



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i32p256-273>

**Efeitos estéticos e estruturais da transposição da oralidade para a
escrita nos orikis, de Cláudio Daniel**

**Aesthetic and structural effects of the transposition from orality to
writing in orikis by Cláudio Daniel**

*Edson Lucas Cardozo**
*Rogério Caetano de Almeida***

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo observar as flutuações imagéticas, estéticas e estruturais na produção de poemas do gênero oriki fora dos espaços da oralidade afroreligiosa, compreendendo as reconfigurações do gênero poético em obras contemporâneas na relação com os modelos tradicionais registrados em território iorubá. Para tanto, serão evocadas as produções de Pierre Verger (1999), Antonio Risério (1992; 1996) e Sikírù Sálámi (1990) na investigação dos orikis produzidos por Cláudio Daniel (2020). Tal investigação observa que, com base nos registros de oralidade apresentados por Risério e Sálámi, existem diferenças significativas na produção de sentidos estéticos nas obras puramente escritas do poeta analisado. A partir dos autores indicados e das reflexões pautadas na Teoria Literária, observa-se que a obra é uma criação poética e uma transposição intermediária de um gênero oral para um gênero escrito.

PALAVRAS-CHAVE: Poética; Teoria da Literatura; Livro dos Orikis; Cláudio Daniel; transposição intermediária

ABSTRACT

This work aims at examining the fluctuations in imagery, aesthetics and structure observable in the production of poems of the oriki genre outside the space of Afro-religious orality, so as to understand the reconfigurations of the poetic genre in contemporary works in relation to traditional models registered in the Yoruba territory. To this end, the productions of Pierre Verger (1999), Antonio Risério (1992, 1996) and Sikírù Sálámi (1990) will be evoked to investigate the orikis produced by Cláudio Daniel (2020). This investigation notes that there are significant differences in the production of aesthetic meanings in the merely written works of the poet under analysis. From the

* Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR; Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – Curitiba – PR – Brasil – edcardoed@gmail.com

** Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR; Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – Curitiba – PR – Brasil – rogalmeida01@hotmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

indicated authors and the reflections based on Literary Theory, it is possible to notice that the work is a poetic creation and an intermedial transposition of an oral genre to a written one.

KEYWORDS: Poetics; Literay Theory; Livro dos Orikis; Cláudio Daniel; Intermedial Transposition

Introdução

Oriki é uma palavra de origem iorubá que nasce a partir da fusão entre os termos *Ori* e *Ki*, significando “cabeça/origem” e “saudar/louvar” respectivamente. Os textos do gênero dos orikis, que habitam um espaço de transitoriedade entre a poesia, a prece e a música, são conhecidos por seu valor mágico e espiritual nos espaços de culto afroreligioso, tanto em África quanto na diáspora brasileira. Para Sálami (1990), nativo nigeriano que vivenciou muito das práticas afroreligiosas do oeste africano, eles não são apenas louvações, mas também um método evocatório, enquanto Risério (1996) compreende o oriki como um desdobramento do ato de “nomear”, ou seja, uma das muitas formas de criações verbais do cotidiano iorubá e que, em sua forma poética, expande o nome do indivíduo (ou objeto) no mundo.

É essencial destacar que a origem dos orikis se dá em território africano, pois isso lhe confere uma série de características bastante *sui generis* e que serão exploradas mais adiante. Pierre Verger (1999) registrou dezenas de variações desses poemas em países como o Benim e a Nigéria, assim como na região brasileira conhecida como Bahia de Todos os Santos – onde o gênero enfrentou uma série de transformações decorridas dos processos exploratórios da escravização de negros africanos e a colonização das Américas. Como bem explica Sálami (1990), as culturas Iorubás são essencialmente orais, de forma que a transmissão de saberes se dá através da fala e do cantar de pessoas ligadas ao culto e que perpetuam a tradição. O contexto linguístico brasileiro é totalmente outro: o Iorubá não é uma língua oficial e por muito tempo foi reprimido dentro das senzalas e dos espaços de trabalho forçado aos quais os negros africanos (não apenas Iorubás) eram submetidos. Consequentemente, sua existência se restringe aos espaços de culto e, muitas vezes, diverge da língua “original”.

Isso posto, o presente trabalho se debruçará sobre os orikis de Cláudio Daniel, conforme apresentados em *Marabô Obatalá*, uma coletânea de poemas do gênero, publicada em 2020, que reúne elementos de culto aos orixás em diálogo com imagens que suscitam questões específicas da história recente do Brasil. Os poemas serão lidos às luzes das características do gênero poético, conforme apresentadas por Risério (1992; 1996), e das transcrições e traduções de Verger (1999) e Sálami (1990), com o objetivo de localizar as transformações estruturais e de sentido ocorridas na transposição da oralidade para a escrita.

1 Oriki: um gênero poético da oralidade

Em “História geral da África” A. Hampaté Bâ (2010) explica que falar de tradição africana é falar de tradição oral, de forma que qualquer tentativa de penetrar o espírito dos povos africanos deve se apoiar nessa herança de conhecimentos “transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (p. 167). Os Iorubás não fogem ao padrão – seus saberes tradicionais e as formas civilizatórias desses grupos são transmitidos por intermédio da voz, na forma dos mais diversos gêneros orais que compõem o cotidiano dos indivíduos. O oriki, um dos muitos gêneros orais que nascem em função da espiritualidade Iorubá, é apresentado como portador de grandes poderes, tendo em vista que a visão cosmológica iorubá deposita na palavra capacidades mágicas que demandam grande respeito por parte do falante e de seus ouvintes. Bâ (2010) aponta que a palavra teria o poder de agir sobre os espíritos e, conseqüentemente, sobre a realidade material em si, ou, como explica Risério,

Na concepção iorubana, os signos linguísticos podem estar carregados de força mágica. A emissão do texto é capaz de liberar poderes invisíveis, já que a ação de nomear é dotada de eficácia prática. Acredita-se por exemplo que, ao proferir um oriqui dirigido a um orixá, o indivíduo será ouvido. E há mesmo quem diga que a emissão de um oriqui pode induzir os mais sensíveis a mergulhar nas profundezas energéticas do transe (1992, p. 37).

O antropólogo também destaca que a poesia é uma das principais formas de criação verbal iorubana, existindo orikis das mais diversas naturezas. Ecoando os estudos de Bólánlé Awé, ele afirma que há orikis dedicados aos orixás, seus domínios, epítetos e feitos – objeto central da obra de Cláudio Daniel –, assim como em honra a ancestrais e linhagens específicas, destacando suas conquistas e histórias. Há, nos mesmos moldes, *orikis* voltados ao nascimento de crianças, a determinadas espécies animais, povos, terras e cidades, o que confere a esses poemas um potencial historiográfico inestimável que se mantém no campo da oralidade. Um exemplo dessa grande variedade de possibilidades e do valor historiográfico dos poemas é o oriki dedicado à cidade de Abeokuta (Nigéria), transcrito e traduzido por Sálami:

Abeokuta ilu Eḡba z
Abeokuta, a cidade dos Eḡba

Ilu fi gbogbo ilẹ s'okuta

A cidade é cercada de pedras

Okuta o wọn n'ile wa
A pedra é abundante em nossa terra

Awa l'omọ Olumo
Nós somos filhos de Olumo

Abe Olumo
Embaixo da pedra Olumo

Ibi a fi ori mọ si.
onde nos escondemos (nas épocas de invasão) (1990, p. 25).

Ademais, é relevante pontuar que todo esse universo de oralidade não pode ser separado da realidade corpórea desses indivíduos, tendo em vista que os orikis existem em uma relação constante com a musicalidade e com a dança. Sàlámi (1990) fala sobre cânticos ao orixá Ogun que são acompanhados por danças de caçadores que cultuam essa divindade. Há também questões que envolvem a utilidade prática desses poemas no contexto religioso, vide que, conforme aponta o autor, muitas vezes, são necessários sacrifícios antes da recitação dos orikis, ou seja, a oralidade inerente aos poemas perpassa questões muito mais profundas de linguagem musical, corporal e ritualística.

2 A estrutura do gênero

Em seus estudos acerca dos orikis, Antônio Risério permitiu-se mergulhar nas questões formais do gênero aqui investigado. Suas pesquisas, apresentadas no artigo intitulado “De oriquis”, de 1992, e em seu livro *Oriki orixá*, de 1996, são essenciais para as análises dos poemas de Cláudio Daniel em contraste com a tradição, a partir dos postulados estruturais elencados a seguir.

Risério (1992) descreve os orikis como poemas de marcante tecido sonoro e construções hiperbólicas. A metáfora é quase uma regra, embora deva-se observar as relações com o etnocentrismo, uma vez que aspectos da espiritualidade que soam como figuras de linguagem para o ocidente podem muito bem se tratar de uma realidade concreta ao indivíduo iorubano. Por exemplo, afirmar que Oyá é o “[...] vento forte que corta a árvore na porta da casa do sogro” (Verger, 1999, p. 407) não é uma metáfora, pois “[...] algumas vezes Oya é também o vento mau, o turbilhão, o ciclone devastador” (p. 391), ou seja, da perspectiva espiritual iorubá, a existência material das forças naturais não é apartada da sua “contraparte” espiritual.

Outra questão importante é a extensão desses poemas:

O oriqui não é uma forma fixa, como a sextina provençal ou o soneto. Pelo contrário, tanto podemos encontrar um oriqui de sete ou oito versos quanto um que se esparrame por mais de cento e quarenta linhas, como o oriqui do chefe guerreiro Balógun ibíkunlé, comandante das forças de Ibadã em meados do século XIX. Não se trata, portanto, de uma forma predeterminada, de um molde ou esqueleto dado previamente, que o poeta devesse preencher com suas escolhas verbais. Não: cada texto gera seu próprio design; ‘forma orgânica’ (Risério, 1992, p. 40).

Tal liberdade também se estende à métrica dos poemas, que não possuem regras acerca da quantidade de sílabas ou regularidade de tons. Ao contrário, a discrepância na extensão dos versos e nas sonoridades é muito recorrente e não qualifica nenhum tipo de irregularidade. No entanto, isso não significa que os orikis não possuem nenhum tipo de elemento rítmico, de forma que “[...] as estruturas sintáticas são o fator fundamental na determinação do ritmo na poesia iorubá” (Risério, 1992, p. 42).

O paralelismo é um dos recursos sintáticos que mais se destacam, mesmo que não haja uma regra acerca de sua aplicação. “E essa poesia pode ser polirrítmica justamente em consequência da justaposição de blocos de sequências paralelísticas que diferem estruturalmente entre si” (Risério, 1996, p. 48), ou seja, determinado oriki pode ser construído pela interpolação aleatória de paralelismos do tipo AA, BBB, CC, DDDD... *ad infinitum*, conforme é possível observar no seguinte trecho de um oriki a Xangô traduzido por Sàlámi:

Quando Oyá, a esposa de meu pai,
atrai a chuva pela manhã,
Olukòso lança raios por cima.
Quando Oxum, a esposa de meu pai,
enche a barriga de seus inimigos com água,
Olukòso lança raios sobre suas casas.
Há muita força na mão de Xangô.
Há muito a ser louvado na coroa de meu rei.
Há muito temor da magia de meu pai.
Há muito mistério em sua magia também (1990, p. 100).

A sonoridade dos versos também está no uso constante de alguns elementos sonoros que trabalham a reiteração e a “brincadeira” com as palavras, especialmente a paronomásia e a aliteração. Os recursos de rima são escassos no gênero, quase que

acidentais, estando a riqueza rítmica muito mais marcada pela repetição de diferentes elementos dos poemas, como é possível observar a seguir:

Oṛo oḳo Ladepe
 [...]
 Oṛo oḳo abuke
 [...]
 Oṛo oḳo afin
 [...]
 Oṛo oḳo Laṣe (Verger, 1999, p. 462).

Outra característica importante é a ausência de linearidade narrativa dentro dos poemas, ou seja, não há nenhuma relação causal necessária entre os blocos que constroem a colagem verbal dos orikis. A lógica linear não se aplica aqui e, apesar de contarem histórias, não possuem necessariamente elementos narrativos coesos, valendo-se, na verdade, da justaposição de blocos de sentido independentes que se organizam (ou deixam de se organizar) por intermédio da parataxe, “[...] livres da regência de um princípio subordinativo ou hierarquizante. Pode-se falar, então, em sintaxe de montagem” (Risério, 1992, p. 45).

No campo prático, tais características são, também, frutos da natureza intertextual desses textos, defende o autor. Ao analisar os orikis, Risério (1996) utiliza dos conceitos de dialogismo e intertextualidade para compreender a repetição de estruturas inteiras em orikis de diferentes regiões da África. Segundo ele, de acordo com os pós-estruturalistas, a intertextualidade ocidental refere-se ao texto como “um mosaico de citações”, de forma que “um texto remete infinitamente a outros” (p. 47). Já, para o oriki, o autor propõe duas leituras: uma intertextualidade intramuros e uma intertextualidade extramuros. Na primeira, comparando orikis de um mesmo orixá, é possível demarcar o “empréstimo” de estruturas inteiras, ainda que em diferentes espaços da montagem do texto e com algumas adições e subtrações, um jogo de “câmbios e intercâmbios”. No segundo caso, destaca que o oriki se comunica com outros gêneros orais e se confunde com eles em certos momentos, como o caso do verso “O tun ṣe arugbo ṣe niyawo” (Verger, 1999, p. 378), que pode ser encontrado tanto em um oriki a Xangô quanto em uma cantiga dedicada ao orixá, em diferentes espaços geográficos.

Dado o exposto, é possível, então, tentar descrever os orikis como um gênero poético originado em solo africano, essencialmente oral e que louva a existência de algo ou alguém no mundo, bem como seus títulos, feitos e histórias. Esses textos são organizados a partir de versificação livre, com sonoridade marcada pelo uso recorrente

de paralelismos sintáticos, paronomásias e aliteraões. Também não há uma linearidade narrativa necessária entre os blocos de sentido encontrados no texto, destacando-se, assim, o fenômeno da parataxe como modelo basilar de organização do poema, o que ganha novas dimensões se observadas as infinitas linhas de intertextualidade exploradas nos orikis.

3 Um pouco sobre *Marabô Obatalá*

Marabô Obatalá, de Cláudio Daniel, é uma coletânea de 25 poemas-orikis publicada em 2020 como uma edição atualizada e revisada da obra *O livro dos orikis*, de 2015. Segundo o autor, os poemas foram redigidos entre 2015 e 2017 (com exceção do oriki a Orunmilá, de 2006) e tratam principalmente das questões acerca da crise política e social do Brasil após 2013. No entanto, o poeta faz questão de ressaltar seus esforços em manter muitos elementos estruturais e temáticos encontrados nos orikis tradicionais de origem africana, por meio da consulta a nomes como Pierre Verger, conforme será demonstrado posteriormente. Manter esses elementos, porém, não serve apenas como uma referência direta do autor à tradição, mais do que isso, é elemento essencial para a qualificação desses poemas como pertencentes ao gênero oriki, afinal, como explica Antonio Risério (1996), os orikis estão inseridos em uma enorme rede de intertextualidades.

A apresentação da obra é bastante colorida, com a capa estampada por motivos que remetem à arte dos tecidos encontrados em solo iorubá e que constituem boa parte das indumentárias ritualísticas dos terreiros de candomblé, umbanda, omolokô e demais religiões afro-brasileiras, a exemplo do *Alacá*:

Um tipo de traje africano, confeccionado com um tecido colorido ou branco, que rodeia todo o corpo, terminando amarrado lateralmente. No Brasil, essa vestimenta só é usada por babalorixás ou iyalorixás em grandes festividades e somente por pessoas que já tenham feito a obrigação de 21 anos de iniciação (Kileuy; Oxaguiã, 2009, p. 274).

A escolha pelo roxo e pelo amarelo não pode passar despercebida, e não parece ser nem um pouco aleatória, afinal, o roxo é a cor de Nanã, que, segundo Kileuy e Oxaguiã (2009), é a orixá – inicialmente uma Vodun de origem fon e que foi absorvida pelo culto iorubá – tida muitas vezes como a mais velha, a senhora do lodo e da ancestralidade; portadora de grande sabedoria, ela é a matriarca das matriarcas. O amarelo, por outro

lado, está relacionado a mais de uma divindade do panteão Iorubá, mas o destaque é, certamente, para Oxum. Senhora do rio *Oşun*, ela é a Deusa do amor, da beleza, da maternidade e da fertilidade, principalmente. É senhora das águas doces, assim como das riquezas, do cobre e do ouro, como as formas que adornam o roxo ancestral de Nanã na capa de *Marabô Obatalá*. A união entre as duas cores é, no mínimo, muito intrigante, por fundir os simbolismos da ancestralidade de Nanã à jovialidade de Oxum, como se resgatar as simbologias dessas duas matriarcas colocasse a obra no entremeio da tessitura do tempo que reúne passado e presente, o que é exatamente o que os poemas-orikis de Cláudio Daniel fazem.

Figura 1: Capa de *Marabô Obatalá*¹



Fonte: Amazon

O título da obra também não deve passar despercebido. Marabô e Obatalá são títulos atribuídos aos orixás Exu e Oxalá, respectivamente, assim como são o primeiro e o último a serem honrados pelos orikis da coletânea, em conformidade com o xirê dos orixás no candomblé, que, como explicam Kileuy e Oxaguiã (2009), tem origem nos termos “şè” e “ire”, que unidos, significam algo como “fazer festa ou brincar”. Essa parte do ritual candomblecista se caracteriza como uma dança de roda em que os orixás “em terra” dançam e encenam momentos marcantes de seus mitos, ou seja, contam a sua história e a história de seu povo, tudo isso ao som dos atabaques. Os autores também explicam que a ordem de entrada dos orixás no xirê pode variar de templo para templo, mas, reiterando, o que se sabe é que sempre se inicia por Exu (o orixá mensageiro) e se termina cantando para Oxalá (o senhor da criação). É como se, mais uma vez, a apresentação do livro colocasse o leitor em contato com a história da ancestralidade africana enquanto dedica-se a falar sobre o presente do Brasil.

1 Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Marab%C3%B4-Obatal%C3%A1-Claudio-Daniel/dp/658010399X>. Acesso em: 15 nov. 2023.

Por fim, nas primeiras páginas, o leitor se depara com uma citação de *Romanceiro de Dona Virgo* (2004), outra obra de Cláudio Daniel dotada de prosa bastante rica e experimental, que transita entre diversas tradições literárias da língua portuguesa e soa quase como um poema em prosa. Em meio a esse resgate de formas-poema de Cláudio Daniel, encontra-se um trecho de prece ou conjuro de amor direcionado a Iemanjá, orixá das águas e, no Brasil, do mar. A estrutura do trecho é dotada de uma natureza muito peculiar, transita entre a reza e a ladainha, anunciando o elemento da fé popular que atravessa a totalidade da obra. São 13 linhas de pura cultura afro-brasileira, contando, inclusive, com títulos como Janaína, que possui origem indígena e fora atribuído à Iemanjá nos cultos afrodiaspóricos brasileiros, o que resume o conteúdo poético dos orikis de Cláudio Daniel: um resgate histórico da literatura oral iorubá que dialoga com a atualidade da vida do povo brasileiro, especialmente as camadas mais sofridas da sociedade.

4 Estrutura do livro dos orikis

A obra foi escrita em língua portuguesa (embora se valha de alguns vocábulos em iorubá) e não possui qualquer tipo de registro oral ou aparente tentativa de simular a oralidade por intermédio de algum recurso estilístico qualquer. Eles existem na leitura individual silenciosa. Da mesma forma, os poemas não possuem qualquer valor cultural e espiritual para o território iorubá ou religiões da diáspora, de forma que sua natureza original enquanto texto de louvor e evocação é posta em xeque. Os poemas de Cláudio Daniel evocam, sim, as forças, feitos e poderes dos orixás, mas essa evocação, aparentemente, é recurso estilístico do poeta, que estabelece uma ponte entre o que se diz e a forma que se quer dizer. O discurso político se sobressai e a natureza mágica dos textos se esvai aos poucos, de forma que a névoa que borra os véus entre a realidade e a metáfora já não existe com tanta relevância, embora as construções hiperbólicas se mantenham.

leve-o-Temer
primeiro;
orixá-que
tudo-come-
-o-grande-
glutão-
leve-o-Moro-
em-seguida;

leve-o-Gilmar-
depois- (Daniel, 2020, p. 57-58).

A obra foge à tradição quando sua existência está condicionada única e exclusivamente ao registro escrito, sem qualquer forma de registro oral passado através de gerações dentro da complexa rede de linguagens litúrgicas do gênero. Seus versos conversam com a história, mas uma história recente e que é colocada em pauta como elemento de debate e embate políticos, deixando para trás qualquer forma de glorificação de vitórias do passado passada de boca em boca; ao contrário, a aposta da obra em uma perspectiva revolucionária de esquerda projeta a glória para um futuro ainda a ser construído. Conforme é possível observar no oriki dedicado ao orixá Oxossi, por meio de inferências muito claras à Revolução de Outubro e a oposição entre o “vermelho revolucionário” e o “verde e amarelo conservador”:

Akueran feiticeiro
faz janeiro virar outubro.

Akueran feiticeiro faz
amarelo virar vermelho (Daniel, 2020, p. 13).

Por outro lado, as temáticas do poeta parecem se comunicar com uma característica muito importante de alguns orikis: o direcionamento da ira dos orixás para um inimigo. Excluindo, aqui, qualquer fator biográfico acerca da fé do autor, o eu lírico por si recorre às forças divinas dos orixás pedindo por uma série de punições, castigos e as mais variadas imprecações contra diferentes sujeitos atuantes na polícia brasileira até o momento da publicação, mais especificamente aqueles que compõem as engrenagens da ascensão da direita de Bolsonaro. Um exemplo muito marcante disso é o ataque recorrente aos mentirosos e à mídia, tal qual é possível observar no oriki a Oxalá, em que se lê:

Onírinjã –
aquele-que-nunca
se-esquece
faz o mentiroso ficar surdo.
Obaníjita –
aquele-que-nunca
se-esquece
faz o mentiroso ficar mudo (Daniel, 2022, p. 59).

Esse mesmo motivo é muito recorrente em diferentes orikis de origem Iorubá. A figura do mentiroso condenado pela ira dos orixás é muito forte – como o oriki a Oyá em Adja-Ouèrè, que diz “ela bate a cabeça do mentiroso no chão com toda força” (Verger, 1999, p. 406) –, talvez pela própria relação causal que a fé iorubá coloca entre a palavra e os efeitos que ela tem na realidade, o que Daniel (2020) traduz para algumas figuras como a mídia brasileira.

Assim, o primeiro ponto de análise a ser destacado é que, sendo o oriki um gênero que se encontra inserido no campo da oralidade, a obra de Daniel (2020) se constrói como uma transposição de gênero para o universo da escrita, tendo em vista que, em suas raízes, os orikis ultrapassam a oralidade para o campo da musicalidade e da linguagem corporal. Perde-se qualquer sentido de continuidade como ocorre nas tradições orais, assim como as funções espirituais dos poemas já não são as mesmas. Eles não são recitados e não fazem parte de uma realidade compartilhada entre os ouvintes, são um produto individual para a leitura individual, de forma que os elementos estruturais e rítmicos a serem analisados na sequência dificilmente rompem com a barreira da leitura silenciosa.

Estruturalmente, os poemas de Daniel (2020) apresentam liberdade de extensão e versos livres com tamanhos muito variados entre si. Há poemas com 13 versos e poemas com 86, versos com duas sílabas e versos com 15. No entanto, a presença de rimas não é tão acidental quanto se espera do gênero. Observe o seguinte trecho do oriki dedicado a Ogum:

Comedor de cães
fulmina o racista.
Ogum Megê
queima o sangue
do fascista.
Megegê
golpeia o golpista
da revista (Daniel, 2020, p. 11).

As rimas presentes nesse trecho (racista/fascista/golpista) realmente destoam um pouco das expectativas que se tem acerca dos orikis, mas os recursos rítmicos tradicionais ainda estão presentes. O paralelismo é uma “regra” que permeia quase a totalidade dos poemas da obra; o excerto anterior, por exemplo, organiza-se a partir de três blocos de sentido compostos por versos que seguem a fórmula clássica de SVO, de forma que é interessante analisar o paralelismo também no plano da semântica. Assim, constata-se

que a estrutura básica é composta por um epíteto/título seguido de um verbo “violento” que exprime a ação de Ogum sobre os inimigos da voz poética.

O recurso da aliteração também está presente no nível fonético do poema. Em outro momento do mesmo texto, lê-se:

Ogundelê
malha o ferro
e faz flechas
de flagelo (Daniel, 2022, p. 12).

E também:

Ferreiro-ferrador
forja a foice
forja o martelo.
Que não falte
o inhame.
Que não falte
massa de pão (Daniel, 2022, p. 12).

Tal aliteração do fonema /f/ não apenas reforça os sentidos de Ogum como deus do ferro e da forja, como também estabelece uma ligação entre o oriki contemporâneo e as técnicas de elaboração rítmica da tradição. São jogos linguísticos muito semelhantes aos observados pelas fontes de Risério (1992; 1996) e que também podem ser observados em *Marabô Obatalá* nos orikis voltados aos orixás Iansã e Oxum, por exemplo.

Em nível organizacional, a ausência de linearidade narrativa e a parataxe são, também, as regras nos poemas de Daniel (2020). Para fins de comparação, um oriki tradicional a Iansã (Sálami, 1990) pode trazer em um mesmo texto a seguinte combinação de “informações”, sem qualquer nível de relação coordenativa entre elas: qualidades e títulos de Iansã, a aparência da deusa, seus domínios, locais de culto, animais com os quais se relaciona, formas de culto, saudações, sua relação amorosa com Xangô, pedidos... A versão de Cláudio Daniel (2020), por sua vez, utiliza elementos muito parecidos:

Oiá vem
com o vento
vem e revém
mãe do meu
pensamento.
Faz a pedra
flutuar.
Escreve
na folha

palavras
de vento.
Mulher-animal
faz amor
amar
e medo
sentir medo.
Come pimenta
vermelha.
Dança com pés
vermelhos.
Olha com olhos
vermelhos –
como se
quebrasse
cabeças.
Mulher-animal
– aquela
que vem
dançando
aquela
que vem
dança-dançando
aquela
que vem
dança-noite-dançando.
Oiá ô!
Tira tripa
do mentiroso.
Fura olho
do preguiçoso.
Mãe do meu
pensamento
não me queime
com o sol
da sua boca.
Afefê Ikú Funã
aquela-
que carrega
o-chifre-
de-búfalo
e-dança-
no-cemitério-
coberta-
de-cinzas-
dissipa meu tormento.
Eparipá – Oiá ô! (Daniel, 2020, p. 39-40).

A proximidade entre os poemas é muito grande, os motivos que compõem os “blocos poéticos” são muito semelhantes e recaem, na verdade, num dos motivos que podem acarretar na construção não linear e paratática dos poemas: a intertextualidade. É como se a construção desses textos fosse um processo longitudinal através do tempo, com

peças que vão chegando cada uma ao seu momento e, muitas vezes, emprestadas de outros lugares.

Conforme apresentado anteriormente, Risério (1996) elenca dois tipos de intertextualidades comuns entre os orikis: a intertextualidade entre textos de mesma natureza e a intertextualidade com textos de outros gêneros. O poema de Cláudio Daniel a Ogum, por exemplo, estabelece um grande diálogo com outros textos tradicionais.

Ogum Oniré
pisca o olho
e cai um dedo
do mentiroso.
Pesca o peixe
sem ir ao rio.
Molamolá
– farejador
de farelos –
livra seus filhos
do abismo.
Ogum Ondó
viajou a Ará
e a incendiou.
Viajou a Irê
e a demoliu.
Senhor de Ifê,
livra seus filhos
do abismo.
Ogundelê
malha o ferro
e faz flechas
de flagelo.
Comedor de cães
fulmina o racista.
Ogum Megê
queima o sangue
do fascista.
Megegê
golpeia o golpista
da revista.
Ferreiro-ferrador
forja a foice
forja o martelo.
Que não falte
o inhame.
Que não falte
massa de pão.
Pai do meu avô,
livra seus filhos
do abismo.
Ogunhê! (Daniel, 2020, p. 11-12).

Apenas neste poema é possível elencar muitas relações de intertextualidade intramuros, oscilando entre citações muito mais diretas e partes adaptadas ao contexto brasileiro no qual o poeta está inserido. Na relação com as traduções apresentadas por Verger (1999) e que inspiraram o poeta, encontramos alguns elos com o oriki de Irê (terra de Ogum), em que lemos trechos como “Ogun mata o Alará e destrói Ara” e “ele mata o marido no fogo” (Verger, 1999, p. 189-191). O oriki de Ara Moko, fala fortemente da relação de Ogum com o inhame e a garantia da alimentação (Verger, 1999), assim como o oriki de Ilexá retoma a passagem mítica do Orixá por Irê no verso “Ogun matou o Onire, tomou Ire e acampou lá” (Verger, 1999, p. 192). O oriki de Porto Novo é um dos que mais ressaltam a relação do orixá com as ferramentas de ferro, assim como a tradição das ofertas de cães a Ogum em solo africano: “Ogun Alake come cachorro” (Verger, 1999, p. 199). E estes são apenas alguns exemplos.

As ocorrências de intertextualidades extramuros, por sua vez, exigem um deslocamento do olhar para a diáspora brasileira. O oriki de Exu, que abre a obra tal qual uma roda de xirê do candomblé, carrega uma série de elementos muito próprios dos cultos afro-brasileiros que se desenvolveram de forma muito diferente da região da Nigéria, por exemplo. O termo Exu tem um duplo valor por aqui: existe Exu orixá africano e as entidades denominadas como exus, que são louvadas principalmente nos cultos de umbanda e quimbanda, sem nenhuma forma de relação direta ou necessária com o orixá, pois são considerados espíritos ancestrais. Cláudio Daniel (2020), por sua vez, permitiu-se transitar entre essas duas concepções, quando ainda encontramos o mito do orixá, seus títulos e intertextualidades intramuros muito fortes, ao passo que, simultaneamente, há uma conexão com a espiritualidade brasileira e os pontos cantados de umbanda, especialmente no uso da saudação “Larôye Exu!” e o título de “Exu Sete Caveiras”, que só existem aqui.

Considerações finais

A partir das observações previamente apresentadas, é relevante destacar que existem duas grandes questões relativas ao gênero oriki que afastam a obra de Cláudio Daniel (2020) de suas raízes africanas. A primeira, abordada na totalidade do trabalho, é a questão cultural. Os orikis nascem e existem em função de uma ordem social totalmente à parte da qual Daniel (2020) está inserido, de forma que suas produções não carregam em si qualquer tipo de construção coletiva elaborada por meio da história de um povo que

partilha das mesmas estruturas civilizatórias e modos de ser e agir nos espaços. Da mesma forma, os poemas são e não são afroreligiosos. Os orixás e seus mitos são temas recorrentes nos versos, mas estão totalmente descontextualizados da prática espiritual e são redesenhados para abranger um universo que não é afrocentrado, ou seja, balizam a temática sociopolítica abordada pelo autor.

Tais questões culturais se desdobram na questão central deste trabalho: as mudanças sofridas pelo gênero na transposição da oralidade para a escrita. Em nível sociocultural e religioso, já se sabe que os poemas de Cláudio Daniel remodelam as construções de sentido tradicionais dos orikis dedicados aos orixás: as histórias contadas, os objetivos de criação, o contexto de produção e o público-alvo desses poemas são outros. Estruturalmente, a balança pende para o outro lado. Existe um óbvio esforço composicional de valer-se dos mesmos recursos poéticos dos orikis originados em terras iorubás, mas boa parte deles acabam se esvaindo parcialmente no âmbito da leitura silenciosa individual. Quando esses textos não são materializados como som, voz, a faceta musical e rítmica dos paralelismos e das assonâncias, por exemplo, perdem boa parte dos sentidos reais desses recursos.

Isso dito, a construção desses orikis é alheia ao universo iorubá e, até onde se sabe, eles não podem ser considerados como parte integrante de “acervo” de produções iorubanas ou da diáspora denominado aqui como tradicional. Por outro lado, há elementos suficientes para concluir que, a seu modo, Cláudio Daniel (2020) construiu seus poemas dentro de boa parte dos parâmetros observáveis do gênero, mesmo que este trabalho de forma alguma almeje atribuir juízo de valor ou questionar se esses poemas são ou não orikis. O que se sabe é que, indubitavelmente, a transposição desse gênero poético oral para o universo do papel acarretou em uma série de perdas e reelaborações para a adequação dos textos, o que coexiste com a transformação desses poemas em nível contudístico. Os poemas de Cláudio Daniel são uma saída inteligente e inovadora para estabelecer diálogos entre a realidade presente do Brasil e a tradição africana.

REFERÊNCIAS

BÂ, A. H. **A Tradição Viva**. In: KI-ZERBO J. (ed.). História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000042769_por . Acesso em: 12 abr. 2024.

DANIEL, C. **Marabô Obatalá**. Curitiba: Kotter Editorial, 2020.

KILEUY, O.; OXAGUIÃ, V. **O candomblé bem explicado**: Nações Bantu, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2009.

RISÉRIO, A. De Oriquis. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 15, p. 36-55, 1992. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20833>. Acesso em: 12 abr. 2024.

RISÉRIO, A. **Oriki orixá**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SÀLÁMI, S. **A Mitologia dos Orixás Africanos**. Coletânea de Àdúrà (Rezas), Ibá (Saudações), Oríkì (Evocações) e Orin (Cantigas) usados nos cultos aos orixás na África (Em iorubá com tradução para o português). v. I - Sàngó/ Xangô; Oya/Iansã; Òsun/Oxum e Obà/Obá. São Paulo: Odùdúwà, 1990.

VERGER, P. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga costa dos escravos, na África**. São Paulo: Edusp, 1999.

Data de submissão: 06/02/2024

Data de aprovação: 03/04/2024