



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

TOM JONES DA SILVA CARNEIRO

**TRADUÇÕES “FICCIONAIS”: POÉTICAS DA ORALIDADE DO CULTO XANGÔ
DO RECIFE**

FORTALEZA

2017

TOM JONES DA SILVA CARNEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Robert Brose Pires

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C291t Carneiro, Tom Jones da Silva.
Traduções "ficcionalis" : poéticas da oralidade do culto Xangô do Recife / Tom Jones da Silva Carneiro. –
2017.
147 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Robert Brose Pires.
1. Estudos da tradução. 2. Traduções "ficcionalis". 3. Traduções semânticas. 4. Oraturas afro-brasileiras. 5.
Transcrição poética. I. Título.

CDD 418.02

TOM JONES DA SILVA CARNEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Robert Brose Pires

Aprovada em: __/__/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Robert Brose Pires (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros
Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Walter Carlos Costa
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Nicoletta Cherobin
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A *Òlórún*, tecelão do Universo.

Aos *òrìsà Òrìsànlá, Yemoja e Òsun*, minha essência primordial.

Aos ancestrais carnis e espirituais a quem devo as fibras da minha existência.

AGRADECIMENTOS

À querida amiga Danielle Araújo por incentivar que eu escrevesse o projeto de pesquisa e fizesse a seleção de mestrado. À FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio de março de 2017 a março de 2018. Ao Governo do Estado do Ceará por meio da Secretaria da Educação por permitir que eu me afastasse do trabalho de forma remunerada. Ao Professor Dr. Robert de Brose, pela excelente orientação e confiança em minha pesquisa e, principalmente, por respeitar minha liberdade enquanto pesquisador. Aos professores do Programa por suas valiosas contribuições nessa etapa da minha vida acadêmica, especialmente, à Professora Dra. Maria da Glória Guará Tavares por ter sido a primeira a acreditar na minha capacidade de pesquisador antes mesmo do meu ingresso na universidade como mestrando. As discussões com os professores, dentro e fora da sala de aula, contribuíram sobremaneira para a construção desse texto dissertativo.

A José Jorge de Carvalho por sua publicação fundamental aos meus estudos. A José Iguaracy Felipe da Costa, *Òsún Otoki*, meu pai de santo, por seu incentivo e colaboração nessa pesquisa por meio de entrevistas e por acreditar que o conhecimento do sagrado se fortifica por meio de estudos dessa natureza. À Maria Lúcia Felipe da Costa, *Omitòogún*, Mãe Lu, e Felipe Sabino da Costa (Bino), *Opeatona*, por suas colaborações nas entrevistas e acréscimos fundamentais às traduções “ficcionalis”. À Patrícia Pereira de Matos por ter me colocado em contato com os falantes nativos do yorubá. A Olaifá Ojekunle Akande, Samir Kolawolé Akanni Landou e Shakiru Olawale, falantes nativos do yorubá, por suas contribuições na análise das traduções semânticas. À amiga Maria Bernardete Alves Feitosa pela leitura e revisão desse texto dissertativo. Aos colegas da turma de mestrado de 2016, pelas reflexões, críticas e sugestões e pela cumplicidade nesse período em que estudamos juntos. E a todos e todas que acreditam em minhas capacidades intelectuais.

Òrìsànlá o t'òrun dé
Baba ala ñṣe fẹrẹrẹ
ikú daba digbín ọ t'enu bọ
Baba ala ñṣe fẹrẹrẹ
(CARVALHO, 1993, p. 137)

Òrìsànlá que vem do céu
Ó pai, venha rápido fazer maravilhas
Atenda o nosso pedido
e não permita que a morte nos alcance.
(Tradução minha com base na tradução de Carvalho)

RESUMO

Se, por um lado, a área de Estudos da Tradução no Brasil, por sua própria natureza interdisciplinar, tem ampliado o diálogo com outras áreas, por outro lado, ainda há muito o que ser pesquisado, especialmente, no tocante à natureza cultural da disciplina (SALGUEIRO, 2015) e no seu papel na manutenção de culturas e tradições (RISÉRIO, 1993; 1996), embora seja esse papel uma nova realidade no paradigma da disciplina. Uma aproximação com o campo de estudos da Antropologia é fundamental nesse sentido, especialmente, em diálogos que investigam a influência e função da tradução na manutenção de tradições culturais, com ênfase naquelas relativas à oralidade e à produção poética oral de um povo, suas *oraturas* (BROSE, 2015). Este estudo pretende investigar as toadas cantadas atualmente no culto Xangô do Recife comparando-as com as recolhidas e traduzidas por Carvalho (1993) do ponto de vista de sua relação com o mito (MALINOWSKI, 1986 e ALLEAU, 1976) e com a performance (FINNEGAN, 1982). Nesse processo analítico, irei comparar as traduções “ficcionalis” que reinterpretem o conteúdo semântico desses textos no atual ambiente de *performance* e recepção e que foram realizadas pelos adeptos do culto, com as traduções semânticas a fim de identificar o quanto sua significação mudou ou foi recriada. Irei também identificar as estratégias utilizadas pelos adeptos do culto na criação de suas traduções “ficcionalis”, apontando pistas para a compreensão do modo como o Candomblé vê e interpreta o mundo, além de investigar como e em que ambiente as traduções “ficcionalis” surgem e, quando divergem das semânticas, em que extensão o fazem e sob a influência de quais aspectos. As traduções “ficcionalis” são vistas sob a ótica da transcrição poética, conforme proposta por Campos (1962; 1967; 1984; 1985; 1987). Esta pesquisa pretende lançar olhares renovados sobre as tradições orais afro-brasileiras a partir do ponto de vista de uma teoria da poesia oral (ZUMTHOR, 2010). Acredito que essa nova interface teórico-metodológica ampliará a compreensão de conceitos-chave dos Estudos da Tradução, como o tradutor e a obra (CHARTIER, 2012), além de trazer uma contribuição para um melhor entendimento do conceito de tradução “ficcional” introduzido por Carvalho em seu estudo.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Traduções “ficcionalis”. Traduções semânticas.

Oraturas afro-brasileiras. Transcrição poética.

ABSTRACT

If the area of Translation Studies in Brazil, by its very interdisciplinary nature, has broadened the dialogue with other areas, there is still much to be researched, especially regarding the cultural nature of the discipline (SALGUEIRO, 2015) and its role in the maintenance of cultures and traditions (RISÉRIO, 1993; 1996). An approach from the field of Anthropology is fundamental in this sense, especially in dialogues that investigate the influence and function of translation in the maintenance of cultural traditions, with emphasis on studies related to orality and the production of oral literature, *orature* (BROSE, 2015). This study intends to investigate the songs currently sung in the *Xangô do Recife* cult, comparing them to those collected and translated by Carvalho (1993). The point of view will be their relationship with myth (MALINOWSKI, 1986 and ALLEAU, 1976) and performance (FINNEGAN, 1982). In this analytical process, I shall compare the "fictional" translations with "literal" translations. "Fictional" translations are reinterpretations of the semantic content of the original texts in the current performance and reception environment and which were carried out by worshipers. I intend to identify how the meaning has changed or has been recreated. It is my intention to analyse the strategies used by worshipers in creating their "fictional" translations, pointing out clues to understand how *Candomblé* sees and interprets the world. I shall investigate how and in what environment the "fictional" translations arise, and when they differ from the "literal" ones, to what extent they do so and under the influence of which aspects. The "fictional" translations are seen from the perspective of "poetic transcreation" as proposed by Campos (1962; 1967; 1984; 1985; 1987). This research intends to open new vistas for the Afro-Brazilian oral traditions from the point of view of a theory of oral poetry (ZUMTHOR, 2010). I believe that this new theoretical interface might broaden the understanding of key concepts of Translation Studies, such as the translator and the work (CHARTIER, 2012), in addition to contributing to a better understanding of the concept of "fictional" translation introduced by Carvalho in his study.

Keywords: Translation Studies. Xangô do Recife. "Fictional" translations. "Literal" translations. Afro-Brazilian *orature*. Poetic transcreation.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – <i>Òrìṣà Èṣù</i>	64
Tabela 2 – <i>Òrìṣà Ògún</i>	74
Tabela 3 – <i>Òrìṣà `Oṣun</i>	87
Tabela 4 – <i>Òrìṣà Yemoja</i>	101
Tabela 5 – <i>Òrìṣà Ṣàngó</i>	113
Tabela 6 – <i>Òrìṣà Oya</i>	121
Tabela 7 – <i>Òrìṣà Òrìṣànlà</i>	125
Tabela 8 – <i>Òrìṣà Ori</i>	131

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	POESIA ORAL.....	16
2.1	Tradição Oral e <i>Oratura</i>	16
2.2	<i>Oratura</i> e Performance.....	20
2.3	<i>Oraturas</i> Afro-brasileiras.....	24
2.4	A Tradução das <i>Oraturas</i> Afro-brasileiras.....	26
2.5	Transcrição da Oralidade de Matriz Africana no Brasil.....	29
3	CANDOMBLÉS E O XANGÔ DO RECIFE.....	33
3.1	Candomblés: Sociedades Oraís.....	33
3.2	Línguas Litúrgicas.....	34
3.3	Os Cantos Sagrados do Xangô do Recife.....	35
3.4	A Tradução da Negritude no Brasil.....	37
4	ORATURAS EM TRADUÇÃO.....	40
4.1	Conceitos-chave: obra, <i>performer-tradutor</i>	40
4.2	<i>Performer-tradutor</i>	44
4.3	Traduções “Ficcionais”.....	46
4.4	O Discurso Ficcional do Poema.....	48
5	METODOLOGIA.....	54
6	ANÁLISE DE DADOS.....	56
6.1	A Forma e o Gênero das Toadas e sua Tradução.....	58
6.2	Èṣ ù.....	59
6.3	Ògún.....	65
6.4	Ṛṣun.....	75
6.5	Yemoja.....	88
6.6	Ṣàngó.....	103
6.7	Oya.....	116
6.8	Òrìṣà Òrìṣànlà.....	121
6.9	Òrìṣà Orí.....	126
7	CONCLUSÃO.....	134
	REFERÊNCIAS.....	139
	APÊNDICE A – Cópia do questionário enviado para Ojekunle Olaifá Akande.....	143

1 INTRODUÇÃO

Antes de apresentar essa proposta de investigação, faz-se necessário discorrer acerca das motivações que, em primeira instância, impulsionaram sua realização. Acredito, como que a pesquisa científica em Ciências Humanas é principalmente permeada pelas idiossincrasias do indivíduo e por sua relação com o objeto. Após esse preâmbulo, apresentarei o escopo inicial tanto científico quanto legal que compõe a pesquisa.

Sou o terceiro filho de cinco irmãos. Minha mãe, embora não construindo o discurso do orgulho negro, sempre teve consciência de sua negritude, ao mencionar que quaisquer situações de discriminação sofreu estavam diretamente relacionadas à cor de sua pele. Desse modo, sempre me vi como negro, pois se minha mãe era negra, logo também negro seria, mesmo não o sendo no sentido cromático. Nunca me percebi afrodescendente, pois essa noção de pertencimento, que hoje considero mais apropriada ao meu lugar, só veio ocorrer bem mais tarde, quando tive contato com o Candomblé, religião da qual sou adepto há alguns anos e na qual me iniciei recentemente. Meu interesse por línguas e minha Graduação em Letras ajudaram muito no fascínio que desenvolvi pelo Candomblé, pois uma das características desse culto é a existência de línguas litúrgicas usadas no propiciamento dos rituais que permeiam todas as práticas rituais.

Atualmente, atuo como Técnico da Equipe de Educação Escolar Indígena e Quilombola, na Secretaria da Educação do Estado do Ceará (SEDUC), contribuindo com discussões para a construção e manutenção de políticas públicas para populações indígenas e quilombola; papel que assumo não somente como um trabalho, mas principalmente como luta e posicionamento político. Desse modo, uma pesquisa que se ocupe em investigar o papel da África e dos Afrodescendentes na formação da identidade brasileira certamente contribuirá com as tarefas supramencionadas.

Desde quando me tornei adepto do Candomblé, sempre quis saber o que cada cantiga ou toada significava, e sempre me fascinou a sonoridade dos tambores, bem como dos acentos e tons musicais cantados pelos adeptos ou percutidos no tambor durante os ritos. Foi mais tarde que fui apresentado a uma tradução organizada e publicada pelo etnomusicólogo José Jorge de Carvalho (1993). Percebi que o *corpus* recolhido pelo estudioso mostrava, em minha opinião, ao compará-lo com as toadas praticadas nos terreiros que frequentava, como a língua ritual estava aos poucos se afastando do seu original, tendência justificável pela mídia na qual a transmissão desses conhecimentos se preservou nos países da diáspora, a oralidade. Outra hipótese para essa justificativa deve-se ao fato de a Língua Portuguesa do Brasil acabar por influenciar o Yorubá ou as outras línguas rituais dos Candomblés. Essa questão, se de fato

existente, nunca me incomodou no culto, pois, de certa forma, sabia da resignificação construída ao longo do tempo pelos seus adeptos, o que em minha opinião, enriquece a cosmovisão mítica religiosa.

Em sua publicação, José Jorge de Carvalho recolheu um número de traduções “ficcionalis” (conceito a ser melhor discutido mais adiante), criadas, provavelmente, a partir da identificação de algumas palavras das toadas por parte dos adeptos. Essas traduções parecem se desenvolver a partir das experiências religiosas dos adeptos com os orixás que cultuam e também do reconhecimento de palavras e/ou expressões específicas próprias do Yorubá. Não fazia parte dos objetivos de pesquisa de Carvalho induzir a elaboração de uma tradução por parte dos adeptos das comunidades-terreiro, mas tais construções surgiram no desenrolar das entrevistas, apontando para uma característica fundamental das comunidades-terreiro, aquela da profícua produção e atualização de mitos, no sentido proposto por Malinowski (1986). A partir do trabalho de Carvalho, disponho-me a analisar as traduções “ficcionalis”, partindo de sua relação com as traduções tidas como literais semânticas, por mim chamadas de semânticas, com a *performance* em que se insere cada toada, além da observação de mitos fundantes da cosmovisão afro-brasileira presente nos candomblés e em outras religiões de mesma matriz. Meu intuito é investigar até que ponto essa hipótese de paralelismo se confirma, e como essas traduções resignificam o culto.

Diante do exposto, essa proposta investigativa será norteada pelas seguintes perguntas de pesquisa:

- 1 - Que relação as traduções “ficcionalis” recolhidas por Carvalho mantém com as traduções tidas como semânticas?
- 2 - Existem outras traduções “ficcionalis”, além das recolhidas por Carvalho?
- 3 - Que pistas de resignificação da tradição essas traduções “ficcionalis” apontam?
- 4 - Com base em que as traduções “ficcionalis” são construídas? Mitos? *Performance* do culto?
- 5 - Que pistas o fenômeno das traduções “ficcionalis” aponta sobre uma poética da tradução da oralidade afro-brasileira?

Com base nas perguntas de pesquisa, elaborei os seguintes objetivos:

1 – Identificar o processo de resignificação das traduções “ficcionalis” criadas pelos adeptos do Candomblé em seu atual ambiente de *performance* e recepção por meio da comparação com as traduções semânticas propostas por Carvalho.

2 – Identificar as estratégias utilizadas pelos adeptos do culto na criação de suas traduções “ficcionalis” com base na comparação dessas traduções com as narrativas míticas

recolhidas por Prandi (2001) e com a *performance* que envolve a materialização das cantigas afim de apontar pistas para a compreensão do modo como o Candomblé vê e interpreta o mundo;

3 – Propor uma reflexão sobre a tradução de poéticas orais afrodiáspóricas com base em fenômenos tradutórios surgidos no ambiente real de *performance* e recepção dos textos poéticos.

Configuram-se hipóteses desta pesquisa, as crenças de que um número não muito grande de toadas contará com traduções “ficcionalis” e as poucas traduções elaboradas pelos adeptos do culto, estarão num caminho diverso ao da tradução “literal” apresentada na publicação de Carvalho. Acredito que isso se configura como uma confirmação de que a literatura oral vai sendo renovada com o passar do tempo, representando um espectro da realidade das sociedades que a produzem. Ao contrário do que se poderia supor, no caso dos candomblés, creio que as diferentes interpretações das cantigas e de rituais do próprio culto favorecem sua manutenção, pois renovam e atualizam a cosmovisão da qual fazem parte.

O conhecimento da língua original, ainda que sempre desejável, não é peça fundamental na construção desse trabalho na medida em que minha proposta está baseada na comparação de textos traduzidos do Yorubá para a Língua Portuguesa (traduções semânticas) com textos criados pelos praticantes do culto Xangô (traduções “ficcionalis”). Acredito que, independentemente da limitação linguística, seja possível analisar uma poética yorubá do Xangô do Recife da mesma forma que a Pound foi possível traduzir uma poética Chinesa, e a seu exemplo, Risério (1996), uma poética yorubá afro-brasileira.

A necessidade da presente investigação se justifica pelo atual movimento de políticas nacionais em direção à promoção do autorreconhecimento dos afrodescendentes no Brasil e reforço de sua identidade, no sentido da valorização de sua história, identidade e contribuição para a construção de uma identidade brasileira (BRASIL, 2004, p. 09). Trabalhos desse tipo apontam alternativas nessa direção. Contribui inclusive para a compreensão e fomento ao respeito das culturas das comunidades de matriz africana em solo brasileiro, favorecendo o alcance da Lei nº 10.639/2003 nas escolas ao trazer mais uma fonte de iluminação sobre a cultura dos africanos de diversas origens e de afro-brasileiros. Com esse estudo pretendo contribuir para o alargamento do alcance do escopo dos Estudos da Tradução Poética no Brasil no tocante a lançar olhares sobre as assim chamadas poéticas da oralidade afro-brasileira.

Outra questão fundamental reside no reforço e valorização necessários às tidas literaturas orais que – como preconizam Finnegan (1980; 1982), Zumthor (2010) e Petit (2015) – são responsáveis por tecer uma teia complexa de saberes repassados a uma larga audiência tanto em seu continente de origem como nos países da diáspora. Sendo tão

complexas quanto sofisticadas, essas manifestações em nada são inferiores se comparadas às suas irmãs, as tradições de literatura escrita, visto que as literaturas orais são responsáveis na África ancestral e na África diaspórica, pela manutenção de comunidades e tradições.

Será possível, a partir dos achados dessa pesquisa, lançar um olhar renovado, inclusive, sobre as tradições orais praticadas em solo brasileiro, caracterizadas pela resistência em manter viva a herança dos antepassados; ao mesmo tempo observar como, a exemplo da origem no continente africano, a literatura oral no Brasil se relaciona com a música, como podemos ver em Finnegan (1982, p. 07):

De fato, muito do que é normalmente classificado como poesia na literatura oral africana é desenhada para ser “performatizada” num cenário musical, e os elementos musicais e verbais são portanto interdependentes. Assim sendo, uma apreciação dessas formas cantadas (inclusive as repetições em coro) depende de pelo menos alguma consciência do material musical no qual o artista desenha, e que nós não conseguimos compreender seu impacto ou sua sutileza SE considerarmos apenas as meras palavras numa página impressa.¹

Essa relação musical não deve ser apenas verificada como uma mera combinação de sons e texto, mas como uma relação sem a qual a existência desse tipo de literatura oral seria impossível. Sem a música, a poesia Yorubá no culto Nagô não se sustenta. Por meio da batida do ilú², é possível acompanhar a relação música, oralidade e narrativas míticas. Sendo o Yorubá uma língua tonal com tons altos, médios e graves, o próprio tambor funciona como uma ponte de comunicação entre mundo material e mundo espiritual por acompanhar a mesma divisão da língua com sons grave, médio e agudo; assim sendo, o texto por si só, não estabelece essa ponte de comunicação transcendente, mas necessita da percussão para tanto.

Em acréscimo ao que já foi mencionado, os achados de uma pesquisa dessa natureza podem contribuir para uma reflexão diferenciada sobre o papel ou a tarefa do tradutor, aqui tida como social e política que contribui para a construção de uma pedagogia de afirmação identitária afro-brasileira. Este estudo pretende propor um novo olhar para as poéticas da oralidade dentro do atual paradigma dos Estudos da Tradução, que se encontra centrado sobretudo na literacia. Novas avenidas e novos modos de problematizar e ver o processo tradutório podem ser elucidados ao se tratar literaturas orais e suas traduções, semânticas ou “ficcionalis”. Creio ainda que minha pesquisa pode contribuir com apontamentos de direções para a abordagem de traduções das poéticas afro-brasileiras em línguas africanas praticadas nos candomblés a partir de um conceito de tradução “ficcional”. Além do que acima foi

¹ Minha tradução do original: *Indeed, much of what is normally classed as poetry in African oral literature is designed to be performed in a musical setting, and the musical and verbal elements are thus interdependent. An appreciation, therefore, of these sung forms (and to some extent the chanted ones also) depends on at least some awareness of the musical material on which the artist draws, and we cannot hopefully to understand their impact or subtlety IF we consider only the bare words on a printed page.* (Grifo da autora)

² Termo yorubá que significa tambor. É o nome genérico dado aos tambores usados no Xangô do Recife.

exposto, estudos dessa natureza se inserem nos processos de preservação e salvaguarda de saberes africanos mesmo em contextos diaspóricos, sendo esses, atos ético-políticos. (HARING, 2011).

Meschonnic (2007) e Steiner (1975) veem uma batalha em tradução, “[...] uma batalha pelo conhecimento e pelo despertar da consciência no mundo subdesenvolvido.” (p.10)³. Entretanto, faço minhas as palavras de Lee Haring (2011, p. 10):

(...) o que é subdesenvolvido é a falta de conhecimento do mundo, sua consciência distorcida sobre a África. Tradução é, sem dúvida, o mais importante instrumento para despertar a consciência hegemônica. Consequentemente, traduzir a literatura oral africana em contexto global é um ato numa guerra por liberação. O desafio hoje não é para dar voz aos subalternos, mas para dar ouvidos àqueles em posições dominantes.⁴

Um estudo dessa natureza, busca ir na direção oposta de uma ação colonizadora, na qual a tradução ocupa papel contributivo fundamental. Assim, a tradução celebra a diferença e permite que as comunidades colonizadas se apropriem do que outrora foi utilizado contra elas. Agora, as estruturas e matrizes de conhecimento do colonizador são utilizadas para enaltecer exatamente as estruturas e matrizes de conhecimento do colonizado. Desse modo:

[...] folclorista e tradutor juntos levam os povos marginalizados e sua cultura expressiva para o centro. Estudos folclóricos e de tradução declaram que a diversidade de sistemas artísticos é um laboratório insubstituível para compreender a natureza da arte e, consequentemente algo da natureza humana. (HARING, 2015, p. 15).

Os apontamentos teóricos dessa dissertação estão organizados em quatro partes. Na primeira parte, discuto as bases epistemológicas dos Estudos da Tradução que serviram de base para o estudo, a partir do pensamento de Walter Benjamin acerca da tarefa do tradutor (1923) e, por conseguinte, a teoria da transcrição poética cunhada por Haroldo de Campos e melhor desenvolvida em seus ensaios publicados nos anos 1980. Utilizo a transcrição como teoria base para as reflexões da tradução de poesia e aproximo essa teoria da tradução de *oraturas* no Brasil. Na segunda parte, discorro sobre o conceito de Poesia Oral e sua relação com a *performance*. Em Poesia Oral ou *Oratura*, tomo como base o pensamento de Zumthor (2010) e Goody (2012).

Acerco-me dos estudos de Finnegan (1991) quando penso nas línguas africanas e em relação à natureza oral das línguas, utilizo-me dos estudos de Ong (1982) e de Calvet (2011).

³ Minha tradução de: [...] *battle for knowledge and woken consciousness in the underdeveloped world*.

⁴ Minha tradução de: *But what is underdeveloped is the world's lack of knowledge, its distorted consciousness about Africa. Translation is, no doubt, the most telling instrument to awaken the hegemonic consciousness. Hence, translating African oral literature in a global context is an act in a war of liberation. The challenge today is not to the subaltern to find a voice, but for those in dominant positions to develop ears.*

Após apresentar esses pressupostos teóricos introdutórios acerca do conceito de poéticas orais, discuto o que venho a chamar de *oraturas* afro-brasileiras com base nos estudos de Risério (1993; 1996), e suas traduções, a partir dos estudos de Campos (1962; 1967). Assim, por meio desses estudiosos, penso que se deve abordar a tradução das poéticas orais a partir de uma recriação ou transcrição.

Na terceira parte, discuto conceitos de “Candomblé” e do “Xangô do Recife” e apresento detalhadamente Carvalho (1993), a publicação com que essa dissertação dialoga mais intensamente. E, por último, discuto conceitos que considero fundamentais para pensar a tradução das *oraturas* afro-brasileiras; o autor, a obra e o tradutor. Tomo como base estudiosos como Borges (1932), Chartier (2012) e Barthes (2014). Finalmente, discuto o conceito de tradução “ficcional” a partir do próprio Carvalho (1993) e de pensamentos acerca do discurso ficcional em Iser (1979) e da transcrição de Campos (1962; 1987), além de Steiner (1975).

Na terceira parte da dissertação apresento, ainda, a análise de dados. Nesse capítulo estudo as cantigas que apresentam alguma tradução “ficcional” conforme publicado por Carvalho ou mesmo apresentada pelos entrevistados membros do culto. Apresento a leitura da tradução “literal” proposta por falantes nativos do yorubá moderno, além de discutir, a partir da óptica dos Estudos da Tradução, a publicação e tradução feita por Cavalho. Nessa parte da dissertação são estudadas as cantigas às divindades *Èṣù*, *Ògún*, *Òṣun*, *Yemoja*, *Ṣàngó*, *Ọya*, *Òriṣànlá* e *Ori*. Inicialmente, as traduções literais foram analisadas por falantes do yorubá, em seguida foram comparadas com as traduções “fissionais” que, por sua vez foram estudadas a partir dos mitos recolhidos por Prandi (2011).

Na última parte da dissertação apresento apontamentos para uma análise das cantigas e contribuições que esses estudos podem trazer para o paradigma atual dos Estudos da Tradução e para possíveis estudos futuros.

2 POESIA ORAL

O propósito deste capítulo é refletir acerca dos conceitos de tradição oral e de *oratura*, categorias fundamentais à minha análise. Para tanto, aproximo-me das discussões propostas por Ruth Finnegan (1991) e Robert de Brose (2015). Discuto a natureza oral das línguas conforme proposto por Walter Ong (1982) e Calvet (2011). Por conseguinte, abordo a questão da importância da *performance* nos estudos das *oraturas*, conforme preconizado por Zumthor (2010) e Goody (2012). Após refletir acerca desses pressupostos teóricos introdutórios, apresento o que venho a chamar de *oraturas* afro-brasileiras, discutindo a herança oral dos africanos no Brasil, conforme elabora Risério (1993; 1996). Com base em Risério, reflito sobre o processo de tradução de *oraturas* africanas e afro-brasileiras. Por fim, retorno a Campos (1962; 1967) para propor que a tradução de *oraturas* deve ser vista sob a óptica de uma proposta de recriação ou transcrição.

2.1 Tradição oral e *Oratura*

O escopo apresentado no capítulo anterior diz respeito tão somente à tradução de textos escritos; de uma literatura. Entretanto, interessa-me pensar a tradução de textos de origem em tradições poéticas orais. Meu interesse passa necessariamente pela constatação de que tais produções de tradições orais são tão ricas em complexidades criativas quanto as produções escritas. Faz-se necessário a observação de seu valor formal e de sua sofisticação. Constatado seu valor estético, penso no processo de tradução desses textos orais e tradições como obras de arte. Como são textos de natureza diversa da literatura, será conveniente, a exemplo de Zirimu (1977 *apud* BROSE, 2015), utilizar um termo que abarque toda a abrangência dessas manifestações e evite as problemáticas etimológicas do termo literatura oral (FINNEGAN, 1991), assim, preferivelmente, utilizarei *oratura* para referir-me às produções orais de arte verbal.

[...] É extremamente difícil para nós, indivíduos criados em uma literacia, entender ou conceber adequadamente o funcionamento de uma cultura oral, seja primária ou secundária, senão de uma maneira analógica, a partir do seu relacionamento com a palavra escrita, não só pelas razões expostas acima, ou seja, a de que em nossa cultura o escrito pressupõe o oral da mesma forma que a literatura pressupõe a *oratura* (i.e. = *literatura oral*), mas, sobretudo, porque somos educados de maneira a operar em uma dimensão comunicativa e por meio de processos mentais que são totalmente estranhos a uma cultura oral. (BROSE, 2015).⁵

Para Brose, o termo oral aparece mais comumente relacionado a tudo que não é escrito. O termo opõe-se, segundo Thomas (1992), a alfabetização que, em acepção mais estrita, refere-se à capacidade de dominar a escrita, a qual caracteriza seu usuário como culto ou literato, isto é, educado. Essa percepção e análise de textos escritos em oposição aos orais é mais comumente observável em sociedades ocidentais, dominadas pela escrita. Nessas sociedades, o texto escrito, bem como todas as suas manifestações, é valorizado como representação mais verdadeira da realidade.

Brose (2015), ao introduzir as discussões sobre poesia e oralidade, defende que se use o termo *oratura* para fazer referência ao que comumente se entende por literatura oral enquadrando-se dentro do escopo da polissemia deste termo, tradições orais poéticas. *Oratura* abarcará, portanto, os processos de representação de culturas orais, não sendo, em oposição às representações escritas, menos sofisticadas. Visto que o termo literatura é utilizado mormente para referir-se ao estudo da arte da escrita, faz-se mister aproximá-lo às manifestações orais de arte verbal, como literatura oral, pois etimologicamente, literatura (arte das letras), raramente, evocará manifestações igualmente sofisticadas e complexas próprias da cultura oral. Acrescento aqui como exemplo, as tradições orais próprias da cultura brasileira, como é o caso das loas de Maracatu, das ladainhas de capoeira e as toadas aos *Òrìṣà*, manifestações próprias da região do Nordeste brasileiro. Poderíamos ainda citar um sem número de manifestações de arte verbal na África Ocidental e nos países da diáspora.

Brose compreende a importância de um movimento no qual indivíduos pertencentes a uma cultura escrita abram-se à compreensão da forma de ver o mundo que as tradições orais pressupõem. Está claro que não se operam facilmente mudanças nessa direção. Antes de tudo, faz-se necessária a quebra de paradigmas em relação ao que se pratica e se apresenta como dominante – a cultura da escrita – e o que sobrevive de forma suburbana e marginal – a cultura da oralidade. Embora seja de notório saber que esta precede aquela, e embora haja um movimento em que aquela influencie esta, é importante compreender que ambas mantêm relação de existência entre si. Desse modo, conforme Brose (2015), não é surpreendente saber que somente uma minoria insignificante de línguas, dentre as existentes na atualidade, desenvolveu algum sistema de escrita, e um número ainda menor produziu algum tipo de

⁵ Texto não publicado. Acervo particular do autor.

literatura. Isso ocorre porque a evolução de uma e outra habilidade linguística não se deu de forma homogênea, tampouco concomitante.

Na cultura letrada, a grafia adquire *status* de soberana, visto que sua unidade, a palavra escrita, goza de estabilidade e, posto que fixada, presume-se indelével. Por outro lado, numa cultura oral:

[...] o próprio conceito de palavra pode ser difuso, instável ou simplesmente não existir, uma vez que o meio de uma vocalização, que é o som, é intangível e fugaz por natureza e, dessa forma, qualquer enunciação apenas se instancia quando o seu som já deixou de existir. Além do mais, não há fronteiras definíveis entre as palavras dentro de uma mesma enunciação, o que existe é uma cadeia sonora que, associada a um determinado contexto e inúmeros outros recursos comunicativos (gestos, entonação, postura corporal, expressão facial etc.) vão construindo um sentido. (BROSE, 2015).

As sociedades ocidentais, incluindo-se a brasileira, pautam-se nos valores da escrita, o que por assim dizer, determina uma matriz cognitiva que tende à determinação de um mesmo modelo de leitura. Essas sociedades, tanto antigas quanto contemporâneas, mesmo fazendo uso essencial da escrita, não necessariamente a cultivam como única matriz de representação de sua cultura, podendo um mesmo grupo manter valores das duas matrizes. Entretanto, não se considera nessa lógica uma que é muito mais óbvia, mas raramente clara para intelectuais e para as pessoas em geral, aquela de que as línguas têm uma natureza essencialmente oral. Essa natureza é destacada por Walter Ong (1982) conforme já mencionado. Segundo Ong, já foi possível identificar por volta de três mil línguas em todo o mundo, mas apenas cerca de setenta e oito delas desenvolveram alguma literatura e, além disso, ele afirma ser impossível determinar quantas línguas se extinguíram antes que a escrita surgisse. Por outro lado, se investigarmos, todas as línguas desenvolveram uma *oratura*. Nesse sentido, surpreende-me a enormidade da valorização à tradição escrita visto que esta é extremamente mais recente que a oral.

Segundo Calvet (2011), gêneros textuais orais são utilizados em sociedades orais para transmitir não apenas a memória mas também o próprio conhecimento linguístico. É por meio da oralidade que se mantêm vivas as línguas, que se aprende as mesmas e, por meio delas, uma infinidade de outros saberes. Importa destacar que a permanência e manutenção dessas informações e das línguas em que elas são proferidas residem unicamente na memória, individual e coletiva, e valem-se desse meio para serem repassadas entre as gerações.

Assim, essas tradições são repassadas dos mais antigos para as mais jovens por meio de uma diversidade surpreendente de formatos e de gêneros desde adivinhas, trava-línguas, passando por fórmulas rituais, histórias, contos, mitos, poesias e narrativas entre outros gêneros e modos de transmissão (ALTUNA, 1993). As crianças, conforme afirma Calvet (2001, p. 35), “[...] aprendem da boca de suas mães as parlendas, canções, contos que

constituem o fundo cultural comum a seu grupo linguístico como em seguida aprendem os provérbios, as fórmulas cristalizadas e outras formas orais de manifestação da língua.”

Dentre essas formas orais há as que se fixam, é o caso da canção. Há na canção uma certa fixidez por haver nela uma relação nota/sílaba. Ela difere do conto pois nele há a liberdade do contador que poderá retirar ou acrescentar elementos ou fatos. A canção permanece fixa e relativamente estável. No caso dos contos, a permanência limita-se ao conteúdo semântico e a algumas fórmulas-chave. Mesmo havendo uma diversidade própria da manifestação de uma mesma *oratura* em diferentes lugares, por diferentes contadores, ou mesmo por um único contador, há também a manutenção de um certo núcleo formal e semântico que configura a identidade do texto. Conforme Calvet (2011) afirma, há no gênero oral um quê de redundância devido a recorrências e repetições que, ao mesmo tempo, são característica de estratégias mnemotécnicas e do próprio estilo de cada contador. Um mesmo texto terá formas diferentes de materialização conforme depender dos limites da memória de seu *performer* que utilizará de sua criatividade para preencher as lacunas que surgirem.

A recorrência de "fórmulas" repetitivas que dão ao texto oral seu aspecto particular não implica em nada no status passivo do "contador" de história pois cada vez que se profere uma história, ao mesmo tempo ocorre uma recriação e uma retransmissão daquela *oratura*. O “contador” é ativo no sentido de estar sempre criando mesmo na perspectiva de um texto que foi passado de geração em geração. Embora haja toda a possibilidade de modificação própria tanto da memória quanto do estilo do contador, eles são os grandes arquivos da história, da memória e da linguagem de sua comunidade, são artistas criadores. Como diria o *griot* Djeli Mamadu Kuyaté (CALVET, 2011, p. 07), são eles os sacos de fala que guardam os segredos muitas vezes seculares.

Com essa ideia em mente, é possível lançar um olhar diferente sobre as manifestações de arte verbal praticadas no Novo Mundo. Tais manifestações são transmitidas predominantemente pela oralidade a exemplo de seu continente de origem, a África, partindo dos mais velhos para os mais novos.

Estudos de formas de *oratura*, conforme argumenta Finnegan (1982) ao mencionar um poema da cultura Akan, devem levar em consideração os aspectos de sua manifestação relativos à *performance*:

[...] a palavra impressa sozinha representa apenas uma sombra da total realização da experiência estética do poema tanto para o poeta quanto para o público. Pois, além da questão separada dos sobre-tons e das associações simbólicas de palavras e frases, a concretização do poema também envolve a situação emocional de um funeral, a beleza da voz do cantor, seus soluços, sua expressão facial, sua expressividade vocal e seus movimentos (que indicam a sinceridade de sua dor), e,

não menos importante, o cenário musical do poema. (p. 05).⁶

Nenhum estudo que se dedique a investigar *oraturas* estará livre das nuances de sua representação, apenas percebidas no seu contexto de materialização. Nesse sentido, convém perceber que no caso das *oraturas* presentes nos candomblés, embora reproduzidas corriqueiramente, sua realização sofrerá mudanças conforme variar o cenário, a depender do objetivo da cerimônia, do local em que for *performatizada*, do *performer* responsável por presidir a cerimônia, do público participante etc. Numa saída de *iyàwó*⁷, por exemplo, há um clima de expectativa e de alegria próprios da curiosidade de saber se haverá manifestação mediúnica por parte do neófito ou não, como estará vestido o novo adepto, quem dentre os presentes será responsável por perguntar ao *Òrìṣà* seu nome, que toada a divindade manifestada em seu filho cantará, dentre outras coisas próprias da cerimônia. Nesse sentido, uma cantiga sozinha sem seu contexto de materialização será incapaz de abarcar todo o sentido de uma *oratura* de que faz parte.

2.2 *Oratura e performance*

Para Godoy (2012, p. 63), nos rituais religiosos das tradições orais há considerável variação, o que é bastante compreensível pois os *performers* têm dificuldade de reproduzir longos rituais com exatidão, especialmente quando tais rituais não são realizados com muita frequência, mas apenas em situações específicas. É importante ressaltar que a memória é imperfeita, logo, as pessoas fazem o que está a seu alcance para preencher as lacunas que se apresentam ao longo do tempo e das diversas *performances* realizadas. Outra razão pela qual há tanta redundância num texto oral deve-se, conforme aponta Ong (1982), à necessidade de manter ambos, *performer* e audiência, atentos ao desenvolvimento do texto, no caso das narrativas, por exemplo:

Redundância também é favorecida pelas condições físicas da expressão oral diante de uma grande platéia, onde a redundância é de fato mais marcada que na maioria das conversações face a face. Nem todas as pessoas numa grande platéia compreende todas as palavras que um palestrante profere, se apenas por problemas acústicos. É vantajoso que o palestrante repita, diga a mesma coisa, ou algo equivalente, duas ou três vezes. (ONG, 1982, p. 40).⁸

⁶Tradução minha de: [...] *the printed words alone represent only a shadow of the full actualization of the poem as an aesthetic experience for poet and audience. For, quite apart from the separate question of the overtones and symbolic associations of words and phrases, the actual enactment of the poem also involves the emotional situation of a funeral, the singer's beauty of voice, her sobs, facial expression, vocal expressiveness and movements (all indicating the sincerity of her grief), and, not least, the musical setting of the poem.*

⁷Cerimônia pública de apresentação do novo iniciado no culto. O termo, traduzido livremente, significa noiva, mas é utilizado tanto para iniciados homens quanto mulheres.

⁸Tradução minha de: *Redundancy is also favored by the physical conditions of oral expression before a large audience, where redundancy is in fact more marked than in most face-to-face conversation. Not everyone in a large audience understands every word a speaker utters, if only because of acoustical problems. It is*

A redundância, portanto, apresenta-se como fundamental para a compreensão do texto oral e no caso de tradições em que a reprodução de texto é mais comum, como nos *candomblés*, ela favorece sua manutenção. É comum, portanto, se ver a repetição incansável de uma mesma toada num ritual de *candomblé*. Muitas vezes, tal repetição ocorre devido ao tempo necessário para a performance e a quantidade pequena de repertório para aquele ritual. Essa característica favorece a manutenção da memória referente àquele texto musical proferido naquele ritual específico. Veja-se, por exemplo a cantiga entoada quando da apresentação em festa pública do noviço ou noviça (*iyàwó*). A cantiga é entoada tantas vezes quantas forem necessárias até que a cerimônia tenha chegado à proximidade de seu ápice, momento em que o novo iniciado é posicionado no centro do salão onde proferirá seu nome ritual e cantará a toada de sua divindade.

Outra característica que me parece fundamental dos textos orais baseia-se em sua repetição não somente no que diz respeito ao que a audiência repete, mas também, e fundamentalmente, aos termos e expressões repetidas dentro do próprio texto. Há uma redundância patente característica do texto oral. Nesse sentido, de modo geral, os termos, fórmulas e expressões repetidas dentro de uma *oratura* são muito mais numerosas que aquelas não repetidas. Vejamos o exemplo de uma toada a Yemoja:

O ká re 'lé la bòmì la ş iré
 O kà re 'lé la bómi la ş iré ná
 Íyá omi rè wá iyá rẹ le
 O k are 'lé la bómi la ş iré

(CARVALHO, 1993, p. 107).

Percebe-se nessa toada que as palavras e expressões repetidas são mais numerosas. A toada é praticamente composta apenas pela expressão “*O ká re 'lé la bòmì la ş iré*” que significa “siga-me à casa para brincar na água”⁹. Na primeira vez que a expressão se repete, há a introdução da expressão “*ná*”, traduzida apenas como expressão de ênfase do sentido da frase inicial. A seguir aparece a expressão “*Íyá omi rè wá iyá rẹ le*” que também apresenta repetição de termos como “*iyá*”, que significa mãe. Vê-se claramente uma estratégia de estilo de construção poética própria das *oraturas* que será facilmente utilizada como estratégia mnemotécnica para permanência do texto. Essas estratégias de estilo são mais claramente percebidas em situações de *performance* da toada. Ouvi em diversas situações em que essa cantiga foi entoada pelo mesmo sacerdote, a repetição exagerada da frase “*O ká re 'lé*” seja com o intuito de dar ênfase ao sentido da frase inicial ou mesmo para reforçar sua beleza sonora. No caso das cantigas do Xangô do Recife, há uma aparente repetição das expressões e termos com intuítos diversos. Essas estratégias figuram como movimentos iterativos, na *advantageous for the speaker to say the same thing, or equivalently the same thing, two or three times.*

⁹Conforme tradução proposta em Carvalho (1993, p. 107).

percepção de Haring (2015). Ele observa que algo novo sempre se insere no momento performático. Tais movimentos são caracterizados por repetição e mudança que ocorrem em *performances* realizadas por pessoas diferentes ou pela mesma pessoa.

Zumthor (2010) defende que a *performance* é elemento fundamental da natureza da poética oral. Isso implica dizer que fora do contexto de materialização da *oratura* o texto não terá autenticidade. Nesse sentido depreende-se que só é possível analisar uma poética oral a partir das circunstâncias de sua recepção, “[...] seu público, a pessoa que transmite, seu objetivo a curto prazo.” (ZUMTHOR, 2010, p. 164-165). É evidente que se pode dizer os textos de uma *oratura* nos modos de uma escritura, entretanto não será possível analisá-los em termos de uma oralidade. Se pensarmos “[...] no uso popular do Nordeste brasileiro, a mesma palavra, cantoria, designa a atividade poética em geral, as regras que ela se impõe e a performance.” (ZUMTHOR, 2010, p. 165). Nesse sentido, não podemos pensar numa *oratura* separando-se texto e *performance*.

Sem *performance*, a poesia oral não poderia se concretizar de maneira plena. Uma *oratura* não se codifica apenas na manifestação textual. Embora uma poesia, no momento de sua primeira existência, deseje ser voz, uma poesia oral não se limita ao texto, mas necessita da codificação de componentes essenciais que variam de cultura para cultura, quais sejam tempo, lugar, participantes.

Grosso modo, pode-se afirmar que a poesia reside numa comunhão entre a ideia que gera o objeto artístico e o (s) sentido (s) gerado (s) pelo receptor em relação ao objeto. Ela é criação e recepção. Se o conceito de poesia circunscreve-se ao ato de criar e de interpretar o que é criado, é porque a poesia que precede uma função estética para existir enquanto tal e, por isso, encontra-se no e para além do significado de poema. (FERNANDES, 1972, p. 25-26.).

Assim sendo, se a poesia escrita está para além do texto escrito, assim também a poesia oral. Sua função estética também está para além do texto, sendo fundamental a materialização e recepção. Poeta e ouvinte constroem sentidos e relações dentro do texto poético e atualizam a memória individual ou coletiva por meio de cada da *performance*.

As *performances* variam em dois níveis, um livre e um fixo. O livre é variável no nível conotativo, pois não tem os limites da poesia escrita. Dessa maneira, nunca haverá duas *performances* iguais, cada *performance* sempre será outra. Por outro lado, “[...] o texto de performance fixa tende a imobilizar seus reflexos superficiais, a endurecê-los numa carapaça em torno de um antigo depósito, muito precioso, que interessa manter.” (ZUMTHOR, 2010, p. 166), a despeito da incompreensão de seu sentido o qual é mantido pelo uso. Parece-me ser esse o caso da *performance* das *oraturas* como as cantigas dos candomblés, visto que são poéticas reproduzidas e mantidas em contexto bastante específicos de materialização.

Para que se mantenham suas características circunstanciais, a *performance* precisa de sujeitos competentes:

Performance implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, *performance* manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a *performance* lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser. (ZUMTHOR, 2010, p. 166).

Não é qualquer participante de uma cultura oral que poderá ser um *performer*, pois isso implica numa diversidade de características relativas à competência. No caso das cantigas dos candomblés, tal sujeito necessitará inicialmente ter a permissão da iniciação e dos rituais que a sucedem e o autorizam enquanto *performer*, acompanhada dos conhecimentos das cantigas em relação a cada divindade e seus usos rituais. Um *performer*, neste caso, não poderá ser apenas a pessoa que sabe cantar as toadas, mas também que sabe fazê-lo de forma competente. Tal competência é evocada pela comunidade, sendo possível ouvir dos demais membros em situações diversas que prefere um toque¹⁰ cantado por determinado sacerdote, seja por sua voz característica, seja pelo modo como canta, suscitando aqui elementos da *performance* daquele oficiante ritual.

Em toda *performance* esses *performers* da oralidade “fazem uso da completude da herança transnacional herética que se acumulou” Residindo na república mundial das letras estão os *performers* africanos e sua audiência celebrando sua posse do uso artístico das línguas locais. (HARING, 2011, p. 18).¹¹

A meu ver, embora haja uma pressão de inserção de elementos externos às culturas locais, ainda são os membros importantes das comunidades que têm a permissão e mesmo competência para executar uma *performance* com todas as nuances de uma materialidade legítima. São eles que podem manipular a *oratura* de modo a constituir *performances* diversas de uma mesma narrativa ou cantiga, por exemplo. Não é incomum observar movimentos e gestos específicos na *performance* das cantigas do Xangô do Recife. Consequentemente, embora não se conheça de fato a língua, do ponto de vista da comunidade, em que as cantigas são entoadas, parece-me que a intuição do oficiante e sua relação de fé com a divindade ou mesmo com a verdade do ritual e de sua intenção o faz mover-se no sentido de completar o sentido do texto por meio de seu corpo. Voz e corpo não se dissociam, são manifestações de um todo único, a *oratura*. A *performance* da *oratura* também pode variar conforme variem as

¹⁰ Nome genérico pelo qual os adeptos do Xangô do Recife conhecem as festas públicas em homenagem às divindades.

¹¹ Tradução minha do original: *In every performance those oral performers “makes use of the whole of the heretical transnational heritage that has been accumulated” (37). Residing in the world republic of letters are African performers and audience celebrating their ownership and artistic use of a local language.* (Grifos meus)

circunstâncias de sua manifestação, esteja ela ligada a uma celebração específica, a uma pessoa específica ou a uma divindade específica.

O laço que ata a *performance* ao fato vivido se afrouxa facilmente. Resta a maravilha do canto. A alegria ou a tristeza provocadas pelo acontecimento ou pelo humor, por seu turno, talvez suscitem mais um puro desejo de cantar do que o gosto por uma canção em particular: pouco importa o texto; apenas importa a melodia; a relação “histórica” é rompida, o tempo é abolido. (ZUMTHOR, 2010, p. 170).

Muito dessas *performances* está ligado ao acontecimento e nesse caso, para além da função ritual, a *performance* liga-se à memória, ao desejo, ao gesto, à melodia. Uma toada específica pode suscitar um emaranhado diverso de sentidos que não estão necessariamente ligados ao sentido mais literal do texto. Pode-se citar, nesse caso, a emoção de um *Babalòrìṣà*¹², que chora ao propiciar *Yemoja* em um ritual específico. Aparentemente a cantiga abaixo lhe suscita outros sentidos que não aquele mais “literal”:

Asemísemí Asemísemí
 iyá b’omi lọ mí lọ mí
 Àwòyó ọba omi Àwòyó ọmọ Atamírí¹³
 (CARVALHO, 1993, p. 108).

A toada provavelmente lhe remete ao avô, ao tempo em que, vivo, oficiava o mesmo ritual, e se manifestava com *Yemoja*, mesmo quando doente e debilitado. Acredito que esse momento suscita os aprendizados que teve com seu mentor desde a mais tenra idade. Nesse caso, o texto importa, não no seu sentido semântico, mas no seu sentido mais íntimo, o afetivo. É esse texto que suscita todas essas memórias.

Toda a emoção descrita e manifesta na *performance* ritual ocorre em espaço específico, um local sagrado que pode diferir a depender da cultura de cada povo ou grupo particular ou mesmo da *oratura* em *performance*. Aquele lugar mantém viva a relação divino-humano-ritual. Fora daquele lugar, a manifestação torna-se profana e constituída de significado diverso daquele inicial e principal. É, portanto, o espaço particular da *performance* que projeta uma poética num cenário¹⁴ específico. Esse cenário proporciona, portanto, a comunicação ritual, que faz parte de toda poética oral. No caso das toadas do Xangô do Recife, a comunicação com o divino; já as traduções “ficcionalis” dessas cantigas proporcionam uma comunicação com os homens, pois elas dizem um “o quê” das cantigas.

2.3 Oraturas Afro-brasileiras

¹² Refiro-me a meu Babalórìṣà, José Iguaracy Felipe da Costa, neto biológico e filho de santo de Malaquias Felipe da Costa, um dos principais participantes da pesquisa de José Jorge Carvalho.

¹³ Esta cantiga é atribuída a *Yemoja Ogunte, Òrìṣà* dono da cabeça de Malaquias Felipe da Costa.

¹⁴ Zumthor, 2010, p. 174.

As influências culturais dos africanos e afro-brasileiros na formação da cultura brasileira têm sido largamente discutidas nos últimos anos, especialmente a partir da sanção da lei N° 10.639/2003¹⁵. Essa legislação fomentou um olhar mais atento para tais influências, algumas das quais são reforçadas com orgulho em diversas regiões do país a depender da história da colonização e povoamento daquela área. Outras acabam por ser apagadas ou negadas. Seja como for, não são essas influências menos relevantes ou menos importantes para a identidade nacional. É esse o caso das influências dos povos e culturas indígenas, africanas e afro-brasileiras, dentre outras, as quais podem ser identificadas nas mais diversas áreas da cultura, mas certamente sua expressão mais expoente se observa na culinária, na dança e principalmente na linguagem, esse último caso envolvendo, sobretudo, o texto criativo aqui visto como poesia e música.

[...] o texto criativo é um fenômeno universal da linguagem. Uma prática sócio-cultural, um trabalho realizado sobre materiais da própria linguagem, encontrável nas mais variadas formas de vida e experiência social. Dos kariris do Nordeste aos africanos do Daomé, de zuni e maias a maoris e fenícios, ora livre ora presa a cantos e danças (sincretismo palavra-som\palavra-gesto), uma linguagem é elevada à segunda potência, recebendo feição peculiar. (RISÉRIO, 1993, p. 35-36).

A oralidade é livre. Não está presa aos grilhões da palavra escrita. Encontramos em Risério (1993, p. 51) uma conclusão acerca do pensamento de Lévi-Strauss segundo o qual “[...] a função primária da escrita foi “facilitar a escravidão”, e que seu emprego estético é função secundária, “se é que não se reduz, na maior parte das vezes a um meio para reforçar, justificar ou dissimular a outra.” Pode-se compreender, portanto, que por meio da linguagem, da oralidade, os negros africanos mantiveram-se de certa forma de alma livre, pois a poesia oral não se prende nem se permite prender. Essa, no entanto, é ao mesmo tempo a premissa que, ao mesmo tempo em que fascina nas *oraturas*, representa um entrave aos estudiosos que, historicamente, tem se prendido em demasia à tradição literária de moldes europeus.

Nesse caso, é preciso superar os preconceitos que relegaram os textos orais a uma posição inferior. Tais textos, considerados por Risério (1993) como poemúsica, não conheceram a codificação escrita, nem por isso tem valor criativo inferior. O texto criativo independe da escrita, *É algo que se faz com a linguagem* (RISÉRIO, 1993, p 36) e isso, essa parcela dos povos originários (indígenas e africanos) da cultura brasileira, sabia. Essa característica é, ainda, a que mais predominou e predomina na expressão criativa das poéticas orais brasileiras. Em todas as regiões do território nacional, podemos encontrar expressões delas.

Considerar a práxis verbal criativa apenas pelo viés da escrita (a literatura) é um erro.

¹⁵Inclui no currículo oficial da Rede de Ensino Brasileira a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira".

Nesse sentido, faz-se necessário considerar modos de olhar a produção de linguagem criativa da oralidade. Não se pode pensar nesses textos nos mesmos moldes que se pensa a produção criativa escrita. As *oraturas* têm uma função diferente da literatura. Um cântico indígena cura, um ponto de jurema¹⁶ ou umbanda atrai as entidades espirituais, pois essa é sua razão de existir. Essa função mágico-poética, portanto, deve ser mantida. Embora seja o Brasil o lugar onde floresceu o Candomblé, não se invoca uma divindade em língua portuguesa. Não se canta em português, mas numa das diversas línguas litúrgicas de origem africana. É nessas línguas que se invoca a função mágica das divindades por meio de rituais.

2.4 A tradução das *oraturas* Afro-brasileiras

Embora a natureza mágica dos rituais de candomblé seja invocada em línguas de origem africana, muitos adeptos não compreendem por completo o que dizem quando cantam. Assim sendo, será justificável a tradução dessas toadas para a língua dos adeptos, o português. Entretanto, essa empreitada suscita uma série de questionamentos: até que ponto o adágio italiano de tradução como traição não chegaria à sua materialização justificada nessa prática? Que funções a tradução teria numa tradição oral? Numa poética oral? O que significa fixar na forma escrita um texto que pertence a uma *oratura*? Esses e outros questionamentos devem ser levados em consideração quando pensarmos na tradução de uma *oratura* afro-brasileira. Como discutirei mais adiante, tais traduções partem inicialmente da transcrição das toadas do código oral para o código escrito e só depois se procede a tradução propriamente dita.

Risério (1993, p. 44-45) aponta reflexões que certamente nos ajudam a pensar sobre o primeiro questionamento:

¹⁶ Religião que possui elementos de pajelança e praticada no Nordeste brasileiro.

O que temos em tela não é a traição inerente a toda tradução. Não se trata da interferência de um sistema linguístico sobre outro, lugar-comum do bilinguismo e, conseqüentemente, da atividade tradutora. A questão à urdidura retórica ou aos limites das superfícies conceituais específicas de cada campo idiomático [...] Resta a questão antropológica. Georges Mounin está certo quando diz que a tradução é uma arte que envolve problemas linguísticos e etnográficos. As significações linguísticas não se deslocam do seu contexto humano - e “todo tradutor que, de mil maneiras empíricas, não se tenha transformado em etnógrafo da comunidade cuja língua traduz, é um tradutor incompleto.”

A meu ver, a traição se processaria no sentido de influenciar diretamente nos modos de manifestação da reprodução da *oratura* em caso de modificar a própria prática ritual a ponto de torna-la outra. Doutra feita, uma tradução que respeita as características da *oratura* e da comunidade que a pratica possibilitará uma compreensão melhor das próprias práticas tradicionais. A tradução de uma *oratura* deverá estar a serviço de sua manutenção. Desse modo, terá a função de dar a seus usuários acesso aos textos daquela *oratura* de maneira mais universal, bem como o acesso a um sentido original do texto e a possibilidade de aprendizagem da língua por meio da transcrição e da tradução, dentre outras. Por outro lado, questiono-me até que ponto essa fixação será favorável às práticas pedagógicas dos mestres dessas *oraturas* e sua função de repassar para os mais novos; até que ponto uma fixação e tradução podem limitar o potencial criador da oralidade mesmo de uma *oratura* reproduzida numa língua não conhecida com fluência. Por fim, questiono-me ainda até que ponto uma tradução fixada e publicada em meio impresso limitaria as interpretações dos textos orais por parte de seus usuários. Até que ponto, no caso do Xangô do Recife, uma tradução tida como “literal” influenciará o surgimento de interpretações livres (traduções “ficcionalis”)? Reflexões nesse sentido são fundamentais como ponto de partida para um olhar etnográfico sobre os textos da *oratura* que pretendo analisar mais adiante.

Conforme aponta Risério (1996), a tradução de um “discurso-evento” passa por sua transcrição em um suporte posterior à tradução. Com base em Paul Ricoeur, Risério discute que:

[...] a escrita promove a plena separação entre o significado e o evento, ou entre o texto e a cena discursiva concreta: antes presos a atualidade do evento, lidamos agora com a autonomia semântica do texto. Pela mágica da escrita, ‘o fato humano desaparece’. Destrói-se a função dialógica. (RISÉRIO, 1996, p. 100).

A escrita permite que o texto de uma *oratura* seja analisado sem a volubilidade que lhe é característica. As margens dos poemas são assim estabelecidas permitindo que o analista se mova na superfície do texto. Por outro lado, a fixação do texto age como instância mutiladora que altera o texto da *oratura* irreversivelmente tornando-o outra coisa. O mais importante na análise de uma *oratura* não deve passar apenas pelo texto, mas pela instância verbal em

relação à sua *performance*. O escrito permanece enquanto que o oral só existe por meio do movimento da *performance*, no plano da instantaneidade. “Para ser eficaz, mobilizar o receptor, depende em alto grau da eloquência, da riqueza da emissão, da subjetividade, das pausas e explosões, da pulsação fonética, do ritmo.” (RISÉRIO, 1996, p. 101). Logo, pensar o sentido depende necessariamente da materialização do texto em ritual, em *performance*, em ação.

Fixar esses textos orais, falados ou cantados, encerrando-os no desenho nítido, no traçado estático da escrita, é certamente submetê-los a uma cirurgia, aprisioná-los e, por isso mesmo, enfraquecê-los. Mas não é - em *todos* os casos, rigorosamente - destruí-los. O texto oral é instável, sim - mas não tanto, e nem sempre. (RISÉRIO, 1996, p. 105-106)..

Vejo nas palavras do etnógrafo a importância de considerar que a instabilidade do texto oral é exatamente a instância mais importante que favorece sua análise enquanto tradição oral. É seu movimento que proporciona que diversos sentidos sejam construídos e acionados.

Por outro lado, em diálogo informal com outros adeptos do Candomblé em Pernambuco, percebi um posicionamento positivo em relação à publicação e tradução das toadas. Publicações facilitam a compreensão das práticas religiosas do Candomblé e, por conseguinte, a diminuição do preconceito. As publicações têm função didática também para o aprendizado dos adeptos, pois incentivam a leitura de textos referentes às suas práticas rituais, facilitando o aprendizado, inclusive.

Para os adeptos em geral o segredo¹⁷ deve ser mantido, bem como seus modos de transmissão oral. O texto escrito facilitará a aprendizagem, mas os ensinamentos devem ser transmitidos oralmente, principalmente sua função ritual. Essa valorização das publicações e da tradução das toadas provavelmente se dá devido à consciência que os adeptos têm das corruptelas de natureza fonética que os textos sofreram. Eles sabem que as línguas dos candomblés são litúrgicas e que não são faladas socialmente no Brasil. São línguas sagradas que têm uma função comunicativa outra. As corruptelas sofridas não danificam seu caráter ritual e sagrado. O texto escrito não terá função ritual alguma sem o conhecimento do terreiro, pois é a palavra oral que movimenta, acessa o *ase*, a força vital e mágica. Entretanto, o documento escrito favorece que a memória se mantenha. Nos candomblés do Xangô do Recife sempre houve uma escrita, na existência dos antigos cadernos (LINS, 2004) onde se mantinham e talvez ainda se mantenham anotados os segredos dos rituais. Mesmo conscientes de que a escrita possa ser generalizante, há uma valorização da mesma como estratégia de

¹⁷ O segredo é uma das formas principais de manutenção dos rituais de uma tradição oral. O segredo somente será revelado ao adepto que passar por certos procedimentos iniciáticos que farão com que o mesmo ganhe o direito ao conhecimento.

aprendizagem. Não é supervalorizada em detrimento da oralidade, mas são consideradas as duas formas de aprendizagem fundamentais para o acesso ao conhecimento. Para alguns, essa também é uma marca do *Òrìṣà Èṣù* que propicia o movimento e, por conseguinte, formas diversas para a aprendizagem. Essas falas me fazem remontar às palavras de Zumthor (2010, p. 276):

O arquivamento para a corrente da oralidade estanca-se no âmbito de uma performance. Esta estabiliza-se, perde aquilo que faz o movimento vital, mas conserva ao menos sua aptidão para suscitar outras performances. [...] A memorização, meio natural de conservação da poesia oral, permaneceu a única forma em vigor, nas sociedades de escrita, durante o longo tempo em que seu uso não estava generalizado.

Parece-me que esse arquivamento na forma escrita possui resultados ainda pendentes de observação e análise. Zumthor (2010) aponta pelo menos um resultado nada simples, o surgimento de novas *performances*. O texto escrito, ou nesse caso, transcrito, não é em si uma *performance*, mas suscita novas *performances*, novos olhares para a *performance*. A partir dessa constatação, localiza as traduções “ficcionalis” como uma dessas *performances* possíveis.

2.5 Transcrição da oralidade de matriz africana no Brasil

De acordo com Risério (1996), o processo de tradução transcriadora não envolve apenas mesclas de ordem literal e etnográfica, pois tais processos não resolvem o problema de tradução de poesia. O problema se estabelece quando o conteúdo semântico se sobressai ao estático, o que caracteriza poesia como poesia.

Um poema é um poema porque a língua foi submetida a um artesanato e isto não pode ser atirado fora. A tradução poética tem que ser, ela mesma, um artesanato - e um artesanato que tente responder diagramaticamente à configuração signica do objeto original. Partindo deste princípio - poesia com poesia se paga. (RISÉRIO, 1996, p. 87).

As declarações de Risério ecoam dos estudos de Haroldo de Campos (1962), segundo o qual, não se pode traduzir poesia apenas decodificando seu código semântico. Campos, consciente do que tornaria uma sentença intraduzível, ancora sua concepção nas premissas de Fabri e Bense. Para o primeiro, a tradução reside na imperfeição da sentença revelando sua deficiência. Já para o segundo, é impossível transpor a informação estética de uma língua sem alterar sua realização estética. Assim, ao traduzir a informação estética de um texto de uma língua para a outra, cria-se outra informação estética mesmo que tenha a mesma informação semântica.

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da criação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 1962 *In*: NÓBREGA; TÁPIA, 2015, p. 04).

Com essa informação em mente, compreendo que a tradução passa sempre pelos arredores da possibilidade. Uma tradução de um texto criativo vai ser sempre uma possibilidade, esteticamente diferente. Desse modo, será uma outra obra de arte em que o tradutor se empenhará em traduzir o intraduzível conforme preconiza Ronai (1956).

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. [...] O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1962 *In*: NÓBREGA; TÁPIA, 2015, p. 05).

As boas traduções de textos criativos serão sempre recriações. É o que nos introduz Campos. Suas palavras reforçam a autonomia do tradutor como artista, mas tal produção artística da linguagem não está apartada da reciprocidade, o que significa dizer que ambos, texto de partida e texto de chegada, estabelecem uma relação dialógica entre si. Nas palavras de Campos, a tradução de um texto criativo, a poesia, nunca será uma tradução literal, no seu senso mais restrito, em que a tradução deve manter uma certa equivalência de sentido ao ponto de respeitar quantidades de palavras, o que significaria indivisibilidade de sentidos e conceitos. Uma tradução, para Campos, será sempre um novo texto. Esse novo texto caminha paralelo ao texto original, sendo, dele, uma possibilidade. A recriação de um texto criativo caminha no sentido de vivificar o texto original, dando-lhe novo enlevo. A partir da tradução, o passado se completa de nova vida. A tradução, nesse sentido, é cheia de novidade.

Em paralelo a isso, poder-se-ia introduzir uma reflexão sobre o papel dessas traduções dentro de um sistema literário nacional. As grandes épocas literárias de diversas nações foram alimentadas por traduções e seus tradutores. A tradução tem, portanto, fundamental importância para o estabelecimento de um sistema literário conforme preconizado por Even-Zohar (1978, p. 03). Ele não concebe “[...] literatura traduzida apenas como um sistema em si, mas como um sistema que participa de um polissistema como parte integral dele.”

Ezra Pound foi responsável pela recriação de poemas chineses sem partir do texto fonte, empreendendo “aventuras de tradução” que favorecem sua produção poética e o levam a defender o empreendimento da tradução como criação.

É verdade que, muitas vezes, Pound *trai* a letra do original (para prestarmos tributo

ao brocado *traduttori traditori*); mas ainda quando o faz, e ainda quando o faz não por opção voluntária mas por equívoco flagrante, consegue quase sempre - por uma espécie de milagrosa intuição ou talvez de solidariedade maior com a dicção, com a *Gestalt* final da obra à qual adequou tecnicamente seu instrumento - ser fiel ao “espírito”, ao “clima” particular da peça traduzida; acrescenta-lhe, como uma contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção. (CAMPOS, 1962 *In*: NÓBREGA; TÁPIA, 2015, p. 07).

O tradutor-recriador, a exemplo de Pound, não traduz palavras, mas mantém uma certa proximidade às imagens do original, seus ritmos. De minha parte, aproximando os pensamentos de Campos à ideia da recriação na tradução de poéticas orais, acredito que o texto original e seus efeitos permitem um caminho criativo à tradução que pode seguir paralelamente ao esforço criativo original, mas também pode seguir um caminho novo, não divergente do original, realmente novo, como um ramo possível daquele texto e de seu sentido. Importa aqui evocar o ‘tom’ do original, como proporia Kenner, segundo Haroldo de Campos. Sendo essa a única preocupação real na tradução poética, o tradutor terá em mãos uma tremenda liberdade de reelaboração. Nesse sentido, traduzir poesia, significa recriar o texto criativo.

Influenciado pelas ideias de Haroldo de Campos, o antropólogo brasileiro Antônio Risério empreendeu uma tarefa de certa forma ousada no campo da Tradução: a publicação do *Oriki Orixá*, livro que traz a transcrição de *orikis* aos *Òrìṣà* mais cultuados do panteão afro-brasileiro. Em sua publicação de 1996, Risério apresenta alguns breves ensaios em que discute o que veio a chamar de poética nagô e apresenta o trabalho de transcrição que empreendeu. Os ensaios ali publicados apresentam uma riqueza de produção poética, antropológica e de Estudos da Tradução. Risério (1996) apresenta um estudo da poética nagô-yorubá aprofundando-se no gênero *oriki* e propõe seu estudo a partir de uma análise que vê esse texto “[...] em termos inspiradores - ou seja, como uma poética capaz de alimentar de algum modo a produção contemporânea, e não como uma relíquia salva de um naufrágio.” (p. 19) Não há, portanto, um olhar sobre a poética nagô como algo arcaico, no sentido de não ter valor para a cultura e as sociedades brasileiras contemporâneas, mas considera-se que tal poética é viva e rica e está mais presente na poética nacional do que se pode imaginar. Igualmente ao que já discuti com base em Risério (1993), acerca de um conceito estabelecido e limitado do que seja literatura, pode-se, a partir de estudos como esse de Risério e do meu, identificar as influências da poética nagô na produção brasileira contemporânea.

Nesse contexto de sobrevivência e mesmo de influência mútua, é imprescindível hoje compreender a importância da tradução que nas palavras de Haroldo de Campos (1967, p. 20) é compreendida como prática marcada “[...] sobretudo pela ânsia de mediação e de

conhecimento recíproco, talvez um dos poucos antídotos eficazes ao estéril isolamento (voluntário ou forçado) onde se geram as frustrações e se ericam as belicosidades.” Provavelmente a tradução não tenha sido essencial para a pervivência das culturas africanas no Brasil em um primeiro momento, entretanto, provavelmente não se pode pensar a manutenção de uma poética que ainda utiliza as línguas originais sem essa prática mediadora.

Se levarmos em consideração o espectro dos diversos contextos em que se manteve a tradição oral africana no Brasil, utilizando de suas línguas e as diversas interferências de ordem linguística e fonética, não poderemos pensar numa tradução que não seja de fato criativa ou até mesmo inventiva ou *paramórfica*, nos próprios dizeres de Campos (1984 *In: NÓBREGA; TÁPIA*, 2015, p.37).

De uns anos pra cá, tenho preferido usar o termo *paramorfismo* para descrever a mesma operação, acentuando no vocábulo (do sufixo grego *para-*, “ao lado de”, como *paródia*, “canto paralelo”) o aspecto diferencial, dialógico, do processo, aspecto, aliás, presente em meu ensaio de 1962 [...]

O que mais me interessa nessa fala de Haroldo de Campos é a ideia de a tradução ser vista como um canto paralelo ao texto fonte, mas sendo outro canto, com nova informação estética, mesmo que parte de um mesmo sistema. Tal conceito se coaduna com minhas ideias sobre a tradução da poética africana no Brasil para a Língua Portuguesa. Essas poéticas só serão de fato compreendidas se houver um esforço tradutório criativo capaz de abarcar ou pelo menos respeitar todos os aspectos históricos que contribuíram para que aquela tradição se mantivesse.

3 CANDOMBLÉS E O XANGÔ DO RECIFE

Neste capítulo apresentarei, de forma sucinta, alguns elementos constituintes do Candomblé enquanto religião e sociedade dos afrodescendentes no Brasil. Apresento um conceito de Candomblé à luz dos estudos de tradição oral, conforme Calvet (2011) e Goody (2012). Em seguida, discuto brevemente o que são as línguas litúrgicas nos candomblés. Por fim, apresento em detalhes o trabalho de José Jorge de Carvalho (1993), o objeto de estudo desta pesquisa e reflito como publicações da natureza da de Carvalho (1993), de Barcellos (1998) e de Oliveira (2002) contribuem para alimentar os processos de tradução da negritude no Brasil, conforme reflete Salgueiro (2015).

3.1 Candomblés: sociedades orais

Os Candomblés¹⁸ são religiões brasileiras de matriz africana. Sua estrutura é inicialmente estabelecida pelos nossos antepassados negros africanos e seus descendentes trazidos e fixados no Brasil. É resultado da junção de diversas tradições religiosas e visões de mundo como estratégia de sobrevivência. Desse modo, uma religião denominada como candomblé poderá ter ritos diferentes a depender da região onde é praticada. Implica saber as questões históricas do estabelecimento do Candomblé naquela determinada região bem como as origens do culto ali estabelecido.

No Brasil, o Candomblé floresceu principalmente na Bahia, no Maranhão e em Pernambuco. Na Bahia, os Candomblés de tradição *Ketu*¹⁹ com culto a *Òrìṣà*, os candomblés de tradição Angola²⁰ com cultos a *nkise*²¹, os de tradição nagô-vodum com culto a *vodum*²² e a *Òrìṣà*; no Maranhão com o candomblé de tradição Jeje da Casa das Minas em que se cultuam *vodum* e em Pernambuco o Xangô²³ com culto a *Òrìṣà*. Os adeptos dessa última tradição costumam chamar a si mesmos de *nagô*²⁴. É importante ressaltar que essa distribuição não é tão didática e clara assim, podendo haver claramente recorrências de várias tradições numa mesma região ou até numa mesma casa.

¹⁸ O termo está no plural pois reconheço a diversidade de tradições religiosas diferentes, mas que mantém estruturas semelhantes e que são denominadas genericamente por Candomblé.

¹⁹ Nome de cidade situada na fronteira entre Benin e Nigéria de onde vieram as etnias que deram origem ao Candomblé de mesmo nome muito recorrente na Bahia e no Rio de Janeiro.

²⁰ O termo é utilizado para referir-se de forma genérica aos candomblés de cultura Bantu no Brasil.

²¹ Nome genérico do grupo de divindades da natureza cultuadas pelos angoleiros.

²² Nome dado ao grupo de divindades da natureza cultuadas pelos candomblés Jeje.

²³ O termo denomina o orixá da justiça, do raio e do trovão, mas também o culto de Candomblé de Pernambuco. Provavelmente o culto assim seja conhecido devido a ser essa a divindade mais cultuada naquela região.

²⁴ Termo pejorativo utilizado pelos povos vizinhos dos iorubá que significa, sujeitos, piolhentos. (Cf. VERGER, 2002 e BENISTE, 2002)

Os Candomblés configuram-se como sociedades de tradição oral inseridas numa sociedade letrada. Muitos elementos próprios do formato dessas religiões favorecem a compreensão da mesma como comunidades orais, uma delas é a forma de aprendizado de seus saberes. Como os indivíduos de sociedades orais, nos candomblés, o adepto aprende das bocas dos mais velhos. É fato que atualmente existe um número de publicações que versam sobre essas religiões e que seus adeptos podem ter acesso a esse conhecimento também pelos escritos, contudo o conhecimento do culto, aquele que recebe o respaldo da comunidade é repassado através das gerações. No caso dessas religiões, não se aprende apenas da boca, mas também dos pés, das mãos, dos corpos dos mais velhos²⁵. O conhecimento é toda uma *performance*. O adepto pode até perguntar ao mais velho como algo deve ser feito ou porque é feito, mas o conhecimento principal deve ser adquirido por meio da observação, da repetição e da *performance* do próprio adepto sob a tutela de seu mais velho.

O conhecimento, portanto, está sempre em movimento e seu ensino e aprendizagem são constantes. Nesse processo de ensino e de aprendizagem, o esquecimento é uma característica constante, assim os membros de uma *oratura* estabelecem estratégias de manutenção de suas tradições. E por que não dizer estratégias de ensino e aprendizagem? Destaco algumas dessas estratégias dentro do candomblé como a sequência de blocos de toadas, a repetição de termos e sons semelhantes, a relação da cantiga a um ritual específico ou à *performance* de dança da pessoa em transe, mas provavelmente as estratégias mais marcantes sejam a invenção e a criação²⁶, Creio que tais estratégias são principalmente marcadas pela relação afetiva que o *performer* estabelece com a *oratura* e o que ela representa. Desse modo, a *oratura* é uma representação sempre nova ou pelo menos, renovada, mesmo aquelas caracterizadas pela reprodução de fórmulas textuais antigas em língua litúrgica.

3.2 Línguas litúrgicas

Cada tradição de candomblé discutida no capítulo anterior, além daquelas que não foram apresentadas²⁷, fazem uso de línguas diversas originárias de regiões da África de onde vieram os homens e mulheres que estabeleceram essas tradições no Brasil. Os candomblés de

²⁵O mais velho é aquele que tem mais tempo de iniciado, não somente de idade cronológica. O mais experiente principalmente no sentido iniciático.

²⁶Conforme Calvet (2011) e Goody (2012), o *performer* numa tradição oral cria e recria a *oratura* performada a depender do contexto, mas, e sobretudo, de sua memória.

²⁷Há outras tradições de candomblé de menor expressão em todas as regiões do país como: o Batuque no Rio Grande do Sul e o Xambá do Recife, dentre outras. É importante mencionar também a existência de tradições africanas que mais recentemente encontraram seu caminho para o Brasil dentre elas o Culto de Ifá ou o culto *Isejé Lagbá*.

tradição Angola usam as línguas *Kikongo* e *Kibundo*, além de outras línguas *Bantu*. Um número de cantigas dessa tradição foi traduzido e publicado na obra *Jamberesu: As cantigas de Angola* por Mário César Barcellos publicado em 1998 pela editora Pallas.

Os Candomblés de tradição *Ketu* usam a língua iorubá em seus rituais. Pode-se encontrar cantigas para as divindades dessa tradição na obra *Cantando para os Orixás* por Altair B. Oliveira, publicado em 2002 pela editora Pallas. O Candomblé conhecido como Xangô do Recife também utiliza o iorubá como língua litúrgica para louvar suas divindades, os *Òrìṣà*, e há uma publicação resultado de um estudo de Etnomusicologia feito por José Jorge de Carvalho e publicado como *Cantos Sagrados do Xangô do Recife* pela Fundação Cultural Palmares em 1993, obra da qual me ocuparei nesta análise por ser esse o culto ao qual pertença.

3.3 Os cantos sagrados do Xangô do Recife

Em 1993, José Jorge de Carvalho publicou um repertório de cantigas oficiadas para os *Òrìṣà*, no culto Xangô do Recife ou Nação Nagô como é conhecida essa tradição em Pernambuco. Seu objetivo, dentre outros, era “[...] refazer algumas das ideias correntes sobre a tradição religiosa iorubá no Brasil e sobre o lugar ocupado pelo xangô pernambucano dentro dessa tradição.” (CARVALHO, 1993, p. 13).

O pesquisador chega a concluir que: “[...] a maioria dos textos rituais cantados nas casas tradicionais do Xangô pernambucano [...] foram de fato preservados num iorubá quase intacto, apesar de algumas deformações na pronúncia e certas ambiguidades ou deslocamentos nos tons.” (CARVALHO, 1993, p. 14). Outro achado fundamental de Carvalho diz respeito a uma suposição apresentada por autores ao longo dos anos acerca dos Candomblés da Bahia. Tal suposição, sem prova confirmada pela tradução das cantigas, afirma que os cantos aos *Òrìṣà* narram feitos dessas divindades e são reproduzidos nas danças de possessão. O caso não é verdadeiro em relação ao xangô pernambucano, sendo assim apenas um número pequeno de cantigas especialmente as invocações e as cantigas oficiadas no sacrifício que manifestam alguma relação direta com a ocasião dramática do ritual. Sobre a relação entre sentido literal e sentido ritual nos textos das cantigas do xangô pernambucano, Carvalho explica:

[...] o texto se move num plano de significado filosófico, místico ou proverbial que se conecta com a cosmologia iorubá como um todo e não especificamente com seu ritual no culto xangô. Também no caso dos rituais para os eguns ou para o orí, essa

relação entre sentido literal dos textos e outras convenções gestuais parece igualmente remota. (CARVALHO, 1993, p. 14).

O trabalho de registro dessa coletânea de textos foi realizado por José Jorge de Carvalho e Rita Segato nos anos de 1976, 1977, 1988 e 1989. A maioria das toadas do repertório foi informada por Manuel Nascimento Costa, Amara Reis Gomes e Malaquias Felipe da Costa, reconhecidos no culto como os sacerdotes de maior domínio dos cantos sagrados à época da coleta. Os textos informados pelos três adeptos acima mencionados apresentaram maior inteligibilidade no momento da tradução. Desse modo, para as mesmas cantigas, os textos informados por adeptos membros de casas menos ortodoxas não foram considerados. Carvalho menciona ter encontrado cadernos com anotações das toadas na maioria das casas que visitou em Recife; entretanto, a escrita desses textos com deformidades ortográficas do iorubá e do português eram utilizados como estratégia mnemônica secundária. As pessoas aprendem as toadas devido à participação em rituais, assim sendo, são capazes de reproduzir o que ouviram. Desse modo, as pessoas falam de toadas e não de textos.

Em seu trabalho de tradução, Carvalho (1993), teve grande preocupação metodológica, fez um levantamento de um *corpus* de mais de 300 toadas da tradição do xangô pernambucano, predominante em terreiros de Candomblé de Pernambuco (Recife e Olinda, dentre outras cidades). A publicação foi fruto da sua tese de doutoramento pela Universidade de Belfast. Jorge de Carvalho contou com a ajuda de três falantes do iorubá na tarefa de transcrever e traduzir as toadas: Oluyemi Olanian, Sunday e Ìdòwú Adeyemo, conforme mencionados pelo próprio Carvalho. Eram estudantes de doutoramento na mesma universidade à época de Carvalho. Não tinham necessariamente ligação com a religião tradicional dos *òrìsà*, mas conheciam a tradição.

O trabalho de José Jorge de Carvalho, dentre outros achados, comprovou que mesmo não sabendo exatamente o que estão dizendo, os praticantes da religião dos *Òrìsà*, naquela região, mantinham, à época daquela pesquisa, um certo purismo na pronúncia do iorubá. A despeito de toda opressão sofrida pelos africanos e seus descendentes no Brasil, muitas tradições vêm sendo mantidas surpreendentemente próximas do original. José Jorge de Carvalho categoriza as traduções publicadas em seu trabalho em três tipos:

Às traduções de Olanian, Sunday e Ìdòwú, conhecedores que são do idioma iorubá, chamo-as normalmente de literal e de interpretativas, naqueles casos em que, por razões diversas, optaram por transmitir-me apenas a ideia global de um texto que entenderam, gramatical e sintaticamente. Resolvi chamar de ficcional a tradução que me foi oferecida pelos adeptos do culto no Recife porque sei que eles desconhecem o idioma iorubá e sua tradução é claramente uma criação, um arranjo novo feito em cima de elementos míticos e simbólicos da tradição iorubá no Brasil. (CARVALHO, 1993, p. 31).

Interessa-me nesta pesquisa, conforme discutirei mais adiante, a comparação entre as traduções tidas como semânticas e as consideradas “ficcionalis”. Tais conceitos serão melhor discutidos à luz das teorias da Poética da Tradução pertencente à área dos Estudos da Tradução. “Literal” aqui, refere-se àquela tendência já mencionada a partir de Berman (2007) de fidelidade à letra do texto, remontando a uma transparência entre textos de partida e de chegada. “Ficcional” remonta especificamente à capacidade criativa dos adeptos do culto Xangô, capazes de estabelecer uma relação entre texto original e suas práticas religiosas. “Ficcional” refere-se mais especificamente ao conceito de mito como narrativas usadas para dar sentido à realidade, conforme o próprio Carvalho (Op. Cit.) aponta.

3.4 A tradução da negritude no Brasil

Carvalho não tem preocupações estéticas no processo tradutório das toadas, preferindo apresentar uma tradução mais informativa da mensagem do texto que sua informação estética. O produto de sua tradução apresenta-se como um compêndio de informações linguísticas, tanto para a comunidade religiosa do candomblé quanto para a comunidade acadêmica dos interessados nos cultos afro-brasileiros.

Em boa hora, penso eu, ponho então para circular esse corpus iorubá, preservado e comentado há mais de um século no Recife, na esperança de que outros, senão ele mesmo²⁸, venham explorar a sua potencialidade expressiva e espiritual ou compará-los com outras poéticas de outros espaços e tempos. (CARVALHO, 1993, p. 29-30).

Como inicia Risério (1996) em seu ensaio *Toques para uma poética nagô*, em termos individuais, nem todos sabem cantar, mas ninguém poderá dizer o mesmo de um povo que canta junto e mantém viva uma tradição oral. Há saber suficiente nas comunidades de terreiro para manter vivo um conhecimento milenar e para atualizá-lo constantemente. No complexo religioso nagô, a comunicação com as divindades somente ocorre por meio da música. Sem música, não há comunicação com o sagrado. Sem a percussão, não há a festa que convida os *Òrìṣà* para confraternizar-se com os humanos. Essas características não pertencem apenas ao complexo da religiosidade negra, mas a toda a complexidade do que é ser negro no Brasil. A publicação de Carvalho representa uma das inúmeras possibilidades de traduzir o ser negro e sua construção identitária no Brasil pós-colonial.

Dentro das paisagens culturais do presente, marcadas por contradições e conflitos,

²⁸Refere-se a Antônio Risério.

faz-se urgente a presença incisiva das reflexões oriundas do campo das Humanidades e, em especial, a produção de novos saberes comparatistas para pensar questões que dêem conta da mediação de línguas e culturas colocadas em contato de formas tantas vezes imediatistas e, involuntárias, em conflito com poderes hegemônicos, gerando exílios também involuntários. (SALGUEIRO, 2015, p. 70).

As reflexões feitas no presente estudo fazem parte da tentativa dessas construções de novos saberes propostas por Salgueiro, em nosso caso, baseadas na observação de saberes seculares mantidos tradicionalmente em comunidades das periferias das cidades do Nordeste brasileiro. A manutenção das línguas de origem africana nessas comunidades representa a resistência de seus membros ao exílio cultural provocado pela supervalorização de uma cultura hegemônica e dominante. A perseverança das culturas de matriz oral representa a manutenção de narrativas fundamentais da existência de comunidades afro-brasileiras e ameríndias de modo a confrontar a invisibilidade engendrada no processo de colonização.

Pensar sobre esses processos é fundamental para os Estudos de Tradução e para a compreensão sobre como a tradução influencia as (des)construções da (e na) cultura brasileira. No caso do Brasil, é impossível pensar numa homogeneidade cultural mesmo dentro das fronteiras de uma região mais ou menos bem definida. O próprio Nordeste brasileiro, por exemplo, apresenta uma efervescência cultural bastante produtiva nas mais diversas áreas, com destaque principalmente para as tradições advindas de regiões diversas da África; logo, suas mais diversas produções ou mesmo reproduções culturais fazem parte de tradições complexas. Nesse sentido, traduzir poéticas e narrativas afro-brasileiras e ameríndias contribui irreversivelmente para a compreensão de identidades de um território marcado pela colonização. Não há inocência, portanto, em qualquer dos movimentos, seja de não traduzir certos textos, invisibilizando-os, seja traduzindo-os e tornando-os mais próximos de um público que não compreende os processos de resistência dessas comunidades.

Embora as reflexões de Salgueiro se voltem mais para a tradução em seu sentido *stricto*, seus questionamentos podem ser, sem maiores dificuldades, estendidos ao sentido *lato* de tradução como processos de adaptação e de leitura que se preocupam em desvelar os sentidos mais 'ocultos' de textos e tradições. Nesse caso, seria a tradução vista menos como forma de trazer o texto da outra cultura para perto da cultura de chegada, e muito mais como aquilo que pregavam os modernistas brasileiros, componentes do Movimento Antropofágico, como cultura que se alimenta da outra: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (ANDRADE, 1928) Muito da cultura brasileira representa esse processo de 'alimentação' cultural. Uma cultura constituída a partir de hibridismos fundamentais tais como identidades suspensas e em transição constante.

O sujeito responsável pelo processo tradutório de um texto (sentido *estricto*) ou mesmo

por adaptações de traços de uma cultura para outra em outros processos de produção cultural (sentido *amplo*) é detentor de certa autoridade, pois terá em suas mãos o poder da escolha e da omissão. É o tradutor que escolhe o que do texto será traduzido e, nesse processo de escolhas, aparecem questões de fundamental relevância para a compreensão tanto do texto original quanto do texto traduzido.

[...] aquilo que não é traduzido em um contexto específico é sempre tão revelador quanto aquilo que é traduzido. Ou seja, silêncios e falhas em textos traduzidos - assim como a não tradução (ou, também chamada, tradução zero) de textos inteiros - são aspectos fundamentais e reveladores da política de tradução em contextos culturais específicos. (SALGUEIRO, 2015, p. 71).

Interessa-me aqui muito mais aquilo que o tradutor não traduz e o que essa escolha revela sobre ele. O que seus silêncios falam? Que pistas sobre o conceito de tradutor e de tradução, os silêncios do tradutor revelam? Esses silêncios no processo de tradução “ficcional”, objeto de meu estudo, são-me muito mais caros, pois certamente favorecem uma construção mais apropriada e aprofundada de quem é esse tradutor “ficcional” e como se dá esse processo de tradução.

4 ORATURAS EM TRADUÇÃO

No último capítulo deste referencial teórico, discuto alguns conceitos que considero essenciais para aquele processo que venho a chamar de tradução das *oraturas*. Proponho a reelaboração de conceitos como obra, autor e tradutor à luz de teóricos como Borges (1932), Chartier (2012) e Barthes (2014). Proponho, no caso do fenômeno tradutório de que me ocupo, identificar os criadores de traduções “fissionais” como *Performer-Tradutor*, visto que suponho ser na *performance*, ou pelo menos com base nela, que a tradução “ficcional” é elaborada. Em seguida, apresento o conceito de tradução “ficcional” partindo do que o próprio Carvalho (1993) aponta. Amplio o conceito com base em Steiner (1975) ancorado na premissa de que uma tradução pode significar “tudo” ou qualquer coisa. Por fim, reflito sobre o discurso ficcional e sua função conforme Iser (1979) e Campos (1962; 1987).

4.1 Conceitos-chave: obra, *performer-tradutor*

Um dos primeiros questionamentos que podemos nos fazer quando estudamos uma *oratura* é acerca de sua autoria. Em muitos dos casos estudados, a resposta será clara: a ausência, categoria já vivenciada no discurso de Borges (1932) em que o autor é apenas uma função discursiva de atribuição dos discursos, desse modo, dando existência a uma ausência essencial. Essa ausência por um lado, favorece o isolamento do texto para análise e interpretação; por outro lado, contudo, não permite a referência do autor e das características de seu estilo, importantes para a compreensão do contexto de aparição de determinada construção poética.

É essa singularidade irredutível do senso de estilo e da linguagem manifestos na obra que funda esteticamente, intelectualmente, a propriedade de seu autor sobre ela. [...] a obra literária não era identificável a uma invenção técnica porque ela era caracterizada como uma criação irredutivelmente singular e original, separada de toda materialidade. (CHARTIER, 2012, p. 45).

Esse olhar sobre a obra em função de seu autor, por um lado, imprime uma certa seguridade à sua análise, pois será a partir dela que categorias próprias do estilo e da história do próprio autor e de seu período de materialidade serão destacadas para dar luz ao olhar que se lança sobre a obra. Por outro lado, essa sua característica de ter uma autoria lhe daria identificação como uma invenção técnica, que, a meu ver, não poderia ser atribuída a uma obra muito mais identificada por suas características mais transcendentais que imbuídas de uma materialidade concreta, o caso dos Cantos Sagrados do Xangô do Recife. Porém,

algumas aproximações são possíveis dentro desse campo. Farei aqui aproximações aos conceitos de obra, de autor e de tradutor.

Ao conjunto das toadas cantadas hoje nas cerimônias aos *Òriṣà*, nos terreiros do Xangô do Recife, publicados em Carvalho (1993), daremos o nome de obra, aproximando assim esse conjunto ao conceito filosófico discutido por Chartier (2012). Ora, se uma das funções de meu estudo trata de discutir uma obra, cabe-me também estudar seu autor ou aquele que, como discute Chartier (2012), empresta seu nome a um texto ou a um discurso. Em meu caso, tenho em mãos um problema fundamental, os textos publicados em 1993 por José Jorge de Carvalho pertencem a um discurso que lhe é exterior e anterior, sendo possível analisar apenas sua função como estudioso, viabilizador de compilação e de tradução. Acredito que, nesse caso, não posso enquadrá-lo dentro da categoria autor. Contudo sua função carece de estudo pois é fundamental compreender qual o lugar do dono desse nome próprio além das implicações desse empréstimo de nome a essa publicação, pois o que ocorre com uma obra escrita contemporânea é que o texto leva o nome próprio do autor. Por outro lado, os discursos em questão tratam-se de uma compilação de textos pertencentes a uma tradição oral, o que fundamentalmente não leva um nome individual, mas vários ou nenhum, sendo praticamente impossível, nesse caso, identificá-los. Essa assinatura individual a que se refere Chartier (2012) não ocorre nos textos que me proponho a estudar, tendo o nome individual, nesse caso do responsável pela compilação do repertório. Se a assinatura a qual me refiro trata-se de uma *definição burguesa do indivíduo e da propriedade* sobre o texto ou sobre o discurso, é conveniente destacar que essa concepção não se enquadra entre as características do discurso de que me ocupo. Tais textos não pertencem à cultura da escrita. Segundo Chartier (2012), Borges mesmo transparece uma angústia de que o texto não pertence a um indivíduo, nem mesmo seus textos lhe pertencem. Pergunto-me se a angústia demonstrada por Borges faz parte do escopo da *oratura*. Como Haring, reflito sobre a quem pertence o poder de manipular os textos de uma *oratura*, creio que à comunidade que deve ser considerada no:

[...] processo de inventário (incluindo o respeito e uso de categorizações locais para tradições e expressões orais, e o direito das comunidades de decidir se certos elementos deveriam ser incluídos num inventário ou não e assim respeitar tabus e elementos secretos que podem existir). (HARING, 2015, p. 16)²⁹

²⁹ Tradução minha do original: *the importance of the community involvement in the process of inventorying (including the respect and use of local categorizations for oral traditions and expressions, and their right of communities to decide whether a certain element of their ICH should be included into an inventory or not and thereby respecting taboos and secret elements that may exist.)*

Não é possível destacar o momento inicial da materialidade dos textos que me proponho analisar; entretanto, mesmo que não seja possível destacar o momento inicial de seu processo de produção, é possível identificar e analisar seus processos de recepção, reprodução e de transmissão, especialmente no contexto contemporâneo de sua atualização, os *candomblés* de tradição nagô de Pernambuco.

Outra coisa que torna essa discussão ainda mais interessante é o fato de esses textos estarem distantes de seu ambiente inicial de *performance*, se levarmos em consideração o contexto territorial, histórico, cultural e linguístico. Sua reprodução no Brasil representa a manutenção de um pertencimento identitário afro-ancestral que as comunidades afro-brasileiras, especificamente do estado de Pernambuco, clamam para si.

Na lógica descrita por Chartier (2012, p. 32), a figura do autor é exterior e aparentemente anterior ao texto. Isso representa uma tensão clara entre um Eu (o autor) e o outro (o texto). Não há, contudo, a figura do Eu em relação à autoria do repertório do xangô pernambucano, pois “Com certeza, o Eu, na realidade, é a própria condição de existência do Autor.” Borges, citado por Chartier (2012, p. 33), faz uma declaração fundamental no tocante à toda criação artística da linguagem: “[...] o que é bom não pertence a ninguém, nem mesmo a ele, o outro, mas à linguagem ou à tradição.” Nessa declaração é possível perceber uma compreensão do texto literário como uma entidade autônoma, uma materialidade em si mesma.

No caso dos textos que analiso, há a figura do *performer*, doravante intérprete/tradutor, sendo o texto exterior e anterior ao sujeito que o manuseia. Tal como o autor, na visão dos estudiosos mencionados, intérprete/tradutor é tratado como função variável e complexa do discurso, o *performer*/intérprete/tradutor existe em função do texto e não o contrário. Sua produção está no campo da escolha do texto do repertório que a ele se abre e se desvela. O texto parece escolher o que revelar o que nele deve permanecer escondido. Por outro lado, como a base de estudos sobre a qual me debruço advém da compilação, tradução e análise feita por alguém que imprimiu seu nome próprio a uma publicação, talvez caiba uma reflexão semelhante à de Chartier (2012) acerca da dupla conotação da palavra autor, a de autor como enunciador e como autoridade, qualidade relativa principalmente à propriedade que esse indivíduo adquire sobre a obra. Tal indivíduo, como Chartier (2012) comenta, será um ser imbuído da autoridade da erudição que valide seu enunciado.

[...] o nome próprio daquele que tem autoridade bastante para enunciar o que é verdadeiro em uma sociedade em cuja hierarquia das ordens e do poder é ao mesmo tempo uma hierarquia das posições sociais e da credibilidade da palavra. [...] a

ligação estabelecida entre o reconhecimento de sua força de verdade e a presença de um nome próprio que lhe dê autoridade. (CHARTIER, 2012, p. 52-53).

Ocupando lugar no discurso técnico-científico, Carvalho tem certamente autoridade de verdade sobre seu trabalho como pesquisador responsável pela tarefa de trazer a público, pela primeira vez esse repertório acompanhado de uma tradução e de uma análise antropológica. Por outro lado, sua autoridade certamente não se estende ao discurso poético reproduzido em língua iorubá no xangô pernambucano. Sua autoridade e propriedade está limitada à publicação de 1993. Embora não tenha propriedade sobre o discurso mitopoético de sua obra, sua autoridade se mantém diante da primazia de um trabalho fundamental, sendo este referência para outros estudos de semelhante natureza como o que ora empreendo. A credibilidade do nome de Carvalho diz respeito principalmente à sua posição na comunidade científica e ao rigor metodológico aplicado à compilação e tradução dos textos sagrados.

Outra questão também apontada por Chartier (2012) e que convém refletir em relação a José Jorge de Carvalho e a *Os cantos sagrados do Xangô do Recife*, diz respeito à materialidade do texto em livro como objeto impresso, tangível. Essa materialidade é fundamental para Chartier, pois determina de forma singular as relações estabelecidas entre obra e leitor. A meu turno, compreendo que o estudo de um discurso de natureza oral do ponto de vista da tradução impõe desafios que determinarão a veracidade daquele discurso analítico produzido pelo comentador. Sem uma fixação, o texto fica entregue à volatilidade. Na prática, o que Carvalho fez, e eu, por conseguinte prosseguirei, foi alterar a natureza oral desse discurso e fixá-lo em meio escrito, torná-lo uma obra, tornando possível, analisá-lo. Por um lado, facilitando seu manuseio e aplicação de categorias analíticas, por outro, fixando irremediavelmente sua natureza e impedindo a visibilidade de suas metamorfoses corriqueiras. Chartier (2012, p. 81) destaca sobre essa materialidade:

[...] relativo às próprias formas de sua divisão, de sua organização, de sua pontuação, de seus títulos. Então, tudo o que para nós parece insignificante quando se pensa a obra em uma identidade semântica suficientemente estável para que ela seja claramente designável, torna-se carregado de fortes significações quando a localizamos na série sucessiva ou simultânea de suas leituras, apropriações ou interpretações.

A Carvalho, então, relegar-se-á a autoridade de quem é responsável pela publicação do discurso, da instituição desse compilado de textos enquanto documento decifrável, passível de análise. A partir de Carvalho, pode-se dizer que esses textos configuram-se como uma coletânea que se pode comparar, ler, apropriar-se, interpretar, designar. Desse modo, cabe-lhe a categoria de análise como autor, não do discurso ou do conteúdo, mas da publicação.

4.2 Performer-tradutor³⁰

Duas figuras que se confundem nesse emaranhado de representações discursivas são o *performer* e o tradutor das toadas. O *performer*, que em determinada cerimônia, pública ou privada profere as melodias das toadas às divindades, pode ser o mesmo sujeito que em situação de ensino aos neófitos, produzirá um significado baseado na compreensão da toada, na experiência, na relação com a divindade e em seus mitos. Nesse caso, com maior ou menor euforia, o *performer* cantará e recitará as cantigas de cada divindade a depender de sua relação de fé com cada uma delas, de sua relação com a toada e da resposta da comunidade. Uma hipótese que tenho é que essas circunstâncias influenciarão também o processo de interpretação/tradução das toadas.

Walter Benjamin (1923) reconhece o texto original como fonte privilegiada de informações. Como fonte, o texto original dará origem a uma constelação infinita de outros textos de diversas naturezas, sejam traduções, adaptações ou ainda outros textos, tidos também como originais. Borges (2008) também advoga a favor da tradução atribuindo ao texto original a fonte da informação semântica ou mesmo estética inicial. Ele acredita que a leitura de obras traduzidas favorece o alargamento da compreensão de camadas do texto original. Para ele, a leitura da *Odisséia* em obras traduzidas lhe dá acesso a “[...] uma biblioteca internacional de obras em prosa e verso”. (BORGES, 2008, p. 104). Da mesma forma, Barthes (2004) em seu ensaio “A morte do autor”, não coaduna com a ideia teológica atribuída a essa figura e cunha um termo menos espiritual para nomear aquele responsável pela escrita inclusive a de natureza criativa, o *scriptor*. Não seria a existência desse sujeito anterior, superior ao texto, tampouco nutridora de sua existência como antes percebida, mas sua existência concomitante à do texto.

Desse modo, o tradutor participa dessa natureza criadora da obra literária livrando-se assim dessa impotência angustiante de que fala Laranjeira (2003) já que quando desmistificada a figura do autor, a secundariedade da tradução em relação ao texto fonte é somente relativa e cronológica. Tendo isso em mente, torna-se mais fácil pensar num texto ou em sua ideia que virtualmente abarca possibilidades infinitas de desdobramento existencial no qual a tradução de qualquer natureza ou perspectiva se constituiria como modos de permitir o texto alcançar sua vocação. E esse emaranhado de escritura existe apenas no tempo de sua enunciação, seguindo as palavras de Barthes (2004, p.03).

³⁰Refiro-me ao tradutor das traduções ficcionais.

[...] o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*.

Da mesma forma, a enunciação de uma tradução “ficcional” faz parte de um jogo em que se inauguram ao mesmo tempo três elementos essenciais de sua existência: um texto que sempre será outro, externo a seu original, um tradutor-*performer* que suscita um novo emaranhado de sentidos do texto original a partir de sua recriação e um autor que estará sempre construindo um novo texto a cada nova tradução. Assim, embora não seja possível identificar o sujeito que inaugura um texto dessa tradição oral, nas traduções “fissionais”, sua existência confunde-se com aquela do tradutor “ficcional” que, nesse contexto, se firma como autor de textos e que, de certa forma, inaugura uma tradição oral afro-brasileira.

O tradutor está em pé de igualdade com o autor enquanto produtor de texto, realizador do poema na língua-cultura de chegada. É evidente que a operação tradutória tem suas especificidades se comparada à criação original, o que tentaremos ver adiante; mas tais especificidades do traduzir não caracterizam o seu sujeito como um sujeito segundo e portanto secundário, inferior. O bom tradutor é o que produz um bom texto, um bom poema, como objeto que, uma vez criado passa a valer e a viver por si mesmo na relação que gera com seu leitor. (LARANJEIRA, 2003, p. 38).

Valendo-me das palavras de Laranjeira, sugiro que o produtor de traduções “fissionais” assume, de fato, posição primária nessa construção de sentidos do texto original. Provavelmente sem esse sujeito, os sentidos do texto de partida não seriam renovados. Nesse sentido, não questiono sobre a existência de um bom tradutor “ficcional” (tal adjetivo não poderia ser atribuído a esse sujeito) mas considero uma tradução que atualize sentidos significativos do texto oral reproduzido ou mesmo que o institua, o recrie. Por outro lado, essas traduções não assumem posição independente como a tradução de um poema escrito. No caso da *oratura* em questão, um texto depende do outro para sobreviver. Quero dizer que não se tem acesso a uma tradução “ficcional” sem o texto original, a cantiga. Por outro lado, a tradução “ficcional” atribui sentido a ela.

O tradutor, conforme Steiner (1975 *In*: VENUTI, 2000, p. 194):

[...] vai descobrir que em tradução “uma coisa” pode significar “quase tudo” ou “qualquer coisa”. [...] Ou talvez descubra que não há “nada lá” o que pode se separar de sua autonomia formal, segundo a qual cada sentido a ser expressado é monádico e não entrará em nenhum viés alternativo. Existe uma especulação cabalística [...] sobre a possibilidade de um dia em que as palavras se livrarão do “fardo do significado” e serão apenas elas mesmas, em branco e repletas como a rocha ³¹.

³¹Tradução minha do original: *He may find that “anything” or “almost anything” can mean “everything”*. (Grifos da autoria)

Aparentemente o tradutor “ficcional” age nesse sentido, na possibilidade da polissemia do texto poético. Por outro lado, essa relação do texto original com sua interpretação “ficcional” parece funcionar no sentido da ausência mesma de sentido inicial, como se a plenitude das palavras da qual fala Steiner estivesse tão próxima da *oratura* afro-brasileira quanto dessa especulação cabalística. Penso nos originais aqui como seres que não necessariamente precisem de compreensão para serem autênticos, que existem por si e que dão origem a outros seres tão autônomos e autênticos como os eles mesmos. A existência é-lhes suficiente para agir, para funcionar, para cumprir seu papel enquanto *oratura*.

4.3 Traduções “fissionais”

Diante do que já foi discutido, faz-se necessário apresentar e discutir o conceito de tradução “ficcional” e seu contexto de surgimento. Início com as palavras de Carvalho (1993, p. 31):

Por não conhecer o idioma iorubá, sua tradução é claramente uma criação, um arranjo novo feito em cima de elementos míticos e simbólicos da tradição iorubá no Brasil. Não são falsas no sentido de um positivismo linguístico elementar, mas são corretamente ditas ficções, na medida em que não podem manter um compromisso com o sentido literal das expressões originais. Em alguns raros casos, pude mostrar que a tradução ficcional marchou paralela à tradução literal ou interpretativa, prova certa de que o povo do Xangô conhecia o idioma iorubá num passado não muito distante.

Essas traduções são então produzidas por usuários da língua iorubá que têm pouco ou nenhum conhecimento semântico da língua, mas que a utilizam em contextos rituais e que necessitam atribuir-lhe maior sentido que apenas aquele que podem inferir a partir do ritual. O binômio “literal-ficcional” não aponta, nos objetivos de Carvalho, tampouco nos meus, para uma relação daquilo que é verdadeiro em detrimento do que é falso, mas pretende apresentar-se como observação da capacidade produtiva dos adeptos dos culto aos *Òriṣà*. As traduções “fissionais” apresentam sim um compromisso com o sentido tido como “literal” do texto original. Há uma preocupação em apresentar uma informação documental, nos dizeres de Campos (1962) que legitime o uso da língua e das toadas.

Parece-me que mesmo não logrando alcançar o sentido documental, criam-se outros sentidos tão imprescindíveis quanto os originais, visto que esses novos sentidos é que atualizam toda a prática ritual. Conforme Haring (2015, p. 06) aponta, “[...] o que folcloristas chamam de transmissão, o movimento de uma porção expressiva de cultura de um “performer” para o outro, pode ser justificadamente chamado de tradução, pois há sempre

uma “fonte” e uma “meta.”³² Nesse sentido, sempre que há uma transmissão de um complexo ritual, há uma tradução, uma mediação entre códigos, uma renegociação de culturas.

Carvalho acredita que o surgimento dessas traduções é propiciado pelo desaparecimento da “*classe dos guardiões da ortodoxia*”³³. Sem esses sujeitos, foi necessário maior dinamismo por parte dos sacerdotes. Houve então uma maior liberdade de imaginação mitopoética e grande liberdade para interpretação das toadas.

³² Minha tradução do original: *what folklorists call transmission, the movement of a piece of expressive culture from one performer to another, can justifiably be called translation, since there is always a source and a target.* Os destaques são meus.

³³ Assim Carvalho se refere aos sacerdotes conhecedores da língua iorubá ou daquele que mantinham rigidez no ensino das cantigas e de sua pronúncia “correta”.

[...] as palavras se converteram em uma espécie de caleidoscópio, de catalisador, de lugar de fala da emoção e das visões vivenciadas - e novas associações e narrativas míticas puderam ser desenvolvidas, adaptadas agora a uma forma de vida distinta, própria de um distanciamento espacial, temporal e formal da fonte transmissora do repertório sagrado iorubá. (CARVALHO, 1993, p. 22).

Não trata-se de valorizar a decadência do conhecimento da língua iorubá proporcionada pelo desaparecimento dos grandes sábios dessa tradição, mas de ter um outro olhar sobre como esse fato favoreceu o “[...] enriquecimento da tradição hermenêutica dos cantos sagrados”(CARVALHO, 1993, p. 22), a produção de novos sentidos e relações dentro da própria linguagem e das relações que ela estabelece com a vida e com o mundo.

Em última análise, as traduções “ficcionalis” configuram-se como estratégia para o preenchimento das lacunas da memória de que fala Goody (2012). Confirmam-se como forma de completude do sentido que se perdeu. Desse modo, o sentido, então se renova, se estabelece. As lacunas, conforme comenta Calvet (2011), favorecem a estratégia de renovação da tradição. Essa renovação torna-se evidente no processo de produção de traduções “ficcionalis”.

A apreciação de traduções “ficcionalis” e seu estudo permitem observar como os adeptos menos ortodoxos ou “*oriundos de trajetórias iniciáticas menos centrais*” apresentam sua vocação e talento como “*fazedores de mitos*”, inventores e “*construtores de pontes simbólicas*”.

Em última análise, creio que o surgimento de traduções “ficcionalis” é resultado do que Haring (2015) chama de convergência de línguas e etnicidades. Para ele, não há mais comunidades que compreendam apenas uma tradição única. As culturas e tradições se interpenetram e reinventam mutuamente, estabelecendo, desse modo, uma contínua renegociação cultural.

4.4 O discurso ficcional do poema

A tradução do poema opera na esfera da analogia, o poema traduzido é análogo ao poema original. O tradutor configura-se então como o sujeito responsável pela ficcionalização de um texto já ficcional. O texto passa a ser objeto imaginário na consciência do receptor

Se o texto literário pode ser definido como “um discurso ficcional”; se “a recepção não é primeiramente um processo semântico, mas sim o processo da experimentação da configuração do imaginário projetado no texto, uma vez por meio dela se trata de produzir, na consciência do receptor, o objeto imaginário do texto, a partir de certas indicações estruturais e funcionais”³⁴, então parece possível afirmar que a *transposição criativa* (Jakobson), a *transpoetização* (Walter Benjamin), pensada esta

³⁴Citação de Iser (1979) feita por Haroldo de Campos (1962).

de maneira laica e desvinculada de qualquer “significado transcendental”, ou, como eu prefiro dizer, a *transcrição*, são nomes que outra coisa não designam senão um processo de *transficcionalização*. O fictício da tradução é um fictício de 2º grau, que reprocessa, metalinguisticamente, o fictício do poema. (CAMPOS, 1987 *In*: NÓBREGA; TÁPIA, 2015, p. 119. **Grifos do autor**).

Traduzir poema, em outras palavras, é operar no campo do imaginário do receptor onde o sentido semântico ocupa um lugar secundário, entretanto não inessencial. Para Iser (1979), a materialização do texto, feita na recepção, produz um objeto imaginário, de certa forma difuso, o qual não se pode depreender totalmente. Tal objeto não cabe na língua, é somente acessado no imaginário do receptor. A tradução poética, por esse viés, opera em dois processos, o do objeto fictício do texto original e o do objeto fictício do texto traduzido. “Há no texto ficcional muita realidade que só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional.” (ISER, 1979 *In*: LIMA, 2002, p. 958). Assim, a meu ver, operam as traduções “fissionais”. Elas não existem como criação desligada do texto ou como mero resultado de uma operação criativa, mas existem por conexão com a realidade vivida. Elas justificam essa realidade. Assim sendo, o texto da tradução “ficcional” transcende o que de irreal poderia haver e se instala entre os dois mundos, o real e o imaginário. Representam assim toda a carga de sentimento e emoção dessa realidade vivida.

*O ato de fingir é, portanto uma transgressão de limites*³⁵ entre real e imaginário. O texto ficcional ganha *status* de realidade expressa na vida das pessoas, conforme o caso da operação de elaboração mítica das traduções “fissionais”.

No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria, e adquire, deste modo, um predicado de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real. Na verdade, o imaginário não se transforma em um real por efeito da determinação alcançada pelo ato de fingir, muito embora possa alcançar aparência de real na medida em que por este ato pode penetrar no mundo e aí agir. (ISER, 1979 *In*: LIMA, 2002, p. 959).

Não interessa-me aqui determinar o quão representativo da realidade um texto criativo se apresenta ou quão confiável uma tradução “literal” ou, em meu caso, “ficcional”, possa ser. Antes, é meu intuito observar o quanto o texto fictício³⁶ nas três esferas, texto fonte, tradução “literal”, tradução “ficcional”, opera na realidade em que é materializado, como age no mundo. Conforme mostrarei a seguir, esses textos relacionam-se diretamente ao mito como constituição fundante, estruturante e modificadora da realidade. Desse modo, meu intento é, ainda, demonstrar que as três esferas do texto fictício estão relacionadas diretamente uma à outra. Uma esfera opera como tradução ou como crítica da outra, conforme Campos (1962 *In*: NÓBREGA; TÁPIA, 2015, p. 124):

³⁵Cf. Iser, 1979.

³⁶Refiro-me ao texto da tradição oral do Xangô do Recife enquanto produção artística.

O texto traduzido, como um todo (como um ícone de relações intra-e-extratextuais), não denota, mas conota seu original; este, por seu turno, não denota, mas conota suas possíveis traduções. Ocorre assim uma dialética perspectiva de ausência-presença. A tradução é crítica do texto original na medida em que os elementos atualizados pelos novos “atos ficcionais” de seleção e combinação citam os elementos ausentes; o original, por sua vez, passa a implicar as suas possíveis citações transláticas como parte constitutiva de seu horizonte de recepção.

Com essas ideias em mente, percebo que texto fonte somente se completa ou alcança seus sentidos possíveis, a partir da tarefa tradutória. É a tradução que acessa os recônditos do original. A tradução desvela o que no texto fonte está ausente. São textos que estão relacionados por meio da referência ao outro, não por uma fidelidade que não lhes compete. Não é uma relação de subserviência, mas de referência e de desvelamento do que no texto anterior não foi possível revelar. Steiner (1975) já refletia sobre a tradução que se justifica pois *há algo lá (no texto original) para ser compreendido, a transferência não será vazia*.³⁷. Tanto não será vazia, quanto será profícua devido:

[...] à generosidade radical do tradutor [...], sua confiança no “outro”, ainda não experimentada, uma alternativa inexplicável de afirmação, concentra-se num grau filosoficamente dramático do viés humano para ver o mundo como algo simbólico, pois é constituído de relações nas quais “isso” significa “aquilo”. (STEINER, 1975 *In: VENUTI, 2000, p. 193*).³⁸

A compreensão do mundo simbólico da linguagem, presa ao texto, necessita da ação de um sujeito que a descubra e a apresente, esse sujeito é o tradutor.

³⁷Tradução minha do original: [...] there is “something there” to be understood, that the transfer will not be void. (grifo da autoria.)

³⁸Tradução minha do original: The radical generosity of the translator [...], his trust in the “other”, as an untried, unmapped alternity of statement, concentrates to a philosophically dramatic degree the human bias towards seeing the world as symbolic, as constituted of relations in which “this” can stand for “that”. (grifos da autoria)

5 METODOLOGIA

Ao definir referenciais metodológicos para a presente investigação, é preciso ressaltar que a presente pesquisa caracteriza-se pela observação e análises de *oratura* em *performance* coletiva. Pretendo investigar, a partir desta pesquisa, a tradição oral das práticas rituais do Candomblé de tradição nagô ou o Xangô do Recife. Destaca-se que a tradição religiosa é aqui apontada e vista como manifestação fundamental da presença dos africanos e afro-brasileiros na construção da identidade brasileira (BRASIL, 2003).

A abordagem metodológica desse estudo caracteriza-se por seu cunho etnográfico, na qual o pesquisador insere-se na comunidade como participante em suas práticas. Neste caso, como já relatei, sou adepto da tradição de Candomblé nagô e muitas reflexões que se seguirão situam-se a partir da experiência em terreiros dessa matriz.

Uma pesquisa de cunho etnográfico propõe-se a descrever e a interpretar ou explicar o que as pessoas fazem em um determinado ambiente, os resultados de suas interações, e o seu entendimento do que estão fazendo (WATSON-GECEO, 1988) “[...] esse tipo de pesquisa procura descrever o conjunto de entendimentos e de conhecimento específico compartilhado entre participantes que guia seu comportamento naquele contexto específico, ou seja, a cultura daquele grupo.” (WIELEWICKI, 2001, p. 27-28). Uma tentativa de diminuir a ansiedade de que fala Haring (2015, p. 12):

[...] folcloristas e seus leitores ansiam por “estar lá”, na presença dos contadores de histórias e seus ouvintes, entretanto, estão constantemente frustrados pelo fato de suas transcrições, gravações e traduções não conseguem por ninguém lá. “Estar lá” é mágico para folcloristas, tanto quanto é para os leitores de traduções.

Entretanto, o próprio Haring aponta que a presença é múltipla, sendo possível identificar múltiplas, presenças/influências. Penso que o etnógrafo, folclorista, o tradutor ou estudioso de tradução precisa exercitar sua sensibilidade para perceber que presenças são essas e em seu trabalho fazer seus expectadores, leitores perceberem tais presenças.

Hammersley (1992, p. 57-58) aponta que alguns pesquisadores enxergam a Etnografia como uma ciência aproximada das artes e da literatura e que deveria ser, então, vista sob o prisma de valores estéticos. O presente estudo pretende investigar as toadas, doravante toadas, dos Candomblés Nagô, a partir de uma poética da oralidade, uma vez que tais toadas são aqui

enquadradas como manifestações legítimas de *oratura* em língua Yorubá no Brasil por serem carregadas de *hierofanias, lirismo, lições de moral, paradoxo, enlevo místico e poesia*. (CARVALHO, 1993, p.27)

O presente estudo, analisará toadas nagô publicadas por José Jorge de Carvalho em “Cantos Sagrados do Xangô do Recife”; entretanto, apenas aquelas que apresentarem uma proposta de tradução “ficcional”, conforme termo cunhado pelo próprio Carvalho. Tal análise será baseada inicialmente na comparação das traduções tidas como semânticas às tidas como “ficcionalis” com o intuito principal de investigar até que ponto ambas as propostas de tradução caminham paralelamente e o que motiva o surgimento das traduções “ficcionalis”. Em momentos oportunos, serão aplicadas entrevistas semiestruturadas a membros de terreiros nagô, especialmente aqueles pertencentes à família Felipe da Costa, devido ao fato de ser essa família tradicional no culto.

Objetivo dessas entrevistas centrar-se-á na coleta de traduções “ficcionalis” a fim de identificar até que ponto aquelas recolhidas por Carvalho e publicadas em 1993 continuam vivas no imaginário de praticantes contemporâneos do culto, e também com o intuito de recolher, quando possível, novas propostas de traduções “ficcionalis” para as mesmas toadas ou para outras. Acredito que a elaboração de traduções “ficcionalis” aporta a cosmovisão da prática religiosa dos Candomblés de tradição nagô. Nesse sentido, será a entrevista, um instrumento de coleta fundamental já que [...] a entrevista é uma forma de interação social que valoriza o uso da palavra, símbolo e signo privilegiados das relações humanas, por meio da qual os atores sociais constroem e procuram dar sentido à realidade que os cerca (BAUER; JOVECHLOVITCH, 2002).

Os pressupostos lançados sobre o conceito de entrevista favorecem nossa hipótese inicial de que os afrodescendentes e adeptos do culto xangô ressignificam seus rituais, dando novo sentido à poética sagrada das toadas aos *òrìsà* o que, por conseguinte, favorece uma manutenção da tradução do Yorubá no Brasil.

Acredito que essa tendência à construção de novos significados para uma tradição linguística é o que de fato mantém viva e renovada uma cosmovisão afforeferenciada numa comunidade oral inserida em uma sociedade letrada, ou de oralidade primária, conforme aponta ONG (1982). Esses destaques característicos dessa comunidade oral, da construção de

novos sentidos para suas práticas poético-rituais, configurariam-se como estratégias utilizadas pelos indivíduos membros dessa comunidade na direção à continuidade e manutenção de sua identidade e pertencimento.

A pesquisa ora proposta, foi constituída das seguintes etapas:

a) Seleção das toadas com tradução “ficcional” dentre as publicadas por José Jorge de Carvalho;

b) Análise das traduções tidas como semânticas com base nas escolhas tradutórias apresentadas por Carvalho a partir das teorias de tradução poética;

c) Comparação das traduções “literárias” com as traduções “fissionais”;

d) Análise das traduções “fissionais” com base no conceito de mito desenvolvido por Malinowski (1986) nos mitos recolhidos por Reginaldo Prandi (2001).

Oportunamente, foram feitas entrevistas com membros dos terreiros de candomblé nagô a fim de observar se as traduções “fissionais” praticadas, coincidem com aquelas recolhidas por Carvalho e que outras traduções “fissionais” poderiam surgir. Entrevistei José Iguaracy Felipe da Costa, *Òsún Otoki*; Maria Lúcia Felipe da Costa, *Omitòogún*, Mãe Lu; e Felipe Sabino Costa (Bino), *Opeatona*. José Iguaracy é também conhecido como Pai Guara. Reconhecido *babalòrìsà* do culto nagô. Bisneto de Pai Adão e neto de Malaquias Felipe da Costa, importantes guardiões da ortodoxia do culto. Pai Guara foi iniciado desde os 12 anos para *Òsún* e é o sacerdote responsável pelo terreiro *Ilê Oguian Olabomasó* do qual faço parte. Acompanhou o avô, Malaquias, na oficição de rituais desde antes de sua iniciação até a morte do sacerdote.

Hoje conta com 37 anos de iniciado e é reconhecido como uma das memórias vivas dos fundamentos do culto nagô em Pernambuco. Maria Lúcia Felipe da Costa é a sacerdotisa responsável pelo *Ilê Yemojá Ogunté*. Neta de Pai Adão e Filha de Malaquias Felipe da Costa, tia de Pai Guara, mãe Lúcia foi iniciada há 50 anos para *Yemojá* e é a *Iyalòrìsà* do terreiro *Ilê Yemoja Ogunté*. Felipe (Bino) é também bisneto de Pai Adão, neto de Malaquias, primo de José Iguaracy e sobrinho de Maria Lúcia. Foi iniciado para *Òrìsànlá* e foi confirmado *Asogun* no culto, cargo dado a homens que auxiliam o *babalòrìsà* no sacrifício dos animais. As entrevistas foram realizadas de maneira informal, de modo que apenas menciono nas análises, informações oferecidas pelos sacerdotes.

Como já mencionei, pertenço ao culto Xangô e, devido a isso, tive certa facilidade de acesso às pessoas entrevistadas. Viajo periodicamente às cidades de Recife e Olinda para participar de rituais da casa a qual sou afiliado e, sempre que possível, encontrei momentos para proceder diálogos com meu *babalórìsà* Pai Guara e com seu primo Felipe que está sempre presente aos rituais mais importantes de nossa casa. Em outras oportunidades, visitei também a *Iyálòrìsà* Lúcia.

Entrevistas também foram realizadas com três falantes nativos do Yorubá a fim de analisar algumas das escolhas tradutórias propostas na publicação de Carvalho. Os falantes foram o *Babalawo Olaifá Ojekunle Akande*, *Samir Kolawolé Akanni Landou* e *Shakiru Olawale*.

Olaifá Ojekunle Akande pertence à etnia yorubá e vive em *Osogbo* no estado de *Osun*, Nigéria. Tem 26 anos e é iniciado no culto a *egungun*. Shakiru Olawale pertence à etnia yorubá e tem 33 anos. É originário de Lagos na Nigéria, mas vive atualmente na cidade de São Paulo. É falante nativo da língua yorubá e tem conhecimento abrangente tanto de vocabulário quanto de elementos culturais, além do registro escrito da língua o que facilitou sua análise das traduções e a proposta de outras soluções tradutórias. Samir Kolawolé Akanni Landou pertence à etnia yorubá e tem 31 anos. É originário de Cotonou no Benin mas vive atualmente na cidade de São Paulo. Embora conheça a filosofia geral da tradição do òrìsà, não é um iniciado e, portanto não conhece suas nuances. É falante da língua yorubá, entretanto não escreve nem lê em yorubá. Devido a esse último fato, em alguns momentos tive que cantar as toadas para que ele pudesse estabelecer alguma relação de contexto e sentido.

Conheci Ojekunle na rede social facebook já há algum tempo e desde então mantemos contato com relativa frequência. Nas redes, o mesmo sempre posta informações sobre datas importantes para o culto a *egungun* e aos òrìsà em geral. A ele enviei um questionário (Anexo 01) cujo foco era analisar especificamente algumas escolhas tradutórias aparentemente problemáticas para termos e expressões.

O contato com Samir e Shakiru foi facilitado pelo Beninense Eloi Houessin, também beninense. Fui posto em contato com Eloi nas redes sociais por meio da amiga em comum, Patrícia Pereira de Matos. Desde então, Eloi que não é yorubá, não poupou esforços em encontrar colaboradores yorubá que pudessem contribuir com minha investigação. Foi por

meio dele que conheci Samir também pelas redes sociais. Depois de algum contato e apresentação da ideia da pesquisa, viajei à cidade de São Paulo para conhecer e entrevistar Samir. Em São Paulo, Samir apresentou-me a Shakiru. Com os dois, fiz entrevistas informais que consistiam em ter acesso às cantigas que analisei e a suas traduções para analisar as escolhas tradutórias e, quando necessário, propor outras escolhas, especialmente àquelas que não pareciam satisfatórias. Encontrei cada um deles em dois momentos distintos e apresentei todas as cantigas da análise e fui anotando as sugestões e propostas tradutórias que surgiram que em seguida foram incorporadas à seção de análise desta dissertação.

6 ANÁLISE DE DADOS

O presente capítulo propõe-se a uma análise das toadas publicadas por José Jorge de Carvalho em *Cantos Sagrados do Xangô do Recife*, em 1993. Essa análise, entretanto, limitar-se-á às toadas que, além de uma tradução no sentido mais literal³⁹, apresentarem também uma tradução “ficcional”, ou seja, uma recriação ou proposta de interpretação baseada em diversos elementos sejam linguísticos, míticos, rituais, intuitivos e/ou afetivos.

O capítulo está organizado por *Òrìṣà*, ou seja, por divindade e o grupo de toadas a elas destinadas. Figuram aqui apenas aquelas divindades mais cultuadas e em cujo complexo de toadas aparece pelo menos uma proposta de interpretação ou de tradução “ficcional”. Em cada subcapítulo dedicado ao *Òrìṣà*, farei uma breve apresentação de cada um deles com base no que se encontra na literatura especializada, principalmente naquela aprofundada por Pierre Fatumbi Verger em seu livro *Orixás* (2001). Após essa apresentação inicial, optei por apresentar as toadas conforme aparecem no livro de Carvalho (1993) acrescentando-lhe apenas os subtítulos “Transcrição da Toada”, “Tradução Literal” e “Tradução Ficcional”, de modo a facilitar a identificação de cada categoria. Faço em seguida uma breve análise do texto com base em sua tradução, ora baseando-me em Verger (2001), para todos os *Òrìṣà*, ora baseando-me em outros autores como Vallado (2002) para *Yemoja* e Beniste (2002) para *Òrìṣànlá e Ori*⁴⁰.

Após essa análise, procedo às traduções “ficcionalis” propriamente ditas conforme apresentadas pelo etnomusicólogo José Jorge de Carvalho. Nos casos em que Carvalho apresenta uma discussão sobre a tradução, utilizo suas categorias e acrescento elementos de minha própria análise. Nos casos em que não utilizo as categorias de Carvalho, proponho minhas próprias categorias de análise baseadas no ritual e na *performance*. Uma outra categoria de análise que utilizo, baseia-se na comparação da toada e de sua tradução “ficcional” com mitos dos *Òrìṣà* na cultura e religião afro-brasileira, conforme recolhidos por Prandi (2001). Nesse caso, convém apresentar um conceito de mito que mais claramente se aproxime do que tenho em mente ao fazer tais comparações. Interessa-me tomar o mito não apenas como:

[...] uma história contada, mas como algo vivido. Não possui a mesma natureza da ficção que podemos ler hoje em um romance, mas é uma realidade viva, considerada como tendo realmente acontecido em tempos primevos e que, desde então, continua a influenciar o mundo e os destinos humanos. (MALINOWSKI, 1986, p. 159).

³⁹Carvalho (1993) utiliza o termo tradução literal que se refere ao que Haroldo de Campos (1962) chama de informação documental.

⁴⁰Não é incomum ouvir a explicação do termo *Òrìṣà* como o dono, protetor, regente do *Ori*, a cabeça. Segundo essa concepção é o *Òrìṣà* que influencia os desejos do *Ori*.

É nessa direção que acrescentarei a narrativa desses mitos, não apenas como textos ficcionais, no sentido de serem inventados. Essas narrativas situam-se num contexto de fé, e como tal, são responsáveis por elaborar e reelaborar esse contexto. Não me interessa vê-los meramente como uma publicação, mas compreendê-los como parte de uma realidade orgânica. No caso dessa análise, esforço-me por identificar a relação direta desses mitos recolhidos por Prandi (2001) com toadas em contextos rituais de *performance*.

[...] o mito preenche uma função indispensável: expressa, valoriza e codifica a crença; salvaguarda e reforça a moralidade; garante a eficiência do ritual e contém regras práticas para guiar o homem. Assim, o mito é um ingrediente vital da civilização humana; não é um conto desprezível, mas uma força ativa muito elaborada; não é uma explicação intelectual ou uma fantasia artística, mas um esquema pragmático da sabedoria moral e da fé primitivas. (MALINOWSKI, 1986, p. 160).

Se bem observarmos, cada sociedade é alimentada por mitos que garantem sua organização social. Nesse sentido, não são inverdades⁴¹, mas são modos de ver e interpretar o mundo e a realidade que vivem. No caso das comunidades de Candomblé, das quais me ocupo nesta análise, é o mito que organiza toda a estrutura social e ritual, é utilizado, inclusive, para justificar comportamentos. Os mitos, nesse sentido, foram passados de geração em geração, não sendo possível precisar seu instante inaugural. No caso em que há situações em que os mitos existentes não são suficientes para dar conta de justificar e interpretar as situações que se apresentam, outros mitos são elaborados ou, pelo menos, adaptados como veremos no caso de algumas traduções “ficcionais” identificadas por José Jorge de Carvalho.

Os mitos utilizados na comparação com as traduções “ficcionais” serão aqueles publicados no livro *Mitologia dos Orixás* de Reginaldo Prandi, edição de 2001.

⁴¹Conforme aponta Alleau (1976), embora por muito tempo se tenha encarado o mito como tudo aquilo que não pode existir, estudos científicos posteriores permitiram compreender melhor sua natureza e função dentro das sociedades primitivas.

Com Mitologia dos orixás, Reginaldo Prandi apresenta a maior coleção de mitos iorubanos e afro-americanos já publicada até hoje. Esta obra é resultado de um trabalho meticuloso de mais de dez anos, que envolveu uma vasta pesquisa bibliográfica (cerca de cem títulos) e também uma longa experiência de campo. Nada menos do que 42 histórias míticas foram colhidas pelo autor. No total, Prandi conseguiu reunir 301 mitos – dos quais 106 seriam originários da África, 126 do Brasil e 69 de Cuba. (HOFBAUER, 2001, p. 251).

Creio que o trabalho meticuloso empreendido por Prandi dá respaldo para a comparação analítica que me proponho no presente estudo. A coletânea apresenta um rigor metodológico próprio dos estudos de Antropologia. Embora não seja possível identificar quais mitos são de cada região de modo claro, seu respaldo é inegável visto que foram recolhidos a partir de relatos de comunidades religiosas de adeptos das religiões dos *Òrìṣà* em regiões da África, Cuba e Brasil.

6.1 A forma e o gênero das toadas e sua tradução

Campos (1984) considera o fazer tradutório como um processo alquímico em que se refaz sua estrutura basilar, incluindo-se “ingredientes novos” a fim de que seus efeitos sejam ativados na língua de chegada. O transcriador que se empenhe em “reinventar a tradição”. Esse sujeito tem em suas mãos um fazer “antropofágico” em que, numa percepção alegórica, ingere de forma simbiótica, o texto poético original. Somente depois de digeri-lo, o tradutor será capaz de produzir um efeito igualmente poético em sua tradução. Esse processo, segundo Risério (1996), apresenta-se numa encruzilhada entre o fazer poético e o antropológico, principalmente, se esse fazer tradutório se ocupar de poéticas orais. Nem um, nem outro fazeres serão suficientes no processo de tradução de *oraturas* como as toadas do Xangô do Recife.

Essa poética “está viva em nosso ambiente simbólico - veiculado cotidianamente pelos mecanismos de transmissão signica do candomblé, ou sobrevivendo como uma *poética subterrânea* (RISÉRIO, 1996, p. 18. Grifos do autor). Isso significa dizer que essas *oraturas* estão vivas e criativas dentro de espaços legítimos de criação e reprodução de linguagem poética. Sobre seu trabalho como tradutor de *oriki*⁴², Risério (1993, p. 85) propõe que:

Na tradução, buscamos preservar alguma coisa da riqueza rítmica e sonora do original iorubano. O melhor exemplo disso talvez esteja na tradução de *Aládó* (soa aladô) por *Abalador*. Mantivemos, em forma abasileirada, expressões iorubanas ainda hoje empregadas correntemente nos terreiros de candomblé que se espalham por todo o país.

⁴² Em linhas gerais, um *oriki* é um texto oral em que se descreve, louva, invoca, evoca valores de pessoas, cidades, divindades. É um [...]objeto da linguagem que pontua todos os momentos e movimentos da existência na Iorubalândia.” (RISÉRIO, 1996, p. 41).

Tais escolhas, entretanto, só são possíveis se feito um estudo em que se identifique, por meio da estrutura e da função do texto, seu gênero. Como ele se configura em termos estruturais, rítmicos e sonoros. De acordo com Risério (1996), o texto que mais claramente representa o quão profícua no Brasil são as poéticas orais africanas, é o *oriki*. Esse tipo de texto, segundo o estudioso, não possui uma métrica, uma armação estrófica clara ou mesmo um número de versos definido. Para Risério, é uma forma orgânica que varia de formas extremamente curtas às extremamente longas. A *performance* é a instância mais comumente responsável pela variação em estrutura dos *oriki*, mas também podem variar conforme quem ou o que seja o objeto de adjetivação. Outros gêneros, entretanto, aparecem entre as toadas recolhidas por José Jorge de Carvalho (1993, p. 26):

Meu objetivo aqui não é realizar uma análise literária desse corpus, mas apenas oferecer aos estudiosos [...] o material e sua respectiva releitura pernambucana. Não me posso furtar de indicar, entretanto, um mínimo de sinais que me parecem relevantes para uma leitura mais rica dos textos. Seguindo a tipologia de Síkirù Sálámi, há que reconhecer primeiro que não há somente *orikis* (invocações, epítetos) nessa antologia, mas também *ibás* (saudações), *adurás* (rezas, como em alguns textos para *Orúnmilá*) e, obviamente, inúmeros *orin* (cânticos).

A observação das características dos tipos textuais favorece os estudos e análises desses textos. Alguns textos me parecem se enquadrar em mais de uma categoria ou gênero textual dentre os que Carvalho aponta. Tais gêneros parecem se relacionar muito mais com uma função discursiva da linguagem que com uma estrutura formal do texto. Parecem relacionar-se com o tipo de objetivo comunicacional como a prece, o elogio, a narrativa, a descrição.

6.2 Èṣù

Segundo Verger (2002, p. 76), [...] Èṣù é um orixá de múltiplos e contraditórios aspectos, o que o torna difícil de definir de maneira coerente. Como esse, muitos autores descrevem o caráter dessa divindade como dúbia, ou seja, há uma propensão à dúvida entre sua natureza maledicente, audaciosa e até cruel, e ao mesmo tempo, bondosa, favorável, prestativa e até serviçal. Caso seja tratado como espera, o adepto ganhará os favores de Èṣù, caso contrário, a divindade fará com que suas preces e sacrifícios tenham sido em vão ou até mesmo produzirá o efeito contrário, provocando contendas e disputas dentre outras catástrofes não esperadas pelo fiel.

Além de guardião do mercado e das casas, Èṣù é a divindade responsável pelo intermédio entre os humanos e as outras divindades, nada podendo ser feito dentro do culto

aos *òrìṣà*, sem antes lhe serem prestadas as devidas homenagens por meio da entrega de oferendas. Tais oferendas servem para “[...] neutralizar sua tendência para provocar mal-entendidos entre os seres humanos e em suas relações com os deuses e, até mesmo, dos deuses entre si.” (VERGER, 2002, p. 76).

Dentre as toadas estudadas, há apenas uma para *Èṣù* em que se apresenta uma discussão da relação entre seu sentido textual e cerimonial; entretanto, não aparece descrição ou narrativa por parte dos informantes da pesquisa original em relação a esse *òrìṣà*. Provavelmente essa pouca produção “ficcional” em relação a *Èṣù* se dê pelo fato de que, no Xangô do Recife, não se inicia filhos de santo para ele, logo, não há uma relação individual, mas apenas comunitária com ele, como mediada em rituais coletivos. *Èṣù* é, portanto, uma divindade meio, sem a qual nenhum ritual é bem-sucedido. Todos conhecem a importância de *Èṣù* e podem até amá-lo, mas não se estabelece com ele uma relação de intimidade semelhante àquela que se estabelece com o *eledá*.⁴³

Toada 01 –

Transcrição da Toada:

Èṣù gba tirẹ o má a lọ
 Àwa mí s’ọpẹ k’Èṣù gbá
 A bá r’ọsà a bá r’òkun
 Àwa mí s’ọpẹ k’Èṣù gbá
 Irúnmọle Omindandan
 Àwa mí s’ọpẹ k’Èṣù gbá

Tradução Literal:

Èṣù gba tirẹ o má a lọ –Èṣù apanhe o que é seu e vá embora.
 Àwa mí s’ọpẹ k’Èṣù gbá – Estamos oferecendo um sacrifício, que Èṣù o aceite.
 A bá r’ọsà a bá r’òkun - Vamos para o oceano ou para o mar
 Irúnmọle – Espíritos
 Omindandan – Epíteto

S. Adeyemọ assim resume o significado do texto: “Oferecemos a Èṣù para que ele vá embora e deixe-nos cuidar de nossas coisas em paz”.

Enquanto se canta a frase Àwa mí s’ọpẹ k’Èṣù gbá, todos os presentes devem se levantar, virar-se inteiramente em direção da porta da frente, mover seus pés esquerdos para adiante três vezes, levantar as mãos à altura da cabeça e estalar os dedos também na direção do lado de fora da casa. Esse gesto ritual obrigatório visa enviar as coisas negativas para fora da casa e também cumprimentar Èṣù, encarregado de transportar essas coisas ruins para um lugar distante. Esse ato ritual de proteção concorda com o sentido literal do texto iorubá, pois o sacrifício para Èṣù é sempre realizado do lado de fora, ali onde a rua termina e começa o domínio familiar da casa. (CARVALHO, 1993, p. 39-40).

José Jorge de Carvalho apresenta uma proposta tradutória relativamente satisfatória para os três falantes nativos do yorubá; entretanto, o termo *omindanda* é apresentado apenas como epíteto. Para Ojekunle, o termo representa os sons aquáticos. Nesse caso, percebe-se

⁴³Termo utilizado para referir-se à divindade que rege o destino individual de uma pessoa, o *Òrìṣà* de frente.

uma continuidade na linha narrativa proposta no texto. *A bá r'òsà a bá r'òkun* é traduzido como *Vamos para o mar ou para o oceano* provavelmente referindo-se ou ao lugar de oferendas ou ao lugar mítico onde se dissolvem todos os contrários e negatividades, conforme a crença de religiões aparentadas como a umbanda.⁴⁴ Ora, se o lugar a que se refere a cantiga é o mar ou o oceano, *omindandan* é o som que certamente se espera ouvir, sinal de que o lugar foi alcançado, o resultado da prece.

Shakiru não vê problema na interpretação do termo *omindandan* como epíteto ou outro nome para a divindade, entretanto consegue visualizar uma possível relação de *omindandan* com *omindan* que segundo ele, significa virgem. Para mim, essa relação faz certo sentido devido à natureza sexual e voluptuosa da divindade que certamente não veria problemas em relacionar-se com virgens. Shakiru ainda apresenta uma outra questão interessante, desta vez em relação ao termo *ope* traduzido como sacrifício, entretanto visto por ele como agradecimento. Essa proposta leva o sentido do texto para outro rumo. Ao invés de traduzir *Àwa mí s'ope k'Èṣù gbá* como *Estamos oferecendo um sacrifício, que Èṣù o aceite*, a mesma sentença seria traduzida algo como *Estamos agradecendo a Èṣù. Que ele aceite nossa gratidão ou Estamos agradecendo a Èṣù por ter aceitado nossas oferendas*. Por outro lado, essa proposta tradutória não prejudica a relação simbólica e ritual com o sentido do texto.

Em relação às propostas de tradução “literal” e “ficcional”, percebe-se clara coincidência entre o sentido “literal” e a ação ritual. É comum nos rituais públicos ou privados aos *Òrìṣà*, fazer-se o ritual de despacho de *Èṣù*, ou seja, depois da cerimônia de propiciação dessa divindade, a mesma é simbolicamente mandada para fora do espaço ritual a fim de, ao mesmo tempo, convidar as outras divindades para participar dos rituais subsequentes e para congratular-se com os devotos, como também proteger a casa de possíveis ameaças materiais ou espirituais. Esse ritual pode guardar eventuais divergências se considerarmos tradições diversas do candomblé, mas em todos os candomblés ela está presente, ora ocorrendo antes da festa pública, ora no seu início.

Voz e corpo não se dissociam e juntos evocam uma esfera de significação ou mesmo uma tradução que traz o texto em língua incompreensível à esfera do sentido, do compreensível. A *performance* também influencia diretamente a construção de sentido, a elaboração de uma tradução “ficcional”. Conforme Zumthor (2010, p. 166), [...] a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença.

⁴⁴ Nessas religiões sempre se roga às entidades espirituais que levem os contrários e malefícios para “*as ondas do mar sagrado*”.

A *performance* é simbólica e carregada de sentido. O corpo é que ativa o sentido, que o cria, que o reproduz. Por meio do corpo, a poética oral existe. Sem corpo, ela não faz sentido. Por meio dela o corpo faz sentido, por meio do corpo, ela existe. O corpo é emanção do nosso ser. Conforme Petit (2015), o corpo é fundamental para a construção e transmissão do conhecimento. Sem as emanções do corpo, não se acessam os saberes mais profundos de uma tradição oral. Nessa dinâmica de movimento, *Èṣù* parece ser a divindade que proporciona essa construção de sentidos. Sem *Èṣù* não há movimento, não há *performance*, não há corpo como instância propiciadora do movimento.

Por ser o primeiro a receber sacrifícios, nem humanos, nem divindades podem menosprezá-lo. *Èṣù* precisa ser propiciado com *ebó*⁴⁵, pois, por sua natureza brincalhona e vingativa, ele pode atrapalhar humanos e deuses. Traços dessa natureza foram descritos por Verger (2011): *Èṣù* vingou-se de dois amigos que o negligenciaram esquecendo-se de suas oferendas corriqueiras. Esses amigos nunca discutiam; entretanto, ao esquecer de fazer as oferendas a *Èṣù* na segunda-feira como costumeiro, *Èṣù* resolveu se vingar. Enquanto os dois trabalhavam no roçado, *Èṣù* com um boné pontudo, de um lado vermelho e de outro preto, passou entre eles e os desejou bom dia e bom trabalho. Um comentou com o outro sobre a simpatia daquele rapaz de boné vermelho ao que foi retrucado pelo outro que o boné era preto. Essa divergência causou tamanha contenda entre os amigos que acabaram matando um ao outro com golpes de enxada pois não conseguiam chegar a um acordo sobre a cor do boné do transeunte. Nada disso teria ocorrido se não tivessem esquecido de *Èṣù*.

Nota-se por meio desse mito, que um devoto não pode fazer nada significativo sem antes propiciar o dono da encruzilhada, *Èṣù*, além de ser de extrema importância cumprir aquilo que se promete a ele. Uma vez propiciado, *Èṣù* estará suficientemente ocupado com seu *ebó* e não atrapalhará os trabalhos dos devotos; ou, de modo agradecido, fará o que o devoto lhe pedir. Diversos mitos encarregam-se de descrever e justificar a importância de se fazer oferendas e de se prestar homenagens a *Èṣù* antes de qualquer outra divindade, tendo ele recebido esse direito do próprio *Olofin*⁴⁶.

Pelo que se vê, parece haver um paralelismo não somente entre sentido “literal” e ritual da toada em análise como também uma relação com os mitos que descrevem as características dessa divindade e as práticas dos cultos afro-brasileiros que cultuam *Èṣù* ou outra divindade semelhante em natureza e função. No caso do Xangô do Recife, parece-me que todo o corpo dos presentes tem a compreensão do sentido da toada, embora não necessariamente conheçam o sentido das palavras. Mantém-se aqui uma relação direta entre

⁴⁵ Termo genérico para oferenda. Geralmente envolve alimentos e sacrifícios.

⁴⁶ Um dos nomes do Deus Supremo.

tradução literal e proposta de tradução “ficcional”. Tal relação de paralelismo se estabelece pelo conhecimento que os fiéis têm da necessidade ritual de despachar *Èsù* e também pela coincidência da toada com o gesto corporal de se virar em direção à porta e estalar os dedos das mão acima da cabeça enquanto se bate com o pé esquerdo no chão. A mesma prática é comum de ser observada quando quotidianamente os filhos de santo visitam o terreiro. Antes de falar com qualquer pessoa, devem se dirigir à casa de *Èsù* e simbolicamente despachá-lo. A tabela a seguir apresenta em detalhes essa análise:

Tabela 1 – *Òrìṣà Èṣù*.

<i>Òrìṣà</i>	Nº DA TOADA	INÍCIO DA TOADA	TRADUÇÃO LITERAL.	TRADUÇÃO FICCIONAL.	TRADUTOR FICCIONAL	MOTIVAÇÃO	ESTRATÉGIA	RELAÇÃO C/ ORIGINAL	MITO (PRANDI, 2001)
Èṣù	1	Èṣù gba tìrẹ o má a lọ...	Èṣù apanhe o que é seu e vá embora.	Jogar fora o que há de ruim.	Os membros do culto.	Coincidência performática e ritual e compreensão intuitiva do original.	Paralelismo.	Direta.	Èṣù leva dois amigos a uma luta de morte.

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Èṣù é compreendido como a divindade que tem a função da comunicação entre homens e as demais divindades. Ele pode tanto ser bom, se bem tratado, ou ruim, se não for propiciado. Em resposta à atenção e ao respeito dos devotos que lhe ofertam *ebós* e louvações, *Èṣù* pode levar as coisas ruins para longe. O gesto performático tem, nesse caso, poder ritual. Não basta apenas propiciar *Èṣù* com oferendas e pedir na toada que ele leve sua carga para longe, mas é necessário simbolicamente, levá-lo para fora por meio do gesto. O gesto reatualiza a carga simbólica do rito e do canto. Devido à perda do conhecimento linguístico da língua iorubá, o gesto parece ser utilizado como técnica mnemônica para manter viva a memória do sentido textual, mas também da necessidade ritual. A tradução “ficcional”, portanto, é coincidente, paralela ou mesmo complementar à original pois não divergem. Não somente há relação direta de informação literal, como aparece uma atualização intersemiótica do texto da toada, já que não se canta a mesma sem sua *performance* simbólica. Em cada *performance* temos apresentação de dois textos, um oral e outro gestual e nesse momento ambas materializações atualizam o texto e o gesto, conforme vemos em Risério (1996). Não há realização, e, por conseguinte, compreensão da toada, sem sua *performance*, pois:

A performance é enfim uma entidade altamente complexa, envolvendo cenário, palavra, música, dança, figurino. Algumas vezes, a palavra é apenas um elemento entre outros. E há também o que podemos classificar com textos cinéticos ou gestuais, onde um movimento corporal pode fazer as vezes de um enunciado [...] (RISÉRIO, 1996, p. 103).

Uma toada como essa cantada para *Èṣù*, não cumpre sua função ritual se for dispersada de seu contexto ritual e performático conforme descrito acima. Tudo precisa seguir a estrutura⁴⁷ da *performance* para garantir o efeito mágico da cantiga. Caso não houvesse *performance*, consequente, o sentido da toada não se atualizaria.

6.3 *Ògún*

Ògún era um guerreiro sanguinário, beligerante, temível e irremediável. Mesmo possuindo essas características, quando invocado, *Ògún* vem imediatamente em auxílio de seu devoto. Como personagem histórico, teria sido o filho mais velho de *Odùduà*, o fundador da cidade de *Ifé*. Nunca estava satisfeito com as disputas com os reinos vizinhos, mesmo tendo como espólio de suas expedições, riquezas e escravos. Numa de suas lutas, *Ògún* conquista o reinado de *Ìré* o que lhe garantiu o título de *Onìré*, senhor de *Ìré*. É considerado a divindade do ferro e dos ferreiros e de todos que utilizam esse metal: “[...] agricultores, caçadores, açougueiros, barbeiros,

⁴⁷Com maior ou menor flexibilidade a depender do ritual ou da casa onde for performada, entretanto mantém sempre a mesma estrutura básica: cenário - rito sacrificial ou festa pública; música – melodia cantada ao som dos tambores; dança – estalar de dedos sobre a cabeça e bater o pé esquerdo no chão em direção à porta; figurino – a indumentária própria para cara ritual em um terreiro de candomblé.

marceneiros, carpinteiros, escultores. Depois os condutores de automóveis, ou de trens, reparadores de velocípedes e de máquinas de costura, dentre outros [...]” (VERGER, 2002, p. 86-87).

Na coleção dos *Cantos Sagrados do Xangô do Recife*, há quatro cantos a *Ògún* com respectivas traduções “ficcionalis” todas elaboradas pelo *Bàbálòrìṣà* Malaquias Costa. Nessas traduções “ficcionalis” é possível perceber uma relação direta entre o significado literal encontrado no texto original pois as mesmas exploram tanto a natureza da personalidade de *Ògún*, quanto seu domínio espiritual.

Toada 01 –

Transcrição da Toada:

Ohun gbogbo ni t’Ògún o
t’ilé t’ònà ni t’àgbèḍe
àrísí ni f’áwa oḍe
Ògún a kòró ṣ’ohun gbogbo
Kòró ire o

Tradução Literal:

Ohun gbogbo ni t’Ògún o – Tudo pertence a *Ògún*
t’ilé t’ònà ni t’àgbèḍe – A casa e o caminho são de *Àgbèḍe*
àrísí ni f’áwa oḍe - Ele é uma inspiração para nós, caçadores
Ògún a kòró ṣ’ohun gbogbo – *Ògún* é ligeiro ao fazer todas as coisas
Kòró ire o – Expressão do dialeto de Ekiti: Alguém que encontra a boa sorte.

Tradução Ficcional:

*Malaquias Costa Explicou-me do seguinte modo o significado dessa canção: “Todo mundo precisa de *Ògún*, até a costureira com a agulha, que também é de ferro; a cozinheira, no fogão; a lavadeira precisa do ferro para engomar; até o navio, que anda pelo mar. Todo mundo precisa de *Ògún*. Ohun gbogbo é o povo, é todo mundo”. (CARVALHO, 1993, p. 72)*

A tradução apresentada por Carvalho explora a importância do deus do ferro. A ele tudo pertence, ou ainda, ele é responsável por tudo. Essa é uma aceção dada a *Ògún* na modernidade. *Ògún* não é apenas divindade do ferro, mas da tecnologia. A proposta de tradução “literal” apresenta o termo *Àgbèḍe* como um nome próprio, referindo-se à divindade. Shakiru chama a atenção para o sentido do termo que em yorubá significa ferreiro, *tudo pertence ao ferreiro*. Referindo-se ao termo *kòró*, Shakiru o traduz como *amargo*. Desse modo, propõe que *Ògún a kòró ṣ’ohun gbogbo* seja traduzido como *Ògún pode ser amargo a tudo ou a todos*. *Ògún* é um caçador e guerreiro solitário, além de violento. Justifica-se então sua amargura.

Samir faz uma releitura para o texto da cantiga ao propor que *t’ilé t’ònà ni t’àgbèḍe* seja traduzido como *no caminho da casa que trouxemos isso a àgbèḍe* referindo-se a algo como uma oferta. Propõe ainda que *àrísí ni f’áwa oḍe* seja traduzido como constatamos o que ele dá para nós, caçadores. Refere-se aqui à benevolência da divindade para com seus seguidores. Shakiru afirma que entre os yorubá diz-se que um ferreiro que não for devoto de *Ògún*, não será bem sucedido, não terá a benevolência do deus do ferro.

Na toada nota-se uma direta relação entre o sentido das traduções semânticas e “ficcional”, principalmente em relação à generalização “Tudo pertence a *Ògún*” e os exemplos dos domínios onde o *Òrìṣà* é necessário, por ser essa divindade responsável pela forja dos metais, especialmente o ferro. Percebe-se ao mesmo tempo que a tradução “ficcional” apresentada foi motivada pelo reconhecimento do significado da expressão “*Ohun gbogbo*”, que significa “tudo”, como “todo mundo, o povo”. Note-se ao mesmo tempo um paralelismo e uma ressignificação. É paralelo pois seu sentido não está em desacordo com o sentido literal e é uma ressignificação, pois o tradutor extrapola o sentido da tradução para o domínio material da divindade e seu domínio social como divindade responsável pelo desenvolvimento tecnológico, para os candomblecistas.

Por outro lado, essa é uma das poucas toadas do complexo mitopoético recolhido pelo estudioso que de fato dialoga com a dramaticidade das danças em evolução no terreiro, quando da manifestação mediúnica da divindade em seus filhos de santo. Essa constatação se percebe na declaração de pertencimento do caminho a *Ògún*, de o *Òrìṣà* ser um exemplo para os caçadores e por sua ligeireza, qualidades facilmente percebidas na representação performática da dança mediúnica. Na evolução da dança, *Ògún*, representa um desbravador, abrindo caminhos, usando as mãos ou mesmo um facão para abrir o espaço à sua frente. Sabe-se, entretanto, que essa característica coreográfica em relação às cantigas, não se confirmará em todo o complexo *corpus* de toadas recolhidas conforme Carvalho afirma:

Uma leitura atenta da tradução dos textos das canções para os deuses, preservados no Recife, nos leva a concluir que nem todos transmitem mensagens que correspondem diretamente à linguagem coreográfica ou gestual explorada no ritual. Isso só é verdadeiro para uma pequena parcela dos cânticos. (CARVALHO, 1993 p. 14).

De acordo com diversos mitos, *Ògún* é descrito como a divindade responsável pela forja dos metais, sendo inclusive seu domínio fundamental ao culto da maioria dos demais *Òrìṣà*, pois o metal da lâmina é indispensável ao sacrifício de animais⁴⁸. Prandi (2001) traz um mito que descreve como *Ògún* utilizou seu conhecimento sobre os segredos do ferro para ajudar homens e divindades a desbravar a terra recém-criada, essa narrativa comprova seu poder sobre a lâmina.

A tradução proposta por Malaquias Costa parece-me, guardadas as devidas proporções, com uma transcrição, conforme propõe Haroldo de Campos. Malaquias constrói sua proposta com certa poeticidade. Está claro que as traduções “ficcional” não apresentaram fidelidade ao seu original, mas podem manter com ele relação direta. Haroldo propõe a transcrição como um:

Produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao

⁴⁸Pode-se comprovar essa informação quando se entoa a seguinte toada durante o sacrifício de animais para todos os *Òrìṣà*, exceto *Nana*: *Ògún sọsọ èjè balè k'ára rọ...* – *Ògún* cortante. O sangue derramado. Que tenhamos corpos sadios.

próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (...) e na sua carga conceitual. (CAMPOS, 1962 *In*: NÓBREGA; TÁPIA, 2015, p. 18).

Uma tradução “ficcional” é por si só um produto inventivo ao extremo, pois busca no texto original e fora dele, elementos que favorecem uma outra leitura não apenas do texto original em sua materialidade, mas de todo o seu contexto. Há uma busca pela lealdade ao texto original. Mesmo que isso não seja possível do ponto de vista mais positivista da concepção de tradução, isso é totalmente realizável se considerarmos que o espírito de que fala Campos, seja a essência primeva responsável pela existência do texto original. Mesmo que haja uma tentativa de traduzir o texto da toada, o que se traduz é o conceito que o sacerdote tem da divindade *Ògún* que obviamente está contido também na toada.

Muitos mitos encarregam-se de apresentar com detalhamento as características e domínios de *Ògún*. Conta-se, conforme Verger (2002), que os *Òrìṣà* queriam desbravar a terra para aumentar as possibilidades agrícolas do terreno. Todos trabalhavam, mas usavam ferramentas pouco eficientes. A começar por *Ọsanyin*, todos tentaram desbravar o terreno, mas seus instrumentos eram frágeis ou o metal que utilizavam era mole, então *Ògún* utilizando seu facão de ferro fez o trabalho de limpar o terreno, face ao que todos se admiraram e imploraram que ele lhes revelasse o segredo de tão fabuloso metal. Depois de muito tempo, os *Òrìṣà* conseguiram convencer *Ògún* que lhes revelasse o segredo do ferro, dando-lhe em troca o reinado. *Ògún* aceitou prontamente o acordo. O metal era tão importante para a agricultura que garantia alimento a homens e divindades como também era fundamental à empreitada de guerras, cujo segredo também era dominado por *Ògún*. Devido a seu domínio sobre o ferro, *Ògún* é reverenciado por homens e *Òrìṣà*. *A importância de Ògún vem do fato de ser ele um dos mais antigos dos deuses iorubás e, também, em virtude da sua ligação com os metais e aqueles que os utilizam.* (VERGER, 2002, p. 88).

Antônio Risério em seu livro *Oriki Orixá*, apresenta uma retradução ou uma tradução transcriada dos *oriki* a *Ògún* reforçando o conhecimento de seu domínio sobre os metais:

Senhor do ferro
Que enraivecido se morde
Que fere ferroa e engole
Não me morda

Dono da lâmina
Ògún entalhador

(RISÉRIO, 1953, p. 129).

A presença de alguns termos nesse poema reforça o caráter violento da divindade, tais como ferro, morde, fere, ferroa, engole, lâmina, entalhador. Tais termos são recorrentes na representação de seu mito e de seu papel ritual e dentro do panteão africano.

Toada 02 –

Transcrição da Toada:

Ògún ka l'as ọ
màriwò as ọ Ògún o máriwò

Tradução Literal:

Ògún ka l'as ọ - Ògún não tem roupas
màriwò as ọ Ògún - A fronde de palmeira é a roupa de Ògún

Tradução Ficcional:

Malaquias Costa comenta: “as ọ: quer dizer que Ògún usa muito màriwò, a roupa de Ògún, que é um saio.”

A toada descreve o que Ògún usa como roupas, a fronde de palmeira. Parece que o *màriwò* é utilizado como camuflagem do *Òrìṣà* guerreiro e caçador. A tradução “ficcional” coincide diretamente com o sentido “literal”. Parece ter sido motivada pela identificação dos termos *màriwò* (fronde da palmeira do dendezeiro) e *as ọ* (roupa) além da *performance* de manifestação da divindade em que ele se veste com a fronde da palmeira. Por mais bem elaborada que possa ser a vestimenta que vistam o *Òrìṣà* em manifestação, a palmeira sempre será um elemento fundamental.

Toada 03 –

Transcrição da Toada:

Akòró pa lóní ò
Pa o jàre pa léle pa
Ògún pa o 'jàre

Tradução Literal:

Akòró pa lóní ò – Akòró mata hoje
Ògún pa o 'jàre – Ògún, mate-o, por favor
Léle – Advérbio: completamente

Para S. Adeyemo o jare pode indicar também uma expressão de ênfase: Pa o jare – Mate-o, simplesmente.

Tradução Ficcional:

Malaquias Costa contou-me que uma vez quase o expulsaram de um terreiro de xangô porque ele cantou essa canção durante uma festa. Segundo a interpretação dos seguidores daquela Nação, esse texto quer dizer que se está desejando castigo para os filhos de santo da casa. Malaquias discordou daquelas pessoas e me explicou:

“Na minha lei, esta toada está pedindo para abrir os caminhos, para que tudo seja feliz. Pa: vai cortando, desembaraçando o caminho”. O que se pode concluir disso é que ambos – Malaquias e os membros do outro terreiro – sabiam que o texto fazia referência a matança e construíram ao redor dessa palavra duas mensagens exatamente opostas;

respectivamente, uma positiva e outra negativa. Maria das Dores me ofereceu uma tradução parecida: “A toada está falando de quando eles (os Òrìṣà) vinham a cavalo, na guerra; e que eles brigavam”. (CARVALHO, 1993, p. 73-74).

Quando fiz a primeira leitura dessa tradução, algo novamente me inquietou, a falta de explicação do termo *Akòró*, apenas repetido na tradução. Minha inquietação ocorria, pois sabia o quanto nenhum nome yorubá é escolhido sem um sentido mais profundo. Entretanto, para Olaijá, não há problema tradutório. Ele propõe que *Akòró* seja um outro nome para *Ògún*. Shakiru não conhece o termo e, embora acredite que o mesmo possa ser usado como nome próprio, ainda faz relação com o termo *kòró* (amargo). Essa proposição relaciona-se facilmente com o que se diz em alguns candomblés acerca de *Ògún Akòró*: a qualidade mais violenta de *Ògún*. Por outro lado, o termo também pode referir-se ao tipo de coroa a que *Ògún* teve direito, conforme explanarei mais adiante. Continuando suas observações, Shakiru discorda da tradução de *o’jàre* como *por favor*. Para ele o termo significa *aquele que não é culpado*. Desse modo, propõe a tradução de *Ògún pa o’jàre* como *Ògún mata e não é culpado*. *Ògún* tem a permissão de matar sem que haja nenhum tipo de consequência.

Para essa cantiga nota-se a presença de três traduções “ficcionalis”, sendo duas opostas em sentido, uma com aspecto positivo e outra com aspecto negativo. Aquela de aspecto negativo interpreta a cantiga como um desejo que o castigo de *Ògún* recaia sobre seus devotos. Tal interpretação foi claramente motivada pela identificação do significado da palavra *pa* como o verbo *matar*, entretanto identificado por Malaquias como *cortar*, o que lhe permitiu construir a segunda interpretação pensando em *Ògún* como desbravador que vai à frente cortando e abrindo caminhos. Embora note-se que em ambas as percepções se identifique o significado da palavra relacionada à matança, foi possível construir duas interpretações diametralmente opostas, provavelmente, a partir da experiência que os tradutores “ficcionalis” tinham com o termo *pa* e da relação que estabelecem com o *Òrìṣà Ògún*. A terceira e última tradução “ficcional” oferecida por Maria das Dores também deixa claro uma compreensão dessa natureza briguenta da divindade, mas nesse caso mais ligada à relação dos *Òrìṣà* entre si, como guerreiros. As divindades quando vieram à Terra brigavam muito.

Em nenhum momento, nessas traduções “ficcionalis”, percebe-se menção à compreensão de outros termos como *Akòró* que refere-se especificamente ao único tipo de coroa a que *Ògún* teve direito, diferente de *Adé*, feita com miçangas e que cobre o rosto, aquela usada pelos reis e rainhas iorubás. Sua coroa, *Akòró*, lhe conferiu o título de *Ògún Aláàkòró*. Conforme descrito por Verger (2002), *Ògún* conquistou o reino de *Ìré* e por não se prender por muito tempo em um mesmo lugar, deixou seu filho responsável pelo reino. Após muitos anos distante, resolveu retornar a *Ìré*. Por uma infelicidade, seu retorno coincidiu com uma cerimônia muito importante para a comunidade em que todos deveriam guardar profundo silêncio. Como tivesse fome e sede, o guerreiro interpretou o silêncio de todos como desprezo por sua pessoa e suas necessidades.

Tomado por grande cólera, quebrou tudo à sua frente e cortou as cabeças de todos. Em seguida apareceu-lhe seu filho que o alimentou e saciou sua sede. Depois, com mais tranquilidade, *Ògún* arrependeu-se profundamente de seus atos e decidiu que já vivera o bastante e já era tempo de repousar, então baixou sua espada e desapareceu sob a terra, tornando-se assim um *Òriṣà*. Nesse mito, nota-se novamente o caráter desbravador de *Ògún* como conquistador de reinos, além de sua impaciência em não se fixar por muito tempo num lugar e partir para outras expedições. A natureza da divindade é novamente descrita nesse mito que demonstra dois extremos de sua personalidade, violento e profundamente arrependido. Não sendo este último traço, descrito nem no texto original da cantiga nem em suas traduções “ficcionalis”. O foco principal dado às traduções ficcionais deteve-se à primeira característica da divindade.

O caso das traduções “ficcionalis” dessa toada parece-me bem interessante e pode ser facilmente aproximada da ideia do poeta Ezra Pound sobre as possibilidades de tradução dos ideogramas chineses de que se ocupou. Pound empreende uma tradução poética do Chinês de forma etimológica, como descreve Campos (1967), uma tradução *menos científica que encantatória*. Para Pound o *ideograma Chinês é uma espécie de casulo mágico de sugestões irradiantes*. (CAMPOS, 1967 In: NÓBREGA; TÁPIA, 2015, p. 22). De minha parte, visualizo o caso das traduções “ficcionalis” e da tradução dessa toada em específico como a percepção e o desvelamento de tal casulo. Esse encantamento ocorre do ponto de vista do tradutor “ficcional” que o transmite para seu público. Ao observar que uma mesma divindade e um mesmo termo abrangem e suscitam percepções tão distintas faz-me lembrar do ensaio de Octavio Paz, *Tradução: literatura e literariedade* em que o ensaísta discorre acerca do porquê se traduz:

[...] por um lado a tradução suprime as diferenças entre uma língua e outra; por outro, as revela mais plenamente: graças à tradução, nos inteiramos de que nossos vizinhos falam e pensam de um modo distinto do nosso. Em um extremo o mundo se apresenta para nós como uma coleção de heterogeneidades; no outro, como uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções. (PAZ, 2009, p. 13)⁴⁹

Se, por um lado a tradução nos aproxima do que nossos vizinhos pensam, por outro lado a tradução de uma *oratura* nos aproxima do que nossos antepassados pensavam e uma tradução “ficcional” nos aproxima do que pensamos e compreendemos do mundo. Uma tradução “ficcional” é muito mais um exercício de próprio pensamento e do pensamento coletivo acerca da tradição e dos conceitos atualizados por meio desse fenômeno aqui concebido como prática tradutória. As heterogeneidades às quais se refere Paz (2009) tornam-se muito mais claramente observáveis de dentro para fora, ou seja, os textos que produzimos são também carregados de

⁴⁹ Tradução de Doralice Alves de Queiroz a partir do original: *por una parte la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra; por otra, las revela más plenamente: gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro. En un extremo el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones*.

diferenças e distinções perceptíveis apenas quando se faz um exercício de alteridade que permite a tradução. Nesse caso, é olhar-se como outro para em seguida poder olhar o outro, o traduzido.

Toada 04 – Transcrição da Toada:

Omọ Ògún tambele k'ó wá jó.

Tradução Literal:

Filho de Ògún, venha galopando e dance

Tradução Ficcional:

Há uma tradução ficcional desse texto, construída a partir da associação de alguns fonemas iorubás, que soam como uma sequência de palavras em português. A tradução fundamenta o seguinte mito de *Şàngó, Ògún e Yemoja*: *Şàngó* só podia visitar sua mãe *Yemoja* quando *Ògún*, seu irmão mais velho, não estava em casa, pois *Ògún* era extremamente severo e censurava sempre o comportamento impróprio e malandro do irmão. A cada vez que se aproximava da casa da mãe, *Şàngó* cantava alto, de longe, perguntando se *Ògún* estava ou não em sua companhia: “Oh mãe *Ògún* tá umbelé koajo?” A canção funcionava assim como uma senha entre *Yemoja* e *Şàngó* para que esse evitasse cruzar os passos com *Ògún*. (CARVALHO, 1993, p. 74-75).

A tradução “literal” dessa cantiga explora uma característica própria da manifestação de qualquer divindade, a dança. As divindades vem dançar através de seus filhos. Talvez o termo galopando refira-se especialmente ao modo como o guerreiro *Ògún* dança. Shakiru, entretanto, propõe que o texto seja traduzido como *Filho de Ògún, levante-se, venha e dance*. Essa releitura não explora um modo de dançar, mas permite uma nova visualização da imagem da divindade em manifestação, mesmo que diferente daquela explorada pela primeira proposta tradutória.

Observa-se que essa proposta de tradução foi provavelmente motivada pela associação fônica de *Omọ* como mãe, *Ògún* e *tambele* como o verbo estar, não importando o significado do restante do enunciado. Embora a compreensão seja totalmente divergente da informação documental do texto original, sua associação de sentidos justifica-se. Diversos mitos descrevem a rivalidade dos irmãos. Um desses mitos em Prandi (2001) narra que *Şàngó* impressionado com a beleza de *Oya*, esposa do irmão, encontrou uma forma de enganar *Ògún* e tomar-lhe a mulher. Fingindo-se de doente, *Şàngó* hospeda-se na casa do irmão que solicita que sua mulher cuide dele preparando seu alimento favorito, o *amalá*. *Şàngó* pede que *Oya* acrescente um pó especial ao preparado, mas lhe adverte de não provar do mesmo. Curiosa, a mulher prova do alimento e como *Şàngó*, começa a cuspir fogo pois era essa função do pó. Ao ver sua esposa cuspidando fogo, *Ògún* a repudiou e implorou que *Şàngó* a levasse consigo. *Şàngó* fingiu não querer a esposa do irmão, mas acabou cedendo aos pedidos do ferreiro e levou *Oya* para morar consigo, satisfazendo assim seu desejo por ela.

Outro mito descreve como *Şàngó* ao salvar *Òşun* de *Ògún* a levou para morar consigo em seu palácio. Com o tempo, *Ògún* sentindo falta de sua mulher, enviou quiabos para o irmão que entretido com o alimento, não pôde deter *Ògún* de reconquistar *Òşun* e levá-la de volta consigo. Outro mito descreve como os irmãos eram rivais pelo simples motivo de os dois serem exímios guerreiros. Não havia trégua entre eles, nem limites para ganhar do outro em suas apostas e

disputas. Outra narrativa, ainda, conta como por sua formosura, *Şàngó* usurpou o trono de seu irmão mais velho. Outros mitos contam como *Şàngó* e *Ògún* sempre disputaram o amor de sua mãe *Yemoja*.

Para a tradução da toada 4, não houve nenhuma relação com a interpretação literal do texto que remonta à dança de *Ògún* e/ou de seus filhos. Nota-se ainda que para a tradução “ficcional” dessa toada, o tradutor não se utilizou da identificação de nenhum termo da língua iorubá, mas apenas de uma associação fonética da língua de partida, iorubá, com a língua de chegada, o português, provavelmente motivada pelo conhecimento mítico da relação conturbada e competitiva entre os irmãos.

Abaixo apresento uma tabela que contém um resumo da análise das traduções “fissionais” das toadas de *Ògún* vistas até então. Será possível, portanto, construir melhores generalizações sobre o caso específico dessa divindade.

Tabela 2– *Òrìṣà Ògún*.

<i>Òrìṣà</i>	Nº DA TOADA	INÍCIO DA TOADA	TRADUÇÃO LITERAL.	TRADUÇÃO FICCIONAL.	TRADUTOR FICCIONAL	MOTIVAÇÃO	ESTRATÉGIA	RELAÇÃO C/ ORIGINAL	MITO (PRANDI, 2001)
	1	<i>Ohun gbogbo ni t'Ògún o</i>	Tudo pertence a <i>Ògún</i>	Todo mundo precisa de <i>Ògún</i>	Malaquias Costa	<i>Ògún</i> é o <i>Òrìṣà</i> do ferro	Paralelismo e ressignificação	Direta em relação ao domínio material da divindade.	<i>Ògún</i> : o primeiro a conseguir desbravar a terra.
	2	<i>Ògún ka l'aṣọ</i>	<i>Ògún</i> não tem roupas	<i>Ògún</i> usa muito <i>màrìwò</i>	Malaquias Costa	Identificação de termos <i>aṣọ</i> e <i>màrìwò</i>	Paralelismo.	Direta.	
<i>Ògún</i>	3	<i>Akòró pa lóni ò</i>	<i>Akòró</i> mata hoje	1 – Castigo para os filhos; 2 - Abrir os caminhos; 3 – os <i>Òrìṣà</i> brigavam	1 - ... 2–Malaquias Costa; 3 – Maria da Dores.	Identificação do termo <i>pa</i> que significa matar.	1 – Interpretação; 2 – Interpretação e Ressignificação; 3 – Interpretação e Ressignificação;	Direta em relação à natureza violenta da divindade.	<i>Ògún</i> mata seus súditos e é transformado em <i>Òrìṣà</i> . 1 - <i>Ògún</i> repudia <i>Oyá</i> por causa de <i>Ṣàngó</i> ; 2 – <i>Ògún</i> reconquista o amor de <i>`Oṣun</i> ; 3 – <i>Ògún</i> livra <i>`Oṣun</i> da fome imposta por <i>Ṣàngó</i> .
	4	<i>Ọmọ Ògún tambele k'ó wá jó</i>	Filho de <i>Ògún</i> , venha galopando e dance	Rivalidade entre os irmãos <i>Ògún</i> e <i>Ṣàngó</i>	Associação de fonemas iorubá com o português: <i>Ọmọ</i> – oh mãe, <i>Ògún tambele</i> - <i>Ògún tá?</i>	Ressignificação.	Não há.	

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

O complexo das toadas para *Ògún* favorece a compreensão da personalidade desse *Òrìṣà* e de suas características como o dono de tudo e de toda a tecnologia, como guerreiro impiedoso e desbravador. Essas e outras características são confirmadas nas traduções literais e “ficcionais” das Toadas ao *Òrìṣà*.

O processo de proposta de traduções “ficcionais” foi motivado principalmente pela identificação do domínio material e da natureza violenta da divindade. Outra motivação importante de se considerar foi a audição de termos em iorubá e da associação fonética entre essa língua e o português.

6.4 *`Oṣun*

`Oṣun pode, em muitos de seus aspectos, representar a busca por direitos iguais para mulheres em relação aos homens. De acordo com Verger (2002), *`Oṣun* é capaz de usar seus atributos femininos para conseguir o que deseja para ela e outras mulheres, conforme aparece em diversas narrativas. Ela é a divindade cultuada no rio de mesmo nome que corre em *Ijexá* e *Ijebu*⁵⁰. É *`Oṣun* que controla a fecundidade, é a ela, portanto, que as mulheres dirigem preces quando querem engravidar. Uma narrativa conta que sem *`Oṣun* e seu poder sobre a fecundidade, fundamental à manutenção da vida no mundo, os mundos físico e espiritual sofreriam grandiosos danos e poderiam perecer. A ela é conferido o título de *Ìyálòde*, a dona da coroa, epíteto conferido à mulher que possui maior importância na cidade. É *`Oṣun* a dona de todos os rios e águas doces, sendo ela também responsável pela manutenção da vida na terra. Suas águas propiciam a vida dos vegetais e animais. Atualmente um dos festivais mais importantes dedicados a essa divindade ocorre na cidade de *Oṣogbo*, onde anualmente devotos de todo o mundo se reúnem para comemorar o pacto que o fundador da cidade fez com a mãe de todos os rios⁵¹.

Embora o Festival de *Oṣogbo* seja o mais conhecido centro de devoção a *`Oṣun*, existem festivais a *`Oṣun* muito significativos em outras cidades da Nigéria e em outras partes do mundo. Alguns centros de devoção a *`Oṣun* são cidades iorubanas antigas que recebem nomes de qualidades ou aspectos da divindade conforme as estrofes de *Èṣẹ̀rìndínlógún* e *Ifá*: *Iponda*, *Ewuji*, *Ijumu* e *Oro*.⁵² (MURPHY; SANFORD, 2001, p. 04).

`Oṣun é divindade largamente conhecida em terras iorubás e no Novo Mundo dada sua importância dentro do culto aos *Òrìṣà*. *`Oṣun* é cultuada sob seu nome mais comum ou sob um

⁵⁰ Regiões do país iorubá e que são de domínio da divindade.

⁵¹ Sobre esse pacto apresentarei o mito que o descreve mais adiante.

⁵² Tradução minha do original: *Though the Osogbo festival is the most well-known center of `Oṣun devotion, there are significant `Oṣun festivals in other cities of Nigeria and other parts of the world. Some `Oṣun centers are ancient Yoruba towns, named as roads or aspects of `Oṣun in the divination verses of Èṣẹ̀rìndínlógún and Ifá: Iponda, Ewuji, Ijumu, and Oro.*

dos nomes utilizados como epítetos descritos nos versos da tradição oral de *Èṣṣ̀r̀̀nd̀̀nl̀̀ógún*⁵³ e *Ifá*⁵⁴.

Embora as traduções apresentadas por Carvalho sejam frutíferas em muitos aspectos, especialmente na possibilidade de oferecer uma compreensão dos versos das toadas aos *Òrìṣà*, ela apresenta imperfeições como qualquer tradução. Vejamos o caso da tradução da toada a seguir:

Toada 01 –

Transcrição da Toada:

Ìyá omi nlọ mọmọ
Aládé o olú omi o
`Ọṣ un ọṣọṣọ k'á má mà ṣ è o
Èwùjì f'ìbà ogún y'aba omi
Eyin ọgbẹ̀rì e d̀̀r̀̀i kodò

Tradução Literal:

Ìyá omi nlọ – A mãe da água foi embora
Aládé o olú omi o – Aládé, a deusa da água
Aládé – Epíteto, a dona da coroa
`Ọṣ un ọṣọṣọ – O leve fluir de `Ọṣ un
k'á má mà ṣ è o – Não a ofendamos
Èwùjì – outro epíteto
f'ìbà ogún y'aba omi – Inclinem-se vinte vezes para a mãe da água
Eyin ọgbẹ̀rì e d̀̀r̀̀i kodò – Vocês, ignorantes (infiéis) escondam suas faces.

Tradução Ficcional:

Recolhi uma tradução ficcional das duas últimas linhas do texto (f'ìbà ogún y'aba omi eyin ọgbẹ̀rì e d̀̀r̀̀i kodò): “Todo mundo precisa de Ògún para cortar; então, `Ọṣ un também precisa dele”. Essa tradução mítica talvez haja sido inspirada no som das palavras ogún (que aqui significa vinte) e ọgbẹ̀rì, que foram ouvidas como as palavras ògún (o Òrìṣà) e ọbẹ̀ (faca). A partir dessas duas palavras foi possível criar a tradução. Conheço ainda uma outra tradução ficcional desse texto que afirma o oposto: “A frase Eyin ọgbẹ̀rì e d̀̀r̀̀i kodò menciona ọbẹ̀ (faca). Ela (`Ọṣ un) tem seu próprio ọbẹ̀, não precisa de ninguém. Se ninguém quiser matar, ela mesma o fará. Quer dizer que `Ọṣ un tem o ọbẹ̀, tem a faca dentro dela, ela não precisa de Ògún para matar”. (CARVALHO, 1993, p. 91-92).

Alguns termos e expressões apresentados na tradução de Carvalho aparecem de forma obscura na publicação, ou seja, não remontam facilmente a um sentido. É o caso dos epítetos. Na tradução acima temos a presença de dois epítetos, um deles, *Aládé*, propriamente traduzido como “a dona da coroa” e o outro *Èwùjì* trazendo apenas a informação de ser outro epíteto. Tal informação apresenta-se de forma insuficiente para a compreensão do epíteto como característica da divindade. Entretanto, a tarefa de identificação do sentido do termo não se apresenta como empreendimento simples. Transcrições de oríkìs a *`Ọṣun* contidos nos versos de *Ifá* apresentam também o mesmo termo apenas como um dos nomes da divindade. Em Murphy e Sanford (2001), o termo aparece descrito como um dos caminhos e aspectos da divindade das águas, mas não apresenta maiores informações. Em discussão com Shakiru sobre essa questão, o mesmo disse que

⁵³ Termo iorubá que significa dezesseis. Nome dado à prática divinatória que usa 16 búzios, largamente utilizada nos Candomblés.

⁵⁴ Nome genérico do complexo divinatório do povo iorubá em que se utiliza instrumento confeccionado com cocos de dendê. Aqui refere-se ao complexo poético de mitos que são recitados durante a prática divinatória. Os conselhos do oráculo são baseados nos versos desses poemas míticos.

muitos termos utilizados em preces yorubá, não tem um sentido propriamente dito, não são usados em outros contextos que não os que se referem às divindades. Olaifá propõe que *Èwùjì* é um nome utilizado em preces para *Ọ̀ṣun*. Barros (2009), em sua publicação sobre a música sacra afro-brasileira, já afirmava que não apenas no Brasil, mas em muitos lugares de origem do culto, na África, muitas cantigas perderam um sentido referencial, sendo utilizadas apenas em seu contexto performático. Shakiru e Olaifá concordam com essa afirmação, não com a ideia de perda de um sentido, mas que haja palavras que são proferidas apenas em situações de preces e cujo sentido não seja acessado em uma simples explicação.

A tradução de um *oriki* presente numa publicação de Assaan-Anu (2010)⁵⁵, o termo *Èwùjì* aparece na frase *Alode k'ọju ewuji o san rere*⁵⁶, traduzida como *We are entitled to wear the crown that awakens all pleasure* que em português seria algo como *temos o direito de usar a coroa que desperta todo o prazer*. Dessa comparação pode-se depreender que o significado do termo seja *ter direito*. Esse sentido pode facilmente ser atribuído a *Ọ̀ṣun* como a senhora que tem todo o direito de usar a coroa. Outras traduções de *oriki* apenas repetem o termo como nome próprio. Se buscarmos referências às qualidades de *Ọ̀rìṣà* em sites na internet⁵⁷ é fácil encontrar explicações sobre os aspectos, mas não sua tradução. *Ọ̀ṣun Èwùjì* é tida como uma *Ọ̀ṣun* maternal e generosa e nada mais é acrescentado a esse sentido. Parece-me que esse tipo de explicação é satisfatória para a maioria dos adeptos que tem essa divindade como regente, assim sabem de modo pelo menos genérico, como tratá-la.

Ainda sobre a tradução “literal da cantiga”, Shakiru afirma que *Ọ̀ṣun* é a própria água, logo, a cantiga refere-se a água em si. A primeira proposta de mudança tradutória refere-se à continuidade do movimento para a expressão *Ìyá omi nlo* traduzida por ele como *A mãe da água está partindo*. Para mim essa proposta aproxima-se da imagem do movimento contínuo da água, da sua correnteza. Outra proposta tradutória, refere-se *Ọ̀ṣun ọ̀soro*, traduzida por Carvalho como *o leve fluir de Ọ̀ṣun*. Para Shakiru a mesma expressão significa *Ọ̀ṣun brota*, logo, a água brota. Novamente explora-se a benevolência da dona da água que encontra formas de promover a vida. Dando continuidade, Shakiru propõe que a expressão *y'aba omi* seja traduzida como *a ancestral da água* e que *Eyin ọ̀gbèrì e dọ̀rì kodò* seja traduzida como *Vocês, incrédulos, baixem suas cabeças*. Ambos Shakiru e Samir afirmam que *dọ̀rì kodò* é como se chama a reverência que os súditos devem fazer diante dos reis, em que todos baixam suas cabeças em sinal de respeito. Samir diz que se baixam as cabeças para não encararem os reis diretamente, assim ao baixá-las os súditos as escondem. As traduções propostas aqui, exploram não apenas uma natureza sobrenatural e divina de *Ọ̀ṣun*, mas também sua natureza monárquica, sua realeza.

⁵⁵ *Grasping the Root of Divine Power*, Anu Nation, 2010.

⁵⁶ As palavras do verso não apresentam marcas de acentuação diacrítica.

⁵⁷ Veja-se o o blog: <http://umbanda-de-fe.tumblr.com/post/97258487113/soufilhadeumbanda-qualidades-de-oxum-abalu>

Como descrito pelo próprio Carvalho, as traduções “ficcionalis” dessa toada foram provavelmente motivadas pela identificação de dois termos distintos, entretanto, identificados dessa forma pelo fato de não ter se mantido no Recife a diferença tonal própria da língua iorubá, desse modo *ogún* (vinte) foi confundido com *ògún* (o *Òrìṣà*) e *ogbèrì* (infiel) foi confundido com *òbè* (faca). Mesmo confundindo-se a fonética das palavras e seu sentido, nota-se uma compreensão de termos iorubá que aponta para um conhecimento, ainda que limitado, da língua de partida. A construção da tradução “ficcional⁵⁸” dessa toada para *’Ọṣun* retoma a importância ritual da faca, instrumento de metal atribuído ao *Òrìṣà Ògún*. Nesse sentido, reforça-se que todas as divindades necessitam do dono do ferro para realizar o sacrifício, logo, apesar de autossuficiente, *’Ọṣun* também precisa dele.

Uma outra tradução totalmente oposta é possível pelas mesmas motivações, na qual afirma que exatamente por sua natureza autossuficiente, *’Ọṣun* não precisa de ninguém para realizar o sacrifício para si mesma, pois ela tem a sua própria faca consigo. Essa interpretação justifica uma possibilidade ritual em que se sacrifica para *’Ọṣun* com essa toada, não com a tradicional toada em que se evoca a qualidade de dono da faca, atribuída a *Ògún*.

Provavelmente interpretação de que *’Ọṣun* pode matar sem *Ògún* justifica-se pela natureza malemolente e às vezes dissimulada de quem sabe exatamente o que fazer para conseguir seus objetivos. Se recordarmos alguns de seus mitos, veremos que ela realmente usa de seus atributos para conseguir o que deseja dos homens e dos *Òrìṣà*. Um exemplo dessa característica já foi mencionado acima. Nesse exemplo a divindade castiga os *Òrìṣà* por não participar das reuniões promovidas por eles. Outra narrativa conta como a bela e sedutora *’Ọṣun* enganou *Ògún* fazendo-o retornar a forja para a cidade que antes ele havia abandonado. Prandi (2001) conta que, mesmo tendo prometido aos homens e aos *Òrìṣà* nunca abandonar sua forja e sempre prover a todos com suas ferramentas maravilhosas, *Ògún* estava cansado e queria retomar sua vida de caçador na floresta, assim fugiu para a mata e, dessa forma, privou a todos dos instrumentos fundamentais ao trabalho, o que determinou que todos voltassem a sofrer por não ter como cultivar com a mesma qualidade de antes. Assim todos os *Òrìṣà* reunidos discutiam estratégias sobre como fazer para atrair o ferreiro de volta. Como não chegaram a um acordo, a bela *’Ọṣun* ofereceu-se para entrar na floresta e utilizar seus poderes para trazer o dono da forja de volta. E assim, ela utilizando de sua beleza, perfume e sedução, atraiu *Ògún* de volta à cidade e com ele todo o progresso do ferro. Desse modo, *’Ọṣun* também prova domínio sobre o ferreiro divino. Teria ela, por “dominar” *Ògún*, também domínio sobre o ferro? Provavelmente essa ideia tenha motivado a construção mítica de que *’Ọṣun* não precise de *Ògún* para matar. Com base nessa narrativa, questiono-me se *Ògún* teria independência diante dos dotes sedutores de *’Ọṣun*. Ela realmente consegue realizar suas vontades, ou seja, ela tem tudo que necessita para conseguir de homens e *Òrìṣà* seus desejos.

⁵⁸ A tradução “ficcional” em que a identificação de um termo ou outro motiva a criação de uma história poderia também ser chamada *pidgin translation*.

Ela realmente não precisa de ninguém. Essa compreensão sobre a natureza de `Oşun parece óbvia entre os adeptos do Xangô do Recife, tanto que para conseguir seus favores, os mesmos utilizam-se de muitos mimos para presentear a deusa. O fato mais claro sobre a motivação dessa tradução “ficcional”, como já mencionei, reside na identificação de termos, os quais. Esses termos foram utilizados como *chave de orquestração do texto e vetor do trabalho dos tradutores*⁵⁹ “ficcional”. O trabalho de tradução “ficcional” parece se aproximar, nesse caso, do conceito de tradução icônica e de prática experimental de transcrição intersemiótica, ou seja, a imagem que os adeptos têm das palavras *ogun* e *obé* motivaram uma narrativa inteiramente nova.

Outras palavras contidas na toada são conhecidas dos adeptos do culto tais como *Ìyá* (mãe), *omi* (água), *Aládé* (epíteto que se refere à realeza da divindade). Entretanto, em nenhum momento a identificação dessas palavras foi utilizada para compor a interpretação e posterior tradução “ficcional” da toada. Parece-me que nesse caso havia uma necessidade de justificar a autossuficiência da deusa e sua independência dentro do culto. Vemos, portanto uma ressignificação da cantiga e a criação de um mito que amplia o espectro de domínios da divindade. Essas duas estratégias utilizadas pelos tradutores “ficcional” fazem-me remontar ao que Jirí Levý (2011) fala sobre o processo de tradução criativa. Para Levý (2011, p. 34), “tradutores criativos são capazes de imaginar as realidades que estão expressando, alcançando para além do texto [...]”⁶⁰. Para ele, *a reconstrução da realidade demanda imaginação e uma interpretação considerável do texto*. Obviamente, Levý não tinha em mente o fenômeno da tradução “ficcional” e referiu-se à tradução do texto escrito. Entretanto, uso os atributos do tradutor cunhados por ele para me referir aos tradutores “ficcional”. São criativos, imaginativos e só assim conseguem enxergar para além dos textos e alcançar outras realidades. Se pensarmos sobre a atividade tradutória empreendida na pesquisa de Carvalho, poderia-se dizer que falta-lhe imaginação, mas o fato de sua publicação respeitar a inventividade dos adeptos e valorizar traduções criativas, alça seu trabalho a um patamar de sensibilidade fundamental aos trabalhos de tradução poética e antropologia.

Toada 02 –

Transcrição da Toada:

Ò ş e ‘ni.şingınşingın
`Oş un ma re o af’ idê

Tradução Literal:

şingınşingın – Epíteto: Honorável `Oş un, linda, decorada de contas
`Oş un ma re o af’ idê – Eis `Oş un, a dona do bronze.

Tradução Ficcional:

Sara Rodrigues, uma filha de santo de `Oşun, invocou um fragmento de um mito de sua deusa protetora para explicar o significado dessa toada:

⁵⁹ Palavras de Haroldo de Campos (1984 *In*: NÓBREGA; TÁPIA, 2015, p. 41).

⁶⁰ Traduzido da versão em Inglês de Patrick Corness: *creative translators are able to imagine the realities they are expressing, reaching beyond the text [...] the reconstruction of reality demands imagination and a considered interpretation of the text*.

“*Iyansan*, com raiva de *Òrìṣànlá*, jogou uma jarra dele dentro do mar e *’Ọṣun* foi tirar; ela foi tirar o sal da vasilha de *Òrìṣànlá*”.

S. Adeyemo alerta para o fato de que *ide*, além de significar literalmente bronze, possui também um significado metafórico, indicando o grande poder de *’Ọṣun*. (CARVALHO, 1993, p. 94).

A toada acima novamente revela a beleza estonteante de *’Ọṣun* e seus enfeites de contas e de bronze. Revela-se aqui seu gosto por adornos e brilhos. Contudo, a tradução “ficcional” oferecida por Sara Rodrigues não revela conhecimento de nenhum dos termos da toada, desse modo não menciona seus gostos pelo metal. Logicamente, essa constatação também não revela desconhecimento dessas características da divindade, apenas negligencia a menção desse fato sobre ela.

A tradução “ficcional” parece ter sido motivada pela audição de *’Ọṣun ma re o* como mar ou maré, o que provavelmente ativou a memória do mito em que *’Ọṣun* socorre *Òrìṣànlá* de *Ọya*. Segundo esse mito recolhido por Prandi (2001), *Ọya* apenas por ser má com o Grande *Òrìṣà*, um dia jogou seu cajado no mar e foi embora. O velho não poderia fazer nada pois tem uma terrível proibição de fazer contato com o sal. *’Ọṣun*, ao contrário de *Ọya*, é muito amorosa com *Òrìṣànlá*, entrou no mar, pegou seu *opaṣoro*, lavou-o nas águas do rio e o devolveu ao senhor do pano branco. É evidente que Sara Rodrigues utiliza-se do conhecimento da relação entre *Òrìṣànlá* e *’Ọṣun* para mencionar tal mito. Por outro lado, o fato de o termo *ide* remontar ao grande poder de *’Ọṣun* pode ter motivado em parte a construção dessa tradução “ficcional”. À continuação, Sara Rodrigues acrescenta mais detalhes sobre o mito acima descrito:

Toada 03 –**Transcrição da Toada:**

Ìyá mi tó l'adé
 Mi tó l'adé imòlè
 Ìyá mi tó l'adé
 Ìyá Alágàn Obinrin
 Ìyá mi tó l'adé

Tradução Literal:

Ìyá mi tó l'adé imòlè – Minha mãe, a dona da coroa dos espíritos
 Ìyá Alágàn Obinrin – Epíteto: A mãe das mulheres estéreis

Tradução Ficcional:

Sara Rodrigues assim prossegue: “*Ìyá mi tó l'adé* – ela (*Iyansan*) jogou a jarra assim (faz com as mãos o gesto de jogar); e depois gritaram: “*ora yeye o*”! E aí ela (*’Oṣun*) apanhou-a”. (CARVALHO, 1993, p. 95).

Em sua narrativa mítica, a tradutora acrescenta gestos performáticos, acessórios que fazem menção à forma como *Iyansan* jogou o objeto que pertencia ao velho *Òrìṣà*. Ela constrói um bloco contínuo de narrativas que justificam essa relação negativa entre as divindades do ar (*Òrìṣànlá*) e da tempestade (*Iyansan*). É uma imagem interessante se pensarmos nessas divindades como manifestação da própria natureza. *Òrìṣànlá* é o ar, essencial para a continuidade e manutenção da vida, e *Iyansan* é o vento, a tempestade. É ao mesmo tempo uma relação de completude e de oposição. Como se o vento tempestuoso fosse a ira desse ar leve e delicado. Seria essa uma resposta à relação entre essas duas divindades? A resposta a essa indagação não será possível nessa discussão, mas vale a pena a reflexão.

Sara Rodrigues dá continuidade à sua proposta tradutória dizendo que depois de ter jogado o objeto de *Òrìṣànlá*, os devotos gritam, a saudação a *’Oṣun*: “*Ore Yèyè o*”! que segundo Verger (2002) significa “Chamemos a benevolência da Mãe”! (p. 176). Esse elemento acessório à narrativa dessa tradução “ficcional” coincide com a narrativa de um mito recolhido por Prandi (2001), em que ao devolver o cajado do Grande *Òrìṣà*, *’Oṣun* ensina-lhe uma cantiga que o mesmo deveria cantar sempre que necessitasse de sua ajuda. Acredito que “*Ore Yèyè o*” funcione, portanto, para Sara Rodrigues, como a manifestação dessa canção invocatória, desse pedido de socorro, não somente para *Òrìṣànlá*, mas para todos os que confiam em *’Oṣun* e nela esperam. Os adeptos do culto, certamente, conhecem tanto a natureza benéfica e maternal de *’Oṣun* como a maneira de invocá-la num momento de necessidade.

Assim como os adeptos do Xangô tem predileção por *’Oṣun*, segundo Carvalho (1993), ela é a divindade favorita dos adeptos do candomblé pernambucano. *Òrìṣànlá* adora *’Oṣun* porque ‘ela é bondosa com ele’ (PRANDI, 2002, p. 333). Essas constatações coincidem com o que se ouve nos candomblés em geral, que *’Oṣun* é a filha predileta de *Òrìṣànlá*. Isso talvez se dê também pelo fato de ela sempre fazer as vontades do rei da brancura. As propostas tradutórias tanto dessas duas últimas toadas quanto da primeira revelam o quanto o texto original conforme proporia Campos (1984) é “rasurado” no novo texto que o usurpa e que assim, por desconstrução

e reconstrução da história, traduz a tradição, reinventando-a. O *make it new* de Iser, conforme apresenta Campos, (1984) é levado a seu extremo. O texto não é somente transcrito, mas recriado.

Analisando a tradução “literal”, Shakiru visualiza outro significado para o termo *imòlè*. Para ele, *imòlè* não significa *espíritos*, mas *luz*. Isso traz a tradução da sentença para um sentido completamente novo, *Ìyá mi tó l'adé imòlè* passa a ser então *Minha mãe a dona da coroa de luz*. Essa proposta tradutória acrescenta um sentido de maior esplendor à imagem de *Oṣun*, vista aqui como aquela que carrega luz sobre sua cabeça. Outra questão fundamental sobre os fundamentos de *Oṣun*, encontra-se no epíteto *Ìyá Alágàn Obìnrin*, *A mãe das mulheres estéreis*. Ora, é sabido que é a ela que as mulheres rezam e fazem oferendas quando querem gerar filho, pois é *Oṣun* a senhora da fertilidade. Presencie muitos rituais a *Oṣun* em que mulheres grávidas pedem que ela proteja a elas e seus filhos durante a gestação.

Toada 04 –

Transcrição da Toada:

Ìyá o 'le mí
 `Oṣ un Èwújì ìyá o 'le mí
 Bi ìyá ti kọ 'yọ t'alabo adię
 ọlẹge ọlẹge ọlẹge ọyẹ
 Ìyá o 'le mí sinsin
 `Oṣ un Ipọnda ìyá o 'le mí
 Bi ìyá ti kọ 'yọ t'alabo adię

Tradução Literal:

Minha mãe, `Oṣun Èwújì; minha mãe, `Oṣun Ipọnda

Tradução Ficcional:

Foi-me oferecida a seguinte tradução ficcional desse texto:

“A toada conta que o ladrão veio um dia e roubou a galinha de `Oṣun. Roubou a adię, que é de `Oṣun. Aí ela está confirmando que foi: ọlẹge ọlẹge ọlẹge ọyẹ. E quando diz: *o 'le mí*, quer dizer que ele roubou o que é dela.”

Tipicamente, a tradução foi criada a partir da identificação de duas palavras do texto: *abo adię* e *olè* (ladrão). (CARVALHO, 1993, p. 95).

A tradução da toada acima remonta novamente à natureza maternal da divindade. Em suma, cantar essa toada seria dizer: “`Oṣun é minha mãe”. Provavelmente aqui aparece um caso de tradução interpretativa⁶¹ de que Carvalho adverte seu leitor. De fato, essa é a única possibilidade de tradução apresentada por Carvalho, embora o texto apresente outras frases e expressões que não foram traduzidas como a frase *Bi ìyá ti kọ 'yọ t'alabo adię*.

Pela identificação da maioria das palavras dessa frase⁶² e sua relação com a tradução apresentada por Carvalho, me arrisco a propor a seguinte tradução: `Oṣun é minha mãe que como a galinha cobre seus filhos e os protege. Percebe-se, desse modo a relação de intimidade estabelecida entre o adepto e a divindade, nesse caso ao percebê-la e declará-la como mãe protetora. Em diálogo com Shakiru, o mesmo propõe que *Ìyá o 'le mí* seja traduzido como *Mãe*

⁶¹ Nos casos em que os tradutores apenas conseguiram compreender a ideia geral da toada.

⁶² *Bi* (como), *ìyá* (mãe), *t'alabo* (cobrir com o ala), *adię* (galinha).

não me mande embora, Bi iyá ti kọ 'yọ t'alabo adìe, Cubra-me assim como a galinha faz. As palavras *ọlẹgẹ ọlẹgẹ ọlẹgẹ ọyẹ* são aqui vistas tanto como sons musicais quanto expressões de louvor a *Ọṣun*.

A tradução “ficcional” proposta aqui, entretanto, foi motivada por outros elementos, nesse caso, a identificação de palavras do texto em iorubá, a primeira *adìe* que significa galinha e a outra *olè* que significa ladrão. No caso da primeira palavra, vemos o aparecimento de um animal importante ao culto, utilizado largamente nos sacrifícios para as divindades femininas como *Ọṣun*. A galinha está presente em toda complexidade de rituais e de mitos que os justificam. O outro termo resulta de uma audição equivocada, pois percebida a partir de *ọlẹgẹ* que provavelmente remete a sons musicais, simplesmente. Percebo também a identificação de outro termo iorubá *mi* (meu) que motivou a frase interpretativa atribuída a *Ọṣun* *O ladrão roubou o que é meu*. Por outro lado, acredito que a interpretação foi possível, pois diz-se no Xangô do Recife, e provavelmente também em outros candomblés, como as divindades são apegadas a seus pertences, desse modo, *Ọṣun*, provavelmente chorosa confirmaria que o ladrão roubou sua galinha, deixando-a sem comer e, portanto, entristecida. Atrevo-me a dizer que se a oferenda preparada para uma divindade não for respeitada, provavelmente ela não atrairá seus auspícios para seus devotos. Esse mesmo efeito negativo pode ser atraído caso se roube o que estava destinado à divindade antes mesmo de ser depositado em seu *igbá*⁶³.

A tradução “ficcional” é provavelmente uma advertência à comunidade dos adeptos do culto a não atrair para si a fúria de *Ọṣun*. Conforme Prandi (2001) e Verger (2011), *Ọṣun*, não satisfeita com uma oferenda, não sossega enquanto não tiver aquilo que lhe foi prometido, do modo como foi prometido. Veja-se o mito narrado pelos dois estudiosos: certa vez o *Oloú*, rei de *Oú*, precisava atravessar o rio, morada da deusa, mas o rio estava enfurecido, impedindo seu séquito de alcançar a outra margem. O rei então fez a *Ọṣun* a promessa de que se ela acalmasse suas águas ele lhe recompensaria com *nkan rere* que quer dizer muitas coisas, *Ọṣun*, contudo, compreendeu que o rei falava de sua esposa *Nkan*. *Ọṣun* fez sua parte no acordo, e o rei também, ao lançar no rio uma grande quantidade de presentes e comidas que eram os prediletos de *Ọṣun*, mas ela não aceitou seus presentes, pois não havia sido isso que tinha sido acordado (ou que, pelo menos, havia sido compreendido por ela). No retorno do rei e dos seus, o rio estava novamente turbulento, impedindo quaisquer empreendimentos do rei para os quais se fizesse necessário o uso do rio. As águas somente se acalmaram quando o rei lançou sua própria mulher grávida ao rio como oferenda. A criança nasceu nas águas, mas foi devolvida, pois era apenas a mulher que havia sido oferecida como barganha. Esse mito mostra o quanto as divindades são persistentes em seus desejos e me faz lembrar o que meu antigo pai de santo sempre dizia em relação a uma promessa aos *Òrìṣà*: nunca se deve prometer em voz alta, caso não seja de fato intenção cumprir

⁶³Termo iorubá que significa cabaça. Genericamente usado para se referir aos assentamentos sagrados dos *Òrìṣà*.

ou entregar, ou mesmo não ser possível fazê-lo tão prontamente. Ele ainda aconselhava que soubéssemos fazer a promessa, pois a divindade vai esperar a partir daquele momento a entrega do presente como foi prometido e o mais rápido possível, ficando acercada do ofertante até a oferta ser propriamente realizada.

Toada 05 –

Transcrição da Toada:

Ó mi ró ọ̀ràn ọ̀ràn ọ̀ràn
 Àyèyè ibà rẹ̀ `Ọ̀ṣun Ipònda_Ọ̀ṣun Aboto

Tradução Literal:

Ó mi ró – Tilinta, ressoa
 ọ̀ràn – Advérbio: como retine
 Àyèyè ibà rẹ̀ – Mãe, o seu culto
 Ipònda, Aboto – Nomes de `Ọ̀ṣun⁶⁴

Tradução Ficcional:

Um filho de santo explicou-me que esse tilintar se deve aos grossos braceletes e colares de ouro que `Ọ̀ṣun usa: quando ela dança, com seus meneios suaves, eles produzem esse som “*ọ̀ràn ọ̀ràn ọ̀ràn*”.

Outro filho de santo me revelou um significado algo parecido: “Essa toada fala do ouro dela; ela tem um bocado de ouro”. (CARVALHO, 1993, p. 98).

Para essa cantiga, Shakiru apenas revê a tradução de *ibà rẹ̀* apresentada por Carvalho como referir-se ao culto. Para Shakiru *ibà* significa *louvar*, nesse caso, *Àyèyè ibà rẹ̀* será facilmente traduzido como *Salve a mãe*.

Esta última toada para `Ọ̀ṣun com tradução “ficcional”, dentre as que foram recolhidas por José Jorge de Carvalho, apresenta praticamente uma materialização onomatopaica provavelmente referente aos sons que os braceletes de `Ọ̀ṣun fazem enquanto ela dança. `Ọ̀ṣun é amante do cobre, metal muito importante na África iorubana à época do contrabando de pessoas como escravos. Essa tradução coincide com a explicação oferecida por um filho santo de `Ọ̀ṣun, ao afirmar que os sons representados pela repetição da palavra *ọ̀ràn*, referem-se exatamente ao tilintar de seus braceletes, de suas pulseiras, também conhecidas como *ide* (ao mesmo tempo bracelete ou cobre). Outro fato que certamente motivou essa interpretação é o modo como `Ọ̀ṣun dança balançando seus braceletes. Seu movimento é certamente intensificado ao entoar-se essa toada.

No Brasil, diferentemente de sua terra originária, `Ọ̀ṣun é conhecida por ser dona do ouro, sendo aqui esse metal seu favorito. Essa adaptação ritual no Novo Mundo contribuiu para que um filho de `Ọ̀ṣun aproximasse a audição das palavras *òràn* e “ouro”, acrescentando que a toada fala do ouro da divindade e reforça que ela tem muito ouro. Nesse caso, há ao mesmo tempo uma tradução, pois a proposta tradutória coincide consideravelmente com o sentido literal, e uma adaptação, devido ao acréscimo de informação acessória.

⁶⁴Novamente aparecem termos não traduzidos, apresentados apenas como nomes da divindade, invocados como seus aspectos. Ipònda é tida como um aspecto guerreiro da divindade e, provavelmente, por sua aproximação com o caçador *Odé*, seu marido, é muito astuta e desconfiada. Aboto é tida como uma `Ọ̀ṣun jovem e vaidosa.

Segundo algumas narrativas apresentadas por Prandi (2001, p. 327), `Oṣun ia muitas vezes à lagoa para se banhar e lavar suas jóias, ferramentas e armas. Nas águas da lagoa, ela polia seus braceletes e sua adaga. `Oṣun sempre ia à lagoa à espera de um amor que haveria de vir a espreitar por entre os arbustos. Caminhando às margens da lagoa, ela alisava seus pés nas pedras brutas, tornando-os sempre macios e formosos. Tanto `Oṣun foi à lagoa que as pedras se gastaram com seu caminhar e viraram seixos (*òkúta*⁶⁵), modelados e alisados sob os pés da deusa. `Oṣun caminhava nua às margens da lagoa à espera de um homem que um dia viria atraído por sua exuberância. Ele viria espreitando por entre os arbustos seus traços arredondados. Esse mito ao mesmo tempo explora a natureza vaidosa e coquete da divindade, mas sobretudo reforça a importância que a deusa dá a seus braceletes.

A próxima toada embora publicada em Carvalho, não consta dentre as que ele recolheu alguma tradução “ficcional”. A cantiga explora a importância de Oṣun como líder e senhora da comunidade. É ela que conhece o culto e lidera seus devotos.

Toada 06 –
Transcrição da Toada:
 E yeye yeye o
 iyá o l’odé o Ìyá Olóde

Tradução Literal:
 iyá o l’odé – a mãe foi embora
 iyáolode – posição de chefia entre os iorubá, própria de mulheres
 Ìyáá Olóde – A dona da terra
 A mãe, dona da terra, líder da comunidade, foi embora. (CARVALHO, 1993, p. 98)

Tradução Ficcional:
 Essa tradução “ficcional” foi oferecida a mim por Felipe (Bino): Oṣun é cheia de nhem nhem nhem, cheia de não-me-toques.

A tradução “ficcional” oferecida por Felipe (Bino), explora uma característica de Oṣun, compreendida como divindade extremamente coquete, delicada, melindrosa. Uma divindade cheia de *não-me-toques*.

Toada 07 –
Transcrição da Toada:
 òdò Oṣ un mää bé ajá orò
 òdò Oṣ un mää bé ajá orò
 Kó má jè k’ó mú wa ko Ajaoro
 Ayeye mi ma be Oba Sesin

Tradução Literal:
 Oṣ un mää bé – eu imploro a Oṣ un
 Ajaoro – um nome de Oṣ un
 Kó má jè k’ó mú wa – Não deixe isso tomar conta de nós
 Ayeye mi ma be – Eu imploro a minha mãe
 Ayeye – Outro nome de Oṣ un: mãe

S. Adeyemo sugere uma audição e uma tradução totalmente distintas: òdó Oṣ un ma gbe aja oro – è no espaço sagrado de Oṣ un que matarei o cachorro para o sacrifício.

⁶⁵O seixos rolados ou pedras de rio são utilizados nos assentamentos sagrados de muitos Òriṣ à.

Kó ma je kó mu 'wa ku 'para que ele não nos deixe morrer
 ayeye mi ma be aja oro – Coro: oh sim, nós mataremos o cachorro (CARVALHO, 1993,
 p. 96)

Tradução Ficcional:

Mãe Lu propõe uma audição completamente nova para a primeira sentença da toada: òdò
 Oṣun mǎá bẹ̀ oju orun. Segundo ela, Oṣun tem os olhos do céu.

Outra tradução 'ficcional me foi proposta, provavelmente motivada pela audição de mi
 como omi e da audição de oba. Oṣun é a realeza dentro d'água.

A proposta de audição de Mãe Lu apresenta um sentido menos obscuro para a toada como um todo, pois no complexo mitopoético de *Oṣun* não se encontra facilmente uma relação dela com o animal cachorro. Parece mais conveniente e belo, ver *Oṣun* como aquela tem olhos de céu, a aquele que recebe cães em sacrifícios. A outra proposta tradutória vê *Oṣun* como *a realeza dentro d'água*, atributo facilmente dado a ela, pois é ela a rainha da água.

A seguir, na tabela, apresento um resumo das toadas ao *Òrìṣà`Oṣun*. Sua leitura permite fazer as generalizações necessárias sobre a natureza e as características das divindades presentes nas toadas analisadas, bem como observar o processo de elaboração das traduções "fissionais" a ela relacionados:

Tabela 3– Òriṣà `Qṣun.

Òriṣà	Nº DA TOADA	INÍCIO DA TOADA	TRADUÇÃO LITERAL	TRADUÇÃO FICCIONAL	TRADUTOR FICCIONAL	MOTIVAÇÃO	ESTRATÉGIA	RELAÇÃO C/ ORIGINAL	MITO (PRANDI, 2001)
`Qṣun	1	Ìyá omi nlo mọmọ	A mãe da água foi embora	1 - Todo mundo precisa de Ògún para cortar; 2 – `Qṣun tem sua própria faca.		Identificação dos termos ogún (vinte) confundido com ògún (o Òriṣà) e ogberi (infiel) confundido com oḃe (faca).	Ressignificação	Não há.	`Qṣun dança para Ògún na floresta e o traz de volta a forja.
	2	Ò ṣe `ni ṣinginṣingin	Honorável `Qṣun, linda, decorada de contas	Ìyansan, com raiva de Òriṣànlá, jogou uma jarra dele dentro do mar.	Sara Rodrigues	Livre.	Recriação mítica e resignificação.	Não há.	`Qṣun recupera o báculo de Òriṣànlá que Ìyansan joga no mar.
	3	Ìyá mi tó l`adé	Minha mãe, a dona da coroa dos espíritos	Ìyansan jogou a jarra assim...	Sara Rodrigues	Livre (Sequência em relação à toada anterior)	Recriação mítica e resignificação.	Não há.	`Qṣun recupera o báculo de Òriṣànlá que Ìyansan joga no mar.
	4	Ìyá o `le mí	Minha mãe, `Qṣun Èwújì; minha mãe, `Qṣun Ipònda	O ladrão veio um dia e roubou a galinha de `Qṣun.		Identificação de termos adie (galinha) e oḃe (ladrão).	Ressignificação.	Não há.	1 - `Qṣun recupera o báculo de Òriṣànlá que Ìyansan joga no mar; 2 - `Qṣun exige a filha do rei em sacrifício.
	5	Ó mi ró ṣànlá ṣànlá	Tilinta, ressoa	1 – Os braceletes de `Qṣun tilintam quando ela dança; 2 - Essa toada fala do ouro dela	Filhos de santo.	1 - Compreensão do original ou relação com a performance da divindade em transe; 2 – Relação com os braceletes e o metal da divindade. 3 – Audição de ṣànlá como ouro.	1 – Paralelismo (compreensão do original); 2 – Paralelismo e Adaptação.	Direta em relação ao som do metal;	`Qṣun mata o caçador e transforma-se num peixe.
	6	E yeye yeye o	Mãe	`Qṣun é cheia de nhenhenehm	Felipe (Bino)	Mítica em relação à natureza da divindade.	Ressignificação.	Não há.	
	7	òdò Qṣun máá bé ajá orò	eu imploro a Qṣun	`Qṣun tem os olhos de céu	Mãe Lú	Audição de oju ao invés de ajá	Ressignificação.	Não há.	

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Uma análise desta tabela nos permite confirmar a natureza coquete de `Oṣun, além de seu domínio natural, a água, essencial à manutenção da vida. É possível construir um desenho claro sobre essa divindade tanto em seus aspectos e atributos físicos quanto comportamentais. Vemos como ela dança, o que ela gosta de usar como adorno e também o que ela gosta de comer. Conhecemos ainda sua relação com outras divindades. Essa compreensão se alarga ainda mais se levarmos em consideração tanto traduções semânticas quanto traduções “ficcionalis.”

As traduções “ficcionalis”, no caso de `Oṣun foram em sua maioria motivadas pela audição de termos em iorubá e a relação de significado desses termos ao ritual, uma relação performática. Outras interpretações parecem ter uma motivação livre do texto original. O fato é que tais motivações permitiram aos adeptos, consultados por José Jorge de Carvalho, elaborar narrativas poéticas ora paralelas, quando apresentam sentido complementar ao do sentido original, ora ressignificações que favorecem a construção de novos mitos acerca da divindade.

Percebe-se que há no Xangô do Recife um conhecimento vasto do complexo mítico envolvendo `Oṣun. Algo que justifica o olhar que se tem sobre ela e seu culto específico e como a pessoa se dirige a ela como mãe protetora e modelo de amor.

6.5 Yemoja

Reconhecida como a *Grande Mãe Africana do Brasil*⁶⁶ (VALLADO, 2002), essa divindade goza de um lugar especial entre os adeptos e simpatizantes das religiões afro-brasileiras, sendo cultuada de diversas formas em diversas regiões do Brasil e em diversas datas do ano. O nome *Yemoja* deriva de *Yèyè omọ ejá*, (*Mãe cujos filhos são peixes*). Ela é o *Òrìṣà dos Egbá*⁶⁷, uma nação iorubá estabelecida outrora na região entre Ifé e Ibadan, onde ainda existe o rio *Yemoja*. (VERGER, 2002, p. 190). As guerras recorrentes entre as diversas nações iorubá levaram os *Egbá* a migrar para outro lugar e a levar consigo sua divindade principal que teve seu culto continuado no rio *Ògùn*. Atualmente, essa divindade, tem seu principal templo situado em *Abeokutá*. *Yemoja* é a filha de *Olóòkun*, divindade do mar, reverenciada no Xangô do Recife na invocação a *Yemoja* “*Oba omi oba olokun Oba olosa...* (CARVALHO, 1993, p. 103)”, além de outra cerimônia específica dentro do culto a *Yemoja*⁶⁸.

No Brasil, *Yemoja* recebe o domínio das águas do mar, cultuada como protetora dos navegantes e vista como a divindade mãe de todos os *Òrìṣà* e dos homens, não sendo reconhecida como divindade de um rio, como em sua terra de origem. No Brasil, mesmo quem não é adepto de uma religião afro-brasileira, conhece ou já ouviu falar de *Yemoja* e muitos a veem como a mãe

⁶⁶Título de livro resultante da dissertação de mestrado de Armando Vallado, publicado em 2002 pela editora Pallas.

⁶⁷*Egbá* é a região de onde vieram os africanos que deram origem ao culto Xangô do Recife em Pernambuco. Segundo Vallado (2002, p. 17), *Yemoja* é cultuada no Brasil nos “candomblés de “nação” queto ou nagô, o Xangô Pernambucano de “nação” ebá (*Egbá*, grupo iorubá que deu início ao culto a Iemanjá).”

⁶⁸O pai ou mãe de *Yemoja* é uma divindade reverenciada nos terreiros de candomblé do Xangô quando se faz a oferenda do presente ou panela de *Yemoja*.

que cuida de seus filhos (VALLADO, 2002). Essa percepção de *Yemoja* provavelmente justifica o fato de muitas pessoas oferecerem flores a ela nas águas do mar e a pularem sete ondas na virada do ano pedindo-lhe coisas boas e boa sorte no ano que se inicia. Como mãe cuidadosa e protetora, ela certamente concederá os pedidos de seus filhos.

Toada 01 –

Transcrição da Toada:

omọ omi eyin dà
omọ omi àwa rè

Tradução Literal:

omọ omi eyin dà – Filhos da água onde estão vocês?
omọ omi eyin dà – Filhos da água, aqui estamos nós.

Tradução Ficcional:

Mensagem da toada, segundo uma filha de santo chamada Maria de *Yemoja*: “Ela vem trazendo um remorso no coração da gente. Como que a gente se lembra que Nossa Senhora andou atrás de Jesus – a mãe atrás do filho que vem... que às vezes a gente compara alguma coisa dentro do santo também. Ele vai atrás procurando uma coisa”.

E notável o fato de que essa filha de santo, mesmo desconhecendo inteiramente o idioma iorubá, procede à sua tradução, a meu ver intuitiva, fazendo-a coincidir plenamente com o sentido literal do texto, cujo sujeito pode perfeitamente ser a própria divindade que busca seus filhos. (CARVALHO, 1993, p. 103-104).

Aparentemente há um paralelismo entre a tradução “literal” dessa toada e a tradução do próprio nome da divindade. No nome da deusa a vemos como mãe dos filhos peixes e na toada vemos uma indagação de onde estão os filhos da água, sendo a água a própria divindade. Reforça-se a natureza maternal atribuída a *Yemoja* e, daí em diante, a visão atribuída a ela mais fortemente no Brasil:

Ao lado de Oxalá, Iemanjá é tida como responsável pela criação dos homens, donde recebe a devoção de mãe-criadora. Nessa concepção, Iemanjá é a maternidade por excelência. Uma mãe que protege com sua força e acaricia com sua ternura. Essa concepção de divina maternidade não se dá entre os católicos, para quem Nossa Senhora já cumpre esse papel. Mas para os adeptos do candomblé é ela, Iemanjá, a nossa grande mãe. (VALLADO, 2002, p. 201-202).

Provavelmente essa visão da maternidade de *Yemoja* e a identificação do termo *omọ* (filho) motivaram Maria de *Yemoja* a construir essa tradução “ficcional” que explora a emoção de se ter uma mãe tão cuidadosa e amorosa. A tradutora atribui à divindade das águas características próprias de Nossa Senhora em relação a Jesus Cristo. A santa católica sempre esteve atenta aos passos do filho, seguindo-o para onde quer que o mesmo fosse. Creio que o sincretismo favorece uma forma de compreensão das divindades africanas no Brasil, uma compreensão ora complementar, ora divergente da original, o que provavelmente contribui para ressignificar o culto. José Jorge de Carvalho acredita que há uma coincidência intuitiva na tradução proposta por Maria de *Yemoja* ao entender que o *Òriṣà* busca algo, podendo nesse caso ser os próprios filhos. A toada mostra a deusa buscando seus filhos: “*omọ omi eyin dà – Filhos da água onde estão vocês?*” ao que os próprios filhos respondem “*omọ omi àwa rè – Filhos da água, aqui estamos*

nós.” Outro elemento que pode ter favorecido essa tradução pode ser a performance que acompanha o transe da divindade em seus filhos iniciados. Não é incomum ver os filhos e filhas de *Yemoja* chorando e, ao descrever seu transe, comentam que se sentem angustiados, emocionados e choram. *Yemoja* chora por seus filhos.

Risério (1996, p. 86) afirma que “traduzir é engenhar” e engenhosidade é o que não falta nas propostas de tradução “ficcional”. Se observarmos bem, a proposta acima estabelece uma relação muito grande de *Yemoja* com água, lágrimas, choro, tristeza, remorso, um misto de identificação de termos iorubá e de sensações pessoais em relação à divindade. Uma tradução “ficcional” pode ter motivações de diversas ordens.

Alguns mitos de *Yemoja* narram acontecimentos relativos à sua maternidade em relação aos homens e aos *Òrìṣà*. Uma dessas narrativas conta como ela depois, de ser violada sexualmente, foi perseguida por seu filho *Orungã* e deu origem à terra e, de seu ventre descomunal, nasceram as outras divindades. Outra narrativa invoca como *Yemoja* deu a luz às estrelas, às nuvens e aos próprios *Òrìṣà* pois sentia-se muito sozinha e precisava ter com quem comer, conversar, brincar, viver. (PRANDI, 2001).

A toada seguinte remonta à característica de *Yemoja*, semelhantemente a *’Oṣun*, como a mãe que vem ao encontro de seus filhos para defendê-los.

Toada 02 –
Transcrição da Toada:
 Yemoja dóde àwòyó

Tradução Literal:
 Yemoja dóde – *Yemoja* veio
 Àwòyó – Outro nome para *Yemoja*; usado também como sons musicais.

Tradução Ficcional:
 Maria de *Yemoja* explica de novo: “*Yemoja* já viu e está vendo. Parece que diz: já olhou”. Maria associa aqui a palavra iorubá *àwòyó* com o português coloquial já oiô. (CARVALHO, 1993, p. 104).

Shakiru propõe que ao invés de traduzir *Yemoja dóde* como *Yemoja veio*, traduza-se como *Yemoja está aqui* ou como *Yemoja vem*. Ele em alguns momentos informou-me que na língua yorubá não há muita distinção entre passado e presente, desse modo, ambas as propostas de tradução, dele e de Carvalho são possíveis. Por outro lado, essa informação me dá uma visão completamente nova sobre como os yorubá veem e representam o mundo. Não haver distinção entre passado e presente faz surgir uma visão circular de tempo em que passado e presente interagem constantemente. Talvez isso explique a importância dada à tradição e aos antigos e antepassados. Talvez explique inclusive seu culto. O passado interfere constantemente no presente.

Embora não conheça a língua iorubá, Maria de *Yemoja* constrói uma tradução “ficcional” que mesmo divergente do sentido literal do texto original, pode ser aproximada desse texto. “Ela

vem olhar seus filhos.” Olhar em português coloquial, significa muitas vezes cuidar, proteger, desse modo, pode-se facilmente interpretar que a mãe *Yemoja* vem para cuidar, olhar por seus filhos, protegê-los. Mais uma vez a religiosa constrói uma proposta interpretativa de forma intuitiva, motivada, nesse caso, pela audição de termos iorubá como fosse português. Essa estratégia de compreensão é muito comum dentre os adeptos do Xangô do Recife, pelo menos dentre os entrevistados por José Jorge de Carvalho.

Outra possibilidade de motivação dessa tradução relaciona-se com a narrativa que descreve como a grande mãe vingou-se da primeira humanidade em defesa de seu filho caluniado. Por inveja, homens e divindades levantaram muitas calúnias ao filho primogênito e predileto da deusa e desse modo conseguiram provocar a desconfiança do pai do rapaz, o rei. Acusavam-no de planejar a morte do próprio rei. Tendo sido colocada em risco a vida do filho da divindade, *Yemoja* explodiu em fúria e decidiu se vingar, pois nada fazia com que os homens mudassem de ideia. A deusa decidiu que os homens só habitariam a terra enquanto ela permitisse, assim ela retirou deles todas as águas doces extinguindo assim a primeira humanidade. (PRANDI, 2001, p. 386). Vê-se claramente, a partir da relação entre toada e mito, que *Yemoja* toma as dores de seus filhos, sendo ela a única que pode castigá-los. Não posso afirmar com total certeza que as traduções foram todas motivadas por mitos dentre os recolhidos por Prandi (2001), mas essa relação revela uma certa sincronia entre as cantigas, os mitos e aquilo que se diz da divindade em seus locais de culto e por seus devotos.

O sentido literal da próxima toada remonta à leveza de *Yemoja*, que não aceita nada à base da força:

Toada 03 –

Transcrição da Toada:

Ìyá k'ò gba kóle onísòwò Yemoja

Tradução Literal:

A mãe nada aceita na base da força

Tradução Ficcional:

De novo, Maria de *Yemoja*: “Ela vai cuidar de seus filhos. Minha mãe, vem cá, vem me ajudar, me socorrer”. (CARVALHO, 1993, p. 104)

Em suas propostas de tradução “ficcional”, Maria de *Yemoja* continua a referir-se à característica de mãe cuidadora, *Iyá kékeré*⁶⁹, atribuída à divindade. Percebe-se uma sequência de sentido nas traduções propostas pela devota. Na primeira toada, *Yemoja* busca por seus filhos, na segunda toada, a mãe olha por seus filhos, na terceira toada seus filhos invocam sua proteção: “*Minha mãe, vem cá, vem me ajudar, me socorrer*”. Fica claro a partir das traduções “fissionais” propostas por Maria de *Yemoja* que a *Yemoja* são atribuídas muitas características maternas. O que parece-me importar a quem produz traduções “fissionais” é encontrar ou justificar atributos

⁶⁹Mãe pequena, função atribuída às mulheres que cuidam de seus filhos de santo enquanto estão recolhidos nos dias de sua iniciação, elas são, portanto, mães cuidadoras, mães criadeiras, como a própria mãe *Yemoja*.

de suas divindades, semelhantemente à construção poética de *oriki*, conforme lembra Risério (1996, p. 93):

O que importa é isso: montagem de atributos, colagem de predicados, justaposições de particularidades e emblemas. Mas esses atributos, considerados essenciais para o desenho ou a configuração do objeto, nem sempre serão vistos como coisas louváveis. Além disso, e com licença da rima, o louvável é historicamente variável.

Não parece razoável que no Brasil, construam-se atribuições não vistas como louváveis aos Òrìṣà. Provavelmente isso ocorra devido ao sincretismo que relega às divindades afro-brasileira, características de santos católicos. Por essa razão, aparecerão nas traduções muitas características atribuídas às divindades, como nos *oriki*, mas nenhuma dessas características de caráter duvidoso, como seria ver *Yemoja* como essa mulher voluptuosa que seduz o próprio filho, por exemplo. Mas muitos atributos genericamente “positivos” e “delicados” aparecerão nas traduções conforme temos visto até então.

Cantiga 04 –

Transcrição da Toada:

Ìyá b'ò lẹ̀jọ̀ b'ó lẹ̀jọ̀
 Ìyá ẹ̀ kiyẹ̀ Yemoja
 Ìyá kere olódò Àwòyó
 Ajó forísó pòró ogeḁḁ
 Ìyá kó mó m'óri dún ní ojàre

Tradução Literal:

Ìyá b'ò lẹ̀jọ̀ b'ó lẹ̀jọ̀ – Mãe, possa a senhora dançar ou não
 Ìyá ẹ̀ kiyẹ̀ Yemoja – Mãe, mãe *Yemoja*
 Ìye – Expressão idiomática para “mãe” usada na região de *Ekiti*. A expressão completa é apenas a repetição de “mãe”, já que *Yemoja* é a forma abreviada de *ìye omọ* eja: a mãe dos peixes filhos.
 Ìyá kere olódò Àwòyó – *Àwòyó*, a mãe, a dona do rio
 Ajó forísó pòró ogeḁḁ – Dançamos até batermos nossas cabeças no tronco da bananeira.
 Ìyá kó mó m'óri dún ní – Mãe, isso de modo algum faz doer nossas cabeças.
 Ojàre – Por favor (saudando *Yemoja*)
 A expressão inteira poderia ser também um provérbio. A idéia é de que eles se absorveram inteiramente no culto e na dança e nada de mau aconteceu porque *Yemoja*, sua mãe, os protegeu.

Tradução Ficcional:

José Francisco da Silva ofereceu a seguinte tradução ficcional: “Isso aí é *Yemoja* e *Òrìṣànlá* falando. É *Yemoja* que diz: iá, olejô, olejô. Ele chegou em casa e não encontrou nada e aí falou para ela: iá é qui é Iemanjá – E é você que é Iemanjá? Iá querê olodô a odjô – ele queria o mar, olodô. Iemanjá forissó coró guegué iá comanchô oridun Iemanjarê – Aí disse que era quifun bobó, que era a santa que tomava conta das cabeças (oridun). Aí queria saber: Iemanjá, oridun ori lè Aoiô – Aí todos perceberam que tinham que render homenagem a ela, que ela tomava conta da cabeça”. Segundo Maria das Dores da Silva, “essa toada é ele (*Òrìṣànlá*) namorando com ela (*Yemoja*)”. (CARVALHO, 1993, p. 105).

Essa toada em seu sentido “literal” mostra o quanto os filhos da divindade ficam imbuídas no culto à sua divindade protetora e, devido a essa atenção à sua vontade, respeitam o que ela deseja, ela poderá dançar ou não, ela poderá fazer o que quer. Eles dançam em sua homenagem até se cansarem, até baterem suas cabeças, mas eles confiam tanto na divindade que ela os protege

e nada de mal lhes acontece. Novamente é explorada a imagem de *Yemoja* como mãe protetora de seus filhos.

Yemoja é conhecida no Brasil como a esposa de *Òrìṣànlá*, um dos fatos que certamente motivou uma parte da tradução “ficcional” proposta por José Francisco da Silva. Essa tradução propõe a narrativa de uma conversa entre os dois *Òrìṣà*. Nessa narrativa, *Òrìṣànlá* pergunta se ela é *Yemoja*, pois ele queria o mar que é ela. *Òrìṣànlá* tem um grande tabu em relação ao sal, mas seu grande amor é o mar, então ele pode amá-la. Maria das Dores da Silva concorda ao dizer que essa toada é uma descrição do namoro entre os dois.

A segunda parte da tradução “ficcional” construída por Francisco retoma um dos principais atributos míticos e rituais de *Yemoja* dentro do Candomblé, ela é a dona e protetora das cabeças. É a *Yemoja* que se pede o equilíbrio do *Ori*⁷⁰, a cabeça, a consciência das pessoas, que tem função essencial na manutenção do destino individual. Certamente tal proposta interpretativa foi motivada pela identificação do termo iorubá em *m’óri dún*, último verso da transcrição da toada.

Um mito de *Yemoja* narra como a grande mãe recebeu de *Olódùmarè*⁷¹ a atribuição de cuidar das cabeças. Conta-se que um dia a divindade suprema convidou a todos os *Òrìṣà* para uma reunião no *orún*⁷². *Yemoja* estava em casa matando um carneiro, seu animal favorito como sacrifício. Apressada e por não ter nada para levar como presente ao Grande Deus, levou a cabeça do animal como oferenda. Entretanto, somente ela levou-lhe algum presente, por isso *Olódùmarè* declarou: “*Awoyó orí dorí re*”. “*Cabeça trazes, cabeças serás*” Desde então *Iemanjá* é a senhora de todas as cabeças.”(PRANDI, 2001, p. 388).

Toada 05 –

Transcrição da Toada:

O ká re ‘lé la bòmì la ṣ iré
O kà re ‘lé la bómi la ṣ iré ná
Íyá omi rè wá iyá rẹ le
O ká re ‘lé la bómi la ṣ iré

Tradução Literal:

O ká re ‘lé – Siga-me à casa
la bòmì la ṣ iré – Para brincar na água
ná – expressão de ênfase
Íyá omi rè wá – Temos apreço pela mãe da água
iyá rẹ le – Mãe, iremos para casa (e brincaremos na água)

Tradução Ficcional:

Jaci Felipe da Costa sugeriu o seguinte significado para esse texto: “É como se nós estivéssemos com o pensamento em *Yemoja* vindo, saindo mesmo do mar; chamando-a para receber aquela dádiva (Jaci se refere à festa de ofertar um presente à divindade) junto com *Ógún*, que é o dono dos ferros. Uma balsa linda, toda de ferro, ladeada por ele, trazendo-a para receber o presente. E ele precisa das águas dela para poder navegar, porque os navios (são de ferro)”.

Maria das Dores da Silva acrescenta a seguinte informação: “Tudo que quiser oferecer a *Yemoja* pode dar nessa toada que ela aceita – qualquer obrigação”.

⁷⁰Sobre essa divindade falarei mais adiante.

⁷¹Deus, o criador de tudo. É superior a todas as divindades. Governa o universo.

⁷²Mundo espiritual. Traduzido comumente como céu.

(CARVALHO, 1993, p. 107).

Nessa toada temos novamente a possibilidade de fala tanto de *Yemoja* quanto dos seus filhos. A mãe que convida seus filhos à sua casa para brincarem na água e esses, em resposta, reforçam o apreço por ela, dando resposta positiva de irem à casa da mãe.

Provavelmente com a festa de *Yemoja* em mente, Jaci Felipe da Costa propõe uma tradução em que novamente a divindade é vista vindo do mar em direção a seus filhos e não o contrário, seus filhos indo em sua direção. Aqui são os filhos que a chamam para receber seu presente. Jaci refere-se à festa conhecida como A panela de *Yemoja*⁷³ em que há a entrega de um *ẹbọ* com os alimentos favoritos da mãe, numa panela enfeitada com frutas e flores e outros elementos de preferência da divindade. Maria das Dores da Silva acrescenta ainda mais sentido a essa proposta de tradução ao dizer que a divindade aceita todos os presentes que um fiel quiser lhe oferecer ao som dessa toada. Provavelmente a devota considera o momento de depositar o presente nas águas do mar.

Como o presente é levado pela própria divindade manifestada em algum filho de santo, Maria das Dores pode ter construído tal proposta interpretativa ao notar a alegria manifesta no médium durante o ritual. Se levarmos em consideração a informação documental do texto, não há nada em seu conteúdo original que comprove a constatação de que essa toada é a mais apropriada para se cantar e fazer com que *Yemoja* aceite qualquer oferenda. A interpretação da tradutora “ficcional” parece ter sido motivada pela performance ritual. Se considerarmos a *performance* como fundamental para a existência da poética oral, conforme propõe Finnegan (2012) a interpretação de Maria das Dores pode claramente compreender uma das camadas de compreensão dessa *oratura*. A *performance* compreende uma realização em que o elemento verbal é apenas um dos elementos. O que numa literatura pode estar implícito ou explícito no texto, aparece de forma diferente numa tradição oral: os gestos, as mímicas, a expressão do *performer*. “Nesse caso, o conteúdo verbal representa apenas um elemento do todo de uma obra performática que combina palavras, música e dança.”⁷⁴ (FINNEGAN, 2015, p. 07). A ênfase é dada principalmente aos elementos corporais da *performance*, a dança, o movimento. Às palavras é relegado um outro valor que está para além do sentido documental que elas podem ter. As palavras cantadas estão relacionadas ao ato performático. A oferenda é a ação mais importante e esse ato votivo que desvela as camadas de sentido da *performance*.

Para Jaci essa toada também explora a relação de *Yemoja* com *Ògún*. Não está clara, contudo, nenhuma palavra que tenha motivado tal tradução, mas provavelmente o tradutor vê *Yemoja* em relação à sua qualidade *Ogunṭe* que para alguns, mantém relação estreita com *Ògún*.

⁷³Essa festa também é conhecida como o Presente de *Yemoja*.

⁷⁴ Tradução minha do original: *In these cases the verbal content now represents only one element in a complete opera-like performance which combines words, music, and dance.*

Percebo aqui uma forma de encontrar uma toada que de certa forma justifique essa relação principalmente por ser essa qualidade de *Yemoja* a que mais é cultuada nas principais casas de culto da família Felipe da Costa já que ela é a qualidade de *Yemoja* no Sítio de Pai Adão⁷⁵ e Na Casa de Vó⁷⁶. *Ogunṭe*, portanto, tem relação estreita com os informantes da pesquisa de José Jorge de Carvalho.

Alguns mitos mostram *Ògún* como esposo de *Yemoja* que a maltratava, levando-a a traí-lo por insatisfação. Outro mito, ainda, mostra como *Yemoja* enganou seu marido violento para fugir com seu amante, fingindo-se de morta. Ainda descrevendo seu amor pelo dono da forja, Prandi (2001) apresenta um mito em que *Yemoja* resolve fazer uma oferenda a *Ọṣun* para atrair a atenção de *Ògún*. *Ọṣun* trouxe *Ògún* para a cama de *Yemoja*, mas não o fez firmar compromisso, pois a oferenda não havia seguido aquilo que *Ọṣun* havia recomendado. Outros mitos já apresentados nessa análise apontam *Yemoja* como mãe de *Ògún*. Essa relação filial entre os dois *Òriṣà* parece ser a mais comum entre os adeptos do Xangô do Recife e dos candomblés em geral. Segundo Jaci, a balsa e o navio que são de ferro, domínio de *Ògún*, precisam da água para funcionar, para navegar⁷⁷. A balsa e o navio são criações tecnológicas feitas de ferro e que precisam do mar para funcionar. É *Ògún* que precisa de *Yemoja*. Por outro lado, é a balsa que leva o presente de *Yemoja* para as águas profundas. O devoto percebe uma interdependência entre os domínios das divindades. Mas o que mais me chama a atenção nessa proposta tradutória é que os elementos motivadores da tradução “ficcional” são os mais inusitados possíveis; entretanto, não inessenciais para a realização da *performance*. As *performances*⁷⁸ do Xangô do Recife envolvem mais do que apenas a realização do ritual em si, envolvem toda a preparação, a compra dos animais para o sacrifício, a limpeza do terreiro, a vinda das pessoas para participar até a entrega do *ẹbọ* no lugar devido à divindade. A balsa, no caso do presente de *Yemoja* não tem papel secundário, faz parte da *performance*, sem a balsa o presente não será entregue de forma adequada.

Toada 06 –

Transcrição da Toada:

Asemísemí Asemísemí
 iyá b’omi lọ mí lọ mí
 Àwòyó ọba omi Àwòyó ọmọ Atamírí

Tradução Literal:

Iba Asemísemí – Salve a senhora que controla a água
 Asemísemí – Outro nome de *Yemoja*
 iyá b’omi lọ – A mãe se foi com a água

⁷⁵ Considerado o terreiro mais antigo da tradição nagô em Pernambuco. Localizado na Estrada Velha de Água Fria na cidade de Recife.

⁷⁶ Terreiro cujo patriarca foi Malaquias Felipe da Costa de *Yemoja Ogunte*. Malaquias foi um dos filhos de Pai Adão (Opẹ Uatanan) a liderar o terreiro do sítio.

⁷⁷ Provavelmente aqui temos referência a uma tradução “ficcional” proposta por Malaquias Costa a uma toada de *Ògún*. Ver toda N° 01 para *Ògún*.

⁷⁸Falo de *performance* como a realização de cada ritual individualmente.

lọ mí lọ mí – Faz-me doer
 lọ – Expressão dialetal de *Ekiti* para *dún* (dor)
 Àwòyó ọba omi – Àwòyó é a rainha da água
 ọmọ Atamírí – A filha de *Atamírí*

Tradução Ficcional:

Maria das Dores da Silva oferece a seguinte tradução: “Ela (Yemoja) está lhe convidando para ir dentro da água com ela, para ir passear na água dela”. (CARVALHO, 1993, p. 108-109).

O primeiro verso apresentado na tradução original traz um termo acessório *ibà* (uma expressão usada para dar o devido respeito a uma pessoa de posição⁷⁹) que não estava na transcrição da toada, entretanto, é utilizada na cantiga nos terreiros. *Iba Asemisemí* é traduzido como *salve a senhora que controla a água*, entretanto na linha seguinte aparece como outro nome de *Yemoja*, o que me faz supor que esse epíteto de *Yemoja* significa *A senhora que controla a água*, mas não está clara a relação etimológica do epíteto com água (*omi*). Provavelmente seja resultado da contração de *ṣiṣẹ* (controlar, operar) e *omi*. Shakiru, propõe que o termo pode significar, *filtro da água* ou *filtrar a água*. Então, nesse caso, *Yemoja* é a purificadora da água, torna a água limpa, pura. Ela traz pureza.

Esta sexta toada da sequência de *Yemoja* novamente traz uma imagem da divindade como a senhora da água, aquela que controla esse elemento. Ela é a própria água. Para seus devotos, a existência desse líquido só é possível graças às divindades mães d’água⁸⁰ como *Yemoja*. O texto da toada apresenta uma imagem de partida da mãe e sua relação com a dor da despedida. *Yemoja* vai embora e isso entristece seus filhos, isso lhes dói.

O sentido “literal” na tradução dessa toada apresenta a rainha, mãe que se vai. Em oposição a essa imagem, Maria das Dores propõe que *Yemoja* está convidando os filhos para dentro d’água. Não é uma proposta de tradução totalmente distante da língua de partida, pois claramente percebe-se que Maria das Dores identificou alguns termos da língua ioruba, tais como *iyá* (mãe), *ọba* (rainha), *omi* (água) e provavelmente *ọmọ* (filho); entretanto, para além da motivação pela identificação dos termos, a devota também relaciona sua divindade protetora às sereias, seres míticos de origem europeia. Segundo a mitologia, esses seres míticos atraem seus amantes e os afogam. A relação estabelecida por Maria das Dores, por outro lado, não leva em consideração que o convite para entrar na água feito pelas sereias e pelas divindades iorubanas das águas, pode ser prejudicial para quem o atende.

A aproximação entre *Yemoja* e as sereias é observável na publicação de Prandi (2001, p. 390-391), na qual vejo que *Yemoja*, por ser muito voluptuosa e querer aproveitar os prazeres da carne, um dia veio à terra em busca de amores, de prazer. Encontrou um belo jovem, levou-o para as águas e com ele viveu todas as delícias do amor, mas o jovem não resistiu e se afogou por ser apenas um homem e não poder permanecer por muito tempo nas profundezas. Assim ocorreu

⁷⁹ Conforme o dicionário Yoruba – Português de José Beniste.

⁸⁰ A maioria das outras divindades femininas tem relação com a água.

todas as noites com diversos pescadores. Por essa razão diz-se que muitos vão ao mar oferecer presentes a *Yemoja* implorando que ela devolva seus entes familiares com vida.

Essa característica terrível de *Yemoja* é pouco difundida no Brasil, conforme aponta Vallado (2002, p. 203-204)

Na concepção popular os defeitos humanos atribuídos à Iemanjá são minimizados, para conceber-lhe a imagem de uma Nossa Senhora sobejamente bela, branca e sem pecados. [...] mesmo aqueles que são atuantes no culto afro-brasileiro, [...] referem-se a Iemanjá levando em conta sempre seus sentimentos de filhos carentes de proteção e cuidado para com sua vida pessoal.

Parece-me que essa imagem mais maternal de *Yemoja* é reforçada pelo sincretismo da divindade com a Nossa Senhora dos católicos, tanto para os adeptos quanto para o conhecimento popular. A uma mãe, na concepção cristã, não se atribui a imagem de voluptuosidade própria de *Yemoja*, tampouco se pode pensar que uma figura materna atraia alguém para o afogamento, pois ela deve tratar a todos com carinho, atenção e cuidado. *Yemoja*, no Brasil, provavelmente, nunca venha a ser vista como uma amante perigosa.

Toada 07 –

Transcrição da Toada:

Ògún orò Yemoja
 Ògún orò Yemoja
 Ìyá l'ókè l'ódò l'áyé wa
 Ògún orò Yemoja
 Ìyá l'ábé Olúmọ l'áyé wa
 Ògún orò Yemoja

Tradução Literal:

Ògún orò Yemoja – Grande *Yemoja*; uma exclamação de prestígio, da alta patente da divindade
 Ìyá l'ókè l'ódò l'áyé wa – Mãe na montanha (céu), mãe no rio (terra) e mãe no nosso mundo
 Ìyá l'ábé Olúmọ l'áyé wa – A mãe ao pé da rocha *Olúmọ* e a mãe em nosso mundo
 Olúmọ – Uma rocha sagrada em *Abeokuta*

Abraham oferece informação detalhada sobre a importância histórica e religiosa dessa pedra: “Em torno de 1829 o guerreiro *Lámondi* havia começado a reunir os dispersos *Egbá* e, tendo decidido migrar, eles enviaram *Sódeké*, um homem de *Ipóro* para fundar *Abéokúta*, ao redor de 1830, sob a rocha denominada *Olúmọ*” (1975:75)

Tradução Ficcional -

Para Amara Gomes esta toada expressa que *Yemoja* gosta mais de *Ògún* que de *Ọṣun*, pois diz: *Ògún orò Yemoja*. Jaci Felipe da Costa interpreta: “Dá a interpretação de que ela está no mar, chamando de lá do mar.” (CARVALHO, 1993, p. 109-110).

Essa toada explora toda a grandeza da divindade, sua alta patente divina (*Ògún orò Yemoja*) e seus domínios como mãe e deusa, no céu, na terra e no nosso mundo. Se puder assim interpretar, a toada define *Yemoja* como divindade de primeira grandeza e que deve ser reverenciada em todos os lugares. Além disso, sabe-se da grande importância de *Yemoja* como

responsável ao lado de *Òrìṣànlá* pela criação do mundo e da humanidade. Ele responsável por moldar os homens e ela por sustentar suas cabeças. Por essa razão, sua grandeza é vista e respeitada em todos os lugares.

José Jorge de Carvalho explica que uma vez sendo *Yemoja* a divindade regente do povo *Egbá*, é por meio dela que esse povo disperso se reúne ao redor de uma rocha sagrada (*Olúmo*) em *Abeokuta* e se reorganiza como povo. Shakiru também reforça esse fato histórico e propõe que o povo se reúne embaixo dessa rocha sagrada. Eu me arriscaria a dizer que ela também reúne seu povo nesta segunda diáspora para o Brasil já que é em torno dela, *Yemoja*, que os adeptos do Xangô do Recife se reúnem para celebrar sua fé. Concluo isso, pois alguns dos principais terreiros do Xangô são a ela dedicados, dentre os quais destacam-se o Sítio de Pai Adão e o terreiro conhecido como Casa de Vó, o primeiro, *Ilê Obá Ogunté* e o segundo *Ilê Yemoja Ògúnté*.

Em muitas traduções propostas por Carvalho (1993) vemos, por um lado, o aparecimento de palavras sem a devida tradução ou explicação, como é o caso dos epítetos, já discutidos nessa análise, por outro, o rigor de clarificação de termos ou expressões com notas explicativas. Há uma tendência ao que Antoine Berman (1985) chamaria de clarificação nas traduções apresentadas por Carvalho. Para Berman (1985 *In: VENUTI, 2000, p. 281*), “clarificação é inerente em tradução, na medida em que cada tradução compreende algum grau de explicitação.”⁸¹ Essa característica é semelhante às versões de *oriki* a que Risério (1996, p. 96), teve acesso para compor suas propostas de transcrição. “[...] as versões que me chegaram às mãos eram todas elas explicativas, prosaicas (mesmo quando versificadas), mais preocupadas com a realidade extratextual do que com a realidade do próprio texto.”

A explicitação pode ser a manifestação de algo que não está aparente, mas escondido ou reprimido, no original. Tradução pela virtude do seu próprio movimento, põe esse elemento em ação. [...] Mas num sentido negativo, explicitação tem o objetivo de tornar “claro” o que não deseja ser claro no original.⁸² (BERMAN, 1985 *In: VENUTI, 2000, p. 281*).

Berman apresenta a estratégia de clarificação como uma tendência, ao mesmo tempo deformadora e essencial para a existência da tradução. A tarefa tradutória é ao mesmo tempo uma tarefa de clarificação ou explicitação. O problema está em saber quais são os limites desse empreendimento. Não se espera que uma tradução seja uma compilação de notas explicativas, o que muitas vezes aparece na publicação de Carvalho (1993). Um trabalho etnográfico como o de Carvalho, conforme Haring (2015), muitas vezes parece roteiro de peças de teatro em que as observações etnográficas se assemelham às rubricas, como se a transcrição fosse construída para o

⁸¹ Tradução minha do original: (...) *is inherent in translation, to the extent that every translation comprises some degree of explicitation.*

⁸² Tradução minha do original: *the explicitation can be the manifestation of something that is not apparent, but concealed or repressed, in the original. Translation, by virtue of its own movement, puts into play this element. (...) But in a negative sense, explicitation aims to render “clear” what does not wish to be clear in the original.*

fim próprio da *performance*. Por outro lado, também não se espera que a tradução tenha tantas camadas obscuras de sentido como o texto de partida tem para o estrangeiro.

Para essa toada N° 07 são propostas duas traduções “ficcionalis”. A primeira foi proposta por Amara Gomes que diz que *Yemoja* prefere *Ògún* a *Ọṣun*. Nesse caso, a motivação da preferência da mãe por *Ògún*, deve-se, provavelmente ao fato de muitas cantigas em louvor a *Yemoja* conterem palavras que são facilmente compreendidas, como o nome de *Ògún*, sem levar em consideração a característica tonal da língua iorubá, que faz com que, a depender das marcas tonais, *ogun*⁸³ signifique outras coisas além do nome da divindade. Amara Gomes, nessa proposta, traz para o ponto de vista de seu próprio *Òrìṣà*, *Ọṣun*, o sentido interpretativo da toada. Provavelmente, Amara tenta se colocar no lugar de *Ọṣun*, que não é mencionada nas toadas a *Yemoja*. Se *Yemoja* é a mãe de todos os *Òrìṣà*, seria natural que os nomes deles também fossem mencionados no complexo de suas toadas, não apenas o nome de *Ògún*.

A segunda tradução “ficcional” é proposta por Jaci Felipe da Costa, que novamente atualiza a imagem de *Yemoja* como a mãe d’água que chama seus filhos para o mar. Provavelmente, Jaci identificou o termo *ódò*⁸⁴ (rio) e sabendo que é um termo relativo à água e à *Yemoja*, o confundiu com *òkun* (mar) devido ao fato de, como já apontado, *Yemoja* ser a divindade do mar no Brasil. Tomando essa hipótese como verdadeira, percebo, na tradução de Jaci, uma tendência à adaptação de sentidos. Aqui acrescento mais uma tendência deformadora às que foram apresentadas por Berman (1985). Provavelmente não faria sentido para o adepto do candomblé afirmar que *Yemoja* chama seus filhos para o rio, mas para o mar.

**Toada 08 –
Transcrição da Toada:**

Èjèmúsèkè
Yemoja òkun terere Yemoja

Tradução Literal:

Èjèmúsèkè – Outro epíteto de Yemoja
Yemoja òkun terere Yemoja – Yemoja, o mar que flui suavemente

Tradução Ficcional:

Jaci Felipe da Costa associa mais uma vez que o significado do texto ao desenvolvimento da festa em homenagem a *Yemoja*, que é celebrada no mar: “Ela já saiu do mar e já chegou. A balsa já chegou perto da praia e então é alegria, as águas já a trouxeram”. (CARVALHO, 1993, p. 110).

Nessa última canção a *Yemoja*, pela primeira vez aparece de fato referência ao mar em relação a ela. Ela é o mar que flui suavemente. É *Yemoja* que atribui leveza e calmaria a *òkun*, o mar. Embora sendo uma divindade do rio, ela é filha do mar (*Olóòkun*) e para ele corre, torna-o suave, leve, calmo. Ela se torna o mar que flui suavemente (*òkun terere*).

⁸³Grafei essa palavra sem a acentuação característica a fim de neutralizá-la de sentido, processo que me parece acontecer na audição da mesma para dar-lhe o sentido que os adeptos do culto lhe atribuem.

⁸⁴No Xangô do Recife saúda-se *Yemoja* com a expressão: *ódò mi o!* (algo como água do rio ou meu rio).

Percebe-se a identificação do termo *òkun* (mar) na toada; entretanto, a proposta da tradução “ficcional” foi mais motivada pela entrega do presente de *Yemoja* que é feita no mar. Isso ocorre, como já vimos em outros momentos desta análise, devido à importância que a *performance* tem como forma de construir sentido. Jacques Derrida (1999) defende que a unidade de medida de uma tradução seja a palavra.

A unidade de medida é a unidade da palavra. A filosofia da tradução, a ética da tradução - se é que tradução tem essas coisas - hoje aspira a ser uma filosofia da palavra, uma linguística ou ética da palavra. O princípio da tradução é a palavra. Nada é menos inocente, pleonástico e natural, nada é mais histórico que essa proposição, mesmo que pareça tão óbvia. (DERRIDA, 1999 *In*: VENUTI, 2000, p. 428).⁸⁵

As ideias de Derrida parecem óbvias se pensarmos a tradução como atividade estrita da linguagem escrita. Interessa-me a tradução num outro sentido, mais amplo em que a tradução encontra outro sentido, mais performático - se pudermos formar tal proposição - a tradução “ficcional” como venho descrevendo. Enquanto, conforme Derrida, a unidade de medida da tradução seria a palavra, convenço-me de que a unidade de medida da tradução “ficcional” seja o gesto, a *performance* - ou pelo menos a força que a engendra. É a *performance* que suscita os sentidos mais profundos do texto ritual, pelo menos é por meio da *performance* que mais claramente os devotos dos *Òriṣà* manifestam e justificam a compreensão de sua divindade. Nesse sentido, Jaci Felipe da Costa compreende que a toada seja totalmente relacionada à *performance* da entrega do presente de *Yemoja*. Por outro lado, embora o sentido original da toada, não tenha necessária relação direta com a tradução “ficcional” proposta pelo devoto, só se pode navegar por águas tranquilas, suaves e calmas. É em águas tranquilas que se entrega o presente à divindade. As traduções “fissionais”, vistas pela ótica da *performance*, serão confiáveis e relevantes à medida que considerarem o valor ritual e afetivo da toada.

Abaixo temos uma tabela resumindo a análise das cantigas à *Yemoja* com traduções “fissionais”:

⁸⁵ Tradução minha da versão em inglês de Lawrence Venuti: *The unit of measurement is the unit of the word. The philosophy of translation, the ethics of translation - if translation does in fact have these things - today aspires to be a philosophy of the word, a linguistics or ethics of the word. At the beginning of translation is the word. Nothing is less innocent, pleonastic and natural, nothing is more historical than this proposition, even if it seems too obvious.*

Tabela 4– Òrìṣà Yemoja.

Òrìṣà	Nº DA TOADA	INÍCIO DA TOADA	TRADUÇÃO LITERAL	TRADUÇÃO FICCIONAL	TRADUTOR FICCIONAL	MOTIVAÇÃO	ESTRATÉGIA	RELAÇÃO C/ ORIGINAL	MITO (PRANDI, 2001)
	1	Omọ omí eyin dà	Filhos da água onde estão vocês?	Ela vem trazendo um remorso no coração da gente.	Maria de Yemoja	1 – Intuitiva; 2– Maternidade de Yemoja; 3– Identificação do termo <i>omọ</i>	1 – Ressignificação; 2 – Recriação em Comparação com o sincretismo	Direta em relação à maternidade da divindade.	1 – Yemoja é violentada pelo filho e dá à luz aos Òrìṣà; 2 – Yemoja dá à luz as estrelas, as nuvens e os Òrìṣà;
	2	Yemoja dóde àwòyó	Yemoja veio	Yemoja já viu e está vendo	Maria de Yemoja	Associação fonética do termo <i>àwòyó</i> com o português coloquial já <i>oiô</i> .	Paralelismo e ressignificação	Direta em relação à vinda de Yemoja.	Yemoja vinga seu filho e destrói a primeira humanidade.
Yemoja	3	Ìyá k'ò gba kóle onísòwò Yemoja	A mãe nada aceita na base da força	Ela vai cuidar de seus filhos	Maria de Yemoja	1 – Maternidade de Yemoja ; 2 – Sequência de sentido tradutório.	Ressignificação	Não há.	...
	4	Ìyá b'ò lèjò b'ó lèjò	Mãe, possa a senhora dançar ou não	1 – Isso aí é Yemoja e Òrìṣ ànlá falando; a santa que tomava conta das cabeças (<i>oridun</i>) 2 – essa toada é ele (<i>Òrìṣ ànlá</i>) namorando com ela (<i>Yemoja</i>).	1 – José Francisco da Silva; 2 - Maria das Dores da Silva	1 – Identificação do termo <i>orí</i> ; 2 – Relação marital entre os dois Òrìṣ às.	1 – Paralelismo e Ressignificação; 2 – Recriação.	1 – Direta relativa ao domínio espiritual da divindade; 2 – Não há.	Yemoja é nomeada protetora das cabeças.

5	O ká re 'lé la bòmí la ş iré	Siga-me à casa para brincar na água	1 – Estamos com o pensamento em Yemoja vindo; Relação de Yemoja com Ògún; 2 - Yemoja recebe toda oferenda com essa toada.	1 – Jaci Felipe da Costa; 2 – Maria das Dores da Silva.	1 – Invocar Yemoja para receber seu presente;	1 – Resignificação intuitiva;	1 – Direta relativa ao chamado; 2 – Não há ligação ao envolvimento com Ògún.	1 – Yemoja trai seu marido Ògún com Ayè; 2 – Yemoja finge-se de morta para enganar Ògún; 3 – Yemoja oferece o sacrifício errado a 'Qş un.
6	Asemisemi Asemisemi	Salve a senhora que controla a água	Ela (Yemoja) está lhe convidando para ir dentro da água com ela, para ir passear na água dela	Maria das Dores da Silva.	1 – Identificação dos termos: iyá (mãe), oba (rainha), omi (água) e omo (filho); 2 – Yemoja é a rainha da água.	Resignificação e paralelismo.	Direta em relação ao domínio natural da divindade.	Yemoja afoga seus amantes no mar.
7	Ògún orò Yemoja	Grande Yemoja	1 – Yemoja gosta mais de Ògún que de 'Qş un; 2 - Ela está no mar, chamando de lá do mar.	1 – Amara Gomes; 2 – Jaci Felipe da Costa.	1 – Termo Ògún e relação com o Òriş à da religiosa; 2 – Termo ódò (rio.)	1 – Recriação e resignificação; 2 – Paralelismo e resignificação.	1 – Não há; 2 – Direta em relação ao domínio natural da divindade	...
8	Èjèmúsèkè	Yemoja , o mar que flui suavemente	Ela já saiu do mar e já chegou.	Jaci Felipe da Costa.	Identificação do termo òkun e relação com a entrega do presente no mar.	Paralelismo e resignificação.	Direta em relação ao domínio do mar e à suavidade da divindade	1 – Yemoja foge de Oke e corre para o mar; 2 – Yemoja afoga seus amantes no mar; 4 – Yemoja mostra aos homens o seu poder sobre as águas.
9	Ògún Yemoja	oròGrande Yemoja	1 – Yemoja gosta mais de Ògún que de 'Qş un; 2 - Ela está no mar, chamando de lá do mar.	1 – Amara Gomes; 2 – Jaci Felipe da Costa.	1 – Termo Ògún e relação com o Òriş à da religiosa; 2 – Termo ódò (rio.)	1 – Recriação e resignificação; 2 – Paralelismo e resignificação.	1 – Não há; 2 – Direta em relação ao domínio natural da divindade	...

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Na tabela reforçei as características atribuídas a *Yemoja*, sendo as principais as relacionadas a seu domínio sobre as águas e sua maternidade dos homens e deuses. As oito toadas presentes na tabela exploram a grandeza e, ao mesmo tempo, a delicadeza da divindade. Essas características são extrapoladas nas propostas de traduções “ficcional” que lançam um olhar poético, delicado e suave sobre a *Yemoja*, relacionando as cantigas principalmente ao ritual do Presente de *Yemoja*. Nota-se a identificação de termos em iorubá utilizados na construção dessas propostas de tradução “ficcional”, são termos relativos à natureza da divindade e a seus domínios: *iyá* (mãe), *oba* (rainha), *omi* (água), *ódò* (rio), *okún* (mar), *óri* (cabeça) e *omo* (filho). Outra motivação foi a associação fonética de sons do iorubá com o português coloquial.

As principais estratégias utilizadas na construção dessas propostas tradutórias foram o paralelismo de sentido, quando a proposta de tradução “ficcional” não é totalmente diferente do sentido “literal”, mas, de certa forma o complementa; a ressignificação, quando o tradutor “ficcional” acrescenta um novo sentido ao próprio texto com base em termos iorubá; recriação, quando é proposta a construção de uma nova narrativa mitopoética para a divindade. Para as oito toadas foram identificadas onze propostas de tradução “ficcional” dentre as quais, sete mantêm algum tipo de relação com o sentido literal do texto. Esse fato leva-me a concluir que os adeptos do culto têm um conhecimento mais sistemático sobre as toadas a *Yemoja* e sobre a linguagem utilizada em seu complexo mitopoético em comparação com outras divindades.

6.6 *Şàngó*

Şàngó é o grande rei do culto Xangô do Recife. É ele que dá nome ao culto e é a divindade mais cultuada. Já ouvi de muitos adeptos do culto que *Şàngó* é um *Òrìşà* vivo, provavelmente referindo-se ao fato de atribuírem-se a ele dois aspectos: um histórico e um divino. Conforme Verger (2002, p. 134), *Şàngó* teria sido o terceiro *Aláàfin Oyó*⁸⁶. Tendo tomado o trono de seu irmão *Dadá*. Esse soberano, de origem nupê ou tapa, reinou com vigor pelo período que lhe coube e era conhecido por seu caráter violento e imperioso. Em seu aspecto divino, *Şàngó* mantém características semelhantes às de seu aspecto histórico; contudo, sendo filho de *Yamasé* e esposo de *Ọşun*, *Obà* e *Oya*. Nos candomblés assim como na África, *Şàngó* é conhecido como o rei viril, violento e justiceiro. É ele quem castiga mentirosos e ladrões. É a ele que se pede auxílio para resolver problemas com a justiça. *Şàngó* também tem o domínio sobre os trovões e os raios, sendo as pedras de raio um de seus principais *àşę*⁸⁷. Essa pedra é largamente utilizada em seus assentamentos. No Xangô do Recife, esse deus é propiciado com sacrifícios sempre que possível e necessário, mas sua festa é celebrada em junho, com o sacrifício de carneiros e bois. Nessa época do ano se celebra São João entre os cristãos católicos. Uma justificativa provável do sincretismo

⁸⁶Segundo o Dicionário Yorubá Português de José Beniste (2014), *Aláàfin* ou *Aláààfin* é um substantivo usado para referir-se ao soberano da cidade de *Oyó*.

⁸⁷ Fundamento religioso.

entre os dois, *Şàngó* e São João, deve-se ao fato de João ser descrito como um homem que se vestia com peles de carneiro e em sua imagem mais largamente conhecida, o santo católico abraça esse animal. *Şàngó* tem predileção alimentar por carneiro além de comer *àmàlà*, um mingau fervente feito de farinha com água e o *begeri*, uma receita feita com rabada, quiabo, azeite de dendê, pimenta e sal. Os adeptos do xangô pernambucano alegram-se em poder alimentar seu patrono sempre que possível, pois assim como *Èşù*, *Şàngó* nunca está satisfeito e sempre quer comer mais.

Todos os elementos característicos dessa divindade apontados acima podem ser vistos no complexo de suas cantigas conforme veremos a seguir:

Toada 01 –

Transcrição da Toada:

Firima firima *Ọba* *Òso*

Firima *Aláírà* firima *Ọba* *Òso*

Tradução Literal:

Firima – provavelmente um advérbio de modo para descrever a grandeza de *Şàngó*

Grande *Aláírà*, grande *Ọba* *Òso*⁸⁸

Tradução Ficcional:

Maria das Dores da Silva explica um dos significados rituais desse texto: “Se a gente cantar essa toada e ele quiser que você dê a ele uma urtiga, ele está pedindo a urtiga para comer”. (CARVALHO, 1993, p. 117).

Essa toada aponta a grandeza incontestável dessa divindade em todos os cultos aos *Òrìşà*. Ele é o Grande *Ọba*, o grande rei. O termo *Ọba*, aliás, é um dos mais recorrentes ao referir-se à divindade do trovão, além de *Áírà*, muito comum no Recife, que seria uma forma alternativa para escrever *àrá* (trovão), um dos principais domínios da natureza de *Şàngó*, também um dos nomes que se referem a *Şàngó*. Shakiru acredita que a repetição do termo *firima* representa novamente a reprodução de encantamentos que, segundo ele, não tem tradução. Olaijá, por outro lado, propõe que o termo *firima* significa *princesa*. Desse modo, o contexto da cantiga, muda drasticamente, ao invés de tratar da grandeza da divindade, trataria de uma princesa, provavelmente a mulher do rei de *Òso*, o próprio *Şàngó*. Shakiru ainda propõe que *Aláírà* signifique *persistente*, nesse caso, uma das características de um grande rei.

A tradução “ficcional” proposta por Maria das Dores da Silva não apresenta relação com o sentido original do texto. Embora, provavelmente, a devota conheça o termo *Ọba*, sua identificação não foi utilizada para construir a proposta de tradução apresentada. É possível que essa tradução tenha sido motivada por uma relação com algum ritual em que *Şàngó* usa a urtiga. Por ser uma erva *gún* (quente, provoca excitação). Segundo Barros e Napoleão (2013, p. 177), a urtiga (*ewé kanaan*) é uma erva também atribuída a *Şàngó*. Eu mesmo já presenciei a utilização dessa erva macerada na produção ritual de um banho utilizado numa iniciação para essa

⁸⁸ Provavelmente refere-se à região da cidade de *Oyo* onde se estabeleceu *Şàngó*.

divindade. Nunca presenciei *Şàngó* comendo essa erva, de fato, surpreende-me tal informação visto que a erva contém propriedades tóxicas. Entretanto, de acordo com o *Bàbálòrìṣà* José Iguaracy Felipe da Costa, *Şàngó* pode comer a erva quando manifestado em seus iniciados, principalmente se estiver “castigando” seu médium por alguma desobediência ou outra falta.

Toada 02 –

Transcrição da Toada:

Òun ti b’omi f’áya Oba
Olówó Ìdówú Àgbẹḍẹ

Tradução Literal:

Òun ti b’omi f’áya Oba – Ele deu água para a mulher do Rei
Olówó – mestre, senhor
Ìdówú, Àgbẹḍẹ – Nomes de *Şàngó*

Tradução Ficcional:

Algumas pessoas me disseram que esse canto fala de uma briga mítica entre *Şàngó* e *Ìbeji* por causa de uma banana. Lembremos que *Ìdówú* é também o nome de um dos gêmeos sagrados, bastante conhecido em Recife. (CARVALHO, 1993, p. 118).

A primeira imagem que me parece surpreendente nessa toada é a relação de *Şàngó* com água e sua benevolência em relação a ela. *Şàngó* não pode ter contato com água, não a suporta. Seus objetos sagrados não podem ser lavados com água. A toada conta que *Ele deu água para a mulher do Rei* (*Òun ti b’omi f’áya Oba*). Seu elemento, entretanto, é o fogo, a manifestação de seu poder natural. Uma análise da estrutura textual da toada permite inferir, contudo, que o sujeito da ação de dar água seja outra pessoa já que, como já vimos, é a própria divindade o grande *Oba*. Alguém, portanto poderia ter dado água à sua esposa, o grande *Ìdówú*, o grande *Àgbẹḍẹ*.

A tradução propõe que *Ìdówú*, *Àgbẹḍẹ* são outros nomes de *Şàngó*, mas em outras toadas vemos que *Àgbẹḍẹ* é um nome de *Ògún*, o que faz mais sentido, visto que segundo Beniste (2014), esse termo significa forja, oficina do ferreiro, e *Ògún* é o ferreiro dos deuses, como já discuti. Essa explicação faz mais sentido inclusive para Shakiru e Olaifá. Como já apresentado, Shakiru diz que *Àgbẹḍẹ* significa *ferreiro*, já Olaifá afirma que o termo significa *ourives*. Mesmo significando coisas diferentes para ambos tradutores, o termo refere-se a metais, para um, o ferro, para outro, o ouro. Por essa razão, aparentemente mais apropriado *Ògún*. Isso faz com que essa relação se torne obscura quando ligada a *Şàngó*. Já *Ìdówú*, segundo a tradição religiosa é o nome do terceiro irmão gêmeo dos *Ìbeji*⁸⁹, o termo também aparece no dicionário de Beniste e, segundo o verbete, é o nome que se dá ao terceiro filho gêmeo. Os falantes yorubás, Shakiru, Olaifá e Samir, concordam com as propostas de tradução um do outro para ambos os termos, o que por sua vez coincidem com o que está no dicionário de Beniste. Assim sendo, a proposta de tradução “literal” não me parece totalmente satisfatória, devido à imprecisão de atribuição de sentido dos

⁸⁹ Ao contrário do que muitos adeptos do candomblé pensam, as divindades *Ìbeji*, crianças gêmeas sincretizadas nos santos católicos Cosme e Damião, são na verdade três e o terceiro chama-se *Ìdówú*.

termos e do sujeito da ação verbal de oferecer água. Ainda sobre *Òun ti b'omi f'áya Oba* traduzido como *Ele deu água para a mulher do Rei*, Shakiru acredita que seria melhor traduzida se o verbo estivesse no presente. Além disso, propõe que *Olówó*, além de significar *mestre e senhor* conforme Carvalho, refira-se a uma *pessoa rica*, entretanto, não muda a proposta de tradução de Carvalho.

A tradução “ficcional” propõe que a toada narra uma briga mítica entre *Şàngó* e *Ìbejì* por causa de uma banana. Provavelmente a consciência de que *Ìdówú* refere-se a um dos gêmeos sagrados motivou a construção dessa proposta tradutória. Tal motivação foi, provavelmente, seguida pela assimilação aural de *Àgbèdè* por *ogèdè* (banana). Se a cantiga pertence ao ritual do *şiré*⁹⁰ de *Şàngó*, só faria sentido se atribuída relação entre ele e os gêmeos. Aparentemente, os adeptos do Xangô do Recife desconhecem outros nomes atribuídos a *Şàngó*, além dos que são reconhecidos como suas qualidades⁹¹ ou dos que referem-se a seus títulos, não reconhecem, portanto, que *Ìdówú* ou *Àgbèdè* possam ser nomes, títulos ou epítetos de *Şàngó*.

Toada 03 –

Transcrição da Toada:

E k'ó díde Àrè mú e k'ó díde
 Jó bí onílé Baba k'ó díde
 Ìyá ọmọ Baba o fi 'yé òrìrì
 ş e 'yẹ ọmọ bọrọrọ
 Àrè mú k'ó mọ d'ìjà
 K'o f'ọba lóni o
 Bẹ ọsin be ọsin

Tradução Literal:

Àrè mú e k'ó díde – *Àrè mú*⁹², levante-se
 Jó bí onílé Baba k'ó díde – Pai, levante-se e dance como o dono da terra
 Ìyá ọmọ Baba o fi 'yé òrìrì – O filho da mãe; o pai usa as plumas do *òrìrì*
 Baba o fi 'yé òrìrì ş e 'yẹ ọmọ – O pai usa as penas do *òrìrì* para adornar a criança
 bọrọrọ – Advérbio que descreve a ação de adornar com plumas
 Àrè mú k'ó mọ d'ìjà – *Àrè mú*, não deixe isso se transformar em briga
 K'o f'ọba lóni o Bẹ ọsin – Louvem o rei hoje
 be ọsin – Louvem o rei; usado musicalmente como um coro, para enfatizar a ação de louvar
 ọsin – Termo nativo para *Oba*
 òrìrì – um pássaro; R. C. Abraham registra *òrìrì* como uma espécie de pomba (*Turtur Afer Kilimensis*)

Tradução Ficcional:

Isaura explica, ouvindo diferentemente as palavras do texto:

⁹⁰ O termo significa brincar e é utilizado para referir-se às festas públicas aos *Òrìşà*. O termo pode referir-se à toda a festa ou a cada parte da festa em que se louva as divindades individualmente.

⁹¹ Qualidades são como avatares ou epifanias de uma divindade. Nos *candomblés* de tradição iorubá, acredita-se que as divindades podem se manifestar e de formas diferentes que representam momentos específicos de sua história e traços diversos de sua natureza. Outra explicação seria que as qualidades de um *Òrìşà* à também podem se referir a outras divindades que tiveram seu culto aglutinado ao de uma divindade mais popular. A presença de qualidades de *Òrìşà* à justifica a possível manifestação de mais de uma pessoa com a “mesma” divindade numa festa pública no Brasil. O contrário aparentemente não ocorre na África, onde apenas um médium se manifestará nos momentos de aparição pública da divindade.

⁹² Segundo do dicionário Yorubá Português de José Beniste (2014), o termo *àrẹmọ* ou *àrẹmu* pode tanto significar o primogênito, portanto, a criança mais velha de uma família, quanto pode designar o príncipe da família real de *Oyo*.

“*Ekó didé* foi a pena que *Òrìṣànlà* botou na cabeça. É a pena de um passarinho vermelho. *Òrìṣànlà* botou essa pena na cabeça para salvar *Şàngó*. E essa peninha é um *aşę* (remédio espiritual)”. (CARVALHO, 1993, p. 118-119).

A terceira toada explora a dignidade do *Òrìṣà* em sua dança e em seus adornos. Toda sua imponência é descrita, além de apresentar também o convite ao seu louvor. Espera-se que toda a comunidade do culto louve e reverencie o rei que dança como o dono da terra. Na proposta de Carvalho, novamente aparece um termo explicado apenas como outro nome da divindade a que se refere. Olaifa propõe *Àrèmú* como um nome de louvor para divindades masculinas, novamente faz sentido a informação de Shakiru, de que as palavras usadas em encantamentos não tem tradução, mas creio que mesmo não tendo tradução, tem função e essa função carrega em si um apontamento de significado.

Alguns dos termos da toada são bastante conhecidos do povo do Xangô como já vimos em traduções “ficcionalis” anteriores *díde* (levantar), *baba* (pai), *òmọ* (filho, criança) e *óba* (rei); entretanto, nenhum desses termos foi usado na proposta dessa tradução “ficcional”, construída a partir da audição de *e k’ó díde* como *ikódíde*, pena ritual do pássaro *ódíde*⁹³ usada para adornar a cabeça dos *iyàwó*. É um objeto de extrema importância ritual que Isaura bem sabe: “E essa peninha é um *aşę*”. Uma narrativa descreve a amizade entre *Òrìṣànlà* e o papagaio *ódíde* e como Èş ù, por inveja, os enganou e fez com que *Òrìṣànlà* expulsasse seu amigo de casa por ter sua cauda intumescida com azeite de dendê, um dos principais tabus de *Òrìṣànlà*. Não obstante, o velho guardou uma pena consigo como recordação do seu grande amigo. (PRANDI, 2001, p. 509-510). Outra narrativa descreve como *Òrìṣànlà* teve sua coroa enfeitada por sua serva com penas vermelhas de *ódíde*, despertando a inveja e admiração de todos.

No complexo dos mitos sobre *’Ọşun* também aparece uma narrativa que descreve a importância da plumagem dessa ave. Segundo narra Prandi, *Òrìṣànlà* tinha três esposas e a principal delas era filha de *’Ọşun*. Por ser a esposa principal, era responsável por cuidar das paramentas e vestimentas do Grande *Òrìṣà*, isso causava muita inveja nas outras mulheres que sempre queriam prejudicá-la jogando as ferramentas do esposo ao mar além de outras artimanhas contra a dignidade da primeira. Um dia, as duas puseram um preparado mágico no trono da esposa principal que ao sentar-se começou a sangrar e em desespero fugiu horrorizada por saber que infringiria tabu ao marido que não suporta a cor vermelha. Foi expulsa de casa por seu marido. Em desespero, a mulher pediu ajuda a sua mãe *’Ọşun* que cuidou dela e fez um preparado com ervas maceradas. Ao tirar a filha do banho, viu que no fundo da bacia não jazia sangue, mas lindas penas vermelhas do papagaio tão raro e apreciado por todos, inclusive por *Òrìṣànlà*, o papagaio *ódíde*. O próprio *Òrìṣànlà* considerava tais penas um magnífico adorno e os queria para si. Os rumores de que *’Ọşun* teria muitos *ódíde* fez com que ele fosse visitá-la em busca da rara plumagem. Qual não foi sua surpresa ao chegar na casa da deusa e ver a sua própria esposa

⁹³Um papagaio sagrado que tem as penas cinzas, mas cujas penas da cauda são vermelhas.

lindamente adornada com elas. Ela estava tão linda que *Òrìṣànlà* a perdoou. Feliz, o grande *Òrìṣà* determinou que, daquele dia em diante, as sacerdotisas dos *Òrìṣà*, as *iyàwó*, deveriam usar uma pena daquelas enfeitando suas frentes raspadas e pintadas de modo a facilitar sua identificação por parte dos *Òrìṣà*. (PRANDI, 2001, p. 329-332).

Aparentemente, o conhecimento desses mitos relativos às penas do papagaio, o valor que *Òrìṣànlà* confere a esse tipo de plumagem e sua importância ritual, motivaram a audição do primeiro verso da toada e sua interpretação posterior, bem como a construção de uma narrativa em que *Òrìṣànlà* teria salvado *Ṣàngó* com essa pena mágica já que a pena é vermelha e essa é a cor de *Ṣàngó*.

A audição equivocada dos termos provoca a mudança da função referencial - se pensarmos na informação documental de *E k'ó díde* (levantar-se) em comparação com *ikódíde* (a pena sagrada) - do texto. Para Risério (1996, p. 89), o “momento da reinvenção do poema” é marcado pelo recuo da “função referencial da linguagem” “para que reine, em sua plenitude, a função poética.” O mito é poético, confere certa beleza alegórica ao sentido da toada. Ouvir um termo, ao invés de outro, parece ser favorável não só ao desvelamento de um sentido referencial possível a partir do texto original, mas também porque confere delicadeza ao texto ao revelar a relação entre as duas divindades, *Òrìṣànlà* e *Ṣàngó*.

Creio que nessa cantiga e em outras, os devotos das divindades que propõe traduções ficcionais são capazes de identificar termos da língua iorubá, mas não conseguem precisar a relação desses termos com a divindade. Desse modo, deslocam a função referencial do texto original em direção a outra divindade dando sentido maior à cantiga. Ora, a pena vermelha faz mais sentido se relacionada a *Òrìṣànlà* ou a *Ṣun* especialmente se levarmos em consideração o mito narrado acima. Embora os iniciados a *Ṣàngó* também a utilizem para adornar suas frentes, a compreensão mitológica da pluma não se aproxima dele. Por outro lado, a palavra *baba* (pai) também se repete largamente nessa toada, o que pode ainda ter favorecido a interpretação, visto que *Òrìṣànlà* é pai de *Ṣàngó*. Nada mais natural que *Ṣàngó* tenha sido salvo por seu pai ao usar a peninha.

Como uma prece, a próxima toada pede à divindade que venha em socorro de seus filhos, que desça dos céus e apresse-se em seu auxílio. É toda uma prece a *Ṣàngó*. É uma *àdùrà*, “equivalente iorubano para *pray*. *Àdùrà* é reza, prece, em seu sentido ‘clássico’⁹⁴ de petição dirigida a uma divindade.” (RISÉRIO, 1996, p. 92) A cantiga a seguir é uma das poucas que justificam a intuição dos adeptos que, mesmo não tendo domínio da língua iorubá, informam que suas toadas são preces aos *Òrìṣà*. Tal proposição, entretanto, não é verdadeira para todo o complexo das cantigas às divindades.

⁹⁴ Destaques do autor.

Toada 04 –**Transcrição da Toada:**

Ọba sùré wá sùré wá
 Olúwa mi o kòò ẹ ẹ ẹ è
 Kòtòkòtò la ó dé ùpè Ọba sùré wá
 ẹrù bà mí ẹrù jeje Ọba sùré wá

Tradução Literal:

Ọba sùré wá – Rei, desça depressa
 Olúwa mi o kòò ẹ ẹ ẹ è – Meu senhor, venha ligeiro
 Olúwa mi o kòò ẹ ẹ ẹ è – Por caminhos abruptos nós alcançaremos (nossas preces)
 ẹrù bà mí – sinto medo, tremo
 ẹrù jeje Ọba sùré wá – muito medo. Rei, desça depressa.

Tradução Ficcional:

Eis uma tradução ficcional indicada por dois importantes líderes do Xangô, ativando um mito sobre a relação entre *Şàngó* e *Ọbá*:
 “Aqui, *Ọbá* está dizendo que só ela sabe dar o tempero da comida dele (*Şàngó*). Aí a gente tá pedindo que alguma coisa que esteja faltando ali, que ele complete, que só ela conhece o tempero dele”.
 Provavelmente capitalizou-se aqui a identidade fonética entre *Ọbá* (Rei) e *Ọbá* (o Òriş à), sem levar em conta a diferença nos tons das duas palavras.
 (CARVALHO, 1993, p. 121).

Mesmo identificando as toadas em sua maioria como preces, as traduções “fissionais” propostas para essa toada se movimentam no sentido da criação de um texto narrativo, mítico. Algumas dessas narrativas míticas, como já mostrei em outros casos, são propostas para justificar a audição de termos que para os fiéis seriam atribuídos a outras divindades. É o caso da proposta apresentada aqui. Nessa tradução “ficcional”, provavelmente motivada pelo paralelismo fonético entre *Ọba* (Rei) e *Ọbá* (o Òriş à), é ativado um mito sobre a relação de *Şàngó* e *Ọbá* em que ela afirma ser a única a saber preparar as comidas de seu marido com seu tempero favorito.

Tal mito apresenta-se de forma oposta ao que se diz mais comumente sobre ela e ao que inclusive se encontra na literatura a seu respeito, de que *Ọbá* tinha necessidade de agradar seu marido preparando-lhe os melhores pratos, mas, como era a terceira esposa, ficava atenta ao que as outras esposas preparavam para agradá-lo; assim, sempre queria saber os segredos do tempero de *Ọşun*, ao que a esposa favorita, irritada, se propôs a ensinar-lhe uma receita, mas para enganá-la. Uma vez, convidou a rival a visitá-la e, segundo ela, ensinar-lhe-ia uma deliciosa sopa. Ao encontrar *Ọbá*, *Ọşun* estava com um pano que lhe amarrava a cabeça e cobria uma de suas orelhas. *Ọşun* fez sua rival pensar que havia cortado uma de suas próprias orelhas para preparar a sopa que tanto agradava seu marido em comum. Contudo o que boiava no preparado eram cogumelos. *Şàngó* se deliciou com a sopa e rapidamente levou a favorita para o quarto. No dia seguinte era a vez de *Ọbá* cuidar do marido. Ingenuamente, ela cortou a própria orelha e preparou a tal sopa, que despertou o repúdio do esposo. Nesse momento, a rival tirou o lenço da cabeça e mostrou que suas orelhas estavam intactas. (VERGER, 2002, 2011; PRANDI, 2001).

A relação da tradução “ficcional” a esse mito é formada por ideias opostas. No mito recolhido Prandi, *Ọbá* está deveras imbuída em agradar seu marido por meio da alimentação e é

capaz de fazer qualquer coisa, até auto-mutilação, já o mito ativado pela interpretação apresenta uma certa presunção da esposa de *Şàngó* a ser a única que sabe lhe preparar as melhores iguarias.

Sabendo-se da relação conjugal entre *Obá* e *Şàngó* e da insistência da mulher em agradar o marido por meio da alimentação, foi possível invocar essa narrativa mítica. Outra provável motivação relaciona-se ao ritual de oferenda votiva a *Şàngó* em que os religiosos, conforme Carvalho (1993), afirmam pedir a *Obá* que qualquer problema no tempero da oferenda a *Şàngó* seja completada por ela que é a única a conhecer bem o tempero que agrada o marido.

Toada 05 – Transcrição da Toada:

Beę l’ó rí jìgí aládùrà
 Mo r’òba gbójú lé
 Olúkòsò l’aju jìgí aládùrà
 Mo r’òba f’èhìn tì
 Mo mí ş’àfojúdi
 Jìgí aládùrà mo r’òba gbójú lé
 Mo r’òba gbẹkeleş

Tradução Literal:

Beę l’ó rí – Assim se passa
 jìgí aládùrà – Um grande rezador
 Mo r’òba gbójú lé – Tenho um rei que é confiável
 Olúkòsò l’aju – O maior deus Kòso
 Mo r’òba f’èhìn tì – Tenho um Rei em quem posso apoiar minhas costas
 Mo r’òba gbẹkeleş – Tenho um Rei em quem posso confiar
 Mo mí ş’àfojúdi – Mas eu o desprezo

Tradução Ficcional:

O significado do texto pode ser: Não estou adorando *Şàngó* como deveria. O sentimento religioso aqui expresso não é muito distinto do de um cristão, ao fazer um *mea culpa*: Deus é bom e eu sou um pecador que o renega. Maria das Dores da Silva, desconhecendo o sentido literal, mas certamente transmitindo informação que lhe foi dada por quem o conhecia, explica o texto do seguinte modo: “Encosta em mim que eu lhe ajudo em tudo”. (CARVALHO, 1993, p. 124).

Novamente aparece uma descrição de como o grande rei é uma divindade confiável que vem ao auxílio de seus devotos. Percebe-se que os devotos reconhecem sua grandeza e confiança, entretanto duas ideias opostas chamam a atenção nessa tradução, a primeira é a consciência de que na divindade se pode confiar e a seguinte é que mesmo assim, o devoto o despreza, o negligencia. Shakiru propõe que à tradução de *Mo mí ş’àfojúdi* onde aparece essa informação do desprezo do devoto, seja acrescida de que o devoto *se atreve* a desprezá-lo. Essa interpretação foi dada para o verso, devido à identificação do termo *àfojúdi* como atrevido.

Para José Jorge de Carvalho, a oposição paradoxal em que se pode confiar na divindade, mas mesmo assim seu devoto o despreza, pode facilmente ser comparada ao universo cristão em que mesmo Deus sendo bom e amoroso, o homem é um pecador que o renega. Carvalho crê que a informante, Maria das Dores da Silva, mesmo não sabendo a língua original, foi informada do sentido da cantiga por quem o sabia, o que lhe permitiu construir a seguinte interpretação: “Encosta em mim que eu lhe ajudo em tudo”. Entretanto, acredito que a intuição como a que

Campos (1962) atribui a Pound em sua tradução da poesia chinesa, pode também valer para a interpretação da devota. A tradução “ficcional” apresenta ao mesmo tempo a ideia do apoio nas costas e do auxílio oferecidos pela divindade, por outro lado, não se explora a ideia de desprezo dos adeptos. Há uma narrativa que conta que *Ẓàngó* foi rejeitado por seus súditos e por isso se retirou para a floresta e lá se enforcou, “*Ọba so!*”, “O rei se enforcou”, mas ninguém conseguiu encontrar seu corpo o que fez com que todos concluíssem que ele se tornou um *Ọrìṣà*, então todos exclamaram “*Ọba Kòso*” e essa expressão é repetida até hoje pelos sacerdotes de *Ẓàngó* quando há tempestade com relâmpago e trovões.

Toada 06 – Transcrição da Toada:

Èké bo Ìròkò Ìròkò mì tìtì
 Ọba Àrẹ̀mù bo Ìròkò Ìròkò dá kẹ̀kẹ̀
 Igi m’ayo mo r’oba gbójú lé
 Mo r’Ọba gbójú lé
 Mo r’Ọba f’ẹ̀hìn tì

Tradução Literal:

Èké bo Ìròkò – Ìròkò cobre-se de culpa
 Ìròkò mì tìtì - Ìròkò treme (agita-se, tiritita)
 Ọba Àrẹ̀mù bo Ìròkò – *Ẓàngó* salva *Ìròkò*
 Ìròkò dá kẹ̀kẹ̀ – Ìròkò fica quieto
 Igi m’ayo – A árvore se sentirá feliz
 Mo r’Ọba gbójú lé – Tenho um rei em que posso confiar
 Mo r’Ọba f’ẹ̀hìn tì – Tenho um rei em quem posso apoiar minhas costas

Tradução Ficcional:

Maria das Dores da Silva e José Francisco da Silva me contaram o seguinte mito sobre o significado desse texto:

Essa canção é sobre *Ẓàngó* e um pássaro chamado *kẹ̀kẹ̀*, que ele uma vez agradeceu. *Ẓàngó* vinha pelas matas, muito cansado e estava com sede e com fome. Então esse pássaro por nome *kẹ̀kẹ̀* saltou de lá com uma frutazinha, com uma comidinha e mostrou a ele. Então ele agradeceu esse pássaro como se fosse *oyin* (mel), quer dizer, aquele doce que ele deu a ele. Ai *Ẓàngó* cantou:

Keke oyin oko oyin oko omi titi
 Ọba Alajo oyin oko
 Oyin oko ada kẹ̀kẹ̀

Como na maioria dos outros casos, essa tradução ficcional se baseia na identificação inteiramente arbitrária de sons iorubás, cujo sentido literal é desconhecido, com palavras conhecidas pelos membros, sejam de uma língua ou de outra: no presente caso ouviu-se *kẹ̀kẹ̀* e *oyin* (mel e pássaro) em vez de *èké bo Ìròkò*. (CARVALHO, 1993, p. 124-125).

Nesta última toada a *Ẓàngó*, tem-se a repetição da imagem do rei em quem se pode apoiar as costas, confiar. Acrescenta-se aqui a imagem da árvore sagrada, *Ìròkò* (*Chlorophora excelsa*). Provavelmente a árvore aqui é vista como um devoto de *Ẓàngó* que por isso treme *intensamente* em sua presença, conforme propõe Samir para a tradução de *mì tìtì*. Se a cantiga for pensada como uma narrativa linear, um devoto que *Ẓàngó* salvou de perigos. Com base nessa interpretação, seria esse devoto quem canta a toada para *Ẓàngó*. Percebe-se uma relação entre as duas divindades. No culto Xangô do Recife, *Ìròkò* é cultuado apenas na árvore Gameleira Branca (*Ficus doliaria*

M.art, Moraceae), não tendo um complexo musical em sua honra, nem havendo filhos de santo que sejam iniciados para ele, o que pode ocorrer em candomblés de tradição *ketu*, por exemplo. No Xangô, *Ìròkò* aparece em toadas a *Şàngó* como a que ora se analisa e em:

Şàngó Oba Àirá Oba Ìròkò bẹ korò
 Şàngó bẹ korò – *Şàngó* arremete
 Oba Àirá, Oba Ìròkò – Nomes de *Şàngó*
 (CARVALHO, 1993, p. 118).

Aqui, *Ìròkò* é visto como um nome de *Şàngó*, desse modo, concluí que seu culto no Xangô do Recife pode ter sido diluído no de *Şàngó*. Barros e Napoleão (2013) afirmam que quando *Ìròkò* se manifesta num fiel, se comporta de forma muito parecida com *Şàngó*. Essa afirmação, a meu ver, reforça essa hipótese. Mesmo com toda essa possível relação entre *Şàngó* e *Ìròkò*, parece-me que o termo *Ìròkò* foi ignorado na construção da tradução “ficcional” da toada N° 06, tendo-se identificado apenas o termo *keke* (uma ave) que foi ouvido ao invés de *kekẹ* (quieto). Essa audição permitiu que Maria das Dores da Silva e José Francisco da Silva pudessem evocar uma narrativa mítica em que *Şàngó* foi ajudado pela ave *keke* que o alimentou em momento de penúria, logo, a toada seria o próprio *Şàngó* agradecendo à ave.

A seguir apresento a tabela que resume a análise das cantigas de *Şàngó* com suas respectivas traduções em sentido literal e “ficcional”, o que me permitirá fazer algumas generalizações em torno do que elas dizem acerca da divindade e sobre o processo de construção de traduções “fissionais”:

Tabela 5– Òriṣ à Ṣàngó.

Òriṣà	Nº DA TOADA	INÍCIO DA TOADA	TRADUÇÃO LITERAL	TRADUÇÃO FICCIONAL	TRADUTOR FICCIONAL	MOTIVAÇÃO	ESTRATÉGIA	RELAÇÃO C/ ORIGINAL	MITO\ (PRANDI, 2001)
Ṣàngó	1	Firima firima Ọba Òso	Grande <i>Aláírà</i> , grande Ọba Òso	Se a gente cantar essa toada e ele quiser que você dê a ele uma urtiga, ele está pedindo a urtiga para comer.	Maria das Dores da Silva	Relação ritual.	Ressignificação, recriação.	Não há.	...
	2	Òun ti b'omi f'áya Ọba	Ele deu água para a mulher do Rei	Algumas pessoas me disseram que esse canto fala de uma briga mítica entre <i>Ṣàngó</i> e <i>Ìbejì</i> por causa de uma banana	...	Reconhecimento de Ìdówú como nome de um Ìbejì.	Recriação.	Não há.	...
	3	E k'ó díde Àrè mú e k'ó díde	<i>Àrè mú</i> , levante-se	Ekó didé foi a pena que <i>Òriṣànlà</i> botou na cabeça. È a pena de um passarinho vermelho.	Isaura	Audição do termo Ekó didé como <i>ikódíde</i> .	Recriação.	Não há.	1 – `Ọṣ un transforma sangue menstrual em penas de papagaio; 2 – Òriṣ ànlà guarda de lembrança uma pena de ikódíde; 3 – Obatalá usa coroa de ikódíde e é chamado rei dos Òriṣ à.

4	Oba sùré wá sùré wá	Rei, desça depressa	Aqui, <i>Oba</i> está dizendo que só ela sabe dar o tempero da comida dele (<i>Şàngó</i>).	Dois importantes líderes (nomes não informados)	Audição de <i>Oba</i> (a divindade) ao invés de <i>Oba</i> (rei) e relação ritual.	Recriação.	Não há.	<i>Oba</i> corta a orelha induzida por <i>‘Oşun</i> .
5	Beę l’ó rí jìgí aládùrà	Assim se passa. Um grande rezador.	Encosta em mim que eu lhe ajudo em tudo.	Maria das Dores da Silva	Intuitiva ou Indiferente.	Paralelismo.	Relação direta.	<i>Şàngó</i> é rejeitado por seus súditos.
6	Èké bo Ìròkò Ìròkò mì titi	<i>Ìròkò</i> cobre-se de culpa	Essa canção é sobre <i>Şàngó</i> e um pássaro chamado <i>keke</i> , que ele uma vez agradeceu	Maria das Dores da Silva e José Francisco da Silva	Audição de <i>keke</i> (uma ave) ao invés de <i>keke</i> (quieto)	Recriação	Não há.	...

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Foram construídas seis traduções “ficcionalis” com base em seis toadas a *Şàngó*. Em todas elas, em seu sentido literal ou “ficcional”, reforça-se a grandeza e a realeza de *Şàngó*. Ele é o grande *Ọba*, o grande *Aláírá*, o deus em quem o fiel pode se confiar, se apoiar. As toadas são em geral, um convite ao louvor de *Şàngó*. Todas essas informações são alargadas nas propostas de traduções “ficcionalis”, embora apenas uma delas tenha mantido relação direta com o sentido literal. Mesmo divergindo, os sentidos propostos não vão de encontro ao sentido original, mas o ampliam.

Com essa ideia de alargamento de sentido em mente, acredito ser possível a aproximação dessa análise do que aponta Berman (1985) como uma das doze tendências deformadoras das traduções, a expansão:

Toda tradução tende a ser maior que o original. George Steiner disse que a tradução é “inflacionista”. Esta é a consequência, em parte, das duas tendências anteriores. Racionalizar e clarificar requer expansão, uma revelação do que está “escondido” no original. (BERMAN, 1985 *In*: VENUTI, 2000, p. 282).⁹⁵

As traduções “ficcionalis”, em sua maioria, caracterizam-se pelo alargamento do sentido semântico da toada - se não em sentido documental, em sentido pragmático, ritual. Após a publicação de Carvalho (1993), o leitor não poderá apenas observar o sentido “literal” da tradução por si só, mas deverá ampliá-lo a partir do que dizem as traduções “ficcionalis”. Essa ampliação de que fala Berman (1988), no caso da publicação de Carvalho, não ocorre apenas na tradução literal, mas principalmente quando há traduções “ficcionalis”. Em última análise, o sentido ficcional e mítico é, nesse caso, o que está escondido no original e é revelado. De minha parte, não me interessa ver essa tendência à expansão e à clarificação como algo negativo, dado o tipo de tradução que Carvalho, se propõe apresentar. Essas tendências são essenciais à compreensão daquilo que Carvalho apresenta no complexo mitopoético das toadas do Xangô do Recife.

A elaboração de propostas interpretativas analisadas aqui foi em sua maioria motivada pela audição de termos do iorubá como *Ídówú* (terceiro irmão dos gêmeos sagrados), *ekó didé* (levantar-se) ouvido como *ikódide* (pena de uma árvore sagrada), *Ọbá* (a divindade) ao invés de *Ọba* (rei) e *keke* (uma ave) ao invés de *keke* (quieto). Todos esses termos permitiram que traduções fossem propostas utilizando a estratégia da recriação mítica na maioria dos casos, alargando o conhecimento das concepções mitopoéticas de *Şàngó* ora como comedor de urtiga, em sentido ritual, ora como aquele que disputa com os *Ìbejì*, ora como salvo por *Òrìşànlà* com a pena de *ikódide*, ora como esposo cujos segredos alimentares são apenas conhecido por *Ọba*, uma de suas esposas, ora como a divindade em quem o devoto pode apoiar-se, ora como o rei grato a uma pequena ave que o alimentou.

⁹⁵Minha tradução da versão de Lawrence Venuti em: *Every translation tends to be longer than the original. George Steiner said that translation is “inflationist”. This is the consequence, in part, of the two previous tendencies. Rationalizing and clarifying require expansion, an unfolding of what, in the original, is “folded”.* (Grifos do original)

Se se comparar os mitos recolhidos por Prandi acerca de *Şàngó* com os mitos produzidos a partir das traduções ficcionais aqui apresentadas, será vista uma ampliação considerável de compreensão do caráter dessa divindade por parte de seus devotos. *Şàngó* aparece como indefeso em pelo menos duas dessas propostas interpretativas, mas também aparece como o senhor digno de confiança. Essas duas características podem parecer extremamente opostas em sentido, mas nas traduções “ficcionais” aparecem como sentidos complementares daquilo que *Şàngó* representa.

6.7 *Oya*

Primeira mulher de *Şàngó*, segundo Pierre Verger (2002), *Oya* é considerada a divindade dos ventos e tempestades e do rio Níger, ou em iorubá *Odó Oya*, portanto ela também é uma divindade das águas. Por outro lado, no Brasil, ela é conhecida como divindade do fogo, provavelmente devido a sua estreita relação com *Şàngó*. Segundo narrativas diversas, inclusive já apresentadas aqui, *Oya* foi esposa de *Ògún* antes de *Şàngó*. Enfurecido pela traição da esposa, *Ògún* lutou com ela usando uma vara mágica que a dividiu em nove partes, o que provavelmente explicaria seu outro nome pelo qual ela é mais conhecida, *Ìyánsàn*. Outra explicação seria um nome em referência aos supostos nove afluentes do rio Níger, *Aborimesan*. Outra explicação, ainda, remete ao fato de que, depois de ter seguido os conselhos do oráculo e cumpridos os preceitos impostos, *Oya* deu à luz a nove filhos e passou a se chamar *Ìyá omọ meşàn* ou *Ìyámeşàn*, mãe de nove filhos. Ainda hoje ouve-se essa expressão *Ìyámeşàn* em saudações ou invocações rituais a *Oya* nos candomblés.

Oya é a esposa que nunca abandonou *Şàngó* mesmo quando o mesmo se mostrava violento e intempestivo. Ela conheceu o segredo do fogo que *Şàngó* guardara só para si, pois curiosa, não se conteve e provou do preparado mágico que continha esse segredo e como *Şàngó*, *Oya* passou também a cuspir fogo. Há narrativas que contam que além do rio, *Oya* também seria um búfalo, que se transformava em uma linda mulher. *Ògún* descobriu seu segredo e o usou para convencê-la a se casar com ele. As outras mulheres acabaram descobrindo o segredo da rival e a humilharam, ao que *Oya* transformou-se no animal, matou as mulheres e fugiu, mas não antes de deixar seus chifres para os filhos usarem a fim de invocá-la em momento de necessidade. Por essa razão, os chifres de búfalo são usados nos candomblés, em geral no culto a *Oya*, seja para invocá-la, seja em seus assentamentos.

Oya é também uma divindade importantíssima no culto aos mortos, sendo ela a única mulher capaz de dominá-los. Ela é invocada na cerimônia do *Áşęşę*⁹⁶. Há narrativas que contam que ela foi a primeira pessoa a officiar um funeral, por essa razão recebeu a incumbência de dominar os espíritos e de guiá-los nesse momento de passagem que é a morte.

⁹⁶Rito funerário nos candomblés em que, além de se invocar *Oya*, invocam-se os ancestrais familiares e mais importantes do culto. Nesse ritual consagra-se o espírito do morto.

As toadas a *Oya*, de modo geral, descrevem sua natureza intempestiva e não controlável, sendo ela livre para fazer aquilo que lhe apraz. As cantigas sobre seu domínio dos mortos são exploradas nos ritos dedicados aos *egun*, as mesmas todas cantadas no rito funeral.

**Toada 01 –
Transcrição da Toada:**
Ojú lóde re

Tradução Literal:
Lá fora estão os rostos. Isto é: Nós aparecemos lá fora.

Tradução Ficcional:
José Francisco da Silva ofereceu a seguinte tradução ficcional, não de todo incompatível com o sentido literal:
“Eu estou vendo você e você não está me vendo”. (CARVALHO, 1993, p. 132).

Essa primeira toada não permite uma interpretação clara em relação a quem fala, mas pode tanto referir-se aos adeptos do culto quanto aos *egun* que não podem participar da festa e são dominados por *Oya*. A tradução “ficcional” proposta por José Francisco da Silva parece seguir um caminho paralelo ao da tradução literal: “Eu estou vendo você e você não está me vendo”. Essa proposta de tradução certamente justifica a hipótese acima apresentada, pois não se pode ver os *eguns*⁹⁷ e eles não são bem-vindos na festa dos *Òrìṣà*. Uma toada do complexo das toadas do ritual aos *egun* traz uma mensagem semelhante

Àwa l’a ò ri
Ì bí tí ṣe àwa l’a ò rí ì bí tí ṣe
Sentido literal da expressão: Somos nós que não sabemos como funciona (o segredo que se esconde por trás da figura do mascarado, principal símbolo dos mortos). (CARVALHO, 1993, p. 181).

A tradução proposta por uma mãe de santo do Recife coincide diretamente com o sentido literal dessa toada e da toada N° 01. Para a toada do ritual aos *egun*, A mãe de santo propõe: “Aí (nesse texto) *Oya* está dizendo: eu estou vendo vocês e vocês não estão me vendo”. *Oya* certamente conhece o segredo do culto, mas a maioria das pessoas e *Òrìṣà*, não. (CARVALHO, 1993, p. 182). Ela sabe o que há por trás da máscara de *Egúngún*, afinal foi ela quem confeccionou suas roupas. Uma narrativa em Prandi (2001) conta que um dos nove filhos de *Oya* era *Egúngún*, o ancestral que fundou cada cidade e é somente para ela que ele se curva. Ele não impõe medo a sua mãe. (p. 309). Outra narrativa conta como *Oya* ganhou de *Obalúayé* o reino dos mortos em gratidão por ter sido a única que se aproximou dele. *Oya* para ele dançou formando um vento que levantou as palhas que lhe cobriam e revelou sua beleza, ao que o povo o aclamou em admiração (p. 308). Essas narrativas mostram que *Oya* não é alheia ao culto aos mortos, mas o conhece bem.

A toada N° 01 também coincide com a proximidade do fim do *ṣiré* a *Oya*. Provavelmente devido a essa coincidência ritual, foi possível construir uma outra tradução “ficcional”. José

⁹⁷Trata-se aqui de quaisquer espíritos, exceto aqueles que foram consagrados no *Áṣẹṣẹ*.

Iguaracy Felipe da Costa informou-me que, quando se canta essa toada, se está pedindo que *Oya* vá embora; desse modo, nenhum filho de santo poderá mais se manifestar com *Oya*. Se isso ocorrer, a divindade virá apenas para ir embora em seguida. Novamente aqui, percebe-se o quanto o ritual influencia as propostas interpretativas das traduções “ficcionalis”.

Toada 02 –

Transcrição da Toada:

Baba Ayoré ọmọ OlỌya
 Baba Ayoré ọmọ OlỌya
 Oya awo Oya a t’orun wá tẹ o ká re ‘lé
 Oya gbà mí Oya tù mí
 Baba Ayoré ọmọ OlỌya
 Ọbairá kùn dẹdẹ ọmọ OlỌya ‘bá
 Oyamesàn gbà mí o
 Oya o l’ẹjimo o t’óbiri as ba ro

Tradução Literal:

Baba Ayoré ọmọ OlỌya – Pai da alegria; filhos de *Oya*
 Oya awo Oya a t’orun wá tẹ o ká re ‘lé – *Oya* do segredo, *Oya* que vem do céu com todas as honras, venha para casa conosco
 Oya gbà mí Oya tù mí - *Oya* salve-me; *Oya* acaricie-me
 Ọbairá kùn – *Obairá* murmura
 dẹdẹ – Advérbio: o modo como se murmura, se rumoreja. Em sentido lato, este termo pode significar o ruído fundo durante uma tempestade. No presente contexto, parece indicar que *Oya* oferece uma ajuda a seu marido *Şàngó*, deus do trovão.
 Oya o l’ẹjimo – A morada de *Oya*

Tradução Ficcional:

José Francisco da Silva assim explica o significado: “Aí quer dizer que a gente está “mimando” ela, ajeitando ela. Eu pedi uma coisa dela e então eu estou mimando ela para poder ganhar essa mulher”. (CARVALHO, 1993, p. 132-133).

A toada acima provavelmente indica a relação entre *Oya* e seu marido *Şàngó*. A toada provavelmente descreve um ruído, conforme informa José Jorge de Carvalho em seu comentário. Para Carvalho, é possível que na toada esteja aparente o barulho de uma tempestade. Uma tempestade, além da chuva contém ventos fortes, raios e trovoadas, o que pode ser interpretado como encontro de *Şàngó* (deus do trovão) e *Oya* (deusa dos ventos e dos raios.). Talvez a ajuda a que José Jorge de Carvalho se refira esteja de fato ligada a essa relação que as duas divindades mantêm com a tempestade.

Shakiru propõe que o termo *sa*, em *o t’óbiri as ba ro*, significa *correr*, ao que Samir propõe que *óbiri* significa, *dar a luz*, assim, propõe que *Oya dá a luz e fuge*.

A tradução “ficcional” proposta por José Francisco da Silva, aparentemente identifica na toada essa relação entre os deuses, ao dizer que os adeptos querem ganhar a atenção de *Oya*, mimando-a; outrossim, provavelmente essa interpretação foi motivada pela audição de *óbiri* como *obìnrin* (mulher).

Toada 03 –

Transcrição da Toada:

Ó g’orí (g’oro) ilé o girigiri

ile ni ay Djẹgbe
 Ó g'orí (g'oro) ilé o gàràgàrà
 obinrin Ìdòwú g'oro ilé o
 girigiri o nb'okọ omọ rẹ lo

Tradução Literal:

Ó g'orí ilé o girigiri - ela trepa rapidamente dentro de casa
 Ó g'orí (g'oro) ilé o gàràgàrà - ela trepa ligeiro dentro de casa
 obinrin Ìdòwú g'oro ilé o girigiri - A mulher Ìdòwú trepa ligeiro dentro de casa
 o nb'okọ omọ rẹ lo - Ela vai embora com o marido da filha

Este canto exibe o caráter aterrador, desavergonhado e despreocupado de Oya, que não tem escrúpulos em fugir com o marido da sua própria filha. Ela faz o que mais lhe apraz. Oya se desvia como quer dos padrões estabelecidos de conduta.

Esse comentário no caráter de Oya feito por Olaniyan coincide com o que se diz no xangô do Recife sobre a personalidade desse Òrìṣà (ver Segato, 1992) (CARVALHO, 1993, p. 130).

A única mudança proposta por Shakiru diz respeito a *Oya trepar ligeiro até o topo da casa* e não dentro da casa, conforme a publicação. José Iguaracy Felipe da Costa falou-me que essa toada explora tudo o que *Oya* representa. *Oya* é uma divindade que como a tempestade, seu domínio, não tem barreiras ou limites. Essa consciência acerca da natureza de *Oya* parece ser clara entre os adeptos do Candomblé, como também nos versos desta cantiga. “Também os deuses iorubanos são imor(t)ais: deuses fálicos, deusas voluptuosas, ambos imodestos em suas façanhas sexuais, exemplos plenos de exuberância erótica. E seus cânticos celebram franca e enfaticamente esta sensualidade.” (RISÉRIO, 1996, p.84).

Risério (1996) informa de sua dificuldade ao tentar traduzir descrições de certas forma heterodoxas das divindades. Ele buscou ser ao mesmo tempo fiel à imagem, não fazer uma tradução “acanalhada”, desrespeitosa. Esse meio termo de que fala Risério é decisão fundamental quando se traduz uma *oratura* que ao mesmo tempo envolve religiosidade e cultura. Parece importar mais o efeito da toada, não necessariamente suas palavras. Tais efeitos aparecem na tradução “literal” das toadas e de modo geral, são ressignificados nas traduções “ficcionalis”. O próprio Carvalho (1993) já percebia tais efeitos poéticos em suas traduções:

Muitos conceitos, ou sentimentos tipicamente religiosos são utilizados com frequência pelos autores desses cantos. Exclamações de medo pela presença da divindade são frequentes em *Oya* e *Òrìṣànlá*; espanto para *Òrìṣànlá* e *Ṣàngó*; violência e energia, nos cantos de *Ògún*; júbilo e uma espécie de atitude infantil, para *Yemoja*, *Ọṣun* e *Ọdẹ*; leveza e admiração nos breves versos para *Ọṣunmàrè*; e temor e respeitos extremos, para os *eguns*. Enfim, hierofanias, lirismo, lições de moral, paradoxos, enlevo místico. Poesia. (CARVALHO, 1993, p. 27).

A tabela a seguir traz o resumo da análise das traduções “ficcionalis” a *Oya*:

Tabela 6– *Òriṣà Oya*.

Òriṣà	Nº da Toada	Início da Toada	Tradução Literal	Tradução Ficcional	Tradutor Ficcional	Motivação	Estratégia	Relação C/ Original	Mito (PRANDI, 2001)
	1	Ojú lóde re	Lá fora estão os rostos.	Eu estou vendo você e você não está me vendo	1 - José Francisco da Silva 2 - José Iguaracy Felipe da Costa	1- Termo Ojú (olho); 2- Coincidência ritual	1 - Paralelismo; 2 - Recriação	1 - Direta; 2 - Não há.	1 – Oya ganha de Obalúayé o reino dos mortos; 2 – Oya dá a luz a Egúngún; 3 – Oya inventa o rito funerário do aṣeṣe.
<i>Oya</i>	2	Baba Ayoré omọ OIQya	Pai da alegria; filhos de Oya	a gente está “mimando” ela, ajeitando ela	José Francisco da Silva	Termo óbiri como obinrin (mulher).	Recriação.	Direta parcial.	...
	3	Ó g’orí (g’oro) ilé o girigiri	Ela trepa rapidamente dentro de casa	Representa toda a natureza de Oya	José Iguaracy Felipe da Costa	Provável conhecimento da tradução na publicação de Carvalho.	Paralelismo	Direta Parcial	

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

Como foi discutido, uma das toadas provavelmente explora o domínio de *Oya* sobre o mundo dos mortos e a outra provavelmente explora a relação dela com seu marido mítico *Şàngó*. Foram feitas três propostas de tradução “ficcional”, duas para a primeira toada e uma para a segunda. A primeira tradução “ficcional” é construída de forma paralela ao sentido literal do texto original, pois faz referência à ação de ver presente na identificação do termo *ojú*; a segunda proposta foi ativada devido à coincidência com o momento ritual em que se canta a toada; já a terceira utilizou a estratégia da recriação para evocar uma forma de o adepto ganhar os favores de sua divindade tutelar, mimá-la. A identificação do termo iorubá *ojú* (olho) e audição de *óbiri* como *obìnrin* (mulher) foram fundamentais para a construção das propostas de tradução “ficcional”.

6.8 *Òrìşànlá*

O Grande *Òrìşà*, o Rei do Pano Branco, é a divindade que ocupa o mais alto grau de importância entre as divindades do panteão iorubá no Brasil. Conhecido também como rei dos *ìgbò*, uma etnia nigeriana donde se origina seu culto. Foi ele o primeiro a ser criado pelo Deus Supremo, de quem recebeu a incumbência de criar o mundo. Recebeu o saco da criação e partiu imbuído de sua tarefa. Não obstante, devido a seu caráter obstinado e independente, não prestou as homenagens a *Èş ù*, como prescrito pelo oráculo. *Èş ù*, então, o enganou, fazendo-o embebedar-se e cair num sono profundo, o que o fez perder o direito de criar o mundo para seu irmão *Odùduà*. Envergonhado, *Òrìşànlá*, pediu perdão ao grande Deus que lhe concedeu o poder de modelar a humanidade que povoaria a Terra já criada. (VERGER, 2002, p. 252-253)

Historicamente *Òrìşànlá* fora rei dos *ìgbò*⁹⁸ cujo reino teria sido usurpado por *Odùduà*⁹⁹, coincidindo essa história com a narrativa da criação do mundo, como já vimos. *Òrìşànlá* é considerado um *Òrìşà funfun*, ou seja, uma divindade que veste branco¹⁰⁰, pois ele e as outras divindades que compõem seu culto utilizam o giz *efun* para pintar o corpo.

Òrìşà Ògìyán, cultuado junto a *Òrìşànlá*, também é um *Òrìşà funfun*, porém é jovem e guerreiro ao contrário do primeiro, que é idoso e alquebrado. É a divindade da cidade de *Èjìgbó*, onde reinou e ficou conhecido como *Eléèjìgbó*. Sua característica principal enquanto rei era o gosto pelo inhame pilado o que lhe conferiu o apelido de comedor-de-inhame-pilado que, em iorubá, dadas as corruptelas sofridas, ficou *Òrìşà-gìyán*. Muitos ritos dos candomblés fazem memória a seus feitos pelo mundo, pois é ele a divindade da cultura material, o que significa que, como guerreiro, ele provoca o caos que origina uma nova ordem.

Toada 01 –
Transcrição da Toada:
 Àwa ò m’Olúwa Qyó
 Awa a m’Olúwa Qyó

⁹⁸ Região que corresponde hoje à cidade de Ifé, também conhecida como o berço da humanidade.

⁹⁹ Historicamente reverenciado como o fundador de *Ilé Ifé*.

¹⁰⁰ Essas divindades têm estreita relação com as narrativas de origem do mundo e da humanidade.

Ìbà ‘bá Firànfiràn
 Ìbà ‘bá ṣ èkés èké
 Ìbà ‘bá T’Qlqfin èrù a la
 Ìbà ‘bá Mọ mọ jẹ kí ó rẹ wá

Tradução Literal

Àwa ò m’Olúwa Qyó – Não conhecemos o senhor de *Qyó*
 Ìbà ‘bá – Salve, salve
 Firànfiràn – Aquele que importuna
 ṣ èkés èké – Aquele que engana
 Mọ mọ jẹ kí ó rẹ wá – Não nos deixe cansar
 Mọ mọ jẹ kí ó rẹ mi – Não me deixe cansar

Tradução Ficcional:

Maria da Dores da Silva oferece uma interpretação do texto que deriva estritamente do seu significado ritual, sem relação com coincidências fonéticas: “Se a morte estiver ali, se a morte estiver para mim, que *Òrìṣànlá* leve-a para longe. *Òrìṣànlá*, quebre a força deles como eu estou matando aqueles bichos” (Maria das Dores se refere aqui aos caracóis – aruás, ou *igbins* – que são sacrificados a *Òrìṣànlá*). (CARVALHO, 1993, p. 140).

Essa toada traz uma imagem obscura sobre a personalidade desse *Òrìṣà*, visto que não é comum ter-se essa imagem de importuno ou de enganador relacionada a ele. É-lhe atribuído o mais alto grau de dignidade, moralidade e caráter. Por outro lado, pode-se estar falando do mistério que envolve o conhecimento dessa divindade, não sendo possível ser desvendada por completo. Ainda, pode referir-se à sua relação com a morte. Alguns mitos e muitas toadas a esse deus o apresentam como inimigo da morte ou pelo menos como alguém que não a tolera. Uma das coisas que mais se pede às divindades é que se prolongue a vida dos seus fiéis, que o usufruto da vida terrena seja duradouro e esse pedido encontra maior enlevo de súplica nas toadas a *Òrìṣànlá*.

José Jorge de Carvalho em sua análise dessa tradução “ficcional” não vê ligação da tradução proposta por Maria da Dores com o sentido “literal” do texto original. Ele acredita que a interpretação proposta pela religiosa foi motivada exclusivamente pelo ritual de sacrifício de *igbins*¹⁰¹. Maria das Dores mostra conhecer a relação de *Òrìṣànlá* com a morte acreditando que com aquele ritual e aquela toada, *Òrìṣànlá* afugentará *iku*, a morte, levando-a para longe. É importante destacar que muitos dos rituais do Xangô do Recife têm um objetivo em comum, enganar ou afugentar a morte. Isso se percebe muito claramente numa cantiga ritual em que se sacrifica o animal quadrúpede para qualquer divindade¹⁰², uma tradução “ficcional” proposta por um pai de santo do Xangô sugere que a toada pede à divindade que, se alguém que ali estiver for morrer logo, a cabeça do animal seja trocada pela sua e assim que a morte se satisfaça e retarde seu retorno. A tradução proposta pelo pai de santo segue um sentido paralelo ao do “literal”.

Voltando a toada a *Òrìṣànlá*, uma narrativa que certamente contribuiu para a construção dessa proposta tradutória diz que a morte havia se instalado em um povoado provocando a mortandade da maioria dos moradores. Os que ainda restavam rogaram a *Òrìṣànlá* por ajuda.

¹⁰¹ Um dos animais que representam a divindade e que é sacrificado em sua honra.

¹⁰² *E bẹ gùn f’ Òrìṣà wá k’e / f’ori kan se f’ori kàn lòde / Àjẹ ilẹ f’ori kàn lòde o*. Este é um canto de proteção, indicando que a feiticeira é subjugada pelo poder da divindade.

Òrìṣànlá aconselhou uma oferenda, uma galinha preta viva e pó de *efum*. A galinha foi pintada com pintas de *efum* e foi solta no mercado, onde a morte sempre passava. *Iku*, ao ver aquele estranho animal, fugiu com medo, e aquele povoado pôde então respirar aliviado, pois a morte não os atormentaria mais. Até hoje esse animal é reverenciado e utilizado em cerimônias às divindades, e os *iyáwó* são pintados como a ave tanto para afugentar a morte de seu encaço quanto para lembrar a sabedoria de *Òrìṣànlá*. (PRANDI, 2001, p. 511-512).

Toada 02 –

Transcrição da Toada:

Ikú pa 'ra mọ pa 'ra dà

Baba ló bg'òde

È pa 'ra mọ ẹ pa 'ra dà

Baba lo gb'òde

Tradução Literal:

Ikú pa 'ra mọ pa 'ra dà – Provérbio: A morte se oculta e se transforma

Baba ló bg'òde – O pai apareceu no local da cerimônia

È pa 'ra mọ ẹ pa 'ra dà – Escondam-se e transformem-se

Tradução Ficcional:

A palavra *ikú* (morte) é uma das mais conhecidas dos membros do Xangô e foi possivelmente baseado nela que se produziu a seguinte tradução ficcional, a mim transmitida por José Francisco da Silva: “*iku paraman* quer dizer: botar o que tiver de mal para fora. Está dizendo que ele é um “Rei filho” – obá oman, que pode dar também o que os filhos de *Òrìṣànlá* precisam.” Vale lembrar que José é filho de *Òrìṣà Ògìyán*, divindade que bem pode receber o epíteto de Rei filho. Ele traduziu o texto, portanto, da perspectiva do seu *Òrìṣà* de cabeça. (CARVALHO, 1993, p. 140-141).

Essa é uma toada cantada para *Òrìṣà Ògìyán*. Uma toada que fala da morte. O sentido literal faz-me crer que, para os fiéis do Candomblé, a presença de *Òrìṣà Ògìyán* afugenta a morte. Leva-me a compreender que a presença da divindade faz com que a morte vá embora. Provavelmente motivado pela identificação do termo *ikú*, José Francisco da Silva propôs a tradução “ficcional” que diz que *Òrìṣà Ògìyán* vai botar o que for de mal para fora, se a morte é o principal mal que todos querem evitar, é ela que será posta para fora pela divindade.

Shakiru vê o primeiro verso direcionado a *Ikú*, a morte. Desse modo, a tradução de *Ikú pa 'ra mọ pa 'ra dà* seria *Morte, saia do caminho, transforme-se em algo diferente*. O tradutor concorda que a divindade, *Baba ló bg'òde*, o pai chega de repente e isso suscita o distanciamento da morte. Outra imagem presente na tradução de Francisco diz respeito à jovialidade de *Ògìyán* em paralelo à idade avançada de *Olúfon*¹⁰³. Se um é velho e o outro é jovem e ambos guardam características semelhantes, o jovem, para esse devoto, certamente é filho do idoso. O segundo aspecto da proposta interpretativa de Francisco foi ativada pela audição de uma toada subsequente a essa, que não foi transcrita na publicação de José Jorge de Carvalho. Nessa toada os fiéis cantam algo como *Òrìṣà da kẹkẹ oba omo fì lala e*¹⁰⁴, com base em audição semelhante, o tradutor

¹⁰³ Nome pelo qual *Òrìṣànlá* é conhecido em sua manifestação como idoso.

¹⁰⁴ Transcrevi conforme ouço a cantiga, por essa razão, o trecho não respeita os acentos próprios do iorubá.

“ficcional” identifica *oba omo* como rei filho. O interessante é que as toadas embora cantadas pelos fiéis, muitas são interpretadas pelos tradutores “ficcionalistas” como fala das divindades: “ele está dizendo que é um rei filho, *oba oman*.”

Toada 3 –

Transcrição da Toada:

Àjé igbín onijàré
 Àjé la b’Òriṣ ànlá ṣ iré
 Àjé igbín onijàré o
 Àjé la b’Òriṣ ànlá ṣ iré Baba iwà

Tradução Literal:

Àjé igbín – O caracol feiticeiro
 Àjé la b’Òriṣ ànlá ṣ iré – O feiticeiro foi brincar com Òriṣànlá
 Baba iwà – O Pai de grande caráter

Tradução Ficcional:

Numa outra ocasião Maria das Dores ofereceu-me o significado ritual dessa canção: “Nessa toada eu estou com um oguedé na mão e estou pedindo a ele: *Àjé igbín* (o aruá, o caracol). Então a gente aperta eles (os caracóis) e vai matando eles e pedindo: *Òriṣànlá*, quebre as forças dos nossos inimigos”. (CARVALHO, 1993, p. 144).

Essa toada explora a relação entre o deus e o caracol, o *igbin*, um dos animais mais importantes como sacrifício à divindade. É um de seus símbolos. O caracol é descrito como o feiticeiro que vai brincar com o *Òriṣà*, a divindade de grande caráter. O caracol é um grande feiticeiro, nesse sentido aproximado das características da divindade que também carrega grande poder. *Òriṣànlá* é o próprio caracol feiticeiro. Se *Òriṣànlá* é o velho homem encurvado e que caminha lentamente carregando o saco da criação sobre suas costas, essa imagem pode facilmente ser associada à do caracol.

Maria das Dores ouvindo *Àjé igbín* (o caracol feiticeiro), foi capaz de construir a proposta de tradução “ficcional” relacionada à coincidência ritual. Ela compreende o sacrifício do caracol como um *ògèdè* (encatamento) e que por meio dele se pode alcançar tudo de *Òriṣànlá*, no caso de Maria das Dores, ela pede que *Òriṣànlá* quebre as forças de seus inimigos. Igualmente, de acordo com a devota, pode-se fazer o mesmo ritual para enfraquecer os inimigos de todos os presentes. A seguir apresento a tabela que resume a análise das toadas para *Òriṣànlá*:

Tabela 7– *Òrìṣà Òrìṣànlá*.

Òrìṣà	Nº da toada	Início da toada	Tradução Literal	Tradução Ficcional	Tradutor Ficcional	Motivação	Estratégia	Relação c/ Original	MITO (PRANDI, 2001)
<i>Òrìṣànlá</i>	1	Àwa ò m'Olúwa Qyó	Não conhecemos o senhor de Qyó	Se a morte estiver ali, se a morte estiver para mim, que <i>Òrìṣànlá</i> leve-a para longe.	Maria da Dores da Silva.	Intuitiva, relação oposta entre <i>Òrìṣànlá</i> e a morte.	Paralelismo.	Direta parcial.	<i>Òrìṣànlá</i> cria a galinha-d'angola e espanta a morte.
	2	Ikú pa 'ra mọ pa 'ra dà	A morte se oculta e se transforma	Botar o que tiver de mal para fora.	José Francisco da Silva.	Audição do termo <i>iku</i> (morte). Relação oposta entre <i>Òrìṣànlá</i> e a morte.	Paralelismo.	Paralelismo.	...
	3	Àjé igbín onijàré	O caracol feiticeiro.	Nessa toada eu estou com um <i>oguedé</i> na mão e estou pedindo a ele.	Maria das Dores	Audição do termo <i>igbín</i> (caracol) e coincidência ritual.	Paralelismo e recriação	Direta parcial.	...

Fonte: tabela elaborada pelo autor.

Três traduções “ficcionalis” foram recolhidas para três toadas a *Òrìṣànlá*. Essas três toadas mantêm um elemento em comum, a oposição entre *Òrìṣànlá* e a morte. Parece-me ser essa a característica principal explorada nas toadas em seu sentido original como também nas propostas interpretativas “ficcionalis”, tendo sido essas últimas possíveis a partir da identificação dos termos *iku* (morte) e *ìgbín* (caracol). O conhecimento desses termos proporcionou uma interpretação por um lado intuitiva e por outro consciente das toadas. As três traduções apresentam sentido paralelo em relação ao sentido original, ativado pela *performance* em que as cantigas aparecem. As traduções “ficcionalis” demonstram que os devotos dos *Òrìṣà* tem conhecimento das narrativas sobre *Òrìṣànlá* como um dos *Òrìṣà* que engana a morte e a afugenta do lugar do culto, livrando assim seus filhos dos infortúnios que ela provoca.

6.9 *Orí*

O *Orí* é a divindade mais importante para quem cultua *Òrìṣà*, pois ele representa ao mesmo tempo uma divindade e a cabeça do indivíduo, seu destino individual. A compreensão do *Orí* é de extrema complexidade para a concepção iorubá do indivíduo. É o *Orí* o reduto principal do ser humano. É ele o responsável pela consciência do homem. Essa é a divindade que nasce com o adepto e o acompanha até a morte e até depois. O *Orí* remonta à ideia de nossa origem divina, ele é nosso duplo no lugar divino de origem. Esse duplo precisa ser alimentado, fortificado com oferendas. Em uma narrativa sobre o *Orí*, *Orúnmilà*¹⁰⁵ faz uma pergunta a todas as divindades sobre qual delas seria capaz de acompanhar seu devoto numa viagem sem volta pelos mares. Todos os *Òrìṣà* respondem que o fariam, mas quando interpelados durante essa viagem sobre se alimentarem de suas receitas favoritas, no meio do caminho, depois de se fartarem com as melhores iguarias, todos foram unânimes ao dizer que voltariam para casa, incluindo-se aí o próprio *Orúnmilà*. *Orí* é a única divindade que, depois de comer seus quitutes favoritos, acompanha o devoto, mesmo depois da morte. Ele não é apartado do devoto em nenhum momento, sempre o acompanha. Essa divindade, portanto, deve ser alimentada antes da divindade tutelar, do *Òrìṣà* de cabeça.

O primeiro passo de uma iniciação é o ritual do *Iborí* ou *Oborí*, a cerimônia em que se dá alimento à cabeça. É dito no Xangô do Recife que esse ritual serve para fortificar o indivíduo, é esse o único ritual em que se propicia o próprio indivíduo, sua cabeça, sendo os outros rituais para os *Òrìṣà*. As toadas abaixo fazem parte do ritual do *Oborí*, único momento em que se cultua essa divindade individual.

Toada 01 – Transcrição da Toada:

Aworebore

T'ẹnu bọ t'ẹnu b'às ẹ t'ẹnu bọ

¹⁰⁵Deus do destino, do tempo, regente dos oráculos. Encontra-se num plano mítico e simbólico superior ao dos outros *Òrìṣà*. Se *Olorun* é o ser supremo dos iorubás, o nome que dão ao Absoluto, *Orúnmilà* é a sua emanção mais transcendente, mais distanciada dos acontecimentos do mundo sub-lunar. (CARVALHO, 1993, p. 61).

Tradução Literal:

Aworebore – Epíteto: O doador da bondade

T’enu bọ t’enu b’às ẹ – Mergulhe tua boca no poder vital

Àş ẹ – Remédio, o poder vital que vem dos elementos usados nas oferendas

Tradução Ficcional:

Manuel Nascimento Costa dá a seguinte explicação: “Ao cantar essa toada, nesse momento está aberto, está iniciado o *Obori*. Antes era só a chamada”. (CARVALHO, 1993, p. 147).

A primeira toada explora o caráter benevolente da divindade, sendo ela a doadora de toda a bondade. Se o *Orí* está satisfeito, a vida de seu devoto é próspera e será longa. O fato de essa cantiga coincidir com o início das oferendas à cabeça, motivaram Manuel Nascimento Costa a propor a explicação acima. Explora-se aqui apenas o sentido ritual da toada. Não há propriamente uma tradução “ficcional”, mas uma percepção de seu sentido ritual, da *performance*.

Toada 02 –**Transcrição da Toada:**

Orí mi ẹ lóni ẹge ẹge orí ẹge lóni ẹge ẹge

Orí ni kò j’orí gbé

Oju ni kò j’orí gbé

Ehìn ni kò j’orí gbé

ọkàn ni kò j’orí gbé

Iteleşe ni kò j’orí gbé

Ìpàkò ni kò j’orí gbé

Àpéré mi ẹ lóni

Tradução Literal:

Hoje minha cabeça está com sorte. Quer dizer, estou com sorte, os auspícios são bons, meu destino é favorável. *Orí* simboliza aqui o destino individual.

ẹge ẹge – a maneira como se carrega a cabeça da boa sorte; elegantemente

Orí ni kò j’orí gbé – A cabeça é o guia da Cabeça (destino individual)

Oju ni kò j’orí gbé – O olho é o guia da Cabeça

Ehìn ni kò j’orí gbé – O dente é o guia da Cabeça

Iteleşe ni kò j’orí gbé – O pé é o guia da Cabeça

ọkàn ni kò j’orí gbé – O coração é o guia da Cabeça

Ìpàkò ni kò j’orí gbé – O braço é o guia da Cabeça

Àpéré mi ẹ lóni – O meu corpo tem sorte hoje

O texto joga aqui com dois sentidos da palavra *orí*, um físico e outro metafísico. Daí haver optado por deixar em maiúscula *orí* (Cabeça), na acepção de destino individual. (CARVALHO, 1993, p. 148)

Tradução Ficcional:

Manuel Costa explica: “*Orí mi de lóni* significa que está chamando o *orí* para participar, para agradecer a sua participação direta”.

A toada acima apresenta o *Orí* como o destino individual do devoto, não apenas sua cabeça física. A toada revela o quanto aquele momento ritual é auspicioso para o indivíduo. O texto ainda explora a relação da cabeça com todas as outras partes do corpo “A Cabeça é o guia do corpo”. Todo o movimento do corpo origina-se na cabeça, é ela que comanda. Shakiru traduz a sentença *Orí ni kò j’orí gbé* como A cabeça não traz má sorte para a cabeça, e assim por diante todas as partes do corpo não trazem má sorte para a cabeça. Para ele, sem a cabeça, sem o olho,

sem o dente, sem o pé, sem o coração, sem o braço, a cabeça terá má sorte. São esses órgãos, os guias da cabeça, os guias do destino individual da pessoa. Quando a cabeça é propiciada como o ritual do *oborí*, *Àpéré mi dè lónì, a sorte chegou hoje para o corpo*, conforme propõe Shakiru. Essa proposta tradutória do nigeriano, mudam a estrutura das sentenças, mas não mudam seu sentido pois o cerne da mensagem inicial presente em Carvalho (1993) permanece.

Manuel Costa continua sua interpretação declarando que essa toada representa a invocação da divindade para participar do ritual. Sua interpretação parece utilizar da identificação de palavras do iorubá, mas motiva-se ainda pelo início do ritual. No caso dessa toada, o sentido pode bem ser interpretado como uma forma de invocação em sentido mais *lato*, pois as invocações propriamente ditas são carregadas de epítetos e outras locuções adjetivas. Isso é sabido pelos adeptos, invoca-se o *Orí* para proteger o devoto de maneira holística, por completo. Os atributos do *Orí* são explorados, o texto bem poderia ser visto como um *oriki*, uma espécie de louvação, prece, poesia ao *Òrìṣà* (RISÉRIO, 1953).

Toada 03 –

Transcrição da Toada:

Orí ngbọ Orí ọlorọ ngbọ_b'áwa ti nwí

Tradução Literal:

ọlorọ - O dono do mundo; a Cabeça, o criador. Nosso dono. Pode ser entendido ainda como: Aquele que se acha no cume da prosperidade.

Sentido geral da expressão: a Cabeça do criador ouve o que estamos dizendo.

Tradução Ficcional:

Manuel Costa: “Orí mbó: apresentação do Aperê, o corpo da pessoa. A perê é o corpo”. (CARVALHO, 1993, p. 148).

O sentido dessa toada é fazer a prece ao *Orí* como criador do ser. O sentido que o ritual propicia o *Orí* do indivíduo, sua divindade criadora que constitui sua essência individual. Essa informação é confirmada por Shakiru como parte da cultura dos yorubá na Nigéria. Lá acredita-se que cada pessoa tem um criador individual, o *Orí*, que como as outras divindades, deve ser propiciado com sacrifícios. Assim, Shakiru propõe que *Orí ngbọ Orí ọlorọ ngbọ_b'áwa ti nwí* seja traduzido como, *O criador está ouvindo enquanto falamos*. A proposta de Shakiru coincide com a interpretação geral da cantiga: *a Cabeça do criador ouve o que estamos dizendo*; entretanto, não a cabeça do criador, mas a cabeça, o criador.

Continuando suas explicações com base no conhecimento que ao propiciar a cabeça, propicia-se o corpo todo, Manuel Costa entende essa toada como uma forma de apresentar à divindade não somente a cabeça física, mas o corpo todo. Esse ritual é um dos momentos em que se percebe mais claramente a importância dada ao sentido holístico da pessoa dentro do candomblé. Obviamente, como o próprio termo *Orí* sugere, o ritual tem como foco a cabeça do adepto, mas há momentos do ritual em que pontos específicos do corpo do indivíduo são tocados,

logo, propicia-se o corpo todo. Não há relação entre tradução “ficcional” e o sentido “literal” da toada, no caso da toada 03.

Toada 04 –

Transcrição da Toada:

Orí ta tẹ bọ Òrìṣ à gègè
Orí atapéré a dúdú mọ̀ndà

Tradução Literal:

Orí ta tẹ bọ – A Cabeça, a que oferecemos o sacrificio
Òrìṣ à gègè – O Deus delicado
Orí atapéré – A Cabeça ágil, viva

Tradução Ficcional:

Manuel Costa: “*Orí ka ké bó*, a comida que você está oferecendo a um filho de *orixa*, *orixá tebó*. *Orí atá perê* – poderia ser *orí iká perê*, quer dizer, o *iká* que você está oferecendo ao corpo. (CARVALHO, 1993, p. 149).

O *Orí* é a divindade mais delicada, pois ela representa a existência individual, e, ao mesmo tempo, a consciência e o destino, como já foi explicado. Que a divindade seja ágil em atender o pedido e favorecer seu devoto. No momento em que se canta essa toada, o pai e a mãe de santo oferecem à cabeça um bolo ritual feito de *àkàsà*¹⁰⁶ e recheado com um pouco de cada comida votiva ali ofertada. Esse bolo é colocado no topo da cabeça do indivíduo enquanto o mesmo come de seu prato as mesmas comidas que recheiam o *àkàsà*. Manuel Costa, com base nesse momento ritual, constrói essa proposta de tradução em que chama o bolinho de *iká*¹⁰⁷ (já ouvi *oríká*). A compreensão dessa toada permite a criação do termo, fortalecendo a hipótese de que os adeptos do Xangô recriam sentido ritual e linguístico. O *iká* que é oferecido fortificará todo o corpo. A palavra corpo (*àpéré*) é compreendida aqui pela audição de *atapéré* (ágil).

¹⁰⁶Bolinho feito de farinha de milho e envolto em folha de bananeira. Alimento que é oferecido a todos os *Òrìṣà*. Há um ditado iorubá que diz: *Ta je àkàsà ko lò ebi npa – Quem come acaçá nunca vai sentir fome*.

¹⁰⁷Palavra construída a partir da audição de Orí ta tẹ bọ como *Orí ka ké bó*.

Toada 05 –**Transcrição da Toada:**

Orí l'a mbè bẹ̀rẹ̀ orí l'a mbè bẹ̀rẹ̀
 Òrìṣà l'a bẹ̀rẹ̀ orí l'a mbè bẹ̀rẹ̀

Tradução Literal:

Orí l'a mbè bẹ̀rẹ̀ – Suplicamos à Cabeça
 Òrìṣà l'a mbè bẹ̀rẹ̀ – Suplicamos à divindade

Tradução Ficcional:

Manuel Costa sugere uma interpretação, concebida a partir de uma coincidência fonética entre os sons do iorubá e os do português: “*Orí nambé bererê*: é o *orí* que está bebendo alguma coisa”. (CARVALHO, 1993, p. 150).

Essa toada intensifica a súplica à divindade pelo destino e pela vida do indivíduo. Entretanto, o momento ritual em que se entoa essa Toada coincide com o momento em que são oferecidas as bebidas ao *Orí* e à pessoa que está recebendo o *oborí*, enquanto a pessoa bebe, canta-se essa toada. Devido a essa coincidência ritual, Manuel Costa motivado pela coincidência fonética *mbè bẹ̀rẹ̀* com *bebe*, do português, crê que a toada fala que aquele é o momento em que o *orí* bebe. Essa é uma coincidência bastante interessante pois relaciona-se ao momento ritual da bebida.

Toada 06 –**Transcrição da Toada:**

Alápéré orí o wá ṣ e ‘re jèrè alápéré orí o wá ṣ e ‘re jèrè
 Adániṣ oro àṣ ẹ̀ Òlọrun ọ̀dọ̀dà o orí o wá ṣ e ‘re jèrè

Tradução Literal:

Alápéré – O guia do corpo
 orí o wá ṣ e ‘re jèrè – Cabeça, venha e nos traga coisas de valor
 Adániṣ oro – O criador
 àṣ ẹ̀ Òlọrun – O poder de Deus

Tradução Ficcional:

Manuel Costa: “*Axé Olorun ododáô*: quer dizer, a condição que Deus nos deu”. (CARVALHO, 1993, p. 150).

A última toada dessa sequência de análises volta a reforçar o atributo da cabeça como guia do corpo, como guia do destino individual. Mais uma vez, implora-se que a divindade traga coisas boas para o seu adepto e para todos os presentes. Ao ouvir *àṣe Òlọrun*, Manuel Costa foi capaz de inferir que se tratava da condição divina dada por Deus ao adepto. O *Orí* é essa condição, é o que nos torna divinos. Tal interpretação foi provavelmente possível pela identificação de *àṣe* (energia, força vital) e *Òlọrun* (o Deus Supremo, Senhor do Céu).

Abaixo temos a tabela com os detalhes da análise das toadas ao *Òrìṣà Orí*:

Tabela 8– Òrìṣ à Orí.

Òrìṣà	Nº DA TOADA	INÍCIO DA TOADA	TRADUÇÃO LITERAL	TRADUÇÃO FICCIONAL	TRADUTOR FICCIONAL	MOTIVAÇÃO	ESTRATÉGIA	RELAÇÃO C/ ORIGINAL	MITO (PRANDI, 2001)
<i>Orí</i>	1	Aworebore	Epíteto: O doador da bondade	Ao cantar essa toada, nesse momento está aberto, está iniciado o <i>Obori</i> .	Manuel Nascimento Costa	Coincidência Ritual.	Recriação		
	2	Orí mi de lónií geḡe orí de lónií geḡe	Hoje minha cabeça está com sorte.	<i>Orí mi de lónií</i> : chamando o <i>orí</i> para participar; para agradecer a participação do <i>orí</i> .	Manuel Nascimento Costa	Coincidência Ritual.	Recriação		
	3	Orí ngbo Orí ọlorọ ngbo b'áwa ti nwí	O dono do mundo; a Cabeça, o criador. Nosso dono.	<i>Orí mbó</i> : apresentação do <i>Aperê</i> , o corpo da pessoa.	Manuel Nascimento Costa	Coincidência Ritual.	Recriação		

4	Orí ta tẹ bọ Òrìṣ à gègè	A Cabeça, a que oferecemos o sacrifício	<i>Orí ka ké bó</i> , a comida que você está oferecendo a um filho de orixa, orixá tebó.	Manuel Nascimento Costa	Coincidência Ritual.	Recriação textual.	
5	Orí l'a mbè berẹ orí l'a mbè berẹ	Suplicamos à Cabeça	<i>Orí nambé bererê</i> : é o ori que está bebendo alguma coisa	Manuel Nascimento Costa	Coincidência ritual e fonética (audição de <i>Orí l'a mbè berẹ</i> como <i>orí bebe</i>)	Recriação.	Não há.
6	Alápéré orí o wá ṣ e 're jèrè	O guia do corpo	<i>Axé Olorun ododáô</i> : a condição que Deus nos deu	Manuel Nascimento Costa	Termos àṣ ẹ e Òḷorun.	Paralelismo.	Direta parcial.

Fonte: tabela elabora pelo autor.

Como vimos acima, todas as seis toadas exploram a imagem do *Orí* como o regente do destino individual do devoto dos *Òrìṣà*, devendo essa divindade ser propiciada antes de todas as outras, pelo menos nas cerimônias que fazem parte da iniciação de um noviço. Imagens como o doador da bondade, o criador, a cabeça que traz sorte, são exploradas no complexo mitopoético dessas toadas.

Aparentemente para a tradução dessas toadas foi entrevistado apenas um indivíduo, Manuel Nascimento Costa que parece ter utilizado principalmente uma estratégia para a construção de suas propostas tradutórias, a coincidência ritual das cantigas, a *performance*. Entretanto, percebe-se também a identificação de termos da língua iorubá *àṣẹ* (energia, força vital) e *Òḷorun* (o Deus Supremo) e coincidência fonética entre termos da língua original e da língua portuguesa. No caso em que se percebe a identificação de termos do iorubá, concluo que a proposta tradutória apresenta um sentido paralelo ao original. No caso em que há coincidência fonética, percebe-se uma recriação mítica, estratégia recorrente na maioria das traduções ficcionais dessa coletânea aqui analisada. A maioria das traduções “ficcionais” das toadas para *Orí* não mantém relação direta com o sentido original, mas mantém relação principal com a *performance* litúrgica.

O capítulo acima apresentou uma análise detalhada das traduções “ficcionais” recolhidas por José Jorge de Carvalho em *Cantos Sagrados do Xangô do Recife*, publicação de 1993, em que o etnomusicólogo explora o complexo mitopoético das cantigas utilizadas naquele culto. Comparei o sentido tido como “literal” com o sentido apresentado nas traduções “ficcionais”, explorei as possíveis motivações utilizadas na elaboração das propostas interpretativas, tracei também a relação que essas propostas mantêm com o original e quando possível relacionei tanto o sentido original quanto o sentido interpretativo com narrativas míticas recolhidas por Reginaldo Prandi em *Mitologia dos Orixás*, publicação de 2001.

7 CONCLUSÃO

O presente estudo ocupou-se em investigar: 1 – Que relação as traduções “ficcionalis” recolhidas por Carvalho em Cantos sagrados do Xangô do Recife (1993), mantém com as traduções tidas como semânticas? 2 – Se existem outras traduções “ficcionalis” além das publicadas por Carvalho (1993). 3 – Que pistas de ressignificação da tradição essas traduções “ficcionalis” apontam? 4 – Com base em que as traduções “ficcionalis” são construídas? 5 – Que pistas o fenômeno das traduções “ficcionalis” apontam sobre uma poética da tradução da oralidade afro-brasileira?

O presente capítulo pretende refletir sobre os apontamentos de respostas para essas perguntas de pesquisa que o estudo trouxe. Reflito também, se os objetivos do estudo foram alcançados, a saber: 1 – Comparar as traduções “ficcionalis” criadas pelos adeptos do culto com as traduções semânticas propostas em Carvalho (1993), a fim de reinterpretar o conteúdo semântico dos textos das toadas no atual ambiente de *performance* e recepção, para identificar o quanto seu sentido foi ressignificado; 2 – Identificar as estratégias utilizadas pelos adeptos do culto na criação de suas traduções “ficcionalis” com base na comparação dessas traduções com as narrativas míticas recolhidas por Prandi (2001) e com a performance que envolve a materialização das cantigas a fim de apontar pistas para a compreensão do modo como o Candomblé vê e interpreta o mundo; 3 – Propor uma reflexão sobre a tradução de poéticas orais afrodiáspóricas em seus ambientes de *performance* e recepção com base em fenômenos tradutórios surgidos nesses ambientes.

Nesse estudo, analisei 38 cantigas com traduções “ficcionalis” dentre as recolhidas por mim e por Carvalho (1993). Para essas cantigas foram elaboradas 45 traduções “ficcionalis” cuja principal tendência estratégica de produção tradutória foi a ressignificação. Essa tendência ocorre em pelo menos 34 das propostas tradutórias elaboradas nas comunidades-terreiro do Xangô do Recife. Chamo de ressignificação todas as traduções “ficcionalis” que promovem uma criação ou atualização mítica em relação à divindade louvada por meio da cantiga. Na análise das traduções “ficcionalis”, observei pelo menos 32 referências a mitos dos *òrìsà* semelhantes aos recolhidos e publicados por Prandi (2001), e pelo menos, 15 novas referências míticas. Essas últimas, embora mantenham relação com os mitos já celebrados, apresentam novos elementos narrativos da mitologia dos *òrìsà* difundida no Brasil.

A segunda estratégia utilizada para a elaboração de traduções “ficcionalis” foi a que chamo de paralelismo. Presente em 17 das propostas tradutórias, refere-se àquelas propostas cujo conteúdo referencial da tradução, de algum modo, se aproxima do conteúdo referencial da tradução “literal”. Em alguns casos, como na toada a *Èṣù*, uma toada para *Ògún*, uma toada para *Oṣun*, uma toada para *Ṣàngó*, uma toada para *Oya* e duas toadas para *Òrìṣànlá* percebi que a

informação referencial da tradução “ficcional” coincide com a da tradução “literal”, enquanto que nos outros casos, o paralelismo reside mais claramente num dos aspectos do texto original.

Na maior parte das análises, notei que as traduções “ficcional” e “literal” não mantiveram relação aparente umas com as outras ou em, alguns casos, essas relações se apresentaram de forma parcial quando a tradução “ficcional” considerava apenas um aspecto da mensagem referencial da tradução “literal”. Em apenas três toadas, a de *Èṣù*, uma de *Ògún* e uma de *Ṣàngó*, essa relação direta se fez notar.

Quanto à motivação da construção de sentido que Carvalho (1993) chama de tradução “ficcional”, percebi que 18 dessas propostas foram motivadas pela audição de termos chave em yorubá, o que acessou um repertório das narrativas das divindades. A *performance* ritual motivou 12 propostas de tradução “ficcional”, tendo sido a segunda motivação mais recorrente. A associação fonética de termos das línguas yorubá e portuguesa, motivou mais 5 propostas de tradução e outras 4 propostas surgiram de forma livre ou intuitiva, sem motivação concreta aparente e 8 foram motivadas pela atualização dos atributos míticos das divindades. Faz-se necessário ressaltar que algumas propostas tradutórias podem ter tido mais de uma estratégia motivadora.

A análise desses números permite observar que, de certo modo, “*embora o significado literal da recitação possa ter sido esquecido, pela não utilização cotidiana da língua, o seu sentido persiste na memória do executante das comunidades-terreiro*” (BARROS, 2009, p. 59). A memória tem papel fundamental na materialização de *oraturas*, conforme já discutido por Calvet (2011) e Goody (2012). Desse modo, a tradução “ficcional” se apresenta como estratégia mnemotécnica de profusão do conhecimento. O número de propostas que mantém algum tipo de relação com a mensagem referencial da tradução “literal” parece bem significativos e aponta para a importância da memória nesse processo de atualização das *oraturas* afro-brasileiras.

Outra observação interessante diz respeito à quantidade de propostas tradutórias motivadas pelo som, seja a audição de termos na língua de partida (o que remete a uma compreensão linguística mesmo que em nível elementar), seja a associação fonética de termos da língua de partida e da língua de chegada. As duas motivações remetem-me às reflexões já propostas por Roman Jakobson (1959 *In*: JAKOBSON, 1963, p. 72), ao refletir sobre poesia. Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio constitutivo do texto. “[...] transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico.” Desse modo, o som carrega o texto de sentido. Jakobson (1959 *In*: JAKOBSON, 1963, p. 72), já preconizava que:

[...] em poesia só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra - , transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-

semiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.

Desse modo, defendo que, o fenômeno das traduções “ficcionalis” do Xangô do Recife é resultado de um processo tradutório inter-semiótico oposto, em que se parte do gesto, da dança, do movimento, do corpo, do afeto, do som, incompreensível em primeira instância, para o texto verbal “traduzido”. Ainda observo que não apenas a tradução passa por esse processo inter-semiótico, por assim dizer, mas a própria materialização do texto poético das cantigas e sua existência. A polissemia dessa *oratura* só é passível de acesso devido à sua *performance* em seu ambiente de recepção. O som e a *performance* são fundamentais para a interpretação e construção de sentido das cantigas, as traduções “ficcionalis”. Como já visto, 12 das propostas tradutórias foram motivadas pela *performance* ritual. Essa observação permite compreender como a *performance* promove a palpabilidade do signo poético das *oraturas* como já discutido por Risério (1993) e Faleiros (2012). O *performer*, desse modo, toca o sentido mais recôndito daquela *oratura*. Essa palpabilidade, traz dificuldades essenciais para a tradução de *oraturas*, visto que a dimensão da *performance* ritual e a crescente importância de sua interpretação não podem ser negligenciadas. (WANBERG, 2012).

Se levarmos em consideração as funções da linguagem, conforme pensadas por Jakobson (1960), a primeira que tendemos a considerar quando pensamos em tradução de *oraturas*, parece-me, será a função poética, por tendermos a limitá-la à poesia, entretanto, deve-se considerar a função emotiva, no caso das traduções “ficcionalis”, pelo menos, visto que nenhuma produção de tradução “ficcional”, dentre as estudadas aqui, ocorre independente do afeto. Fazia parte das hipóteses fundamentais desse estudo que os adeptos do Xangô fazem uso de elementos não linguísticos para construir suas produções tradutórias e dentre esses elementos estava a emoção, o afeto. Acrescento que a percepção ou inserção de estratégias prosódicas carrega uma cantiga de sentido, pois as formas de materialização de uma sentença favorecem compreensões diversas e profícuas de novos sentidos.

No fenômeno tradutório engendrado pelos adeptos do xangô, percebe-se a recorrência de funções diversas da linguagem, inclusive a fática e a metalinguística. A primeira tem o intuito de prolongar a comunicação ou mesmo a internalização do que se quer dizer, no caso da troca profusa de formas ritualizadas. Nesse caso, tanto espera-se prolongar a comunicação (sacra), quanto favorecer o aprendizado das fórmulas rituais, já que *oraturas são o resultado da aprendizagem, prática, interação, memória e decisão humanas*¹⁰⁸ (HARING, 2015, p.07), além de produzir uma eficácia simbólica. A segunda função diz respeito fundamentalmente ao processo performático de produção das traduções “ficcionalis”. Entre outras coisas, conforme Haring (2015) a tradução pode ser também compreendida como um processo metalinguístico em que uma

¹⁰⁸ Traduzido por mim do original: *Stories move as a result of human learning, practice, interaction, remembering, and deciding.*

palavra, expressão etc., numa língua, significa em outra. Na *performance* tradutória “ficcional”, o sacerdote ou sacerdotisa de *òrìsà*, acessa e/ou constrói um querer dizer, um sentido.

A estratégia mais recorrente foi a da ressignificação. Aqui não temos necessariamente uma novidade, visto que o próprio Carvalho (1993) já apresentava que os conhecedores mais ortodoxos da língua yorubá¹⁰⁹, com o tempo, foram sendo substituídos por adeptos *oriundos de trajetórias iniciáticas menos centrais*, para remeter novamente a palavras de Carvalho. Percebi, assim como Carvalho, que esses religiosos puderam *exibir seu talento de fazedores de mitos* (1993, p. 23). Entretanto, isso não quer dizer que se apartem de uma fonte inicial dos saberes dessa *oratura* afro-brasileira; ao contrário, eles a ressignificam, a reinauguram, e, a meu ver, contribuem para uma mudança no paradigma da literatura brasileira no subsistema literatura afro-brasileira. É aqui que reside a riqueza do trabalho de Carvalho e sua publicação não só da tradução “literal” de cantigas de uma tradução de candomblé, como também de suas traduções “ficcionalis”, contribuir para um novo paradigma de estudos da literatura global ao, em primeiro lugar, traduzir uma produção poética raramente traduzida, e, em segundo lugar, dar destaque às produções míticas delas oriundas e produzidas pelos membros da própria comunidade.

Concordo com Wanberg (2012, p. 43) em que a tradução de cantigas como essas é ao mesmo tempo arriscada e radical, entretanto, “[...] apesar do risco de tais traduções, é importante lê-las em seu próprio estilo, como uma contribuição literária original e radical para a literatura global.”¹¹⁰

Ao contrário do que se pode pensar acerca da tendência à ressignificação dos textos yorubá no Brasil como uma tendência à invencionice, o etnomusicólogo, Welch revela que

Mesmo na Nigéria de hoje, muitos textos perderam seu sentido exato, e há discrepâncias entre os executantes de uma localidade e outra. Variáveis tais como memória, estado de espírito e as circunstâncias próprias do momento afetam qualquer execução. Os fiéis sabem que o louvor se destina a um orixá particular pois na prática Nagô a sequência é ritualisticamente prescrita. (1980, p. 03)

Recordo-me do que o nigeriano Shakiru sugeriu, ao ler as traduções das cantigas, que algumas fórmulas mágicas ou encantamentos ou não tem tradução ou não podem ser de fato traduzidas. Mas seu sentido é, de algum modo, acessado no momento ritual ou de *performance*.

Com essas questões em mente, reflito que produções como a de Carvalho (1993), mais do que falar da antiguidade de uma cultura, manifesta uma face oculta de quinhentos anos de história, face que se revela através de uma liturgia expressiva, celebrada nos cânticos e vivenciada em sua plenitude nas comunidades terreiro. (BARROS, 2009, p. 59-60).

¹⁰⁹ Os antigos sacerdotes e sacerdotizas do culto.

¹¹⁰ Tradução minha do original: *Despite the risk of such a translation, it is important to read it in its own right, as a radical and original literary contribution to global literature.*

Nas traduções “ficcionalis”, a função poética da linguagem parece operar em uma dimensão para além da materialização da língua. Nesse fenômeno, observo que não é intuito do tradutor “ficcional” a reprodução de uma correspondência da superficialidade do texto, mas da profundidade do sentido do sagrado presente nele. A poética da tradução “ficcional” toca a face do sagrado experimentado na *performance*. Nesse sentido, é fundamental compreender que a tradução “ficcional” articula-se na esfera da possibilidade. Assim, haverá tantas traduções “ficcionalis” quantas forem as circunstâncias da materialidade da cantiga, sua *performance*. Desse modo, são heterogêneas, não correspondendo entre si, mas mediando uma relação entre uma ideia do divino e sua ação material por meio do culto.

Em acréscimo aos achados desta pesquisa, acredito que as reflexões aqui apresentadas podem servir como pontapé inicial para estudos futuros das *oraturas* brasileiras e afro-brasileiras no sentido de identificá-las e descrevê-las e, por conseguinte, se necessário, traduzi-las. Creio que o fenômeno aqui estudado como tradução “ficcional” pode vir a contribuir para a construção de um método de tradução das *oraturas* afro-brasileira. Proposta que pretendo desenvolver com mais profundidade em estudos futuros.

REFERÊNCIAS

- ABRAHAM, R. C. **Dictionary of Modern Yoruba**. London: Hoper and Stoughton, 1962.
- ALLEAU, René. **A Ciência dos Símbolos**. Tradução de Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 1976.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.
- ASSAAN-ANU, Hru Yuya T. **Grasping the Root of Divine Power**. Anu Nation, 2010.
- BARCELLOS, Mário César. **Jamberessu**: As Cantigas de Angola. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.
- BARROS, José Flávio Pessoa; NAPOLEÃO, Eduardo. **Ewé Òrìṣà**: uso litúrgico e terapêutico dos vegetais nas casas de candomblé jêje-nagô. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- _____. **O banquete do rei... Olubajé**: uma introdução à música sacra afro-brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- BENISTE, José. **As Águas de Oxalá**: àwon omi Óṣàlá. Riso de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- _____. **Dicionário Yorubá – Português**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- BENJAMIN, Walter. 1923. *In*: CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BERMAN, Antoine. Translation and the Trials of the Foreign. 1985. Tradução de Lawrence Venuti. *In*: VENUTI, Lawrence (Org.). **The Translation Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2004.
- _____. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. *In*: _____. **Discussões**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRASIL. Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. **Subchefia de assuntos jurídicos**. Brasília, DF, 2003. Disponível em : <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 10 out. 2017.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BROSE, Robert. **Oralidade e Poesia Oral**. (Artigo não publicado), 2015.
- CALVET, Louis-Jean. **Tradição Oral e Tradição Escrita**. Tradução de Waldemar Ferreira Netto e Maressa de Freitas Vieira. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução Como Criação e Como Crítica. 1962. *In*: NÓBREGA, Thelma Médici Nóbrega; TÁPIA, Marcelo (Org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Texto Literário e Tradução. 1967. *In*: _____. **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Tradução, Ideologia e História. 1984. *In*: _____. **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Da Tradução: poética e semiótica da operação tradutora. 1985. *In*: _____. **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Tradução e Reconfiguração: o tradutor como transfigidor. (1987). *In*: _____. **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARVALHO, José Jorge. **Estéticas da Opacidade e da Transparência. Mito Música e Ritual no Culto Xangô e na Tradição Erudita Ocidental**, *Anuário Antropológico/89*, 83-116. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1993.

_____. **Cantos Sagrados do Xangô do Recife**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor? Revisão de uma genealogia**. Tradução de Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EDUFSCar, 2012.

DERRIDA, Jacques. What is a “Relevant” Translation. 1999. *In*: VENUTI, Lawrence (Org.). **The Translation Studies Reader**. Tradução de Lawrence Venuti. London and New York: Routledge, 2004.

D’OBALUAYÊ, Batista. **O livro de outro dos Orixás**. Rio de Janeiro: O autor, 2002.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The position of Translated Literature within the literary Polusystem. *In*: _____. **Papers in Historical Poetics**. Tel Aviv. 21-27. 1978.

FALEIROS, Álvaro. Apontamentos para uma poética xamânica do traduzir. **Eutomia-Revista de Literatura e Linguística**, Recife, v. 10, n. 1, p. 309-315, 2012a.

_____. Emplumando a grande castanheira. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 57-74, 2012b.

_____. Tradução Poética e Xamanismo transversal: correspondências entre Llansol e Baudelaire. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, n. 24, p. 16-32, 2014.

FINNEGAN, Ruth. **Oral Literature In Africa**. Open Book Publishers, 1982.

GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral**. Tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2012.

HAMMERSLEY, M. **What’s wrong with ethnography?** Methodological explorations. London: Routledge, 1992.

HARING, Lee. Translating African Oral Literature in Global Contexts. **The Gobal South**, Mississippi, v. 5, n. 2, p. 07-20, 2011.

- HARING, Lee. **Folklore and Translation Studies**. Joensuu, 2015. Disponível em: <http://www.academia.edu/25025907/Folklore_Translation_1>. Acesso em: 13 jan. 2018.
- HOFBAUER, Andreas; PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos orixás. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 2, p. 251-258, 2001.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. 1979. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 02.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da Tradução, 1959. In: JAKOBSON, Roman . **Linguística e Comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1963.
- _____. Linguística e Poética. (1960) In: _____. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 6. ed. São Paulo, Cultrix, 1963.
- JOVCHELOVICH, S.; BAUER, M. W. Entrevista Narrativa. In: BAUER, M. W., GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes; 2002. p. 90-113.
- LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução: Do Sentido à Significância**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- LEVÝ, Jirí. **The Art of Translation**. Tradução de Patrick Corness. Amsterdam: Benjamins Translation Library, 2011.
- LINS, Anilson. **Xangô de Pernambuco: a substância dos orixás segundo os ensinamentos contidos no Manual do sítio de Pai Adão**. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Antropologia**. Tradução de Elizabeth Dória Bilac. São Paulo: Ática, 1986.
- MURPHY, Joseph; SANFORD, Mei-Mei. (Ed.). **Ọṣun across the waters, a Yoruba goddess in Africa and the Americas**. Indiana University Press: Indiana, 2001.
- OLIVEIRA, Altair B. **Cantando para os Orixás**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- ONG, Walter J. **Orality and literacy**. New York: Routledge, 2012.
- OUSTINOFF, Michael. **Tradução: história, teoria e métodos**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literariedade**. Ed. Bilingue. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.
- PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: Pertencimento, Corpo-dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professores e Professoras**. Fortaleza: EdUECE, 2015.
- PORTUGAL, Fernandes. **Yorubá: a língua dos Ọriṣà**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RISÉRIO, Antônio. **Textos e Tribos**: Poéticas extra ocidentais nos Trópicos Brasileiros. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. **Oriki Orixá**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SALGUEIRO, Maria Aparecida. Traduzindo a negritude: Percursos, desafios e impasses para os Estudos da Tradução na contemporaneidade. **Revista Graphos**, v. 17, n. 1, p. 69-80, 2015.

SCHLEIERMARCHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir. Tradução de Celso R. Braidá. **Princípios**, Natal, v. 14, n. 21, p. 233-265, jan./jun., 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/500/432>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

STEINER, George. The Hermeneutic Motion. In: VENUTI, Lawrence (Org.). **The Translation Studies Reader**. Tradução de Lawrence Venuti. London: Routledge, 2004.

THOMAS, R. **Literacy and Orality in Ancient Greece**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

VALLADO, Armando. **Iemanjá, a grande mãe Africana do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility**: A history of translation. London: Routledge, 1995.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

_____. **Lendas Africanas dos Orixás**. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 4. ed. Salvador: Corrupio, 2011.

WANBERG, Kyle. Ants Wax Manic: A translation in orature. **452°F.**, Irvine, 07, p. 40-57, 2012.

WATSON-GEGEO, Karen Ann. ULICHNY, Polly. Ethnographic Inquiry into Second Language Acquisition and Instruction. **University of Hawai'i Working Papers in ESL**, v. 7, n. 2, p. 75-92, dez. 1988.

WELCH, D. B. Um melodrama Iorubá/Nagô para os cânticos religiosos da diáspora negra. **Ensaio e Pesquisa**, Salvador, n. 4, 1980.

WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. A pesquisa etnográfica como construção discursiva. **Acta Scientiarum**, Maringá, v. 23, n. 1, p. 27-32, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

APÊNDICE A – Cópia do questionário enviado para Ojekunle Olaifá Akande

Dear Ojekunle Olaifa Akande,

I am most grateful for your help with this research. As I told you before, I am doing research that merges Translation Studies, Oral Poetry and Anthropology which aims to investigate strategies created by Candomblé practitioners to maintain African- Brazilian Oral Tradition alive in Brazil. I am using a book published in 1993 by a Brazilian researcher José Jorge de Carvalho. He transcribed and translated a number of about 300 chants and songs performed in Northeastern Tradition called Xangô do Recife. It is part of my research now to analyze some of his proposed translations. His translation decisions were more related to explaining the texts' messages but in some cases, those explanations are not satisfactory to most readers. I know these pieces of poetry are old and might come from a different region of yours so I will understand if in some cases you are not able to provide any detailed answer or explanation. This is also important for the results of my research.

The first part is just for providing some personal information related to you and your relationship to the language. The second part is comprised of some of the songs translated so you can have a context for the words and expressions that might need clarification:

Part 1 -

- 1 – What is your name?
- 2 – How old are you?
- 3 – Where are you from?
- 4 – Where do you live?
- 5 – What's your relation with the Yoruba language?
- 6 – Do you speak Yoruba as a first or second language?
- 7 – Additional information:

Part 2 -

1 -

Transcription - Èṣù

Èṣù gba tìrẹ o má a lọ
 Àwa mí s'ọpẹ k'Èṣù gbá
 A bá r'ọsà a bá r'òkun
 Àwa mí s'ọpẹ k'Èṣù gbá
 Irúnmọle Omindandan
 Àwa mí s'ọpẹ k'Èṣù gbá

Tradução Literal:

Èṣù gba tìrẹ o má a lọ – Èṣù take what is yours and go away
 Àwa mí s'ọpẹ k'Èṣù gbá – We are offering a sacrifice, may Èṣù accept it.
 A bá r'ọsà a bá r'òkun - We shall go to the ocean or to the sea
 Irúnmọle – Spirits
 Omindandan – Epithet

Do you agree with the proposed translation? Can you explain the meanings of Irúnmọle and Omindandan?

2 - **Transcription - Ògún**
 Ohun gbogbo ni t'Ògún o
 t'ilé t'ònà ni t'àgbèdè
 àrísí ni f'áwa oḍe
 Ògún a kòró ṣ 'ohun gbogbo
 Kòró ire o

Translation

Ohun gbogbo ni t'Ògún o – everything belongs to Ògún
 t'ilé t'ònà ni t'àgbèdè – the house and the pathway are Àgbèdè's
 àrísí ni f'áwa oḍe – He is an inspiration to us, hunters
 Ògún a kòró ṣ 'ohun gbogbo – Ògún is fast to do everything
 Kòró ire o – Expression of Ekiti's dialect: Somebody who finds good luck

Is this translation satisfactory? Can you explain the meaning of àgbèdè in the song?

3 - **Transcription**
 Akòró pa lóníí ò
 Pa o jàre pa léle pa
 Ògún pa o 'jàre

Translation:

Akòró pa lóníí ò – Akòró kills today
 Ògún pa o 'jàre – Ògún, kill him, please (or simply kill him)
 Léle – Adverb: completely

Is this translation satisfactory? Can you explain the meaning of Akòró in the song?

4 - **Transcription: Oṣ un**
 Ìyá omi nlo mọmọ
 Aládé o olú omi o
 `Oṣ un oṣoro k'á má mà ṣ è o
 Èwùjì f'ìbà ogún y'aba omi
 Eyin oḡberì e dòri kodò

Tradução Literal:

Ìyá omi nlo – The mother of water left
 Aládé o olú omi o – Aládé, the goddess of water
 Aládé – Epithet, the crown's owner
 `Oṣ un oṣoro – Oṣ un flows softly
 k'á má mà ṣ è o – May we not offend her
 Èwùjì – another epithet
 f'ìbà ogún y'aba omi – Bow down twenty times before the mother of water
 Eyin oḡberì e dòri kodò – You, ignorat (unfaithful ones) hide your faces.

Is this translation satisfactory? Can you give any explanation on the meaning of Èwùjì?

5 - **Transcription:**
 Ìyá o 'le mí
 Oṣ un Èwùjì iyá o 'le mí
 Bi iyá ti kọ 'yọ t'alabo adie
 oḡeḡe oḡeḡe oḡeḡe oye

Ìyá o ‘le mí sinsin
 Oṣ un Iṣonda ìyá o ‘le mí
 Bi ìyá ti kọ ‘yọ t’alabo adie

Translation:

My mother, *Oṣun Èwújì*; my mother, *Oṣun Iṣonda*

Can you provide any translation or explanation to this text?

6 -

Transcription:

Ó mi ró ọ̀ràn ọ̀ràn ọ̀ràn
 Àyèyè ibà rẹ Ọṣ un Iṣonda Ọṣ un Aboto

Translation

Ó mi ró – It tinkles, resounds
 ọ̀ràn – Adverb: the way it resounds
 Àyèyè ibà rẹ – Mother, her cult
 Iṣonda, Aboto – Names of *Oṣun*

Is this translation satisfactory? Can you provide any information on the words Iṣonda, Aboto?

7 -

Transcription: Yemoja

Yemoja dóde àwòyó

Translation:

Yemoja dóde – *Yemoja* came
 Àwòyó – another name of *Yemoja*; also used as musical sounds

Is this translation satisfactory? Can you provide any other explanation to the word àwòyó?

8 -

Transcription:

Asemísemí Asemísemí
 ìyá b’omi lọ mí lọ mí
 Àwòyó ọ̀ba omi Àwòyó ọ̀mọ Atamírí

Tradução Literal:

Iba Asemísemí – Hail to the lady that controls the water
 Asemísemí – Another name of *Yemoja*
 ìyá b’omi lọ – The mother that left with the water
 lọ mí lọ mí – it hurts me
 lọ – Expression of the dialect of *Ekiti, dún* (pain)
 Àwòyó ọ̀ba omi – *Àwòyó* is the queen of water
 ọ̀mọ Atamírí – *Atamírí*’s daughter

Is this translation satisfactory? Can you provide any explanation for the word Asemísemí? Can you tell us who was *Atamírí*?

9 -

Transcription:

Èjèmúsèkè
 Yemoja òkun terere Yemoja

Translation:

Èjèmúsèkè – Another epithet to *Yemoja*

Yemoja òkun terere Yemoja – Yemoja, the sea that flows softly

Is this translation satisfactory? Can you provide any explanation to the word Èjèmúsèkè?

10 -

Transcription: Ş àngó

Firima firima Oba Òso

Firima Aláírá firima Oba Òso

Tradução Literal:

Firima – probably an adverb of manner to describe the greatness of *Şàngó*

The great *Aláírá*, the great *Oba Òso*

Is this translation satisfactory? Can you explain more the meanings of firima, Aláírá and Oba Òso?

11 -

Transcription:

Òun ti b'omi f'áya Oba

Olówó Idówú Àgbẹde

Tradução Literal:

Òun ti b'omi f'áya Oba – He gave water to the king's wife

Olówó – master, lord

Idówú, Àgbẹde – *Şàngó* names

Is this translation satisfactory? Do you know other explanations for the words Idówú and Àgbẹde?

12 -

Transcription:

E k'ó díde Àrè mú e k'ó díde

Jó bí onílé Baba k'ó díde

Ìyá ọmọ Baba o fi 'yé òrìrì

ş e 'yẹ ọmọ bọrọrọ

Àrè mú k'ó mọ d'ìjà

K'o f'ọba lóni o

Bẹ ọsin be ọsin

Translation:

Àrè mú e k'ó díde – *Àrè mú*, stand up

Jó bí onílé Baba k'ó díde – Father, stand and dance as the owner of the land

Ìyá ọmọ Baba o fi 'yé òrìrì – The mother's son; the father uses *òrìrì* plumes

Baba o fi 'yé òrìrì ş e 'yẹ ọmọ – the father uses *òrìrì* feathers to adorn the child

bọrọrọ – Adverb that describes the action to adorn with plumes

Àrè mú k'ó mọ d'ìjà – *Àrè mú*, don't let this become a fight

K'o f'ọba lóni o Bẹ ọsin – Praise the king today

be ọsin – Praise the king; used here as a musical choir, to emphasize the action of to praise

ọsin – native term for *Oba*

òrìrì – um bird; R. C. Abraham registers *òrìrì* as a kind of dove (*Turtur Afer Kilimensis*)

Is this translation satisfactory? Can you give another explanation to the term Àrè mú?

13 –

Transcription: Oya

Ó g'orí (g'oro) ilé o girigiri
 ile ni ay Djẹgbẹ
 Ó g'orí (g'oro) ilé o gàràgàrà
 obinrin Ìdòwú g'oro ilé o
 girigiri o nb'okọ ọmọ rẹ lọ

Translation:

Ó g'orí ilé o girigiri – she climbs quickly inside the house
 Ó g'orí (g'oro) ilé o gàràgàrà – she climbs fast inside the house
 obinrin Ìdòwú g'oro ilé o girigiri – the woman Ìdòwú climbs fast
 inside the house
 o nb'okọ ọmọ rẹ lọ – She goes away with her daughter's husband

Is this translation satisfactory? What other possible explanation can you give to obinrin Ìdòwú?