalhado como os quichés teriam tido conhecimento do alfabeto latino em que se encontra a primeira versão conhecida da obra.

É interessante ressaltar, entretanto, que o trabalho de Ximénez enquanto escritor é elogiado por Recinos ao destacar um fato raramente apresentado em prefácios do *Popol Vuh*, referente às duas versões produzidas pelo frade. A primeira teria sido pouco clara, fato creditado à sua aproximação com o original desconhecido, enquanto a segunda, parte do primeiro volume de “Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala”, teria características mais agradáveis à leitura (RECINOS, 2005, p.10). Ximénez ocupa, assim, um lugar no qual se destaca mais o perfil de tradutor e historiador, ambos centrados na observação do passado.

◦ Pontos de destino

Ao atravessarem o prisma, os feixes de luz apresentam, também, pontos de destino, aos quais é reservada particular ênfase no ramo dos Estudos de Tradução. André Lefevere (2007) trabalha essa questão a partir das refrações e do sistema mercadológico – parte integrante da ‘patronagem’ – no qual a tradução se insere,

¹¹⁷ Gordon Brotherston trata os eventos que levaram à escrita de Francisco Ximénez como sendo um fluxo contínuo de fatos e não de suposições acerca de sua origem e em uma única vez afirma que a existência do manuscrito indígena original era uma alegação do próprio Ximénez.

¹¹⁸ No original: “Gracias a su carácter bondadoso y su espíritu comprensivo de la psicología y necesidades de los indios, el Padre Ximénez logró inspirarles confianza y consiguió que les dieran a conocer un libro escrito pocos años después de la conquista española, en la lengua quiché, con auxilio del alfabeto castellano”.

enquanto Gideon Toury (1995) chega a afirmar que traduções são acontecimentos da cultura-alvo na fundamentação de sua corrente de estudos descritivos.

Ao analisarmos o papel dos paratextos da *Kalevala* e do *Popol Vuh* na delimitação e visibilidade proporcionada com relação ao complexo universo cultural e histórico-tradutório que circunda as obras, podemos perceber dois pontos fundamentais de destino: a cultura-alvo e a pertinência global. Chamamos aqui de pertinência global a inclusão das respectivas obras no mapa mundi literário e principalmente, cultural.

André Lefevere analisou as edições em língua inglesa da *Kalevala* para discutir as analogias empregadas pelos teóricos-tradutores em seus paratextos, nas quais os tradutores estabeleceram parentescos com epopeias gregas e sagas escandinavas e, dessa forma, buscaram legitimar a existência e o valor do épico finlandês.

Os paratextos da edição brasileira do épico são centrados mais fortemente na discussão das raízes orais do épico e seu papel na construção da identidade finlandesa do que em analogias ou elogios à obra. Isso não quer dizer, entretanto, que os teóricos-tradutores brasileiros não tenham buscado um lugar universal para a *Kalevala*, e sim que tal busca se deu mais fortemente por conta das especificidades da obra, numa dialética local/global, do que por seus pontos de contato com épicos e sagas canônicas. Cabe aqui destacar que as traduções mais analisadas por Lefevere de Crawford e de Kirby, foram produzidas no final do século XIX, distantes, portanto, mais de cem anos da edição brasileira.

O ponto de destino universal do *Popol Vuh* é, assim como no caso da *Kalevala*, abordado mais como pertinência cultural do que literária. Logo na apresentação da orelha do livro temos paralelos com outras narrativas indígenas e referências religiosas, como a recorrente analogia da “Bíblia Maia”, epíteto também presente no subtítulo da tradução de Tedlock para o inglês, conforme já discutimos. Nesse mesmo impulso universalizante, Adrián Recinos chega a afirmar que:

Se a produção intelectual marca o grau supremo da cultura de um povo, a existência de um livro de tão grandes alcances e mérito literário como o *Popol Vuh* é suficiente para designar aos quichés da Guatemala um posto de honra entre todas as nações indígenas do Novo Mundo (RECINOS, 2005, p.19)¹¹⁹.

¹¹⁹ No original: “ Si la producción intelectual marca el grado supremo de la cultura de un pueblo, la existencia de un libro de tan grandes alcances y merito literario como el *Popol Vuh* es bastante para asignar a los quichés de Guatemala un puesto de honor entre todas las naciones indígenas del Nuevo Mundo”.

Dessa forma, para Recinos, a produção artístico-intelectual representa o ponto máximo de representatividade cultural de um povo, e o valor literário-cultural do *Popol Vuh* garante aos quichés um lugar de destaque entre os povos autóctones pré-colombianos. Esse apelo ao letramento e a posição mais voltada para o universal do que ao contexto brasileiro pode ser percebida também na tradução de Sérgio Medeiros e Gordon Brotherston.

Na edição brasileira do *Popol Vuh* grande parte das reflexões acerca da obra é de ordem cultural e histórica – na forma de dados sobre a Mesoamérica e os povos maias –, narrativa – com a defesa das quatro partes do texto e seu extenso resumo – e artística – com o texto sendo tratado como inspiração para consagrados escritores e músicos. O papel da tradução e da cultura alvo é brevemente abordado no paratexto “Contexto e Princípios de Leitura”, de Gordon Brotherston, que, sendo escrito por um britânico versado em língua espanhola não contém reflexões sobre o Brasil e a língua portuguesa. De fato, Brotherston jamais havia publicado em português, sendo seus inúmeros estudos sobre a América Latina sido publicados ora em inglês ora em espanhol, tal como pode ser observado na exaustiva lista compilada pela universidade de São Paulo¹²⁰. Talvez por isso seu paratexto contenha ele próprio questões tradutórias, com a possível tradução da expressão *save face* do inglês para “escondem a face” em português, cuja disposição entre aspas já demonstra a estranheza de utilização. Na língua inglesa tal expressão denota uma tentativa de se manter uma imagem ou *status quo*, sentido que parece só é compreendido na frase em português para aqueles que não só conhecem a língua inglesa, como também imaginam a possibilidade de uma recriação na tradução. Esse fator dificulta a compreensão da posição do revisor com relação a elementos fundamentais na construção da narrativa, ou seja, a questão da autoria e da ancestralidade do texto: “Tem-se dado, com razão, grande importância ao fato de o *Popol Vuh* referir-se a si mesmo como originário de um texto anterior, também chamado *Popol Vuh*, cujos leitores, afirma-se, agora ‘escondem sua face’”. (BROTHERSTON, 2007, p.14).

A presença mais marcante da língua portuguesa na obra se dá na utilização pouco ortodoxa da tradução dos nomes dos personagens e outras palavras-chave entre parênteses, em contraposição à estratégia mais comum de adotar notas de rodapé, talvez para se distanciarem do estereótipo do tradutor fiel, conforme estipulado por André

¹²⁰ Listagem disponível em: http://www.fflch.usp.br/dh/ceveh/public_html/cursos/bibliografias/jg-p-bi-gordon.htm. Acesso em 25 de outubro de 2012.

Lefevere, como podemos observar em: “Só a palavra deles causou a sua criação. / Para criar a Terra, “Ulev” (“Terra”) eles disseram” (MEDEIROS, 2007, p.51).

Considerando como ponto de destino é o sistema literário e cultural brasileiro, Faleiros, em seu paratexto dedicado aos aspectos tradutórios da edição brasileira da *Kalevala*, dedica-se ao nosso sistema cultural principalmente nas escolhas poéticas relacionadas à métrica escolhida para o poema:

Há, também, questões retórico-formais envolvidas na tradução do poema. Como se pode notar, todas as traduções aqui mencionadas, inclusive a nossa, optam pela elaboração de um poema isométrico, como ocorre no texto finlandês, escrito em octassílabos. Em português, até o romantismo, o verso considerado octassílabo era a redondilha maior (...) Outro motivo para se escolher a redondilha maior é o fato de que se trata do metro mais comum na língua portuguesa, freqüente em nossos épicos populares publicados em cordel (FALEIROS, 2009, p.83).

No trecho citado temos as referências a traduções prévias à edição brasileira como fator de fundamentação e a decisão, baseada em fatores históricos e literários de se adotar a redondilha maior. A escolha reflete a posição dos teóricos-tradutores em localizar a *Kalevala* como um fenômeno romântico, fato já discutido na afirmação de que a maioria dos poemas era relativamente recente à época de sua construção escrita e na recorrência de referências à cultura popular finlandesa como elemento fundamental na construção da epopeia. Os elementos de literatura popular brasileira considerado análogo à *Kalevala* é, dessa forma, o cordel, aqui apresentado como compatível com o teor épico de muitas de suas narrativas.

O campo brasileiro não volta a ser tratado nos paratextos da edição brasileira, nem em termos de referências poéticas ou culturais, sendo ainda pouco trabalhado em termos de relações acadêmicas ou intelectuais, como discutiremos dentro em pouco. Esse fator pode ser explicado, pelo menos em parte, como uma busca em não “reterritorializar” a obra ou “domesticá-la”, como podemos perceber nas críticas à Gabriel Rebourcet para o francês¹²¹.

Em outras edições da *Kalevala*, o sistema cultural alvo aparece de forma variada, ora interpretada como contraponto, ora como elemento de apropriação. Na edição portuguesa de Orlando Moreira o primeiro ponto da introdução é intitulado “O

¹²¹ Na análise dos paratextos da *Kalevala* é possível perceber uma crítica veemente feita inicialmente por Eric Plourde e reproduzida por Álvaro Faleiros no que tange à incorporação de elementos franceses e silenciamento de características finlandesas na tradução de Gabriel Rebourcet.

Kalevala e os *Lusíadas*”, no qual são apresentados os contrastes entre as duas obras e a impossibilidade de considerá-las análogas:

O *Kalevala* é o épico nacional finlandês. Tal designação cria no leitor português, por virtude de uma analogia falaciosa com *Os Lusíadas*, expectativas em relação à obra que são de todo infundadas. (...) Em comum têm apenas a essência do épico nacional, isto é, os seus lugares singulares enquanto pontos essenciais de referência da identidade cultural e literária das respectivas nações (MOREIRA, 2007, p.09).

Moreira, dessa forma, não se nega ao paralelo com sua tradição épica nacional, mas a utiliza como elemento de contraste, posicionando *Os Lusíadas* em um universo de autoria individual, de raízes letradas e baseados em acontecimentos históricos, enquanto a *Kalevala* seria um exemplo de autoria coletiva, popular e narrativa mitológica.

Luigi G. de Anna, prefaciador da edição de Marcello Ganassini, por sua vez, ensaia uma equivalência com o cenário italiano ao comparar o contexto de efervescência cultural que marcou o protonacionalismo finlandês ao momento do renascimento italiano, mas não chega a estabelecer analogias com obras da época (ANNA, 2010, p.07).

Já o prefácio de Agustín Garcia Calvo para edição espanhola da *Kalevala*, traduzida por Joaquín Fernandes e Úrsula Ojanen, reserva uma ênfase atípica em aspectos linguísticos, tradutórios e poéticos. Há discussões sobre analogias habituais e outras pouco abordadas, abrangendo desde as epopeias gregas até *Ossian*, *Beowulf* e obras eslavas ou mesmo bizantinas. Apresentam-se, ainda, algumas reflexões a respeito na poesia castelhana, centradas, assim como a edição brasileira, em aspectos métricos. Além disso, há uma característica curiosa na criação de adjetivos para caracterizar a mitologia “kalevaliana” ou as construções “lönnrotianas”, distanciando-se, assim, não só de uma reflexão mais profunda da cultura-alvo, como também da cultura-fonte (CALVO, 2010, p.37).

De forma geral, temos, nos paratextos das traduções da *Kalevala*, um reconhecimento da analogia como fator de construção do épico no âmbito universal, seja ao construí-las ou desmistificá-las. Há, também, uma apresentação mais pontual da cultura finlandesa e ampla ênfase em aspectos tradutórios, com referências às traduções anteriores e justificativa de escolhas poéticas. O sistema cultural alvo aparece, assim,

como elemento secundário e intimamente ligado a referências poetológicas, em particular relacionadas à métrica escolhida por cada tradutor.

Já nas edições do *Popol Vuh* as referências à cultura-alvo são ainda mais tangenciais, com poucas referências ao processo tradutório em si, apesar de abundarem informações enciclopédicas elencando traduções anteriores. Até mesmo esse fator de listagem tem valor universalizante, uma vez que é mais aplicado à construção da importância global da obra do que ao teor e propósito das versões apresentadas.

◦ **Diálogos acadêmicos e artísticos**

Um último ponto de organização espacial que atravessa o prisma se faz notar com intensidade nos paratextos da *Kalevala* e do *Popol Vuh*: as fronteiras virtuais estabelecidas com base em elementos acadêmicos e artísticos. Nas edições brasileiras podemos perceber, assim, uma aliança com o campo francês por parte de Faleiros e Bizerril e com o sistema anglo-saxão no caso de Medeiros e Brotherston.

A aproximação da língua francesa se dá na edição brasileira da *Kalevala* por conta da experiência de Álvaro Faleiros enquanto tradutor, a qual inclui duas traduções de Guillaume Apollinaire e uma coletânea de poetas do Quebec, conforme apresentado no último paratexto da *Kalevala*, dedicado ao perfil dos teóricos-tradutores.

Das dez obras listadas como referências bibliográficas em seu paratexto, Faleiros cita as traduções da *Kalevala* de Gabriel Rebourcet para a língua francesa, de Orlando Moreira (2007) para o português de Portugal e para o espanhol de Joaquín Fernandes e Úrsula Ojanen (1985), ambas aqui trabalhadas, e cinco obras teóricas francesas, sendo uma delas dedicada exclusivamente à *Kalevala*. As duas obras restantes são um prefácio de Willhelm von Humboldt, representado em uma citação referente à estranheza da tradução e uma obra de Mário Laranjeira acerca da poética da tradução, relacionada à tradução de poetas franceses da Renascença (FALEIROS, 2009, p.80). Essa única edição brasileira representa, ainda, um outro tipo de filiação acadêmica, uma vez que, fora publicada pela editora da Universidade de São Paulo, universidade na qual Faleiros leciona.

Enquanto o valor e a pertinência das observações de Álvaro Faleiros são inquestionáveis, é importante notar que até mesmo as críticas à tradução da *Kalevala* de Gabriel Rebourcet são filtradas pela análise prévia de Eric Plourde das traduções da

obra para o francês, publicadas no Brasil pela editora da Universidade Federal de Santa Catarina: “Em sua crítica à mais recente e completa tradução do *Kalevala* para o francês, feita em 1991 por Rebourcet, Plourde (2003, p.266) assinala a presença de um ‘procedimento arcaizante’ adotado pelo tradutor francês” (FALEIROS, 2009, p.79). O tradutor brasileiro concorda com Plourde ao evitar arcaísmos em sua tradução, priorizando, ao contrário, a métrica do cordel para trazer uma atmosfera popular e cotidiana ao texto.

Na edição brasileira do *Popol Vuh* é estabelecida uma dupla fronteira virtual, traçada com os Estados Unidos e o mundo anglo-saxão em geral no âmbito acadêmico-tradutório e com a América hispânica no que tange ao universo artístico. Assim sendo, as traduções adotadas como contraponto para os esforços de Sérgio Medeiros e Gordon Brotherston são ambas estadunidenses, sendo aquela de Munro Edmonson louvada e a de Dennis Tedlock criticada. Vale ressaltar que a edição de Edmonson, datada de 1971, teve apenas uma edição, hoje esgotada e indisponível mesmo em livrarias virtuais estrangeiras ou em sítios com bibliotecas de livros eletrônicos, enquanto a versão de Tedlock vem sendo reeditada desde 1985.

A versão de Edmonson, apesar de se apresentar como o modelo para a tradução brasileira, não deixa de ser criticada, ainda que de forma mais tangencial do que a de Tedlock, principalmente no que se refere à divisão do texto em quatro cantos da edição nacional. O texto de Francisco Ximénez não apresentava divisões, então coube aos tradutores operarem as fronteiras de acordo com seu entendimento da obra. Mais do que as divisões, entretanto, nos interessa a denominação “canto”, utilizada por Medeiros e Brotherston, que aproxima o texto maia das epopeias clássicas, fato pouco comum em edições estrangeiras da obra. As relações com o campo europeu são, em geral, pouco abordadas nominalmente nos paratextos brasileiros do *Popol Vuh*, porém a escolha dos cantos contrasta com a valorização autóctone presente na afirmação que a obra teria um valor de “título” e reivindicação territorial quiché¹²².

Além disso, a presença da denominação de “cantos” nos remete ao valor dado à cultura letrada na edição brasileira, fator que amplia a importância de delimitarmos suas fronteiras acadêmicas e artísticas. No decorrer dos paratextos, até mesmo a

¹²² Vale ressaltar que nenhum dos dois manuscritos de Ximénez possui divisões e que, mesmo na segunda versão, que possui maior refinamento literário, a construção de versos é muito mais variável do que em um poema épico.

participação nativa contemporânea é associada ao letramento, como se pode perceber no trecho:

Com relação a certas passagens particularmente intrincadas, preferimos às vezes adotar outras soluções, frequentemente utilizando informações que o próprio Edmonson fornece e consultando traduções posteriores à dele, como a de Dennis Tedlock, de 1985, as dos tradutores guatemaltecos (Astúrias, Recinos, Cardoza y Aragón) e comentários fornecidos por eruditos quichés, como Sam Colop e Victor Montejo (BROTHERSTON & MEDEIROS, 2007, p.09).

O valor reservado à erudição se reflete, ainda, na temática dos posfácios da obra, “O texto como germe”, de Gordon Brotherston e “Varèse e Borges: (Des)leitores do *Popol Vuh*”, de Sérgio Medeiros, ambos dedicados ao papel representado pela obra maia na construção de obras artísticas no século XX. O paratexto de Brotherston elenca artistas e escritores fundamentais para a compreensão da inclusão do *Popol Vuh* na temática em obras de Alejo Carpentier, Diego Rivera e Miguel Angel Astúrias, além dos próprios Jorge Luiz Borges e Edgar Varèse, contrastando ligeiramente com a presença cultural e política da obra, em referências à obra de Rigoberta Manchú e à fundação da Universidade Maia. Já o texto de Medeiros, seu único paratexto em toda a obra, centra-se nas construções musicais futuristas de Varèse e nos diálogos literários de Borges. Com relação ao escritor argentino, Medeiros afirma:

O conto “La escritura del dios” (“A escrita do deus”), de Jorge Luís Borges (1899-1986), integra a importante coletânea *O Aleph* (1849) e narra a descoberta e decifração de um texto da cultura maia – uma frase sagrada, legada aos homens por um deus do panteão indígena. Evitarei fazer, por enquanto, especulações sobre o que o seu autor sabia sobre a cultura maia e do poema maia-quiché *Popol Vuh* em particular, mas é evidente que o leu, provavelmente numa versão espanhola (a tradução de Padre Ximénez, do século XVIII, é a mais antiga), citando passagens dela no conto mencionado (MEDEIROS, 2007, p. 471).

Trata-se, portanto, de uma criação em prosa marcada pelo pensamento e o saber herdado da civilização maia, na qual passagens do *Popol Vuh* são citadas. Medeiros infere sobre o processo o conhecimento anterior de Borges, chegando a especular a respeito de qual versão da obra teria sido lida por ele, reflexão na qual apresenta Francisco Ximénez novamente como o primeiro tradutor da obra para a língua espanhola.

A edição brasileira da *Kalevala* não prioriza os diálogos entre o épico e outras formas artísticas, apesar de serem muitas as produções musicais, teatrais e de artes plásticas ligadas à obra. O principal compositor clássico finlandês Jens Sibellius, por exemplo, tem como sua principal obra uma adaptação da *Kalevala* e nem ao menos a obra de Gallen-Kallela, cuja principal pintura é um dos paratextos da edição de Álvaro Faleiros e José Bizerril, é discutida como diálogo interssemiótico.

É interessante (e quase irônico) notar, ainda, que o mesmo escritor escolhido por Sérgio Medeiros na releitura do *Popol Vuh* poderia ter sido destacado pelos tradutores da *Kalevala* como um dos diálogos mais interessantes do épico finlandês com a literatura do século XX. Em 1942, Jorge Luis Borges escreveu o conto “A Morte e a Bússola” uma narrativa protagonizada por um detetive denominado inicialmente como Lönnrot e, linhas mais tarde, como Erik Lönnrot, nome de batismo que é, de fato, mais tipicamente escandinavo do que Elias. Esse recurso é utilizado também na denominação do comissário Treviranus, personagem de destaque na narrativa e parceiro de Lönnrot. Provavelmente inspirado em Gottfried Reihold Treviranus (1776 -1837) esse contemporâneo de Elias Lönnrot foi precursor da teoria da evolução das espécies, em processo anterior a Darwin. Na narrativa de Borges ele adota o nome igualmente germânico Franz Treviranus.

Há, assim, um inspirado paralelo entre o Lönnrot ficcional, um detetive que se utiliza de livros para solucionar uma série de assassinatos, e o Lönnrot histórico, um médico que viajava para coletar fragmentos de cultura popular a fim de construir um épico. Essa conexão ganha, ainda, novos contornos na definição de Borges, segundo a qual “Lönnrot se julgava um puro raciocinador, um Auguste Dupin, mas havia nele algo de aventureiro e até de jogador.” (BORGES, 2012, p.121). O primeiro dos crimes, que mais tarde se revelará o primeiro dos simulacros, ocorre, precisamente, no Hôtel du Nord¹²³.

Não cabe aqui especular o conhecimento que Borges poderia ter tido com relação à *Kalevala*, nem os motivos segundo os quais diálogos entre os textos traduzidos foram mais profundamente abordadas na edição do *Popol Vuh* do que

¹²³ A trama se desenrola, então, a partir de um exercício em simetrias espaciais e cronológicas, resumidas no próprio texto. Cada um dos elementos do labirinto de investigação está carregado de simbologias, porém, para objetivos de nosso estudo, merece atenção a referência a uma seita do século XVIII, uma vez que é o momento chave de invenção de tradições do movimento romântico, e também o período de protonacionalismo finlandês e de chegada do *Popol Vuh* à Europa.

naquela da *Kalevala*. Nosso objetivo é demonstrar que o conteúdo dos paratextos revela não somente a coletânea de informações e interpretações existentes sobre as obras, como também escolhas e ausências notáveis. Nesses prismas, cada teórico-tradutor prioriza informações, direcionando suas leituras para filtrarem e redirecionarem os feixes de luz que atravessam suas recriações.

5.3.2 Eixos temporais

A partir da imagem dos feixes de luz branca ingressando nos prismas e sendo decompostos nas cores do arco-íris, podemos inferir e analisar os diversos discursos, diálogos e tensões que atravessam as obras traduzidas. Entretanto, essa mesma representação remeter, ainda, ao caráter diacrônico das traduções. Nesse sentido, o feixe de luz branca representaria um discurso pré-existente à obra – seja ele parte de um *grid* de Lefevere (2001), da cultura-fonte de Toury (1996) ou do momento de um polissistema de Even-Zohar (1979) – e sua versão multicolorida remeteria ao percurso temporal posterior à publicação de cada tradução.

Neste momento, nos centramos, pois, nos aspectos temporais presentes nos paratextos das edições brasileiras da *Kalevala* e do *Popol Vuh*, enfatizando o contraste entre ancestralidade e contemporaneidade, o percurso cronológico das inúmeras traduções das obras e a forma como os teóricos-tradutores compreendem o diálogo entre tempo cosmológico, ontológico e cronológico nos textos estudados, interpretados e traduzidos.

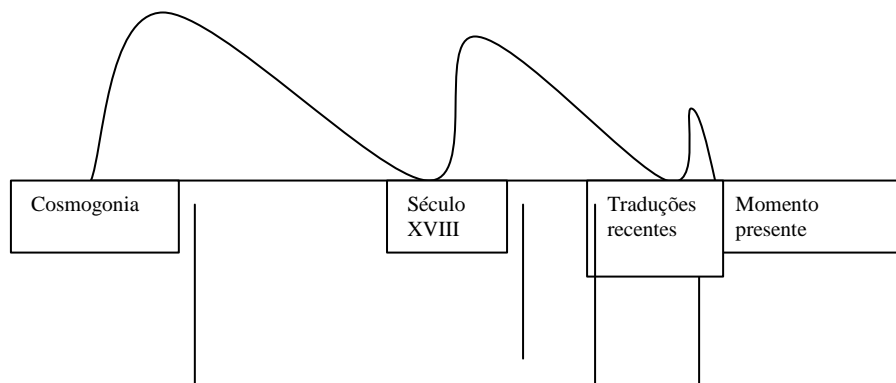
◦ Ancestralidade e contemporaneidades

Ao estudarmos os paratextos da *Kalevala* e do *Popol Vuh* do ponto de vista cronológico devemos, primeiramente, compreender que não é possível analisar suas traduções e continuidades como pontos isolados e encadeados em uma linha do tempo. A noção de evolução temporal linear e constante surgiu, como apontou Walter Ong, juntamente com a escrita, porém, em nosso caso, representa uma redução muito drástica, visto que os textos já surgiram como recriações do passado e cada uma de suas traduções dialoga com pontos anteriores da evolução das obras de forma pertinente artística e historicamente, mas de forma alguma exaustiva, incluindo algumas versões anteriores e ignorando outras.

Assim sendo, as linhas temporais se sobrepõem e caminham em saltos mediados por interpretações de seus teóricos-tradutores, sendo pontos sincrônicos atravessados por inúmeros eixos diacrônicos e por universos culturais, políticos e historiográficos distintos. A edição brasileira do *Popol Vuh*, por exemplo, destaca a existência pré-colombiana da civilização maia, o trabalho de Francisco Ximénez no século XVIII e as traduções contemporâneas de Munro Edmonson (1971) e de Dennis Tedlock (1985), além de priorizar o caráter cosmológico da narrativa mais fortemente que sua conclusão historiográfica. Esse fator se relaciona, mais uma vez, à tendência de Sérgio Medeiros e Gordon Brotherston de tratar o *Popol Vuh* como elemento cultural popular maia em sua origem e como substrato artístico na contemporaneidade. Dessa forma, qualquer destaque aos aspectos historiográficos da obra implicaria em ressaltar os elementos europeus que se conjugaram aos esforços autóctones na construção do texto.

Como contraposição alternativa ao modelo usual de compreensão da evolução temporal, poderíamos construir uma representação visual da seguinte forma:

Figura 4: Saltos temporais do *Popol Vuh*

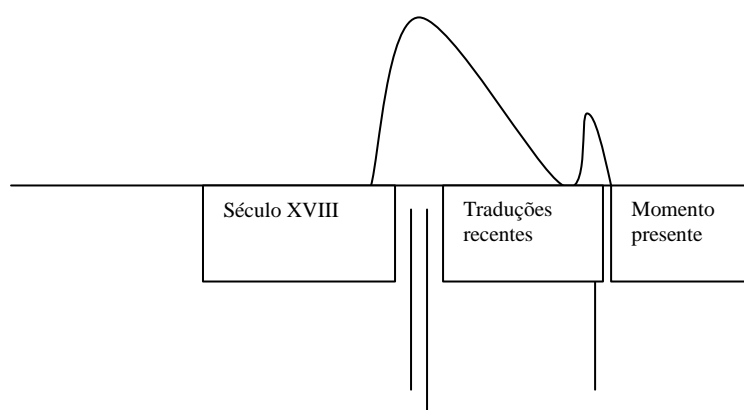


Já a edição brasileira da *Kalevala* apresenta mais ênfase no momento histórico de construção escrita da *Kalevala*, representado pelo movimento romântico e pelo processo de protonacionalismo finlandês, e nas traduções recentes do épico, em especial para as línguas francesa e portuguesa, rejeitando interpretações com relação à

ancestralidade das canções populares que formaram o substrato do texto e seu valor enquanto cosmogonia. O momento presente é representado somente pela existência da tradução brasileira, não havendo ênfase na compreensão da representatividade literária, artística e cultural do épico no momento atual.

Uma proposta de representação visual de tais escolhas seria:

Figura 5: Saltos temporais da *Kalevala*



É importante destacar que, em nossa proposta de análise por meio do prisma, cada eixo representado por uma tradução específica seria sobreposto a diagramas de todas as outras traduções existentes no processo de continuidade das obras, cada uma delas dialogando com edições anteriores e sendo recuperadas pelos paratextos que lhes sucederam. Mesmo dentro de cada eixo, seria possível imaginar que as traduções escolhidas como referência fizeram escolhas próprias, caminhando aos saltos pelo eixo cronológico em linhas pontilhadas, observadas pelos teóricos-tradutores, mas não necessariamente pelos leitores de cada tradução.

Comparando os dois diagramas, podemos compreender que o momento presente é interpretado, em ambas as edições, a partir das traduções recentes mais marcantes para os objetivos dos teóricos-tradutores. Dessa forma, na *Kalevala* as edições em língua portuguesa de Orlando Moreira e francesa de Gabriel Rebourcet são empregadas como contraponto de Álvaro Faleiros para as escolhas vocabulares e métricas que reforçassem o caráter popular e estrangeiro da obra, na forma das redondilhas maiores e vocábulos referentes ao norte, bem como na supressão dos

elementos arcaizantes que, segundo o tradutor, “uma tentativa de envolver o texto em uma atmosfera arcaizante do português soaria provavelmente artificial” (FALEIROS, 2009, p.79).

A edição brasileira do *Popol Vuh* apresenta, como já discutimos, uma referência elogiosa à edição de Munro Edmonson e uma proposta bastante crítica às escolhas de Dennis Tedlock. O maior exemplo dessa contraposição talvez seja a ênfase de Brotherston no caráter bilíngue da edição de Edmonson, a primeira produzida a partir da parte em quiché do texto de Francisco Ximénez, em contraposição à versão monolíngue de Tedlock produzida a partir do mesmo texto. Um dos fatores que podem ter levado a essa escolha é exatamente o apelo ao aspecto letrado da obra, reforçado pela presença de diálogos com obras consagradas e destaque para sábios quichés. Essa questão seria expressa, na edição brasileira, pela escolha por uma construção bilíngue, que almejaria, assim, trazer visibilidade à língua, alcançar um público leitor academicamente acostumado a edições desse tipo – ainda que não falem ou leiam em quiché – além de representarem um exercício intelectual por parte do tradutor e do revisor na escolha da grafia de algumas palavras. Um segundo elemento seria a priorização do elemento ancestral do poema, representado pela língua quiché e a narrativa cosmogônica como paradigma da civilização maia pré-colombiana.

A busca por elementos ancestrais da cultura maia remete, igualmente, ao projeto de uma tradução fundadora em língua portuguesa, preenchendo uma lacuna editorial brasileira. Tal intenção relaciona-se, ainda à inclusão de textos teóricos nos paratextos de forma a situá-lo em sua origem e na contemporaneidade. Os temas priorizados pelos teóricos-tradutores também refletem o embate entre o local e o global na apresentação das obras, com as traduções do *Popol Vuh* tendendo mais ao apelo global e as traduções da *Kalevala* mais ao destaque nacional finlandês.

A contemporaneidade também é trabalhada no *Popol Vuh* a partir de seus diálogos artísticos, como já analisamos, em detrimento de seus aspectos atuais políticos, culturais e étnicos. Há, hoje em dia, por exemplo, um movimento agrícola chamado **Hombres de maiz**¹²⁴ no México, nomeado em homenagem ao romance de 1949 escrito Miguel Angel Astúrias, o qual busca uma realidade mais digna para os trabalhadores

¹²⁴ HOMBRES DE MAIZ. Disponível em <http://www.hombresdemaiz.com.mx/> Acesso em 07 de novembro de 2012.

rurais e até mesmo correntes culturais que ainda valorizam os estudos de Brasseur de Bourbourg em sua hipótese de herança da Atlântida¹²⁵.

Por outro lado, temos também diálogos com discursos mais populares, na forma de aproximações com histórias em quadrinhos e adaptações para o universo infanto-juvenil, nas edições brasileiras de *Os gêmeos do Popol Vuh* (Edições SM, 2008), narrado por Jorge Luján e ilustrado por Saul Oscar Rojas e de *Popol Vuh – O livro das criações dos maias* (Cortez Editora, 2005), adaptado por Luiz Galdino e ilustrado por Roberto Melo (ANEXO IV), além de obras musicais *new age*, como é o caso da banda alemã *Popol Vuh*.

Outro momento que pode ser destacado no eixo temporal estabelecido pelos paratextos da *Kalevala* e do *Popol Vuh* é o século XVIII. Na edição brasileira da obra finlandesa, o paratexto de José Bizerril é quase que inteiramente dedicado a esse momento histórico, com ênfase na passagem da oralidade à escrita. O papel desempenhado pelo período, marcado pelo protonacionalismo finlandês, também é destacado na escolha do aparato teórico que abrange Herder e Benedict Anderson:

(...) a partir da repercussão de pensadores como Herder, a ideia de nacionalidade, ou de identidades nacionais, estava estritamente ligada à da constituição de uma língua nacional própria, cuja manifestação concreta seria a existência de literatura. O *Kalevala* em particular, e o conjunto da obra de Lönnrot em geral, inserem-se neste contexto (BIZERRIL, 2009, p.23).

Em nosso terceiro capítulo, nos debruçamos sobre a discussão da reformulação do mapa literário europeu a partir da defesa de Herder, segundo a qual a riqueza de uma cultura nacional estaria atrelada à autenticidade de sua cultura popular, e não de seu universo classicista. Esse fator é relido, então, por Pascale Casanova a partir da incorporação de textos orais à literatura escrita e das traduções como fatores de ampliação do capital literário de sistemas nacionais nascentes.

A insistência no caráter romântico do texto, ligada à perspectiva de que Lönnrot seria o autor e não simplesmente o compilador da *Kalevala* se contrapõem à representação simbólica da própria obra, expressa nos paratextos pelo prefácio de Raisa Ojala, no qual a autoria coletiva e a ancestralidade do poema são enfatizados. Vale ressaltar que a busca utópica da narrativa original era também um ideal romântico então, de certa forma, as duas posições opostas dos prefaciadores são derivadas da mentalidade

¹²⁵ GNOSE. Disponível em: <http://www.vopus.org/pt/gnose/antropologia-gnostica/popol-vuh-livro-do-conselho.html> Acesso em: 07 de novembro de 2012.

romântica que permeou o processo de construção escrita e publicação do texto. Devemos destacar, entretanto, que a posição dos teóricos-tradutores leva, em última instância, a um apagamento da ancestralidade do poema, relacionado ao trabalho de Mikael Agricola (c.1510 – 1557), pastor luterano considerado o pai da língua escrita finlandesa. O aspecto mais interessante de seu trabalho é que, paralelamente a traduções bíblicas, Agricola¹²⁶ registrou nomes de deuses mitológicos finlandeses e suas conexões, incluindo os heróis da *Kalevala*, registrados séculos antes do épico.

O século XVIII é uma referência muito mais sutil na edição brasileira do *Popol Vuh*. De fato, o paratexto “Contexto e princípios de leitura” de Gordon Brotherston, que dá o tom da leitura da obra, enfatiza elementos cronológicos que aludem ao século XVI, com a chegada dos espanhóis. Conforme já vimos, em relação ao momento chave da criação/tradução de Francisco Ximénez, há apenas uma menção, quando é afirmado que “a história de sua tradução para as línguas europeias começa com a versão setecentista do padre Ximénez, que foi seguida por versões em francês e alemão, e por outras em espanhol” (BROTHERSTON, 2007, p. 12). Esse ponto na linha do tempo só será recuperado no seu posfácio, centrado em aspectos artísticos do século XX, novamente de maneira passageira: “contar com a assídua colaboração dos velhos e dos eruditos quichés foi, desde o início, o privilégio de tradutores do texto para outras línguas, desde a época em que Francisco Ximénez fez a primeira versão para o espanhol, no início do século XVIII” (BROTHERSTON, 2007, p.457). Nessa passagem, além da ligeira menção ao momento histórico estudado, há uma valorização dupla da erudição tal como entendida pela cultura letrada, e da idade dos colaboradores como valorização da cultural oral, em um processo ao mesmo tempo complementar e contraditório que remete à própria construção escrita do *Popol Vuh*.

O momento atual é representado em larga medida em ambas as obras por referências a traduções atuais, questão essa que merece atenção especial em um item à parte, conforme veremos a seguir.

¹²⁶ A presença do pastor é ainda hoje comum no cenário finlandês, sendo celebrada em uma moeda de dez euros e em uma estátua na praça principal de Turku, capital finlandesa durante a era romântica. Curiosamente, não há representações da fisionomia de Agricola sobreviventes, levando à escolha de uma figura humana estilizada e de uma pena de escrita em sua moeda e, sua estátua é, de fato, um autorretrato do escultor.

◦ **As traduções nas linhas do tempo**

Dois fatores fundamentais são destacados pelos tradutores da *Kalevala* e do *Popol Vuh*, independentemente das peculiaridades de seus sistemas linguístico-culturais de origem: o valor cultural das obras em seu contexto original e a quantidade e variedade de suas traduções. Ambos os fatores refletem processos de acumulação de capital cultural como forma de angariar capital literário das obras traduzidas para seus respectivos *corpora*, uma vez que, o valor cultural das obras reforça seu papel como ferramentas culturais e suas traduções comunicam a existência de seus sistemas culturais e textuais para outras culturas-alvo.

Nenhuma das duas edições brasileiras aqui estudadas faz referências exaustivas à história das traduções que as precede, mas ambas se valem do elemento tradutório como critério de valor, tanto no que diz respeito aos paratextos dos tradutores quanto aos peritextos editoriais, como capa e orelhas, ainda que, neste último caso, seja apenas uma questão de enumerar a quantidade e a exotividade das traduções prévias. Na contracapa da *Kalevala* lemos: “Traduzido para mais de trinta idiomas dos cinco continentes, mas ainda pouco conhecido no Brasil, o poema épico nacional finlandês, *Kalevala*, resulta do trabalho de pesquisa, compilação e composição do erudito romântico Elias Lönnrot”, elemento que se ocupa, ao mesmo tempo, de destacar a origem finlandesa, sua definição habitual como épico nacional, a relevância do período romântico e o papel de Elias Lönnrot em sua constituição.

Quanto aos peritextos editoriais, a edição do *Popol Vuh* traz em sua orelha:

Traduzido para línguas europeias e mesmo asiáticas (existe, por exemplo, em japonês), o *Popol Vuh* também vem influenciando na literatura e no pensamento ocidental. Na América Latina, o grande texto maia serviu como fonte para escritores tão distintos como Jorge Luís Borges e Miguel Ángel Asturias, ganhador do prêmio Nobel, além de ter inspirado músicos e artistas plásticos de várias nacionalidades, como Edgar Varése e Diego Rivera.

As traduções interlinguais são, assim, correlacionadas a diálogos interssemióticos estabelecidos com o texto maia, com destaque para a América Latina e para seu impacto artístico e, até mesmo, filosófico.

No que tange aos paratextos dos teóricos-tradutores, o histórico de traduções é apontado com grandes saltos cronológicos, partindo do século XVIII com Ximénez, passando pelo século XIX com Brasseur de Bourbourg e chegando, em seguida, a 1971 com Munro Edmonson. Essa característica nos leva a concluir que não há uma

preocupação em detalhar o percurso tradutório da obra e sim em destacar as ferramentas escolhidas pela tradução brasileira como referências fundamentais para sua existência e legitimação.

Adrián Recinos, por outro lado, opta por um relato mais exaustivo da história das traduções do *Popol Vuh*, dedicando páginas distintas à existência e às peculiaridades das edições em espanhol, francês, alemão e inglês. Em seu trabalho de análise Recinos destaca o perfil do tradutor, qual seu texto-fonte, o local de publicação e uma avaliação comparativa de valor. Com relação às edições alemãs, por exemplo, lê-se:

Duas traduções alemãs deste livro foram publicadas na Alemanha: a primeira por Noah Elieser Pohorilles, apareceu em 1913 em Leipzig; a segunda se deve ao Dr. Leonhard Schultze-Jena, da Universidade de Marburg. Este distinto americanista, que havia recolhido anteriormente as orações dos índios quichés e publicado um livro sobre a vida e as crenças daquele povo americano, teve em vista uma cópia fotográfica do manuscrito de Ximénez e publicou em Stuttgart em 1944 um belo volume com o título de *Popol Vuh – Das heilige Buch der Quiché Indianer*. Tem esta obra o mérito de haver reproduzido o texto quiché tal como o transcreveu o P. Ximénez e de haver-se baseado nele sua versão alemã que, por essa razão, é mais exata e fiel que a versão francesa de Brasseur (RECINOS, 2005, p.14)¹²⁷.

Vários pontos deste trecho do prefácio de Recinos são pertinentes para nossa análise. Temos, primeiramente, a riqueza de detalhes, muitas vezes elogiosos, reservada a um tradutor pouco conhecido, o qual levou o *Popol Vuh* à língua alemã. O volume de informações, entretanto, não se estende à apresentação de Ximénez, trazida via de regra de forma enviesada em prefácios de traduções do *Popol Vuh*. Há, de fato, duas versões do frade espanhol ambas hoje guardadas na Biblioteca Newberry nos Estados Unidos: uma primeira registrada em um “híbrido” de quiché e alfabeto latino acompanhada de uma tradução em castelhano e uma segunda versão, parte integrante de um tratado histórico do religioso espanhol, considerada por muitos mais refinada literariamente.

¹²⁷ No original: “Dos trucciones alemanas de este libro han sido publicadas em Alemania: la primera, por Noah Elieser Pohorilles, apareció em 1913 em Leipzig; la segunda se debe al Dr. Leonhard Schultze-Jena, de la Universidad de Marburg. Este distinguido americanista, que había recogido anteriormente las oraciones de los índios quichés y publicado un libro sobre la vida y las creencias de aquel Pueblo americano, tuvo a la vista una copia fotográfica del manuscrito de Ximénez y publicó em Stuttgart em 1944 um hermoso volumen com el título de *Popol Vuh: Das heilige Buch der Quiche Indianer*. Tiene esta obra el mérito de haber reproducido el texto quiché tal como lo transcribió el P. Ximénez y de haberse basado em él su versión alemana que, por esta razón, es más fiel y exacta que la versión francesa de Basseur”.

Além disso, há destaque para o perfil americanista de Leonhard Schultze-Jena, com referência a suas publicações anteriores, ressaltando a importância do conhecimento cultural para uma boa tradução do *Popol Vuh*, além da apresentação bastante diplomática da versão de Brasseur de Bourbourg, a qual seria menos válida por conta de não ter sido traduzida a partir do texto de Ximénez e não do perfil intelectual de seu tradutor.

Vale ressaltar que não há um banco de dados disponível via internet das traduções existentes da obra maia, ao contrário do registro detalhado já discutido que é mantido pela Sociedade Kalevala para o épico nacional finlandês, motivo pelo qual optamos por não construir um gráfico das traduções do texto maia em nosso quarto capítulo.

Dentre as traduções da *Kalevala*, há uma tendência semelhante à edição brasileira, na qual são analisadas somente as traduções utilizadas como referências – positivas ou negativas – para seus teóricos-tradutores. Dessa forma, Orlando Moreira destaca o trabalho de Crawford (1888) e Kirby (1907) em suas versões para o inglês (MOREIRA, 2007, p.16). Os mesmos tradutores são citados por Keith Bosley (1996) em seu prefácio (BOSLEY, 1996, p.50), ainda que tal tradutor apresente mais referências literárias de outras obras finlandesas do que das próprias traduções do épico, além de dedicar um item de seu extenso paratexto para a defesa da *Kalevala* enquanto literatura, mas apresentar apenas referências pontuais a suas traduções.

Conforme já discutimos, a escolha dos temas nos paratextos das edições brasileiras da *Kalevala* e do *Popol Vuh* revela uma intensa preocupação cultural e histórica, reforçando um processo contínuo de acumulação de capital cultural, não necessariamente resultando em capital literário. Essa tendência se faz presente na história dos paratextos das edições aqui examinadas, seja ao reforçar a postura cultural ou por tentar refutá-la como única chave de interpretação.

Por exemplo, Keith Bosley, tradutor da *Kalevala* para a língua inglesa comentado por Faleiros e Bizerril, dedica todo um item de seu extenso paratexto à defesa do épico enquanto finlandês e enquanto literatura; e Joaquín Fernandes e Úrsula Ojanen buscam capital literário em paralelos com a escrita popular báltica, em especial da Estônia, fato pouco explorado pelos próprios finlandeses, posto que sua tradição nacional recente, em especial pós-Segunda Guerra Mundial, almeja uma incorporação

ao cenário escandinavo e um afastamento do contexto eslavo¹²⁸. Bosley aprofunda essa questão ao discutir algumas razões para o destaque cultural da narrativa, em contraposição a seu caráter literário:

Em uma jovem nação preocupada com seu lugar no mundo ocidental, o épico nacional tem tido uma recepção mista ao longo da última década aproximadamente: o interesse atual é centrado mais na tradição oral por trás dele. A mudança [...] é prontamente compreendida: a Finlândia tem arquivos folclóricos virtualmente sem igual, e disciplinas relacionadas mais exportáveis do que alguns finlandeses tratam como monumento literário a aspirações locais. O fato permanece, entretanto, que a *Kalevala* é a obra de literatura finlandesa mais conhecida no exterior, onde ela deve se posicionar ou cair como um texto por seus próprios méritos (BOSLEY, 1996, p.34)¹²⁹.

Alguns pontos interessantes podem ser destacados na posição tomada por Bosley. Primeiramente, percebemos que a ênfase dada à oralidade na edição brasileira da *Kalevala* se deve não somente ao perfil acadêmico de seus teóricos-tradutores, em especial José Bizerril, como também a uma tendência que já perdura desde a década de 1980. Considerando, ainda, o escopo mais amplo dos estudos de tradução, é possível compreender o papel da tradução na construção da *Kalevala* como obra literária, uma vez que, Bosley defende que o fato de o épico ser a obra finlandesa mais conhecida no exterior permeia sua necessidade de sustentação enquanto texto, uma vez separado de seu contexto original.

A discussão da pertinência literária do *Popol Vuh* é menos visível na história de seus paratextos. Vale ressaltar que os paratextos das edições da obra maia são menos numerosos e extensos do que a *Kalevala* e que muitas de suas publicações foram financiadas por órgãos de incentivo à cultura, como é o caso do Fondo de Cultura Económica publicando a tradução de Adrián Recinos. Nas edições estadunidenses há uma recorrência de publicações por meio das editoras pertencentes a universidades, em particular à universidade de Oklahoma.

¹²⁸ Um exemplo interessante que demonstra a dificuldade finlandesa em lidar com suas ligações com a Rússia é o fato de que em Turku, capital do território finlandês durante o período romântico, um prédio histórico bombardeado pelo exército soviético durante a Segunda Guerra Mundial é mantido exatamente como estava na manhã do bombardeio.

¹²⁹ No original: “In a young nation state concerned about its place in the Western world, the national epic has had a mixed reception over the last decade or so: current interest is centred more on the oral tradition behind it. The shift [...] is readily understood: Finland has folklore archives that are virtually unrivalled, and related disciplines more exportable than what some Finns regard as literary monument to local aspirations. The fact remains, however, that the *Kalevala* is the work of Finnish literature best known abroad, where it must stand or fall as a text in its own right”.

Essa ausência de sistematização da história das traduções da obra maia, aliada à dificuldade de encontrar muitas de suas edições mais relevantes, em especial a de Munro Edmonson, tornam os paratextos do *Popol Vuh* mais variáveis do que aqueles da *Kalevala*, com tópicos sendo profundamente discutidos em algumas edições e totalmente negligenciados em outras. A figura de Francisco Ximénez, por exemplo, é longamente discutida, de forma bastante elogiosa, nos paratexto de Adrián Recinos, abordada mais brevemente na edição brasileira de Sérgio Medeiros, conservando postura similar à de Recinos no que tange à visão positiva do frade e sua categorização como primeiro tradutor do *Popol Vuh* enquanto nas edições de Dennis Tedlock se dá apenas uma breve menção ao religioso, sem maiores consequências para sua discussão paratextual.

Adrián Recinos, conforme afirmamos, se debruça sobre as traduções anteriores, em um trabalho detalhado de memória cultural e literária, mas não o faz com o intuito de discutir sua própria tradução. Sua preocupação parece estar mais centrada na reconstituição das origens do texto e na legitimação trazida por tradutores alemães e franceses do que em substanciar suas escolhas enquanto tradutor.

Dennis Tedlock, por sua vez, cita elementos ligados à identidade cultural e nacional da Guatemala a partir de esforços de ensino da língua quiché em escolas e universidades, mas não os relaciona ao papel desempenhado pelo *Popol Vuh* na contemporaneidade dos povos de ascendência maia. Há, assim, uma menção à Guatemala, mas não uma relação entre os esforços contemporâneos de incorporação de elementos autóctones na cultura letrada e o valor simbólico do *Popol Vuh* enquanto capital cultural e literário.

Em decorrência do exposto, podemos pensar que muitos aspectos relevantes são abordados, mas permanecem desconectados do texto e do percurso histórico de suas traduções. A discussão em torno das traduções anteriores do *Popol Vuh*, presentes na edição brasileira aqui estudada representam, assim, um novo momento das traduções da obra maia, com a consolidação da figura do teórico-tradutor. Sérgio Medeiros e Gordon Brotherston discutem, dessa forma, as traduções de Munro Edmonson e de Dennis Tedlock não só no escopo de suas escolhas poéticas, mas em termos da inclusão de elementos culturais maias em suas reescritas, como é o caso das discussões sobre a grafia dos nomes quichés.

◦ **Cosmogonia e cronologia**

Em nosso terceiro capítulo lidamos com o aspecto temporal a partir das conexões entre história e narrativa e no capítulo quatro tal dimensão foi abordada com base na diacronia e na proposta de continuidade literária por meio da tradução. Restamos, assim, destacar um ponto fundamental referente aos aspectos temporais que atravessam os textos estudados: o destaque ou apagamento da origem do mundo e dos momentos históricos de sua construção escrita e divulgação, expressos respectivamente pela cosmogonia e pela cronologia.

Cosmogonia é o termo geral dado a narrativas míticas e/ou religiosas do nascimento do mundo, sendo, portanto, o teor que abre ambas as obras aqui estudadas. Entretanto, o tratamento dado ao tema pelos seus respectivos teóricos-tradutores difere sobremaneira, refletindo, muitas vezes, o intuito de suas interpretações.

Na edição brasileira do *Popol Vuh* a cosmogonia que abre o texto recebe grande atenção, tratada como elemento representativo da grandeza cultural da civilização maia e sendo constantemente contraposta à cristandade, cuja chegada foi imposta pela colonização espanhola. No paratexto “O texto como germe”, de Gordon Brotherston, o teórico-tradutor comenta, por exemplo, que Alejo Carpentier afirmava preferir o *Popol Vuh* aos versículos hebraicos da Bíblia (BROTHERSTON, 2007, p.455).

Além disso, a cristandade na leitura de Brotherston traz forte conexão com a historicidade, enquanto a cosmogonia tem laços mais fortes com as narrativas míticas. Esse fator é apresentado no paratexto “*Popol Vuh*: Contexto e princípios de leitura” nas perguntas feitas pelo revisor: “[...] quem, naquele ano, entrou na história de quem? Quem entende melhor o tempo que vai prevalecer agora, ‘na Cristandade’? A quem pertence a narrativa mais original da gênese do mundo?” (BROTHERSTON, 2007, p.12). Existe, assim, na visão de Brotherston, uma escolha inevitável entre a cosmogonia autóctone e aquela trazida pelos colonizadores, além de haver um caráter de valor a ser associado à originalidade relativa das mesmas¹³⁰. O fator mais curioso, entretanto, trata da pergunta que busca definir quem compreenderia melhor o tempo após chegada espanhola, uma vez que, a concepção europeia de tempo e sua

¹³⁰ Vale destacar que Gordon Brotherston faz parte de um grupo de pensadores, formado também por Wlaler Mignolo e Rolena Adorno, que se empenharam em revisar os estudos de colonização e dar voz aos vencidos.

organização do pensamento permeada pela tecnologia escrita foram impostas e eventualmente integradas a todos os territórios hispânicos. O próprio *Popol Vuh* é representativo desse hibridismo, já que a narrativa se conclui com uma listagem cronológica de líderes maias e espanhóis, além da sua própria tradução para a língua escrita.

O mensurar do tempo era, de fato, um fator fundamental na cultura maia, uma vez que seus complexos sistemas de calendários governavam sua existência social, cultural e mesmo política. Esse universo é brevemente abordado por Brotherston nesse mesmo paratexto, mas a única referência ao texto aqui estudado reside na afirmação que “o calendário que rege a narrativa do *Popol Vuh* é o do ano solar e não o dos (apenas) 360 dias” (BROTHERSTON, 2007, p.14). A pertinência cultural dos calendários não é amplamente discutida e o fato de os gêmeos representarem números no calendário maia não é sequer citado, demonstrando, mais uma vez, que as escolhas dos teóricos-tradutores revelam os caminhos que pretendem sedimentar para seus leitores, no caso apresentando a cosmogonia como elemento mais relevante do que a cronologia, ainda que ambas permaneça intimamente ligadas.

A cronologia volta a ser relegada com as poucas referências a anos ou mesmo séculos em que datam os acontecimentos. Não há sequer referência aos anos de nascimento e morte de Francisco Ximénez, resumido, como já afirmamos, sob as insígnias de século XVIII e escrita setecentista. As referências, ainda que pontuais à linha do tempo, não renegam a noção de cronologia europeia e não deixam de ser polêmicas. Brotherston afirma, por exemplo, que o *Popol Vuh* fora escrito “apenas três décadas após a invasão do território quiché liderada por Pedro de Alvarado em 1524” (BROTHERSTON, 2007, p.11), apresentando, assim, uma estimativa extremamente precisa, que não é reproduzida sequer nas traduções citadas pelos teóricos-tradutores ou mesmo pela Biblioteca Newberry, onde se encontram hoje os manuscritos de Ximénez.

No paratexto brasileiro de José Bizerril para a *Kalevala*, o elemento cosmogônico recebe pouca atenção, apesar de a tradução centrar-se no primeiro canto do épico, o qual narra exatamente a criação do mundo na perspectiva mitológica finlandesa. Os poucos comentários presentes nos paratextos acerca do tema revelam que em algumas narrativas orais a criação do mundo se deve a Väinämöinen, ao contrário da versão escrita, creditada a sua mãe Ilmatar. Para o teórico-tradutor isso se deve a uma questão do gênero dos personagens, ou seja, a uma maior aceitação pela criação do mundo por Ilmatar em regiões que possuem mais informantes mulheres e vice-versa.

Além disso, Bizerril aponta para dois elementos míticos na cosmogonia finlandesa: o mergulho cósmico e o ovo do mundo (BIZERRIL, 2009, p.30). Ambos os temas são recorrentes em narrativas cosmogônicas. Interessa-nos, entretanto, que esse comentário com relação às simbologias cosmogônicas, registrado em nota de rodapé, se refere não a uma discussão sobre seu significado cultural ou religioso, e sim à relativa atualidade das narrativas finlandesas da origem do mundo.

Já afirmamos anteriormente que os teóricos-tradutores, em especial José Bizerril, recusam as teorias de ancestralidade relativa do poema, apontando para o fato de que a maior parte do substrato oral para a criação da *Kalevala* teria sua origem traçada a partir do século XVIII (BIZERRIL, 2009, p.21). Essa questão é contrariada por Raisa Ojala no prefácio da edição brasileira, que se mantém em consonância com a intenção original de Lönnrot em estabelecer uma noção de ancestralidade ao poema, chegando a excluir referências à cristandade para obter um resultado mais amplamente mitológico e pagão. O único elemento cristão sobrevivente é exatamente o canto final, escrito pelo próprio Lönnrot, com a partida de Väinämöinen e o nascimento do Rei da Carélia. A cristandade é apresentada, assim, como a mudança do mundo pagão rural carélio ao universo cristão e escandinavo. Vale ressaltar que o universo cristão na Finlândia foi um elemento importado de seus colonizadores suecos e russos e que hoje o país é intensamente secular, com igrejas sendo vistas como exercícios estéticos em design ou pontos turísticos.

Além da mudança representada pela chegada da cristandade, outro ponto em comum com a edição brasileira do *Popol Vuh* são as esparsas referências a anos ou mesmo séculos. Embora ambas as edições possuam um intenso caráter histórico, essa escolha mostra pouco rigor cronológico, priorizando a interpretação da pertinência do momento de construção escrita das narrativas para sua existência e posterior divulgação.

A partir de nossa análise podemos perceber que as edições brasileiras do *Popol Vuh* e da *Kalevala* dão grande ênfase a seus paratextos, ampliando o caráter teórico e interpretativo das traduções e aplicando suas leituras para situar as narrativas no tempo e no espaço.

Essas leituras não são, entretanto, independentes do sistema de traduções anteriores das obras ou dos universos culturais e literários com os quais dialogam. Questões de autoria, mercado, historicidade e identidades culturais e nacionais permeiam as discussões apresentadas, consciente ou inconscientemente. De fato, os paratextos são atravessados por eixos pré-existentes, filtrados pelas escolhas dos

tradutores, seus repertórios e horizontes de expectativas, porém não plenamente controlados por nenhuma das partes envolvidas. Por conta desses fatores consideramos que o prisma pode se configurar em um conceito válido para problematizar as escolhas textuais e supra-textuais dos teóricos-tradutores.

Conclusão

Nosso estudo foi aberto com uma epígrafe de André Lefevere e Susan Bassnett, a qual registra a preocupação em preservar nas traduções ao menos um pouco do capital cultural das culturas-fonte sem, no entanto, produzir textos na cultura-alvo que gerassem interesse somente de leitores profissionais. Apesar de seu papel fundamental na motivação inicial para este estudo, essa percepção de transmissão de capital cultural entre culturas mediada pela parte da cultura letrada passou por sucessivas relativizações ao longo de nossa escrita.

Dessa forma, ao estudarmos as traduções de Sérgio Medeiros e Gordon Brotherston para *Popol Vuh* (Iluminuras, 2007) e de José Bizerril e Álvaro Faleiros para a *Kalevala* (Ateliê Editorial, 2009) percebemos, primeiramente, que os textos estudados são exemplos de retraduições produzidas por especialistas nas obras estudadas e traduzidas, motivo pelo qual optamos por denominá-los “teóricos-tradutores”. Nesse contexto, a cultura-fonte de cada tradução é representada, em larga medida, pela cultura maia-quiché guatemalteca e finlandesa, mas, em menor medida, incorpora também a cultura das traduções prévias utilizadas por seus teóricos-tradutores como base ou contraponto. A cultura-alvo acaba por refletir essa questão, como é o caso da tradução brasileira do *Popol Vuh* que traz um elemento anglo-saxão não só na base fornecida pela tradução de Munro Edmonson, como também na chegada à cultura-alvo com a revisão e nos paratextos de Gordon Brotherston.

Com a multiplicação do espaço representado pelas culturas fonte e alvo, percebe-se a constituição de um processo de continuidade em rede. É possível, assim, reinterpretar a percepção benjaminiana do germe da tradução contida em cada original, por uma semente renovada a cada nova edição, reescrevendo e reinserindo o texto em polissistemas culturais, artísticos e literários por meio de conexões tais como aquelas estabelecidas pelos teóricos-tradutores da *Kalevala* com o período romântico e com o cordel brasileiro e pelos tradutores do *Popol Vuh* com o repertório de Jorge Luis Borges e Edgar Varèse. É interessante destacar, ainda, que dois dos teóricos da tradução mais discutidos em nossa tese, Walter Benjamin (2001) e Itamar Even-Zohar (1978) lidam com a trajetória entre cultura-fonte e cultura-alvo por meios inversos, ou seja, Benjamin parte do germe do original, enquanto Even-Zohar deriva sua teoria da incorporação da diacronia e das relações com a cultura-alvo como ponto de partida. Esses caminhos inversos abriram possibilidades de compreender os movimentos que cada tradução faz

no sentido de destacar, silenciar ou condensar elementos literários, tradutórios e culturais das edições anteriores, além de incluir definitivamente o diálogo cultural entre nacional e estrangeiro no debate dos estudos de tradução.

Todo esse processo se torna tangível por meio do estudo dos paratextos. Caracterizados por Gerard Genette (2009) como “zonas de transação”, nas quais as negociações de sentido são registradas. A presença constante dos paratextos nas traduções da *Kalevala* e do *Popol Vuh* possibilitam, até mesmo, uma discussão acerca de onde começa e termina o texto a ser traduzido, uma vez que, os prefácios de Lönnrot são traduzidos na versão italiana de Marcello Ganassini (2010) e as notas de rodapé de Munro Edmonson foram incluídas na edição brasileira do *Popol Vuh*.

Ao possibilitar análises acerca das escolhas dos teóricos-tradutores, a presença dos paratextos vem combater o que Lawrence Venuti chamou de “invisibilidade do tradutor”. Há, por exemplo, em ambas as traduções brasileiras uma ênfase no contexto de origem das obras e em suas raízes autóctones e orais, mas o percurso traçado pelos teóricos-tradutores da *Kalevala* até os dias atuais se dá por meio das traduções francesas, ressaltando o silenciamento de elementos nacionais finlandeses, enquanto os teóricos-tradutores do *Popol Vuh* saltam na linha do tempo em busca de diálogos com escritores, pintores e músicos canônicos, de forma a movimentar o texto maia para um sistema artístico de valorização da arte pré-colombiana.

O paratextos, conforme destaca Genette, são produtos da cultura letrada, estando intimamente ligados à construção do livro enquanto objeto concreto e simbólico. Nas reflexões dos teóricos-tradutores das edições brasileiras, entretanto, há uma busca quase paradoxal de reconstituição das origens orais das narrativas, discutida na tese por conta de suas consequências não só para a organização das obras, como também para as instâncias de autoria e para a organização sociocultural de suas comunidades. Esse fator opera mais uma relativização da epígrafe escolhida, posto que o primeiro processo de transposição verbal dos textos escolhidos se deu na transição das narrativas do universo oral ao escrito.

Essa característica ocasionou um fenômeno de cristalização, que, segundo Walter Ong (1996), matou as narrativas ao retirá-las de seu contexto coletivo e de constante recriação, mas por outro lado, possibilitou sua ressurreição por um número infindável de leitores vivos, em um processo que impactou as noções de autoria, a estrutura narrativa das obras, e as instituições que perpassam sua constituição enquanto texto escrito.

A autoria passa, assim, a ser dividida entre uma construção coletiva oral e um formato individual escrito. Na *Kalevala*, por exemplo, temos a priorização do coletivo nas primeiras traduções do épico, que trazem Lönnrot como compilador da obra, e da esfera individual nas versões mais recentes, nas quais o médico é tratado como um escritor que se baseou em um substrato oral, tensão essa que se apresenta, inclusive, na edição brasileira, na qual a prefaciadora Raisa Ojala traz a noção de coletividade e o teórico-tradutor José Bizerril defende a autoria individual.

No *Popol Vuh* essa negociação é ainda mais delicada, devido à possibilidade pouco explorada de ser a obra um caso de pseudotradução, ou seja, uma obra original sendo apresentada como tradução. Caso Ximénez seja de fato o autor do *Popol Vuh*, ainda que tenha claramente se baseado nas narrativas pré-existentes de criação do mundo e das aventuras dos gêmeos, a autoria passaria a ser europeia, cristã e individual, fato de que traria graves consequências à acumulação de capital cultural construído em torno da narrativa.

A estrutura narrativa, por sua vez, ganha linearidade em sua chegada à tecnologia escrita. Na *Kalevala* essa progressão vem representada nas aventuras dos magos percorrendo o território que hoje corresponde à Finlândia, ainda que com o interlúdio da tragédia de Kullervo, além do simulacro de Lönnrot, que escreveu a primeira e a última runa do épico. No primeiro, temos a apresentação do bardo ideal que narra a história e no último se dá o paralelo com as sagas escandinavas por meio do nascimento do fictício Rei da Carélia, além do findar de uma era pagã, com o adeus de Väinämöinen em sua despedida arturiana rumo ao por do sol.

No contexto guatemalteco, temos a organização cronológica desde a criação do mundo e dos homens, a progressão com as desventuras dos gêmeos e finalizando com a chegada dos espanhóis. A própria presença de listas e índices representa um universo escrito chegado juntamente com os colonizadores, uma vez que, como afirma Martin Lienhard, ainda que as sociedades mesoamericanas possuíssem formas sofisticadas de escrita, sua função social era drasticamente diferente daquela trazida pelos conquistadores.

Outra relativização da proposta inicial ocorreu ao compreendermos que as traduções da *Kalevala* e do *Popol Vuh* interferem na percepção e acumulação do capital cultural de suas culturas-fonte, mas as próprias traduções são ferramentas culturais, tal como definidas por Itamar Even-Zohar (2010), em um processo de construção contínua de repertório cultural, no qual os fenômenos passam a integrar o sistema do qual se

originaram, e os consumidores culturais são, também, produtores de interpretações e leituras.

No caso da tradução brasileira do *Popol Vuh*, a cultura-alvo é, ao mesmo tempo, brasileira e anglo-saxã, uma vez que Gordon Brotherston é britânico, a pesquisa que levou à tradução de Sérgio Medeiros foi realizada nos Estados Unidos, país onde também se originou a tradução de Munro Edmonson, na qual se baseia seu trabalho. Já a cultura-fonte é percebida pela ótica de Francisco Ximénez e pelas concepções de Gordon Brotherston acerca da voz dada aos vencidos, como pode ser notada na interpretação do *Popol Vuh* como “título”, ou reivindicação territorial. A *Kalevala*, por sua vez, traz a cultura-fonte avaliada a partir dos princípios do movimento romântico e da cultura oral finlandesa, base da pesquisa de mestrado de José Bizerril, e a cultura-alvo é tratada, principalmente, pela aproximação com o cordel nordestino.

Uma última relativização de deu pela necessidade da inclusão do elemento diacrônico na interpretação dos paratextos estudados, pois, conforme afirma a própria Susan Bassnett (2002), a reconstrução do contexto original de obras distantes cronológica e culturalmente é uma constante em traduções. A esse elemento acrescentamos, ainda, os saltos operados pelas retraduições ao longo da linha do tempo.

Em nossa leitura, o eixo temporal veio representado, primeiramente, na aproximação entre história e narrativa operada por Paul Ricoeur, segundo o qual a inclusão de personagens históricos em obras fictícias incorpora o cenário historiográfico ao ficcional, e não o contrário.

O segundo ponto fundamental tratado no eixo cronológico é a conceituação de história operada por Walter Benjamin (1987), da qual priorizamos os ecos do passado e a perspectiva de uma linha temporal de progressão não contínua ou fluida, mas com explosões em seu continuum e tempos saturados de “agoras”. Esses fatores ganham ainda mais significado ao sobrepormos os discursos histórico e tradutório, uma vez que, tanto o texto-fonte e a cultura-fonte quanto as traduções antecedentes ecoam a cada nova versão, em um caminhar pela linha do tempo que ocorre aos saltos. Esses momentos de condensação, visíveis no gráfico 1, correspondem a fatores literários e supra literários, marcando gerações, o que no nosso estudo possibilita a compreensão da tarefa inovadora de traduzir e problematizar os textos e culturas-fonte por parte dos teóricos-tradutores da *Kalevala* e do *Popol Vuh* para o português brasileiro.

Buscando compreender como esse processo se torna visível, lançamos mão em nosso capítulo final de dois conceitos: a refração de André Lefevere (2000) e o

geométral de Paul Veyne (2008). Lefevere possibilitou a interpretação de um mesmo objeto visto de formas diferentes ao ser inserido em ambientes distintos, ar e água. O teórico engloba apenas traduções feitas com o objetivo de manipular deliberadamente o original, mas para nossa reinterpretação consideramos todas as (re)traduções como processos de reinserção em seus polissistemas.

Paul Veyne, por sua vez, nos trouxe a concepção de geométral, apresentando-a como uma perigosa noção segundo a qual as faces sextavadas do objeto seriam representativas dos diferentes pontos de vista acerca de um evento, gerando a conclusão de que é possível compreendê-lo em sua totalidade. Acrescentamos às questões de Veyne que os pontos de vista possuem pesos distintos de acordo com a proximidade ou distância de instâncias legitimadoras e que nem todos os pontos de vista são simultâneos ou imediatamente posteriores ao evento, sendo necessário, para nossa pesquisa, incluirmos a diacronia.

Culminamos, assim, com a proposta da noção do prisma, uma possibilidade de interpretação dos paratextos e dos teóricos-tradutores da *Kalevala* e do *Popol Vuh*. Nessa proposta, a diacronia de Even-Zohar e a continuidade de Walter Benjamin encontram espaço por meio dos feixes de luz que atravessam o objeto e o espaço, o campo cultural e o repertório são representados pelas facetas sextavadas do objeto.

Nossa principal preocupação, além da inclusão das dimensões espacial e temporal, residiu na compreensão de que as traduções estudadas são ferramentas culturais, atravessadas por diferentes discursos, indivíduos e instituições, resultando em diferentes feixes de luz mudando de direção e se decompondo ao cruzarem as obras. No *Popol Vuh*, por exemplo, a escolha pelas referências artísticas representadas por Jorge Luiz Borges e Edgar Varèse reconstrói a obra maia como substrato de produtores culturais canônicos. Essa proposta artístico-cultural tem, no entanto, consequências políticas ao não prestigiar a proposta nacional da Guatemala em coletar capital cultural por meio dos homens de milho. No campo da *Kalevala*, o cuidado dos teóricos-tradutores em buscar termos culturalmente representativos da Finlândia, ao mesmo tempo em que almejam não interromper a fluência da leitura em nossa cultura-alvo possui consequências teórico-críticas a partir do momento em que Álvaro Faleiros inclui o conceito de *domesticação* em seu paratexto.

Dessa forma, os produtores culturais que circundam a *Kalevala* e o *Popol Vuh*, em especial seus teóricos-tradutores, conectados a outros produtores ou consumidores de bens culturais, bem como instituições e instâncias de poder que habitam seus

polissistemas, atravessam as obras aqui estudadas, sem que nenhum desses eixos passe incólume por elas.

Referências bibliográficas

ANNA, Luigi G. Prefazione. In: LÖNNROT, Elias e GANASSINI, Marcello (trad.). *Kalevala – Il grande poema epico finlandese*. Roma: Edizione Mediterranee, 2010.

ANDERSON, Benedict. “Comunidades imaginadas” – *Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANÔNIMO, MEDEIROS, Sérgio & BROTHERSTON, Gordon (org.). *Popol Vuh*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

ANÔNIMO, RECINOS, Adrián (trad.). *El Popol Vuh – Las antiguas historias del quiche*. México: Berbera Editores, 2006.

ANÔNIMO, RECINOS, Adrián, GOETZ, Delia & MORLEY, Sylvanus G (trad.). *Popol Vuh – The sacred book of the ancient quiche Maya*. Oklahoma: Oklahoma University Press, 1950.

ANÔNIMO, TEDLOCK, Dennis (trad.). *Popol Vuh – The definite edition of the Mayan book of the dawn of life and the glories of the gods and kings*. New York: Touchstone, 1996.

BAKER, Mona (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge, 1996.

BARNADAS, Josep M. A Igreja Católica na América Espanhola. IN: BETHELL, Leslie (org.) *História da América Latina. Vol 1: América Latina Colonial*. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 2004. p. 521-552.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. New York: Routledge, 2002.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-234.

_____. A tarefa – renúncia do tradutor. In: HEIDERMAN, Werner (org.) *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: Núcleo de Tradução, 2001. p. 189-215.

BEN-PORAT, Ziva e HRUSHOVSKI, Benjamin. *Poética e Estruturalismo em Israel*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BIZERRIL, José. *Kalevala: Elias Lönnrot, entre a Tradição Oral e a Literatura Romântica*. In: LÖNNROT, Elias, BIZERRIL, José & FALEIROS, Álvaro (trad.). *Kalevala – Poema primeiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

BORGES, Jorge Luís. A Morte e a Bússola. In: BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Trad: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.121-135.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
_____. *A Produção da Crença – Contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Editora ZOUK, 2004.

BROTHERSTON, Gordon. La visión americana de la conquista. In: PIZARRO, Ana (org.) *América Latina – Palavra, Literatura, Cultura*. Vol I. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 63-84.

_____. *Popol Vuh: Contexto e princípios de leitura*. In: ANÔNIMO, MEDEIROS, Sérgio & BROTHERSTON, Gordon (org.). *Popol Vuh*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. O texto como germe. In: ANÔNIMO, MEDEIROS, Sérgio & BROTHERSTON, Gordon (org.). *Popol Vuh*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COELHO, Ana Amélia. Disponível em: http://fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/16CC_N4_entPLEjeunept.pdf. Acesso em 03 de julho de 2010.

CONDON, Richard W. *Guerra da Finlândia – Inverno de Sangue*. Trad. Edmond Jorge Rio de Janeiro: Renes, 1975.

CORNEJO POLAR, Antonio. (Org. Mario J. Valdés) *O Condor Voa*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

EIKHENBAUN, Boris. A Teoria do Método Formal. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 3-38.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELLIOTT, J.H. A Conquista Espanhola e a Colonização da América. In: BETHELL, Leslie (org.) *História da América Latina. Vol 1: América Latina Colonial*. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 2004. p.135-194.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Culture as goods, culture as tools. In: EVEN-ZOHAR, Itamar. *Papers in Culture*. Tel Aviv: University Publishing Projects, 2010.p.09-14.

_____. Factors and Dependencies in Culture. In: EVEN-ZOHAR, Itamar. In:

_____. *Papers in Culture*. Tel Aviv: University Publishing Projects, 2010. p.15-34.

_____. Polysystem Theory. In: EVEN-ZOHAR, Itamar. *Poetics Today*. Tel Aviv: University Publishing Projects, 1979. p.287-310.

_____. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: EVEN-ZOHAR, Itamar. *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: University Publishing Projects, 1978. p.21-27.

FALEIROS, Álvaro. Traduzir *Kalevala*: Um Estranho Familiar. In: LÖNNROT, Elias, BIZERRIL, José & FALEIROS, Álvaro (trad.). *Kalevala – Poema primeiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GENDROP, Paul. *A Civilização Maia*. Trad Maria Júlia Goldwasser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

GENETTE, Gerard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GENTZLER, Edwin. *Teorias Contemporâneas da Tradução*. Trad. Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Três trechos sobre tradução. In: HEIDERMAN, Werner (org.) *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: Núcleo de Tradução, 2001. p. 16-23.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DPA, 2000.

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (org.) *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JAKOBSON, Max. *Finland: Myth and reality*. Helsinque: Otava, 1987.

JAVIER, Gurriarán. *A Resistência na Guatemala*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

JUMINKEKO. Disponível em <http://www.juminkeko.fi/en/>. Acesso em 05 de julho de 2010.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Cláudia Mattos Seligmann. São Paulo: Edusc, 2007.

_____. The Gates of Analogy: The *Kalevala* in English. In: BASNETT, Susan & LEFEVERE, Andre. *Constructing Cultures: Essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 1998.

_____. Translation: Its Genealogy in the West. In: BASSNETT, Susan & LEFEVERE, André (ed.) *Translation, History and Culture*. London: Castell, 1995.

_____. Mother Courage's Cucumbers – Text, system and refraction in a theory of literature. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2000. p.232-249.

LEGOFF. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion, 1994.

LIENHARD, Martin. *La voz e su hella – Escritura y conflicto étnico-social em América Latina 1492-1988*. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1991.

LÖNNROT, Elias, BIZERRIL, José & FALEIROS, Álvaro (trad.). *Kalevala – Poema primeiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

LÖNNROT, Elias e MOREIRA, Orlando (trad.). *Kalevala – O poema épico da Finlândia*. Parede: Ministério dos Livros, 2007.

LÖNNROT, Elias e GANASSINI, Marcello (trad.). *Kalevala – Il grande poema epico finlandese*. Roma: Edizione Mediterranee, 2010.

LÖNNROT, Elias e BOSLEY, Keith (trad.). *The Kalevala*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. Trad.: Eloísa de Araújo Oliveira. *Romantismo e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LÖWY, Michael. *A filosofia da história de Walter Benjamin*. In: Estudos Avançados Vol 16, nº45, 2002. p.199-206.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. *História e Consciência de Classe – Estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAGALDI, Carolina. *Kalevala: Literatura, história e formação nacional*. 2006.104p. Dissertação de mestrado. Programa de pós Graduação em Letras – Estudos Literários. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2006.

MAGALDI, Carolina. *Confins poéticos – Contemporaneidade e romantismo na poesia finlandesa*. Disponível em: http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=165&Itemid=38. Acesso em 02 fev. 2012.

MEDEIROS, Sérgio & BROTHERSTON, Gordon. Prefácio dos organizadores. In: ANÔNIMO, MEDEIROS, Sérgio & BROTHERSTON, Gordon (org.). *Popol Vuh*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MEDEIROS, Sérgio. Varèse e Borges: (Des)leitores da *Popol Vuh*. In: ANÔNIMO, MEDEIROS, Sérgio (trad.). *Popol Vuh*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças na literatura que parece história ou antropologia, e vice versa. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Glávio Wolf de (org.) *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001. P.115-161.

MOREIRA, Orlando. Introdução. In: LÖNNROT, Elias e MOREIRA, Orlando (trad.). *Kalevala – O poema épico da Finlândia*. Parede: Ministério dos Livros, 2007.

MUÑOZ, Jorge Luján. *Guatemala – breve história contemporânea*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre o problema da tradução. In: HEIDERMAN, Werner (org.) *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: Núcleo de Tradução, 2001. p. 180-185.

OJALA, Raisa. Prefácio. In: LÖNNROT, Elias, BIZERRIL, José & FALEIROS, Álvaro (trad.). *Kalevala – Poema primeiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy – The technologizing of the word*. London: Routledge, 1996.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada – Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. 277p. Tese de doutorado. Pós-graduação em Literatura Comparada. Belo Horizonte: Universidade federal de Minas Gerais, 1994.

PIZARRO, Ana. *Palabra, Literatura y Cultura en las Formaciones Discursivas Coloniales*. In: PIZARRO, Ana (org.) *América Latina – Palavra, Literatura, Cultura*. Vol I. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 19-40.

PORTILLA, Miguel León. A Mesoamérica antes de 1519. In: BETHELL, Leslie (org.) *História da América Latina. Vol 1: América Latina Colonial*. São Paulo: Edusp, 2004. p.25-62.

_____. *Literaturas Indígenas de Mexico*. México: Fundación Mapfre América, 1992.

RAMNARINE, Tina K. *Ilmatar's inspirations – Nationalism, globalization and the changing landscape of Finnish folk music*. Chicago: University of Chicago Press, 2003

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Vol. 01 e 03.

_____. *Sobre a Tradução*. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SACRED TEXTS. A *Kalevala* na tradução de John Martin Crawford. Disponível em: <http://www.sacred-texts.com/neu/kveng/>. Acesso em: 18 fev. 2011.

SAID, Edward. Territórios sobrepostos, Histórias entrelaçadas. In: *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAMPAIO, Jorge. Prefácio. In: LÖNNROT, Elias e MOREIRA, Orlando (trad.). *Kalevala – O poema épico da Finlândia*. Parede: Ministério dos Livros, 2007.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

TYNIANOV, J. A Noção de Construção. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 99-104.

_____. Da Evolução Literária. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 105-118.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villel, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Santa Catarina: Edusc, 2002.

_____. *The Translator's Invisibility – a history of translation*. New York: Routledge, 2004.

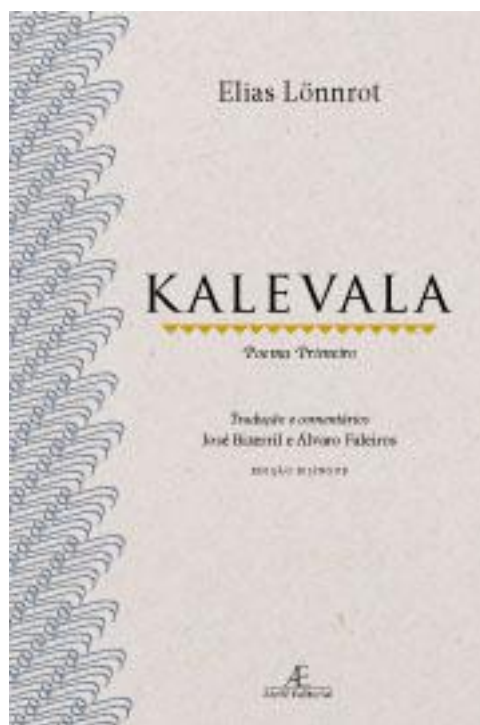
VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault reescreve a história*. Trad. Alda Baltar, Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora UnB, 2008. 4ª ed.

WACHTEL, Nathan. Os índios e a Conquista Espanhola. IN: BETHELL, Leslie (org.) *História da América Latina. Vol 1: América Latina Colonial*. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 2004. p.195-240.

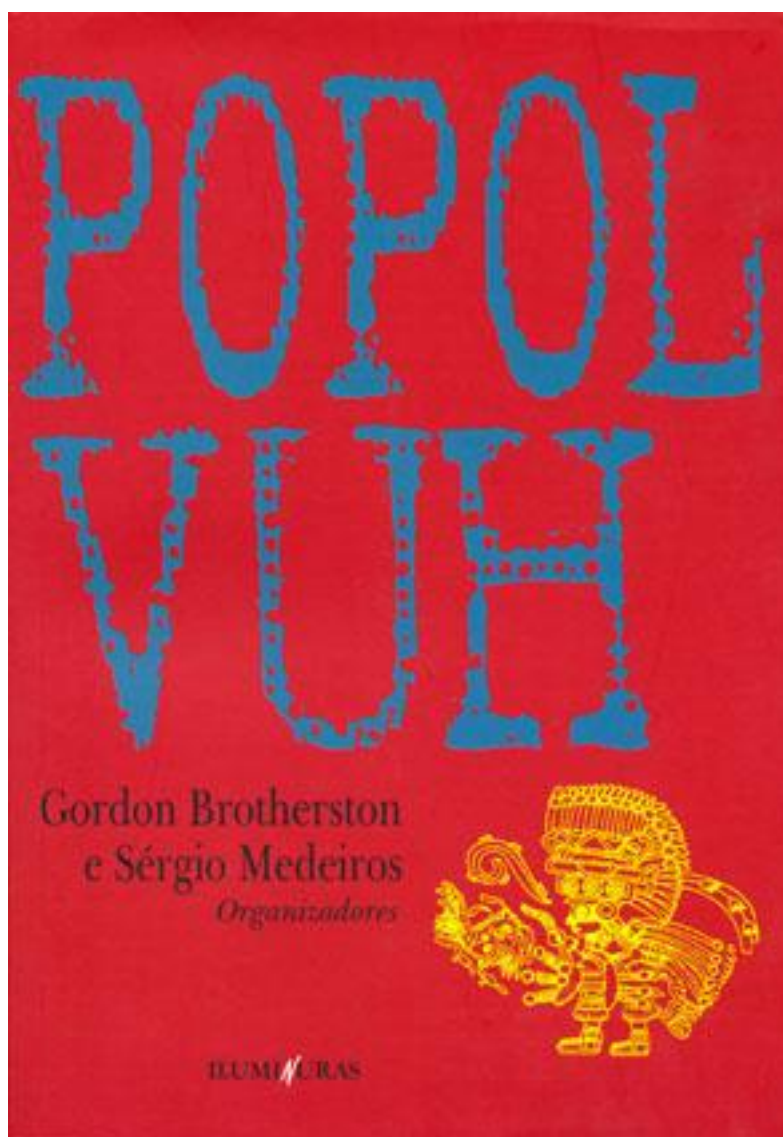
WALTARI, Mika. *O Aventureiro*. Rio de Janeiro: Mérito, s/d.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Anexo I



Anexo II



Anexo III

Language	Year	Translator	Remark
<u>Swedish</u>	1841	<u>M. A. Castrén</u>	Full translation of the 1835 <i>Old Kalevala</i> .
	1864–1868	<u>Karl Collan</u>	Full translation of the 1849 <i>Kalevala</i> .
	1884	<u>Rafaël Hertzberg</u>	
	1944	<u>Olaf Homén</u>	An abridged edition
	1948	<u>Björn Collinder</u>	
	1999	<u>Lars Huldén</u> and <u>Mats Huldén</u>	
<u>French</u>	1845 and 1867	<u>Louis Léouzon le Duc</u>	An important translation used by many other translators to bring Kalevala to their own language.
	1926	Charles Guyot	Abridged version of Louis Léouzon le Duc's translation.
	1927	<u>Jean Louis Perret</u>	Full translation in metric verse.
	1991	<u>Gabriel Rebourcet</u>	Full translation. In old style French vocabulary.
<u>German</u>	1848	Jacob Grimm	A short 38 line reading at a presentation in the Berlin Academy of Sciences
	1852	<u>Franz Anton Schiefner</u>	A very important translation used by many other translators to bring Kalevala to their own language.
	1885–1886	H. Paul	
	1967	<u>Lore Fromm</u> , <u>Hans Fromm</u>	Full translation directly from Finnish.
	2004 ^[1]	Gisbert Jänicke	Full translation.
<u>English</u>	1868	<u>John Addison Porter</u>	Partial translation (The story of Aino ^[2]) via Franz Anton Schiefner's translation.
	1869	Edward Taylor Fletcher	Partial translation directly from Finnish (with a lengthy essay).
	1888 ^[3]	<u>John Martin Crawford</u>	Full translation, via Franz Anton Schiefner's translation.
	1893 ^{[4][5]}	R. Eivind	A complete prose adaptation for children.
	1907 ^{[6][7]}	<u>William Forsell Kirby</u>	Second full translation. Directly from Finnish. Imitates the Kalevala meter.
	1950 ^[4]	Aili Kolehmainen Johnson	Abridged prose translation.
	1954 ^[4]	Margaret Sperry	Adapted verse translation of song 50.
	1963	<u>Francis Peabody Magoun, Jr.</u>	Scholarly prose translation. Included with detailed essays and background information.
	1969	<u>Francis Peabody Magoun, Jr.</u>	Scholarly prose translation of the 1835 <i>Old Kalevala</i> .
	1977	Ursula Syngé	Abridged prose version. Using W.F.Kirby's translation as a reference.
1989	<u>Eino Friberg</u>	Editing and introduction by George C. Schoolfield. Imitates the Kalevala meter selectively. The songs in this version are also not of the same length or structure	

			as in the original. ^[8] Released to coincide with the 150th anniversary of the original publication.
	1989	<u>Keith Bosley</u>	Uses a syllabic verse form to allow for accuracy and metrical variety. Released to coincide with the 150th anniversary of the original publication.
	1992	<u>Mauri Kunnas</u>	The "Canine Kalevala" is that of The Kalevala with the characters presented as anthropomorphized dogs, wolves and cats. The story deviates from the full Kalevala, presumably, to make the story more appropriate for children.
<u>Hungarian</u>	1871	Ferdinánd Barna	Full translation via Franz Anton Schiefner's translation.
	1909 ^[9]	Béla Vikár	
	1971	Kálmán Nagy	
	1976	István Rácz	
	1985 ^[10]	Antal Reguly	<i>Old Kalevala</i> songs 1-3 and 29.
	1987	Imre Szente	
<u>Russian</u>	1888 ^[11]	<u>Leonid Petrovic Belsky</u>	An important translation used by many other slavic translators to bring Kalevala to their own language.
	1998 ^[12] & 2006 ^[10]	Eino Kiuru and Armas Hiiri	
<u>Estonian</u>	1891–1898	M. J. Eisen	
	1938	August Annist	
<u>Czech</u>	1894–1895	<u>J. Holeček</u>	Full translation in metric verse.
<u>Ukrainian</u>	1901	Jevhen Tymčenko	
<u>Danish</u>	1902	<u>Ferdinand Ohrt</u>	Partial translation.
	1994	<u>Hilkka and Bent Søndergaard</u>	
<u>Italian</u>	1909 ^[13]	Igino Cocchi	Verse translation (hendecasyllable)
	1910 ^[14]	<u>Paolo Emilio Pavolini</u>	Verse translation (original metre)
	1912 ^[13]	Francesco Di Silvestri Falconieri	Prose translation
	1980	Liliana Calimeri	Used Ursula Syngde's version as a model.
	1988 ^[13]	Gabriella Agrati and Maria Letizia Magini	Prose translation
	2007 ^[13]	Marcello Ganassini	Verse translation (blank verses)
<u>Lithuanian</u>	1922	Adolfas Sabaliauskas	
	1972	<u>Justinas Marcinkevičius</u>	
<u>Latvian</u>	1924 ^[10]	Linards Laicens	
	1965	?	Uses trochaic tetrameter and syllable stress rhythm.
<u>Dutch</u>	1928 ^[10]	Maya Tamminen	Partial prose translation.
	1940 ^[10]	Jan H. Eekhout.	An excerpt in poetic form.
	1969	Jr. Henrik Hartwijk	Translation of song #5. Published in the Yearbook of the Kalevala Society.

	1985 ^[10]	Maria Mies le Nobel	Utilised German as well as English translations in his translation process.
<u>Serbian</u>	1935	Ivan S. Šajković	
<u>Japanese</u>	1937	Kakutan Morimoto	
	1961 ^[10]	Tsutomu Kuwaki	
	1976	Tamotsu Koizumi	
<u>Spanish</u>	1944	Alejandro Casona	Based on Charles Guyot's version.
	1953	María Dolores Arroyo	Partial translation via Perret's French and Pavolini's Italian translations
	1985	Ursula Ojanen and Joaquín Fernández	Full translation directly from Finnish.
	1995	Carmen Crouzeilles	Abridged prose translation. Published in <u>Buenos Aires</u> .
	1999	Juan B. Bergua	
<u>Romanian</u>	1946	Barbu B. Brezianu's	Full prose translation.
	1959	Iulian Vesper	Full translation using an eight syllable verse form.
	1985 ^[10]	P. Starostin	Published in <u>Moldovan</u> which is identical to Romanian. Abridged translation.
<u>Hebrew</u>	1954	Saul Tschernichovsky	
	1978	Sarah Tubia	
<u>Yiddish</u>	1954	Hersh Rosenfeld	
<u>Belarusian</u>	1956 ^[10]	M. Mašapa	Prose and poetry excerpts.
<u>Icelandic</u>	1957 & 1962 ^[10]	Karl Ísfeld	This translation utilises the Icelandic "three-par" alliteration method.
<u>Chinese</u>	1962	Shih Hêng	Translated via the Russian translation.
	1981 ^[15]	Sun Yong	Translated via W.F.Kirby's English translation.
	2000 ^[10]	Zhang Hua Wen	
<u>Esperanto</u>	1964	Johan Edvard Leppäkoski	Full translation in Kalevala meter, published as trochaic octometers (one for every two Finnish verses) with mandatory central caesura
<u>Turkish</u>	1965 ^[16]	Hilmi Ziya Ülken	Translation of the first 2 songs. Using the Hungarian and French as basis. Published in the Yearbook of the Kalevala Society, volume 43 (1963)
	1982	Lale and Muammar Oğuz	Full interpreted prose translation. Missing 25% of the original content for artistic purposes.
<u>Norwegian</u>	1967	Albert Lange Fliflet	<u>Nynorsk language</u> translation. Based on an earlier unpublished translation.
<u>Georgian</u>	1969 ^[10]	M. Macavarian, Š. Tšantladze & G. Dzneladze.	
<u>Arabic</u>	1970	Muhamed Said al-Juneid	Abridged translation published in the yearbook of the Kalevala Society.
	1991	Sahban Ahmad Mroueh	
<u>Armenian</u>	1972 ^[10]	A. Siras. Proosaa	Abridged prose translation.
<u>Polish</u>	1974	<u>Józef Ozga-Michalski</u>	Full translation based on the work of <u>Karol Laszecki</u> .

	1998	<u>Jerzy Litwiniuk</u>	Full translation
<u>Komi</u>	1980 & 1984 ^[10]	Adolf Turkin	Partial translation (Väinämöinen's playing and song 10.)
<u>Fulani</u>	1983	Alpha A. Diallo	Book was published in Hungary, illustrated with Akseli Gallen-Kallela's artwork.
<u>Tulu</u>	1985	Amrith Someshwar	Used Keith Bosley's <i>Wanton Loverboy</i> to aid in the translation of some parts.
<u>Latin</u>	1986	Tuomo Pekkanen	
<u>Vietnamese</u>	1986	Cao Xuân Nghiêp	Full prose translation.
	1991	Hoàng Thái Anh	Full prose translation.
	1994	Búi Viêt Hòa's	Full translation in metrical verse.
<u>Slovak</u>	1986 ^[10]	Marek Svetlik & Jan Petr Velkoborský.	
<u>Hindi</u>	1990 & 1997 ^[10]	<u>Vishnu Khare</u>	
<u>Slovene</u>	1991	Jelka Ovaska Novak	Partial translation.
	1997	Jelka Ovaska Novak	Full translation.
<u>Swahili</u>	1992	Jan Knappert	Illustrated with <u>Tanzanian Robino Ntila's</u> graphics.
<u>Bulgarian</u>	1992	Nino Nikolov	
<u>Greek</u>	1992 ^[10]	Maria Martzouk	Verse translation of the first 20 poems with prose translation of the rest.
<u>Faroese</u>	1993	<u>Jóhannes av Skarði</u>	
<u>Tamil</u>	1994 ^[17]	R. Sivalingam (Uthayanan)	Full translation. Introduction by <u>Asko Parpola</u> .
<u>Catalan</u>	1997	<u>Ramon Garriga i Marquès, Pirkko-Merja Lounavaara</u>	Full translation directly from Finnish.
	1997	Encarna Sant-Celoni i Verger	Abridged translation.
<u>Persian</u>	1998	<u>Mahmoud Amir Yar Ahmadi and Mercedeh Khadivar Mohseni</u>	Full translation directly from Finnish.
<u>Kannada</u>	2001	<u>Dr K R Sandhya Reddy</u>	Full translation from English.
<u>Macedonian</u>	1998	Vesna Acevska	
<u>Croatian</u>	2001	Stjepan A. Szabo	Partial translation in narrative form.
	2006	Slavko Peleh	Full translation using the German translation partially.
<u>Low German</u>	2001 ^[10]	<u>Herbert Strehmel</u> .	
<u>Oriya</u>	2001 ^[10]	Mahendra Kumar Mishra	Prose translation.
<u>Udmurt</u>	2001 ^[10]	Anatoli Uvarov	Summary.
<u>Veps</u>	2003 ^[10]	Nina Zaiceva	Verse summary.
<u>Portuguese</u>	2007	Orlando Moreira	Full translation.
	2009	José Bizerril and Álvaro Faleiros	Partial translation. Only the first song.

	2009	Ana Soares & Merja de Mattos-Pareira	
<u>Meänkieli</u>	2007 ^[10]	Bengt Pohjanen	Translation of a select four songs.

ANEXO IV

