

## ETHOS E MAGIA NA EPOPEIA ESTONIANA KALEVIPOEG

### ETHOS AND MAGIC IN THE KALEVIPOEG ESTONIAN EPIC

Victor Hugo Sampaio ALVES\*

**Resumo:** *Kalevipoeg* foi a epopeia estoniana surgida no século XIX, escrita por Friedrich Reinhold Kreutzwald. O épico surgiu acima de tudo para atender à necessidade da Estônia de livrar-se do domínio cultural germânico por meio da criação de uma identidade nacional genuinamente estoniana que não demonstrasse qualquer traço de seus dominadores alemães. Os valores e características necessários à construção de tal identidade convergiram no herói *Kalevipoeg*, retirado do folclore nativo e reconfigurado para que se encaixasse aos moldes épicos e ideais românticos do XIX. O objetivo do presente artigo foi o de investigar como Kreutzwald atribuiu um *ethos* específico à figura do(s) feiticeiro(s) e qual conotação conferiu à prática da magia em sua obra. Elucidaremos como esta possui uma conotação majoritariamente negativa na epopeia, praticada pelo *ethos* do estrangeiro maligno.

**Palavras-Chave:** Kalevipoeg; Estônia; Epopeia; Magia; Épico.

**Abstract:** *Kalevipoeg* was the Estonian epic from the XIX century, written by Friedrich Reinhold Kreutzwald. Above all, this epic arose to answer the Estonian need to free itself from the German cultural and political control by creating a genuine Estonian national identity without bearing any of its colonizers' traces. The values and characteristics necessary to the construction of such identity converged in the image of the hero *Kalevipoeg*, taken from Estonian native folklore and then reconfigured to fit the framework of a great epic. The present article aimed to investigate how Kreutzwald attributed a specific *ethos* to the image of the different sorcerers and which connotation he has given to magical practices. By the end of the paper, we will show the mainly negative connotation magic has received in his work, and how it was put into practice by a foreign evil *ethos*.

**Keywords:** Kalevipoeg; Estonia; Epic; Magic; Ethos.

#### *Introdução*

O estudo dos povos Urálicos – ou, mais especificamente, dos Fino-Úgricos<sup>1</sup> - ainda caminha a pequenos passos quando comparado, por exemplo, ao campo de estudos dedicado aos Indo-Europeus. No cenário específico do Brasil esse problema se mostra ainda maior, pois há uma ausência quase que plena de pesquisas que elejam essas populações como objeto de pesquisa. Nosso interesse em abordar esse material literário estoniano para breves análises se justifica principalmente, portanto, nesse sentido de começar a apontar, em nosso país, para a matéria Balto-Fínica<sup>2</sup> como digna de nossa atenção.

Traremos para o nosso escopo a epopeia estoniana surgida no século XIX, o *Kalevipoeg*<sup>3</sup>. É importante, antes, ressaltar como as tradições épicas e epopeias do contexto

---

\* Doutorando em Ciências das Religiões - Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões - Universidade Federal da Paraíba - UFPB. João Pessoa, PB - Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: victorweg77@gmail.com.

norte-europeu pedem por um enquadramento e classificação que não se prendam restritivamente aos moldes clássicos (obviamente greco-romanos) do que costuma ser entendido como epopeia, por mais que as semelhanças de fato existam. Tendo Aristóteles como incontornável ponto de partida, entenderemos epopeia como um *corpus* literário que “(...) deve ser constituída por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o que lhe é próprio” e que esta diferencie-se das narrativas pretensiosamente históricas, “as quais têm de expor, não uma acção única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual” (ARISTÓTELES, *Poética*, XXIII, 1986, p. 138-139). Conforme veremos, o *Kalevipoeg* responde a esses dois aspectos, portando-se como a narrativa de uma longa e completa ação cujo argumento e razão de ser são muito claros, versando a respeito de um grandioso (e pressuposto) passado histórico da constituição do povo estoniano; porém, paradoxalmente, o fazendo de maneira mitologizada – e, por isso, a-histórica -.

Ainda segundo os moldes clássicos da epopeia elencados por Aristóteles, afirma-se que ela deva ser a imitação dos homens superiores (ARISTÓTELES, *Poética*, XXVI, 1986, p. 146-147). Temos, no *Kalevipoeg*, uma pequena, porém significativa mudança nesse aspecto. Por pertencer a outro mundo, seja por questões étnico-geográficas (contexto báltico/norte-europeu) ou cronológicas (afinal, esta não é uma epopeia da Antiguidade, mas fruto da Idade Moderna), o herói em *Kalevipoeg* não é construído unicamente por meio de suas ações de bravura, pela grandeza de seus feitos ou por conta de um elevado e distinto senso moral e ético; muito pelo contrário, ao longo da narrativa nos deparamos com um protagonista que nada mais é senão um gigante desajeitado, cujas imprudências e falta de autocontrole não raramente resultam na morte de inocentes (ARUKASK, 2002, p. 132).

Contudo, ler o *Kalevipoeg* enquanto epopeia é uma legitimidade inegável. Assim como outros materiais dignos de tal título, a epopeia estoniana porta e faz justiça ao intuito de representar, narrar e defender a luta de uma nação e de seu povo pela liberdade, emancipação e independência política - nesse caso, a Estônia -. Na obra em questão, nosso protagonista é um herói mitológico em quem convergem diversos símbolos da comunidade, funcionando como um porta-voz da identidade nacional. Suas ações, mesmo as mais imorais e negativas, não apenas são narradas sem qualquer censura, como também são tidas por aceitáveis, já que ele serve aos interesses da comunidade: a importância e o papel do herói na epopeia são os de transcender seus atributos humanos - o que inclui suas fraquezas e defeitos - para operar como guardião da identidade nacional. Não temos, nesse caso, o típico épico aos moldes Homéricos

de uma extensa narrativa poética centrada na figura do herói militarizado<sup>4</sup>, o “campeão” de seu povo<sup>5</sup>, mas o percurso, nem sempre belo e deleitoso, de um protagonista advindo do folclore nativo que luta veementemente pela construção de sua nação (ARUKASK, 2002, p. 420). Aliás, *Kalevipoeg* é um protagonista que assume o típico lugar de um rei positivamente campesino, no sentido de que é retratado cuidando da terra, arando-a para o cultivo e prezando por ela, enquanto que também se preocupa com o bem-estar de seu povo e ergue com as próprias mãos fortificações para protegê-los, simbólica e fisicamente, dentro do que seria o reino estoniano (OINAS, 1978, p. 303).

Como categorizar, então, o *Kalevipoeg* dentro dos estudos épicos? Embora o ideal certamente fosse dispor de um espaço dedicado apenas à discussão dessa questão, ressaltamos que classificariamos a epopeia estoniana dentro da proposta de Lauri Honko (2000, p. 7), como um *tradition-oriented epic*<sup>6</sup>. Tratam-se dos épicos que possuem discursos anteriores, na forma de poesia oral (no caso estoniano, narrativas oriundas do folclore), internalizados primeiramente pelos performers (os cantores ou outros mantenedores da tradição) e, em seguida, pelos editores, escribas ou autores responsáveis por textualizar o material de acordo com o registro literário. Uma vez surgidos, esses tipos de épicos, apesar de oriundos da oralidade e suas tradições, não são documentos que revelem direta, completa e fidedignamente a performance oral. É importante notar também a distância entre o material performado originalmente em seu contexto natural e o texto final apresentado pelo épico: poeticamente, este é um segundo texto que, apesar de não ser um registro fiel da oralidade, é intrinsecamente orientado por essa tradição. As epopeias oriundas da Modernidade pedem, portanto, por outros olhares e taxonomias, já que seu material de base e seu contexto de aparição estão intrinsecamente conectados a questões de emancipação e formação identitária no âmbito nacionalista impulsionado pelo Romantismo do século XIX; nos países Bálticos como Finlândia e Estônia, o surgimento das epopeias *Kalevala* e *Kalevipoeg* – respectivamente – se embasou fortemente nos ideais do filósofo alemão Johan Gottfried Herder (WILSON, 1976, p. 29).

Mais adiante, ofereceremos a devida contextualização histórica de surgimento e escrita do *Kalevipoeg*, mostrando como ela se revela inseparável da necessidade estoniana de emancipação do domínio alemão por meio da construção de uma identidade nacional e conquistando, por isso, seu direito de ser epopeia. Nosso intuito é o de apontar como, paralelamente à busca pela identidade estoniana encarnada no herói *Kalevipoeg*, a obra também manifesta inúmeras outras designações de *ethos*<sup>7</sup> ao descrever a magia e os atos mágicos, um *ethos* esse que não é estoniano, mas estrangeiro. Assim, visamos compreender quais

caracterizações e conseqüentes valorações esses *ethos* ligados à magia recebem ao longo da epopeia. Evitaremos longas e densas discussões sobre a definição de magia, partindo do pressuposto de que o estudo da mesma pede sempre por uma aproximação situacional e contextual, sendo completamente questionável – para não dizer infrutífera – a busca por uma definição universal de magia.

O que buscamos não é nem tentar definir a magia por meio desse material a ser analisado, tampouco definir rigidamente *a priori* o que a magia seria para, em seguida, procurar por ela em nosso objeto de análise<sup>8</sup>. Acima de tudo visamos, conforme as palavras de Bailey (2006, p. 23), entender da maneira mais clara possível como uma sociedade e cultura específicas concebiam e construíam seu entendimento sobre a magia e como reagiam e se posicionavam perante a ela e outras práticas análogas. Nossa empreita e visão acerca da magia situam-se, portanto, no âmbito da Historiografia e da História Cultural da magia<sup>9</sup>. Na perspectiva da História Cultural da magia tentaremos, dentro do recorte temporal feito e do material escolhido, relacionar as crenças e representações da magia a um contexto estrutural mais amplo, onde existem os imbricamentos entre ela e as esferas da religião, da cultura, da política e do gênero; essa etapa mais sincrônica consiste, então, em estabelecer uma relação entre a magia e essas outras instâncias, analisando a maneira como a cultura a ela contemporânea narrava, formulava, valorava e compreendia esse fenômeno (KLANICZAY, 2010, p. 209-210).

Por sua vez, a relação da Historiografia com o conceito de magia nem sempre foi pacífico. Dentro dela, as concepções iniciais relativas à “magia” eram resultado do processo de distinção entre as categorias “ciência” e “religião”, em que a primeira passou estar relacionada ao mundo físico e a segunda ao mundo natural. Essas novas compreensões culturais, consolidadas no Iluminismo, delegavam à magia e à religião tudo que se relacionava ao metafísico e ao sobrenatural; passando a ser consideradas fenômenos de outro âmbito do conhecimento. Elas foram tidas, desde então e até meados do XIX, como formas “primitivas”, “erradas”, “irracionais” ou “distorcidas” de se entender a realidade, em oposição, claro, ao discurso “racional” e “correto” da ciência. O conceito de magia, nesses contextos, mostrou-se problemático por conta de seu etnocentrismo e seus pressupostos colonizadores: tal distinção entre “religião” e “magia” dizia respeito ao modo como os colonizadores e sua religião enxergavam e valoravam a religião “primitiva” daqueles por eles colonizados; e por isso a “magia” mostrou-se, então, um conceito problemático que estava, acima de tudo, muito mais relacionado às formas de percepção do Outro do que a práticas religiosas propriamente ditas (TSUGAMI, no prelo).

Por isso, evitando cair nos riscos oferecidos pelas diferentes abordagens da magia – positivista, intelectualista, funcionalista, etc. -, que apresentam todas os seus respectivos problemas, defenderemos abordá-la no presente estudo de acordo com as considerações de Hanegraaff (2010). A magia, assim como a religião e a própria ciência, não devem ser tomadas como categorias *sui generis* – e é especificamente essa sua característica que lhe conferiu a maleabilidade para ter operado em tantas situações como elemento central nos processos de atribuição de identidades e alteridades -. Ao longo da História, uma miscelânea de inúmeras práticas e crenças diferentes entre si têm sido chamadas de magia ou têm tido essa qualificação negada, dependendo do contexto e de quem fazia sua qualificação e categorização. Não é possível, então, procurar por manifestações da magia *per se* ao longo da História, mas por uma História dos conceitos de magia (HANEGRRAAFF, 2010, p. 397-399).

Ao não adotarmos o posicionamento de que há uma indelével categoria de magia *sui generis*, o que faremos é situar nossa empreita como parte da História do Discurso Mágico, buscando, na epopeia que analisaremos, elementos que nos permitam realizar uma análise contextual daquilo que, no momento de concepção e escrita da obra, permeava os discursos em torno do que era chamado de magia. A importância desse tipo de análise, conforme explicita Hanegraaff (2010, p. 403) é clarificar recursos discursivos que, no Ocidente, faziam uso da ideia de magia para construir suas próprias identidades e experimentar e atribuir alteridades.

Feitas tais considerações, entende-se porque, em nosso trabalho, consideraremos *magia* tudo aquilo que o autor e a epopeia a ser analisada apontem, em seu *corpus*, como tal. Dessa forma, mantemos sempre em vista que a definição de magia é muito mais uma percepção humana extremamente dinâmica do que um fenômeno ou entidade verdadeira e concretamente encarnados (MITCHELL, 2011, p. 15), evitando cair em universalismos que terminem por classificar e definir como magia meramente os comportamentos e características que, em seu tempo e contexto sócio-histórico de elaboração, eram assim vistos. Esse tipo de olhar e de conceito fechado não raro terminam em anacronismos e desvios injustos. Deixaremos, então, essa delimitação a cargo do próprio objeto que estamos estudando, conferindo-lhe a autonomia para que a própria narrativa nos guie e indique quais conteúdos se fizeram presentes nela como estando relacionados à magia; ou seja, buscaremos o que o discurso contido nessa obra enxergava como sendo mágico. Em seguida, o intuito de nossa análise é clarificar como a magia foi qualificada, descrita e valorizada na obra, esforçando-nos para explicitar alguns dos mecanismos culturais envolvidos nas entrelinhas desse discurso.

*O Kalevipoeg: autoria, conteúdo, inspirações e contexto de surgimento*

Friedrich Reinhold Kreutzwald<sup>10</sup> (1803-1882), o autor do *Kalevipoeg*, nasceu no condado estoniano de Kadrina, filho de uma humilde família de servos. Apesar disso, conseguiu receber uma boa educação e foi estudar na capital de Tallinn, tendo se formado como professor de escola primária. Apesar de ter posteriormente se tornado médico, Kreutzwald sempre foi interessado pela literatura e havia até mesmo realizado traduções para o estoniano da *opera prima* de Friedrich Schiller, *Los bandidos* (1781), que falava a respeito da justiça social e da liberdade, lançado pelo movimento alemão que viria a ser conhecido como *Sturm und Drang* (TALVET, 2015, p. IV).

Ainda enquanto estudante, Kreutzwald recebeu grande influência das ideias de Gottfried Herder, tido por um dos maiores arquitetos do supracitado *Sturm und Drang* e do Romantismo Alemão; paralelamente, havia naquele momento uma poderosa onda do despertar nacional estoniano e de outros movimentos de cunho revolucionário que vinham empurrando os povos do Leste Europeu rumo à vontade de independência e emancipação desde o início do século XIX. Nesse contexto, as máximas defendidas por Herder puderam, então, ser facilmente assimiladas pelos eruditos estonianos em busca de emancipação do domínio estrangeiro: segundo ele, havia um declínio nas sociedades ocidentais que tinham aderido a modelos culturais estrangeiros e desvalorizavam suas línguas e literaturas nativas. Herder convocava uma revitalização das culturas e nações por meio do resgate do folclore, da poesia e das tradições de cada povo, que constituíam, segundo ele, a forma mais verdadeira de expressão do espírito nacional (TOLLEY, 2013, p. 115-116). Todas as nações, de acordo com o autor, se encontravam em processo de progressão em direção a um estado utópico almejado, chamado *Humanität*, mas cada nação deveria alcançá-lo seguindo a trilha de sua própria cultura, desenvolvendo sua própria linguagem, arte, literatura, religião, costumes e leis (WILSON, 1976, p. 29).

Soma-se a isso o fato de que o contexto do século XIX vinha mostrando com cada vez mais clareza o quanto a consciência histórica detinha um importante papel na formação da consciência nacional. Em meio a esse processo, tornava-se claro que a emancipação das nações do domínio dinástico e da soberania de uma aristocracia internacional somente poderia se dar por meio da emancipação da literatura e do idioma nacionais em relação à uma língua erudita pretensamente internacional (o latim e, mais tarde, no caso específico da Estônia, o alemão), abandonando esta segunda em prol do desenvolvimento das línguas nacionais a partir do

vernáculo popular. Os povos cuja língua já era empregada na literatura eram vistos como tendo atingido a maturidade nacional (ARENDETT, 2013, p. 596).

O grupo de estudantes estonianos revolucionários que viria a ser formado visava justamente esse tipo de resgate: o desenvolvimento e constituição daquele que seria o verdadeiro *Volksgeist* estoniano, fazendo de sua língua vernacular um instrumento literário e, de sua tradição e memória, representada no folclore, o conteúdo genuíno para tal. Foi em meio a essa atmosfera que Kreutzwald conheceu e se tornou amigo de um garoto, também de origem estoniana – naquele período, os estonianos eram minoria nas universidades – chamado Friedrich Robert Faehlmann (TALVET, 2015, p. V).

Ainda segundo expõe Talvet (2015, p. V), Kreutzwald e Faehlmann viriam a formar um núcleo de estudantes estonianos que se uniram pelo desejo comum de defender a nação estoniana, seu idioma e cultura. Em certo ponto, influenciado pela epopeia de seu povo vizinho<sup>11</sup>, a *Kalevala*<sup>12</sup> finlandesa, Faehlmann decide começar a escrever uma epopeia estoniana nos mesmos moldes. Em 1839, publicou uma antologia de contos antigos e, bebendo da água do Romantismo Alemão, escreveu sobre a figura mítica do herói *Kalevipoeg* (“o filho de *Kalev*”) que, no folclore estoniano, era um gigante conhecido por atos nada heroicos, e o transformou em um antigo rei mitológico dos estonianos que lutava pela liberdade de seu povo. Nascia, assim, o protagonista (ou a imagem do protagonista) da epopeia estoniana. Infelizmente, Faehlmann faleceu em 1850, muito antes de concluir sua escrita. Ficou a cargo, assim, de Kreutzwald que terminasse o grande épico estoniano. Ele o publicou em partes nos *Anais da Sociedade de Intelectuais Estonianos* ao longo dos anos de 1857 a 1861; em forma de livro, a epopeia foi publicada na Estônia somente em 1875<sup>13</sup>.

Em comparação com a Finlândia, a Estônia era um país cuja sociedade era muito mais estratificada socialmente. Seus habitantes haviam sido submetidos a um sistema de servidão feudal durante a Idade Média e só viriam a se emancipar desse modelo já durante a vida de Kreutzwald. Consequentemente, como era de se esperar, os papéis sociais e de classe apresentam um modelo muito mais presente – e restrito – no *Kalevipoeg* do que na *Kalevala*<sup>14</sup>. Outra diferença marcante, ainda relacionada a esse aspecto, é o papel da hereditariedade, que na *Kalevala* tem pouca relevância, mas adquire proporções consideráveis no caso estoniano. No começo da narrativa, *Kalev*, o pai de *Kalevipoeg*, faz de tudo para se assegurar que seus deveres, propriedades e direitos sejam devidamente passados aos filhos (DUBOIS, 2009, p. 188-189). Notar essas diferenças é importante, na medida em que elas demonstram como o contexto sócio-histórico peculiar a cada país reflete em suas respectivas epopeias, seja no

desenrolar da narrativa ou no modo como a interação entre os personagens é construída e percebida.

Mas quais foram as inspirações de Kreutzwald, as bases mitológicas e folclóricas do povo estoniano que dariam sustentação a seus escritos? Apesar de ter, sem dúvidas, criado uma série de acontecimentos e propriedades caracterizadoras dos personagens, além dos versos propriamente ditos, Kreutzwald não criou toda a estória que permeia o épico. A resposta é o folclore estoniano. Nas canções folclóricas<sup>15</sup>, o protagonista *Kalevipoeg* ocupa um papel um tanto quanto periférico e secundário; contudo, o personagem figura em muitas das estórias folclóricas em prosa, principalmente aquelas provenientes do leste estoniano, que atribuem um caráter etiológico às ações de *Kalevipoeg* e a paisagem natural: pedras em formatos incomuns e a formação de rios e colinas são costumeiramente atribuídas a ele. Nesses contos folclóricos, *Kalevipoeg* não é um humano ordinário, mas uma criatura que pode ser caracterizada como algo entre o ser humano e um ser primordial – algo similar, dadas as devidas proporções, a um *titã* ou *troll* – (ARUKASK, 2012, p. 131).

De fato, no folclore estoniano *Kalevipoeg* já figurava, em certa medida, como um agente criador e (re)modelador da paisagem natural, um fazendeiro e portador da cultura. Porém, Kreutzwald de fato se esforçou para trazê-lo mais perto dos humanos, tornando-o uma figura mais protetiva do que o folclore originalmente revelava. Além disso, visando esse mesmo fim, o autor também ofuscou quase que completamente o lado mais sombrio de *Kalevipoeg* que estava presente nas antigas estórias: uma criatura sexualmente hiperativa, que costumava vangloriar-se de sua força de modo imprudente causando, não raras vezes, cenários caóticos. Apesar de ainda haver traços desse lado de *Kalevipoeg* na epopeia, eles passaram por um intenso filtro de Kreutzwald, que conscientemente os minimizou<sup>16,17</sup> (ARUKASK, 2012, p. 131).

O próprio Kreutzwald estava ciente dessa faceta de *Kalevipoeg*, tanto é que escreveu, no ano de 1836, uma balada que o descreve como um perigoso ladrão, um gigante selvagem sem escrúpulos que acaba, por fim, sendo punido por seus atos; conforme se percebe, esta é uma figura totalmente oposta ao que o protagonista viria a ser na epopeia posterior (HASSELBLATT, 2016, p. 27). Nesse sentido, a operação realizada por Kreutzwald foi clara. Ele elegeu uma criatura do folclore nativo que simbolizasse uma parte indomável dos estonianos, e o modificou para que pudesse manter essas características enquanto simultaneamente levantasse o estandarte digno de um herói.

Assim, conforme afirma Arukask (2002, p. 423), Kreutzwald foi sagaz ao captar a necessidade da jovem nação estoniana, que precisava com urgência de uma identidade nacional



e de um herói que fosse artisticamente empolgante, grandioso e atrativo, enquanto que simbolizasse uma rebelião contra o controle estrangeiro. Ao inspirar-se no *Kalevipoeg* do folclore estoniano, Kreutzwald precisou conferir a ele uma nova voz, algo para onde convergissem as características de uma identidade nacional emergente que fosse, além de tudo, estabelecer um contraste direto com os alemães, conquistadores da Estônia e seus dominadores durante séculos a fio. A saída que pareceu mais eficiente para o autor – e que de fato o foi – era a de construir um épico em torno de um herói nacional. A escolha de *Kalevipoeg* não foi acidental: justamente sua parte primitiva, incontrolável, colossal e selvagem é que pareceu representar, para Kreutzwald e Faelhmann, o ápice do folclore genuinamente estoniano que não revelava nenhum traço de seus colonizadores germânicos.

A última operação de transformação – ou talvez seja melhor dizer transposição? – feita por Kreutzwald foi de ordem temporal. Na epopeia, *Kalevipoeg* revela uma personalidade um tanto quanto dinâmica, sendo um dos poucos personagens em quem identificamos um semblante típico da complexidade humana. É precisamente aqui que atua o lado Moderno do épico, que reatualiza as características simplistas do folclore. Nas canções folclóricas os personagens não costumam ter a sua personalidade construída de maneira desenvolvida, ou seja, não chegam a conquistar um lugar de subjetividade enquanto indivíduos. Kreutzwald realizou esse feito e conferiu a *Kalevipoeg* a complexidade e a *personae* de um ser humano (ARUKASK, 2002, p. 426).

Uma última questão que necessita ser evidenciada e sempre mantida em vista é a questão da audiência de Kreutzwald e sua obra. Segundo DuBois (2009, p. 210), ambos o *Kalevipoeg* estoniano e a *Kalevala* finlandesa, ao contrário de outros épicos, visavam não uma elite intelectual, mas as classes do povo, principalmente a campesina que, aliás, foi justamente a mantenedora da tradição oral folclórica até o século XIX, contribuindo com suas vozes e memórias para os materiais de compilação que viriam a servir de base para essas epopeias. A maestria dos trabalhos de Kreutzwald e Elias Lönnrot reside justamente em sua habilidade de criar essas obras de natureza híbrida que conseguiam, com esse material, mobilizar a sensibilidade e o interesse de uma elite que desejava a emancipação da nação, enquanto conferiam voz e valorizavam as classes do povo e o mundo cotidiano de sua vida na maioria das vezes ainda rural.

Para isso, o intuito de Kreutzwald era o de obter tantos relatos quanto fossem possíveis sobre o gigante das narrativas folclóricas. Ele sabia que essas histórias possuíam suas variações e regionalismos, estando espalhadas por todo o território estoniano e, por isso, começou uma campanha pedindo para que todos os seus colegas, amigos e demais interessados lhe enviassem

todo o material que conseguissem colher para que o ajudassem na “reconstrução desse grande épico”. Kreutzwald de fato veio a receber a ajuda de diversas partes da Estônia (HASSELBLATT, 2016, p. 29).

E foi essa a principal diferença entre o trabalho de Kreutzwald e o de Lönnrot, autor da *Kalevala*. O segundo coletou uma quantidade de material muito superior à de Kreutzwald, além de tê-lo feito em grande parte pessoalmente, ao viajar por diversas localidades da Finlândia e principalmente da Carélia. Além da ajuda que teve de seus correspondentes, Kreutzwald realizou apenas algumas poucas viagens para o sudeste de seu país, onde coletou alguns materiais folclóricos. Apesar de isso não significar necessariamente que o *Kalevipoeg* tenha valor inferior se comparado à *Kalevala*, precisamos ter em mente, conforme afirma Hasselblatt (2016, p. 35), que os conteúdos do *Kalevipoeg* devem ser lidos muito mais como uma parte discursiva da História e da Literatura estonianas, do que como representante fidedigno do folclore nativo do país.

A princípio, o impacto na recepção do *Kalevipoeg* se deu de maneira muito mais intensa fora da Estônia do que dentro. Isso se deve por razões econômicas e de letramento: o preço do livro não era compatível com a realidade financeira dos camponeses – que compunham a maioria esmagadora da população do país – e o idioma estoniano em sua forma escrita era acessível apenas aos mais eruditos; além disso, o segmento de literatura na língua colonizadora, a alemã, estava muito mais consolidado. A disseminação da epopeia foi de curto alcance e nem de longe espalhou-se a nível nacional. Contudo, ela obteve êxito ao atingir um pequeno grupo de intelectuais estonianos, engajados em cultura nacional, política e economia e conseguiu convencê-los de sua importância. A consequência viria a ser uma sucessão de impulsos intelectuais e políticos visando a emancipação nacional da Estônia, sobretudo por meio do periódico *Eesti Postimees* (O Postilhão Estoniano) onde, inclusive, inspirado no *Kalevipoeg*, Carl Robert Jakobson viria a oferecer um panorama complexo das línguas Urálicas<sup>18</sup>, focando no idioma estoniano e na identidade de seus falantes. Com o tempo, por volta de 1870, o épico estoniano se consolida como a prova cabal do direito da Estônia de existir enquanto nação, mesmo não tendo alcançado sua própria população em massa: nesse sentido, mais pesou a existência propriamente dita do épico do que o acesso a ele e seus conteúdos. Tendo se consolidado entre os intelectuais, o *Kalevipoeg* foi implementado, nas circunstâncias, como símbolo máximo da luta de emancipação estoniana contra o domínio alemão. Conferindo aos estonianos um épico, uma identidade e uma história próprias, garantiram-se todos os elementos simbólicos necessários para que essa reivindicação fosse levada às “vias de fato” políticas (HASSELBLAT, 2016, p. 36-40).

### *O ethos do mago e a magia no Kalevipoeg*

As duas primeiras propriedades da magia que logo saltam a nossos olhos ao longo da leitura da epopeia estoniana são a sua conotação predominantemente negativa – no sentido de que dela fazem uso os personagens mal-intencionados, inimigos do herói que visam de alguma maneira causar-lhe mal ou atrapalhar sua jornada – e estrangeira. Em sua obra, Kreutzwald representou a magia e a figura do mago/feiticeiro como estando sempre conectados a um *ethos* estrangeiro, majoritariamente finlandês mas, por vezes, lapão<sup>19</sup>.

Uma parte decisiva da trama que acarreta em consequências decisivas é o entrevero de *Kalevipoeg* com um feiticeiro finlandês. No Canto III, quando o herói e seus irmãos se ausentam, sua mãe, *Linda*, é sequestrada por esse feiticeiro. Acontece que, desde o falecimento de *Kalev* - pai de *Kalevipoeg* - diversos pretendentes insistiam em cortejar a então viúva, que os rejeitava a todos. Um deles foi esse mago finlandês, um feiticeiro dos ventos que alegou ser primo de *Kalev*, mas cuja proposta foi logo recusada por *Linda*<sup>20</sup>; ele decide, depois, sequestrá-la<sup>21</sup>. Quando ela tenta resistir ao rapto, o feiticeiro faz uso de magia para deixá-la debilitada e sem forças, levando-a, então, consigo.

Já nesse trecho notamos um uso negativo da magia, que é posta em uso para que uma mulher não possa resistir a um rapto, a uma situação de violência e vulnerabilidade. Consequentemente, começa a construção do *ethos* do mago enquanto estrangeiro – finlandês – e maligno. É importante notarmos, para esse fim, a própria noção de Finlândia que a epopeia constrói: quando *Kalevipoeg* não consegue notícias de sua mãe, ele se arremessa ao mar e nada de maneira incessante até chegar ao norte, que seria justamente território finlandês<sup>22</sup>. É curioso notar, conforme ressalta Mariano Campo (2015, p. 156, nota 18), como cada país atribui uma habilidade especial para a magia e feitiçaria àqueles que eles acreditem viver ainda mais ao norte, delegando ao nortenho a identidade do exótico, do maravilhoso e do misterioso<sup>23</sup>.

Por fim, *Kalevipoeg* encontra o raptor de *Linda*, que estava dormindo<sup>24</sup>. Ao despertar e avistar o herói, o feiticeiro se apavora e percebe que não teria o tempo necessário para se esconder. Assim, ele decide usar da magia na tentativa de vencer um embate contra *Kalevipoeg*: ele pega algumas penas e às assopra, entoando palavras mágicas. Elas se transformam em uma horda de guerreiros armados que partem para cima de *Kalevipoeg* que, mesmo em menor número, os venceu. O feiticeiro, cujos feitiços nunca haviam falhado, desespera-se e suplica pela piedade do herói, mas este a nega e atinge o feiticeiro em cheio na cabeça com sua clava,

matando-o<sup>25</sup>. Depois disso, *Kalevipoeg* se arrepende de tê-lo matado, pois ainda não consegue encontrar sua mãe. Ele reflete, pensando que o feiticeiro poderia ter ajudado.

Em outro momento da narrativa, *Kalevipoeg* se dirige ao Lago Peipus para procurar madeira a ser utilizada na construção de fortificações do reino estoniano que ele estava erguendo. Contudo, enquanto atravessa o lago, um horrível feiticeiro, que observava escondido entre os arbustos, rouba sua espada. O narrador não atribui uma identidade ou etnia diretamente ao feiticeiro, mas o faz de forma indireta por meio da descrição que dele oferece; era “peludo como um javali, tinha uma boca larga e pequenos olhos rasgados”<sup>26</sup>. Pelos traços elencados – principalmente os olhos “rasgados” – e a conotação pejorativa com a qual eles são oferecidos, percebe-se claramente haver, aqui, a alusão a um mago da etnia sámi.

É descrito como esse feiticeiro possuía uma série de habilidades mágicas, inclusive a de controlar fenômenos meteorológicos, como ventos e tormentas. Ele lança uma tormenta na direção de *Kalevipoeg*, que debocha de sua magia e desembainha a espada. Decidindo não se arriscar, o feiticeiro se recolhe de volta para dentro do bosque, por não parecer aquele um momento ideal para entrar num embate contra o herói<sup>27</sup>.

Novamente a magia aparece na epopeia como sendo praticada para fins malignos, no sentido de que visa conter e atrapalhar *Kalevipoeg* em sua missão de construir nada menos que o reino da Estônia; a magia era, portanto, um empecilho ao próprio avanço da nação estoniana. Tamanha é a conotação nociva da magia na obra, que ela fica a cargo de praticantes estrangeiros (finlandeses, sámis) e as respostas de *Kalevipoeg*, até esse momento, evitam combater a magia com a magia<sup>28</sup>.



**Imagem 1:** Foto de um homem Sámi da região do extremo norte da Noruega, da área costal - e por isso um *Sjo Sami* (ou seja, *Sea Sami*, *Sami do mar*). Ao repararmos em suas feições (olhos amendoados, rosto mais largo na parte das têmporas) e vestimentas, notamos que a descrição do narrador em *Kalevipoeg* provavelmente se referia a um feiticeiro dessa etnia. Fonte: <https://peopleofonefire.com/just-who-are-the-sami.html>

Logo em seguida, o feiticeiro reúne suas forças numa tentativa de atacar *Kalevipoeg* novamente. Dessa vez, aguardou até que o herói dormisse, e então, entoa um feitiço para tentar roubar-lhe a espada. A princípio ele falha, mas logo em seguida escolhe utilizar feitiços mais potentes que, juntamente com o uso de poderosas ervas mágicas, são capazes de lhe trazer a espada em mãos. O feiticeiro tenta fugir com a arma, porém seu peso é tanto que ele termina por não aguentar segurá-la e a derruba no fundo lamacento do rio. Desesperado, entoa novos encantamentos para recuperar a espada, não obtendo qualquer sucesso. Ao perceber o que se passava, mas também sabendo que não conseguiria retirar a espada do fundo do rio, *Kalevipoeg* decide finalmente fazer sua própria magia: ele amaldiçoa a espada, decretando que se aquele que a havia levado até lá passasse por aquele local novamente, ela deveria lhe cortar os pés. Obviamente que ele se referia ao maligno feiticeiro lapão, mas se expressou, conforme nos diz o narrador, de “maneira ambígua”<sup>29</sup>.

Esse momento da narrativa marca o feiticeiro lapão como ardiloso e traiçoeiro, pois aguarda até que o herói adormeça para depois, por meio da magia, lhe roubar a espada. Ademais, há certa ironização do feiticeiro, que se mostra incapaz de aguentar o peso da espada apesar de conseguir rouba-la com êxito; ou isso, ou então Kreutzwald se valeu dessa falha do feiticeiro para apontar como ele literalmente não era digno de carregá-la, argumentando por meio da narrativa que, se ela não fosse mais pertencer a *Kalevipoeg*, não poderia ser de ninguém mais.

Mais adiante, *Kalevipoeg* continua tendo problemas relacionados ao feiticeiro, dessa vez com seus três filhos. Curiosamente, as habilidades do mago lapão não parecem ter sido transmitidas à sua estirpe, pois a nenhum deles são atribuídos atos mágicos. Contudo, apesar de não haver atos mágicos, o ataque dos filhos do feiticeiro à *Kalevipoeg* está repleto de elementos alusivos à magia. Durante a emboscada, eles o atacam com galhos de pinheiro e de bétula, além de fazerem uso de pedras de moinho<sup>30</sup>. Segundo Holmberg (1964, p. 26), o pinheiro se manteve uma árvore sagrada para os sámis da região sueca até mesmo após sua conversão ao cristianismo. Durante o Natal, por exemplo, o pinheiro mais alto era escolhido, onde cravavam o sinal da cruz e depositavam, aos seus pés, oferendas como leite, queijo, peixes e outras comidas. Sangue de rena era passado por toda a árvore, desde suas raízes até as partes mais

superiores. Embora fosse uma cerimônia de Natal – e, em tese, cristã –, além da perdurante presença de elementos da religião sámi antiga na ritualística, era também conduzido um sacrifício a um espírito chamado *Ruotta*, para que ele não perfurasse os úteros das mulheres.

A bétula, também utilizada como arma por um dos filhos do feiticeiro, era igualmente sagrada. Os sámis faziam uso dela para rituais de adivinhação relacionados à caça; durante o outono, em que havia o mês dos mortos – geralmente outubro – os estonianos e finlandeses celebravam<sup>31</sup> fazendo máscaras a partir da bétula, enquanto ofereciam grandiosos banquetes aos falecidos (HOLMBERG, 1964, p. 63–64). Na mitologia finlandesa havia um artefato mágico chamado *sampo* que, apesar de não ser descrito com exatidão, possivelmente se tratava de uma espécie de moinho responsável por conferir abundância e fertilidade inesgotáveis, que aparecem sempre como fundamentais em suas narrativas mitológicas (TOLLEY, 2009, p. 295 – 299). Portanto, não parece que Kreutzwald tenha escolhido armar os filhos do feiticeiro com esses objetos - o pinho, a bétula, as pedras de moinho - por mero acaso, mas, conscientemente ou não, colocou em suas mãos símbolos que detém, para os povos Balto-Fínicos, significados mágico-religiosos.

Porém, próximo ao último ciclo de aventuras da obra, o *ethos* do mago lapão sofre algumas reviravoltas. Dessa vez, ele recebe uma conotação mais positiva, pois trata-se de um feiticeiro que se alia a *Kalevipoeg* e o auxilia. Acontece que o protagonista decide viajar para o extremo Norte, onde o “mundo toca o céu”<sup>32</sup> – novamente a ideia de um norte estranho, maravilhoso, desconhecido e repleto de magia -. Ele constrói um barco e sai rumo à Finlândia, até que feiticeiros finlandeses provocam tormentas e as fazem atingir *Kalevipoeg* e sua tripulação, que foram por ela arrastados durante sete dias e sete noites; por fim, eles acabam acidentalmente chegando a uma região costeira desconhecida, aparentemente assolada pela pobreza, que descobrem ser a costa da Lapônia<sup>33</sup>.

Uma vez nessas terras, *Kalevipoeg* conhece um lapão que afirma poder guia-los a qualquer lugar de barco, inclusive até a porta do Fim do Mundo, pedindo em troca que *Kalevipoeg* lhe desse o livro que seu pai *Kalev* havia escrito<sup>34</sup>. A viagem é conduzida com sucesso. Mais à frente, já todos de volta à Estônia, o reino começa a ser atacado por letões, russos e poloneses. Enquanto dá as ordens e afirma que no dia seguinte iria para o campo de batalha, *Kalevipoeg*, antes entoando uma canção sobre dois amantes enquanto faz uso de bebida. Nesse momento, o lapão que havia conhecido, chamado *Varrak*, abraça os joelhos de *Kalevipoeg*, lhe transmite as bênçãos de *Ukko*<sup>35</sup>, solicita sua recompensa prometida e vai embora. Como sabia que não seria capaz de interpretar e entender o livro de sabedoria que seu pai havia escrito, *Kalevipoeg* de fato o entrega a *Varrak*<sup>36</sup>.

Apesar de *Varrak* não ter sido em momento algum apontado claramente como um mago ou feiticeiro, mostraremos como, ainda assim, seus atos se encaixam em descrições comuns feitas dos xamãs sámis, os *noaidi* ou *noaide*. Kreutzwald atribui as seguintes habilidades/ações a *Varrak*: capacidade de ir até o Fim do Mundo; capacidade premonitória – ele abraça os joelhos de *Kalevipoeg*, que serão, mais tarde, desmembrados de seu corpo pela própria espada do herói, conforme abordaremos –; conferidor de benção divina e guardião do conhecimento (ele fica com o livro do conhecimento escrito por *Kalev*, muito provavelmente um indício narrativo de que *Kalevipoeg* não saberia fazer uso desse conhecimento, enquanto que *Varrak* o protegeria e guardaria da maneira devida).

Recorreremos a um breve momento comparativo, lançando mão da obra de Johannes Schefferus<sup>37</sup> que em seu estudo, discorreu sobre as habilidades mágicas e funções dos *noaidi*. Segundo o autor, em seu capítulo *Of the magical ceremonies of the Laplanders*:

“(...) eles acreditam que conseguem realizar coisas muito estranhas por meio do tambor, nós mostraremos quais elas são e o modo de performance utilizada por eles (...). A primeira é, saber dos acontecimentos em países estrangeiros. A segunda, saber se suas tarefas em vista obterão sucesso. Com a terceira, curar doenças. A quarta, quais sacrifícios seus deuses estarão dispostos a aceitar, e quais bestas cada deus deseja ou desgosta mais” (SCHEFFERUS, 1674, p. 54, tradução nossa)<sup>38</sup>.

*Varrak*, o lapão, foi construído por Kreutzwald apresentando habilidades de certa forma análogas aos verdadeiros *noaidi* sámis descritos por Schefferus quando no século XVII. Ele oferece as bênçãos do deus *Ukko* a *Kalevipoeg*, operando como ponte entre as divindades e o homem; ele sabia do destino do herói, abraçando-lhe os joelhos ao se despedir; e, por fim, saber dos acontecimentos em países estrangeiros o fez com que levasse *Kalevipoeg* e sua tripulação prontamente de volta à Estônia, que estava prestes a sofrer ataques de invasores e urgindo, dessa forma, pela presença de *Kalevipoeg*. Considerando que a obra de Schefferus foi traduzida para o alemão em 1674 (NORDIN; OJALA, 2017, p. 6), e que a alfabetização, na Estônia do século XIX, ainda era predominantemente em língua alemã (HASSELBLAT, 2016, p. 11), não há porque duvidar da possibilidade de Kreutzwald ter tido o material de Schefferus em mão e o lido.

Ademais, outras funções sabidamente delegadas ao xamã sámi encontram-se manifestas em *Kalevipoeg*. Um de seus papéis era o de atuar conservando e transmitindo adiante toda a tradição mitológica e cosmológica de sua comunidade, sendo indispensável na perpetuação da estrutura fundamental das crenças religiosas e no folclore de seu povo (GONZÁLEZ, 2014, p. 66; PENTIKÄINEN, 1996, p. 15). Seria coincidência que *Kalevipoeg*

decida entregar, nas mãos do lapão *Varrak*, o livro dos conhecimentos de seu pai *Kalev*, apesar dos protestos de seus irmãos? Há inquestionavelmente um *status* de mantenedor do saber conferido ao lapão nesse momento. Outra manifestação curiosa de *Varrak* surge quando ele afirma ser capaz de levá-los ao Fim do Mundo, pois uma das habilidades do *noaidi* era a de transitar entre os três diferentes mundos, voltando de lá com respostas premonitórias ou então transportando a alma de um falecido para o mundo dos mortos (PENTIKÄINEN, 1996, p. 15). Inclusive, os desenhos em tambores sámis podem ser uma espécie de mapa cognitivo que guia o *noaidi* em sua viagem por outros mundos, sendo um elemento chave na cosmologia sámi (PENTIKÄINEN, 2012, p. 4). A habilidade proferida por *Varrak* de leva-los até o Fim do Mundo e voltar pode ser, então, uma alusão às viagens dos xamãs pelos diferentes mundos. Por mais que nenhuma certeza seja atingível nesse sentido, apontamos como o *ethos* do lapão criado por Kreutzwald na figura de *Varrak* é potencialmente uma inspiração a partir dos próprios *noaidi* sámis.

Outra característica notável, que aqui só poderemos abordar de maneira superficial, é como os feiticeiros estiveram a todo momento ligados a questões meteorológicas e aquáticas<sup>39</sup>: o primeiro deles, o finlandês, morava numa ilha e utilizou de um barco para sequestrar *Linda*; o segundo feiticeiro com o qual se encontra tenta afoga-lo fazendo surgir uma tormenta e, mesmo falhando, acaba por derrubar a espada de *Kalevipoeg* justamente no fundo de um rio; feiticeiros finlandeses conjuram uma tormenta no mar que dura sete dias e fazem *Kalevipoeg* se desviar de seu destino; em outro momento, depois que zarparam rumo à Ilha de Fogo, um grande redemoinho surge e quase traga o barco, não fosse pela atuação sagaz – talvez mágica? – de *Varrak*<sup>40</sup>; sem esquecer da aparição pontual de uma feiticeira que fez descer uma forte inundação das montanhas em direção a *Kalevipoeg* enquanto ele dormia<sup>41</sup>. A esse respeito, Ernest Moyne (1981, p. 14 - 24) demonstrou como a ideia e representação de feiticeiros finlandeses e sámis capazes de controlar os ventos e até mesmo de vendê-los estava presente já em materiais medievais como na *Heimskringla* de Snorri Sturluson; na *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus e na *Historia de Gentibus septentrionalibus* de Olaus Magnus; estendendo-se até a obra de Johannes Schefferus por nós abordada anteriormente. Nela, inclusive, o autor cita uma magia de controle dos ventos feita por meio de nós atados em uma corda, confeccionada pelos lapões e pelos finlandeses, sendo que esses últimos, ainda por cima, as vendiam<sup>42</sup>. Isso nos aponta que, também nesse sentido, Kreutzwald estava se baseando em toda uma tradição de representação e concepções em torno dos finlandeses e sámis<sup>43</sup>.

Partamos agora para o momento de conclusão da epopeia, em que a inconsequência e inabilidade linguística – e mágica, como veremos – do protagonista terminarão por lhe custar a



própria vida. Acontece que, antes do episódio da espada caindo no lago, *Kalevipoeg* havia se embriagado e assassinado o filho de um ferreiro, mesmo depois deste ter se recusado a duelar. Em resposta, o ferreiro lhe amaldiçoou, dizendo que os deuses se encarregariam da vingança, implorando para que *Kalevipoeg* fosse morto pela própria espada<sup>44</sup>. Mais tarde, quando torna a passar pelo rio onde está a espada, ela confunde a maldição que havia sido proferida pelo próprio *Kalevipoeg* – que já havia, lembremos, sido ambígua – com a maldição imposta pelo ferreiro. O resultado é que a espada se vira contra o herói, corta suas duas pernas na altura dos joelhos, e este se arrasta em direção à borda, onde grita e agoniza até morrer<sup>45</sup>. É a maldição do ferreiro que prevalece, mesmo ele não tendo sido apontado em momento algum como um mago ou alguém versado na arte da magia. O que mais uma vez se sobressai é seu *ethos*: a maldição responsável por matar o herói *Kalevipoeg*, símbolo máximo da esperança estoniana, havia sido proferida por um ferreiro finlandês.

### *Considerações finais*

O intuito da presente análise era o de apontar como as representações da magia estavam relacionadas a um *ethos* específico nesta epopeia estoniana do século XIX. Nesse sentido, esperamos ter apontado como foi atribuído à figura do feiticeiro/mago – ou qualquer praticante da magia, como *Varrak* - um *ethos* sempre estrangeiro (finlandês ou lapão), predominantemente com conotação negativa.

No caso específico do *ethos* finlandês, estes representam sempre os inimigos que se opõem à jornada de *Kalevipoeg* e que tentam, por meio da magia, trazer-lhe obstáculos; a identidade finlandesa é para onde convergem os significados daquele que não deve ser confiado, que ludibria: o estrangeiro que deve ser temido e visto com cautela. O *ethos* lapão é qualificado de maneira diferente, pois não é exclusivamente danoso e ameaçador. No caso do mago lapão que tenta causar uma tormenta e derrubar *Kalevipoeg* no rio – e que depois termina por roubar sua espada e derrubá-la no fundo das águas -, predomina sem dúvidas uma descrição pejorativa, que lhe confere uma aparência asquerosa, comparando-o, inclusive, com um javali, além de focar em seus “olhos rasgados” (ver nota 23). Contudo, ao contrário do caso da identidade finlandesa, o *ethos* lapão é ressignificado posteriormente na obra por meio da figura de *Varrak*, um lapão repleto de traços xamânicos que presta auxílio a *Kalevipoeg* num momento decisivo, e que termina por atuar como guardião do conhecimento do pai do herói. Nessa ambivalência do *ethos* lapão é possível conjecturar que havia em Kreutzwald um operante etnocentrismo do XIX, que olhava para povos como os sâmis com uma mistura de repugnância, repulsa (são

inferiores, atrasados) e exotismo (representação contemporânea do homem primitivo e sua primordialidade).

Quanto à magia propriamente dita, prevalece na obra uma conotação negativa: ela é empregada constantemente por um *ethos* estrangeiro que visa apresentar a *Kalevipoeg* um obstáculo à construção da nação Estoniana. Há também, nesse sentido, uma recusa simbólica em atribuir ao herói estoniano o uso da magia: a única tentativa que há nesse sentido, a maldição que *Kalevipoeg* imputa à sua espada, termina terrivelmente errado e acarreta em nada menos que sua própria morte. É como se Kreutzwald, na busca por uma identidade estoniana genuína (ARUKASK, 2002, p. 423), avisasse que a magia não era constituinte do *ethos* estoniano, fazendo dela parte de um constructo forasteiro e apelando para valores da racionalidade. Ainda assim, é interessante notar como o autor construiu os atos mágicos dos personagens de sua obra com base em significados e descrições que circulavam sobre os finlandeses e sâmis, ou seja, da magia praticada por esses povos como estando conectadas a questões aquáticas e atmosféricas, principalmente dos ventos.

Não nos esqueçamos, também, que essas concepções e dimensões qualitativamente negativas da magia nessa epopeia do XIX – e, portanto, de uma Estônia cristianizada há séculos – são possíveis marcadores discursivos de uma oposição entre os valores cristãos e as práticas pagãs. Nesse sentido, existe um paradoxo pressuposto por essa literatura que, por um lado, ressuscita um gigante selvagem aos moldes de seu folclore nativo e politeísta – o *Vanapagan* (“Velho Pagão”, identidade conferida a *Kalevipoeg*) (ARUKASK, 2002, p. 423). – como símbolo da identidade e nação estonianas, mas, por outro, censura as práticas de magia que podem ecoar desse mesmo passado, como se avisasse dos perigos de se praticar os antigos costumes; afinal, nosso herói termina por morrer por intermédio da magia.

Esperamos, enfim, ter abordado o aspecto da magia e do *ethos* em *Kalevipoeg* de modo a apontar, até mesmo para futuras pesquisas, como é possível ler esse material como um relato da história cultural e literária estoniana, que elege como alicerce e inspiração o folclore nativo, embora fazendo dele novos usos e adequações para que sua substância final atenda à necessidade de construir e dar voz a uma identidade nacional emancipada, autêntica e reconhecida<sup>46</sup>. A saída do povo estoniano foi a (re)leitura de seu folclore.

## Referências

### Fontes Primárias

KREUTZWALD, Friedrich Heinholt. *Kalevipoeg, Epopeya Nacional Estonia*. Tradução de Mariano González Campo com base na adaptação de William Kirby para a prosa. Madrid: Miranguano Ediciones, 2015.

### Fontes Secundárias

ABONDOLO, Daniel. Introduction. In: ABONDOLO, Daniel (eds.). *The Uralic Languages*, 2006, p. 1-43.

ARENDRT, Hannah. *Origens do Totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2013.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. São Paulo: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

ARUKASK, Madis. The Estonian national epic, Kalevipoeg: its sources and inception. In: CAMPBELL, Matthew (eds.); PERRAUDIN, Michael (eds.). *The voice of the people: writing the European folk revival, 1760 – 1914*, 2012, p. 123-141.

ARUKASK, Madis. Runo songs, Kalevipoeg and Peko in the question of national identity. In: HONKO, Lauri (eds.). *The Kalevala and the World's Traditional Epics*, 2002, p. 420-432.

BAILEY, Michael. The meanings of magic. *Magic, Ritual and Witchcraft*, n.1, 2006, p. 1-23. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/issue/12704>. Acesso em 30/08/2019.

DUBOIS, Thomas. Frithiof's Motley cousins: on the perils of using folklore to create a National Epic. In: BRANTLY, Susan (eds.); DUBOIS, Thomas (eds.). *The Nordic Storyteller: essays in honour of Niels Ingwersen*, 2009, p. 178-210.

DUBOIS, Thomas. *Lyric, Meaning and Audience in the Oral Tradition of Northern Europe*. Indiana: University of Notre Dame Press, 2006.

GONZÁLEZ, Teresa. Noaidi: El Chamán Sámi y su función de mago. *Illu Revista de Ciencias de Las Religiones*, n.19, 2014, p. 65-91. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/ILUR/article/view/46612>. Acesso em 30/08/2019.

HANEGRAAFF, Wouter. Magic. In: MAGEE, Glenn Alexander (eds.). *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esoterism*, 2016, p. 393-404.

HASSELBLATT, Cornelius. *Kalevipoeg Studies: the creation and reception of an Epic*. Helsinki: Studia Fennica Folkloristica, 2016.

HOLMBERG, Uno. *The mythology of all races, v.IV: Finno-Ugric, Siberian*. New York: Cooper Square Publishers, 1964.

HONKO, Lauri. Text as process and practice: the textualization of oral epics. In: HONKO, Lauri [Ed.]. *Textualization of Oral Epics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2000, p. 3-56.

KLANICZAY, Gábor. A Cultural History of Witchcraft. *Magic, Ritual and Witchcraft*, n. 10, 2010, p. 167-212. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/issue/21140>. Acesso em 30/08/2019.

KURRIK, Juhan. *Ilomaile: Estonian Folk Songs*. Tartu: University of Tartu Press, 2013.

LÖNNROT, Elias. *The Kanteletar*. Introduction, Notes and Translation to English by Keith Bosley. Oxford: Oxford University Press, 1992.

MITCHEL, Stephen. *Witchcraft and magic in the Nordic Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

MOYNE, Ernest. *Raising the Wind: The Legend of Lapland and Finland Wizards in Literature*. Canada: Associated University Press, 1981.

NORDIN, Jonas; OJALA, Carl-Gösta. Collecting, connecting, constructing: Early modern commodification and globalization of Sámi material culture. *Journal of Material Culture*, v.23, 2017, pp. 58-82. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1359183517741663>. Acesso em 30/08/2019.

OINAS, Felix. The Balto-Finnic Epics. In: OINAS, Felix [Ed]. *Heroic Epic and Saga: An Introduction to the World's Great Folk Epics*. Indiana: University Press, 1978, p. 286-310.

PENTIKÄINEN, Juha. The Shamanic Drum as Cognitive Map. *Cahiers de littérature orale*, n. 67, 2012, p. 1 – 12.

PENTIKÄINEN, Juha. Introduction. In: PENTIKÄINEN, Juha (org.). *Shamanism and Northern Ecology*, 1996, p. 5 – 25.

SARV, Mari. Possible foreign influences on the Estonian regilaul metre: language or culture? In: LOTMAN, Mihhail (eds.), LOTMAN, Maria-Kristiina (eds.). *Frontiers in Comparative Prosody*, 2011, p. 1-21.

SPINELLI, Miguel. Sobre as diferenças entre éthos com epsilon e éthos com eta. *Trans/Form/Ação*, n. 32, v.2, 2009, p. 9-44. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732009000200001>. Acesso em 30/08/2019.

TALVET, Jüri. Introdução. In: KREUTZWALD, Friedrich Heinholt (esc.). *Kalevipoeg, Epopéya Nacional Estonia*, 2015, p. III – XXIII.

TURUNEN, Aimo. The Balto-Finnic Languages. In: SINOR, Denis (eds.). *The Uralic Languages: description, history and foreign influences*, 1988, p. 58-84.

TOLLEY, Clive. The Kalevala as a model for our understanding of the composition of the Codex Regius of the Poetic Edda. *Turun yliopiston folkloristikan julaisuja*, Helsinque: n. 3, v. 1, p. 114-143, 2013.

TOLLEY, Clive. *Shamanism in Norse myth and magic*, vol.1. Finland: Academia Scientiarum Fennica, 2009.

TSUGAMI, Susan Sanae. *Magia*. In: LANGER, Johnni (org.). *Dicionário de História das Religiões da Antiguidade e Medievo*. São Paulo: Vozes, no prelo.

WILSON, William. *Folklore and Nationalism in Modern Finland*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1976.

<sup>1</sup> Fino-Úgrico é uma subdivisão linguística dentro do ramo do Urálico, diferenciando-se principalmente do subramo dos idiomas Samoiedos (falados pelos Enetos, Nenetos, Nganasans e Selkups). Dentro do Fino-Úgrico são abarcados os subgrupos de idiomas Fínicos (Finlandês, Estoniano, Íngrio, etc.) e Úgricos (Sámi, Mari, Mordviniano, Permiano) que geram suas respectivas novas subdivisões (ABONDOLO, 2006, p. 1-4).

<sup>2</sup> Basicamente, Balto-Fínicos são os idiomas fínicos falados por povos que habitam a região geográfica do Báltico: Estoniano, Finlandês, Íngrio, Careliano, Vöto, Vepsiano e o recém-extinto Livoniano (TURUNEN, 1988, p. 59).

<sup>3</sup> Por se tratar de um material cujo acesso é extremamente difícil, o presente trabalho foi realizado com base na tradução de Mariano González Campo (2015) para o espanhol. Mariano traduziu a partir da versão adaptada em inglês de William Kirby, em prosa.

<sup>4</sup> Inclusive, mesmo construindo a defesa de uma identidade comunitária nacional e revelando uma agenda assumidamente nacionalista, tanto o *Kalevipoeg* quanto a *Kalevala* finlandesa invariavelmente acabam por evitar, em graus diferentes, a ideologia do heroísmo e da guerra, indo contra o entendimento que o próprio século XIX tinha de “épico” e “nação” (DUBOIS, 2009, p. 178).

<sup>5</sup> Apesar de certamente existirem, na Europa e Norte Europeu, longas narrativas exaltando heróis do passado, o que não deixa de ser um traço do gênero épico; contudo, nesses contextos tais traços épicos estão geralmente amalgamados à poesia ou prosa líricas. Essas tradições são notadas principalmente em regiões como a Islândia, a Inglaterra, a Irlanda e o País de Gales, em materiais como as sagas (DUBOIS, 2006, p. 38).

<sup>6</sup> Evitamos a tradução do termo por acharmos que ele não alcança, em português, o significado que carrega conforme no termo original, cunhado em língua inglesa. Por *tradição* entende-se todo o *corpus* de símbolos, rituais e práticas, orais ou não, que embasam o entendimento de um povo acerca do mundo circundante, noção essa que abarca inclusive o próprio folclore. A palavra *oriented*, nesse caso, é difícil de ser traduzida, pois não significa exatamente que a tradição norteie ou oriente o épico (conforme veremos, Faehlmann e Kreutzwald tiveram a liberdade de editar e modificar como bem quiseram o conteúdo oriundo do folclore que havia sido coletado por eles e outros), mas aponta ser ela, a tradição, o material primordial, que antecedeu e embasa o épico.

<sup>7</sup> Sem a intenção de fazer longas discussões acerca do termo e seus usos, o que fugiria de nosso intuito, entenderemos e faremos uso da palavra *ethos* especificamente dentro de um de seus significados possíveis, enquanto palavra que designa um modo específico e típico de ser, que dota o indivíduo de certa roupagem característica por meio da qual ele passa a ser identificado com seu núcleo comum de referência – àqueles com quem se parece e têm traços em comum -. O *ethos* é, com essa conotação, um elemento distintivo de identidade (SPINELLI, 2009, p. 40).

<sup>8</sup> Conforme apontado por Hanegraaff (2016, p. 393), a magia talvez seja, dentro do estudo de religião, o conceito que mais causa frustração e confusão no meio acadêmico, pois recusa todas as tentativas de definição e delimitação de sua natureza. Embora insista, por outro lado, em se fazer presente e necessária em diversas discussões.

<sup>9</sup> Embora a própria definição de História Cultural da magia seja, também, problemática. Klaniczay (2010, p. 193-195) a define como uma espécie de hibridismo resultante das contribuições de três grandes correntes historiográficas: a Escola Francesa dos *Annales*, que propôs a adoção de um modelo antropológico-estrutural para a análise de festivais populares, rituais, imaginário, práticas populares e a história social do corpo e da sexualidade, da família, da política da linguagem, da memória e da religião popular (começando por March Bloch e Lucien Febvre, passando pelas contribuições de Jacques Le Goff e encontrando seu ápice na terceira geração, em autores como Jean-Claude Schmitt, Jacques Revel, Roger Chartier e Mona Ozouf); a História da Cultura Popular, cuja profundidade dos estudos historiográficos da cultura contribuíram para reavaliar e reafirmar o conceito de “cultura popular”, apontando sua relevância; e, por fim, as contribuições da Antropologia Histórica dos anos 70 (Clifford Geertz, Victor Turner, Lévi-Strauss) e da Micro-História, principalmente conforme moldada por Ginzburg, que fizeram os historiadores redefinirem suas abordagens da história da cultura, encarando-a como conjuntos compartilhados de significado que abarcavam invariavelmente tanto a “alta” quanto a “baixa” cultura.

<sup>10</sup> Alguns leitores podem achar curioso o sobrenome germânico de Kreutzwald, perguntando-se sobre sua ascendência. Na verdade, assim como a grande maioria dos servos camponeses estonianos, Kreutzwald recebeu seu sobrenome por conta do proprietário alemão das terras de seus pais. O nome de sua era família, na verdade, Ristmets (TALVET, 2015, p. III).

<sup>11</sup> No contexto estoniano de surgimento do *Kalevipoeg*, a Finlândia foi um exemplo decisivo. Enquanto a Estônia havia sido dominada principalmente pelos alemães, desde as Cruzadas no Báltico e a expansão dos Cavaleiros Teutônicos na Livônia, no século XII, a Finlândia havia sido dominada pela Coroa Sueca desde a Idade Média e, quando finalmente se emancipou, foi submetida ao controle do Império Russo desde 1809. Sem as influências que

viriam graças à epopeia finlandesa da *Kalevala* e seus ideais nacionalistas, o *Kalevipoeg* estoniano é, em certa medida, inconcebível (HASSELBLATT, 2016, p. 28).

<sup>12</sup> Em 1844, Elias Lönnrot, autor da *Kalevala*, esteve na Estônia e conheceu pessoalmente Faehlmann em Tartu e Kreutzwald em Võru (TALVET, 2015, p. V).

<sup>13</sup> O impacto do *Kalevipoeg* foi tamanho que logo tornou-se conhecido por toda a Estônia e Kreutzwald foi considerado o autêntico fundador de uma *literatura estoniana* e o promotor mais conhecido em defesa de uma nação estoniana livre (TALVET, 2015, p. VI).

<sup>14</sup> Enquanto a *Kalevala* encerra sua narrativa com a vinda de um rei mítico recém-nascido, o *Kalevipoeg* já se inicia com o estabelecimento de um reino no mundo real, reino esse que *Kalevipoeg* virá a governar. Kreutzwald faz uso de tradições folclóricas e as mistura com suas interpolações e acréscimos para criar um mundo de estratificações sociais bem demarcadas (DUBOIS, 2009, p. 188).

<sup>15</sup> As mais antigas canções folclóricas estonianas são chamadas de *regilaul*. Esse tipo de canção pertence a uma cultura musical/folclórica comum a povos Balto-Fínicos como os finlandeses, estonianos e outras etnias menos numerosas. Essa tradição musical é caracterizada por um sistema poético coerente que incorpora um uso semanticamente conectado de aliteração e paralelismo, em linhas stichicas (em comprimento aproximado, mas sem divisão em estrofes) sem manifestar rimas regulares (SARV, 2011, p. 1).

<sup>16</sup> Por exemplo: *Kalevipoeg*, num ato de imprudência e negligência, causa a morte da Donzela da Ilha, com quem havia tido relações sexuais previamente; tomado por ira, em estado de embriaguez, mata o filho de um feiticeiro finlandês, trama central da obra que, próximo ao fim do épico, está indiretamente relacionada à própria morte de *Kalevipoeg* (TALVET, 2015, p. XII).

<sup>17</sup> Por conta dos feitos infames de *Kalevipoeg* no antigo folclore, muitos camponeses estonianos do século XIX, principalmente os mais cristãos, associavam sua figura à de *Vanapagan* (“Velho pagão”), justamente uma criatura primordial, humanoide, gigante e, embora não necessariamente má, assombrosa (ARUKASK, 2002, p. 423).

<sup>18</sup> Em oposição ao alemão, língua estrangeira e colonizadora, de origem Indo-Européia, e não Urálica, como o estoniano. Ver nota I.

<sup>19</sup> Utilizaremos o termo *lapão* ao longo do artigo por ter sido essa a palavra empregada por Kreutzwald ao longo de sua obra para caracterizar os povos *sámis*, como era típico de sua época. Contudo, destacamos, com ênfase, que o termo *lapão* já foi superado por ter seu surgimento ligado a um etnocentrismo europeu que colocava os *sámis* como selvagens, primitivos e inferiores. Hoje em dia, o termo é considerado pejorativo e carrega conotações racistas, tendo sido substituído pela palavra *sámi*.

<sup>20</sup> “Tras la muerte de Kalev, Linda era a menudo importunada por pretendientes deseosos de casarse con la rica viuda. Sin embargo, ella los rechazaba a todo y, con el tiempo, dejaron de molestarla. Al final llegó de *Finlandia* un poderoso *hechicero del viento* que presentó como el primo de Kalev, pero cuando Linda también lo rechazó, juró vengarse de ello” (Kalevipoeg, Canto II, 2015, p.41, grifos nossos).

<sup>21</sup> “Mientras tanto, el *hechicero finés* había estado vigilando la casa de Kalev desde su barco, donde permaneció escondido entre unas rocas a corta distancia de la costa hasta que vio que los tres héroes se habían marchado de casa y se habían adentrado en el bosque dejando su hogar desprotegido. El *hechicero* puso entonces rumbo hacia la costa con audacia, escondió su barco y se dirigió por senderos tortuosos y desiertos a casa de Kalev, donde saltó la pequeña verja, entró en el cercado y se dirigió hacia la puerta, aunque miró con cautela a su alrededor a llegar a la entrada. Linda estaba calentado sopa en el fuego cuando él entró de repente y, sin mediar palabra, la agarró por el ceñidor y se la llevó a rastras hasta su barco. Ella se le resistió con uñas y dientes, pero él musitó unos *conjuros* que debilitaron sus fuerzas y subyugaron sus débiles esfuerzos. Ninguna persona oyó las súplicas y gritos de Linda pidiendo ayuda, pero ella imploró a los dioses que la protegieran y el Dios del trueno en persona acudió en su ayuda” (Kalevipoeg, Canto III, 2015, p. 44, grifos nossos).

<sup>22</sup> “Cuando Kalevipoeg se hubo convencido de que no encontraría más huellas de su madre, se arrojó al mar bajo las estrellas y nadó resueltamente en dirección norte, hacia *Finlandia*” (Kalevipoeg, Canto IV, 2015, p. 49).

<sup>23</sup> É relevante notar como a atribuição de uma identidade estrangeira e o valor que ela recebe é algo fluido que varia de acordo com a cultura que está delegando identidades. Por exemplo, no poema finlandês *Turo, kuun já auringon pelastaja* (“Sobre ricos e pobres”), as distinções sociais são explicadas como consequência de uma bruxa alemã que havia escondido a lua e uma bruxa estoniana que havia tampado o sol. A resolução do problema se dá quando *Turo*, herói obviamente finlandês, resgata o sol e o coloca no alto de uma árvore, de modo que iluminasse igualmente ricos e pobres (Kanteletar, 1992, p. 171).

<sup>24</sup> “Amanecía cuando el intrépido nadador se aproximaba a la costa de *Finlandia*, donde su enemigo, el *hechicero*, había llegado poco antes que él amarrando su barco a una prominente roca” (Kalevipoeg, Canto IV, 2015, p.53, grifos nossos).

<sup>25</sup> “El *hechicero* despertó de su sueño y vio al vengador de Linda en la verja, pero estaba demasiado nervioso y aterrorizado para intentar esconderse. Sacó a toda prisa un puñado de *plumas* de su pecho, las sopló profiriendo unas cuantas *palabras mágicas*... y se convirtieron en una horda de guerreros armados! Eran miles e iban tanto a pie como a caballo. Se precipitaron sobre el hijo de Kalev como un enjambre de mosquitos o de abejas (...). El *hechicero*, cuyas huestes mágicas jamás le habían fallado, estaba desesperado y suplicó compasión tras narrar

detenidamente cómo había intentado secuestrar a Linda y había sido derribado por el furioso Dios del Trueno. Pero Kalevipoeg no prestó atención a su relato y, tras proferir unas cuantas palabras airadas, le propinó un violento golpe en la cabeza con su garrote (...). Sin embargo, no encontró a su madre y se arrepintió de haber matado al hechicero, pues podría haberlo ayudado. Al fin, agotado por su propia violencia, se echó a descansar entre sollozos hasta que se quedó dormido” (Kalevipoeg, Canto V, 2015, p. 55, grifos nossos).

<sup>26</sup> “En la orilla opuesta había un *horrible hechicero* escondido entre los arbustos. Era tan hirsuto como un jabalí y tenía una boca ancha y unos *pequeños ojos rasgados*. Era muy *habilitoso en todo tipo de magia*. Podía hacer que el *viento* soplara desde cualquier dirección, que la *enfermedad* de un hombre se transmitiera a otro y que dos buenos amigos se enfrentaran en disputas. Tenía a los *demonios malvados a su entera disposición* y, a pesar de todo, podía *curar* todo tipo de *heridas y dolencias* cuando le placía. Sin embargo, aquel día estaba de mal humor y *lanzó* de un soplido una *terrible tormenta* contra Kalevipoeg” (Kalevipoeg, Canto XI, 2015, p. 86, grifos nossos).

<sup>27</sup> “Kalevipoeg se rio de aquella feroz tormenta y le dijo al lago: ‘Tú, repugnante charquito, me estás mojando el cinturón’ (...). Desenvainó su espada para cortar la madera y el hechicero decidió recompensarse a sí mismo por sus recientes esfuerzos al provocar la tormenta aporreándose de ella. Sin embargo, aún no era momento de entrar en acción y se escabulló en las profundidades del bosque” (Kalevipoeg, Canto XI, 2015, p. 88).

<sup>28</sup> Em instantes veremos como *Kalevipoeg* chega a esbanjar uma reação com base na magia, que acaba dando terrivelmente errado.

<sup>29</sup> “El *hechicero* salió entonces de su escondite y se dirigió con sigilo hacia el lugar donde estaba durmiendo el gigante. En vano intentó robarle la espada *mediante conjuros*. Puesto que de nada le sirvieron ni órdenes ni súplicas, se vio obligado a *emplear conjuros* más potentes. Esparció hojas de serbal, tomillo, helecho y otras *hierbas mágicas* sobre la espada y al final esta se inclinó hacia el hechicero, que la tomó en sus brazos. La enorme arma pesaba mucho y le costó tantísimo avanzar con ella que el sudor no dejó de manar de su rostro a cada paso que daba. Sin embargo, no renunció a su botín. Enseguida llegó al arroyo de Kääpa y saltó por encima de él, pero la espada resbaló de su brazo y se hundió en el lodo en un lugar muy profundo. El *hechicero* repitió sus conjuros, pero en esta ocasión fui incapaz de recuperar la espada (...) No obstante, [Kalevipoeg] ordenó a la espada que si cualquier héroe de su raza venía a aquel lugar, la espada tendría que responderle con palabras (...) Sin embargo, si el hombre que había llevado la espada hasta allí pasaba por aquel lugar, la espada tendría que cortarle ambos pies. Kalevipoeg se refería al *hechicero*, pero se expresó de una manera un tanto ambigua” (Kalevipoeg, Canto XI, 2015, p. 91, grifos nossos).

<sup>30</sup> “Cuando Kalevipoeg proseguía su camino portando su pesado cargamento de tablas, los *tres hijos del hechicero* se abalanzaron sobre él desde unos arbustos cercanos a una elevada cascada que caía produciendo espuma sobre unas escarpadas rocas (...). Los villanos se abalanzaron sobre el héroe por detrás armados con finos arbolitos de *abedul* y troncos de *pino* secos. Dos de ellos llevaban largos látigos con el mango hecho de robusta madera de haya y el cordel dotado de una gran *pedra de molino* con la que atacaron sin piedad al héroe. Éste acababa de armarse con un enorme garrote por si era asaltado mientras atravesaba el bosque. Se trataba de un gran tronco de *pino* al que había arrancado la copa. Medía quince metros de largo y medio metro de grosor en su gruesa punta. Con él pudo defenderse como si fuera una espada” (Kalevipoeg, Canto XII, 2015, p. 89, grifos nossos).

<sup>31</sup> O mês de outubro, para os estonianos, era chamado de *Hingede aeg* (tempo dos espíritos) ou *Hingekku* (mês dos espíritos) (HOLMBERG, 1964, p. 64, grifos do autor).

<sup>32</sup> “Kalevipoeg decidió entonces viajar al norte, al extremo donde el mundo toca el cielo” (Kalevipoeg, Canto XVI, 2015, p. 121).

<sup>33</sup> “Sin embargo, los *hechiceros fineses provocaron tormentas* contra el barco y fueron arrastrados por ellas durante siete días y siete noches hasta que ante ellos surgió una costa que el timonel declaró resultarle bastante desconocida. Kalevipoeg se arrojó entonces al mar, nadó hasta la costa y remolcó la nave, Los pájaros les informaron cantando de que se trataba de la costa de *Laponia*, golpeada por la pobreza” (Kalevipoeg, Canto XVI, 2015, p. 122, grifos nossos)

<sup>34</sup> “Kalevipoeg respondió que no necesitaban un guía que les mostrara el camino de regreso a casa, pero que se alegraría de que el lapón pudiera guiarles hasta la puerta del Fin del Mundo. *El lapón* accedió a ello, pero pidió que le diera a cambio lo que tenía encadenado en la pared de su casa” (Kalevipoeg, Canto XV, 2015, p. 124, grifos nossos).

<sup>35</sup> Ukko, que significa “avô”, é um dos epítetos conferidos ao deus finlandês/estoniano dos raios e trovões (HOLMBERG, 1964, p. 228).

<sup>36</sup> “Entonces llegaron apresuradamente unos mensajeros anunciando que ejércitos hostiles de letones, vendos y polacos habían invadido el reino por todas partes. Sin embargo, Kalevipoeg pidió a sus camaradas que vaciaran sus copas mientras él mismo daba tranquilamente las órdenes generales y declaraba que al día siguiente acudiría en persona al campo de batalla. Entonces se puso a cantar una canción sobre dos amantes. Mientras Kalevipoeg bebía y cantaba de aquella guisa, *Varrak el Lapón entró y se abrazó a sus rodillas*. Transmitió al héroe bendiciones de parte de *Ukko* y luego le solicitó la recompensa que le había prometido ya que tenía intención de zarpar a casa por la mañana. Kalevipoeg le preguntó qué deseaba y él respondió que había encontrado un libro con cubierta de hierro y cadenas que deseaba poseer. Kalevipoeg no podía leer el libro que, sin embargo, contenía toda la

inestimable sabiduría que su padre había hecho anotar. Se lo entregó de buen grado a Varrak a pesar de las sonoras protestas de Sulevipoeg y Olevipoeg” (Kalevipoeg, Canto XIX, 2015, p. 143, grifos nossos).

<sup>37</sup> Nascido em Estrasburgo, Johannes Schefferus (1621-1679) foi o primeiro pesquisador a conduzir um estudo denso e de cunho acadêmico sobre os povos sámi. Professor da Universidade de Uppsala, Schefferus a princípio trabalhava com outras áreas do conhecimento como Direito, Retórica, História, Arqueologia e Etnografia. Como detinha uma aguçada curiosidade envolvendo os sámi, o professor acabou por ser contratado pelo reitor da supracitada Universidade, Magnus Gabriel de la Gardie, para levar a cabo um detalhado, cuidadoso e aprofundado estudo sobre a então atual situação dos povos sámi e a área por eles habitada, incluindo sua história, sua cultura e costumes – categorias essas que, certamente, abarcam também sua religião -. Os resultados viriam a ser publicados em sua obra *Laponia* ainda em 1673, escrita em latim, sendo rapidamente traduzida para outros idiomas como o inglês (1674); o alemão (1675); o francês (1678) e o holandês (1682). Seu trabalho despertou prontamente o interesse da audiência europeia a respeito desse “exótico” povo e sua respectiva cultura material (NORDIN; OJALA, 2017, p.6).

<sup>38</sup> “(...) they believe they can effect very strange things by the drum [o tambor xamânico], we will show what they are, and the manner used to perform them (...). The first is, knowing the fate of affairs in foreign Countries. The second, what success their designs in hand will meet. With the third, how to cure diseases. The fourth, what sacrifices their gods will be pleased to accept, and what beast each god desires or dislikes the most” (SCHEFFERUS, 1674, p. 54).

<sup>39</sup> As águas são uma temática frequente nos folclores finlandês e estoniano. No conto estoniano *Mis mees merest* (“O Homem do Mar), uma jovem finlandesa se apaixona por um belo homem que surge do mar; no conto *Mõök Merest* (“A Espada do Mar”), notamos uma temática surpreendentemente semelhante à encontrada em *Kalevipoeg*, em que um homem que havia se tornado escravo encontra uma brilhante espada no fundo do mar (KURRIK, 2013).

<sup>40</sup> “Varrak el Lapón cogió el timón y gobernó la nave hacia el Norte durante muchos días y muchas noches. El primer peligro que encontraron fue un gran remolino que amenazó con tragarse el barco. Varrak arrojó entonces por la borda un pequeño barril envuelto en telas rojas y adornado con cintas rojas. El cebo fue engullido por una ballena que salió corriendo y reolcó el barco hasta un lugar seguro” (Kalevipoeg, Canto XVI, 2015, p. 124).

<sup>41</sup> “Aunque Kalevipoeg era muy fuerte, tenía la espalda dolida e irritada a causa de su pesada carga, así que la arrojó al suelo y se tumbó a descansar. Sin embargo, mientras dormía corrió peligro de ser arrastrado por una súbita inundación procedente de las montañas y que había sido provocada por una hechicera” (Kalevipoeg, Canto XV, 2015, p.118).

<sup>42</sup> “(...) uma corda com três nós usada para fazer o vento surgir. Eles [os lapões], como Zeiglers relata, atam três nós mágicos nessa corda; quando desfazem o primeiro, uma lufada favorável de vento surge; quando desfazem o segundo, uma rajada; quando desfazem o terceiro, o Mar e o vento ficam poderosos e tempestuosos. Isso, que contamos a respeito dos Lapões, também é atestado por Olaus Magnus entre os Finlandeses, que habitam a costa do mar, e vendem ventos para os mercantes que negociam com eles, sempre que se deparam com ventos opostos. O método é como segue: eles entregam uma pequena corda com três nós feitos, prestando atenção para que, quando desatarem o primeiro, terão bons ventos, se o segundo, um vento mais forte, se o terceiro, tamanha a tempestade que surgirá que eles não conseguirão ver como controlar o navio, e evitar as pedras, or sequer se manterem de pé no deque, ou lidar com o equipamento” (SCHEFFERUS, 1674, p. 58, tradução nossa); “(...) a cord tied with knots for the raising of the wind. They, as Zeiglers relates, tie three magical knots in this cord; when they untie the first, there blows a favorable gale of wind; when the second, a brisket; when the third, the Sea and wind grow mighty stormy, and tempestuous. This, that we have reported concerning the Laplanders, is by Olaus Magnus, and justly also related of the Finlanders, who border on the Sea, and sell winds to those merchants that traffic with them, when they are at any time detained by a contrary one. The manner is thus, they deliver a small rope with three knots upon it, with this caution, that when they lose the first, they shall have a good wind, if the second, a stronger, if the third, such a storm will arise, that they can neither see how to direct the ship, and avoid rocks, or so much as stand upon the decks, or handle the tackling” (SCHEFFERUS, 1674, p. 58).

<sup>43</sup> Holmberg (1964, p. 191 - 216) descreve uma série de crenças fino-úgricas (sámis, estonianas, finlandeses, etc.) de espíritos da água. Para nomear apenas alguns deles: os sámi acreditavam numa espécie de sereia, chamada *Akkruva*, que pode atraparhar ou contribuir com a pesca. Entre os sámi de território escandinavo, havia a deusa das águas *Ravग्ga*, cuja aparição significava um aviso azar, tormentas ou naufrágios. A deusa finlandesa *Meriraukka*, por sua vez, é vista por alguém que está prestes a se afogar, cujos pertences ficarão em seu poder. Há ainda outros exemplos de divindades e espíritos da água entre esses povos, notados desde a parte ocidental da Escandinávia até território do extremo norte russo.

<sup>44</sup> “El ebrio gigante avanzó hacia ellos con su espada y los desafió a luchar, pero el herrero, reconociendo la inutilidad de cualquier intento de enfrentarse a él, ordenó a sus hijos que lo dejaran marchar y que dejaran a la venganza para los dioses a la vez que lo maldecía como un perro salvaje e imploraba que la propia espada vengara el crimen” (Kalevipoeg, Canto VI, 2015, p. 60).

<sup>45</sup> “El héroe había arrojado una maldición sobre su espada con la intención de que surtiera efecto con el hechicero que se la había robado, pero la espada se sentía confundida a causa de la maldición que el herrero finés había



---

formulado previamente y consideró que ya era el momento de vengarse. Así que sin más preámbulos, la espada se levantó sola y cortó las dos piernas del héroe a la altura de las rodillas. Kalevipoeg se puso a gritar pidiendo ayuda mientras se arrastraba con las manos hasta la orilla, donde yació desangrándose. Su cuerpo sin piernas cubría un acre entero de terreno. Los gritos del moribundo Kalevipoeg se elevaron hasta las nubes y llegaron al cielo. Los poderes celestiales se congregaron en torno al héroe y en vano intentaron aliviar sus heridas y mitigar sus dolores. Murió enseguida (...)" (Kalevipoeg, Canto XX, 2015, p. 150)

<sup>46</sup> Nesse sentido, gostaríamos de concluir nossa análise nos alinhando ao argumento de Hasselblatt (2016, p. 26), segundo o qual há três maneiras, não necessariamente excludentes, de nos aproximarmos de um material como o *Kalevipoeg*: como um épico de seu povo; como o épico de Kreutzwald; e como o épico nacional estoniano.

Submetido em 30 de agosto de 2019

Aceito em 05 de maio de 2020.