

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Carolina Silva de Almeida

O ARQUÉTIPO DO HERÓI TROVADOR NO *KALEVALA* E NO FILME
TROVADOR KERIB, DE SERGEI PARADJANOV

Uberlândia/MG

2019

CAROLINA SILVA DE ALMEIDA

O ARQUÉTIPO DO HERÓI TROVADOR NO *KALEVALA* E NO FILME
TROVADOR KERIB, DE SERGEI PARADJANOV

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários como exigência para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

Uberlândia/MG

2019

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A447 Almeida, Carolina Silva de, 1995-
2019 O arquétipo do herói trovador no Kalevala e no filme Trovador
Kerib, de Sergei Paradjanov [recurso eletrônico] / Carolina Silva de
Almeida. - 2019.

Orientador: Leonardo Francisco Soares.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2575>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Soares, Leonardo Francisco, 1974-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico 12/2019 do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários				
Data:	24 de setembro de 2019	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:15
Matrícula do Discente:	11712TLT012				
Nome do Discente:	Carolina Silva de Almeida				
Título do Trabalho:	O arquétipo do herói trovador no <i>Kalevala</i> e no filme <i>Trovador Kerib</i> , de Sergei Paradjanov				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Narrativas e(m) guerra: o tecido em emergência				

Reuniu-se no Bloco U, Sala 213, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG, orientador da candidata (Presidente); Antônio Wagner Veloso Rocha da Universidade Estadual de Montes Claros / Unimontes, Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG; Enivalda Nunes Freitas e Souza da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo / USP.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

APROVADA.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 24/09/2019, às 16:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Enivalda Nunes Freitas e Souza, Professor(a) do Magistério Superior**, em 24/09/2019, às 16:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antônio Wagner Veloso Rocha, Usuário Externo**, em 24/09/2019, às 16:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Silva de Almeida, Usuário Externo**, em 24/09/2019, às 16:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1573358** e o código CRC **1999A78A**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Professor Dr. Leonardo Francisco Soares, pela orientação, ao Professor Dr. Ivan Marcos Ribeiro pelas contribuições na qualificação, à Professora Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza pelas contribuições na qualificação e na defesa, e ao Professor Dr. Antônio Wagner Veloso Rocha pelas considerações na defesa.

Aos técnicos e técnicas do Programa de Pós-Graduação em Estudos literários e a todos que me ajudaram durante o processo de escrita, análise e pesquisa.

Agradeço também aos meus pais, Ivete e José Benedito, pelo apoio, pelos conselhos e pelos materiais fornecidos para que essa dissertação fosse concluída.

– Por que há tantas histórias de heróis na mitologia?

– Porque é sobre isso que vale a pena escrever.

Joseph Campbell

RESUMO

Esta pesquisa pretende comparar e analisar a manifestação do arquétipo do herói trovador no poema épico finlandês, *Kalevala*, e no filme de Sergei Paradjanov, *Ashik Kerib*. A reflexão sobre a construção deste arquétipo do herói nos permite compreender esta variação específica da jornada do herói. O aspecto central da análise comparativa será, portanto, o arquétipo do herói trovador. Realizaremos a análise e a comparação da forma como os personagens centrais das duas obras são construídos a partir da definição da noção arquetípica de herói e de jornada do herói. A primeira das duas obras analisadas será o poema épico finlandês *Kalevala*. O *Kalevala* foi publicado originalmente em 1835 com uma segunda versão ampliada em 1848. Nesta pesquisa, iremos nos ater apenas ao personagem Väinämöinen, filho da deusa Ilmatar. Em suas viagens, Väinämöinen tenta livrar sua terra e o povo das desgraças e maldições da feiticeira Louhi, sua arqui-inimiga. A segunda obra é o filme *Ashik Kerib* (1988), Trovador Kerib, na tradução em português (lit. estranho amante) dirigido por Sergei Paradjanov e Dodo Abashidze (co-diretor). O filme é baseado no conto de mesmo nome, publicado em 1837 pelo escritor Mikhail Lermontov. O conto vem da tradição oral azerbaijana, e narra a jornada de um músico que se apaixona pela filha de um comerciante rico, que só permite o casamento dos amantes se o músico pagasse a ele um dote adequado em mil dias. Em ambas as obras, podemos perceber aspectos característicos da jornada do herói, assim como as diferenças entre a jornada do herói guerreiro e a jornada do herói trovador, e elementos culturais específicos das culturas que compõem as narrativas.

Palavras-chave: Kalevala; Ashik Kerib; Herói Trovador; Jornada do herói; Sergei Paradjanov

ABSTRACT

This research aims to compare and analyse the manifestation of the bard hero in the Finnish epic poem *Kalevala* and in the movie *Ashik Kerib* by Sergei Paradjanov. The reflexion upon the construction of this hero archetype allow us to understand this specific variation of the hero's journey. The main aspect of the comparative analysis will be, therefore, the bard hero archetype. This thesis analyses and compares the construction of the characters on both works from the archetypical concept of hero and hero's journey. The first of the two analysed works will be the Finnish epic poem *Kalevala*. The *Kalevala* was originally published in 1835 with a second expanded version in 1848. In this research we will focus only to the character Väinämöinen, son of the goddess Ilmatar. In his trips, Väinämöinen tries to free his land and his people from the curses and plagues of the sorceress Louhi, his archenemy. The second work is the film *Ashik Kerib* (1988) (literally: strange lover) directed by Sergei Paradjanov and Dodo Abashidze (co-director). The film is based on the tale of same name published in 1837 by the Russian writer Mikhail Lermontov. The tale comes from the Azerbaijani oral tradition, and narrates the story of a musician who is in love with the daughter of a rich merchant, who would only allow the marriage if the musician paid an adequate dowry in one thousand days. On both oeuvres, it is possible to perceive aspects of the hero's journey, as well as the differences between the warrior hero's journey and the bard hero's journey, and specific cultural elements from the cultures that compound narratives.

Keywords: Kalevala; Ashik Kerib; Bard hero; Hero's journey; Sergei Paradjanov

LISTA DE FIGURAS

Figura 01. A jornada do herói	22
Figura 02 – Orfeu e os animais	31
Figura 03 – O Flautista leva as crianças	32
Figura 04 – Tamino toca a flauta para espantar os escravos	32
Figura 05 – Kubo toca o shamisen e controla seus origamis	34
Figura 06: Kantele tradicional	37
Figura 07: Mapa da Carélia	40
Figura 08: Väinämöinen toca o Kantele	56
Figura 09: Mapa da região do Cáucaso	68
Figura 10: Peça em prata e pedras representando amantes	70
Figura 11: Os muros da cidade	71
Figura 12: Cariátides gregas	71
Figura 13: Mosteiro de Akhtala em <i>A Cor da Romã</i>	72
Figura 14: O herói perseguido pelos demônios	80
Figura 15: Kerib vê seu saz boiando e Kurshudbek fugindo após enganá-lo	81
Figura 16: Kerib e Maghul em um momento terno	81
Figura 17: O trovador se despede de sua família	82
Figura 18: Kerib se exhibe ao tocar, sem ver a aproximação dos soldados	83
Figura 19: Kerib implora aos céus por ajuda tocando seu saz	83
Figura 20: O retorno	84
Figura 21: Os instrumentos	85
Figura 22: A morte do menestrel	86
Figura 23: A partida	87
Figura 24: Os amantes	88
Figura 25: São Jorge vai ao encontro de Kerib	88
Figura 26: São Jorge concede o dinheiro do dote e a terra milagrosa	89

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Personagens arquetípicos	25
Tabela 2. Quadro comparativo da jornada do herói e da jornada de Väinämöinen	36
Tabela 3. Quadro comparativo da jornada do herói e da jornada de Kerib	37

SUMÁRIO

Introdução	11
I – Arquétipos do Herói e seus desdobramentos	17
1.1 – A jornada do herói	18
1.1.1 – As etapas da jornada do herói	21
1.1.2 – Os personagens da jornada	22
1.2 – Os arquétipos	24
1.2.1 – Os arquétipos do herói	27
1.3 – A permanência do mito	28
1.4 – O herói trovador	29
II – O <i>Kalevala</i> e a construção da figura do Herói Trovador	37
2.1 – O <i>Kalevala</i>	37
2.1.1 – Elias Lönnrot	38
2.2 – Finlândia – Território e História	38
2.2.1 – A Carélia	39
2.3 – A compilação e as versões do <i>Kalevala</i>	40
2.4 – <i>Kalevala</i> – A terra dos Heróis	42
2.5 – A tradição oral e o épico	45
2.6 – Organização estrutural	47
2.7 – Representação do herói no <i>Kalevala</i> e o projeto de nação finlandesa	50
2.8 – Autoria e cristianização na obra	52
2.9 – Väinämöinen – O herói trovador	54
2.9.1 – O nascimento de Väinämöinen	56
2.9.2 – O herói exerce a força divina sobre a natureza	58
2.9.3 – A ligação com a terra	59
2.9.4 – Os limites do poder	59
2.9.5 – A partida da terra	61
III – A construção do herói em O Trovador Kerib (Ashik Kerib)	63
3.1 – Trovador Kerib	63
3.1.1 – O conto de Mikhail Lermontov	64
3.1.2 – Sergei Paradjanov	66

3.2 – O Cáucaso	67
3.2.1 – A trilogia do Cáucaso, de Paradjnaov – Identidade Nacional	69
3.3 – O cinema e a jornada do herói	72
3.4 – A <i>collage</i> e o cinema de Paradjanov	74
3.5 – Trovador Kerib e a tradição oral	76
3.6 – Kerib – O herói trovador	78
3.7 – A imagem e o cinema	78
3.8 – A representação visual do herói	80
3.8.1 – O herói centralizado	80
3.8.2 – A música	82
3.8.3 – A romã	85
3.8.4 – São Jorge	88
Considerações Finais	90
Referências	94

INTRODUÇÃO

Esta dissertação, intitulada *O arquétipo do trovador no Kalevala e no filme Trovador Kerib*, de Sergei Paradjanov, teve por objetivo, como seu próprio título denuncia, construir um estudo comparado visando a análise da manifestação e das configurações do arquétipo do herói trovador no poema épico finlandês, *Kalevala*, e no filme russo de Sergei Paradjanov, *Trovador Kerib*.

O aspecto central da análise comparativa foi, portanto, o arquétipo do herói trovador. Os arquétipos de herói e sua jornada envolvem a compreensão das narrativas mitológicas, e são trabalhados por Joseph Campbell (2008; 2013) e Mircea Eliade (1991; 1992; 2001; 2007) durante todas suas obras e formarão a base inicial do arcabouço teórico desta pesquisa.

O conceito de arquétipo, talhado originalmente no âmbito da psicologia, aparece no pensamento de Campbell (2007) em seu processo de reflexão sobre as faces que o herói pode vir a apresentar durante sua jornada, ou seja, o herói pode se manifestar como guerreiro, amante, tirano, santo, entre outros. Para o autor, o herói não necessariamente manifesta todos os arquétipos, nem manifesta apenas um, entretanto, sempre existirá uma manifestação predominante nele. Para nossa pesquisa, nos interessa observar as manifestações do *Herói Trovador* nas obras estudadas.

A primeira das duas obras analisadas foi o poema épico finlandês *Kalevala*. O *Kalevala* foi publicado originalmente em 1835 com uma segunda versão ampliada em 1848. A obra trata-se de uma compilação de histórias da tradição oral dos povos da Carélia, região de fronteira entre a Rússia e a Finlândia, feita pelo etnólogo e linguista finlandês Elias Lönnrot, coletadas em viagens que ele empreendeu pela região.

Uma das dificuldades encontradas durante a pesquisa foi a leitura e a tradução dos poemas, uma vez que a versão mais completa utilizada para análise se encontra em inglês e possui passagens com descrições extensas em termos arcaicos de pouco uso.

O poema não possui apenas um protagonista, e conta as histórias de três heróis: Väinämöinen, Lemminkäinen e Kullervo. Para nossa pesquisa, iremos nos ater apenas em

Väinämöinen, filho da deusa Ilmatar. Väinämöinen é um herói bardo, ou seja, capaz de alterar a natureza tocando seu kantele (instrumento musical similar à harpa). Em suas viagens, Väinämöinen tenta livrar sua terra e o povo das desgraças e maldições da feiticeira Louhi, sua arqui-inimiga.

É notável que o caráter épico atribuído ao *Kalevala* se remeta a uma questão estilística usada por Lönnrot na compilação das narrativas folclóricas da Carélia, para atribuir-lhes um novo sentido e fundar uma tradição histórica finlandesa. Apesar de majoritariamente compilados de cantores que mantiveram os contos da Carélia, autoria de alguns desses contos, sobretudo aqueles que possuem referências à cristianização, é atribuída à Lönnrot. Tais questões relacionadas à compilação dos textos e as implicações advindas da mesma serão evidenciadas ao longo da pesquisa.

A segunda obra foi o filme *Ashik Kerib* (1988), *Trovador Kerib*, na tradução em português (lit. Estranho amante), dirigido por Sergei Paradjanov e tendo como co-diretor Dodo Abashidze. A narrativa fílmica é baseada no conto de mesmo nome do escritor russo Mikhail Lermontov (1814-1841), um dos principais expoentes do “grande século literário russo. A fabulação traz uma história da tradição oral azerbaijana, um músico que se apaixona pela filha de um comerciante rico, que só permitiria o casamento dos amantes se o músico pagasse a ele um dote adequado em 1000 dias.

Paradjanov mantém em sua obra elementos tradicionais da cultura azerbaijana, assim como o movimento da narrativa folclórica durante o filme. Entretanto, existem elementos anacrônicos inseridos propositalmente pelo diretor ao longo da obra. O protagonista, um trovador, passa claramente pelos passos da jornada do herói, na busca por cumprir aquilo que lhe foi exigido para unir-se à sua amada, superar as dificuldades e tentações encontradas no caminho e, ao final, a ajuda mística para atingir seu objetivo.

Ao contrário do que é mais comum nos estudos que propõem a aproximação entre literatura e cinema, neste projeto, o foco não se encontra na questão da adaptação, mas se estabelece pela aproximação temática e comparação de modos narrativos distintos. Um estudo em torno, por exemplo, do modo como o filme de Paradjanov transcriba o conto de Mikhail Lermontov seria possível, porém, no caso específico desta pesquisa, tem-se a aproximação temática do arquétipo do herói trovador, presente nas duas narrativas, e as

diferenças e semelhanças na representação deste arquétipo nas duas culturas em questão, e da comparação de modos narrativos distintos.

Justificativa

Os estudos comparados podem ser entendidos como um dos principais e mais importantes exercícios de análise do campo dos estudos literários. Este estudo nos permitirá entender a presença de um mesmo arquétipo em culturas distintas e em formas narrativas diferentes. A opção de trabalharmos com o filme de Paradjanov e não com uma versão escrita de *Trovador Kerib* dá-se pela emergência contemporânea em discutir-se o lugar dos diferentes suportes e mídias como pela dificuldade em trabalhar com traduções ou mesmo com a versão original do conto em russo de Lermontov.

Os dois objetos desta pesquisa, aparentemente tão distantes culturalmente, encontram-se conectados por diversos pontos em comum. A principal intersecção entre as obras é a presença de um protagonista cujas características correspondem ao arquétipo de herói trovador. Isto nos permite, portanto, investigar o lugar e a forma como a jornada do herói é retratada nas duas formas de narrativa.

Outra semelhança é a presença da tradição oral e do folclore, tanto na compilação do *Kalevala* por Lönnrot, quanto nos elementos de *O Trovador Kerib*. Ambas as obras são resultantes de um processo de reinterpretação da tradição oral, *O Trovador Kerib* na passagem para a linguagem cinematográfica, e o *Kalevala* na atribuição de elementos épicos ao texto.

Sobre O *Kalevala*: Fortuna Crítica e Descrição da Fonte

No Brasil, o *Kalevala* vem sendo estudado sobretudo por ser parte de um projeto ligado à independência da Finlândia e por ser reconhecido hoje como um dos elementos fundamentais da identidade finlandesa. Também são estudadas suas características enquanto poema épico e as relações entre o verso báltico que o compõe e outras formas de poesia épica.

Nesta pesquisa, utilizamos como fonte a edição bilingue do poema publicada pela Ateliê Editorial em 2015 – a tradução ficou a cargo de José Bizerril e Álvaro Faleiros – e a tradução integral em língua inglesa de John Martin Crawford (Crawford, 2004). Como referencial bibliográfico a introdução de Bizerril (2015), Brugman (2016), Carvalho (2014), Magaldi (2006) e Vento (1992) sobre o Kalevala e aspectos da cultura finlandesa. Sobre o herói épico, utilizamos Ong (1982), Lord (1971) e Zumthor (1997).

Sobre O Trovador Kerib: Descrição da Fonte e Fortuna Crítica

Embora não seja o objetivo desta pesquisa, é importante destacar, mais uma vez, que o filme *Trovador Kerib* se trata de uma adaptação de um conto tradicional do Azerbaijão, compilado no século XIX pelo escritor romântico Mikhail Lermontov, durante seu exílio na Geórgia, por volta de 1837, quando entra em contato com as obras de poetas geórgios e com o folclore do Cáucaso, traduzindo também diversos contos tradicionais além deste.

Em sua adaptação do conto para o cinema, Sergei Paradjanov, assim como Lermontov, procura ressaltar esteticamente as tradições e paisagens do Azerbaijão, mas insere no filme elementos novos, contemporâneos à sua produção, como as metralhadoras na cena das mulheres do harém e a Ave Maria de Schubert tocada no saz (instrumento de cordas tradicional) que pode ser ouvida na trilha sonora.¹

Nossas fontes para esta pesquisa são o filme de Paradjanov e o conto *Trovador Kerib* publicado no Brasil em 1944. Para discutir o cinema de Paradjanov, utilizaremos Ferreira (1990), Labaki (1991), Silva (1996), Notari (2012) e Tarkovsky (1998), para discutir o herói no cinema usaremos Campbell (2008 e 2007).

¹ Sobre a utilização de Schubert na trilha sonora do filme, à cargo do artista Lavanchir Kulyiev, [Sergei Paradjanov](https://web.archive.org/web/20071206074545/http://www.kinema.uwaterloo.ca/hollo961.htm) faz a seguinte afirmação: “Queríamos que os espectadores europeus ligassem a "Ave Maria" ao mundo muçulmano.” (PARADJANOV, 1996. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20071206074545/http://www.kinema.uwaterloo.ca/hollo961.htm>)

Sobre os Arquétipos e a Jornada do Herói

Sobre os arquétipos e o mito do herói, inicialmente basearemos nossa análise em Jung (1984, 1987, 1992 e 2002), Rank (2015) Campbell (2013), Eliade (1992, 2001, 2007) Propp (2001) e Vogler (2015) para fundamentar e definir os conceitos de arquétipo, o conceito de herói, e de jornada do herói. Os autores definem a estrutura da narrativa dos mitos e as formas de manifestação do herói. Sendo essa a base para a comparação entre os dois objetos desta pesquisa.

Como base teórica para o cinema os trabalhos de Morin (2014) e Deleuze (1985 e 1990) que refletem sobre o exercício de construção da narrativa na linguagem cinematográfica. Deleuze ainda define as relações entre o passado e o presente na escolha da construção cinematográfica, e a manutenção da temporalidade de elementos trazidos pelo passado (mas vistos no presente), e a criação da “imagem-cristal” pela sincronia entre presente e passado.

Voltaremos-nos, posteriormente, para a poesia oral em Kothe (1987), Candido (1972) e Ong (1982). Utilizaremos Magaldi (1983) e Carvalho (2014) para pensar a cultura finlandesa e a influência do *Kalevala* além da Finlândia.

Metodologia

A pesquisa analisa e compara a forma como os personagens das duas obras são construídos a partir da observância dos princípios do arquétipo de herói trovador. Para isso, inicialmente, delimitaremos e definiremos o arquétipo do herói com o qual trabalharemos, e investigaremos a forma em que ele se manifesta nos protagonistas das duas obras.

Após a definição do arquétipo com o qual trabalhamos, apresentaremos o *Kalevala*, poema épico finlandês, seu contexto de compilação e publicação, e discorreremos sobre sua origem na tradição folclórica e oral. Em um segundo momento, descreveremos o personagem de Väinämöinen, sua relevância na obra, e como ele manifesta o herói trovador. Sobre o *Kalevala*, já contamos com os comentadores Bizerril (1996), e Geary (2008).

O filme *O Trovador Kerib*, de Sergei Paradjanov, foi analisado de forma análoga. Primeiro apresentamos a obra, seu contexto de produção e os conceitos envolvidos em sua produção. Depois, discorremos sobre a tradição oral e sua influência sobre a obra. Por fim, analisamos como o protagonista manifesta o arquétipo do herói trovador. Sobre a linguagem do cinema, partiremos inicialmente de Deleuze (1985 e 1990), Soares (2012) e Morin (2014). Em seguida, no que se refere à tradição oral, utilizaremos, principalmente, Lord (1971), além de Ong (1982) e Zumthor (2010).

Dessa forma, a dissertação encontra-se organizada em quatro partes: o capítulo I, intitulado “Arquétipos do herói e seus desdobramentos”, que discorre sobre os conceitos de jornada do herói e arquétipos do herói; o capítulo II, intitulado “O *Kalevala* e a construção da figura do herói trovador” que discorre brevemente sobre a região da Carélia, de onde foi resgatado o poema, suas compilações e versões, a tradição oral na literatura e sobre a construção do personagem Väinämöinen; o capítulo III, intitulado “A construção do herói em *Trovador Kerib (Ashik Kerib)*” que discorre brevemente sobre a história do Cáucaso, de onde provém o conto que baseou o filme de Paradjanov, a jornada do herói no cinema, a imagem no cinema, a estética da *collage*, utilizada pelo diretor, e a construção do personagem Kerib; e nossas considerações finais, onde apresentaremos aspectos relevantes da jornada dos dois heróis e caracterizaremos suas manifestações dentro do arquétipo estudado.

I. ARQUÉTIPOS DO HERÓI E SEUS DESDOBRAMENTOS

Dedicaremos este capítulo à conceituação do arquétipo do herói trovador, abordando os conceitos de jornada do herói, as definições de arquétipo do herói e a permanência dos mitos na contemporaneidade. Para finalizar, analisaremos ainda algumas representações do arquétipo do herói trovador, ressaltando elementos comuns que caracterizam o arquétipo.

Na análise desenvolvida nesta pesquisa, conforme já anunciado na introdução, utilizamos o conceito de arquétipos de herói definido pelo estudioso Joseph Campbell (1904 – 1987), mitólogo americano conhecido por seus trabalhos à cerca de religião e mitologia comparada, para identificar como os protagonistas das obras estudadas se manifestam dentro do arquétipo destacado, bem como as particularidades entre suas manifestações. Para situar os conceitos de jornada e arquétipos do herói, apresentaremos a seguir um breve panorama de autores e escolas anteriores à Campbell.

Um dos autores mais relevantes para o campo dos estudos sobre o mito, no século XX, foi Otto Rank (1884-1939) com sua obra *O mito do nascimento do herói: uma interpretação psicológica dos mitos*, publicada originalmente em 1922. Como indicado no subtítulo, o livro faz uma abordagem psicológica da jornada do herói, partindo de uma perspectiva especialmente freudiana. Embora não seja a abordagem proposta em nossa pesquisa, sua percepção de uma certa homogeneidade no mito do herói é de grande relevância.

Ao observarmos essa grande diversidade de lendas de heróis percebemos surgir uma série de traços uniformemente comuns, os quais possuem uma base típica, a partir da qual seria possível elaborar uma lenda padrão. Os traços individuais de cada mito, e principalmente, as aparentes variações do esquema apenas serão esclarecidas por completo após a interpretação. [...] O herói descende da mais alta nobreza, geralmente é o filho de um rei. Seu nascimento foi precedido por grandes obstáculos, como a abstinência, a esterilidade prolongada, ou o coito secreto dos pais como consequência de uma proibição ou outro obstáculo exterior. Durante a gravidez, ou mesmo antes dela, verifica-se a manifestação de uma profecia, geralmente na forma de um sonho ou oráculo, a qual, na maioria das vezes, adverte do perigo que o nascimento do menino causará ao pai. (RANK, 2015, p. 87)

Rank define características daquilo que chama de lenda padrão, características comuns em diversas lendas e mitos, que mesmo possuindo variações mantém a mesma estrutura. A *lenda padrão* apresenta as etapas e os obstáculos típicos de cada narrativa. O autor então, faz uma descrição de elementos da lenda padrão identificada por ele, voltado para o nascimento do herói, identificando como constância um nascimento nobre, dificuldades que precederam o nascimento do herói e premonições sobre o futuro do herói.

Outro autor relevante para a construção das noções de Campbell sobre o herói foi Joseph Henderson (1903-2007), que escreveu o capítulo “Os mitos antigos e o homem moderno” em *O Homem e seus símbolos*, livro organizado por Carl Gustav Jung e seus colaboradores. Henderson analisa o tema do herói do ponto de vista junguiano, de maneira semelhante àquela de Rank, acima apresentada.

O mito do herói é o mais comum e o mais conhecido em todo o mundo. Encontramo-lo na mitologia clássica da Grécia e de Roma, na Idade Média, no Extremo Oriente e entre as tribos primitivas contemporâneas. Aparece também em nossos sonhos. Tem um poder de sedução dramática flagrante e, apesar de menos aparente, uma importância psicológica profunda. São mitos que variam muito nos seus detalhes, mas quanto mais os examinamos mais percebemos o quanto se assemelham na estrutura. Isto quer dizer que guardam uma forma universal mesmo quando desenvolvidos por grupos ou indivíduos sem qualquer contato cultural entre si – como por exemplo as tribos africanas e os índios norte-americanos, os gregos e os incas do Peru. [...] Ouvimos repetidamente a mesma história do herói de nascimento humilde, mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho (*hybris*) e seu declínio, por motivo de traição ou por um ato de sacrifício “heroico”, onde sempre morre. (HENDERSON, 1992, p. 110)

Henderson destaca a presença do mito do herói em diversas culturas, citando inclusive povos não europeus e a presença do mito contemporaneamente ao seu momento de publicação. Ele menciona a importância psicológica dos mitos e a semelhança estrutural das narrativas mitológicas presentes em culturas que nunca tiveram contato entre si. Para o autor, isto comprova a existência de uma forma universal do mito do herói.

Tais concepções anunciam, às suas maneiras, a concepção de arquétipo do herói, forjada por Campbell, como um modo universal de expressão do Ser humano, com seus anseios, medos e façanhas

1.1 A jornada do herói

Tanto no *Kalevala* quanto em *Ashik Kerib* encontramos protagonistas que seguem uma trajetória que pode ser identificada como jornada do herói, de acordo com os estudos de Joseph Campbell em *O herói de mil faces*. A jornada do herói descrita pelo autor se caracteriza por três etapas bem demarcadas: a separação, a iniciação e o retorno.

Na primeira etapa, a separação, o herói geralmente tem um nascimento peculiar. Como exemplo, citamos a princesa Kaguya, personagem do conto japonês “*A Lenda do Cortador de Bambu*” (Taketori no monogatari)², que é encontrada em um broto de bambu. No conto, Kaguya foi encontrada por um cortador de bambus que a criou como sua filha, mas a jovem era na verdade a princesa da Lua. Em quatro anos se tornou adulta e por sua beleza, muitos desejaram desposá-la, mas ela rejeitou todos os pretendentes. Embora amasse seus pais adotivos, a comitiva celestial aparece na primeira lua cheia da quarta primavera de Kaguya na Terra e a leva de volta para os céus.

Nessa primeira etapa, o herói também passa por alguma dificuldade inicial, como no exemplo do herói Karna, personagem do poema épico indiano *Mahabharata*³. Karna era filho de Surya, deus do sol, e da rainha Kunti – que era virgem, pois, por conta de uma maldição, seu marido morreria caso consumassem o casamento. Desejando ser mãe, Kunti entoava um mantra e concebia um filho do deus Sol. Insegura com a reação do marido, Kunti abandona Karna, colocando-o numa cesta que é levada pelo rio. Ele é encontrado por um casal e criado por eles com o nome de Vasusena. O herói cresce como ‘o filho do cocheiro’, mas torna-se um exímio guerreiro e se junta à Duryodhana na guerra contra o exército liderado pelo príncipe Arjuna, seu meio irmão, filho que a rainha Kunti concebe do deus Indra.

² A história da princesa Kaguya, foi levado ao cinema pelo Studio Ghibli, com a animação *Kaguya-hime no Monogatari*, dirigida por Kazuo Oga e Keisuke Nakamura. Uma versão em animação foi lançada em 2013 no Japão e em 2015 nos continentes europeu e americano, concorrendo, ainda em 2015, ao Oscar de melhor longa-metragem de animação.

³ Buck, William, *O Mahabharata: O clássico poema épico indiano recontado em prosa*. Tradução Carlos Afonso Molferrart, 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 2014. O épico indiano também foi levado ao cinema em 1990, por Peter Brook, conceituado diretor de teatro e cinema britânico, responsável pela direção e pelo roteiro do filme.

Ainda observando a etapa da separação, identifica-se que o herói possui dons especiais que serão úteis ao longo da história, como Hércules e a força descomunal que possui desde seu nascimento. No mito de Hércules, Hera tenta de várias formas matar o filho bastardo de seu marido Zeus, sendo a primeira tentativa, a de colocar, no berço da criança, duas cobras, que foram estranguladas por Hércules ainda bebê⁴.

Nesse momento inicial da apresentação de tais dons, geralmente o herói aparece rejeitado por sua comunidade e mesmo os seus poderes são motivo de segregação, como no mito malinque do príncipe Sundjata Keita, o Mari Djata (o Leão do Mali). Rei do Mali no século XIII, sua história é contada na forma de uma saga lendária, que inclui o momento em que é rechaçado por seu povo por causa de sua deficiência física, e seu retorno, como conquistador, superando de maneira fantástica as limitações físicas⁵. Sua história é rememorada até hoje, não apenas pela historiografia, mas também pelos griots, bardos do antigo reino do Mali.

A segunda etapa é a iniciação, na qual o herói adentra a região de prodígios e vive aventuras nas quais desenvolve aqueles dons originários, pois não poderia fazê-lo no mundo comum. Utilizando os heróis citados acima, os doze trabalhos de Hércules se dão neste espaço. Há personagens nesse mundo extraordinário que demarcam os arquétipos dessa fase da jornada. Um personagem importante que se faz presente é o inimigo ou a sombra. Trata-se daquele que quer destruir o herói ou impedir seu desenvolvimento, pois sabe que este está destinado a derrotá-lo em um confronto final. No caso de Hércules, Hera representará estará por trás de todas as provações do herói.

A terceira etapa da jornada é o retorno. O herói supera os obstáculos no mundo extraordinário e se vê diante de um dilema: ali ele tem tudo o que sempre desejou, especialmente depois de derrotar a sombra, contudo, recebe um chamado de volta – o segundo chamado, o primeiro tendo sido para adentrar a região extraordinária – e deve se perguntar se ajudará o povo que o rejeitava. O herói sempre deve sacrificar-se para salvar

⁴ “[...] o ódio de Hera sempre teve pernas compridas. Quando o herói contava apenas oito meses, a deusa enviou contra ele duas gigantescas serpentes. Íficles, apavorado, começou a gritar, mas Hércules, tranquilamente, se levantou do berço em que dormia, agarrou as duas víboras uma em cada mão, e as matou por estrangulamento.” BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Volume III, 9ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1999, p. 93.

⁵ Tanto a reconstituição da trajetória histórica, quanto mítica de Sundjata Keita, são registradas pelo historiador Djibril Tamsir Niane, em *Sunjata*, ou a epopeia mandinga. São Paulo: Ática, 1982. A lenda de Sundjata é também recontada em forma de *graphic novel* por Will Eisner em *Sundiata, o Leão do Mali*: uma lenda africana recontada por Will Eisner. Ilustrações do autor. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

sua comunidade, o que caracteriza um ato supremo de bondade, pois sacrifica-se para salvar o povo que sempre o rejeitou. Este sacrifício nem sempre inclui o martírio do herói, embora seja comum que ele o faça. Ainda pensando nos heróis anteriormente citados, Sundjata Keita, já adulto, é procurado por um sábio para que volte ao Mali e livre seu povo da tirania imposta pelo reino de Gana, assumindo o trono que era seu por direito.

Para Propp (2001) o conto maravilhoso possui estruturas recorrentes que podem ser identificadas pelas funções dos personagens, ou seja, situações recorrentes em contos de um mesmo gênero. O autor identifica trinta e uma funções que estão presentes na maioria dos contos de magia, contos onde há a presença de objetos mágicos e entes sobrenaturais. As funções dos personagens movem a narrativa de forma similar em diversos contos populares destacados pelo autor. Os contos utilizados são do folclore russo e eslavo.

Propp, assim como Campbell, identifica etapas pelas quais os personagens passam ao longo do conto, e embora a nomenclatura seja diferente, percebemos que ambos identificam estruturas semelhantes, como o chamado do herói, a presença de tentações, a presença de ajudantes e objetos mágicos. Contudo, a existência de elementos comuns em diversas narrativas mitológicas e folclóricas não significa que todas essas narrativas possam ser simplificadas em sua simbologia e em sua construção imagética. Sobre isso, Campbell afirma:

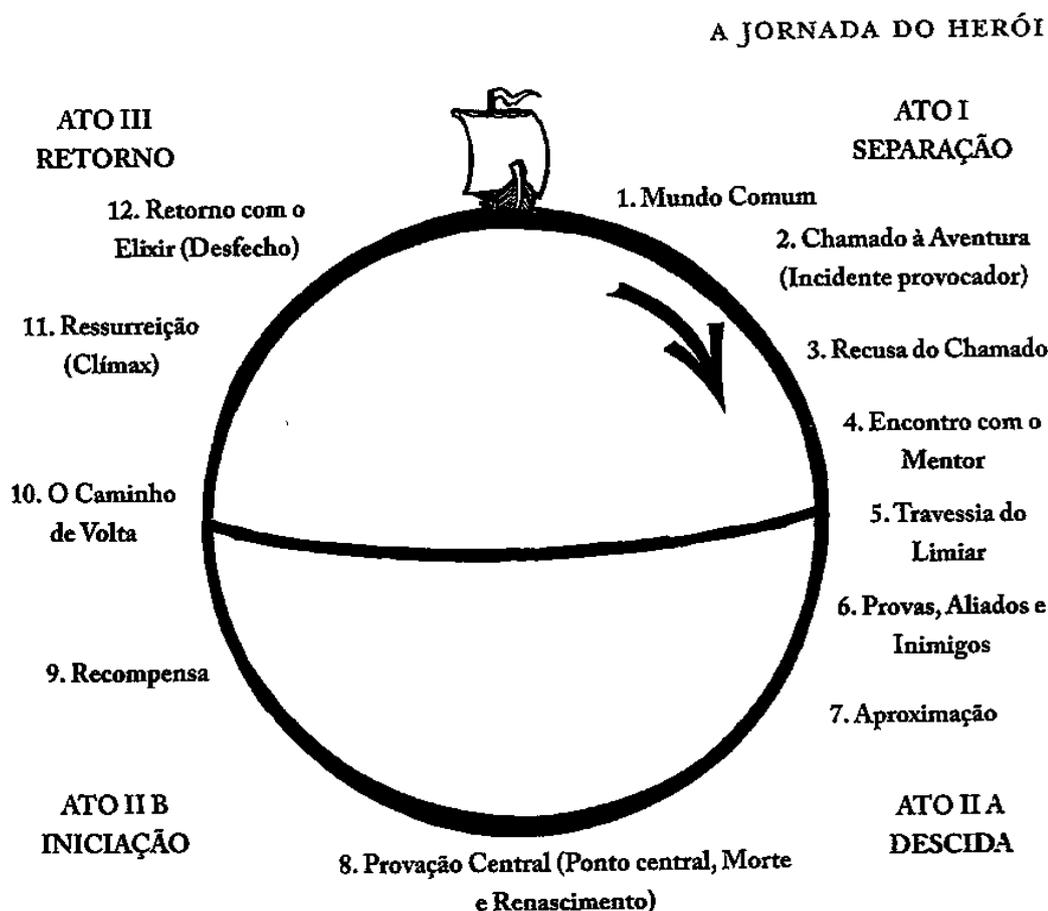
Não há um sistema definitivo de interpretação dos mitos e jamais haverá algo parecido com isso. A mitologia é semelhante ao deus Proteu, ‘o ancião do mar, de palavra infalível’. O deus ‘tentará escapar, assumindo todas as formas, as dos seres que rastejam no solo, as dos seres da água e do fogo de implacável chama’.
(2013, p. 367)

Embora a narrativa dos mitos possua a mesma estrutura, os elementos e símbolos presentes em cada mitologia não podem ser desconsiderados. A existência de estruturas semelhantes não significa que todos devam ser analisados da mesma forma ou sob a mesma perspectiva.

1.1.1 As etapas da jornada do herói

Vogler (2015) analisou com mais detalhes as três etapas da jornada e definiu as doze etapas da jornada do herói em um diagrama cíclico. São elas: 1. Mundo comum; 2. Chamado à aventura; 3. Recusa do chamado; 4. Encontro com o mentor; 5. Travessia do primeiro limiar; 6. Provas, aliados e inimigos; 7. Aproximação da caverna secreta; 8. Provação; 9. Recompensa (empunhando a espada); 10. O caminho de volta; 11. Ressurreição; 12. Retorno com o elixir. (VOGLER, p 46). Observamos que as etapas de 1 a 4 referem-se à primeira parte da jornada (Separação); as etapas de 5 a 9 a segunda parte (Iniciação); e as etapas de 10 a 12 formam a última parte. Evidentemente, este é apenas um esquema geral, tanto nas narrativas míticas, quanto nas narrativas literárias ou cinematográficas é possível que haja fusão ou ausência de algumas destas etapas.

Figura 01. A jornada do herói



Fonte: VOGLER, 2015 p. 47.

1.1.2 Os personagens da jornada

Segundo Vogler, é possível identificar determinados personagens arquetípicos nas jornadas dos heróis, são eles: mentor (velho ou velha sábia), guardião do limiar, arauto, camaleão, sombra, aliado e pícaro. Novamente, é importante notar que nem sempre nas narrativas míticas, literárias ou cinematográficas esses personagens têm de aparecer necessariamente; além disso há casos em que um personagem pode exercer mais de um destes arquétipos. Para Vogler, personagens encarnam facetas da personalidade humana o que está certo, mas de outro ponto de vista, podemos entender que eles representam situações vivenciais pelas quais todos passamos.

Um dos personagens mais importantes neste processo é o da sombra ou vilão. Henderson, em seu capítulo sobre os mitos antigos e o homem moderno nos explica a teoria de Jung sobre a sombra. Para ele, a mente consciente projeta sua sombra, isto é, um personagem ou figura que encarna seus aspectos ocultos e desfavoráveis da sua personalidade. Porém, a sombra não é somente um simples inverso do ego que deve ser destruído, em suas palavras:

A batalha entre o herói e o dragão é a forma mais atuante deste mito e mostra claramente o tema arquetípico do triunfo do ego sobre as tendências regressivas. Para a maioria das pessoas o lado escuro ou negativo de sua personalidade permanece inconsciente. O herói, ao contrário, precisa convencer-se de que a sombra existe e que dela pode retirar sua força. Deve entrar em acordo com o seu poder destrutivo se quiser estar suficientemente preparado para vencer o dragão – isto é – para que o ego triunfe precisa antes subjugar e assimilar a sombra. (HENDERSON, 1992, p. 120)

Este aspecto psicológico da sombra é, de fato, muito importante para quem se debruça sobre os estudos do arquétipo do herói. Não se trata apenas de enfrentar o mal e destruí-lo, como nas narrativas inspiradas em certos modelos cristãos em que há uma clara dualidade entre bem e mal. Por vezes, há um processo de mútua assimilação entre herói e sombra: é preciso que o herói aceite o seu lado negativo de sombra para justamente não deixar com que a sombra domine o herói. Por isso, Henderson observa que o caso de Jonas e a Baleia é muito interessante, pois ele precisa mergulhar no universo da sombra para dele ressurgir novo. Um exemplo inverso disto na literatura é o caso de Moby Dick, pois o herói – o capitão Ahab – termina morto amarrado à sua sombra.

Apresentamos, agora um quadro sistemático dos nossos estudos sobre os personagens arquetípicos, definidos por Vogler, da jornada do herói no *Kalevala* e em *Ashik Kerib*.

Tabela 1. Personagens arquetípicos

Personagem/mito	KALEVALA (Väinämöinen)	ASHIK KERIB
Mentor ou mentora	Väinämöinen	Antigo mestre
Guardião do limiar	–	–
Arauto	Vários personagens assumem esta função	Mercador de Tiflis (conto) Aziz e Vale (filme)
Camaleão	–	–
Sombra	Louhi	Kurdshudbek
Aliado	Ilmarinen/Lemminkäinen	São Jorge
Pícaro	–	–

Notamos que no *Kalevala* há uma presença de poucos personagens que se enquadram nos arquétipos, por isso, se tivéssemos que fazer uma adaptação cinematográfica adequada ao público atual, seria necessário inserir personagens que ajudam o processo de imersão na história. Em *Ashik Kerib* há mais personagens arquetípicos, porém em ambos há duas presenças marcantes: a sombra e o aliado. Note-se, então, que o caracteriza a jornada do herói – além das três partes já destacadas separação, iniciação e retorno.

1.2 – Os arquétipos

Utilizamos nesta pesquisa, o conceito junguiano de arquétipo, que o determina como estruturas primordiais que formam o imaginário do inconsciente coletivo. É importante ressaltar que, para Jung, os instintos são herdados. Dessa forma, os arquétipos,

enquanto formas instintivas da psique, são igualmente herdadas, não como conteúdos culturais, evidentemente, mas como potências. Para definir o inconsciente Jung afirma:

Mas afora esses, no inconsciente encontramos também as qualidades que não foram adquiridas individualmente, mas são herdadas, ou seja, os instintos enquanto impulsos destinados a produzir ações que resultam de uma necessidade interior, sem uma motivação consciente. Devemos incluir também as formas a priori, inatas, de intuição, quais sejam os *arquétipos*⁶ da percepção e da apreensão que são determinantes necessárias e a priori de todos os processos psíquicos.
(JUNG, 1984, p. 36, 270)

Jung afirma que, muitas vezes, foi mal compreendido ao propor as concepções de arquétipo e inconsciente coletivo, porque seus críticos supunham que ele afirmava haver determinados conteúdos no inconsciente que foram herdados de nossos ancestrais. Ora, não é o conteúdo em si que foi herdado, mas a *potência*. A respeito da concepção de arquétipo em Jung, afirma Cavalcanti

Os arquétipos formam o inconsciente coletivo Jung afirma que a criança ao nascer já traz *in potentia* a capacidade de atualizar estes arquétipos de acordo com suas vivências no mundo das relações. Ocorre uma interação entre a disposição arquetípica interior da criança e o seu contato com o mundo externo. A partir dessa interação, vão se compondo os complexos que, por sua vez, integram aquilo que se chama inconsciente pessoal.
(CAVALCANTI, 2007, pp. 15 – 16)

Os arquétipos estão, portanto, ligados a experiências universais, como nascimento, morte e fertilidade, comuns para a espécie humana, independentemente do período histórico ou da sociedade na qual se encontra. Um arquétipo não é observável sozinho, mas pode ser visto através de imagens e símbolos presentes em sonhos, rituais e mitos.

Outra forma bem conhecida de expressão dos arquétipos é encontrada no mito e no conto de fada. Aqui também, no entanto, se trata de formas cunhadas de um modo específico e transmitidas através de longos períodos de tempo. [...] Como tal, o arquétipo difere sensivelmente da

⁶ [Esta é a primeira vez que Jung emprega o termo "arquétipo". Em publicações anteriores ele designa o mesmo conceito com a expressão "imagem primordial" (*Urbild*) que ele foi buscar em Jacob Burckhardt. Cf. *Symbols der Wandlung*, p. 35, nota 1 [Obras Completas, V] e *Über die Psychologie des Unbewussten* [Psicologia do Inconsciente, p. 118, Obras Completas, VII]- Os termos "imagem primordial" e "arquétipo" são usados aqui e em outros escritos em sentido equivalente. Isto deu origem à opinião errônea de que Jung pressupõe a hereditariedade das representações (ideias ou imagens), ponto de vista este que Jung retificou por várias vezes. Mas a expressão "imagem primordial" em si sugere um conteúdo muito mais preciso do que o termo "arquétipo", que — como o próprio Jung explica em outro local — representa um conteúdo essencialmente inconsciente e consequentemente desconhecido, um fator formativo ou um elemento estrutural. O arquétipo só se herda enquanto elemento estrutural, como fator ordenado presente no inconsciente, ao passo que a imagem "ordenada" por ele e percebida pela consciência volta sempre a aparecer como variante subjetiva na vida de cada indivíduo]. N. do E.

fórmula historicamente elaborada. Especialmente em níveis mais altos dos ensinamentos secretos, os arquétipos aparecem sob uma forma que revela seguramente a influência da elaboração consciente, a qual julga e avalia. Sua manifestação imediata, como a encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos, por exemplo. O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta.
(JUNG, 2002, p.17)

Para Jung (2002), é possível identificarmos estruturas arquetípicas nos mitos e contos de fadas, contudo, essas estruturas serão apresentadas de variadas formas por diferentes sociedades em diferentes períodos históricos, isso não significa que o arquétipo foi modificado, pois ainda é possível identifica-lo sob as diferentes manifestações expressas entre culturas.

Mircea Eliade destaca no prefácio de sua obra *O mito do eterno retorno*, que seu conceito de arquétipo é diferente do conceito de Jung:

Ao usar a palavra “arquétipo”, deixei de esclarecer que não me referia aos arquétipos descritos pelo Professor C. G. Jung. Foi um erro lamentável. Porque usar com um significado completamente diferente um termo que desempenha papel de importância primordial na psicologia de Jung poderia levar a grande confusão. Nem seria preciso dizer que, para o Professor Jung, os arquétipos são estruturas do inconsciente coletivo. Mas, no meu livro, não chego sequer a tocar nos problemas da psicologia da profundidade, nem faço qualquer uso do conceito de inconsciente coletivo. (ELIADE, 1992, p. 12)

Segundo Almeida Júnior (2013), há dois significados fundamentais para arquétipo, o primeiro, remete-se aos elementos comuns que se podem identificar nas narrativas simbólicas das manifestações do sagrado. O segundo se caracteriza pelo sentido interno de cada religião, assim os arquétipos seriam verdades estabelecidas pelos entes sobrenaturais que dão origem aos mitos, logo aos ritos. Assim, completa o autor:

É no primeiro sentido de arquétipo que podemos procurar elos entre o pensamento eliadiano e junguiano, pois ambos perceberam que determinados temas se repetiam nas mitologias de povos que não tiveram qualquer contato e que, para Jung, o mesmo fenômeno se repetia em relação ao sonho que reproduzia imagens ou situações, cujo conteúdo o *sonhador* não poderia conhecer. Desta forma, lembramo-nos até mesmo da prova da existência das “verdades eternas” de Santo Agostinho: o fato de que pessoas que não se conheceram chegarem às mesmas verdades demonstra que elas não foram aprendidas “de fora para dentro”, mas “de dentro para fora”, portanto foram postas no espírito no momento de sua criação.

(ALMEIDA JR, 2013, p. 157)

Independentemente do debate entre estes dois importantíssimos estudiosos da mitologia, cremos que o termo arquétipo pode ser utilizado no sentido de descrever determinadas permanências de situações ou personagens que se repetem nas jornadas dos heróis. Estas permanências estão ligadas às potencialidades da psique humana, por isso, povos que não tiveram quaisquer contatos culturais apresentam muitas similaridades em seus mitos e, evidentemente, em narrativas sobre seus heróis. Aliás a própria existência de jornadas de heróis já é, em si mesmo, um arquétipo.

1.2.1 – Os Arquétipos Do Herói

Percebemos que há termos diferentes para se referir à essência da jornada, isto é, as suas três partes. Otto Rank, utiliza o termo *lendas padrão*, conforme vimos mais acima, cujo trecho reproduzimos: “Ao observarmos essa grande diversidade de lendas de heróis percebemos surgir uma série de traços uniformemente comuns, os quais possuem uma base típica, a partir da qual seria possível elaborar uma lenda padrão.” (RANK, 2015 p. 84). Joseph Campbell, por sua vez, no *Herói de mil faces*, utiliza o termo mitologema.

Parece-nos que, independentemente do termo que se utilize, o fenômeno apontado é da mesma ordem. Dito de outra maneira, há arquétipos nas narrativas sobre os heróis que independem da cultura. Neste mesmo sentido, observamos também os termos para descrever as partes ou etapas da jornada, alguns autores utilizam os termos “caminho do herói”, outros “a jornada do herói” e, como Rank, o “mito do herói”.

Em seu processo de reflexão sobre as faces que o herói pode vir a apresentar durante sua jornada, Campbell (2013) apresenta como formas de manifestação: o herói humano (antes de receber o chamado), o guerreiro, o amante, o tirano, o santo, e o redentor. Para o autor, um herói não necessariamente manifesta todos os arquétipos, nem manifesta apenas um, entretanto, sempre existirá uma manifestação predominante. Sobre a forma através da qual o herói se manifesta ele afirma:

Mas aqueles que fazem as lendas raramente se contentam em considerar os grandes heróis do mundo como meros seres humanos que romperam os horizontes que limitavam seus semelhantes, e retornaram com

bênçãos que homens com igual fé e coragem poderiam ter encontrado. Pelo contrário, sempre houve uma tendência no sentido de dotar o herói de poderes extraordinários desde o momento em que nasceu ou mesmo desde o momento em que foi concebido. Toda a vida do herói é apresentada como uma grandiosa sucessão de prodígios, da qual a grande aventura central é o ponto culminante

(CAMPBELL, 2013, p. 309 – 311)

1.3 A permanência do mito

O que nos chamou a atenção desde o início da proposição deste tema de pesquisa é o fato de que a jornada do herói é uma permanência em todas as culturas. Isto se deve ao fato de que a jornada representa potencialidades da psique humana que se tornam narrativas simbólicas, conforme salienta Eliade:

Ao chamar a atenção para a sobrevivência dos símbolos e temas míticos na psique do homem moderno, ao mostrar que a redescoberta espontânea dos arquétipos do simbolismo arcaico é comum a todos os seres humanos, sem diferença de raça ou de meio histórico, a psicologia profunda desvencilhou o historiador das religiões de suas últimas hesitações.” (1991, p. 30-31)

Joseph Henderson, o estudioso já citado nesta dissertação, que analisa o fenômeno na perspectiva junguiana, demonstra que as narrativas míticas parecem descrever a mentalidade arcaica e que estes arquétipos já não existiriam mais na mentalidade do homem moderno, que teria superado esta necessidade de mitos. No entanto, segundo o autor, esta concepção não passa de um grande engano, segundo ele:

Em Londres ou Nova Iorque é fácil repudiar os ritos de fecundidade do homem neolítico como simples superstições arcaicas. Se alguém pretende ter tido uma visão ou ouvido vozes, não será tratado como santo ou como oráculo: dir-se-á que está com um distúrbio mental. Ainda lemos os mitos dos antigos gregos ou dos índios americanos, mas não conseguimos descobrir qualquer relação entre estas histórias e nossa própria atitude para com os “heróis” ou os inúmeros acontecimentos dramáticos de hoje.

(HENDERSON, 1992, p. 106)

Mircea Eliade, em sua obra *Mito e Realidade*, identificou na cultura americana dos anos sessenta um fenômeno que em nosso tempo atingiu proporções muito semelhantes no cinema, qual seja, a jornada do herói, que serviu de modelo para a

produção artística de histórias em quadrinho e de cinema, que encanta e atrai multidões. Em sua concepção este fenômeno é decorre do fato de que estas narrativas estão firmemente ancoradas nos elementos míticos arcaicos presentes na psique humana:

Pesquisas recentes trouxeram à luz as estruturas míticas das imagens e comportamentos impostos às coletividades por meio da *mass media*. Esse fenômeno é constatado especialmente nos Estados Unidos. Os personagens dos *comic strips* (histórias em quadrinhos) apresentam a versão moderna dos heróis mitológicos ou folclóricos. Eles encarnam a tal ponto o ideal de uma grande parte da sociedade, que qualquer mudança em sua conduta típica ou, pior ainda, sua morte, provocam verdadeiras crises entre os leitores; estes reagem violentamente e protestam, enviando milhares de telegramas aos autores dos *comic strips* e aos diretores dos jornais.
(2007, p. 159)

Infelizmente, por não ser o foco deste trabalho, no que se refere à produção cinematográfica de massas, contemporânea, não desenvolveremos uma análise do “Arco Marvel” termo que se utiliza para descrever a sequências de histórias de heróis organizadas pelos produtores Kevin Feige e Louis D’Esposito, que levaram às telas vinte três filmes de heróis formando o Arco Marvel, baseados, principalmente em personagens criados pelo quadrinista Stan Lee. Um dos aspectos que chama a atenção é o fato destes produtores terem apostado que estas histórias poderiam ser produzidas como filmes de grande orçamento, enquanto os antigos filmes de heróis recebiam baixíssimos orçamentos e não tinham o mesmo efeito de retorno em bilheterias.

O mesmo efeito se deu em relação aos quadrinhos, HQ’s ou *comic strips* que levaram muito tempo para serem considerados arte, antes eram tratados apenas como produtos ou subprodutos da indústria cultural de entretenimento, pois não tinham nem profundidade nem valor artístico. Tal concepção foi mudando lentamente quando os HQ’s passaram a ser produtos de alta qualidade gráfica, de arte e de roteiros. Novamente, Stan Lee, junto com outros autores como Frank Miller, da DC, foram importantes na mudança de status entre estas fases.

1.4 O herói trovador

Nesta pesquisa, escolhemos uma manifestação do herói que não é diretamente abordada por Campbell. Não obstante, tal manifestação pode ser observada em diversas culturas e mídias. Embora não seja tão explorado quanto o arquétipo do herói guerreiro, o herói trovador tem sua importância numa dimensão quase metalinguística: a música e o contar histórias fazem parte da natureza humana. Lord (1971) acredita que os poetas épicos que cantam desde o início das sociedades humanas fizeram parte não só do desenvolvimento espiritual, mas também intelectual do ser humano.

Sobre a presença dos trovadores nas sociedades antigas, Zumthor (2010) observa a presença da poesia oral e da música relacionando-as com a memorização da performance. A poesia oral, ao contrário da literatura escrita, não se volta para a ideia de autoria ou originalidade. Ele define:

J. Godoy observou emblematicamente que as sociedades de oralidade possuem contadores e orquestras, mas não romance, nem sinfonia. O texto oral, devido ao seu modo de conservação, é menos apropriável que o escrito; ele constitui um bem comum no grupo social onde é produzido. Nesse sentido, ele é mais concreto que o escrito: os fragmentos discursivos pré-fabricados que ele veicula são, ao mesmo tempo, mais numerosos e semanticamente mais estáveis. [...] O que faz a “unidade” do texto (se aceitarmos essa ideia) pertence à ordem dos movimentos, mais que à das proporções e das medidas.

(ZUMTHOR, 2010, p.258)

Para a tradição ocidental, o maior exemplo deste arquétipo seria Orfeu, herói grego conhecido por sua habilidade como músico. Enquanto parte dos Argonautas que se uniram a Jasão, ele usava a música para acalmar seus companheiros durante as brigas que ocorriam durante a viagem e, mais notavelmente, tocou sua lira⁷ para abafar o canto das sereias impedindo que elas enfeitiçassem os Argonautas. Sobre esses episódios afirma Pierre Grimal em seu *Dicionário da mitologia grega e romana*:

Orfeu participou na expedição dos Argonautas. Mais fraco do que os outros heróis, não figura entre os remadores, tendo antes a seu cargo imprimir-lhes a cadência. Durante uma tempestade, acalma os tripulantes e amaina as ondas com seu canto. Único iniciado nos mistérios da Samotrácia, suplica aos Cabiros (deuses destes mistérios) em nome dos seus companheiros, por ele convidados à iniciação. Fundamentalmente, o seu papel consistiu em cantar durante o tempo em que as sereias tentaram seduzir os Argonautas, tendo ele conseguido

⁷ Instrumento musical grego similar à harpa

retê-los mercê de sua música, que ultrapassava em doçura a daquelas feiticeiras. (GRIMAL1997, p.340)

Em seu mito mais notável, Orfeu desce ao submundo para tentar recuperar sua amada, Eurídice, que falecera ao pisar numa cobra peçonhenta enquanto fugia do apicultor Aristeu. Para recuperá-la, ele deveria pedir para o deus Hades que a devolvesse, mas para isso teria que chegar ao mundo inferior, navegando pelo rio Estige, e passar pelo Cérbero, o cão de três cabeças que guardava as portas do submundo.

Figura 02 – Orfeu e os animais⁸



Acervo do Museu de Arte e Arqueologia de Laon, França.

Orfeu não enfrenta seus inimigos com sua força ou artimanhas, mas através da música de sua lira, que era capaz de acalmar os monstros e comovia quem a ouvisse tamanho era seu pesar. O herói, entretanto, tem um fim trágico, pois não cumpre a exigência de Hades para que tivesse sua amada novamente: trilhar o caminho de volta ao mundo dos vivos sem olhar para trás.

⁸ Orphée charmant les animaux. Mosaico romano, período Imperial (Itália ou Norte da África. Século IV) Museu de Laon. Mosaico em cubos de pasta de vidro colorido e mármore em uma dupla camada de argamassa; 6,30 m por 3,30 m. Inv. 996.487; restaurado em 1859. Museu de Arte e Arqueologia de Laon, França. Disponível em < <http://www.mosaiquedorpheelaon.sitew.fr/Contact.C.htm#Photographies.F> >

Também percebemos a presença desse arquétipo em contos folclóricos como *O flautista de Hamelin*, conto alemão transcrito pelos irmãos Grimm, no qual o protagonista também utiliza a música como sua arma: ele é capaz de enfeitiçar animais com as músicas que toca em sua flauta. O flautista presta serviços de controle de pragas para a cidade de Hamelin, mas após ser enganado pelo povo, ele usa suas habilidades para enfeitiçar as crianças e levá-las como forma de vingança.

Figura 03 – O Flautista leva as crianças



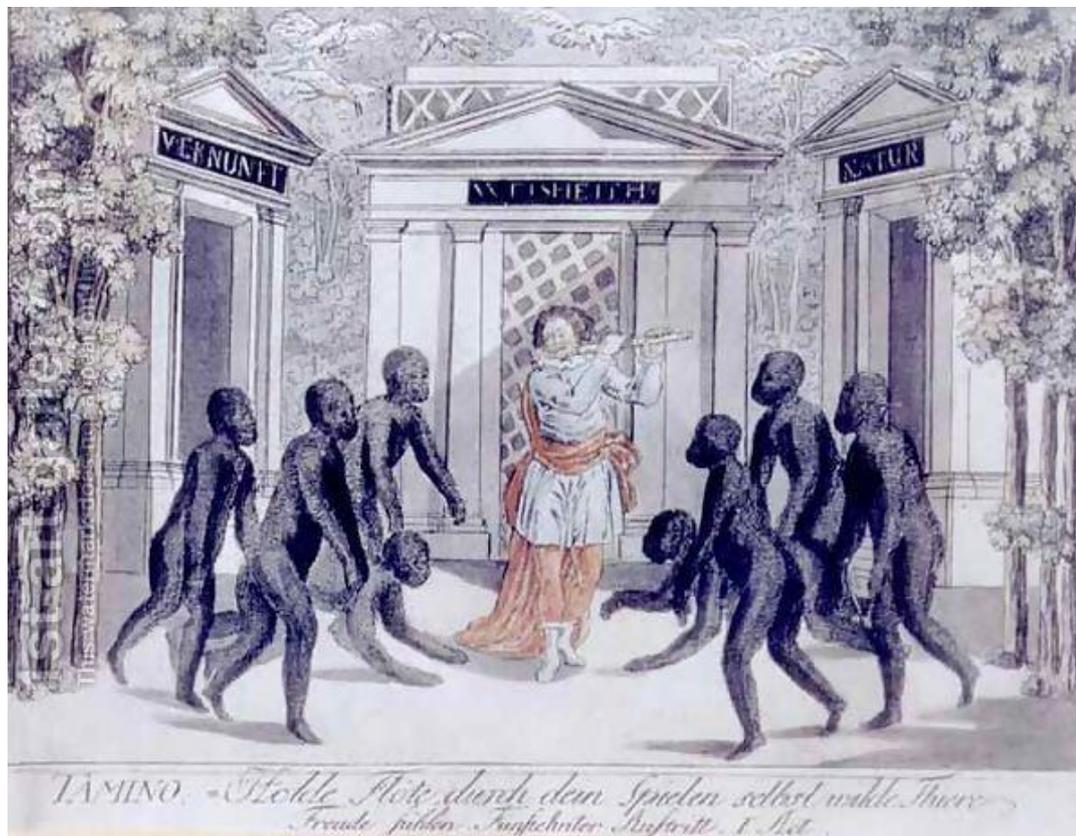
Fonte: The Riverside Magazine For Young People. Publicado por Hurd e Houghton, Pensilvânia, Volume II, janeiro de 1868.⁹

Em *A Flauta Mágica*, ópera de Mozart, os dois personagens centrais Tamino e Papageno também são flautistas que utilizam sua música durante a jornada. Na ópera, os dois recebem a missão da Rainha da Noite de resgatar sua filha Pamina, sequestrada pelo sacerdote Sarastro. Conforme o enredo se desenvolve, percebemos que a Rainha da Noite,

⁹ *O flautista de Hamelin*. Henry Marsh, gravura em madeira. The Riverside Magazine For Young People. Publicado por Hurd e Houghton, Pensilvânia, Volume II, janeiro de 1868.

na verdade tem motivações escusas e Sarastro oferecia a eles o caminho para a sabedoria.¹⁰

Figura 04 – Tamino toca a flauta para espantar os escravos



Fonte: Acervo do Museu da cidade de Viena.¹¹

Tamino recebe da Rainha da Noite uma flauta mágica que quando tocada muda o estado de espírito daqueles que a ouvem, e Papageno, o caçador de pássaros, toca uma

¹⁰ As personagens da Rainha da Noite e de Sarastro representam na obra a disputa entre dois tipos de pensamento: um a irracionalidade, superstição e tirania, e o outro a racionalidade, sabedoria e autonomia, respectivamente.

¹¹ A imagem reproduz um cenário para uma montagem de *A Flauta Mágica*, de Mozart, Ato I, Cena XV, “O Príncipe Tamino toca flauta para espantar os escravos”. 1793. Na reprodução, é possível notar a entrada dos três templos que aparecem atrás de Tamino. Ao olharmos a imagem, a direita do observador, encontra-se a inscrição “Natur”, o templo da Natureza; à esquerda do observador, “Vernunft”, o Templo da Razão, e imediatamente atrás de Tamino, ao centro do cenário está “Weisheit”, o Templo da Sabedoria. Museu da Cidade de Viena (Wien Museum Karlsplatz. Imagem de Bridgeman. Disponível em < <https://arzasmas.academy/mag/337-opera> >. Acesso em 27 de maio de 2019.

flauta de pã¹² e recebe da rainha um carrilhão¹³ encantado, que permite que ele e Tamino escapem dos escravos do sacerdote Sarastro, e o faz reencontrar sua amada, Papagena. Embora Tamino manifeste o arquétipo do herói trovador, este não é o único arquétipo do herói no qual ele se enquadra, pois, sua jornada se completa pela iniciação no Templo da Sabedoria.

Contemporaneamente, o filme *Kubo*¹⁴ retrata a jornada de um herói trovador baseado em contos da mitologia japonesa. Kubo, jovem filho de uma das filhas do deus da lua, tem o poder de controlar objetos com a música de seu shamisen¹⁵ e das histórias que conta. Kubo acredita que deve passar pela jornada de um herói guerreiro, recuperar as partes de uma armadura para enfrentar seu avô, que pretende mata-lo, enquanto descobre a história de sua origem.

¹² A flauta de pã é um instrumento grego que evoca elementos pagãos por seu mito de origem ser ligada à imagem dos sátiros e ninfas. Tradicionalmente, foi um instrumento pastoril de festas populares. Este instrumento também esteve presente historicamente em culturas do extremo oriente e sudeste asiático, nas culturas andinas e entre os povos eslavos.

¹³ O carrilhão é um instrumento de percussão formado por tubos de metal dispostos horizontalmente cuja afinação depende do comprimento e do diâmetro do tubo, semelhante aos sinos de vento.

¹⁴ Dirigido por Travis Knight e produzido pelo estúdio Laika Entertainment, 2016.

¹⁵ Instrumento tradicional japonês que possui três cordas, de estrutura similar ao banjo.

Figura 05 – Kubo toca o shamisen e controla seus origamis



Fonte: Kubo e as Cordas Mágicas (Kubo and the Two Strings), 2016. 8 min 56 s.¹⁶

Ao pensar que fracassou em sua missão, o herói descobre que deve usar sua música para contar evocar a memória dos mortos, a única forma de proteger as novas gerações, e derrotar o deus da lua.

Embora as jornadas se diferenciem em sua motivação e em seu desfecho, estes heróis têm em comum a presença da música como elemento maravilhoso de força e potência, eles são capazes de encantar quem os ouve, seja por meio da emoção ou da magia, não necessitam da força física para vencer seus desafios, mas sim de sua inteligência e pelo poder que suas emoções manifestam.

¹⁶ Kubo e as Cordas Mágicas (Kubo and the Two Strings). Direção Travis Knight. Produtora Laika Entertainment, EUA, 2016.

Tabela 2. Quadro comparativo da jornada do herói e da jornada de Väinämöinen

VÄINÄMÖINEN E A JORNADA DO HERÓI

JORNADA DO HERÓI	VÄINÄMÖINEN
<p>SEPARAÇÃO</p> <p>O Herói é um desajustado em sua terra; seus poderes são reconhecidos, mas o povo o rejeita.</p>	<p>Väinämöinen nasce pouco após a criação do mundo, e embora seja aclamado pelo povo, ele só convive com outros heróis (deuses e semideuses).</p>
<p>INICIAÇÃO</p> <p>O herói parte para uma jornada na qual irá desenvolver seus talentos – com a ajuda de um Mestre, o seu Mentor – enfrentando desafios.</p>	<p>Väinämöinen desenvolve seus talentos explorando o mundo natural, modificando-o com a magia de sua canção. Ele é o Mentor da humanidade.</p> <p>Sua jornada é livrar a terra do mal e manter a ordem na terra de Vainola, enfrentando a feiticeira Louhi.</p>
<p>RETORNO</p> <p>O herói retorna para sua terra, agora ele consegue redimir o mal que assolava o povo; seus talentos melhor desenvolvidos são reconhecidos por todos como uma coisa boa.</p>	<p>O retorno de Väinämöinen ainda não aconteceu. O herói é forçado a deixar sua terra e promete retornar quando seu povo precisar novamente de sua magia e sabedoria.</p>

Tabela 3. Quadro comparativo da jornada do herói e da jornada de Kerib

KERIB E A JORNADA DO HERÓI

JORNADA DO HERÓI	KERIB
<p style="text-align: center;">SEPARAÇÃO</p> <p>O Herói é um desajustado em sua terra; seus poderes são reconhecidos, mas o povo o rejeita.</p>	<p>Embora seja um músico muito habilidoso, Kerib é rejeitado pela família de Magul-Megheri por ser pobre.</p>
<p style="text-align: center;">INICIAÇÃO</p> <p>O herói parte para uma jornada na qual irá desenvolver seus talentos – com a ajuda de um Mestre, o seu Mentor – enfrentando desafios.</p>	<p>Para poder casar-se, Kerib precisa viajar para conseguir o dote adequado. Ele é enganado por Kurdshudbek, viaja por várias vilas até ser levado contra sua vontade para a corte do paxá.</p> <p>Ele encontra seu antigo mestre, em seu leito de morte, e participa dos ritos fúnebres para sepultá-lo.</p>
<p style="text-align: center;">RETORNO</p> <p>O herói retorna para sua terra, agora ele consegue redimir o mal que assolava o povo; seus talentos melhor desenvolvidos são reconhecidos por todos como uma coisa boa.</p>	<p>Kerib volta para Tiflis, de onde partira, com a ajuda de São Jorge, que também lhe concede o milagre de devolver a visão de sua mãe.</p> <p>Ao chegar na cerimônia de casamento, Magul-Megheri o reconhece por sua voz e sua música, tendo o herói o dote apropriado, os dois agora podem se casar.</p>

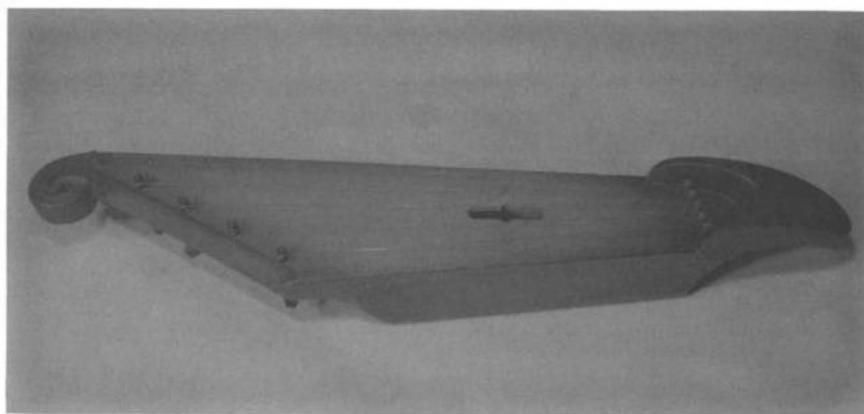
II. O *KALEVALA* E A CONSTRUÇÃO DA FIGURA DO HEROI TROVADOR

Neste capítulo apresentaremos o poema épico *Kalevala*, discutindo seu processo de compilação, a passagem da tradição oral para a escrita, a atribuição do caráter épico, a adaptação e cristianização dos mitos e as implicações sócio-políticas da publicação do *Kalevala* na Finlândia do século XIX, mas sobretudo, discutiremos sobre a construção do herói, na figura de Väinämöinen.

2.1 O *Kalevala*

O *Kalevala* é um poema épico constituído por uma série de contos orais dos povos da Carélia compilados por Elias Lönnrot, que tiveram sua primeira versão lançada em 1835, e uma segunda versão mais completa lançada novamente em 1849. O poema é dividido em 50 cantos (32 na primeira versão), que contam os mitos de origem da terra e as histórias de diferentes personagens.

Figura 06: Kantele tradicional



A traditional five-string kantele.

Fonte: Historical dictionary of music and musicians of Finland, 1997, p.167

Embora publicado no século XIX, especula-se que a origem de suas histórias seja bem mais antiga, acredita-se que alguns contos datem da Idade do Ferro¹⁷, por exemplo. Um fato significativo sobre os poemas originalmente difundidos pelos trovadores é o de

¹⁷ Cerca do ano 1000 A.C.

não serem entoados, mas sim cantados, acompanhados do kantele, instrumento tradicional similar à harpa. É tocado deitado e pode possuir entre 5 e 40 cordas. O modelo tradicional tem cinco cordas.

2.1.1 Elias Lönnrot

Elias Lönnrot (1802-1884), biólogo, médico, folclorista e linguista finlandês, foi responsável por registrar os contos dos trovadores da região da Carélia e montá-los na forma de um livro. O projeto para coletar os contos consistia de expedições pela região careliana, para que o registro fosse diretamente vindo dos trovadores, e depois passasse por uma edição mais cuidadosa após a volta para a universidade. A primeira expedição aconteceu em 1828, e a última em 1845, totalizando cerca de dez viagens para coletar poemas e completar lacunas de outros contadores de histórias.¹⁸

2.2 Finlândia – Território e História

Embora próxima de países como a Suécia e a Noruega, a Finlândia divide poucas características culturais em comum com os países escandinavos. A começar pela língua, o finlandês, que se encontra fora do tronco indo-europeu, pertencendo ao tronco fino-úgrico, portanto dividindo similaridades com o húngaro, o estoniano e línguas de povos indígenas da lapônia, dos montes Urais, da Sibéria, e as línguas do povo Sámi, grupo indígena que habita parte da Finlândia.

A religiosidade dos povos finlandeses durante a era viking (séculos VII – XI) também se diferenciava por ser majoritariamente xamânica, e não participar do culto aos deuses nórdicos. Traço cultural compartilhado do povo Sámi, da região norte do país. A religiosidade expressa em o *Kalevala*, com seus deuses e mitos, não representava a crença comum da população finlandesa como um todo, mas sim da população da Carélia. Após os séculos de cristianização iniciados com o domínio sueco no século XII, a religião na Finlândia se torna mais próxima da fé professada nos países vizinhos.

¹⁸ Informações disponibilizadas pelo projeto Kalevala Society Foundation, que tem por objetivo pesquisar e divulgar conhecimento relacionado ao Kalevala e à cultura finlandesa. Disponível online em: <https://kalevalaseura.fi/en/about-kalevala/elias-lonnrot/>

Por ter sido uma região dominada primeiro pelos suecos (séculos XII – XIX) e depois pela Rússia (1809 – 1918), a literatura finlandesa, até as primeiras décadas do século XIX, não era escrita em finlandês, mas nas línguas dos dominadores. Com o movimento pela independência do país na primeira metade do século XIX, a língua finlandesa passou a ser valorizada pelos acadêmicos, incentivando a produção de dicionários¹⁹ e de textos literários escritos em finlandês. Destacamos aqui a importância de Elias Lönnrot, que além de um dicionário compilou os contos do *Kalevala* em suas duas versões (1835 e 1849).

2.2.1 A Carélia

A região geográfica de onde foram resgatados os contos do *Kalevala* é dividida entre a Rússia e a Finlândia. Hoje, apenas a Carélia do Norte e a Carélia do Sul integram o território finlandês, uma vez que após a independência da Finlândia e após as guerras mundiais do Século XX os territórios da Carélia foram divididos várias vezes. Hoje, a parte russa do território é denominada República da Carélia.

Os povos da Carélia contribuíram grandemente para a cultura finlandesa, sobretudo na música, tendo o kantele como principal instrumento da música tradicional popular, bem como as melodias de lamento e a poesia oral tradicional da região. Embora já no século XIX a maior parte da população finlandesa não fosse tão próxima da cultura careliana, os acadêmicos a elegeram para representar a essência da nação²⁰.

Por ser uma região fronteiriça com a Rússia, a Carélia também foi palco de inúmeros confrontos e remarcações de território ao longo da história. Podemos entender a Carélia como região escolhida para a compilação dos contos por uma questão de fidelidade à era de uma Finlândia pré-cristã²¹, quando os contos populares não teriam sido modificado pelo cristianismo como nas regiões onde o domínio sueco fora predominante.

¹⁹ Este mesmo processo pode ser observado na Alemanha com a produção do *Dicionário Definitivo da Língua Alemã (Deutsches Wörterbuch)*, dos irmãos Grimm, também da primeira metade do século XIX.

²⁰ Este mesmo recurso foi utilizado pelos indianistas no Brasil ao elegerem etnias indígenas específicas para fundamentar uma imagem de brasilidade.

²¹ Como mencionado brevemente por VENTO, 1992, p.83

Figura 07: Mapa da Carélia



Fonte: Wikipedia anglófona²².

2.3 A compilação e as versões do *Kalevala*

As viagens de Lönnrot foram subsidiadas pela Sociedade de Literatura Finlandesa²³, fundada em 1831, financiadora da primeira edição do *Kalevala* em 1835 e da edição seguinte em 1849. A Sociedade, formada por um grupo burguês tinha como objetivo a preservação da língua finlandesa – uma vez que na época as línguas oficiais do país eram o russo e o sueco – e a formação de uma identidade cultural forte.²⁴ A Finlândia,

²² Disponível em <<https://en.wikipedia.org/wiki/Karelia>>. Acesso em 27 de maio de 2019.

²³ A Sociedade de Literatura Finlandesa (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura) foi uma instituição fundada no início do século XIX para a conservação da tradição oral e da literatura finlandesa. A instituição ainda é ativa. (Site oficial em finlandês: <https://www.finlit.fi/>)

²⁴ Informações disponibilizadas por Kalevala Society Foundation em: <https://kalevalaseura.fi/en/about-kalevala/elias-lonnrots-kalevala-process/>

ainda sob domínio russo, já buscava sua emancipação enquanto estado nacional, o que leva as camadas burguesas da sociedade a investir no resgate da cultura finlandesa.

Durante o século XIX, enquanto em nações europeias já constituídas ocorriam movimentos de valorização da cultura nacional com o intuito de criar uma comunidade imaginada (HALL, 1987)¹², na Finlândia, embora houvesse um povo auto identificado entre si e com o território e suas práticas, ainda se buscava sua fundação enquanto nação (KROPOTKIN, 1885).
(CARVALHO, 2014, p.21-22)

Antes do Lançamento da primeira edição, “O velho Kalevala”, de 1835, Lönnrot produziu versões anteriores, com contos mais curtos. O primeiro, de 1833, conhecido a posteriori como Proto-Kalevala (Sikermä-Kalevala), trazia contos sobre os personagens Lemminkäinen e Väinämöinen, e os Versos de Casamento²⁵. O segundo, conhecido como Contos de Väinämöinen (Runokokous Väinämöisestä), também de 1833, trazia os contos da versão anterior, com a adição de 1.851 versos. A compilação de 1849, “O novo Kalevala” é a principal versão da obra. Embora tenham sido coletados cerca de 130.000 versos para esta edição, Lönnrot adicionou apenas 10.717 destes, dividindo-os em 28 contos inseridos na nova edição.

O “novo Kalevala” foi a versão mais amplamente traduzida e difundida pelo mundo, que teve sua adaptação para cerca de 60 idiomas, propagando a cultura finlandesa e divulgando sua mitologia. Uma das mais conhecidas e notáveis influências do *Kalevala* para a literatura ocidental se deu através do escritor britânico J.R.R. Tolkien, que assumidamente se utilizou do *Kalevala* para compor episódios e criar personagens de sua obra literária *O Senhor dos Anéis*, entre os anos de 1937 e 1949. Tolkien chegou a escrever pelo menos três textos relacionados de modo mais direto à *Kalevala*: “The Story of Kullervo” e dois rascunhos intitulados “On the Kalevala”.

Uma das semelhanças mais aparentes entre as obras são as longas descrições do cenário, exaltando as paisagens naturais. O personagem Gandalf, o cinzento, foi abertamente inspirado na imagem de Väinämöinen – velho, sábio e extremamente poderoso – enquanto a cena final, na qual os portadores do anel deixam a Terra Média e partem para Valinor, é inspirada no conto da partida de Väinämöinen, sendo a Era dos

²⁵ Série de contos que tratam do casamento do ferreiro Ilmarinen e as peripécias envolvidas

Homens em *O Senhor dos Anéis* equivalente a Era Cristã iniciada no final do poema. Sobre estas semelhanças entre as duas obras, Magaldi (2006, p.79) comenta:

Tem-se no *Senhor dos Anéis*, assim como na *Kalevala*, um grupo definido de heróis, a sociedade e o trio de magos, respectivamente, dentre os quais há parentes de sangue, no caso dos primos hobbits e dos irmãos magos, que partem em uma jornada, rumo a Mordor ou a Pojhola, para destruir um objeto que pode gerar muito poder a quem o possui, mas deve ser desfeito pelo bem comum, seja o anel ou o *sampo*, e que nessa jornada são auxiliados por um líder extremamente velho e sábio, ou mesmo com Gandalf ou Väinämöinen, e no percurso tenebroso passam a maior parte do tempo cantando, comendo ou bebendo, com o objetivo de proteger uma terra onírica, seja a Kalevala ou o Condado.

Embora a autora aponte paridades importantes entre as duas obras, é importante ressaltarmos que o *Um Anel* e o *Sampo* não são semelhantes quanto ao seu propósito, uma vez que o *Sampo* é um talismã criado para proteção, e o *Um Anel* é uma relíquia criada para enganar os senhores da Terra Média e possibilitar o retorno da escuridão.

2.4 Kalevala – A terra dos heróis

O *Kalevala*, também chamado de “Antigos Poemas da Carélia dos Dias da Antiguidade do Povo Finlandês”²⁶, já traz em seu nome a carga simbólica do que sua publicação almejava. O título dado ao poema, que pode ser traduzido como “A terra de Kalevi”, muitas vezes é interpretada como “A terra dos Heróis” (Crawford 2004).

O poema conta a história da Finlândia desde a criação do universo e da Terra até a cristianização iniciada entre os séculos XI e XII com o domínio Sueco sobre a região. Acredita-se que os contos sobre a cristianização não façam parte da tradição oral finlandesa, e sua autoria é creditada ao próprio Elias Lönnrot, inclusive pelo fato de a maioria destes poemas se encontrar na segunda versão da obra, feita sem muitas expedições de campo.²⁷

²⁶ Originalmente em finlandês: “Kalewala taikka Wanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan muinosista ajoista”

²⁷ Informação disponível em: <https://kalevalaseura.fi/en/about-kalevala/elias-lonnrot/>

Antes do início da narrativa, há versos que fazem um breve resumo da trama, citando os heróis e fazendo alusão à suas características, e ressaltando a importância da transmissão das histórias para as gerações futuras.

Bardos, demo-nos as mãos
dedos todos entre dedos
cantemos todas as boas,
puxemos pelas melhores,
que escutem as mais doces,
que conheçam as queridas,
jovem geração que surge,
gente crescendo entre a gente:
aquelas palavras vindas,
aqueles versos que emergem
do cinto do velho Väinämöinen,
do fundo da forja de Ilmarinen,
do fio da espada de Káukomieli,
da trilha do arco de Jókahainen,
de lá dos campos do Norte,
e das estepes da Kálevala²⁸.
(BIZERRIL, 2015)

É possível notar nesta estrofe a preocupação com a transmissão das histórias para as gerações vindouras, marcando a importância que a tradição oral teria para o povo finlandês até o século XIX. O propósito da compilação do *Kalevala* é, inclusive, continuar essa tradição que fora mantida pelos trovadores da Carélia antes de Lönnrot, confirmando a permanência dessa preocupação.

Nos versos “cantemos todas as boas,/ puxemos pelas melhores,/que escutem as mais doces,/que conheçam as queridas” percebemos que o trovador não apenas reproduzia os poemas de forma mecânica ou imparcial, mas que ele poderia escolher os poemas que iria cantar, dependendo de quais histórias ele achasse mais relevantes para o público, dando destaque aos mais jovens, como já mencionado.

Nos versos seguintes, vemos a menção aos personagens conhecidos do poema e objetos que são atribuídos a eles, remetendo à suas aventuras, sua função na história ou sua profissão. E, nos últimos versos, vemos a menção da região geográfica específica da qual os poemas se tratam.

²⁸ Texto original: “Lyökämme käsi kätehen,/sormet sormien lomahan,/lauloaksemme hyviä,/parahia pannaksemme,/kuulla noien kultaisien,/tietä mielitehtoisien,/nuorisossa nousevassa,/kanassa kasuavassa:/noita saamia sanoja,/virsiä virittämiä/vyöltä vanhan Väinämöisen,/alta ahjon Ilmarisen,/pasta kalvan Kaukomielen,/Joukahaisen jousen tiestä,/Pohjan peltojen periltä,/Kalevalan kankahilta.” Bizerril, 2015.

A estrutura é fragmentada em “contos/cantos”, alguns relacionados entre si, outros que não apresentam conexão direta, e não há uma cronologia rígida, isto é, sabemos que a criação do universo e da terra acontece antes dos demais contos, e que a partida de Väinämöinen é sua última aparição na Carélia, ou que Lemminkäinen vive suas aventuras e depois morre, mas a organização das aventuras é completamente arbitrária.

A narrativa se inicia pelo mito de criação do universo da mitologia finlandesa. Nesse trecho da obra, somos apresentados aos deuses Ukko, deus dos céus e do vento, e Ilmatar, a deusa responsável pela geogonia – a criação da Terra – e mãe de Väinämöinen. A gestação de Väinämöinen dura séculos, devido a isso ele nasce já velho. Com seu parto, encerra-se a primeira parte do épico. A segunda parte começa com o herói usando seus poderes para dar vida às árvores e aos seres. É Väinämöinen quem semeia a terra e lhe dá vida.

Em seguida, somos apresentados a diversas aventuras de Väinämöinen, Ilmarinen e Lemminkäinen, os heróis do poema. Ilmarinen, também um ser imortal, é um habilidoso ferreiro capaz de trabalhar qualquer metal. Exímio artífice, recebe a tarefa de forjar o Sampo, talismã que protegerá quem o tiver. Sem sucesso ao cortejar a filha da feiticeira Louhi, ele forja para si uma esposa de ouro, mas Väinämöinen exige que ela seja destruída, pois Ilmarinen nunca seria feliz com ela. Lemminkäinen é um herói xamã e guerreiro²⁹ conhecido por seus longos cabelos ruivos. Ele parte com Väinämöinen e Ilmarinen em uma das aventuras para recuperar o Sampo e, na tentativa de conquistar a filha de Louhi, se afoga no rio Tuonela (o rio do mundo dos mortos). Para revivê-lo sua mãe recupera seu corpo esquartejado do fundo do rio e o recompõe num ritual, pedindo para que o deus Ukko lhe devolva a vida, e ele assim o faz.

Em alguns momentos os três personagens se encontram juntos em uma jornada, mas também há episódios em nos quais apenas um dos outros dois é mencionado, ou em que apenas um deles é o protagonista. Há uma quebra no encadeamento das histórias dos três heróis quando somos apresentados a um novo personagem: Kullervo, e sua jornada.³⁰

Kullervo, filho de Kalervo, nasceu pouco após seu tio Untamo matar toda sua tribo. Untamo tenta mata-lo ainda bebê, mas fracassa, descobrindo que Kullervo possui poderes

²⁹ A figura de Lemminkäinen tem traços baseados em heróis da história finlandesa e se assemelha aos mitos envolvendo o deus nórdico Balder e o deus egípcio Osíris.

³⁰ Kullervo é o único herói do *Kalevala* que se encaixa no que se convencionou denominar de herói trágico, mais próximo de certo modelo grego.

mágicos. Mesmo na infância Kullervo jura matar seu tio e este, vendo que não pode controlá-lo vende o jovem como escravo para o ferreiro Ilmarinen. Devido ao seu temperamento curto e seus poderes cada vez mais fortes, todos se afastam de Kullervo durante seu crescimento, até que ele finalmente foge da escravidão e reencontra seus pais e irmãos.

Mesmo com sua família, ele ainda é marcado pelo ódio e não consegue viver pacificamente. Após tentar desposar uma das donzelas da vila onde agora vivia sem sucesso, ele seduz uma jovem andarilha e descobre que ela era sua irmã perdida. Em choque por ter sido seduzida pelo próprio irmão, a jovem se mata, lançando-se ao rio. Kullervo tomado por uma raiva ainda maior pede ao deus Ukko uma espada para matar seu tio e assim o faz, matando cada membro da família e ateando fogo ao vilarejo de Untamo. Ao chegar em casa, descobre que sua própria família havia morrido, desolado ele vai à floresta e tira sua própria vida com a espada de Ukko.

O poema retorna às aventuras de Väinämöinen, Ilmarinen e Lemminkäinen, sendo as mais importantes a busca do Sampo, que havia sido perdido e após ser localizado se perde no mar para nunca mais ser encontrado, a captura do peixe-fogo³¹, que comeu a chama do deus Ukko, para que ela pudesse voltar aos céus, e a jornada para recuperar o Sol e a Lua sequestrados por Louhi, retirando o mundo da escuridão.

Logo depois, se inicia o momento final da obra: a partida de Väinämöinen. Somos apresentados à virgem Mariatta que é rechaçada por sua família por não acreditarem em sua gravidez sendo virgem, mas a donzela profetiza que seu filho seria mais forte que Väinämöinen. Ao confrontar o bebê, Väinämöinen é surpreendido por seu poder e decide deixar sua terra, navegando para oeste em direção ao pôr do sol.

2.5 A tradição oral e o épico

A definição da epopeia e do gênero épico não é simples. Para Lord (1971) e Zumthor (1997), os estudos à cerca da epopeia desde Aristóteles basearam-se na escrita, contudo, uma vez que este gênero poético provém da oralidade, pensá-lo através da escrita não permite compreendê-lo adequadamente. Definir uma obra como epopeia também não

³¹ A história da captura do Peixe-Fogo é similar à captura de Loki (em forma de peixe) descrita no Edda em prosa (compêndio de mitologia nórdica escrito por Snorri Sturluson no século XIII.)

se apresenta como uma tarefa simples, uma vez que as características das narrativas épicas variam grandemente entre diferentes culturas.

Algumas dessas características, entretanto, são comuns a todas as epopeias antigas. Primeiramente, são todas narrativas orais. Entendendo as diferenças de extensão, ritmo, tema e metrificacão, todas as epopeias são narrativas enunciadas por uma pessoa, majoritariamente por um homem, e nunca de maneira linear. Zumthor assim descreve:

Dos três elementos que chamei de *força* genérica, o primeiro, a mediação humana parece regulado por um costume curiosamente unânime: a epopeia longa é pronunciada por um homem. [...] Na tradição de um povo a epopeia constitui frequentemente um vasto conjunto narrativo, formalizado de modo bastante rigoroso, mas do qual cada recitante, em cada ocasião, só comunica um único episódio.
(1975, p.113)

O autor ainda destaca outra importante característica das epopeias, o fato de estas apresentarem narrativas centradas em heróis³². Não se fará, aqui, por enquanto, a diferenciação entre os arquétipos do herói ou os temas que o cercam. Segundo Zumthor:

A epopeia tende ao “heroico”, se tomarmos essa palavra como exaltação de uma espécie de superego comunitário. Constatou-se que o terreno mais favorável é o das regiões fronteiriças, onde reina uma hostilidade prolongada entre duas raças, duas culturas, das quais nenhuma domina evidentemente a outra.
(1975, p.115)

No *Kalevala*, cada ciclo possui um conflito próprio e uma figura de oposição, ora os inimigos são feiticeiros, criaturas sobrenaturais ou deuses, e até mesmo outros homens (retratados como cruéis e vis). De maneira geral, o grande conflito retratado na obra pode ser entendido como o conflito entre o equilíbrio e o desequilíbrio. Bem e mal, embora personificados, não são vistos como preceitos morais, mas sim forças, potências que agem em sentidos opostos.

Para o autor, o tempo descrito na epopeia também não faz referência a um tempo histórico, ou a um tempo mítico imemorial e fixo, o passado é recriado juntamente com o presente (Zumthor, 1997). Zumthor discute ainda a função da epopeia, não como guardiã de uma verdade histórica, mas pensando sua função social, na manutenção e recriação da tradição de um povo, como visto no trecho a seguir:

A finalidade expressa da epopeia, relativa à função vital que ela desempenha para o grupo humano, seria expressa em termos de espaço:

³² A noção de herói será discutida futuramente neste capítulo

não é tanto o espaço geográfico definindo uma área de expansão, uma “pátria”, quanto a extensão moral cultivada e administrada por gerações vivida como uma relação dinâmica entre o meio natural e os modos de vida. Como qualquer poesia oral ela se exerce no meio deste espaço; mas finge se desdobrar num espaço ainda mais amplo. [...] É neste sentido, mesmo que tenha sido provocada pela lembrança do acontecimento mais próximo e menos incerto, que ela instaura uma ficção; e esta constitui imediatamente, como tal, um bem coletivo, um plano de referência e a justificativa de um comportamento. [...] A epopeia não tem nada de um museu. Não há uma história propriamente dita, mas uma verdade recriada pelo canto. (1997, p.113-114)

Sob esta perspectiva, o *Kalevala* se justifica como epopeia para o povo finlandês, mesmo sendo resgatado apenas o imaginário da região da Carélia, uma vez que, como visto a cima, o espaço onde opera a epopeia não é estritamente físico, mas no conjunto de valores morais e éticos que servirão de base para uma memória coletiva.

2.6 Organização estrutural

O *Kalevala* está organizado em contos, originalmente chamados de runas, cada um sendo um episódio sobre um personagem ou situação específica. Vários contos interligados formam um ciclo. Normalmente, identificamos no *Kalevala* ciclos ligados aos personagens Lemminkäinen, que possui dois ciclos, Ilmarinen, também com dois ciclos, Väinämöinen, que possui três ciclos, Kullervo, Louhi e Marjatta, que possuem cada um deles, um ciclo.

É importante destacar que embora o poema se inicie com a narrativa da origem do universo, tenha um fechamento na história de Väinämöinen, e possua ciclos que representam diferentes episódios, ele não está organizado necessariamente em ordem cronológica. Ao contrário de uma narrativa escrita, um épico de origem oral não possui a preocupação com uma organização linear do tempo. Segundo Ong:

O que fazia um bom poeta épico não era a maestria de um enredo que ele desconstruiu por força de um truque sofisticado chamado mergulhar seu ouvinte *in media res*. O que fazia um bom poeta épico era, entre outras coisas claro, primeiro, tácita aceitação do fato de que uma estrutura episódica era a única forma e a forma totalmente natural de imaginar e lidar com longas narrativas, e em segundo, possessão de

habilidade suprema em balancear flashbacks e outras técnicas episódicas.³³
(1982, p. 141-142)

Para o autor, a ideia de que a poesia oral seguiria uma organização cronológica, tal como a organização escrita, é anacrônica, uma vez que não há narrativa oral linear tão longa quanto um romance ou um épico. A linearidade é um recurso que advém especificamente da linguagem escrita (ONG, 1982). Para ele, um enredo de organização temática, sem uma cronologia específica, é próprio do épico da tradição oral.

Contudo, não devemos pressupor que a literatura oral não apresente nenhum tipo de cronologia ou linearidade, mas entender que a noção de linearidade não é essencial para essa forma de literatura. Sobre isso o autor define:

Certamente *narrativa* tem a ver com uma sequência temporal de eventos, e assim em toda narrativa há uma forma de linha da história. Como resultado de uma sequência de eventos, a situação do fim é subsequente ao que fora no começo. Entretanto, memória, que guia o poeta oral, geralmente tem pouco a ver com uma apresentação estritamente linear de eventos em uma sequência temporal.³⁴
(ONG, 1982, p.144)

Assim, parte do trabalho de transcrição de um épico da tradição oral para um compêndio escrito inclui a organização dos episódios e contos³⁵ – ou runas no caso do *Kalevala* – em uma narrativa cronológica mais ou menos linear, sem inseri-los numa estrutura próxima ao drama, para conservar as características próprias do gênero, o que demanda grande esforço e acuidade no trabalho do escritor.

³³ “What made a good epic poet was not mastery of a climatic linear plot which he deconstructed by dint of a sophisticated trick called plunging his hearer *in media res*. What made a good epic poet was, among other things of course, first, tacit acceptance of the fact that episodic structure was the only way and the totally natural way of imagining and handling lengthy narrative, and second, possession of supreme skill in managing flashbacks and other episodic techniques.”

³⁴ “Of course narrative has to do with the temporal sequence of events, and thus in all narrative there is a form of story line. As the result of a sequence of events, the situation at the end is subsequent to what it was at the beginning. Nevertheless, memory, as it guides the oral poet, often has little to do with strict linear presentation of events in temporal sequence.”

³⁵ Nas palavras de Ong, Homero, ao transcreever a *Iliada* também precisou coletar os contos orais e organizá-los de maneira linear (ONG, 1982)

A própria compilação do *Kalevala* é por si só um trabalho monumental: possuindo mais de 22.000 versos resgatados em um total de dez viagens pela região (entre 1828-1834 e após a primeira edição, entre 1835-1845), incluindo Rússia, Lapônia e Estônia, e partes extremas da Carélia, os contos terem sido resgatados (em sua maioria) diretamente dos contadores de histórias mantendo uma regularidade rítmica demonstra a magnitude da empreitada de compilação do poema.

Antes do advento de dispositivos eletrônicos de gravação, textos escritos de performances reais – não de ditados – eram possíveis apenas em pouquíssimos casos. Onde quer que o canto fosse feito por duas pessoas e o segundo repetisse exatamente o que o primeiro cantara havia tempo para que alguém escrevesse rapidamente para estabelecer o verso durante a repetição, especialmente se o tempo do cantar fosse lento e o verso não fosse longo [...] Onde quer que o assistente não repetisse o verso exatamente mas repetisse a ideia com palavras diferentes ou adicionasse outra ideia, como é o caso da Finlândia, esse método seria obviamente impossível. Este é restrito à pouquíssimos casos especiais.³⁶
(LORD, 1971, p.125)

O épico finlandês se encontra entre as exceções descritas por Lord justamente por possuir características que facilitaram a transcrição: versos curtos, numa métrica regular com um tempo lento. Entretanto, a extensão do poema e o número de versos registrados para sua compilação e os anos dedicados às viagens e escrita demonstram novamente o esforço empreendido.

Embora a autoria e “veracidade” do *Kalevala* seja questionada pelas interferências de Elias Lönnrot ao compilar o poema e selecionar os contos que fariam parte da obra, o poema também tem sua originalidade³⁷ questionada por ser composto de histórias antiquíssimas resgatadas apenas no século XIX. É preciso lembrar, porém, que para os contadores de histórias a noção de uma versão original ou vernácula de um poema não era a mesma que temos hoje. De acordo com Lord:

³⁶ Before the advent of electrical recording machines, written texts of actual performance – not from dictation – were possible only in a very limited number of cases. Wherever the singing was done by two people and the second man repeated exactly what the first man sang there was time for someone writing rapidly to set down the line during repetition, especially if the tempo of singing was slow and the verse not over long [...] Wherever the assistant does not repeat the line exactly but repeats the idea in different words or adds another idea, as is the case in Finland, this method is obviously impossible. It is restricted to very few special cases.

³⁷ Os termos “originalidade” e “original” aqui utilizados fazem referência à origem, e não à criação inédita

A verdade é que nosso conceito de “o original”, de “a canção” simplesmente não faz sentido para a tradição oral. Para nós parece tão básico, tão lógico, uma vez que fomos criados numa sociedade na qual a escrita fixou a norma de uma primeira criação estável na arte, que sentimos a necessidade de um “original” para tudo. O primeiro canto na tradição oral não coincide com este conceito de “original”, [...] Na tradição oral a ideia de original é ilógica.³⁸
(1971, p.101)

Para o autor, o conceito de original não se aplica à tradição da poesia oral, uma vez que este é um conceito contemporâneo, assim como o desejo de enrijecer os conceitos ligados à poesia oral para torná-la mais científica, ao invés de compreendê-la como fluida (LORD, 1971, p.101). A busca por uma “versão original” é, portanto, sem sentido se tratando de obras compiladas da tradição oral.

Analisando o *Kalevala* sob essa perspectiva, podemos concluir que os contos escolhidos para integrá-lo não se tornam “mais originais” que outros deixados de lado, e também que mesmo o poema tendo sido compilado no início do século XIX, as histórias que o integram não se tornam “menos originais” para a tradição oral.

2.7 Representação do herói no *Kalevala* e a construção da identidade nacional finlandesa

O que conhecemos hoje à cerca da mitologia e do folclore finlandês chegou até nós principalmente através do *Kalevala*. Assim como na maioria das epopeias, o *Kalevala* descreve batalhas, assassinatos e romances, bem como seres mágicos, feiticeiros mitos e lendas tradicionais. Os contos que deram origem ao poema foram difundidos oralmente pelos povos da Carélia durante gerações através dos contadores de histórias e trovadores.

Embora a originalidade e expressão individual dos poetas românticos fosse valorizada durante o século XIX, o surgimento de movimentos nacionalistas reflete uma estética poética de mesmo cunho, em que os escritores e poetas exaltavam tradições culturais de seus países trazendo elementos do passado. Na Alemanha, os Irmãos Grimm

³⁸ “The truth of the matter is that our concept of “the original”, of “the song” simply makes no sense in oral tradition. To us it seems so basic, so logical, since we were brought up in a society in which writing has fixed the norm of a stable first creation in art, that we feel there must be an “original” for everything. The first singing in oral tradition does not coincide with this concept of “original”. [...] In oral tradition the idea of original is illogical.”

compilaram contos camponeses tradicionais, assim como fizera Charles Perrault na França. Na Islândia, o *Heimskringla*³⁹ ganhava destaque como símbolo nacional por narrar as sagas de reis nórdicos.

A Finlândia, no entanto, se encontrava em um impasse: ao contrário de outros países europeus, a população do país era muito heterogênea entre si, proveniente de diversos grupos étnicos. Como eleger então uma base comum para fundamentar o imaginário de nação e a ideia de tradição? Os grupos burgueses favoráveis à independência se propuseram a financiar acadêmicos para que fosse feita uma viagem para a busca de contos da tradição oral dos trovadores da Carélia, que seria lançada em forma de compêndio e escrita em finlandês⁴⁰. De acordo com Vento (1992):

O *Kalevala* preencheu as expectativas da classe erudita nacionalista de uma obra que elevasse a cultura finlandesa ao nível das culturas sueca e russa. O *Kalevala* se tornou objeto de um culto em torno do qual uma mitologia própria começou a surgir.⁴¹
(VENTO, 1992, p.83)

Uma das principais diferenças entre os contos russos e os épicos escandinavos citados por Vento e o poema estudado é o tema destes ser voltado para homens mortais que empreendem feitos heroicos⁴², enquanto o *Kalevala* tem como personagens centrais deuses e xamãs. Embora Lönnrot tenha adaptado a história desses personagens, suas origens mitológicas ainda são visíveis. Ao contrário da epopeia tradicional, não vemos o homem como um instrumento num jogo de deuses, mas heróis que são eles mesmos deuses ou próximos à divindade.

Entretanto, devemos lembrar que os contos da Carélia não faziam parte da base cultural de todos os finlandeses, que em sua grande maioria não pertenciam a esse grupo étnico. Ao analisarmos o *Kalevala* não estamos tratando de uma narrativa escandinava,

³⁹ O *Heimskringla*, em tradução livre “O disco do Mundo”, é um conjunto de sagas sobre reis nórdicos escrito pelo poeta e historiador Snorri Sturluson no século XIII (aproximadamente no ano de 1230).

⁴⁰ Era fundamental que a obra que servisse para fundamentar o imaginário de nação fosse escrita no idioma finlandês, uma vez que antes da independência os documentos oficiais da Finlândia eram todos escritos em russo e sueco. A tradição oral e a língua são elementos fundamentais para o conceito de cultura com o qual Lönnrot e a academia finlandesa trabalharam para a formulação do épico em questão.

⁴¹ “The *Kalevala* fulfilled the expectations of a nationalistic educated class for a work which would raise Finnish culture to the level of that of Sweden and Russia. The *Kalevala* became the object of a cult around which a mythology of its own began to be spun.”

⁴² Uma notável exceção nas culturas indo-europeias são os épicos indianos como o *Mahabharata* (século V a.C.) e o *Ramayana* (séculos VII – IV a.C.), nos quais os protagonistas são deuses.

ou europeia, mas sim de uma narrativa indígena fino-úgrica. As visões de mundo e a mitologia ali descritas diferem enormemente dos panteões de deuses gregos ou nórdicos, os heróis não são da ordem dos reis, uma vez que não há reinos, mas sim de xamãs, homens próximos à divindade, e seres que expressam a própria força da natureza.

Podemos perceber no *Kalevala* que mesmo as ações sendo narradas como feitos heroicos, o modelo de herói é representado por um homem idoso, pelo menos na aparência, Väinämöinen, sábio e taciturno, que usa a magia da música e das palavras para vencer suas batalhas. Ele não exhibe seus feitos como um cavaleiro medieval, ou como um guerreiro, mas se resigna a cumprir seu papel mantendo a ordem no mundo. A figura nacional centralizadora foi colocada sobre o personagem, consolidando uma identidade cultural que seria essencial para a Finlândia às vésperas da revolução.

2.8 Autoria e cristianização na obra

A discussão à cerca da autoria do *Kalevala* tem como um de seus principais argumentos o aparecimento de referências cristãs em alguns dos contos que compõe o poema, sobretudo os mais tardios adicionados na segunda edição da obra.

A presença de deuses, semideuses e criaturas fantásticas do folclore careliano é constante e de extrema importância ao longo do poema. O aparecimento destes deuses e seres não é algo tratado necessariamente como sobrenatural, mas como parte do mundo em que viviam os heróis. O mundo sagrado e o mundo profano coexistiam nos contos finlandeses, e os eventuais desequilíbrios eram ser corrigidos pelos heróis, sobretudo por Väinämöinen, que possuía o poder de controlar a natureza com sua magia.

Os valores morais que possuem os personagens também diferem do ideal de herói cristão. Enquanto o *ethos* cristão valorize o sacrifício, o martírio e o perdão, o *ethos* dos heróis pagãos não necessariamente entende essas características como essenciais. Por exemplo, tomamos Persival e Galaz, os únicos cavaleiros da Távola Redonda considerados dignos de ver o Santo Graal, como heróis que representam o extremo da moralidade cristã: ambos são honestos, castos, leais e possuem uma fé inabalável. Por sua vez, heróis pagãos como Beowulf são valorizados por sua força física, bravura, capacidade de liderança e desejo de glória.

No *Kalevala*, vemos personagens com valores morais distintos do *ethos* cristão, uma vez que os heróis do poema épico têm uma relação intensa com a magia e o xamanismo. A inteligência também é mais valorizada do que a força física, e as habilidades dos personagens são mais exaltadas do que seus feitos em batalha⁴³.

Väinämöinen, por exemplo, é descrito sempre como austero, sábio e indefectível, aproximando-o muito mais da expectativa moderna de herói nacional do que de uma representação fidedigna de uma figura mitológica. O personagem Lemminkäinen também passa por essa transformação, tendo sua imagem fundida com figuras históricas finlandeses e sua identidade como xamã (presente em algumas versões tradicionais dos contos) apagada.

Nos últimos contos do *Kalevala*, é evidente o paralelo com o mito cristão do nascimento de Jesus, e a alegoria sobre a tradição pagã dá lugar ao cristianismo no final da segunda edição. Conforme já salientamos, a autenticidade destes contos é extremamente questionada, sendo majoritariamente atribuída ao próprio Lönnrot, uma vez que a era cristã na Finlândia é temporalmente muito distante da origem do restante dos contos do poema.

Muitos dos questionamentos ao trabalho de Lönnrot recaem sobre o último conto, adicionado à versão completa da obra em 1849. Neste conto especificamente, vemos a despedida de Väinämöinen, que deixa sua terra após encontrar um bebê nascido de uma virgem, uma clara referência à Jesus Cristo. Nesse encontro, ele pretendia matar o recém-nascido, que se defende argumentando contra o herói, e o vence na disputa retórica. Este conto seria então uma alegoria da cristianização⁴⁴ da Finlândia, quando as antigas tradições – representadas por Väinämöinen – deixariam a terra para dar espaço ao novos tempos e tradições – representados pelo recém-nascido da virgem. Observando os versos a seguir:

Vá, maligna cria de Hisi,
Vá, filha do pecado e do sofrimento,
Casada somente com a desonra,
Para a câmara rochosa do Grande Urso,
Para a caverna de pedra do rugidor,

⁴³ O personagem Ilmarinen, por exemplo, embora passe por aventuras, tem como principais características sua exímia habilidade como ferreiro, inventividade e capacidade de forjar qualquer coisa.

⁴⁴ Exemplo similar de alegoria é encontrado em *Mort d'Arthur*, de Thomas Mallory, no momento da Morte do Rei Arthur quando sua irmã Morgana o leva para Avalon e os normandos conquistam a Inglaterra encerrando completamente a era pagã.

Ali aliviará todos os teus problemas,
 Ali atrairá teus fardos!”
 Mariatta, a bela jovem
 Assim respondeu à seu pai:
 “Não sou cria de Hisi,
 Não sou noiva indigna,
 Não sou casada com a desonra;
 Eu darei à luz a um nobre herói
 Darei à luz a um filho imortal
 Que governará entre os grandes
 Governará o velho Väinämöinen”⁴⁵
 (CRAWFORD, 2004, p.453 (Runa L))

Aqui vemos o diálogo entre Marjatta, após revelar sua gravidez, e seu pai, que a rejeita e a desonra, chamando-a de “filha de Hisi”. Embora ela mesma não tenha certeza das circunstâncias que levaram à sua gravidez, sendo virgem, Marjatta profetiza que seu filho será um herói, imortal, que dominará até mesmo Väinämöinen.

O *Kalevala*, mesmo alterando os mitos e lendas dos povos da Carélia, acabou criando, pela forma como foi assimilado socialmente, uma mitologia própria em torno de si mesmo. Integrando o cânone da literatura finlandesa com uma posição de destaque, a obra oficializou e modificou a relação nacional com o folclore careliano, pois este passou a ser sinônimo de origem da identidade finlandesa, mesmo vindo de apenas um grupo étnico dentre os vários que constituíram o país.

2.9 Väinämöinen – O herói trovador

Esta divisão do capítulo se dedica à análise da figura do herói Väinämöinen, reconhecido como principal personagem dentre os protagonistas do poema *Kalevala*. Väinämöinen é hoje reconhecido como uma figura nacional do povo finlandês. Para isto, utilizaremos o conceito de *aedo*, presente em Campbell (2013). Apesar de se apresentarem diferentemente do que foi proposto por Campbell⁴⁶, os momentos da

⁴⁵ “Go, thou evil child of Hisi,/ Go, thou child of sin and sorrow,/ Wedded only to dishonor,/ To the Great Bear’s rocky chamber,/ To the stone-cave of the growler,/ There to lessen all thy troubles,/ There to cast thy heavy burdens!”/Mariatta, child of beauty,/ Thus made answer to her father:/ “I am not a child of Hisi,/ I am not a bride unworthy,/ Am not wedded to dishonor;/ I shall bear a noble hero,/ I shall bear a son immortal,/ Who will rule among the mighty,/ Rule the ancient Wainamoinen.”

⁴⁶ Campbell não explora densamente o arquétipo do herói trovador, e sua análise do mito do herói é voltada principalmente para o herói guerreiro.

jornada do herói são perceptíveis na trajetória de Väinämöinen, e serão explorados mais densamente no final deste capítulo.

Ao descrever o *aedo* como personagem da jornada do herói, Campbell (2013), ressalta sua importância como guardião do passado e da memória. Ele é o detentor da sabedoria ancestral. Para o autor, o *aedo* é um personagem ligado à sabedoria, à tradição e, sobretudo nas mitologias indígenas, aos xamãs mais velhos, responsáveis por ensinar aos mais jovens os mitos dos grandes heróis de seu povo.

Sob esta perspectiva, Väinämöinen se aproxima na descrição do arquétipo do *aedo* por ser descrito diretamente como sábio e guardião das tradições ancestrais da própria terra, além de, obviamente, ter a fonte de seu poder ligada à música e à magia das palavras. Contudo, Väinämöinen é um herói em sua própria jornada, não apenas um dos personagens que integram a jornada de outrem.

Em oposição à figura clássica do herói guerreiro, Väinämöinen se apresenta como um bardo, figura similar a um *aedo* ou trovador, um músico, poeta e contador de histórias. Entretanto, o personagem além dessa função tinha a habilidade mágica de alterar a natureza com sua música e seus poemas. A magia do personagem tem raiz não apenas em sua origem divina, mas também na tradição xamânica que ele professa, ou seja, a magia é conferida a ele pela própria natureza.

Ao contrário de heróis épicos como Ulisses, ou Arthur, Väinämöinen não se enquadra no arquétipo do herói guerreiro⁴⁷. Embora ele participe de batalhas e enfrentamentos, seu *ethos* é diferente destes heróis. Väinämöinen é, primeiramente, um sábio, e um trovador. Ele não busca aventuras, e, embora sua função seja confrontar o mal, a batalha não o traz glórias ou reconhecimento.

⁴⁷ Uma notável exceção de herói clássico que não seja um guerreiro, conforme apresentado no capítulo anterior, é Orfeu, que se aproxima do arquétipo do *aedo*.

Figura 08: Väinämöinen toca o Kantele



Fonte: Acervo da Galeria Nacional Finlandesa, Helsinki.

2.9.1 O nascimento de Väinämöinen

Na Runa I, a deusa Ilmatar, mãe do herói, após vagar pelos oceanos, encontra um pássaro que precisa de um lugar para pousar. Ilmatar dobra seus joelhos e permite que ela pouse, a ave então bota seis ovos dourados e um ovo de ferro. Conforme os ovos se aquecem ao serem chocados, a deusa se move e os ovos caem, criando a abóboda celeste, as estrelas, o sol, as nuvens e a crosta terrestre. A deusa começa a moldar as formas do mundo, criando rios, lagos, montanhas e planícies, e após o mundo ter tomado forma, Väinämöinen decide nascer.

Como a Lua se recusou a libertá-lo,
 E o Sol não fez seu parto,
 Nem auxiliou o Grande Urso,
 Sua existência tornou-se cansativa,
 E sua vida um aborrecimento
 Irrompeu então do portal
 De sua escura e sombria fortaleza;
 Com seu forte, mas inominado dedo,
 Abriu ele a fechadura resistente,
 Com os dedos de seu pé esquerdo,

E os dedos de sua mão direita,
 Rastejou pelo portal,
 Para o limiar de sua habitação,
 De joelhos pelo umbral,
 Lançou-se de cabeça para frente
 Mergulhou nas profundezas do oceano,
 Movendo a água com suas mãos,
 Mergulhou aqui, mergulha acolá,
 Nadou ele para norte, nada para sul,
 Nadou para leste, nadou para oeste,
 Estudando as redondezas.
 Assim nosso herói atingiu a água,
 Lá ficou por cinco anos,
 Seis longos anos, e até sete anos,
 Até o outono do oitavo ano
 Quando enfim deixou as águas,
 Parou sobre um promontório
 Numa costa descampada;
 De joelhos deixou o oceano,
 Plantou na terra seu pé direito,
 No chão sólido seu pé esquerdo,
 Pôs suas mãos acima de si,
 Ergueu-se ereto para ver o sol,
 Ergueu-se para ver o luar dourado,
 Que possa contemplar o Grande Urso,
 Que ponderem as estrelas,
 Assim nosso herói, Väinämöinen,
 Assim o maravilhoso encantador
 Nasceu de sua mãe,
 Ilmatar, a filha do Éter.⁴⁸
 (CRAWFORD, 2004, p.37 (Runa I))

Embora neste momento não seja mencionada sua aparência, as ações tomadas por Väinämöinen não condizem com um recém-nascido, e o poema dá a entender que por sua longuíssima gestação, ele já nasceu velho. Assim como sua mãe, o herói não alcança terra firme de imediato, tendo que nadar sem rumo, explorando os oceanos.

⁴⁸ Original: “Since the Moon refused to free him, / And the Sun would not deliver,
 Nor the Great Bear give assistance, / His existence growing weary, / And his life but an annoyance, /
 Bursts he then the outer portals / Of his dark and dismal fortress; / With his strong, but unnamed finger,
 Opens he the lock resisting; / With the toes upon his left foot, / With the fingers of his right hand, / Creeps
 he through the yielding portals / To the threshold of his dwelling; / On his knees across the threshold, /
 Throws himself head foremost, forward / Plunges into deeps of ocean, / Plunges hither, plunges thither, /
 Turning with his hands the water; / Swims he northward, swims he southward, / Swims he eastward,
 swims he westward, / Studying his new surroundings. / Thus our hero reached the water, / Rested five
 years in the ocean, / Six long years, and even seven years, / Till the autumn of the eighth year, / When at
 last he leaves the waters, / Stops upon a promontory, / On a coast bereft of verdure; / On his knees he
 leaves the ocean, / On the land he plants his right foot, / On the solid ground his left foot, / Quickly turns
 his hands about him, / Stands erect to see the sunshine, / Stands to see the golden moonlight, / That he
 may behold the Great Bear, / That he may the stars consider. / Thus our hero, Wainamoinen, / Thus the
 wonderful enchanter / Was delivered from his mother, / Ilmatar, the Ether’s daughter.”

Ao encontrar a costa, Väinämöinen se ergue, e se afirma perante as entidades existentes (o Sol, a Lua, as Estrelas e o Grande Urso) como um novo ser daquele mundo, reafirmando sua existência agora fora do ventre de sua mãe. Väinämöinen passa a ser uma das potências agindo sobre o mundo, e a partir de seu nascimento, ele deve descobrir e desempenhar sua função como tal.

2.9.2 O herói exerce a força divina sobre a natureza

A magia de Väinämöinen não está apenas relacionada à música, mas como a natureza responde a ela, característica da tradição xamânica, na qual a fonte da magia é o mundo natural em si. No fragmento abaixo vemos um excerto da Runa XLVII – Louhi rouba o Sol e a Lua. Neste conto, a feiticeira Louhi sequestra o Sol e a Lua, obrigando o deus Ukko a criar uma nova estrela, que acidentalmente cai na Terra. No trecho transcrito a seguir, tirado do início do conto, vemos a Natureza se regozijando com a música de Väinämöinen:

Väinämöinen, antigo menestrel,
tocou novamente as mágicas cordas de sua harpa,
cantou em maravilhosa harmonia,
encheu o norte de prazer e alegria.
Melodias subiram ao Céu,
canções subiram aos aposentos da Lua,
ecoaram pelas brilhantes janelas do Sol
e a Lua deixou seu posto
cai e se acomoda na bétula;
e o Sol vem de seu castelo,
intala-se nos ramos do abeto,
vem compartilhar do prazer
vem ouvir o cantar,
à harpa de Väinämöinen..⁴⁹
(CRAWFORD, 2004, p. 429 (Runa XLVII))

No excerto, percebemos que o herói não apenas encanta a natureza, mas ele é responsável, neste momento, pelo amanhecer. Ao tocar sua música, a lua vai deitar-se entre as bétulas e o sol surge por detrás dos abetos, representando o momento do final da noite e do nascer do sol. A forma com a qual Väinämöinen direciona os astros não é direta,

⁴⁹Original: “Wainamoinen, ancient minstrel,/ Touched again his magic harp-strings,/ Sang in miracles of concord,/ Filled the north with joy and gladness./ Melodies arose to heaven,/ Songs arose to Luna’s chambers,/ Echoed through the Sun’s bright windows/ And the Moon has left her station,/ Drops and settles in the birch-tree;/ And the Sun comes from his castle./ Settles in the fir-tree branches,/ Comes to share the common pleasure,/ Comes to listen to the singing,/ To the harp of Wainamoinen.”

ele não comanda que o Sol e a Lua se movam, os corpos celestes apreciam sua música e movem pelo céu para ouvi-lo tocar.

2.9.3 A ligação com a terra

A relação entre Väinämöinen e sua terra pode ser interpretada como uma analogia à história do povo finlandês. Väinämöinen também representa as tradições antigas da Finlândia. Ele possui a magia que há na própria terra onde habita, por isso pode moldá-la segundo sua vontade. Analisamos agora a Runa II – O Semear de Väinämöinen, que narra o momento logo após seu nascimento quando o herói pisa em terra pela primeira vez. Neste excerto podemos ver a ligação profunda expressa entre Väinämöinen e a Carélia. Väinämöinen não decide imediatamente semear a terra, primeiro ele ali viveu, conheceu as estações e o território antes de tomar para si a tarefa de semeá-lo.

Então surgiu o velho Väinämöinen,
Com seus pés sob a ilha,
Na ilha banhada pelo oceano,
Ali permaneceu por muitos verões,
Ali ele viveu muitos invernos,
Na ilha vasta e vaga,
muito pensou, por muito refletiu,
Aquele que por si deveria semear a ilha,
Aquele que para si as sementes deveria espalhar.⁵⁰
(CRAWFORD, 2004, p. 38 (Runa II))

2.9.4 Os limites do poder

Embora seja muito poderoso, Väinämöinen não obtém êxito sempre que confrontado. Além disso podemos observar que a magia não é seu único recurso, o conhecimento da natureza e das propriedades medicinais de plantas também é essencial durante suas aventuras. Abaixo, trazemos um excerto vindo da runa VIII – Donzela do arco-íris, no qual Väinämöinen conhece a filha de Louhi, a bela donzela do norte. Para tentar cortejá-la, ele tenta forjar um recipiente de impossível fabricação que ela exige. Ao tentar forjá-lo, o herói é ferido pelos demônios da floresta Hiisi e Lempo, sua magia não

⁵⁰ Original: “Then arose old Wainamoinen,/ With his feet upon the island,/ On the island washed by ocean,/ Broad expanse devoid of verdure;/ There remained be many summers,/ There he lived as many winters,/ On the island vast and vacant,/ well considered, long reflected,/ Who for him should sow the island,/ Who for him the seeds should scatter;”

é suficiente para estancar o ferimento e ele precisa buscar ajuda. Neste trecho Väinämöinen tenta sem sucesso estancar seu ferimento:

Então o ancião Väinämöinen
 Assim começou seus encantamentos,
 Assim começou seu cantar mágico,
 Da origem do mal;
 Cada palavra em perfeita ordem,
 Sem esforço para lembrar-se,
 Canta a origem do ferro,
 Que poderia um parafuso moldar,
 Assim prepara um olhar de certeza,
 Para as feridas que fez o machado,
 Que a machadinha rasgara.
 Mas o fluxo escorre como um regato,
 Correndo como uma torrente ensandecida,
 Mancha as ervas sob os prados,
 Dificilmente se vê o verde
 Que o fluxo de sangue não tenha coberto
 Como ele flui e corre à diante
 Do joelho do mago
 Das veias de Väinämöinen
 Agora o sábio e ancião menestrel
 Junta líquens do arenito,
 Pega-os de troncos de bétulas,
 Junta musgo com o charco,
 Puxa a grama dos prados,
 Para assim parar o fluxo escarlate,
 Para assim fechar as feridas abertas;
 Mas seu trabalho não teve sucesso,
 E a corrente escarlate continua a fluir.⁵¹
 (CRAWFORD, 2004, p.90 (Runa VIII))

A música de Väinämöinen é capaz de agir sobre o metal das ferramentas que utilizava, mas ela não pode estancar seu ferimento. Para remediar sua lesão, ele recorre aos conhecimentos médicos convencionais: utilizar líquen, musgo e gramíneas para suprimir o sangramento até que ele consiga buscar ajuda. Entretanto, por se tratar de uma

⁵¹ Original: “Then the ancient Wainamoinen/ Thus begins his incantations,/ Thus begins his magic singing,/ Of the origin of evil;/ Every word in perfect order,/ Makes no effort to remember,/ Sings the origin of iron,/ That a bolt he well may fashion,/ Thus prepare a look for surety,/ For the wounds the axe has given,/ That the hatchet has torn open./ But the stream flows like a brooklet,/ Rushing like a maddened torrent,/ Stains the herbs upon the meadows,/ Scarcely is a bit of verdure/ That the blood-stream does not cover/ As it flows and rushes onward/ From the knee of the magician,/ From the veins of Wainamoinen./ Now the wise and ancient minstrel/ Gathers lichens from the sandstone,/ Picks them from the trunks of birches,/ Gathers moss within the marshes,/ Pulls the grasses from the meadows,/ Thus to stop the crimson streamlet,/ Thus to close the wounds laid open;/ But his work is unsuccessful,/ And the crimson stream flows onward.”

ferida provocada por seres sobrenaturais, nem a magia nem os cuidados iniciais são suficientes, e a hemorragia não para.

Na descrição do fluxo sanguíneo também podemos perceber a relação com a terra, a forma como o sangue flui pelos prados, correndo de dentro do herói para os campos, cobrindo a terra ao seu redor, se remete à própria função de Väinämöinen na criação do mundo: fecundar a terra.

2.9.5 A partida da terra

Um dos momentos mais discutidos do *Kalevala* é, sem dúvidas, o momento da partida de Väinämöinen. Na Runa L, após procurar o bebê da virgem Marjatta com a intenção de mata-lo, o herói os encontra e é o próprio bebê quem o desafia. Assim como ele, o bebê nascera de uma virgem já capaz de impor-se perante o mundo. Depois de discutirem, Väinämöinen deixa o bebê viver e percebe que os poderes são superiores aos que haviam existido, assim, ele então decide deixar sua terra, e retornar apenas quando as pessoas lembrarem de seus ensinamentos e buscarem a religião antiga (o xamanismo). Neste excerto, vemos o momento em que Väinämöinen decide partir:

Com o passar dos anos Väinämöinen
 Reconheceu seus poderes enfraquecidos,
 De mãos vazias, de coração pesado,
 Cantou seu adeus para a terra do Norte,
 Parara as pessoas de Vainola;
 Cantou para si um barco de cobre,
 Belos seus comandos mágicos;
 Sentou o mago no timão,
 Sentou o antigo sábio-cantor.
 Para oeste, para oeste navegou o herói
 Pelo azul-e-preto das águas,
 Cantando ao deixar Vainola,
 Sua queixosa canção ecoa:
 “O sol pode nascer e se pôr na Finlândia,
 Raiar e anoitecer por gerações,
 Quando o Norte aprender muitos ensinamentos
 Recordarão minhas palavras sábias,
 Famintos pela verdadeira religião.
 Então a Finlândia precisará de minha vinda,
 Olhará por mim na alvorada,
 Que eu possa trazer o Sampo,
 Trazer novamente a harpa da alegria,
 Trazer de noite o luar dourado,

Trazer de novo o sol prateado,
 Paz e fartura para o Norte.”
 Assim o velho Väinämöinen,
 Em seu navio listrado de cobre,
 Deixou sua tribo em Kalevala,
 Navegando pela fumaça ondulante,
 Navegando pelos vapores azul-celeste,
 Navegando pela sombra do entardecer,
 Navegando para o fegoso amanhecer,
 Para a região das terras altas,
 Para a borda mais baixa do céu;
 Rápido ganhou horizonte,
 Ao porto de cor púrpura.
 Ali ancorou firmemente seu barco,
 Repousou em seu barco de cobre;
 Mas desapareceu sua harpa de magia,
 Suas canções e palavras sábias,
 Para longa alegria da Finlândia.⁵²
 (CRAWFORD, 2004, p.459 (Runa L))

Embora reconheça que seus poderes estão enfraquecidos pela presença do novo deus, Väinämöinen profetiza que sua volta será necessária, pois seu povo precisará da verdadeira religião, o xamanismo, novamente. Ao contrário do que é visto em *Mors d'Arthur*, de Thomas Mallory, não há uma derrota em batalha que determina o fim da antiga tradição, mas o reconhecimento do abandono da crença religiosa, o que implica no enfraquecimento dos heróis de Kalevala.

Väinämöinen, utiliza sua magia uma vez mais para forjar o barco onde navegará para o horizonte longínquo e canta um último lamento, anunciando sua partida e predizendo o momento de seu retorno. Este retorno, contudo, não será num momento pacífico: o herói retornará com sua magia em um momento de necessidade de seu povo, levando consigo o Sampo e trazendo novamente seu kantele para trazer a paz por fim.

⁵² Original: “As the years passed Wainamoinen/ Recognized his waning powers,/ Empty-handed, heavy-hearted,/ Sang his farewell song to Northland,/ To the people of Wainola;/ Sang himself a boat of copper,/ Beautiful his bark of magic;/ At the helm sat the magician,/ Sat the ancient wisdom-singer./ Westward, westward, sailed the hero/ O'er the blue-back of the waters,/ Singing as he left Wainola,/ This his plaintive song and echo:/ “Suns may rise and set in Suomi,/ Rise and set for generations,/ When the North will learn my teachings,/ Will recall my wisdom-sayings,/ Hungry for the true religion./ Then will Suomi need my coming, /Watch for me at dawn of morning, /That I may bring back the Sampo, /Bring anew the harp of joyance,/ Bring again the golden moonlight,/ Bring again the silver sunshine,/ Peace and plenty to the Northland.”/ Thus the ancient Wainamoinen,/ In his copper-banded vessel,/ Left his tribe in Kalevala, Sailing o'er the rolling billows,/ Sailing through the azure vapors,/ Sailing through the dusk of evening,/ Sailing to the fiery sunset,/ To the higher-landed regions,/ To the lower verge of heaven;/ Quickly gained the far horizon,/ Gained the purple-colored harbor./ There his bark be firmly anchored,/ Rested in his boat of copper;/ But be left his harp of magic,/ Left his songs and wisdom-sayings,/ To the lasting joy of Suomi.”

III. A CONSTRUÇÃO DO HERÓI EM *O TROVADOR KERIB* (ASHIK KERIB)

Neste capítulo apresentaremos o filme *Trovador Kerib*⁵³ (1988), do diretor georgiano Sergei Paradjanov, discutindo brevemente questões políticas e identitárias que influenciaram sua realização, sua estética artística, a relação do filme (e do conto) com a tradição oral e, sobretudo, a jornada do herói na figura do protagonista Kerib.

3.1 Trovador Kerib

Trovador Kerib (1988) foi o último filme realizado por Sergei Paradjanov, dedicado ao cineasta Andrei Tarkovsky e “a todas as crianças do mundo”.⁵⁴ O filme, conforme já destacamos, tem seu roteiro construído a partir do conto de mesmo nome compilado pelo escritor russo do século XIX Mikhail Lermontov, baseado em histórias da tradição oral de povos do Cáucaso, região da Europa oriental entre o mar Negro e o mar Cáspio, onde se situa a Geórgia terra natal de Paradjanov.

A história gira em torno do jovem trovador Kerib, que deseja desposar a jovem Magul-Megheri, filha de um homem rico da cidade de Tiflis, que não aprova a união deles pelo fato de trovador não ser rico. O trovador então decide partir para buscar riquezas e poder se casar com sua amada, que promete esperá-lo por mil dias e mil noites⁵⁵, ou então seu pai a casará com outro homem. O herói parte em sua jornada, mas é enganado por Kurshudbek, o pretendente escolhido pelo pai de Magul-Megheri, que rouba suas roupas e retorna à cidade dizendo a todos que Kerib está morto.

Kerib recebe ajuda de um homem que o leva para sua aldeia onde ele reencontra seu antigo mestre, aquele que lhe ensinou a tocar o saz, em seu leito de morte. Ele participa dos ritos fúnebres e continua sua jornada, tocando num casamento onde os convidados são cegos, guiando-os pelo caminho. Kerib então chega à cidade de Kalaf,

⁵³ Chamamos a atenção para a forma como os títulos estarão apresentados: *Trovador Kerib* refere-se ao filme de Sergei Paradjanov, enquanto *O Trovador Kerib* refere-se ao conto de Mikhail Lermontov.

⁵⁴ Em entrevista a Ron Holloway (*Kinema*), o cineasta Sergei Paradjanov refere-se a *Trovador Kerib* como um filme para crianças. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20071206074545/http://www.kinema.uwaterloo.ca/hollo961.htm>>

⁵⁵ Podemos perceber aqui uma estrutura alegórica típica do folclore árabe, também vista, por exemplo, em *As Mil e Uma Noites*.

onde o paxá⁵⁶, encantado por sua música, decidiu mantê-lo preso como seu menestrel. Após algum tempo como servo, Kerib enfrenta um tigre para conquistar sua liberdade, mas se vê sozinho no deserto. É neste momento que ele é obrigado a enfrentar seus demônios, pois não conseguirá cumprir a promessa feita para sua amada e não retornará em tempo, o herói clama por ajuda e aparece São Jorge. O santo o leva até Tiflis no milésimo primeiro dia, Magul-Megheri está quase pronta para seu casamento arranjado. Ao chegar na cidade, não acreditam que Kerib seja ele mesmo, pois todos pensavam que este havia morrido, então o trovador decide tocar uma música e é prontamente reconhecido por sua mãe e sua irmã.

Para provar sua identidade, ele pega a terra que recolheu debaixo do cavalo de São Jorge e, evocando o santo, joga-a sobre os olhos de sua mãe, que o reconhece prontamente. Ele então impede que Kurshudbek despose Magul-Megheri e pode enfim se casar com ela.

Trovador Kerib foi exibido na 11ª Mostra internacional de cinema em São Paulo, em 1989, sobre a apresentação do filme, Ferreira (1990) afirma que “foi tão pouco compreendido e apreciado pela crítica e pelo público, voltando a ser exibido em 1990, em circuito corrente, com bem mais ampla aceitação”.

3.1.1 O conto de Mikhail Lermontov

O conto *O Trovador Kerib*⁵⁷ foi compilado para o idioma russo pelo autor Mikhail Lermontov, nascido em Moscou no ano de 1814, vindo de uma família aristocrática, foi educado entre a nobreza. O autor teve sua formação superior interrompida por um de muitos conflitos que teria com a aristocracia czarista, o que culminaria em seu exílio ao Cáucaso pelo czar Nicolau I.

Lermontov escreveu várias peças pelas quais é reconhecido pela influência causada por elas na dramaturgia russa, assim como por sua poesia, por vezes dotada de caráter heroico e temas reflexivos. As paisagens do Cáucaso também são temas

⁵⁶ Título otomano dado aos governadores e vizires de uma província.

⁵⁷ Originalmente possuía o subtítulo “Conto turco” (em russo: Турецкая сказка), trazido na edição brasileira de 1944 como “Um conto de fadas turco”.

recorrentes tanto em sua prosa quanto em sua poesia. Uma de suas obras mais notáveis para a literatura russa foi o romance melancólico *Um Herói de Nossos Tempos*⁵⁸(1840).

Durante o período de seu primeiro exílio na Geórgia, Lermontov conheceu o poeta Iliá Chavchavadze, e passa a ter grande interesse pela cultura dos povos Cáucaso. É nesta época que, tendo aprendido os idiomas locais, ele traduz o conto popular Ashik Kerib – O Trovador Kerib, assim como outros contos tradicionais.

O conto começa com a descrição de Maghul-Megheri e Kerib, edificando a beleza da donzela e ressaltando a pobreza de Kerib e seu único dom: a habilidade de compor canções que encantavam à todos. Em seguida vemos a descrição do encontro do primeiro casal e de como se apaixonaram, e temos o chamado à aventura, Kerib partirá por sete anos para reunir o dote necessário e se casar com Maghul-Megheri. Kurdshudbek, o engana e leva sua roupa à cidade, dizendo para Magul-Megheri que seu amado está morto, ela não acredita e mantém-se fiel à promessa.

Durante a jornada, Kerib fica conhecido por sua habilidade como menestrel, e os criados do paxá de Kalaf o descobrem tocando em uma aldeia. Os homens decidem levá-lo forçadamente até seu senhor, que permitiu que Kerib fosse um membro de sua corte, vestindo roupas exuberantes, recebendo ouro e prata. Vivendo na corte, o herói se esquece de sua promessa de retorno, até que um dia vem um mercador de Tiflis com uma mensagem de Magul-Megheri para Kerib: o tempo para cumprir-se a promessa estava no fim, faltavam apenas três dias.

O herói, sem saber o que fazer, chama por Alá que lhe envia um homem num cavalo branco. Kerib mente, e diz que precisa ir até a cidade de Arzerum, próxima de onde estavam, depois mente novamente, dizendo que seu destino era Kars, ao chegar na segunda cidade, ele revela que mentiu e que precisava ir para Tiflis, mas precisava provar que saíra de Arzerum para Tiflis em um dia. O santo então instrui que ele pegue terra do chão e desaparece logo em seguida, então o herói percebe que foi ajudado por Haderiliaz, nome muçulmano de São Jorge.

Chegando em sua casa, Kerib se apresenta para sua irmã, que não o reconhece, mas ao tocar o saz ela se lembra dele, os dois juntamente com sua mãe, agora cega, vão para a casa de Magul-Megheri impedir seu casamento. Na festa, ninguém acredita que

⁵⁸ A tradução brasileira de Geroy nashevo vremeni, datada de 1999, ficou a cargo de Paulo Bezerra.

aquele fosse Kerib, mesmo após sua amada ter reconhecido sua voz. Para que todos acreditem, Kerib jura pelo poder de São Jorge que sua mãe será curada se o que ele falar for verdade e passa sob seus olhos a terra que recolhera. Quando sua mãe é curada, é anunciado que ele e Magul-Megheri poderão se casar, e ele decide dar a mão de sua irmã para Kurdshudbek.

No Brasil, o conto foi publicado em 1944 no livro *Os Colossos da velha e da Nova Rússia* pela editora Mundo Latino, com tradução de J. da Cunha Borges e teve a mesma edição publicada novamente no jornal Folha da Manhã em março de 1952.

3.1.2 Sergei Paradjanov

Sergei Paradjanov (1924 – 1990) foi um cineasta georgiano que é considerado um dos mais importantes cineastas soviéticos do século XX. A Geórgia, é uma país da Europa Oriental localizado na região do Cáucaso (entre o Mar Negro e o Mar Cáspio), faz fronteira ao norte com a Rússia e ao sul com a Turquia, a Armênia e o Azerbaijão. O país passou a fazer parte do território Russo e em 1917 foi criada a República Socialista da Geórgia, que duraria até o final da União Soviética, em 1991.

Formado em direção no VGIK (Instituto Cinematográfico Gerasimov) em Moscou, uma das mais antigas escolas de cinema da Europa, foi mandado para a Ucrânia, onde trabalhou no estúdio Dovshenko em seus primeiros filmes, ainda alinhados à estética do realismo soviético, política de estado imposta à arte pelo governo da URSS, caracterizada por exaltar a sociedade comunista e representá-la de maneira positiva e triunfal.

Após se desligar do instituto, o diretor passou a adotar uma estética cinematográfica diferente, com uma proposta mais artística e metafórica, e após seu primeiro sucesso, *Shadows of Forgotten Ancestors* (1965), desconsideraria seus trabalhos anteriores. Influenciado pelas concepções artísticas do também cineasta e amigo Andrei Tarkovsky, ele começou a subverter as concepções de tempo e as estruturas narrativas estatizadas até então no cinema soviético.

Em seu filme *A Cor da Romã* (1969), sobre a vida do poeta (e trovador) armênio Sayat-Nova (1712 - 1795) traz a marcante estética visual das iluminuras armênias e persas, com filmagens feitas em mosteiros históricos armênios. A narrativa não se pretendia

biográfica, sendo repleta de elementos simbólicos baseados no estilo poético de Sayat-Nova. A colagem de elementos e a câmera estática, que serão explorados mais à frente neste capítulo, já estavam presentes nesta obra, marcando o estilo de Paradjanov.

O cinema proposto por Tarkovsky e por Paradjanov não pensa em um fluxo temporal contínuo entre as imagens, mas em imagens densas e sequências desaceleradas, da ordem da imobilidade tão oposta à imagem-movimento no cinema ocidental (Deleuze, 1990, p.95). Para Tarkovsky, a montagem do filme não necessariamente deveria ser fluida (como deveria ser a filmagem), mas deveria reunir as filmagens, já dotadas de temporalidade, e organizá-las. Sobre isto, o diretor afirma:

A montagem, em última instância, nada mais é que a variante ideal da junção das tomadas, necessariamente contidas no material que foi colocado no rolo de película. Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco.

(TARKOVSKY, 1998, p.136)

Paradjanov passou a ser perseguido pelo governo da União Soviética tanto por sua estética provocativa quanto por sua vida pessoal. Em 1973, o diretor seria preso acusado de estupro, homossexualismo (crime pelo qual fora preso antes em 1948) e suborno, sendo solto em 1977, e preso novamente em 1982 por um período mais curto de tempo. Após inúmeros pedidos de seus amigos artistas para o governo, ele seria solto permanecendo sob vigilância, e voltaria a produzir apenas com a amenização da situação política, na metade dos anos de 1980, dirigindo *Trovador Kerib* em 1988. Em 1990, Paradjanov faleceria, deixando incompleto seu filme *A Confissão*, confiando os negativos aos cuidados de seu amigo e também diretor Mikhail Vartanov.

3.2 O Cáucaso

Embora a região seja formada por diversos países e nações divididas diferentemente ao longo da história, para esta pesquisa traremos apenas informações sobre a Armênia, o Azerbaijão e a Geórgia, por sua relevância dentro da obra de Paradjanov para compreendermos a multi-culturalidade que nos é apresentada.

O Cáucaso é uma região entre a Europa e a Ásia, situada entre o mar Negro e o mar Cáspio. A região foi explorada pelos gregos no século VIII a.C., e durante a antiguidade também foi povoada por romanos, persas e partas.

Figura 09: Mapa da região do Cáucaso



Fonte: Enciclopedia Cubana.⁵⁹

Durante a idade média, a civilização no Azerbaijão e na Geórgia prosperou com o comércio e a construção de fortalezas, com a queda de Constantinopla a região passou para o domínio otomano até o final do século XVIII, com a conquista da Geórgia e posteriormente de toda a região até o Azerbaijão.

Após a revolução russa, foram criadas as repúblicas socialistas da Armênia, Azerbaijão e Geórgia, que teriam sua independência em 1991 com a declaração de independência da União Soviética⁶⁰. Os processos de reestruturação da república nos três países não foram pacíficos, envolvendo conflitos entre grupos internos e com as nações vizinhas.

⁵⁹ Disponível em: <<https://www.ecured.cu/C%C3%A1ucaso>>. Acesso em 27 de maio de 2019.

⁶⁰ Declaração nº124-H do Soviete Supremo da União Soviética

3.2.1 A trilogia do Cáucaso, de Paradjanov – Identidade Nacional

Paradjanov retrata de maneira vívida os costumes e tradições do Azerbaijão em *Trovador Kerib*, assim como fizera com as culturas armênia e geórgiana em *A Cor da romã* (1969) e *A Lenda da Fortaleza Suram* (1985), respectivamente. Exaltar as tradições dos povos do Cáucaso foi um ato arriscado considerando todas as tensões étnicas que aconteciam na União Soviética durante na época que precedeu a *glasnost*⁶¹. Como bem observa Amir Labaki:

Ninguém melhor do que Paradjanov cantou as várias aldeias culturais mantidas artificialmente unidas pelo decadente império soviético. Foi ele, como escreveram Mira e Antonin Liehn, “o primeiro a indicar o quanto o folclore e as tradições artísticas locais podem novamente se tornar fonte de enriquecimento visual par ao cinema soviético”. (LABAKI, 1991, p. 76)

Os mitos tratados nos filmes são uma forma de retomar a história e a identidade das noções sufocadas pelo domínio soviético. Relembrar os mitos é evocar a memória os feitos e grandes heróis de um povo, reafirmando a identidade cultural de um grupo.

Em *Trovador Kerib*, a cultura azerbaijana é representada pelo diretor de modo exuberante, em cores vívidas, com tapetes, tecidos e indumentárias que alimentam a noção de fantasia da obra. A trilha sonora e as cores têm um papel muito importante na construção dessa estética. A maquiagem dos atores também referencia os desenhos de mosaicos e tapeçarias tradicionais, com olhos bem delineados e o contraste intenso entre os tons das roupas, pele e cabelo.

Para isso, são utilizados recursos artísticos que vão além do vocabulário cinematográfico, pois a construção de cada plano parte de sua plasticidade, sendo observados cor, forma, luz, movimento, etc., características predominantes da linguagem da pintura, por exemplo, enquanto que narrativa, enredo, diálogo, movimentos de câmera, enquadramentos, etc. são subvertidos. (NOTARI, 2012, p.3)

O que se confirma no enquadramento a seguir de *Trovador Kerib*:

⁶¹ A *glasnost* foi a política de abertura política da União Soviética iniciada em 1986. No ocidente, a reconhecemos como o que permitiu o contato do país com outras nações, mas dentro da própria URSS, ela acabou intensificando a formação de grupos nacionalistas e disputas regionais de diversos grupos étnicos, o que culminaria na dissolução da URSS.

Figura 10: Peça em prata e pedras representando amantes



Fonte: Trovador Kerib (Ashik Kerib), 1988. 02min. 47s.

Em *A Lenda da Fortaleza Suram*, somos apresentados à história da cidade de Suram, onde por mais que tentassem, nenhuma fortaleza durava mais do que uma noite. Vardo, a vidente, ao ser consultada pelos homens do rei que estavam precisavam construir a fortaleza em vista de um ataque, declara que era necessário o sacrifício de um jovem de olhos azuis. Zurab se prontifica e permite ser emparedado vivo na construção dos muros. No dia seguinte, a muralha permanece em pé, o povo lamenta a morte de Zurab, mas comemora o sucesso de seu sacrifício.

Neste filme, a narrativa evoca as tensões entre a fé cristã e a fé muçulmana, conflito intenso na região sobretudo durante a idade média antes do domínio otomano, através de um dos personagens centrais. Também podemos perceber a presença de elementos similares à tradição helênica, como as estátuas da cena abaixo que possuem forte similitude com as cariátides gregas.

Figura 11: Os muros da cidade



Fonte: A lenda da fortaleza de Suram (Ambavi Suramis tsikhitsa), 1985. 19 min 36s.

Figura 12: Cariátides gregas



Fonte: Museu da acrópole de Atenas

Em *A Cor da Romã*, o enredo é baseado livremente na vida e na obra do poeta armênio Sayat-Nova de maneira extremamente simbólica, desde sua infância até sua velhice. Os elementos apresentados ao longo da narrativa são símbolos ligados a poética de Sayat-Nova, e representam elementos e momentos marcantes em sua trajetória. Um dos símbolos mais potentes na obra é a romã, que traz tanto a ideia da fertilidade e sexualidade quanto a ligação com a terra natal.

Os aspectos culturais armênios perceptíveis na obra aparecem através da rica tapeçaria, dos mosaicos tradicionais, que inspiram inclusive a maquiagem dos atores, e da locação das filmagens. Dentre os locais de filmagem na Armênia se encontram igrejas medievais como o Mosteiro de Akhtala, o Mosteiro de Haghpat, o Mosteiro de Sanahin, todas do século X, e a igreja do Mosteiro de São João, em Ardvi, construída por volta do século VIII.

Figura 13: Mosteiro de Akhtala em *A Cor da Romã*



Fonte: *A Cor da Romã* (Sayat Nova), 1969. 35min. 30s.

3.3 O cinema e a jornada do herói

O cinema é um meio através do qual o mito do herói continua sendo contado na contemporaneidade. De acordo com Campbell (2008), o cinema embora não crie mitos heroicos, reproduz a estrutura da jornada do herói em diferentes narrativas para diferentes

audiências. Mesmo em roteiros originais, os escritores baseiam-se nessas estruturas de maneira perceptível, como apontado por Campbell e Moyers em *O poder do Mito*:

MOYERS: Na primeira vez que vi *Guerra nas Estrelas*, pensei: “Esta é uma velha história numa roupagem nova”. A história do jovem chamado à aventura, o herói que parte em expedição para enfrentar tormentos e provações, e retorna, após a vitória, com uma bênção para a comunidade...

CAMPBELL: Certamente Lucas se serviu de padrões mitológicos. O velho que funciona como conselheiro me faz pensar no mestre de espada, japonês. Conheci alguns desses mestres, e Bem Kenobi tem um pouco deles.

(CAMPBELL, 2008, p.154)

O autor então discorre sobre os momentos e personagens da jornada do herói presentes em *Guerra nas Estrelas*⁶², como o momento no qual os protagonistas se encontram presos no compactador de lixo é identificado como a descida às trevas necessária para que o herói controle sua energia inconsciente e possa então emergir transformado. O vilão Darth Vader, por exemplo, é identificado como a Sombra, um personagem que não foi capaz de desenvolver sua humanidade, que suprimiu a força de seu inconsciente ao invés de usá-la.

Campbell (2008), também discute a importância da manutenção do mito na contemporaneidade e a necessidade humana de que se contem histórias sobre heróis nas quais possamos nos inspirar.

Os mitos estimulam a tomada de consciência da sua perfeição possível, a plenitude da sua força, a introdução de luz solar no mundo. Destruir monstros é destruir as coisas sombrias. Os mitos o apanham, lá no fundo de você mesmo. Quando menino você os encara de um modo, como acontecia comigo ao ler as histórias dos índios. Mais tarde os mitos lhe dizem mais e mais e muito mais. [...] Os mitos são infinitos em sua revelação.

(CAMPBELL, 2008, p.157)

O cinema seria, então, uma forma de popularizar o contato com a jornada do herói, e por vezes, aos mitos, uma vez que estes não são mais passados oralmente nas sociedades ocidentais contemporâneas e devido ao difícil acesso (e incentivo) à literatura.

Além de *Guerra nas Estrelas*, muitos outros filmes reproduzem a jornada do herói. Tomemos como exemplo o filme *O Labirinto do Fauno*⁶³, dirigido por Guillermo del

⁶² Nesta entrevista, especificamente, Campbell se refere ao *Episódio IV: Uma nova esperança* (Lucasfilm Ltd., 1978)

⁶³ Warner Bros., 2006.

Toro. No filme a heroína é Ophelia, uma menina que descobre ser a reencarnação da princesa das fadas. Ela e sua mãe, prestes a dar à luz, estão no acampamento militar de seu padrasto, o capitão Vidal. Ela então encontra um fauno, que revela sua verdadeira origem e dá a ela três tarefas para que ela possa voltar ao mundo sobrenatural. Ophelia tem que enfrentar os monstros que querem impedi-la de retornar e o conflito entre os militares e os rebeldes, que estão atacando o acampamento. Depois da morte de sua mãe, logo após o parto, a heroína decide levar seu irmão recém-nascido para longe de seu padrasto e lhe é revelada sua última tarefa: o sacrifício de seu irmão ou de sua própria vida.

O filme se inicia contextualizando o espectador sobre o nascimento incomum da heroína ao recontar a história da princesa das fadas. O chamado à aventura se dá quando o Fauno, que também será o Mentor, revela a origem de Ophelia. A segunda etapa são as provações pelas quais a menina tem que passar para ser digna de retornar ao reino do submundo e enfrentar a violência sofrida no acampamento. A morte da mãe marca o final da segunda etapa, a queda da heroína, ela não pode salvá-la, nem pode receber a terceira tarefa do Mentor por ter ocasionado a morte das fadas, aqui a manifestação dos Ajudantes.⁶⁴ A Sombra é o capitão Vidal, sádico e autoritário, que inflige sofrimento à menina e sua mãe, importando-se apenas com seu filho como extensão de sua existência.

A opção de Paradjanov ao escolher contos tradicionais e não criar um herói para seu cinema não se dá ao acaso. Embora a estrutura da jornada do herói possa ser reproduzida num filme, trazer narrativas e elementos visuais marcantes de uma cultura é uma forma de trazer identidade à história apresentada. Não é apenas a jornada de um herói, é a jornada de um herói do Cáucaso.

3.4 A *collage* e o cinema de Paradjanov

A *collage* é um conceito amplamente observado nas artes visuais, percebidos na segunda metade do século XX na fotografia de Rodtchenko e na arte de Tátlin, por exemplo, mas presente desde o cubismo na distorção da figura e da perspectiva. O conceito de *collage* se aproxima muito do conceito de montagem, fundamental para o

⁶⁴ Sobre a figura dos Ajudantes nas narrativas, ver o ensaio “Os Ajudantes” de Giorgio Agamben (2007, p.31-35).

cinema. Tanto a montagem quanto a *collage* criam sequências narrativas, entretanto o sentido atribuído e a forma de construir essas sequências divergem entre elas.

Martin (2005), em *A Linguagem Cinematográfica*, dedica um capítulo inteiro para conceituar, exemplificar e discutir a montagem no cinema. Logo de início, a montagem é definida como “a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e duração”. O autor ainda diferencia a montagem narrativa da montagem expressiva, sendo a primeira aquela que ordena o filme em sequências lógicas e cronológicas, e a segunda, aquela produz um efeito de sentido através da justaposição de duas imagens. Sobre a montagem expressiva, o autor define:

Neste caso, a montagem visa exprimir através de si própria um sentimento ou uma idéia; deixa então de ser um meio para constituir um fim. Longe de ter por finalidade ideal o apagar-se durante a continuidade, facilitando ao máximo as ligações flexíveis de um plano ao outro, tende, pelo contrário, a produzir, sem cessar, efeitos de ruptura no pensamento do espectador.
(MARTIN, 2005, p. 167)

Podemos dizer então que a *collage* é uma forma de montagem que instaura um sistema próprio de significação dos elementos visuais e narrativos do filme. O sentido das cenas não deve ser buscado de maneira linear, uma vez que a narrativa se apresentará fragmentada e permitirá a ampliação dos significados que os elementos possuem e desempenham nela.

No cinema de Tarkovski e Paradjanov, percebemos colagens de elementos não necessariamente visuais (como a justaposição de imagens), mas da própria narrativa em si, na construção do tempo e da construção de realidade da obra. Notari (2012) afirma:

(...) o cinema tarkovskiano é caracterizado pela “narrativa fragmentária”, pois fendas são abertas na realidade contínua do espaço e esses elementos de “quebra” ocupam, integram e se organizam no espaço e nele se deslocam, permutando posições, sendo, portanto, transformadores de visualidades.
(NOTARI, 2012, p. 5)

Isso não quer dizer, entretanto, que o filme *Trovador Kerib* possua uma narrativa caótica, ou desestruturada, pelo contrário, como observa Notari (2012), o filme possui uma série de signos que anunciam algum elemento narrativo (uma situação, um personagem ou determinado foco narrativo, por exemplo). Em sua pesquisa, ela identifica esses anúncios como elementos visuais e auditivos, a música e as imagens como anunciadoras de eventos. Sobre a anunciação e a montagem, a autora comenta:

A anunciação faz parte da montagem, que pode ser considerada como uma característica estilística, que nos apresenta uma visão de mundo e que nos faz participantes e cocriadores dessas imagens, testemunhas e cúmplices dessa história, que se localiza num certo tempo e espaço, mas que consegue dialogar com conceitos muito mais abrangentes e universais da inquietação humana.
(NOTARI, 2012, p.13)

Um exemplo claro do uso da *collage* no filme são os créditos iniciais. Durante essa sequência de aproximadamente um minuto e meio, a tela alterna entre pinturas do Azerbaijão, representando mulheres e casais (com closes em alguns rostos), os créditos do filme e fotos de peças tradicionais como tapetes, artigos de ourivesaria e instrumentos musicais. O som também é um elemento de colagem nesta sequência: começamos ouvindo o som de instrumentos de cordas tradicionais e, abruptamente ele é substituído por um som ululante e grave ecoando.

Podemos observar no filme (mais à frente serão trazidos *stills* do filme) planos que valorizam a face do ator, sempre destacada pela maquiagem, geralmente em close, e tomadas com vários segundos de duração (tempo considerável em tela), onde a câmera permanece estática e o ator parado.

A imagem não só participa ou ilustra a narrativa, mas a constrói e a ressignifica ativamente, estabelecendo sentidos através da linguagem da *collage*. Embora os sentidos em torno do protagonista sejam diversos e variados, procuramos as principais construções que simbolizam suas características como herói, mais especificamente, as características que o identificam dentro do arquétipo de herói trovador.

A narrativa fragmentada com cortes e saltos evidencia uma linguagem similar ao da poesia oral, dividida em capítulos e sessões, com histórias que não necessariamente começam e terminam, das quais só conhecemos uma parte do desenvolvimento diretamente ligada à presença do trovador.

As imagens e a fotografia utilizadas durante o filme criam a figura de um herói austero, mas sensível. Diferentemente da figura do trovador da Europa ocidental, associado à felicidade e aventura, este trovador apresenta certa dureza em seu caráter, a jornada que ele empreende é equiparável a um exílio, e, mesmo assim, demonstra vaidade e certa inconsequência durante sua travessia, o que o leva a passar por situações de risco. Mas são, entretanto, essas mesmas características que o tiram dessas situações.

3.5 *Trovador Kerib* e a tradição oral

Embora tenhamos uma referência temporal – os mil e um dias do início ao final da jornada – é impossível saber exatamente quando os episódios ocorreram, ou estabelecer uma cronologia rígida entre eles. Esta estrutura descontínua dividida em capítulos é também característica da poesia oral.

Na tradição oriental, a literatura épica árabe apresenta diversas narrativas similares, um dos exemplos mais notáveis dessa estrutura em capítulos sem relação entre si, mas conectados por uma narrativa maior é a coleção de contos *As Mil e Uma Noites*⁶⁵, em que a narrativa principal é apresentada no início e retomada ao final dos contos, mas não há demarcação fixa de quais histórias foram contadas primeiro.

Essa linguagem fragmentada é perceptível em *Trovador Kerib* através da repetição de elementos visuais associados ao personagem principal, que, na poesia oral, pode aparecer na forma de epíteto⁶⁶, e que no filme vemos através das repetições visuais e dos elementos de *collage*.

O mesmo acontece no tratamento do som no filme de Sergei Paradjanov. Na maioria das cenas, tem-se a sobreposição de vozes e/ou músicas. Ao contrário do cinema convencional e comercial, não há a sincronização labial – artifício também utilizado por Pier Paolo Pasolini e Federico Fellini em alguns de seus filmes. Como aponta Mateus Araújo Silva:

Os atores não movem os lábios quando suas falas são proferidas na banda sonora. Em alguns casos inferimos que a voz corresponde à fala de algum personagem cujo corpo aparece na imagem. Em outros, a voz parece emanar de um narrador que conta a estória em “over”. Há planos em que não sabemos exatamente qual é a fonte da voz que ouvimos (narrador ou personagem?). Em outros ainda, uma voz que parece narrar a história de Kerib em “over” se superpõe à voz de um personagem cujo corpo aparece na imagem. Finalmente, há planos em que ouvimos muitas vozes sem que haja muitos corpos na imagem. (SILVA, 1996, p.20)

Fica evidente, na descrição sumarizada do pesquisador Mateus Araújo Silva, que, assim como no trabalho com as imagens, a utilização do som relacionado ao corpo

⁶⁵ *As Mil e Uma Noites* é uma coleção de contos populares árabes que trazem a história de Sherazade, esposa do rei Shariar, que para escapar da sentença de morte determinada por seu esposo o encanta contando várias histórias em sequência ao longo de mil e uma noites.

⁶⁶ Em O Kalevala, Väinämöinen é apresentado sempre como “velho e sábio/velho e justo Väinämöinen”, por exemplo.

imagético do filme é extremamente ousada e inventiva. Além disso, como atesta o pesquisador, a profusão e exuberância sonora de *Trovador Kerib* remete à tradição da narrativa oral, da qual o filme é tributário. A partir da seção 3.8, apresentaremos fotogramas que ressaltam estes elementos e representações.

3.6 Kerib – O herói trovador

Podemos entender uma analogia entre a figura do trovador e do diretor: ambos, apesar das diferenças de suporte, trabalham com a arte de narrar e contar histórias. Especificamente comparando Paradjanov e o trovador Kerib, percebemos mais incidências: os dois são artistas, rejeitados por sua arte e mostrados atuando em exílio.

Estas similitudes não são coincidência ou, meramente, aproximações alegóricas. Embora a estética do filme seja marcada pelas cores vibrantes e pela estética caucasiana, o diretor utiliza elementos contemporâneos à produção do filme (o aparecimento de uma câmera de cinema e o uso de submetralhadoras, por exemplo) que podem ser entendidos como uma forma de uso estético do anacronismo com o objetivo de ligar a obra à situação da URSS.⁶⁷

Kerib se diferencia do modelo de herói guerreiro, não sendo representado como especialmente forte ou corajoso. As qualidades ressaltadas no personagem são sua audácia, sensibilidade e habilidade como músico. Esta última qualidade, sobretudo, é central para a formação do personagem, sendo esta habilidade responsável por identificá-lo e destacá-lo entre seus pares. Não havia outro que tocasse como Kerib, a música está profundamente ligada à sua personalidade, e o caracteriza enquanto indivíduo.

3.7 A Imagem e o cinema

A linguagem do cinema está ligada à imagem. Para Deleuze (1990), a imagem não é um acessório da narrativa cinematográfica, mas compõe a própria narrativa. A linguagem do cinema é uma linguagem de objetos, trabalhados na relação imagem-movimento. Na obra *Cinema II – A imagem-movimento* o autor afirma:

⁶⁷ Tal artifício é caro também ao cineasta inglês Derek Jarman.

Por isso mesmo não há razão alguma de procurar no cinema traços que só pertencem à língua como dupla articulação. Em compensação, no cinema encontrar-se-ão traços de linguagem, que se aplicam necessariamente aos enunciados, como regras de uso, na língua e fora dela: o sintagma (conjunção de unidades relativas presentes) e o paradigma (disjunção de unidades presentes com unidades comparáveis ausentes). A semiologia de cinema será a disciplina que aplica às imagens modelos da linguagem, sobretudo sintagmáticos, como constituindo um de seus principais “códigos”

(DELEUZE, 1990, p. 38)

Deleuze classifica a obra de Paradjanov como parte do cinema que apresenta uma realidade que fala através dos objetos. A densidade das imagens em *A Cor da Romã*, para Deleuze, evidencia a linguagem material do objeto.

O cinema, nesse sentido, sempre alcançou uma linguagem de objetos de maneira bem diversa, em Kazan onde objeto é função comportamental, em Ozu, função formal, ou em natureza morta, já em Dovjenko, depois em Paradjanov, matéria pesada esguida pelo espírito (*Sayat nova* é sem dúvida a obra-prima de uma linguagem material do objeto).

(DELEUZE, 1990, p. 41)

Ainda sobre a relação entre objeto e construção da imagem, Morin, descreve o processo de projeção, definindo-o como um processo universal no qual “nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões e temores” (2014, p. 109) são projetados nos objetos. Além da projeção, os objetos e imagens apresentados tem por função permitir a imersão por meio do antropomorfismo e da duplicação.

O antropomorfismo é atribuir características humanas, como traços de caráter, sentimentos e personalidade, à seres vivos e objetos inanimados. A duplicação corresponde a um estágio no qual se entra no universo apresentado e o amplia com base em seu próprio universo interior. Segundo Morin:

Num terceiro estágio, puramente imaginário, chegamos ao duplo, isto é, à projeção de nosso próprio ser individual numa visão alucinatória na qual nosso espectro corporal nos aparece. Antropomorfismo e duplicação são de algum modo os momentos nos quais a projeção passa para a alienação: são os momentos mágicos.

(MORIN, 2014, p.110)

No cinema de Paradjanov, podemos perceber a utilização desses recursos, conforme abordaremos na seção seguinte. Voltaremos nossa análise para elementos visuais significativos para a construção da imagem do herói.

3.8 A representação visual do herói

3.8.1 O herói centralizado

Na maior parte do filme vemos o protagonista em destaque, suas expressões faciais aparecem em *close up* e as expressões corporais podem ser acompanhadas pelo espectador. Esse recurso permite que haja projeção sobre o momento no qual o protagonista se encontra.

A forma como o trovador é representado também permite a projeção sobre aspectos psicológicos. Na Figura 14, por exemplo, vemos o contraste entre seu mundo interno, escuro, os problemas que ele enfrenta no final de sua jornada, e a luz que encontra fora das grades, a ajuda que busca e o sucesso que obterá.

Mesmo em momentos onde seu rosto não é visível, como na Figura 15, o sequenciamento das imagens e a postura corporal do ator dão espaço para que a projeção ocorra.

Figura 14: O herói perseguido pelos demônios



Fonte: Trovador Kerib (Ashik Kerib), 1988. 59min 42s. – 59min 50s.

Figura 15: Kerib vê seu saz boiando e Kurshudbek fugindo após enganá-lo



Fonte: Trovador Kerib (Ashik Kerib), 1988. 13min 58s. – 14min 11s.

Além do destaque para a expressão dos personagens, a simbologia dos elementos na cena também contribui para a interpretação que será feita. Na Figura 16, além da suavidade dos personagens, vemos o costume católico ortodoxo de jogar arroz sobre os noivos para simbolizar fartura e felicidade.

Figura 16: Kerib e Maghul em um momento terno



Fonte: Trovador Kerib (Ashik Kerib), 1988. 1min 33s. – 1min 38s.

3.8.2 A música

Quando toca com saudade, tristeza ou arrependimento, o trovador muda as expressões e balança o corpo ritmicamente, a música revela as dores do personagem. Quando está feliz e quer comemorar sua glória, ele também toca e se movimenta, mas de maneira mais aberta. Ao retornar para casa, ele toca para os convidados da casa de Magul-Megheri, e vemos seu rosto de frente para a câmera e sua postura ereta, desafiadora e triunfante ao cumprir sua promessa.

Figura 17: O trovador se despede de sua família



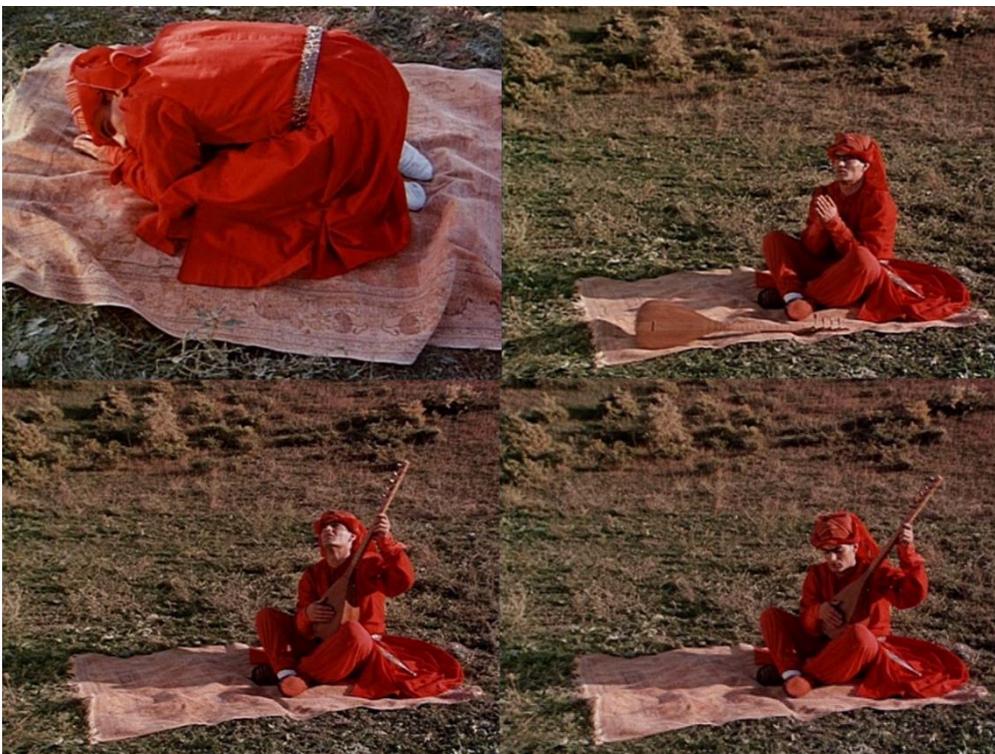
Fonte: Trovador Kerib (Ashik Kerib), 1988. 08min 06s. – 08min 20s.

Figura 18: Kerib se exhibe ao tocar, sem ver a aproximação dos soldados



Fonte: Trovador Kerib (Ashik Kerib), 1988. 37min 08s. – 37min 26s.

Figura 19: Kerib implora aos céus por ajuda tocando seu saz



Fonte: Trovador Kerib (Ashik Kerib), 1988. 58min. 20s. – 58min. 50s.

Figura 20: O retorno



Fonte: Trovador Kerib (Ashik Kerib), 1988. 1 h 05min 28s. – 1h 6min 19s.

O trovador também aparece antecedido pela fotografia de instrumentos musicais. A mesma cena utilizada nos créditos de abertura e após a suposta morte do trovador. Os instrumentos estão diretamente ligados à identidade do herói como músico, que se torna uma característica indissociável do personagem nesta narrativa.

Figura 21: Os instrumentos



Fonte: Trovador Kerib (Ashik Kerib), 1988. 16min 32s.

3.8.3 A romã

Percebemos a repetição da romã, muito importante e significativa na obra de Paradjanov, sobretudo nos filmes que retratam a cultura caucasiana. A romã se torna um símbolo da terra, intimamente ligada à identidade e ao retorno, parte fundamental da jornada do herói. Sobre a simbologia da romã na obra de Paradjanov, Pfeiffer afirma:

A romã tão proeminentemente na obra de Parajanov que parece injusto fixar seu sentido apenas na instância da ambiguidade nacionalista. Nos três filmes [da trilogia do Cáucaso], a fruta aparece mais frequentemente no contexto de importantes celebrações ou momentos ou momentos liminares, acompanhando a passagem do protagonista para a vida adulta, casamento, jornada ou morte. Como veremos, romãs simbolizaram rituais cívicos e religiosos ao longo de grande parte da história do Cáucaso, o que é bem documentado pela literatura, arte e arquitetura. Mais importante, a origem da prática dessas tradições não são exclusivas da armênia, unindo e precedendo tradições duradouras do islamismo e catolicismo na região.

(PFEIFFER, 2015)

Escolhemos destacar três momentos de aparecimento da romã: a morte do antigo menestrel, no início da jornada, quando a mãe de Kerib lhe dá a fruta, e quando a romã aparece entre Kerib e Magul-Megheri. No primeiro momento, a romã aparece ligada ao fim da vida, à passagem da morte, já no segundo, ela simboliza a promessa de ao retorno ao lar e a ligação com a família, no terceiro momento, a romã simboliza o amor e o casamento.

Figura 22: A morte do menestrel



Fonte: Trovador Kerib (Ashik Kerib), 1988. 22min. 02s. – 22min. 15s.

Figura 23: A partida



Fonte: Trovador Kerib (Ashik Kerib), 1988. 11min. 27s. – 11min. 38s.

Figura 24: Os amantes



Fonte: Trovador Kerib (Ashik Kerib), 1988. 03min. 36s. – 03min. 54s.

3.8.4 São Jorge

Como visto anteriormente na descrição do conto de Lermontov, São Jorge é o auxiliador que aparece no último momento para ajudar o herói. A identidade dessa figura, aparece atravessada por duas religiões, uma vez que ele é apresentado tanto como São Jorge, quanto por seu nome islâmico Haderiliaz.

No filme, embora não esteja verbalmente explícito que o auxiliador se trata deste santo, pela caracterização do personagem podemos observar elementos tópicos da representação de São Jorge, como o manto e o cavalo branco, comumente associadas à sua imagem. É notável, porém, que o santo no filme de Paradjanov também apresenta elementos do islamismo, como o turbante colorido, a barba e cabelos longos. Além disso, é possível ver que ele utiliza um colar de romãs, símbolo do retorno do protagonista à sua cidade natal.

Figura 25: São Jorge vai ao encontro de Kerib



Fonte: Trovador Kerib (Ashik Kerib), 1988. 1h 54 s – 1h 1min 08 s.

Figura 26: São Jorge concede o dinheiro do dote e a terra milagrosa



Fonte: Trovador Kerib (Ashik Kerib), 1988. 1h 02 min 14 s – 1h 02min 34 s.

Em entrevista a Leon Cakoff, publicada na Folha de São Paulo em julho de 1988, Sergei Paradjanov afirmou que “amar as suas próprias raízes será sempre algo moderno”. De certa maneira, como bem observado por Amir Labaki (1991), este é o mote da trajetória cinematográfica do cineasta, que utilizando tonalidades rubras, da cor da romã, apostará na tradição cultural georgiana, na sua antiguidade, para construir suas narrativas visuais ultrapictóricas. O rigor com o qual o cineasta compões as imagens de rara beleza provoca no espectador um intenso prazer sensorial. Nas palavras de Mateus Araújo Silva:

(...) a estratégia narrativa de Paradjanov endossa e potencializa a sacralidade presente no mundo narrado (o que já poderíamos perceber pela escolha das imagens e músicas em que a sacralidade é forte e pela representação de milagres, como a cura da cegueira da mãe de Achik). (ARAÚJO, 1996, p.21)

Nesse sentido, concluímos que a arquitetura da trama, os procedimentos estilísticos e a organização da fábula narrativa coadunam para uma representação fílmica que expressa uma forma mítico-religiosa em consonância com a trajetória de seu herói trovador.

Considerações Finais

Nesta pesquisa, tivemos como ponto central a identificação do arquétipo do herói trovador. Como visto no primeiro capítulo, a jornada do herói constitui-se das etapas pelas quais o herói passa em sua trajetória. Essas estruturas, mesmo sofrendo pequenas alterações, são recorrentes em diversos mitos e lendas de diversas culturas, podendo ser percebidas ao longo da história, da antiguidade até a contemporaneidade.

Campbell em *O herói de mil faces* apresenta a jornada do herói guerreiro, na qual, embora apresente outras faces durante a narrativa, o herói se destaca por seus feitos em batalha, sua força e sua destreza. Nesta pesquisa, evidenciamos heróis que não se encaixam no arquétipo do guerreiro, mas sim a um outro arquétipo, que chamamos aqui de arquétipo do herói trovador.

O herói trovador tem a música como o principal recurso de sua jornada, e também como atributo característico de sua identidade. Sua sabedoria, inteligência e astúcia são características das quais o herói faz uso para conseguir sucesso em suas empreitadas, dependendo pouco ou nada de sua força física. Através da música, o trovador cria um efeito capaz de afetar o mundo natural/espiritual ou aqueles que o escutam.

A jornada do herói trovador seria, portanto, uma derivação da jornada do herói descrita por Campbell. Outras derivações da jornada do herói incluem, por exemplo, a jornada da heroína, quando a protagonista é uma mulher; o herói com rosto africano, a jornada dos heróis africanos, e a jornada do anti-herói, quando o protagonista não se prende aos códigos éticos e morais comumente ligados aos heróis.

O primeiro momento da jornada de Väinämöinen, seu nascimento, se enquadra no que Campbell (2013) define como infância miraculosa, ou seja, o herói é aqui uma força divina manifestando-se na Terra. A gestação e o parto de Väinämöinen já dão claros indícios de sua natureza sagrada. Entretanto, Väinämöinen não possui uma infância propriamente dita, uma vez que já nasce velho e sábio.

A partir daí os outros momentos não aparecem bem definidos pela estrutura em episódios que possui o *Kalevala*, mesmo assim é possível identificar outras manifestações arquetípicas na narrativa. Alguns dos personagens, embora sejam arquetipicamente aliados de Väinämöinen são também heróis, em outros contos. Seu retorno, entretanto,

não acontece dentro da narrativa, e é prometido que o herói voltará quando seu povo precisar dele e se lembrar da antiga religião.

Embora Campbell (2008) descreva Väinämöinen como herói guerreiro, ele não se enquadra totalmente neste arquétipo, uma vez que seus feitos em batalha são pontuais e não tão importantes quanto sua sabedoria ou sua influência no mundo através da magia de sua música.

Embora não se enquadre como herói épico e não tenha sua jornada ligada a um mito, os momentos da jornada do herói em *Ashik Kerib* são claramente perceptíveis. Os personagens presentes na narrativa desempenham as funções arquetípicas clássicas e a função de herói é desempenhada apenas por Kerib.

No filme vemos a presença de dois ajudantes que não aparecem na versão do conto de Mikhail Lermontov: Aziz e Vale, dois seres sobrenaturais protetores dos poetas, que avisam Kerib dos casamentos onde ele pode tocar para conseguir o dote. Eles também desempenham a função do Arauto, anunciando o retorno do herói à Tiflis⁶⁸.

No início da trajetória, vemos o herói preterido por sua classe social apaixonado por uma jovem que não poderia desposar. Seu chamado acontece quando o pai da jovem lhe dá mil e um dias para conseguir o dote, sua separação se dá a partir do momento em que o herói deixa sua família e é enganado por Kurshudbek. Seu retorno, mediado por São Jorge, é o momento mais importante da narrativa. Todos acreditavam que Kerib estava morto, e ele precisa provar sua identidade usando, para isso, sua inconfundível performance musical e um milagre do santo que o auxiliou.

É interessante notar que em ambas as obras podemos perceber a existência de elementos ligados ao cristianismo. A presença desses elementos indica a influência da religião cristã na cultura popular dos povos que produziram as narrativas estudadas.

Em *Trovador Kerib*, vemos como traços islâmicos e cristãos coexistem na narrativa. A cultura Azerbaijã é fortemente influenciada por essas duas religiões, por sua proximidade tanto da Europa católica ortodoxa quanto do Irã e da Turquia islâmica. No capítulo 3, na Figura 19, podemos ver Kerib rezando por ajuda primeiro em *sujud* (posição islâmica de adoração onde testa, nariz, mãos, joelhos e dedos do pé tocam o chão

⁶⁸ O que nos lembra das palavras de Giorgio Agamben: “Em tudo isso, o ajudante é de casa”. (2007, p.35).

simultaneamente), e em seguida em posição de oração, com as palmas das mãos juntas, como é comum na tradição cristã. O auxiliador, São Jorge, também é referido por seu nome muçulmano Haderiliaz, e é apresentado com elementos tradicionais de sua representação cristã e elementos da cultura muçulmana (Figuras 25 e 26).

Em *O Kalevala*, percebemos na runa L a oposição entre xamanismo e cristianismo. Estes aspectos cristãos são comumente atribuídos à intervenção de Lönnrot na compilação da obra. Embora não se possa afirmar com certeza até que ponto essa intervenção existiu, é importante pensarmos que a relação dos finlandeses com o cristianismo foi se modificando através dos séculos, inclusive na região da Carélia. Os contos dos trovadores não se mantiveram intocados até serem registrados no século XIX, e muito provavelmente sofreram mudanças mesmo antes de sua compilação por Lönnrot.

Mesmo hoje percebemos histórias escritas por autores contemporâneos que manifestam a jornada do herói. Apesar das diferenças geradas pela cultura e pelo tempo histórico no qual vivemos, as características da jornada ainda são visíveis em diversas obras, sobretudo nos livros infanto-juvenis e no cinema de produções de massa.

Uma das principais séries de livros infanto-juvenis das últimas décadas foi *Harry Potter*, escrita pela inglesa J.K. Rowling, sobre um jovem de 11 anos que se descobre bruxo, e o único capaz de derrotar o bruxo das trevas Lorde Voldemort. O primeiro volume da série traz claramente todos os momentos da jornada do herói: a infância onde ele é preterido pelos tios não bruxos, o chamado à aventura, quando ele se descobre bruxo, a separação no momento em que passa a frequentar a escola de magia, e o retorno ao final do ano letivo.

Os personagens que ele encontra são também todas as manifestações arquetípicas clássicas da jornada do herói: o diretor Alvo Dumbledore é seu Mentor, os Aliados são seus amigos Rony, Hermione e Neville, o Camaleão é o professor Snape, o Guardiã do Limiar é o guarda-caça Hagrid e a Sombra é Lorde Voldemort.

No cinema, inúmeros filmes de ação e aventura apresentam personagens dentro do arquétipo tradicional de herói. O Universo Cinematográfico Marvel, como é chamado

o conjunto de filmes produzidos por Kevin Feige⁶⁹, reconta a história dos heróis dos quadrinhos da editora estadunidense Marvel Comics

Mesmo entre filmes com uma temática mais complexa podemos perceber o aparecimento da jornada do herói. Um exemplo seria o filme *A vida secreta de Walter Mitty*⁷⁰, que acompanha a história de um desenvolvedor de fotos que trabalha para uma revista que se tornará inteiramente digital e precisa recuperar o negativo para a capa da última edição física. A busca pelo negativo, seu chamado, o retira da vida sóbria e contida que levava, durante a separação ele passa por diversos países procurando o fotógrafo com quem ele acredita que o negativo esteja, revelando habilidades antes desconhecidas pelo espectador, e em seu retorno ele finalmente encontra o negativo, a foto é revelada e ele se livra da vida que antes detestava.

Essas atualizações cinematográficas da jornada do herói, de certa maneira, apontam para o que afirma Jorge Luis Borges em uma de suas palestras proferidas na Universidade de Harvard entre 1967 e 1968: “Não creio que um dia os homens se cansarão de contar ou ouvir histórias” (2000, p.62). Por sua vez, assim como ainda deseja Borges, a figura do herói trovador, presente no *Kalevala* e em *O trovador Kerib*, une o prazer de se contar uma história com o prazer adicional da dignidade do verso, do canto.

⁶⁹ Inicialmente distribuídos pela Paramount Pictures e posteriormente pela Walt Disney Studios Motion Pictures, a partir de 2012.

⁷⁰ *A Vida Secreta de Walter Mitty* (The Secret Life of Walter Mitty). Direção Ben Stiller. Distribuição 20th Century Fox. EUA, 2013.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Os ajudantes. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 31-35.
- ALMEIDA JÚNIOR, José Benedito. “Os conceitos de arquétipo em Carl Gustav Jung e Mircea Eliade”. In: *Entre o Mito, o Sagrado e o Poético: ecos de uma sinfonia*. CUNHA (Org.) Betina Ribeiro Rodrigues da. Minas Gerais: FAPEMIG; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- BIZERRIL, José. *Kalevala: resgatando a oralidade do épico. Textos de História*. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB. 4.2 (1996): 71-93.
- BIZERRIL, José. *Kalevala: poema primeiro*. Trad. José Bizerril e Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- BORGES, Jorge Luis. O narrar uma história. In: _____. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 50-62.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Volume III, 9. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- BUCK, William, *O Mahabharata: O clássico poema épico indiano recontado em prosa*. Tradução Carlos Afonso Molferrart, 2.ed. São Paulo: Cultrix, 2014.
- BROOK, Peter. *O Mahabharata (The Mahabharata)*. [Filme]. Reino Unido / Japão / Dinamarca / França / Bélgica / EUA / Austrália / Irlanda / Islândia / Suécia / Portugal / Noruega / Holanda / Finlândia. 1989. 318 min. Cor. Som.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito: com Bill Moyers*. Org. Betty Sue Flowers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2008.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2013.
- CAVALCANTI, T. R. de A. Jung. *Folha explica*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- CAVALCANTI, T. R. de A. Jung e Eliade: identidades e diferenças. Revista Junguiana, nº 17. Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CARVALHO, Lila Almendra Praça de. Os finlandeses de Penedo: uma viagem utópica em direção aos trópicos. Rio de Janeiro: UFRRJ, 2014. 113 f. Dissertação (mestrado em ciências sociais) – Programa de Pós-Graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2014.
- CRAWFORD, John Martin. The Kalevala, the epic poem of Finland. *Electronic Classics Series*. Pennsylvania State University. 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A imagem-tempo*. Trad. Eloísa e Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- EISNER, Will. *Sundiata, o Leão do Mali: uma lenda africana recontada por Will Eisner*. Ilustrações do autor. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- ELIADE, M. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia C. Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, M. *Mito do eterno retorno: cosmo e história*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, Jerusa Pires. (1990). Notas sobre "O trovador Kerib: O filme de Paradjanov, o conto popular. *Revista USP*, (7), 145-150, 30 nov. 1990. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i7p145-150>
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 3.ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- HENDERSON, Joseph. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG. C. G. et al *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- HILLILA, Ruth-Esther e HONG, Barbara Blanchard. *Historical dictionary of music and musicians of Finland*. Westport: Greenwood Press, 1997.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2002.
- JUNG, C. G. *A Natureza da Psique*. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. Petrópolis: Vozes, 1984.
- JUNG. C. G. *O Eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1987.
- JUNG. C. G. et al. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- KNIGHT, Travis. *Kubo e as Cordas Mágicas (Kubo and the Two Strings)*. [Filme]. EUA, 2016. 101 min. Cor. Som.
- KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- LABAKI, Amir. A "glasnot" no cinema soviético. *Revista USP*, n.10, p. 73-78, jul/ago. 1991. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i10p73-78>>; Acesso em 31 jul. 2017.
- LÉRMONTOV, Mikhail. Ashik-Kerib (Um conto de fadas turco). In: *Os colossos do conto da velha e da nova Rússia*. Tradução de J. da Cunha Borges. Rio de Janeiro: Mundo Latino, 1944.

LONNRÖT, Elias. *Kalevala – Poema Primeiro*. Trad. José Bizerril, Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

LORD, Albert B. *The singer of tales*. New York: Atheneum, 1971. [Reimpressão]

MAGALDI, Carolina Alves. *KALEVALA: Literatura, História e Formação Nacional*. Juiz de Fora: UFJF, 2006. 107 f. Dissertação (Mestrado em teoria da literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 1983.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. São Paulo: É Realizações editora, 2014.

NIANE, Djibril Tamsir. *Sunjiata, ou a epopeia mandinga*. São Paulo: Ática, 1982.

NOTARI, Fabíola Bastos. Anúnciação: Os indícios audiovisuais em Ashik Kerib. In: *Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação*, 5, 2012, Universidade Federal Fluminense, anais. Niterói, 2012.

OGA, Kazuo e NAKAMURA, Keisuke. *O Conto da Princesa Kaguya (Kaguya-hime no Monogatari)*. [Filme]. Japão, 2013. 137 min. Cor. Som.

ONG, W. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. Nova York: Routledge, 1982. Disponível em: <http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Ong_orality_and_literacy.pdf>; Acesso em 14 jan. 2016.

PARADJANOV, Sergei. *A Cor da Romã (Sayat Nova)*. [Filme]. União Soviética, 1969. 84 min. Color. Som.

PARADJANOV, Sergei. *A lenda da Fortaleza de Suram (Ambavi Suramis tsikhitsa)*. [Filme]. União Soviética, 1984. 94 min. Color. Som.

PARADJANOV, Sergei. *Trovador Kerib (Ashugi Qaribi)*. [Filme]. União Soviética, Kartuli Pimli, 1988. 73 min. Color. Som.

PARADJANOV, Sergei. Sergei Parajanov. Interview with Ron Holloway. *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*: Spring, 1996. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20071206074545/http://www.kinema.uwaterloo.ca/hollo961.htm>>; Acesso em 31 jul. 2019.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Copymarket.com., 2001.

PFEIFER, Moritz. *Life History of a Fruit – Symbol and Tradition in Parajanov’s Caucasian Trilogy*. *East European Film Bulletin*. Online. v. 58, 2015. Disponível em: <<https://eefb.org/retrospectives/symbol-and-tradition-in-parajanovs-caucasian-trilogy/>> ISSN 1775-3635

RANK, Otto. *O mito do nascimento do herói: uma interpretação psicológica dos mitos*. Tradução: Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Cienbook, 2015.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA, Carlos Aldemir Farias da. *Joseph Campbell: trajetórias, mitologias, ressonâncias*. 2012. 292 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.

SILVA, Mateus Araújo. O trovador Kerib. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura de MG, n. 14, p. 20-21, jun. 1996.

SOARES, Leonardo Francisco. *Leituras da outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro Oriental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

STILLER, BEM. *A Vida Secreta de Walter Mitty (The Secret Life of Walter Mitty)*. [Filme]. EUA, 2013. Cor. Som.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o Tempo*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOLKIEN, J.R.R. *A história de Kullervo*. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

TOLKIEN, J.R.R. *O Senhor dos Anéis – Volume único*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VENTO, Urpo. The Role of the Kalevala in Finnish Culture and Politics. *Nordic Journal of African Studies* 1(2): 82-83. Finnish Literature Society, Finland, 1992.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estrutura mítica para autores*. Trad. Petê Rissati. São Paulo: Aleph, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.