

Nas águas de Òṣun e Yemoja: Traduções “ficcionalis” do Xangô do Recife

Tom Jones da Silva Carneiro¹

Doutorando em Letras/Universidade Federal do Paraná

<https://orcid.org/0009-0008-0341-7721>

tom.carneiro@prof.ce.gov.br

1. Introdução

O presente artigo se propõe a analisar as cantigas ou toadas transcritas, traduzidas e publicadas por José Jorge de Carvalho, em *Cantos Sagrados do Xangô do Recife* (1993), limitando-se às que, além de uma tradução no sentido mais literal², apresentam também uma “tradução ficcional” que é entendida como uma recriação ou proposta de interpretação baseada em diversos elementos sejam linguísticos, míticos, rituais, intuitivos e/ou afetivos.

Atentando-me às especificidades e limites do gênero acadêmico, escolhi apresentar análises desenvolvidas em relação às duas *òrìṣà* das águas mais populares nos cultos afrobrasileiros, Òṣun e Yemoja.

Para cada uma farei uma breve apresentação de atributos, conforme estudos de Verger (2001). Em seguida, apresentarei as cantigas, conforme Carvalho (1993), acrescentando-lhes apenas os subtítulos “Transcrição da Cantiga”, “Tradução Literal” e “Tradução Ficcional”, de modo a facilitar a identificação de cada categoria. Faço, em seguida, uma breve análise da cantiga, considerando o texto poético em si mesmo ou em relação a estudos de Verger (2001) e Vallado (2002). Por fim, procedo à análise das traduções “ficcionalis”. 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 ele

1 Mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com dissertação intitulada *Traduções “ficcionalis”: Poéticas da oralidade do culto Xangô do Recife*.

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

não faz comentários iniciais à tradução “ficcional”, proponho minhas próprias categorias de análise baseadas no ritual e na *performance*³, além de comparar a cantiga e sua tradução “ficcional” com mitos dos *òrìṣà*, conforme recolhidos por Prandi (2001).

Para esse feito, considero mito como algo vivido, uma realidade viva. Não são meramente textos narrados sem um contexto de fé pois

(...) 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).

O esforço aqui empreendido tem como finalidade compreender como essa relação entre cantiga e mito fortalece, no culto, a materialização de uma porção de realidade antiga que influencia o mundo e os destinos humanos, considerando que, no Candomblé, o mito é responsável por toda a organização material e ritual da comunidade.

2. Òṣun

Òṣun pode, em muitos de seus aspectos, representar a busca por direitos iguais para mulheres em relação aos homens. De acordo com Verger (2002), Òṣun é capaz de usar seus atributos femininos para conseguir o que deseja. Ela é a divindade cultuada no rio de mesmo nome que corre em *Ijexá* e *Ijebu*⁴. É Òṣun que controla a fecundidade, é a ela que as mulheres dirigem preces quando querem engravidar.

Uma narrativa conta que sem Òṣun 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 *Ìyálódé*, a dona da coroa, a Senhora da sociedade, epíteto concedido à mulher que possui maior importância na cidade. É Òṣun a dona de todos os rios e águas doces, sendo ela também responsável pela manutenção da vida. Suas águas propiciam a vida dos vegetais e animais. Atualmente, o festival mais importante dedicado a essa divindade ocorre na cidade de *Oṣogbo*, onde anualmente devotos de todo o mundo se reúnem para rememorar o pacto que o fundador da cidade fez com a mãe de todos os rios⁵.

3 Performance é aqui compreendida, tão somente, como a enunciação de um texto oral com todos os elementos envolvidos nessa prática.

4 Regiões de domínio da divindade na Nigéria.

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

Embora o Festival de *Oṣogbo* seja o mais conhecido centro de devoção a *Ọṣun*, existem festivais a *Ọṣun* muito significativos em outras cidades da Nigéria e em outras partes do mundo. Alguns centros de devoção a *Ọṣun* são cidades iorubanas antigas que recebem nomes de qualidades ou aspectos da divindade conforme as estrofes de *Ẹṣẹ̀rindínlógún* e *Ifà: Ipònda, Ewuji, Ijumu e Oro*⁶ (Murphy & Sanford, 2001, p. 04).

Ọṣun é divindade largamente conhecida em terras iorubás e na diáspora, dada sua importância dentro do culto a *òrìṣà*. *Ọṣun* é cultuada sob seu nome mais comum ou sob um dos nomes utilizados como epítetos descritos nos versos da tradição oral de *Ẹṣẹ̀rindínlógún*⁷ e *Ifà*⁸.

2.1 - Traduções ficcionais de toadas a *Ọṣun*

Embora as traduções apresentadas por Carvalho sejam frutíferas em muitos aspectos, especialmente na possibilidade de oferecer uma compreensão dos versos das toadas aos *òrìṣà*, elas apresentam fragilidades como qualquer tradução. Vejamos o caso da tradução da cantiga abaixo:

Cantiga 01 – Transcrição da Cantiga:⁹

Ìyá omi nlọ mọmọ
Aládé o olú omi o
Ọṣun ọ̀sọ̀rọ̀ k'á má mà sẹ̀ o
Èwùjì f'ìbà ogún y'aba omi
Eyin ọ̀gbẹ̀rì e dọ̀rì 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
Ọṣun ọ̀sọ̀rọ̀ – O leve fluir de Ọṣun

6 Tradução minha.

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

8 Nome genérico dado ao culto a *Ọ̀rúnmlà*, bem como ao sistema divinatório do povo iorubá. Aqui refere-se ao complexo mitopoético recitado durante a prática divinatória, mas que também encerra a base da filosofia yorubá. Os conselhos do oráculo são baseados nos versos desses poemas míticos.

9 As cantigas estão citadas conforme aparecem na publicação de Carvalho (1993), logo os termos em Yorubá não estão em itálico, como aparece em todo o restante do texto. Além disso, para a citação, optei por numerar as cantigas, além de incluir as categorias: Transcrição da cantiga, Tradução literal e Tradução Ficcional.

k'á má mà sè o – Não a ofendamos

Èwùjì – outro epíteto

f'ìbà ogún y'aba omi – Inclinem-se vinte vezes para a mãe da água

Eyin ògbèrì e dòri 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 ògbèrì e dòri kodò): “Todo mundo precisa de Ògún para cortar; então, Òṣun também precisa dele”. Essa tradução mítica talvez haja sido inspirada no som das palavras ogún (que aqui significa vinte) e ògbèrì, que foram ouvidas como as palavras ògún (o òrìṣà) e oḃe (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 ògbèrì e dòri kodò menciona oḃe (faca). Ela (Òṣun) tem seu próprio oḃe, não precisa de ninguém. Se ninguém quiser matar, ela mesma o fará. Quer dizer que Òṣun tem o oḃe, tem a faca dentro dela, ela não precisa de Ògún para matar” (Carvalho, 1993, pp. 91-92).

Alguns termos e expressões apresentados na tradução de Carvalho aparecem de forma obscura na publicação. É o caso dos epítetos *Aládé* e *Èwùjì*, o primeiro, traduzido como “a dona da coroa” e o segundo sem tradução, apenas informando ser um epíteto. Tal informação se apresenta de forma insuficiente para compreender as características da divindade. Entretanto, traduzir *oriki* não é tarefa simples. Transcrições de *Oriki Òṣun* contidos nos versos de *Ifá* apresentam também o mesmo termo *Aládé* como sendo 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. Entretanto, na tradução de um *oriki* presente em Assaan-Anu (2010), o termo aparece na frase *Alode k'aju ewuji o san rere*¹⁰, traduzida como *We are entitled to wear the crown that awakens all pleasure* que, em português, seria *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 à coroa*. Esse sentido pode facilmente ser atribuído a Òṣun como a senhora que tem todo o direito de usar a coroa. Além disso, *Èwùjì* refere-se à capacidade de Òṣun de despertar alegria, contentamento, prazer.

Como descrito pelo próprio Carvalho, as traduções “fissionais” dessa cantiga foram provavelmente motivadas pela identificação de dois termos distintos, entretanto, identificados dessa forma pelo fato de não ter se mantido em Recife a diferença tonal

10 Na publicação original as palavras do verso não apresentam marcas de acentuação.

própria da língua yorubá, desse modo, *ogún* (vinte) foi entendido como *ògún* (o *òrìṣà*) e *ògbèrì* (infiel) como *òbẹ* (faca). Mesmo confundindo-se a fonética das palavras e seu sentido, nota-se compreensão de termos iorubá que aponta para um conhecimento, ainda que limitado, da língua de partida.

A construção da tradução “ficcional¹¹” dessa cantiga para *Ọṣun* retoma a importância ritual da faca, instrumento de metal atribuído ao *òrìṣà Ọgún*. 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, diz que *Ọṣun* não precisa de ninguém para realizar o sacrifício pois ela tem sua própria faca. Essa interpretação justifica uma possibilidade ritual em que se sacrifica para *Ọṣun* entoando-se essa cantiga, ao invés da tradicional toada em que se evoca a qualidade de dono da faca, atribuída a *Ọgún*.

Ọgún ṣoṣo – *Ọgún* cortante

Éjẹ̀ balẹ̀ k'ára rọ̀ – o sangue é derramado. Que tenhamos corpos sadios (Carvalho, 1993, p. 154).

Provavelmente a interpretação de que *Ọṣun* pode matar sem *Ọgún* justifica-se pela natureza malemolente e, às vezes, dissimulada de quem sabe exatamente o que fazer para conseguir seus objetivos. Num exemplo dessa característica, *Ọṣun* castiga os *òrìṣà* masculinos por não poder participar das reuniões promovidas por eles. Outra narrativa conta como *Ọṣun* enganou *Ọgún* fazendo-o retornar a forja para a cidade que antes ele havia abandonado, utilizando, para isso, sua beleza, seu perfume e sedução. Desse modo, *Ọṣun* também prova domínio sobre o ferreiro divino. Teria ela também domínio sobre o ferro? Provavelmente essa ideia tenha motivado a construção mítica de que *Ọṣun* não precise de *Ọgún* para matar. Com base nessa narrativa, questiono-me se *Ọgún* teria independência diante dos dotes sedutores de *Ọṣun*. Ela realmente consegue realizar suas vontades, ou seja, nela há tudo que necessita para conseguir de homens e *òrìṣà* seus desejos. Ela realmente não precisa de ninguém. Essa compreensão sobre a natureza de *Ọṣun* parece óbvia entre os adeptos do Xangô do Recife tanto que para conseguir seus favores, eles se utilizam de muitos mimos para presentear à deusa.

A estratégia mais clara sobre a motivação dessa tradução “ficcional”, como já mencionei, reside na identificação de termos em yorubá. Esses termos foram utilizados

11 A tradução “ficcional” em que a identificação de um termo ou outro motivar a criação de uma história pode ser chamada *pidgin translation*.

como ‘chave de orquestração do texto e vetor do trabalho dos tradutores’¹² “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 *ogún* e *ọbẹ* motivam uma narrativa inteiramente nova.

Outras palavras contidas na cantiga são conhecidas dos adeptos do culto, tais como *ìyá* (mãe), *omi* (água) e *Aláde* (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 de Ọṣun. Essas duas estratégias utilizadas pelos tradutores “fissionais” me remetem ao que Jirí Levý (2011) fala sobre o processo de tradução criativa. Para o estudioso, “tradutores criativos são capazes de imaginar as realidades que estão expressando, alcançando para além do texto (...)”¹³. Para Levý, “a reconstrução da realidade demanda imaginação e uma interpretação considerável do texto” (Levý, 2011, p. 34). Obviamente, Levý não tinha em mente o fenômeno da tradução “ficcional”, entretanto, utilizo os atributos do tradutor descritos pelo estudioso para me referir aos tradutores “fissionais”. São criativos, imaginativos e, só assim, conseguem enxergar para além dos textos e alcançar outras realidades.

Cantiga 02 – Transcrição da Toada:

Ọ ṣe ‘ni ṣinginṣingin

Ọṣun ma re o af’ide

Tradução Literal:

ṣinginṣingin– Epíteto: Honorável Ọṣun, linda, decorada de contas

Ọṣun ma re o af’ide – Eis Ọṣun, a dona do bronze.

Tradução Ficcional:

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

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

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).

12 Palavras de Haroldo de Campos (1984, In. Tápia & Nóbrega, 2015, p. 41).

13 Tradução minha.

A cantiga acima novamente apresenta a beleza estonteante de *Ọ̀ṣun* revelada em seu gosto por enfeites de contas e bronze. Contudo, a tradução “ficcional” não revela conhecimento de nenhum dos termos da toada, desse modo não apresenta seus gostos pelo metal mencionado, nem pelas contas utilizadas em seus adornos. Logicamente, essa constatação também não revela desconhecimento dessas características da divindade, apenas negligencia a menção desse fato sobre ela.

Não há clara relação entre a toada original e sua tradução “ficcional”, mas sua motivação certamente está relacionada a um mito específico em que *Ọ̀ṣun* socorre *Òrìṣànlá* de *Ọ̀ya*. Segundo esse mito, *Ọ̀ya* 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. *Ọ̀ṣun*, ao contrário de *Ọ̀ya*, é muito amorosa com *Òrìṣànlá*, entra no mar, pega seu cajado, lava-o nas águas do rio e o devolve ao senhor da brancura. É evidente que a tradução se utiliza do conhecimento da relação entre *Òrìṣànlá* e *Ọ̀ṣun* para mencionar tal mito. Por outro lado, o fato de o termo *idẹ* remontar ao grande poder de *Ọ̀ṣun* pode ter motivado, em parte, a construção dessa tradução “ficcional”.

Na continuação, Sara Rodrigues acrescenta mais detalhes sobre o mito acima descrito:

Cantiga 03 – Transcrição da Toada:

Ìyá mi tó l'adé
Mi tó l'adé imọ̀lẹ̀
Ìyá mi tó l'adé
Ìyá Alágàn Obìnrin
Ìyá mi tó l'adé

Tradução Literal:

Ìyá mi tó l'adé imọ̀lẹ̀ – Minha mãe, a dona da coroa dos espíritos
Ìyá Alágàn Obìnrin – 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 (*Ọ̀ṣun*) 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 descrição da relação entre essas duas divindades?

Depois de *Oya* ter jogado o objeto de *Òrìṣànlá*, os devotos gritam, a saudação a *Òṣun*: “*Ore Yèyé 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*, *Òṣun* ensina-lhe uma cantiga que o mesmo deveria cantar sempre que necessitasse de sua ajuda. Acredito que “*Ore Yèyé o*” funcione, portanto, para Sara Rodrigues, como a manifestação dessa canção invocatória, não somente para *Òrìṣànlá*, mas para todos os que confiam em *Òṣun*.

Os adeptos do Xangô tem predileção por *Òṣun* e, segundo Carvalho (1993), ela é a divindade favorita dos xangozeiros¹⁴. *Òrìṣànlá* adora *Òṣun* porque ‘ela é bondosa com ele’ (Prandi, 2002, p. 333). Essas constatações coincidem com o que se ouve nos candomblés em geral, que *Òṣun* é a filha predileta de *Òrìṣànlá*. Isso talvez se dê também pelo fato de ela sempre fazer as vontades dele.

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.

Cantiga 04 – Transcrição da Toada:

Ìyá o ‘le mí
 Òṣun Èwújì ìyá o ‘le mí
 Bi ìyá ti kọ ‘yọ t’alabo adìẹ
 Ọlẹẹ ọlẹẹ ọlẹẹ ọyẹ
 Ìyá o ‘le mí sinsin
 Òṣun Ipòndà ìyá o ‘le mí
 Bi ìyá ti kọ ‘yọ t’alabo adìẹ

14 Termo genérico e popular utilizado no Recife para referir-se aos praticantes do Candomblé.

Tradução Literal:

Minha mãe, Òṣun Èwújì; minha mãe, Òṣun Ipònda

Tradução Ficcional:

Recebi a seguinte tradução ficcional desse texto:

“A toada conta que o ladrão veio um dia e roubou a galinha de Òṣun. Roubou a adìe, que é de Òṣun. Aí ela está confirmando que foi: Ọlẹḡ ọlẹḡ ọlẹḡ 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 adìe e olè (ladrão) (Carvalho, 1993, p. 95).

A tradução da cantiga acima remonta novamente à natureza maternal da divindade. Em suma, cantar essa cantiga seria dizer que Òṣun é mãe. Provavelmente aqui aparece um caso de tradução interpretativa¹⁵. De fato, essa é a única possibilidade de tradução apresentada por Carvalho, embora no texto haja outras frases e expressões não traduzidas como *Bi iyá ti ko ‘yo t’alabo adìe*. Pela identificação da maioria das palavras dessa frase¹⁶ e sua relação com a tradução apresentada por Carvalho, me arrisco a propor a seguinte tradução: *Òṣun 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.

A tradução “ficcional”, entretanto, foi motivada por outros elementos. Nesse caso, a identificação de palavras do texto em yorubá. 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 no culto, presente em toda complexidade de rituais e de mitos. O outro termo resulta de uma audição equivocada pois percebida a partir de *ọlẹḡ* que provavelmente remete a sons musicais, simplesmente. Percebo também a identificação de outro termo iorubá *mi* (meu) que motivou a frase interpretativa atribuída a Òṣun: *O ladrão roubou o que é meu*. Por outro lado, acredito que a interpretação foi possível pois diz-se no Xangô do Recife como as divindades são apegadas a seus pertences. Desse modo, Òṣun, provavelmente chorosa, confirmaria que o ladrão roubou sua galinha, deixando-a entristecida. Atrevo-me a dizer que se a oferenda preparada para uma divindade não for respeitada, provavelmente ela não atrairá seus auspícios aos 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*¹⁷.

15 Nos casos em que os tradutores apenas conseguiram compreender a ideia geral da cantiga.

16 *Bi* (como), *iyá* (mãe), *t’alabo* (cobrir com o ala), *adìe* (galinha).

17 Termo iorubá que significa cabaça, mas genericamente usado para se referir aos assentamentos sagrados dos *òrìṣà*.

A tradução “ficcional” parece funcionar como uma advertência à comunidade dos adeptos do culto a que não atraíam 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 em que o rei promete muitas oferendas, *nkan rẹrẹ*, a Ọṣun, a fim de que ele e seu séquito pudessem atravessar o rio. Ọṣun, contudo, compreendeu que o rei falava de sua filha *Nkan*. O rei, como prometera, lançou muitos presentes e comidas, que eram os prediletos de Ọṣun, no rio, mas ela não aceitou pois não havia sido isso que havia sido acordado (ou, pelo menos, compreendido por ela). No retorno do rei e dos seus, o rio estava novamente turbulento, impedindo quaisquer empreendimentos para os quais se fizesse necessário o uso do rio. As águas somente se acalmaram quando o rei lançou sua própria filha, 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 prometa em voz alta, caso não seja de fato intenção cumprir 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.

Cantiga 05 – Transcrição da Toada:

Ó mi ró ọ̀ràn ọ̀ràn ọ̀ràn
Àyèyè ibà rẹ Ọṣun Ipònda Ọṣun Aboto.

Tradução Literal:

Ó mi ró – Tilinta, ressoa
ọ̀ràn – Advérbio: como retine
Àyèyè ibà rẹ – Mãe, o seu culto
Ipònda, Aboto – Nomes de Ọṣun¹⁸

Tradução Ficcional:

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

18 Novamente 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 Ọṣun jovem e vaidosa.

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

Esta última toada para *Ọṣun* apresenta praticamente uma materialização onomatopaica, provavelmente, referente aos sons que os braceletes de *Ọṣun* fazem enquanto ela dança. *Ọṣun* é amante do cobre, metal muito importante na terra yorubá à época do contrabando de pessoas como escravas. Essa tradução coincide com a explicação oferecida por um filho de *Ọṣun* ao afirmar que os sons representados pela repetição da palavra *òràn*, referem-se exatamente ao tilintar de seus braceletes, os *idẹ* (que, ao mesmo tempo, significa bracelete ou cobre). Outro fato que certamente motivou facilmente essa interpretação, é o modo como *Ọṣun* dança balançando seus braceletes, movimento que é intensificado ao entoar-se essa toada.

No Brasil, diferentemente de sua terra originária, *Ọṣun* 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 *Ọṣun* 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.

Segundo algumas narrativas apresentadas por Prandi (2001, p. 327) *Ọṣun* ia muitas vezes ao rio se banhar e lavar jóias, ferramentas e armas. Nas águas, ela polia seus braceletes e sua adaga. Caminhando às margens da lagoa, ela alisava seus pés nas pedras brutas, tornando-os sempre macios e formosos. Tanto *Ọṣun* foi à lagoa que as pedras se gastaram com seu caminhar e viraram seixos (*òkúta*¹⁹), modelados e alisados sob os pés da deusa. Esse mito ao mesmo tempo explora a natureza vaidosa e coquete da divindade, mas sobretudo reforça a importância que ela dá a seus braceletes.

Abaixo, na tabela, apresento um resumo das cantigas ao *òrìṣà Ọṣun*. Sua leitura permite fazer as generalizações necessárias sobre a natureza e as características da divindade presentes nas toadas analisadas:

19 Os seixos rolados ou pedras de rio são utilizados nos assentamentos sagrados de muitos *òrìṣà*.

Nº	Início	Trad. Lit.	Trad. Fic.	Tradutor. Fic.	Motivação	Estratégia	Relação Original	Mito (Prandi, 2001)
1	<i>Ìyá omi nlo momo</i>	A mãe da água foi embora	1 - Todo mundo precisa de Ọgún para cortar; 2 - Ọṣun tem sua própria faca.	...	Identificação dos termos <i>ogún</i> (vinde) confundido com <i>ogún</i> (o ọrisha) e <i>ogbèrì</i> (infel) confundido com <i>obe</i> (faca).	Recriação mítica e Ressignificação	Não há.	Ọṣun dança para Ọgún na floresta e o traz de volta à forja.
2	<i>Ò ẹ̀ ẹ̀ ní sìnṣin gín</i>	Honorável Ọṣun, linda, decorada de contas	<i>Iyansan</i> , com raiva de Ọrishańlá, jogou uma jarra dele dentro do mar	Sara Rodrigues	Livre.	Recriação mítica e resignificação.	Não há.	Ọṣun recupera o báculo de Ọrishańlá que <i>Iyansan</i> joga no mar.
3	<i>Ìyá mi tó l'adé</i>	Minha mãe, a dona da coroa dos espíritos	<i>Iyansan</i> jogou a jarra assim...	Sara Rodrigues	Livre (Sequência em relação à toada anterior)	Recriação mítica e resignificação.	Não há.	Ọṣun recupera o báculo de Ọrishańlá que <i>Iyansan</i> joga no mar.
4	<i>Ìyá o 7e mí</i>	Minha mãe, Ọṣun Èwújì; minha mãe, Ọṣun Ipòndá	o ladrão veio um dia e roubou a galinha de Ọṣun.	...	Identificação de <i>adiẹ</i> e <i>olẹ</i> .	Recriação mítica e Ressignificação.	Não há.	1 - Ọṣun recupera o báculo de Ọrishańlá que <i>Iyansan</i> joga no mar; 2 - Ọṣun exige a filha do rei em sacrifício.
5	<i>Ó mi ró ọràn ọràn ọràn</i>	Tilinta, ressoa	1 - Os braceletes de Ọṣun tilintam quando ela dança; 2 - Essa toada fala do ouro dela	Filho 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 <i>òràn</i> como ouro.	1 - Paralelismo (relação com o original); 2 - Paralelismo e Adaptação.	1 - Direta em relação ao som do metal;	1 - Ọṣun se banha e lava suas jóias no rio.

Tabela 1. resumo das análises das traduções ficcionais das toadas de Ọṣun.

Fonte: Carneiro (2019).

Uma análise desta tabela nos permite confirmar a natureza coquete de Ọṣun, 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 “ficcionais.”

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

As principais estratégias tradutórias utilizadas na criação dessas traduções “ficcionalis” foram: a recriação mítica, quando a tradução funciona como uma forma de criar novos mitos em relação à divindade; a ressignificação, quando a tradução funciona como uma forma de reforçar informações míticas preexistentes, ignorando as palavras presentes no texto. Essas estratégias estão presentes em 4 das 5 toadas analisadas.

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.

3. *Yemoja*

Reconhecida como a *Grande Mãe Africana do Brasil*²⁰ (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 ọmọ ejá*, (“mãe cujos filhos são peixes”). Ela é o *òrìṣà* dos *Ègbá*²¹, “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 yorubá fizeram com que os *Ègbá* migrassem para outro lugar e levassem consigo sua divindade principal que teve seu culto continuado no rio *Ògùn*. Atualmente, essa divindade, tem seu principal templo situado em *Abeokutá*.

Yemoja é filha de *Olóòkun*, divindade do mar. 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 da humanidade, 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 que cuida de seus filhos. Essa percepção de *Yemoja* provavelmente justifica o fato de muitas pessoas oferecerem flores e lhe fazerem pedidos no início de um novo ano. Como mãe cuidadosa e protetora, ela certamente concederá os pedidos de seus filhos.

3.1 - Traduções ficcionais de toadas a *Yemoja*

O conjunto das traduções “ficcionalis” das cantigas a *Yemoja* parece apresentar um convite ao culto à divindade. Vejamos:

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

21 *Ègbá* 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 (*Ègbá*, grupo iorubá que deu início ao culto a Iemanjá).”

Cantiga 01 – Transcrição da Toada:

Ọmọ omi èyin dà

Ọmọ omi àwa rè

Tradução Literal:

Ọmọ omi èyin dà – Filhos da água onde estão vocês?

Ọmọ omi àwa rè – 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”.

É 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, pp. 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, pp. 201-202).

Provavelmente essa visão da maternidade de *Yemoja* e a identificação do termo *ọmọ* (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 ele 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.

Carvalho acredita que há uma coincidência intuitiva na tradução proposta por Maria de *Yemoja* ao entender que o *òrìṣà* busca algo, podendo, nesse caso, ser os próprios filhos. A cantiga mostra a deusa buscando seus filhos: “*Ọmọ omi èyin dà – Filhos da água onde estão vocês?*” ao que os próprios filhos respondem “*Ọmọ omi àwa rè – Filhos da água, aqui estamos nós.*” Outro elemento que pode ter favorecido essa tradução é a performance que acompanha o transe. 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 à luz as estrelas, as nuvens e os próprios *òrìṣà*, pois sentia-se muito sozinha e precisava ter com quem comer, conversar, brincar, viver (Prandi, 2001).

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

Cantiga 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).

Maria de *Yemoja* constrói, intuitivamente, uma tradução “ficcional”, afirmando que a divindade 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 português. Essa estratégia de compreensão é muito comum entre os adeptos do Xangô.

Outra possibilidade de motivação relaciona-se à narrativa que descreve como a grande mãe se vinga 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 pai. Tendo sido colocada em risco a vida de seu filho, *Yemoja* explodiu em fúria e decidiu se vingar, pois nada fazia com que os homens mudassem de ideia. Ela decidiu que os homens só habitariam a terra enquanto ela permitisse. Assim, ela retirou deles todas as águas doces, extinguindo 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 a única a poder castigá-los. Obviamente não posso dizer 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 cantiga remonta à leveza de *Yemoja*, que não aceita nada à base da força:

Cantiga 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).

Aqui, Maria de *Yemoja* continua a referir-se à característica de mãe cuidadora, *Ìyá kékeré*, atribuída à divindade. Percebe-se uma sequência de sentidos nas traduções propostas pela devota. Na primeira toada, *Yemoja* busca por seus filhos, na segunda toada, a mãe olha por seus filhos, na terceira, seus filhos invocam sua proteção: “*Minha mãe, vem cá, vem me ajudar, me socorrer*”. Fica claro, a partir das traduções “ficcionais” propostas por Maria, que a *Yemoja* são atribuídas muitas características maternais.

O que me parece importar a quem produz traduções “ficcionais” é encontrar ou justificar atributos à sua divindade, semelhantemente à construção poética de *oriki*, conforme lembra Risério:

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 (Risério, 1996, p. 93).

Não me parece comum que no Brasil, os membros das comunidades de terreiro construam nas suas leituras e interpretações de suas divindades atribuições não vistas como louváveis. Provavelmente isso ocorra devido ao sincretismo que relega às divindades afro-brasileiras, características de santos. Por essa razão, aparecerão nas traduções muitas características atribuídas às divindades, como nos *oriki*, mas nenhuma dessas características, aparentemente, 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 lèjò b'ó lèjò

Ìyá ẹ kìye Yemoja

Ìyá kere olódò Àwòyó

Ajó foríso pòró ògèdè

Ìyá kó mó m'órí dún ní ojàre

Tradução Literal:

Ìyá b'ò lèjò b'ó lèjò – Mãe, possa a senhora dançar ou não

Ìyá ẹ kìye 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 ọmọ ẹjá: a mãe dos peixes filhos.

Ìyá kere olódò Àwòyó – Àwòyó, a mãe, a dona do rio

Ajó foríso pòró ògèdè – Dançamos até batermos nossas cabeças no tronco da bananeira.

Ìyá kó mó m'órí 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 Ọṣànlá 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 (Ọṣànlá) namorando com ela (Yemoja)” (Carvalho, 1993, p. 105).

Essa toada, em seu sentido literal, mostra o quanto os filhos da divindade ficam imbuídos no culto e, devido a essa atenção à vontade da deusa, 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 Ọṣànlá, 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 ọṣà na qual Ọṣànlá pergunta se ela é *Yemoja*, pois ele queria o mar que é ela. Ọṣànlá tem um grande tabu em relação ao sal, mas seu grande amor é o mar, ele pode amá-la. Maria das Dores da Silva concorda ao dizer que essa toada é uma descrição do namoro entre os dois, explicado em um diálogo que se utiliza de sons do iorubá como em português “Iá é qui é Iemanjá - é você que é Iemanjá?” Além disso, o diálogo proposto revela que os tradutores reconheciam palavras como *ódò*, rio, aqui traduzido como mar, logo *ódò* é reconhecido como água e domínio da divindade.

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 *Orí*, 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 yorubá em *m’órí dún*, no último verso da transcrição da toada.

Um mito de *Yemoja* narra como a grande mãe recebeu de *Olódùmarè*²² a atribuição de cuidar das cabeças. Conta-se que um dia a divindade suprema convidou a todos os *òrìṣà* para uma reunião no *orún*²³. *Yemoja* estava em casa matando um carneiro. 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).

Por outro lado, outra possibilidade está no mito em que *Yemoja*, irritada por ter ficado responsável por cuidar de *Òrìṣànlá*, reclama tanto que o enlouquece. Com pena da condição em que deixou o grande *Òrìṣà*, ela o cura com água fresca, *obi*, pombos e frutas, elementos presentes no ritual de *bori*²⁴, restabelecendo a saúde mental de seu esposo e recebendo o poder de cuidar de todas as cabeças. (Prandi, 2001, pp. 397-399).

Cantiga 05 – Transcrição da Toada:

O ká re 'lé la bòmì la ṣiré

O kà re 'lé la bómi la ṣiré ná

Íyá omi rè wá ìyá rẹ le

O ká re 'lé la bómi la ṣiré

Tradução Literal:

O ká re 'lé – Siga-me à casa

la bòmì la ṣiré – Para brincar na água

ná – expressão de ênfase

Íyá omi rè wá – Temos apreço pela mãe da água

ìyá 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 *Ògún*, 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)”.

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

23 Mundo espiritual. Traduzido comumente como céu.

24 Ritual de alimentar a cabeça.

Maria das Dores da Silva acrescenta a seguinte informação: “Tudo que quiser oferecer a Yemoja pode dar nessa toada que ela aceita – qualquer obrigação” (Carvalho, 1993, p. 107).

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

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. Aqui são os filhos que a chamam para receber seu presente. Jaci refere-se à festa conhecida como A panela de *Yemoja*²⁵ em que há a entrega de um *presente* com os alimentos favoritos da mãe. Maria das Dores da Silva acrescenta ainda mais sentido a essa proposta de tradução ao dizer que a divindade aceita todos os presentes 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 ao notar a alegria manifesta no médium naquele 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 que *Yemoja* aceite qualquer oferenda. A interpretação aqui foi motivada pela performance ritual. Se considerarmos a performance como fundamental para a existência da poética oral conforme propõe Finnegan (1982), a interpretação de Maria das Dores pode claramente compor uma das camadas de compreensão dessa cantiga. A performance compreende uma realização em que o texto 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. “Nesse caso, o conteúdo verbal representa apenas um elemento do todo de uma obra performática que combina palavras, música e dança”²⁶ (Finnegan, 1982, p. 07). A ênfase é dada principalmente aos elementos corporais da performance: a dança, o movimento. Às palavras é relegado outro valor que está para além do sentido documental. As palavras cantadas estão relacionadas ao ato performático. A oferenda é a ação mais importante e é esse ato que desvela as camadas de sentido do ato performático.

Para Jaci, essa toada também explora a relação de *Yemoja* com *Ògún*. Não está clara no texto nenhuma palavra que tenha motivado essa tradução, mas provavelmente o tradutor vê *Yemoja* em relação à sua qualidade *Ogunṭe* que para alguns, mantém relação estreita com *Ògún*. Esta é a qualidade da divindade que dá o nome do Sítio de Pai Adão e

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

26 Tradução minha.

da Casa de Vó.²⁷ Percebo aqui a estratégia de encontrar uma cantiga que, de certa forma justifique essa relação, principalmente por ser essa a qualidade de *Yemoja* mais cultuada nas principais casas de culto do Xangô.

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* a fim de atrair a atenção de *Ògún*. *Ọṣun* trouxe *Ògún* para a cama de *Yemoja*, mas não o fez firmar compromisso, pois a oferenda não foi o que *Ọṣun* recomendou. Outros mitos já apresentados nessa análise apontam *Yemoja* como mãe de *Ògún*. Essa relação filial entre os dois 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 navegar. A balsa e o navio são criações tecnológicas 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. O devoto percebe uma interdependência entre os domínios das divindades. Mas o que mais chama a atenção aqui é que os elementos motivadores da tradução “ficcional” são os mais inusitados, entretanto não inessenciais para a realização da performance. As performances do Xangô do Recife envolvem mais do que apenas o ato performático 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 presente no lugar devido. A balsa, aqui, não tem papel secundário. Ela faz parte da performance, sem ela, o presente não seria entregue de forma adequada.

27 Ilê Obá Ogunté e Ilê Yemojá Ogunté, respectivamente.

Nº	Início	Trad. Lit.	Trad. Fic.	Trad. Fic.	Motivação	Estratégia	Relação Original	Mito (Prandi, 2001)
1	<i>Omo omi eyin dà</i>	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>Omo</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 <i>òrìṣà</i> ; 2 - Yemoja dá à luz as estrelas, as nuvens e os <i>òrìṣà</i> ;
2	<i>Yemoja dódé àwòyó</i>	Yemoja a veio	Yemoja já viu e está vendo	Maria de Yemoja	Associação fonética do termo <i>àwòyó</i> com o português coloquial <i>já oiô</i> .	Paralelismo e ressignificação	Direta em relação à vinda de Yemoja.	Yemoja vinga seu filho e destrói a primeira humanidade.
3	<i>Ìyá k'ò gbà kóle onísòwò Yemoja</i>	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	<i>Ìyá b'ò lèjò b'ò lèjò</i>	Mãe, possa a senhora dançar ou não	1 - Isso aí é Yemoja e <i>Òrìṣànlá</i> falando; a santa que tomava conta das cabeças (<i>oridun</i>) 2 - esposa toada é ele (<i>Òrìṣànlá</i>) namorando com ela (Yemoja).	1 - José Francisco da Silva; 2 - Maria das Dores da Silva	1 - Identificação do termo <i>orí</i> ; 2 - Audição do verso <i>Ìyá e kiyé Yemoja</i> como uma pergunta: Você é que é Iemanjá? 3 - Relação marital entre os dois <i>òrìṣà</i>	1 - Paralelismo e Ressignificação; 2 - Recriação.	1 - Direta relativa ao domínio espiritual da divindade; 2 - Não há.	1 - Yemoja é nomeada protetora das cabeças. 2 - Yemoja enlouquece <i>Òrìṣànlá</i> e depois cura sua cabeça.
5	<i>O ká re l'é la bômi la siré</i>	Siga-me à casa para brincar na água	1 - É como se nós estivéssemos com o pensamento em Yemoja vindo; Relação de Yemoja com <i>Ògún</i> ; 2 - Tudo que quiser oferecer a Yemoja pode dar nessa toada que ela aceita.	1 - Jaci Felipe da Costa; 2 - Maria das Dores da Silva.	1 - Invocar Yemoja para receber seu presente; 2 - Relação entre a balsa (de ferro, de <i>Ògún</i>) e o mar (domínio de Yemoja)	1 - Ressignificação intuitiva;	1 - Direta relativa ao chamado; 2 - Não há ligação ao envolvimento com <i>Ògún</i> .	1 - Yemoja trai seu marido <i>Ògún</i> com <i>Ayê</i> ; 2 - Yemoja finge-se de morta para enganar <i>Ògún</i> ; 3 - Yemoja oferece o sacrifício errado a <i>Òṣun</i> .

Tabela 2. Resumo das análises das traduções ficcionais das toadas de Yemoja.

Fonte: Carneiro (2019).

Na tabela, resumem-se os sentidos das cantigas à *Yemoja* relacionados. Notam-se, mais claramente, significados atribuídos em relação às características a elas atribuídas, sendo as principais as relacionadas a seu domínio sobre as águas e sua maternidade dos homens e deuses. As cinco 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), *órí* (cabeça) e *omọ* (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; e a recriação, quando é proposta a construção de uma nova narrativa mitopoética para a divindade.

4. Considerações Finais

Jacques Derrida (2000) 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 (p. 20)

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 o texto 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, me convenço 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 *òrìṣà* manifestam e justificam a compreensão de sua divindade.

Nota-se no corpo das dez cantigas aqui analisadas que a performance é o vetor que desencadeia a produção de sentidos. É na materialidade do culto e na relação entre adeptos e suas divindades que os sentidos são produzidos e fortalecidos.

Nos casos em questão, observa-se que essa relação de afeto engendra sentidos intuitivos que produzem interpretações paralelas, ressignificações e mesmo recriações de novos conceitos e inauguração de novos mitos.

Referências

- Assaan-anu, Hru Yuya T. (2010). *Grasping the Root of Divine Power*. Anu Nation.
- Campos, Haroldo de (2015). "Da Tradução Como Criação e Como Crítica". In. T. M. Nóbrega & M. Tápia (Org.). Haroldo de Campos – *Transcriação*. (pp. 01-18). São Paulo: Perspectiva.
- Carneiro, Tom Jones da S. (2019). *Traduções "ficcionalis": Poéticas da oralidade do culto Xangô do Recife*. Dissertação de Mestrado. PPGPOET, Universidade Federal do Ceará.
- Carvalho, José Jorge de (1993). *Cantos Sagrados do Xangô do Recife*. Brasília: Fundação Cultural Palmares.
- Derrida, Jacques (1998). O que é uma tradução relevante? Tradução de Olivia Niemeyer Santos. Alfa, v. 44, n. especial, p. 13-44, 2000. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4277/3866>. Acesso em: 16 janeiro 2025.
- Finnegan, Ruth (2012). *Oral Literature in Africa*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Levý, Jirí (2011). *The Art of Translation*. Tradução de Patrick Corness. Amsterdam: Benjamins Translation Library.
- Malinowski, Bronislaw (1986). *Antropologia*. Tradução de Elizabeth Dória Bilac. São Paulo: Ática.
- Murphy, Joseph; Sanford, Mei-Mei. (Ed.) (2001). *Oṣun across the waters, a Yoruba goddess in Africa and the Americas*. Indiana: Indiana University Press.
- Prandi, Reginaldo (2001). *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Risério, Antônio (1996). *Oriki Orixá*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Vallado, Armando (2002). *Iemanjá, a grande mãe Africana do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Verger, Pierre Fatumbi (2002). *Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio.

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

Nas águas de Òṣun e Yemoja: Traduções “ficcionalis” do Xangô do Recife

Resumo

Este artigo parte do meu trabalho no mestrado em Estudos da Tradução em que procurei fortalecer o conceito de traduções “ficcionalis” de Carvalho (1993), identificando as estratégias utilizadas para traduzir as cantigas do Xangô do Recife. Considerei o conceito de mito em Malinowski (1986) para estabelecer diálogos entre tradução e antropologia a fim de investigar o papel da tradução na manutenção de tradições culturais de base oral. Comparei as traduções “ficcionalis” que reinterpretem o conteúdo semântico de cantigas *Òṣun* e *Yemoja* em seu ambiente de *performance*, a fim de identificar o quanto sua significação mudou ou foi recriada. Por fim, o estudo indica que os sentidos produzidos no Xangô do Recife estão intimamente ligados à intuição, ao reconhecimento de termos linguísticos do yorubá, à performance, ao afeto e à resignificação. Assim, estudos como este apontam pistas para a compreensão do modo como o Candomblé vê e interpreta o mundo.

Palavras-chave: Traduções “Ficcionalis”; Mito; Poética Oral; *Òṣun*; *Yemoja*.

In the waters of Òṣun and Yemoja: “fictional” translations of Xangô do Recife

Abstract

This article is based on the work for my Master’s in Translation Studies in which I sought to strengthen Carvalho’s (1993) concept of “fictional” translations by identifying the strategies used to translate the songs of Xangô do Recife. I considered Malinowski’s (1986) concept of myth to establish dialogues between translations and anthropology to investigate the role of translation in maintaining oral-based cultural traditions. I compared “fictional” translations that reinterpret the semantic content of *Òṣun* and *Yemoja* songs in their performance settings, in order to identify how their meaning has changed or has been recreated. Finally, the study indicates that the meanings produced in Xangô do Recife are closely linked to intuition, the recognition of Yoruba linguistic terms, performance, affect, and resignification. Thus, studies like this provide clues for understanding how Candomblé sees and interprets the world.

Keywords: “Fictional” Translations; Myth; Oral Poetry; *Òṣun*; *Yemoja*.