
INTRODUÇÃO E NOTAS
ADRIÁN RECINOS

TEXTO E PESQUISA
ICONOGRÁFICA
DANIEL GRECCO PACHECO

ILUSTRAÇÕES
FRANCISCO FRANÇA

ubu

TRADUÇÃO CRÍTICA E NOTAS
JOSELY VIANNA BAPTISTA

POPOL VUHH

O ESPLENDOR DA
PALAVRA ANTIGA DOS
MAIAS-QUICHÉ DE
QUAUHTEMALLAN:
AURORA SANGRENTA,
HISTÓRIA E MITO

7 JOGO DE ESPELHOS DE OBSIDIANA

Josely Vianna Baptista

31 ARTE E POLÍTICA NO *POPOL VUH*

Daniel Grecco Pacheco

39 PRÓLOGO

43 INTRODUÇÃO

43 I. As narrações dos índios

55 II. O Manuscrito de Chichicastenango

62 II. O autor do *Popol Vuh*

69 IV. A obra do frei Ximénez

87 V. As traduções do *Popol Vuh*

98 VI. Síntese da história antiga do Quiché

Adrián Recinos (1947)

POPOL VUH

115 PRÉÂMBULO

117 PRIMEIRA PARTE

147 SEGUNDA PARTE

203 TERCEIRA PARTE

231 QUARTA PARTE

270 Mapas

273 Notas

353 Bibliografia

365 Índice de matérias

377 Índice de autores e documentos

381 Sobre a tradutora

JOGO DE ESPELHOS DE OBSIDIANA

JOSELY VIANNA BAPTISTA

Todo ato de tradução é também um ato de interpretação; os tradutores interpretam um texto já interpretado a fim de interpretá-lo ainda mais.

Dennis Tedlock

*Tente marcar com uma lasca de giz, de creta, de greda
– ou barro branco – o caminho de retorno de um labirinto que nunca para de mudar seu traçado.*

“Fábula”¹

A epígrafe que abre esta minha “oficina” de tradução foi encontrada em “The Translator *or* Why the Crocodile Was Not Disillusioned”,² a peça em um ato em que Dennis Tedlock, autor de uma das mais celebradas versões do *Popol Vuh*, põe em cena o fulgurante quebra-cabeça com que se deparam seus tradutores.

O mais importante documento poético-político da antiguidade das Américas, o *Popol Vuh* – Livro do Conselho, ou Livro da Comu-

¹ “Fábula”, in *Na tela rútila das pálpebras*. Josely Vianna Baptista. Disponível em: <<http://natelarutiladaspalpebras.telarutila.com>>. Acesso em: 19 out. 2018.

² Publicada pela primeira vez na *Translation Review*, 20. Center for Translation Studies, Universidade do Texas, 1986.

nidade – guarda a cosmogonia, o amanhecer da natureza e da humanidade, a mitologia heroica, a história e a genealogia dos Maias-Quiché da Guatemala. Seu legado milenar estava vivo na tradição oral e em livros hieroglíficos até o final do século XV, início do XVI – quando um anônimo Mestre da Palavra, na tentativa de preservá-lo (cercado que estava pelas fogueiras reais e simbólicas dos invasores espanhóis), registrou-o em um manuscrito – em língua quiché, mas no recém-aprendido alfabeto latino.³ Antes de (ele também) desaparecer (não se sabe em que circunstâncias), esse original, conhecido como Manuscrito do Quiché, foi copiado e traduzido pelo frei dominicano Francisco Ximénez, já no início do século XVIII, e esse documento bilíngue quiché-espanhol – o Manuscrito de Chichicastenango – é a versão mais antiga do *Popol Vuh* que temos disponível.

Pois esse Manuscrito de Chichicastenango é justamente um dos personagens daquela peça de Tedlock, que evoco aqui por encenar, com engenhosa graça, a tarefa cornucópica que se apresenta aos tradutores do *Popol Vuh*. No centro do cenário, um *scriptorium* apinhado de livros, está o Tradutor em plena lida, roendo as unhas e cercado pelos demais personagens: o Paleógrafo, o Dicionário, o Etimologista, o Epigrafista, o Literalista e o Nativo. O Paleógrafo, na cena inicial, examina o verso do fólio 9 do manuscrito e conjectura que, em virtude das diferentes grafias possíveis para a partícula *cha* em *uchacatajic*, essa palavra poderia ter oito significados diferentes. Pergunta ao Dicionário o que ele pode dizer sobre isso, e, quando o Dicionário passa a propor suas leituras – que vão de “seu ser cozido” a “seu ser desiludido”, entre outras –, é sumariamente cortado por

3 O autor ou autores do *Popol Vuh* alfabético podem ter sido três Nim-Chocoh (os Mestres da Palavra, nobres quichés destros na linguagem oral e também na escrita hieroglífica), que, após a invasão do Quiché, em 1524, por Pedro de Alvarado, aprenderam com sacerdotes espanhóis o alfabeto latino, o que possibilitou que o escrevessem em quiché alfabético. São os últimos a ser designados na relação das linhagens, poucas palavras antes do final do *Popol Vuh*: “Eles eram os engendrado-

res, as Mães da Palavra, os Pais da Palavra”. No início do *Popol Vuh*, o autor alude, ironicamente, ao contexto colonial em que estava escrevendo o livro (“Agora escreveremos isso já permeados pela palavra de Deus, da Cristandade, agora”), e no final menciona estar em Santa Cruz do Quiché, cidade fundada pelos espanhóis para substituir a antiga capital dos Quiché.

um aparte do Etimologista, logo questionado, por sua vez, pelo Epigrafista, que diz que o autor do *Popol Vuh* podia estar olhando para um códice mixteco pré-hispânico ao escrever *uchacatajic*, levando o Tradutor a ponderar que, bem, uma mesma palavra, em quiché e em mixteco, pode soar completamente diferente, *but go on...* E assim se desenrola o enredo, iluminado pelo recorte confuso de uma janela embaçada.

O humor arrevesado dessa peça dá um vislumbre da complexidade do *Popol Vuh*, esse impressionante documento que o Mestre da Palavra quiché registrou num sistema de escrita completamente diferente do maia, contando apenas com a rememoração da tradição oral e observando um livro hieroglífico – isso tudo entre 1554 e 1558, em meio à tragédia de ver sua língua sendo proscrita, sua voz colonizada e seus livros antigos virando cinzas.⁴ A peça também sugere que traduzir o *Popol Vuh*, descobrir seu sofisticado trançado sígnico, é uma empreitada que demanda um esforço multidisciplinar e é, teoricamente, uma tarefa interminável.

Não à toa Tedlock publicou “The Translator *or* Why the Crocodile Was Not Disillusioned” logo depois do lançamento de sua primeira

4 Supõe-se que o livro hieroglífico pré-hispânico, mencionado diversas vezes no *Popol Vuh*, tenha servido de base mnemônica para os Mestres da Palavra, naquele momento urgente de sua reinvenção alfabética. Embora alguns estudiosos mencionem a possibilidade de um deles ter sido escondido, ou mesmo perdido, o certo é que da sanha incendiária dos conquistadores só se salvaram quatro livros maias (Códice de Dresden, Códice de Madrid, Códice de Paris e Códice Grolier, este reconhecido como autêntico apenas recentemente). Num códice pictográfico de origem tlaxcalteca do século XVI, incluído no Manuscrito de Glasgow, fol. 242 r., um desenho registra uma dessas cenas: “Incendio de las ropas y libros y atavíos idolátricos que se los quemaron los frayles”, com franciscanos levantando tochas cujas chamas destroem objetos

rituais e livros pré-hispânicos. Essa imagem ilustra, aliás, a capa da plaquete *La colonización de la voz*, de Heriberto Yépez, que assinala a falsa alteridade que se criou com o rótulo “literatura indígena”: “Tanto as fontes canonizadas como a perspectiva que se utiliza para mediá-las refletem o projeto de manter a voz-outra supostamente literária-náuatle como um relato complementar (e não radicalmente oposto) ao discurso europeu. Para validar esse discurso (e as instituições que mantêm), foi necessária a invenção do conceito de ‘literatura indígena’, que já se canonizou e que certamente será muito difícil desconstruir, abolir ou superar” (Heriberto Yépez, *La colonización de la voz: literatura moderna, Nueva España, el náhuatl*. Tijuana: Axolotl Editorxs, 2018).

tradução do *Popol Vuh* para o inglês, em 1985. Lançada como “edição definitiva”, dez anos depois ele deu à estampa uma edição revista e aumentada, a qual, como diz em seu prefácio, “tornou-se necessária porque o mundo dos estudos maias está constantemente clareando”, com “avanços no entendimento das línguas, da literatura, da arte, da história, da política e da astronomia maia”. Sua tradução, aliás, só pôde ser feita diretamente do quiché, com base na transcrição do Manuscrito de Chichicastenango, graças ao erudito guatemalteco Adrián Recinos, que em 1941 o redescobriu (extraviado em meio a outros manuscritos de Ximénez), na Newberry Library, em Chicago.⁵ Essa redescoberta foi importante no mínimo porque, na falta do manuscrito original, muitos tradutores tiveram de recorrer ou à transcrição (“nem sempre fiel”, segundo Recinos) ou à tradução para o francês que Charles Étienne Brasseur de Bourbourg publicou em 1861,⁶ reproduzindo, assim, alguns de seus erros. Em 1947, Recinos, com base no manuscrito redescoberto, lança sua própria tradução para o espanhol – que, de início, seria meu texto-fonte para esta tradução.

No entanto, e redirecionando o foco para minha oficina tradutória, lembro que quase meio século separa essa clássica versão de Recinos da tradução revista de Tedlock – um divisor de águas –, à qual se

5 A história desse manuscrito é uma verdadeira aventura. Resumindo: de 1701 para cá ele esteve no convento dominicano da cidade da Guatemala, sobreviveu ao terremoto de 1773, foi levado para a nova cidade da Guatemala, em 1830 foi expulso com os freis dominicanos, acabou indo parar na Biblioteca da Universidade de San Carlos e lá ficou até 1855, quando passou às mãos de um de seus apaixonados tradutores, Charles Étienne Brasseur de Bourbourg, que o levou para Rabinal e depois para a França. Com a morte de Brasseur, em 1874,

o manuscrito foi para os Estados Unidos, onde permaneceu na coleção de Edward E. Ayer, que o doou à Newberry Library em 1911. Ali ele passou quase quatro décadas irrastrável, encadernado com outros manuscritos, até 1941, quando Recinos o encontrou. Ver adiante o prólogo e a introdução de Adrián Recinos, pp. 39–ss.

6 Brasseur de Bourbourg, Charles Étienne (ed.), *Popol Vuh. Le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine, avec les livres héroïques et historiques des Quichés*. Paris: Bertrand, 1861.

seguiram muitas outras, também feitas diretamente do maia-quiché, algumas das quais elegi para estabelecer esta minha versão. De lá para cá, surgiram novos estudos nas áreas de antropologia, arqueologia, literatura, linguística comparada, paleografia, astronomia, história da arte e epigrafia,⁷ bem como novas versões do *Popol Vuh*, que continuam interpretando “um texto já interpretado a fim de interpretá-lo ainda mais” – sempre com o intento de estabelecer um texto o mais próximo possível daquele que deve ter sido o original (ainda que, nesse caso, o próprio conceito de *original* seja movediço). Não se podem ignorar esses ganhos, arduamente conquistados.

Então, depois de fazer uma tradução inicial com base na versão (em prosa) de Recinos, decidi explorar por outras vias esse universo fabuloso (em contínua expansão) do *Popol Vuh*. Isso porque, confesso, minha primeira tradução me desesperou, literalmente. Embora, de certa forma, estivesse tudo lá, eu não conseguia visualizar as cenas, ligar os fios, ouvir sua voz, e estava, portanto, insegura para trazê-lo ao leitor brasileiro. Daí decidi partir, sem grandes ambições (não tenho formação filológica), para o cotejo com outras edições, apenas para tentar esclarecer os principais pontos obscuros. No percurso – agora com a poeta à frente da tradutora –, fui tomada por uma espécie de obsessão poético-interpretativa que, nos pouco mais de seis meses que pude dedicar a esse trabalho, resultou nesta versão que agora a Ubu lança no Brasil. Como meu trabalho, a pedido

7 Vale lembrar a observação de Linda Schele, especialista em epigrafia e iconografia maias, de que, ainda que as histórias do *Popol Vuh* não tenham sido ilustradas palavra por palavra na arte do período Clássico, “muitos elementos do enredo têm paralelos convincentes em imagens da iconografia clássica criadas setecentos anos antes, e alguns parecem ser diretamente ilustrados”, o que sugere que essas histórias “são fragmentos, sobreviventes até a época da conquista, de ciclos de mitos muito antigos que descrevem o universo e a origem dos deuses e do homem” (*The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*, p. 32). E o *Popol Vuh* permanece vivo

entre os Quiché contemporâneos. Recentemente, ouvi a fala de uma tecelã de Tecpán (Guatemala), integrante de um movimento de mulheres maias que reivindica a propriedade intelectual coletiva da iconografia de sua cultura em suas tecelagens, em que ela citava, em quiché e em espanhol, uma frase do *Popol Vuh*: “Nem um, nem dois, ficarão para trás”. “Nossos *huipiles* estão repletos de geometria e matemática”, conta a tecelã Carmelina Socop. “O número de fios utilizados pode depender da idade de quem o elabora, ou refletir números sagrados do calendário maia.” Como o *Popol Vuh*.

da editora, teve início com a clássica versão de Recinos, decidiu-se manter seu prólogo, a excelente introdução e as notas que integram a edição mexicana pelo Fondo de Cultura Económica.

Grande conhecedor das culturas mesoamericanas, em sua introdução Recinos traz informações detalhadas sobre o *Popol Vuh* e seu entorno histórico e cultural, e a ela remeto o leitor interessado em ter uma visada ampla de seu contexto e tradição. Aqui vou me ater a alguns detalhes concretos desta minha tradução, resultado de um esforço de interpretação do original a partir do confronto entre sete traduções feitas diretamente do original maia-quiché, por meio das quais pude reconfigurar uma topografia para minha própria versão.⁸ Consultei também, pontualmente, traduções diretas e indiretas em outras línguas, e percorri uma variada cartografia de estudos, códigos e dicionários do período colonial – além de, vez por outra, fazer uma visita à prosa cerrada do manuscrito de Ximénez.

As principais edições de que me vali para realizar esta “tradução crítica” foram as seguintes (as abreviaturas que as precedem são as utilizadas em minhas notas para referenciá-las):

AC Allen Christenson. *Popol Vuh. Sacred Book of the Quiché Maya People*. Versão eletrônica [2007] da edição original de 2003 (*The Sacred Book of the Maya*. Nova York: O Books). Disponível em: <mesoweb.com/publications/Christenson/PopolVuh.pdf>. Acesso em: 22 out. 2018.

AC2 Allen Christenson. *Popol Vuh. Literal Translation*. Versão eletrônica [2007] da edição original de 2004 (*Popol Vuh. Literal Poetic Version, Translation and Transcription*. Nova York: O Books). Disponível em: <mesoweb.com/publications/Christenson/PV-Literal.pdf>. Acesso em: 22 out. 2018.

8 Depois de modificar a base da primeira versão a partir desse cotejo, o texto passou por várias revisões gramaticais e estilísticas e ganhou um confronto final, linha a linha, com a tradução de Craveri (por seu rigor filológico) e a literal de Christenson (por sua “fidelidade” extrema,

também sintática), agora contando com a ajuda de um primeiro leitor e ouvinte, o artista Francisco Faria, que acompanhou minhas duas leituras orais do texto integral (importante, também, para sentir os ritmos narrativos).

AR Adrián Recinos. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2012. [1947]

DT Dennis Tedlock. *Popol Vuh: The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*. Nova York: Simon & Schuster, 1996. Ed. revista e aumentada.

FX Francisco Ximénez. “Empiezan las historias del origen de los indios de esta provincia de Guatemala”, in *Arte de las tres lenguas kakchiquel, k'iche' y zutuhil*. Manuscrito, c. 1701. Newberry Library, Chicago. Disponível em: <wdl.org/en/item/19995>. Acesso em: 22 out. 2018.⁹

MC Michela Craveri. *Popol Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k'iche'*. Tradução para o espanhol, notas gramaticais e vocabulário. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

SC Enrique Sam Colop. *Popol Wuj*. Guatemala: Cholsamaj, 2008.

Aos poucos, a opacidade inicial foi se dissipando. Mas fiquei intrigada com as variações que encontrei nas versões consultadas (excelentes, em seus propósitos específicos). Pois todas elas, tendo partido do mesmo texto-fonte em quiché,¹⁰ apresentam propostas

9 Consultei, pontualmente, uma edição digital do *Popol Vuh*, resultante de projeto desenvolvido por The Ohio State University Libraries e Newberry Library, que reúne o fac-símile do manuscrito e sua transcrição. Feita sob a orientação do dr. Carlos M. López, com a participação de Tedlock e Sam Colop, essa transcrição “prova a autenticidade do manuscrito *Empiezan las historias del origen de los indios de esta provincia de Guatemala*, escrito por frei Francisco Ximénez aproximadamente entre 1701 e 1703, arquivado atualmente na Newberry Library de Chicago, Illinois, como parte do Ayer MS 1515”, e comprova

ser ela a versão mais antiga do *Popol Vuh* atualmente disponível. Ver: <library.osu.edu/projects/popolwuj/>. Acesso em: 22 out. 2018.

10 Vale lembrar que o manuscrito de Ximénez, ou de Chichicastenango (que se convencionou chamar de *original* por ser, como dissemos, a cópia mais antiga do *Popol Vuh* atualmente disponível), apresenta-se em duas colunas paralelas, com a transcrição em quiché emparelhada com sua tradução para o espanhol, ambas em texto corrido do começo ao fim, pontuado por uns poucos parágrafos.

tradutórias que diferem tanto em pormenores sintáticos e semânticos como na forma de organização do discurso – que varia de narrativas mais prosaicas, às vezes com viés parafrástico, à versificação extensiva (cada qual, diga-se de passagem, com sua própria medida), e passando, ainda, pela interpolação de versos a trechos em prosa, em passagens nem sempre coincidentes.

A esplendorosa qualidade poética do *Popol Vuh*, em seu conjunto, é incontestável. No entanto, confusa com as diferentes escolhas formais de cada tradutor, tentei então entender os motivos que as teriam definido, atenta a suas explanações nos aparatos das respectivas edições e em estudos diversos –, tendo em mente, também, a tradução brasileira de Sérgio Medeiros, revista por Gordon Brotherston e feita com base na tradução para o inglês, em dísticos (*semantic couplets*), de Munro S. Edmonson, de 1971.¹¹

O que têm em comum esses tradutores do *Popol Vuh*? Todos reconhecem, em maior ou menor grau, o jogo de paralelismos que estruturam magistralmente o texto.

Allen Christenson, que realizou uma versão poética literal para o inglês (emparelhada com a transcrição em quiché), e também uma versão em prosa amplamente anotada, lembra que “alguns tradutores, no passado, ignoraram ou falharam em reconhecer a natureza poética do *Popol Vuh* – particularmente seu uso do paralelismo – e tentaram atenuar sua redundância, aparentemente sem propósito, eliminando palavras, frases e até seções inteiras de texto que consideraram desnecessárias”.¹²

11 A primeira tradução direta do quiché para o inglês foi a de Edmonson (*The Book of Counsel: the Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala*. Middle American Research Institute, Publication 35. New Orleans: Tulane University, 1971), e a primeira tradução indireta foi feita por Delia Goetz e Sylvanus G. Morley, com base na tradução para o espanhol de Recinos (*Popol Vuh. The Sacred Book of the Ancient Quiche Maya*. Oklahoma:

University of Oklahoma Press, 1950). A tradução brasileira de Sérgio Medeiros e Gordon Brotherston ganhou sua primeira edição em 2007 e foi reimpressa em 2018, ambas publicadas pela editora Iluminuras.

12 Kerry M. Hull e Michael D. Carrasco, *Parallel Worlds: Genre, Discourse, and Poetics in Contemporary, Colonial and Classic Maya Literature*. Colorado: University Press of Colorado, 2012. p. 314.

Enrique Sam Colop, cuja língua materna era o quiché, afirma em sua introdução que “a linguagem em que foi escrito esse documento combina verso e prosa”, assinalando que “o verso paralelo que o caracteriza não são duas linhas contíguas, unicamente. Existem versos de três e quatro linhas” (Colop, 2008, p. 19). Sua excelente tradução para o espanhol se apresenta em versos livres que incluem subdivisões de pares semânticos e sintáticos, alinhados e justapostos, de modo a sugerir um ritmo possível à narrativa.

Dennis Tedlock apresenta uma versão em prosa com raros trechos versificados, e aponta no *Popol Vuh* um movimento recorrente entre a verticalidade da poesia e a horizontalidade da prosa, com uma trajetória diagonal quando as duas forças se alternam: “Quando a ação se move rapidamente durante o relato de uma história, o verso paralelo pode ser reduzido a uma copla ou terceto ocasional, flutuando num rio de prosa” (Tedlock, 1996, pp. 204–05).

Michela Craveri, por fim, a partir de rigoroso estudo filológico, dispõe o texto em linhas cujas medidas por vezes coincidem com as de Sam Colop, mas mantém as estruturas retóricas e o padrão dialógico da sintaxe quiché. Sua tradução é particularmente útil para os interessados no estudo da poética quiché porque permite, em suas palavras, “identificar a repetição de morfemas ou de raízes verbais como base do paralelismo ou estudar a versificação de acordo com as relações semânticas e gramaticais entre os versos” (Craveri, 2013, p. XVIII).¹³

Quais seriam, afinal, os motivos da discordância formal entre os tradutores? Um dos mais marcantes me parece ser a instabilidade nas definições que envolvem *difrasismo*, paralelismo e versificação quiché. Esta seguiria pautas lógico-semânticas, ao invés dos padrões lógico-matemáticos da poesia ocidental, aponta Craveri, mencionando que diversos estudos, com diferentes propostas interpretativas, insistem numa “base semântica de versificação do *Popol Vuh* segundo a repetição constante de unidades de significado” (Craveri, 2007). A conceituação do difrasismo, por sua vez, parece expandir-se

13 Em 2018, esse notável trabalho ganhou nova edição pela Penguin Random House, apresentada por Laura Elena Sotelo, doutora em estudos mesoame-

ricanos e pesquisadora do Centro de Estudios Mayas da Universidade Nacional Autónoma do México.

em paralelismos diversos que, por sua generalidade, não trariam a característica mais singular do difrasismo: basicamente, a correlação de dois termos que emanam um terceiro significado (como uma forma lexicalizada, quase uma “fórmula”, com uma conotação específica – compreensível, portanto, por toda a comunidade linguística). A indeterminação que cerca o difrasismo e sua relação com os paralelismos parece ter consequências nas propostas de versificação (ou em sua ausência), pois, dependendo do ponto de vista, simples enumerações, repetições ou orações com a redundância própria da oralidade, por exemplo, podem ser vistas como difrasismos.

Com o quiasmo,¹⁴ o difrasismo é um recurso retórico importante na *Popol Vuh*, e seu uso se vincula, com frequência, a espaços rituais. Em *Los difrasismos en el náhuatl de los siglos XVI y XVII*, Mercedes Montes de Oca Vega repassa a bibliografia sobre o assunto e avança a reflexão sobre esse termo, cunhado, em meados do século passado, pelo padre, filólogo e historiador mexicano Ángel María Garibay, que o definiu como um “procedimento que consiste em expressar uma mesma ideia por meio de dois vocábulos que se completam no sentido, seja por serem sinônimos, seja por serem adjacentes”.¹⁵ (Não é preciso lembrar que paralelismos, em sentido amplo, são a base da tradição oral de todas as civilizações predominantemente ágrafas, tanto no Velho como no Novo Mundo. Nas línguas maias, porém, as antigas tradições vêm sendo transmitidas, milenarmente, tanto por via da oralidade como da escrita hieroglífica, pelas quais paralelismos transitam igualmente.)¹⁶

14 Segundo Christenson, “o quiasmo é criado quando, em um dado texto, o primeiro elemento ou conceito de um trecho é diretamente paralelo ao elemento final, o segundo elemento é paralelo ao penúltimo elemento, e assim por diante. Os quiasmos podem ser simples ou muito longos e complexos, abrangendo até mesmo capítulos ou livros”. (Kerry M. Hull e Michael D. Carrasco, “The Use of Chiasmus by the Ancient K’iche’ Maya”, in *Parallel Words: Genre, Discourse, and Poetics in Contemporary, Colonial, and*

Classic Maya Literature. Colorado: University Press of Colorado, 2012). No mesmo livro, há um interessante ensaio de Sam Colop sobre “Poetics in the *Popol Wuj*”.

15 Garibay, Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*. México: Porrúa, 1992.

16 Em *Maya Hieroglyphic Writing*, publicado em 1950, J. Eric S. Thompson identificou paralelismos visuais ao observar glifos redundantes em textos hieroglíficos pré-hispânicos, que leu como recursos para dar harmonia fluida (*flowing harmony*) e enfatizar a cadência de

Difrasismos podem ser verbais ou nominais, metafóricos, metonímicos, sinonímicos, antitéticos, dependendo de sua conceituação, que, como já disse, reflete divergências que não cabe discutir nesta nota. No *difrasismo pleno* – que reflete, particularmente, a memória coletiva que o narrador invoca no *Popol Vuh* –, dois termos remetem a um terceiro significado, diferente dos contidos individualmente em cada um deles (numa operação que lembra a dualidade correlativa do ideograma chinês). Um exemplo é o par “semeadura amanhãecer” – metáfora para a Criação; outro, “luz povo”, que sugere a paz. Além dos pares que o tipificam, há, nas palavras de Montes de Oca Vega, “cadeias difrásticas”, compostas de vários pares vinculados, às vezes com significados que migram entre os duetos e se ressemantizam reciprocamente.¹⁷

A partir do contato direto e intenso com a matéria do texto, vejo o difrasismo ligado ao paralelismo, mas não necessariamente como um verso, ou uma estrofe de dois versos, um terceto ou uma quadra. Parece-me, antes, uma unidade semântica que pode se encadear ou não a outra, inserir-se em versos de qualquer medida, repetir-se a intervalos – regulares ou não –, e que também pode pontuar o fluxo contínuo da prosa. Como esclarece Montes de Oca Vega, “o difrasismo pode responder a uma forma morfológica e mesmo sintática

determinados trechos. (Allen Christenson, *Popol Vuh. The Sacred Book of the Maya*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2012, p. 43.) A partir da década de 1970, quando a decifração de textos hieroglíficos ainda estava no início, cada vez mais pesquisadores passaram a identificar formas poéticas de discurso (paralelismos e difrasismos visuais, por exemplo) nos hieroglifos, como Kathryn Josserand e Nicholas Hopkins, Linda Schele e Miracela Ayala, Kerry M. Hull, entre outros.

17 Já no Preâmbulo se pode ver uma dessas cadeias difrásticas. *Los difrasismos en el náhuatl de los siglos XVI y XVII*, de Mercedes Montes de Oca Vega (Unam, 2013), é referência nesse campo de estudos. Segundo a autora, os difrasismos são pré-hispânicos e sobrevivem até hoje em várias línguas da Mesoamérica, como as da família maia e o náuatle.

de paralelismo, mas onde já não é possível manter essa denominação é precisamente no nível semântico, já que cada lexema do difrassismo aporta uma substância semântica distinta”. E ainda: “A existência de pares pode ser considerada como uma estrutura paralela, mas não é a única forma que existe, já que a estruturação em linhas e versos também pode ser considerada como uma forma particular dessa estrutura, que é constante e muito comum, sobretudo em textos narrativos, em incontáveis línguas da América” [Montes de Oca Vega, p. 29].

Estruturas paralelísticas, em suma, se sucedem em todo o *Popol Vuh*, mas, sejam elas os binômios semânticos que informam os difrassismos plenos, sejam outros tipos de paralelismo, como o quiasmo, uma versificação aleatória do texto não parece eficaz para traduzi-las.¹⁸ Aplicada ao discurso sem se considerar a função predominante em cada trecho, com seus diferentes registros, a versificação pode pautá-lo artificialmente, assim como uma prosificação que ignore o traçado de sua tessitura pode esgarçá-lo. Miguel León-Portilla foi um dos primeiros a verter, em versos, textos do maia-quiché e do maia-iucateco, isso na década de 1960, e seu reconhecimento da natureza poética dos textos maias foi um avanço em relação a traduções anteriores, “que virtualmente ignoraram a presença da poesia”, assinala Christenson, ressaltando, porém, que “seus critérios para separar linhas poéticas individuais foram, por vezes, aleatórios, e ele falhou em não reconhecer outras formas de paralelismo no texto” (*Parallel Worlds*, p. 314). Creio que impossibilidades tocaram, de um modo ou de outro, e por motivos diversos, todas as traduções que propuseram uma versão poética do *Popol Vuh* – inclusive esta. O próprio Edmonson, o primeiro a traduzi-lo inteiramente em versos, ao comentar, na introdução de sua tradução, que alguns “dísticos semânticos”, transparentes em quiché, são opacos no inglês, disse estar certo de que sua leitura “não esgota nem a poesia nem

18 No entrançado dos paralelismos indo e vindo se percebe a trama do glifo *pop*, que significa “esteira”, de onde vem *popol* – “conselho” –, aludindo ao assento-esteira dos Senhores reunidos. Aí forma e

conteúdo parecem refletir-se num jogo de espelhos de obsidiana. (O glifo *pop*, que fecha o *Popol Vuh*, p. 269, foi desenhado por Linda Schele [*The Blood of Kings*].)

o sentido que [ali] se expressa, e de que o *Popol Vuh* contém mais beleza ou significado do que encontrei nele”.¹⁹

Como ler a escritura cifrada pelo deus na pele do jaguar?, diria Borges, depois de ler o *Popol Vuh* em sua biblioteca infinita (certamente evocando as *kenningar*, as perífrases metafóricas da literatura escandinava que o “Coração do Céu” do livro quiché – o deus Huracán [Furacão] – devia fazê-lo lembrar). Aqui, como todo tradutor sabe, por trás de um significante pode haver várias camadas de sentido, e, sob elas, o texto cifra uma simetria de signos que, se pudessem ser vistos interagindo, pediriam o concurso simultâneo de um microscópio e de um telescópio.²⁰ (A propósito, estudiosos identificam no *Popol Vuh*, além de microquiasmos, quiasmos de porte médio e uma espécie de macroquiasmos que circulam por grandes extensões do texto.) Se me permitem uma deriva, num exercício de tradução, digamos, experimental multissêmico, o texto poderia estar pulsando temporalmente num espaço digital orbitante em 3D, em múltiplas perspectivas, com estações de hiperlinks que pudessem religar, por exemplo, espelhamentos de sentido e sutilezas da partitura prosódica de uma língua (a maia-quiché) em que alturas tonais dão a cadência e o ritmo.

Por fim, este meu *Popol Vuh* (dentro do marco aqui possível) se configurou como um texto formalmente híbrido, e, a partir da percepção de suas funções predominantes, trabalhei a linguagem poética em toda sua extensão, deixando que se escandisse por todo o texto,

19 Edmonson, 1971, p. xiii.

20 Talvez essa seja, não por acaso, uma tarefa fadada à incompletude. Lembro agora um sonho antigo, em que eu estava com Mallarmé num aposento azul profundo sobre negro (como a luz de um El Greco na catedral de Toledo). Do fundo escuro ele tirou um artefato antigo, feito de sóis moventes que pareciam esferas

armilares, ou rodas calendáricas, ou uma guirlanda de lemniscatos (o símbolo do infinito), com pedras (flores) brutas preciosas toscamente incrustadas nos aros oxidados. Hipnotizada com os sóis e as flores orbitando e fulgurando na escuridão, antes de acordar pude ouvi-lo dizer: “*Le secret, le sacré, est là*”, tentando segurar a fulguração.



PREÂMBULO

Esta é a raiz da palavra antiga, aqui deste lugar chamado Quiché.¹ Aqui vamos escrever, aqui vamos semear a palavra antiga,² o princípio, e também o enraizamento,³ de tudo que se fez na cidadela⁴ de Quiché, na terra do povo quiché.

Vamos trazer aqui o ensinamento, o esclarecimento, o relato do que estava na sombra⁵ e foi trazido à luz por

Tzacol (o Criador), Bitol (o Formador),
chamados *Alom* (A-que-Concebe), *Qaholom* (O-que-Gera),
Hunahpú-Gambá, Hunahpú-Coiole,
Zaqui-Nimá (Grande Caititu Branco), *Tziís* (Quati),
Tepeu (Majestade), *Gucumatx* (Serpente Emplumada),⁶
u Qux Cho (Coração do Lago), *u Qux Paló* (Coração do Mar),
Ah Raxá Lac (O-do-Prato-Verde), *Ah Raxá Tzel* (O-da-Tigela-Azul),⁷
assim chamados,⁸
também descritos, também nomeados

*Itzamná, deus
criador para os
Maias iucatecos.*

como *Iyom* (a Parteira) e *Mamon* (o Patriarca),
cujos nomes são *Ixpiyacoc* e *Ixmucané*,⁹
a que ampara, o que protege,
duas vezes Parteira,¹⁰ duas vezes Avô,

como é dito em palavras quiché, eles que a tudo deram voz, tudo fizeram, com lúcida existência e lúcida palavra.¹¹

Agora escreveremos isso já permeados pela palavra de Deus, da Cristandade, agora. E o revelaremos porque não existe mais onde ver o *Popo Vuh*,¹² o instrumento de claridade – que veio lá dos lados do mar¹³ – com o relato de nossas sombras,¹⁴ o instrumento sobre a aurora da vida,¹⁵ assim se diz.

Existe o livro original, escrito antigamente, mas aquele que o vê, aquele que o interpreta, mantém sua face oculta. É grande o labor,¹⁶ o relato de quando por fim todo o céu-terra veio à luz, sua formação em quatro cantos, sua divisão em quatro lados, sua medição, a colocação das quatro estacas, a corda dobrada e esticada para medir todo o céu, toda a terra, e marcar os quatro

ângulos, os quatro cantos,¹⁷
como se diz, pelo Criador, pelo Formador, a mãe e o pai da vida,¹⁸
da existência,¹⁹ o ser que dá a respiração, o que dá o coração, o que dá à luz e anima sem cessar as nascidas na luz, os nascidos na luz,²⁰ aquele que reflete, que conhece tudo que existe: céu, terra, lago, mar.²¹



Antiga divindade
Chak Chel,
associada à avó
primordial do
Popol Vuh.

PRIMEIRA PARTE



1

Aqui está, eis o relato:

*Tudo ainda em suspenso,
ainda silente.
Tudo sereno,
ainda em sossego.
Tudo em silêncio,
vazio também o ventre do céu.¹*

Essas foram as primeiras palavras, a primeira eloquência.

Ainda não existia nenhum homem, bicho, pássaro, peixe, caranguejo, árvore, pedra, gruta, desfiladeiro, prado ou floresta: só existia o céu.

A face da terra não se manifestara, ainda. Sob todo o céu, só havia o mar liso.

Não havia nada reunido. Tudo estava imóvel. Nada se movia sozinho, tudo estava quieto, em repouso sob o céu.

Não havia nada erguido. Só existia a extensão de água, o mar liso, sozinho, sereno. Nada existia, ainda.

Tudo estava em silêncio e deserto no escuro, na aurora. Só o Criador, o Formador, Tepeu, Gucumatx, A-que-Concebe, O-que-



-Gera,² estavam na água, radiantes.³ Estavam lá, envoltos em plumas verdes de quetzal e plumas azuis de cotinga.⁴ Daí veio o nome de Gucumatz (Serpente Emplumada).⁵ Eles eram, por natureza, grandes sábios, grandes pensadores.⁶ E como já existia o céu, existia também *u Qux Cah*,⁷ o Coração do Céu, que assim se diz o nome do deus.

E assim sua palavra chegou aqui, foi até Tepeu e Gucumatz, no escuro, na aurora. Falou com Tepeu e Gucumatz,⁸ e então eles passaram a confabular,⁹ a refletir, a pensar juntos, meditando. Depois, de acordo, juntaram suas palavras, seus pensamentos.

E então ficou claro, e em sua lúcida concordância se iluminou o que seria o ser humano,¹⁰ e então dispuseram o nascimento, a brotação de árvores e arbustos, a criação da vida, da existência, no escuro, na aurora, por meio do Coração do Céu, chamado *Huracán*¹¹ (Furacão).

Caculhá Huracán (Raio *Huracán*) é o primeiro. *Chipi-Caculhá* (Raio Pequeninino) é o segundo. E o terceiro é *Raxa-Caculhá* (Raio Repentinino).

Os três são o Coração do Céu,¹² e foram até Tepeu e Gucumatz quando o alvorecer da vida foi concebido:

*Como se dará a semeadura, o amanhecer?*¹³
Quem irá prover o alimento, o sustento?



Reunião dos
deuses criadores
da Terra

Isso disseram.

*Que assim se faça: que o vazio se preencha.*¹⁴
Que essa água seja removida, escoada,
*para que a terra nasça e possa formar seu prato.*¹⁵
E que depois venha a semeadura, o amanhecer
do arco do céu, do leito da terra.
Nossa obra, porém, nossa criação,
não ganhará dias de sagração nem de louvor
*sem que se dê à luz o ser humano, a forma humana.*¹⁶

Isso disseram.

A terra se criou com sua palavra, apenas. Para a terra nascer, disseram apenas: Terra!, e a terra surgiu no mesmo instante.

Assim como nuvem, como névoa, a terra foi surgindo, desdobrando-se, e então as montanhas despontaram da água,¹⁷ e num instante se tornaram grandes montanhas.

E foi somente por sua natureza prodigiosa, por sua agudeza, que se deu forma a montanhas e vales – em cujo leito súbito irromperam florestas de ciprestes e pinheiros.

Isso alegrou Gucumatz:

– Foi bom você ter vindo, Coração do Céu; e você, *Huracán*, e você, Raio Pequeninino, e você, Raio Repentinino!

Josely Vianna Baptista nasceu em Curitiba, em 1957. Graduiu-se em Língua e Literatura Espanhola e Literatura Hispano-Americana na Universidade Federal do Paraná em 1980. Na mesma universidade, fez especialização em Semiótica, em 1981, e um curso de Língua e Cultura Guarani, em 1985.

Entre suas principais traduções estão *Paradiso*, de Lezama Lima, *Os rios profundos*, de Arguedas, *A vida breve*, de Onetti, e *Os passos perdidos*, de Carpentier. Integrou o corpo de tradutores das *Obras completas* de J. L. Borges (Prêmio Jabuti de Tradução, 1999).

Estreou em poesia com *Ar* (Iluminuras, 1991) e *Corpografia* (arte visual de Francisco Faria; Iluminuras, 1992). Lançou em 1996 *Cadernos da Ameríndia* (criação da coleção, org. e trad.; Tipografia do Fundo de Ouro Preto e Mirabilia), dedicado à mitopoética mbyá-guarani e nivacle. *Outro*, com Maria Angela Biscaia e Arnaldo Antunes, foi lançado em 2001 pela Mirabilia. Seu *On the Shining Screen of the eyelids* foi premiado pelo Creative Works Fund (Manifest, 2003). Em 2004, publicou *Musa paradisiaca: antologia da página de cultura 1995/2000* (Mirabilia). Em 2005, lançou *Terra sem Mal: com rolanças e mergulhos pelos divinos roteiros secretos dos índios Guarani* (ilust. Gui Zamoner; Mirabilia). *Os poros flóridos*, com arte de Francisco Faria, foi publicado no Brasil em 2007, na coletânea de sua poesia, *Sol sobre nuvens* (Perspectiva). Publicou ainda *Roça Barroca* (Cosac Naify, 2011) e dois livros para crianças: *A Concha das Mil Coisas Maravilhosas do Velho Caramujo* (ilust. Zamoner; Mirabilia, 2001; VI Prêmio Internacional del Libro Ilustrado Infantil y Juvenil do Gov. do México) e *Os sete bichos da Primeira Terra e suas sombras* (ilust. Sandra Jávera; Publifolhinha, 2014). *Fábula* foi publicado em seu site, *Na tela rútila das pálpebras* (2017). Integra *The Oxford Book of Latin American Poetry* (Oxford University Press, 2009).

© Ubu Editora, 2019

© Josely Vianna Baptista, 2019

COORDENAÇÃO EDITORIAL Florencia Ferrari

ASSISTENTES EDITORIAIS Isabela Sanches e Júlia Knaipp

PREPARAÇÃO Cacilda Guerra

REVISÃO Rita Sam e Cláudia Cantarin

ILUSTRAÇÕES Francisco França

DESIGN Elaine Ramos

ASSISTENTE DE DESIGN Livia Takemura

PRODUÇÃO GRÁFICA Lilia Góes e Marina Ambrasas

Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo

Ortográfico da Língua Portuguesa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Popol Vuh – tradução crítica e notas Josely Vianna
Baptista. Introdução e notas Adrián Recinos.
Texto Daniel Grecco Pacheco. São Paulo:
Ubu Editora, 2019.

384 pp., 55 ils.

Inclui bibliografia e índice.

ISBN 978 85 92886 98 1

1. Mitologia. 2. Maias. I. Baptista, Josely Vianna.
II. Recinos, Adrián. III. Grecco Pacheco, Daniel.
IV. Título.

CDD 299.7

CDU 299.77

Índice para catálogo sistemático:

1. Mitologia: Maia 299.7
2. Mitologia: Maia 299.77

UBU EDITORA

Largo do Arouche 161 sobreloja 2

01219 011 São Paulo SP

ubueditora.com.br [11] 3331 2275

atendimento ao professor

professor@ubueditora.com.br

APOIO

