

**O CAVALEIRO DO REI ENTRE TRÊS REINOS LINGUÍSTICOS –
TRADUÇÃO DE PROVÉRBIOS EM DEATH AND THE KING’S HORSEMAN DE
WOLE SOYINKA**

Adriano Moraes Migliavacca¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

O dramaturgo nigeriano Wole Soyinka notabilizou-se como o primeiro autor africano a receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 1986. Entre suas obras, a peça teatral *Death and the King’s Horseman* é uma das mais discutidas, estudadas e a que mais recebeu encenações ao longo dos anos. Com ação transcorrida na Nigéria colonial dos anos de 1940, contando com personagens tanto africanos quanto ingleses, *Death and the King’s Horseman* apresenta uma grande riqueza linguística, destacando-se a presença de gêneros orais africanos adaptados ao inglês pelo autor. Dentre esses gêneros, o provérbio é responsável por grande parte da poeticidade da peça. Partindo de obras sobre literatura oral africana, este artigo coteja a forma original em iorubá de alguns dos provérbios usados na peça com a versão em inglês de Soyinka e oferece, assim, uma tradução em português, discutindo as diferenças e aproximações entre as três línguas e seus recursos e possibilitando uma discussão entre elas.

Palavras-chave: Wole Soyinka; Literatura africana; Tradução literária; Literatura oral; Provérbios iorubás

Abstract

The Nigerian playwright Wole Soyinka came to prominence in 1986 as the first African author to be awarded the Nobel Prize in Literature. Among his works, the play *Death and the King’s Horseman* stands out as one of the most studied, discussed, and staged around the world. Based on an event that took place in colonial Nigeria in the 1940’s, with both African and European characters, the play presents great linguistic wealth, African oral genres standing out, among them the proverb, responsible for much of the play’s poetic quality. This article compares some of the proverbs used in the play in the original Yoruba version with their English adaptation by Soyinka in the play, and supplies a Portuguese translation along with a discussion of the possible relations between these languages and their cultures.

Keywords: Wole Soyinka; African literature; Literary translation; Oral literature; Yoruba proverbs

1. Introdução

Em 2022, o serviço de streaming Netflix disponibilizou a seus assinantes o filme nigeriano *Elesin Oba, The King’s Horseman* (No Brasil, *O cavaleiro do rei*), dirigido por Biyi Bandele e baseado na peça teatral *Death and the King’s Horseman* do dramaturgo nigeriano

¹ Tradutor e Doutor em Letras.

Wole Soyinka, Prêmio Nobel de Literatura em 1986. O texto original foi publicado em 1975 e, desde então, foi encenado na Nigéria, no Reino Unido e nos Estados Unidos, além de ser objeto de discussão de livros e artigos acadêmicos.

A peça se baseia em um evento ocorrido em 1946 na cidade nigeriana de Oió, capital de um antigo império iorubá, numeroso grupo étnico da Nigéria cuja cultura religiosa influenciou muito as religiões afro-brasileiras e ao qual pertence o próprio Wole Soyinka. Segundo a lei tradicional, morto o rei, uma série de funcionários seus deveria morrer também para servi-lo em sua estadia no mundo dos ancestrais, entre eles, o cavaleiro do rei, comandante da cavalaria real e encarregado de conduzir o cavalo do soberano, importante símbolo de poder. A esse funcionário cabia a incumbência de acompanhar o soberano morto para o mundo dos ancestrais para garantir o equilíbrio entre os planos material e espiritual; para isso, deveria morrer em um ritual um mês após a passagem do soberano, responsabilidade que era compensada, durante sua vida, por inúmeros privilégios que não tocavam aos cidadãos comuns. Em 1946, após a morte do rei Siyanbola Ladigbolu, o suicídio ritual de seu cavaleiro foi impedido pelas autoridades coloniais britânicas na época ali estacionadas. Como se tratava de um cargo hereditário, seu filho tomou seu lugar, e o próprio cavaleiro suicidou-se na prisão devido à desonra. Essa situação foi estopim de duas peças de teatro: *Oba Waja*, de Duro Ladipo, escrita em iorubá, e *Death and the King's Horseman*, de Wole Soyinka, escrita em inglês.

A ação da peça de Soyinka se dá exatamente no final do dia em que deve ocorrer, à noite, o suicídio ritual do cavaleiro, que recebe o nome Elesin Oba. O voluptuoso e enérgico personagem decide despedir-se do mundo no local que mais amou: o mercado. Lá, celebrando os privilégios e prazeres de que desfrutou ao longo de sua vida, encanta-se com a beleza de uma jovem e exige se casar com ela para deixar mais um fruto de sua estadia no mundo exatamente na noite em que seu destino seria a morte. O oficial distrital, autoridade máxima colonial britânica, descobre a iminência do ritual e o impede, encarcerando Elesin Oba. Tal impedimento é visto pelos iorubás tradicionais, no entanto, como resultado do desequilíbrio espiritual provocado pelo próprio cavaleiro ao decidir tornar-se marido e pai no dia em que seu compromisso era inteiramente com a morte, ou seja, como um ato de fraqueza e traição. Assim como ocorreu no evento que inspirou a peça, o filho de Elesin se oferece em sacrifício, e o cavaleiro se suicida na prisão.

Estruturalmente, a peça se divide em cinco atos com dois núcleos de personagens distintos: no primeiro e no terceiro atos, personagens iorubás interagem e falam entre si; no segundo e no quarto atos, personagens ingleses interagem e falam entre si, contando ainda com personagens iorubás que trabalham entre os ingleses; no quinto ato, iorubás e ingleses confrontam seus entendimentos de mundo. Tratando-se de uma peça inteiramente escrita em inglês, fica implícito que os personagens do núcleo iorubá, no contexto em que ocorre a peça, falam seu próprio idioma africano. Tal aspecto das obras de Soyinka já fora apontado pelo crítico inglês Martin Esslin, em uma apreciação de obras tanto do dramaturgo iorubá quanto do igualmente nigeriano, do povo Ijó, John Pepper Clark-Bekederemo:

Trata-se de peças escritas por africanos sobre africanos em um contexto social africano. E são, em grande parte, sobre africanos que, na verdade, falam suas próprias línguas africanas. É aqui que se encontra o problema. Encontramos camponeses africanos, pescadores africanos, trabalhadores africanos se expressando em inglês impecável. É claro que, na realidade, falam suas próprias línguas de forma igualmente impecável e os dramaturgos apenas traduziram o que eles diriam nessas línguas no equivalente inglês. Precisamente! O que significa dizer que essas peças originais funcionam sob a dificuldade universal de todo teatro traduzido (Esslin, 1980, p. 282; tradução minha).

Se as dificuldades apontadas por Esslin se verificam nos atos em que predomina o núcleo iorubá, o quinto ato apresenta um problema ainda maior. Nele, personagens iorubás e ingleses dialogam entre si com a mesma linguagem que vemos em ambos os núcleos no resto da peça. Nada na obra nos permite imaginar nem que personagens iorubás dominassem o inglês nem que os britânicos dominassem o iorubá a ponto de se envolverem em uma troca linguística como a que vemos, pairando uma dúvida insolúvel sobre em qual idioma estaria ocorrendo o diálogo. Na versão filmica, que é bilíngue, o embate final ocorre nas duas línguas, em uma cena tão bela quanto inverossímil.

A despeito da importância da discussão trazida pelo misterioso quinto ato, este artigo se foca em outro aspecto da linguagem da peça, um que predomina no núcleo iorubá. Para “iorubanizar” a fala de seus personagens, Soyinka carrega sua linguagem com espécimes da literatura oral adaptada poeticamente para o inglês, particularmente os provérbios, muitas vezes traduzidos e adaptados diretamente do idioma africano. Na coletânea de provérbio *Yoruba Proverbs*, de Oyekan Owomoyela (2005), encontrei alguns dos provérbios adaptados por Soyinka em sua peça. A partir do original em iorubá e da tradução inglesa e interpretação que Owomoyela fornece dos provérbios, é feita uma reflexão sobre a passagem do iorubá para o inglês de Soyinka bem como uma proposta de tradução para o português.

No importante ensaio *Morality and Aesthetics in the Ritual Archetype*, constante de sua obra crítica *Myth, Literature and the African World* (2005), Soyinka enfatiza que, na cosmovisão de seu povo, a vida do indivíduo e da sociedade transcorre em três reinos: o dos vivos, o dos ancestrais e dos não nascidos, sendo objetivo de cada pessoa contribuir para o equilíbrio desses reinos. Aqui, tomo essa ideia como metáfora para três reinos linguísticos: o iorubá de onde surge o lirismo da peça, o inglês em que foi escrita e o português no qual está sendo traduzida.

2. Os provérbios nas culturas africanas

Os provérbios estão entre os itens culturais mais reconhecidos e imediatamente associados com culturas africanas tradicionais. Em sua obra *Oral Literature in Africa* (1970), a antropóloga Ruth Finnegan observa que provérbios são usados por um grande número de sociedades africanas e define esse uso de linguagem como “um dito em forma mais ou menos fixa marcado por ‘brevidade, sentido e sal’ e distinguido pela aceitação popular da verdade expressa nele” (Finnegan, 1970, p. 393, tradução minha). Embora admita que nem sempre é fácil distingui-lo da fala comum, a antropóloga vê na forma poética e na linguagem figurativa características especiais do provérbio, lembrando que ele comumente aponta para “uma ideia geral ou abstrata por meio de casos concretos” (Finnegan, 1970, p. 398, tradução minha). Finnegan também aponta para a importância do contexto em que é utilizado para definir seu sentido.

O crítico literário nigeriano Isidore Okpewho dedica um capítulo de seu *African Oral Literature* (1992) ao que chama de formas literárias breves, em que destaca o provérbio. Okpewho define essa forma como “um fragmento de sabedoria popular expresso com concisão e encanto” (Okpewho, 1992, p. 226, tradução minha), explicitando os contextos em que é usada: a fala comum, a narração de um conto popular e a recitação de um canto litúrgico. Embora essas formulações possam ser usadas por todos os membros de uma comunidade, enfatiza Okpewho, pessoas mais velhas são vistas como mais autorizadas, devido à experiência de vida que se conjuga com a verdade veiculada; se um jovem decide usar um provérbio diante de uma pessoa mais velha, deve antepor algo como “como diziam nossos ancestrais...” (Okpewho, 1992, p. 230, tradução minha).

Oyekan Owomoyela, na introdução de sua obra *Yoruba Proverbs* (2005), chama a atenção para a palavra iorubá que define o gênero, *òwe*, que traduz como “algo que o embrulha” (“something that wraps it”) (Owomoyela, 2005, p. 3, tradução minha), enfatizando o caráter de concisão. O autor dá especial atenção às características formais, lembrando que há um elemento metafórico na medida em que duas situações ou fatos são aproximados para que um traga outro à luz. O *òwe* iorubá, diz o crítico, precisa consistir em pelo menos uma frase, diferenciando-se dos epítetos, que podem não passar de um sintagma. Por outro lado, ele aponta que os *òwe* com mais de uma frase são raros. Por fim, o ritmo e a linguagem figurativa conferem ao gênero, muitas vezes, características formais semelhantes às da poesia.

Concentrando-se no universo da cultura iorubá, o crítico de arte Rowland Abiodun ensina que o princípio composicional do provérbio – a que prefere chamar, tal como Owomoyela, por *òwe* – pode se aplicar às propriedades comunicativas de outras artes tais como escultura, dança e teatro (Abiodun, 2014, p. 30). Além disso, o crítico remete a importância do provérbio a uma dimensão metafísica, enfatizando que ele efetua o elo entre a palavra em sua origem espiritual e seu uso no dia a dia, já que dá concretude a ideias sutis e abstratas. Como exemplo dessa mesma ideia, Abiodun lança mão do metapróverbo iorubá que diz *Òwe l’ẹ̀şin Òrò. Tí Òrò bá sọ̀nù, Òwe la fíí wáa*, que pode ser traduzido como “O provérbio é o cavalo do discurso. Se o discurso se perde, o provérbio é usado para encontrá-lo” (Abiodun, 2014, p. 30, tradução do inglês minha).

Esse mesmo metapróverbo é utilizado pelo crítico literário nigeriano Abiola Irele, em seu *The African Imagination*, para ilustrar o papel que o a forma breve tem como uma “compactação da experiência refletida” e um tipo de “minimalismo de pensamento” (Irele, 2001, p. 32, tradução minha). Irele postula três níveis para o uso da língua no âmbito da oralidade africana, a saber, a fala comum, em grande parte denotativa; o uso retórico da língua, que inclui fórmulas como provérbios e aforismos; e o uso propriamente literário, onde encontram-se textos consagrados. O provérbio, diz Irele, pode ser entendido como um gênero em si mesmo, sendo usado tanto na fala comum quanto em textos literários consagrados, transitando em todos os níveis da oralidade e articulando-os. Nas palavras do próprio crítico:

Como gênero, o provérbio fornece um elo entre o que chamei de nível retórico da língua e o terceiro nível, aquele em que, na oralidade africana, a imaginação encontra sua própria manifestação como *texto organizado* e mesmo, em muitas

sociedades, como um corpo de *textos consagrados* (Irele, 2001, p. 32, tradução minha).

Podemos, então, entender o provérbio como uma forma de sintetizar uma ideia ou verdade geral ou abstrata em uma imagem ou situação concreta por meio de linguagem figurativa e concisa. Vimos também que, apesar de ser amplamente usado na fala cotidiana, o provérbio surge igualmente como parte de textos poéticos e litúrgicos consagrados e canônicos em diversas culturas africanas, entre elas, a iorubá. Na peça *Death and the King's Horseman*, o uso dos provérbios é frequente e surge em diversas situações. É a ele que o artigo se volta agora.

3. O cavaleiro do rei e os cavalos do discurso

As observações de Irele se aplicam perfeitamente à linguagem dos personagens do núcleo iorubá de *Death and the King's Horseman*. No primeiro e no terceiro atos, a linguagem transita entre a prosa e o verso, caracterizando, respectivamente, a fala comum e o canto. Em ambos, aparecem os provérbios, embora sejam mais presentes nas passagens em verso. Elesin Oba, tendo grande prestígio e autoridade, se mostra particularmente à vontade para usá-los, ousando questionar a aplicabilidade de seu conteúdo à sua própria situação. No primeiro ato, preparando-se para morrer e acompanhado de tamboreiros, seu cantor de louvores profissional – personagem importante que representa a tradição – e de um coro de mulheres, Elesin entoava um cântico de amor à vida sobre os prazeres e privilégios que a honra de seu posto lhe valeu. Esse cântico é vazado em versos e, mesmo com linguagem elevada e vocabulário rico, não deixa de carregar-se de humor e ironia. Em certo momento, o coro de mulheres o indaga se nada vai retardar sua partida para o outro mundo. Elesin responde com os seguintes versos:

Nothing. What! Has no one told you yet?
I go to keep my friend and master company.
Who says the mouth does not believe in
'No, I have chewed it all before?' I say I have (Soyinka, 2003, p. 10).

É difícil evitar a perplexidade diante dos dois últimos versos. Na coletânea de Owomoyela, encontramos o provérbio *Ẹnu kò gbó* “*Mo jẹ rí.*” traduzido como *The mouth does not say, “I ate once before.”* (A boca não diz / “Eu já comi antes”), interpretado pelo autor como *Hunger is not something one assuages once and for all* (A fome não é algo que se sacia de uma vez por todas). (Owomoyela, 2005, p. 370, traduções do inglês minhas). Se

comparamos a tradução de Owomoyela com a passagem de Soyinka, vemos que o cavaleiro do rei subverte o conteúdo, algo que diz de seu grande prestígio. A boca jamais se diz saciada; a vida de honrarias e privilégios que Elesin levou permite que se diga saciado. Personagem excepcional que é Elesin, a sabedoria que se aplica ao comum dos mortais não se aplica a ele.

A modificação no conteúdo moral do provérbio não é a única que nos interessa. Se atentamos para a formulação original em iorubá (*Ènu kò gbó “Mo jẹ rí.”*), vemos que o verbo que Owomoyela traduz como *say* (diz) é *gbó*, que o *Dictionary of Modern Yoruba*, de R. C. Abraham, traduz como *ouvir*, acrescentando o sentido cognitivo de *entender* ou *dar atenção a* (Abraham, 1958, p. 248). Vemos essa acepção reiterada no *Yoruba Modern Practical Dictionary* de Kayode J. Fakinlede (Fakinlede, 2008, p. 550) e no *Dicionário Yorubá-Português*, de José Beniste (Beniste, 2011, p. 317). Oyeronke Oyewumi, em seu *The Invention of Women*, nos alerta que o sentido da audição, na cultura iorubá, se carrega de atividade mais que passividade (Oyewumi, 1997, p. 14-15). O uso do verbo *believe* (acreditar) atribuído à boca (“the mouth does not believe in”) contém em si o sentido intelectual de *ouvir*, *entender* (o que o aproxima do original iorubá) e o ativo de *say* (dizer) da tradução de Owomoyela. Se acredita, a boca pode tanto dizer quanto ouvir. Mas é importante notar também que, em vez de um simples *eat* (que seria a tradução mais natural para o iorubá *jẹ*), Soyinka usa o verbo sensorialmente carregado de *chew* (mastigar), sendo que o iorubá tem o verbo específico *rún* para “mastigar”; assim como o simples *rí* (anteriormente) torna-se *all that before*. Trata-se da mesma sabedoria encapsulada, mas o que Soyinka nos oferece na boca de Elesin Oba é mais que uma tradução; ao mesmo tempo em que recebe sensorialidade (*chew*) e amplitude de escopo e objetos (*all that*), o provérbio é negado pelo cavaleiro do rei, que, em seus últimos momentos sobre a terra, afirma que ele, sim, mastigou tudo que o mundo dos vivos tem a oferecer a um mortal. A tradução a que cheguei foi:

Quem diz que a boca não crê em
“Não, mastiguei de tudo antes”? Digo que mastiguei.

Pareceu-me importante preservar tanto o jogo passivo-ativo que temos no verbo *believe* quanto a sensorialidade de *chew* na tradução. No inglês, o arremate de *I say I have* pode contar com a força dêitica do verbo *have*. Sem esse recurso em português, repeti o verbo *mastigar* para dissipar algo da obscuridade que encontra o leitor que desconhece o provérbio original. O objeto direto *all that* me forneceu também um problema. O provérbio sendo lançado na metade da canção de Elesin Oba, em que fala de suas experiências, *all that*

poderia ser entendido como referência à pluralidade de vivências que Elesin teve durante sua vida gloriosa, o que sugere a pertinência de traduzi-lo por *tudo isso*. No entanto, o *that* em inglês tem um sentido mais genérico que o *isso* em português e pode ser usado, por vezes, sem um referente anteriormente citado no texto (*There is that friend of mine* pode ser usado para falar de um amigo que não fora citado antes em uma conversa; *Tem esse amigo meu* no mesmo contexto em português soaria estranho). Optei por ler nesse *all that* um sentido mais universal (todas as experiências possíveis) e traduzir por *de tudo*.

No primeiro ato, a exuberância e a alegria dominam enquanto os personagens celebram o mundo dos vivos que Elesin Oba tanto ama e precisa abandonar. No terceiro, a morte ritual se aproxima, e a exuberância dá lugar à solenidade. A morte não há de ocorrer de súbito, mas deve ser precedida por um longo ritual em que os tambores sagrados, os cânticos fúnebres e as danças das mulheres progressivamente levam Elesin a um estado de transe, uma proximidade espiritual cada vez maior com o mundo dos mortos. É nesse transe progressivo que o cantor de louvores de Elesin intervém, e a fala muda da prosa para o verso. Perguntado pelo cantor se o ouvia, Elesin responde *Faintly, my king, faintly* (Fracamente, meu rei, fracamente) e sabemos que, a partir de então, quem fala é o rei morto utilizando o corpo do cantor como meio. Temos um diálogo entre um personagem que, em transe, aproxima-se do mundo dos mortos e outro que, já morto, fala pela boca de um cantor tradicional, em uma cena que rompe com toda mundanidade. No dia 22 de novembro de 1990, a diretora britânica Phyllida Lloyd encenou a peça no Royal Exchange Theatre de Manchester; escrevendo sobre essa performance, o crítico Martin Rohmer observa que, nessa cena, para ressaltar o aspecto sobrenatural, o ator que representa o cantor passa a falar em iorubá em vez de inglês e usa uma voz gutural (Rohmer, 2003, p. 132), essa sendo uma das características da fala de ancestrais incorporados na cultura iorubá.

O diálogo entre os dois é tenso, pois o rei morto está apreensivo sobre se Elesin Oba tem a força espiritual para cruzar a passagem entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos; o rei sente o apego de Elesin ao mundo dos vivos. Sua apreensão toma a forma de um provérbio:

[...] The elephant deserves
Better than we say 'I have caught
A glimpse of something'. If we see the tamer
Of the forest let us say plainly, I have seen
An elephant (Soyinka, 2004, p. 34).

Soyinka vaza esse provérbio em versos quebrados por enjambements (quando o sentido de uma oração é dividido em versos diferentes), acrescentando solenidade e tensão. Na obra de Owomoyela, vemos *Àjànàkú kúro ni “A rí ònkan firi”*; *bí a bá rérin ká wí* com a tradução de *The elephant is more than something of which one says, “I caught a fleeting glimpse of something”*; *if one saw an elephant, one should say so* (O Elefante é mais que algo de que alguém diz “tive um breve vislumbre de algo”; se alguém vê um elefante, deve dizer) e a interpretação *Don’t hedge when discussing the obvious* (Não dê voltas ao discutir o óbvio) (Owomoyela, 2005, p. 239, traduções do inglês minhas). Um provérbio longo e complexo. No ensaio introdutório ao seu volume, Owomoyela comenta o provérbio semelhante *Àjànàkú kì í ya aràrá / Èni erin-in bí erin ní òjò*, traduzido por ele como *The elephant does not turn out dwarfish / The child sired by an elephant takes after an elephant* (O elefante não se torna pequeno / A criança criada por um elefante se modela pelo elefante) (Owomoyela, 2005, p. 8, tradução do inglês minha), apontando para o fato de *Àjànàkú* e *erin* serem sinônimos (ambos significam *elefante*) com a diferença de que *Àjànàkú* carrega uma sugestão de grandiosidade e poder que falta ao mais descritivo *erin*.

É interessante perceber como a diferença entre *Àjànàkú* e *erin* não é preservada na tradução de Owomoyela enquanto Soyinka nos oferece *Elephant* para o primeiro e *tamer of the forest* para o segundo. Se levamos em conta a diferenciação dos termos iorubás indicada por Owomoyela, segundo a qual *Àjànàkú* carrega algo de majestoso e *erin* é mais descritivo, essa carga parece invertida na versão inglesa de Soyinka, embora o contraste entre as caracterizações permaneça. Não consegui encontrar uma interpretação para isso. A tradução a que cheguei foi:

O elefante merece
Mais do que se diga “Apanhei
Um vislumbre de algo”. Se vímos o domador
Da floresta que digamos claramente, vímos
Um elefante.

Se pensamos nos dois provérbios analisados, vemos que ambos surgem na forma de versos em recitais, e as instruções de Soyinka na peça deixam evidente que os recitais são acompanhados por tambores, canto e dança. No primeiro ato, no entanto, Elesin sente-se à vontade para subverter o provérbio. *A boca nunca se diz satisfeita, mas digo que me satisfiz*, disse Elesin pouco antes de, insatisfeito, exigir um casamento que marcaria sua falta de preparo espiritual para dar o passo que o levaria ao mundo dos ancestrais e garantiria sua glória. A fala do rei morto, no terceiro ato, resulta diretamente disso: seu provérbio surge

como um alerta, ao longo de uma canção mortuária, mas apenas entre ele e seu cavaleiro, não mais publicamente como no primeiro ato. O rei, afinal, estava certo: Elesin parecia ver algo insignificante enquanto um elefante cruzava à sua frente.

O percurso que vemos exemplificado nos dois provérbios analisados aponta para a derrocada de Elesin Oba quando este é preso pelo oficial distrital colonial. No quinto ato, o cavaleiro encarcerado, trava-se uma discussão entre os dois: Elesin Oba acusa o oficial de ter sido agente de sua vergonha; o oficial, por sua vez, afirma ter feito um bem para Elesin, salvando sua vida. A humilhação do cavaleiro chega ao extremo quando o oficial decide justificar sua ação com um provérbio que aprendera no seu convívio com o povo. Apontando o que via como contradições na sabedoria do povo iorubá, o oficial dispara contra Elesin:

I thought, are these not the same people who say: the elder grimly approaches heaven and you ask him to bear your greetings yonder; do you really think he makes the journey willingly? After that, I did not hesitate (Soyinka, 2004, p. 52-53).

Na boca do oficial inglês, o provérbio toma a forma de prosa, longe da musicalidade tradicional. Owomoyela registra *Àgbàlagbà òfírójú ròrun, a ní kó kilé kó kónà; ojù rere ló fi òlò?* traduzido como *An elder is making his way into heaven with great reluctance, and we ask him to give our regards to all and sundry; is he departing cheerfully?* (Um ancião faz seu caminho para o céu com grande relutância, e pedimos que dê nossas lembranças para todo mundo; será que ele parte com alegria?) e a explicação *One should be sensitive to other people's predicaments* (Deve-se ser sensível aos problemas de outras pessoas) (Owomoyela, 2005, p. 326, traduções do inglês minhas). Chamo a atenção para a expressão *ojù rere*, composta pelas palavras *ojù*, que Beniste traduz como *olhos, face rosto* (Beniste, 2011, p. 566), e *rere*, que Beniste traduz como *bem, bom* (id., p. 664), oferecendo-nos a ideia de “um rosto bom” ou “uma boa expressão”. Owomoyela a traduz por *cheerfully* enquanto Soyinka usa a palavra *willingly*. Se Owomoyela parece se aproximar mais do sentido original, é significativo que o *willingly* de Soyinka enfatiza o elemento de vontade (*will*), central para a peça. Além disso, Owomoyela traduz o pronome pessoal *a* (nós) literalmente como *we* enquanto Soyinka o transforma em *you* na boca do oficial distrital, marcando ainda mais sua distância com a sociedade de origem do provérbio. A resposta de Elesin é apenas um suspiro, sua fala sendo interrompida por um barulho que atrai o oficial para fora. Ficamos sem saber o que diria o cavaleiro do rei. A tradução a que cheguei contou com a felicidade da expressão portuguesa *de boa vontade*, que conjuga elementos semânticos presentes tanto em *cheerfully* quanto em *willingly*:

Eu pensei, são essas as mesmas pessoas que dizem: com desgosto o ancião se aproxima do céu e você o pede para carregar suas saudações para além; você realmente acha que ele faz a jornada de boa vontade? Após isso, não hesitei.

A tradição oral tão orgulhosamente empregada por Elesin na caracterização de sua vida e na exposição de seus desejos acaba na boca de seus inimigos para justificar a ação que levou à sua derrocada. Difícil imaginar fim mais triste para personagem tão glorioso. Essa trajetória para baixo é, como vimos, presentificada na linguagem e, acima de tudo, na relação dos personagens com a linguagem. Neste ponto, é importante recorrer ao comentário de Abiola Irele sobre a peça:

A obra é uma peça teatral centrada em um momento de ruptura preciso e crucial na consciência africana. Em termos formais, a peça progride de uma realização imediata da oralidade como modo expressivo de um modo de vida total para o que só pode ser descrito, dentro de seu contexto específico, como a trágica perda da função empoderadora da palavra no universo do africano. O interesse circunstancial da peça se encontra sobre seu tema do encontro entre o etos tradicional e os valores ocidentais, entre um imperativo metafísico e outro histórico. Mas é a apresentação desse encontro que dá força ao tema e significância à própria obra, pois encena na linguagem a forma do predicamento existencial que apresenta, o dilema envolvido na descentralização da psique e imaginação africana em uma nova dispensação que se impõe sobre o mundo africano. Parte da significância de *Death and the King's Horseman* é a demonstração de que esse processo se inicia com a linguagem (Irele, 2001, p. 19, tradução minha).

O crítico literário David Richards, em seu ensaio *Death and the King's Horseman and the Masks of Language* (2003), percebe um movimento semelhante ao caracterizado por Irele. Richards vê em Elesin Oba o eco de diversos personagens de Soyinka que associam grande vitalidade, posição de destaque em seu meio social e uma forte tendência à transgressão. No primeiro ato, ao mesmo tempo em que Elesin canta sobre sua honra e reafirma sua posição como cavaleiro do rei – aquele que deve morrer para que a sociedade siga vivendo –, deixa seu desejo de manter-se na vida levá-lo a uma decisão que terá um final trágico. Sua eloquência lhe permite defender sua decisão diante das mulheres do mercado. O mesmo Richards percebe essa perda da força empoderadora da linguagem na derrocada de Elesin Oba quando, no último ato, o cavaleiro do rei, sem honra e decaído de sua função (e, assim, de sua posição na sociedade), abandona os provérbios e passa a falar por meio de abstrações. Richards enfatiza a importância do provérbio e sua força retórica na forma como ele liga, com uma linguagem concreta, o metafísico com o social, algo que reflete as investigações de Rowland Abiodun apresentadas acima. Às abstrações de Elesin no último ato da peça falta o poder que ele outrora exercera sobre sua sociedade. Perdido seu posto, não mais o cavaleiro do rei, ele perde completamente a legitimidade de usar os provérbios, de recorrer à linguagem

dos ancestrais. É aí que, de acordo ainda com David Richards, a oralidade da peça se torna evidente por sua ausência.

4. Discussão

O filósofo ganês Kwame Anthony Appiah, no ensaio *Thick Translation* (2010), aborda sua experiência com a tradução de provérbios do povo Akan, de Gana. Baseando-se na filosofia analítica britânica, Appiah entende o funcionamento do provérbio como partilhando certas características com a parábola e a fábula e, por outro lado, com a metáfora. Ou seja, o provérbio apresenta traços de um discurso literário, embora se distinga de gêneros mais conhecidos na poética ocidental por certos motivos.

A literalidade do sentido de algo que é dito, diz Appiah, decorre de, por meio do que é dito, o ouvinte depreender mais diretamente as intenções semânticas do falante. À noção de sentido literal associa-se a de intenção literal. Para usar dois exemplos fornecidos por Appiah, se digo para uma pessoa que “tem uma formiga em seu ombro”, o sentido de minha frase pode ser literal, ou seja, de fato há uma formiga no ombro de meu interlocutor, mas minha intenção, com essa enunciação, é mostrar que estou atento e preocupado com o bem-estar da pessoa; por outro lado, se digo que “Juliet é o sol”, o sentido evidentemente não é literal, mas minha intenção é, muito diretamente, expressar a importância central que essa pessoa tem em minha vida. A linguagem dos provérbios é alegórica ou mesmo metafórica, mas precisa ser entendida literalmente para que o sentido intencionado seja atingido, pois trata-se de um sentido convencional; sua eficácia depende, em grande parte, de trazer à tona, por meio da linguagem plástica da alegoria, um sentido que será partilhado, sendo tão mais bem-sucedido quanto mais imediatamente uma comunidade de falantes identificar a ideia convencionalmente associada a ele. Quando tomamos como comparação uma imagem em um poema simbolista, lembra-nos Appiah, a multiplicidade de sentidos que tal imagem pode ter faz parte do próprio funcionamento do poema.

Vamos aplicar esse critério aos provérbios aqui estudados. Em *Enu kò gbó* “*Mo jẹ rí.*”, estamos diante de linguagem conotativa, pois uma boca não pode falar por si mesma algo que seu possuidor não intencione. No entanto, se admitimos imaginativamente que uma boca possa ter uma opinião que seu possuidor não tenha e possa expressá-la, podemos depreender, com bastante lógica, que ela jamais expressaria saciedade alimentar, pois esta faz parte da

digestão, não do paladar. A partir do momento em que as intenções literais são canceladas (a intenção não é informar que opiniões as bocas tendem a expressar por si próprias), entendemos que o enunciado *Enu kò gbó* “*Mo jẹ rí.*” busca dar plasticidade e concretude à noção de que há desejos e apetites que tendem a aumentar quanto mais se tenta satisfazê-los. No caso do segundo provérbio analisado, a situação alegórica é perfeitamente possível de ocorrer, ou seja, uma pessoa pode ver um elefante e dizer que viu “alguma coisa”; é a improbabilidade de uma reação assim trivial a uma situação tão marcante que elicia o significado intencionado de que há reações adequadas a diferentes situações. Quanto ao terceiro provérbio, seu significado pode ser inteiramente literal se consideramos reais a existência de um mundo espiritual e a jornada que a alma de uma pessoa faz até ele após a morte – crenças partilhadas pelos personagens do núcleo iorubá da peça, como o primeiro ato atesta em abundância; a ironia consiste em esse provérbio ser utilizado por um personagem que não partilha nenhuma dessas crenças.

Não escapa a Appiah o fato de que, se compartilha certas características com gêneros literários já institucionalizados no ocidente, o provérbio também tem com estes diferenças fundamentais. Segundo o filósofo ganês, privilegia-se nos estudos literários ocidentais um entendimento de literatura em que as intenções do autor de um texto, sua relação pessoal com aquilo que é escrito, deve ter pouca ou nenhuma importância para a forma como esse texto será recebido pelo leitor. Appiah insiste em que isso não se aplica ao provérbio – gênero no qual sentido literal e fatos conhecidos se juntam para formar um entendimento moral que se quer expressar. Não temos a mínima dúvida de que, no caso da peça de Wole Soyinka, estamos diante de um texto literário. O uso de provérbios em um texto cujas chaves de leitura deveriam surgir da própria textura verbal nos coloca um problema considerável tanto para sua discussão quanto sua tradução.

“A literatura é o que se ensina” – Appiah reitera essa tão conhecida definição de Barthes. Mas de que tipo de ensino se está falando? Se a literatura é o que se ensina, o que conta em uma tradução literária, reforça o pensador ganês, é preservar os aspectos do texto que o façam valer a pena ser ensinado. Pouco antes, no mesmo ensaio, Appiah nos lembra que “uma tradução busca produzir um novo texto que importe para uma comunidade da forma que um outro texto importe para outra” (Appiah, 2010, p. 397, tradução minha), acrescentando que mesmo essa importância que o texto recebe em uma nova comunidade está aberta a novos fatores, novas leituras, assim como, aliás, o está na própria comunidade

original. Um dos desafios em traduzir uma obra como *Death and the King's Horseman* – e em discutir tal tradução – é que ela transita em comunidades literárias diversas. Se temos em mente que se trata de uma peça em língua inglesa, estamos falando de toda a gama de leitores de língua inglesa ao redor do mundo; se pensamos na monta de referências culturais africanas-iorubás, somos levados a pensar em leitores africanos e africanistas. É um desafio que fala de parte da grande riqueza da peça e do porquê é tão importante traduzi-la.

No que toca às escolhas tradutórias que fiz e apresentei ao longo deste artigo, é importante levar em conta a diferença que se pode fazer, a partir de Appiah, entre o uso de imagens em um provérbio e o uso de imagens em um poema simbolista. No primeiro caso, pressupõe-se uma literalidade de sentido da imagem – por absurda que ela possa parecer – para que o sentido intencionado possa surgir; no segundo caso, os traços sensoriais e simbólicos da imagem predominam e abrem um universo de sugestões. Nesse ponto novamente, *Death and the King's Horseman* não deixa de trazer desafios. Para leitores não familiarizados com a literatura oral iorubá, os provérbios lidos no contexto da peça podem parecer tão enigmáticos quanto imagens em um poema simbolista. Para tornar a situação mais complexa, alguns desses provérbios surgem em trechos da peça vazados em versos, por vezes com esquemas métricos tradicionais. A busca por uma tradução que tente reproduzir algo da associação imediata que o provérbio tem com sua mensagem moral em seu contexto tradicional parece pouco útil, pois estamos diante, de fato, de imagens poéticas. É necessário manter a textura da imagem poética em que foram encapsulados os provérbios, inclusive porque, como vimos, Soyinka não os “traduz” simplesmente, mas os trabalha em inglês com elementos sensoriais e dramáticos que tornam sua realização única naquele meio que é o texto literário.

Mas se traduzimos provérbios iorubás da mesma forma como traduzimos poesia simbolista, o que diferencia, então, o provérbio iorubá vazado em versos de uma imagem poética tradicional? Não estaríamos perdendo o que há de específico nesse texto provindo da oralidade africana? Essa diferenciação ocorrerá na medida em que o próprio público leitor fizer o movimento de, da leitura da peça, passar à pesquisa do rico cabedal de referências culturais. Novamente, é Abiola Irele quem aponta o caminho:

De fato, é nessa área que me inclino a buscar aquilo que bem pode constituir a contribuição distintiva da oralidade africana para a experiência da literatura: a lembrança que ela fornece de que o uso da língua para propósitos imaginativos representa um componente fundamental das estruturas simbólicas por meio das

quais o indivíduo se relaciona com a sociedade e por meio das quais a própria sociedade se relaciona com seu universo de existência. Meu ponto de vista, então, é que é algo realmente gratificante ponderar sobre a natureza da oralidade para uma visão mais redonda da expressão literária como uma dimensão da experiência (Irele, 2001, p. 27, tradução minha).

Não deixa de ser curioso que, entrevistado pelo próprio Appiah em 1987, diante da pergunta sobre as dificuldades que as referências culturais em *Death and the King's Horseman* apresentavam para leitores, produtores teatrais e atores ocidentais, Soyinka se declarou impaciente com a “preguiça intelectual... especialmente hoje, em que a comunicação é algo tão direto” (Soyinka, 2001, p. 131; tradução minha) dos que não faziam o esforço de buscar essas referências – uma dificuldade que o próprio Soyinka nunca teve para se familiarizar com o mundo da literatura ocidental. Vinte anos antes, o professor J. M. Salt, da Universidade de Serra Leoa, ao comentar a leitura do crítico Roderick Wilson dos poemas de Soyinka – vistos por Wilson como excessivamente complexos e confusos –, lembrava:

As “tradições” iorubás informam a poesia de Soyinka e precisam ser levadas em conta e estudadas de forma adequada. Concedemos esse privilégio a nossos poetas ingleses, e é um privilégio que devemos estender para Wole Soyinka (Salt, 1980, p. 172; original de 1967, tradução minha).

Ao entrarmos em contato com uma peça do teor de *Death and the King's Horseman*, esse universo de referências tradicionais salta à nossa frente e nos incita à pesquisa.

5. Conclusão

“Na atmosfera fácil de relativismo”, nos fala Appiah, “uma coisa que se pode perder por completo são as ricas diferenças da vida humana na cultura” (Appiah, 2010, p. 399, tradução minha). Mais especificamente, Appiah enfatiza a necessidade de se direcionar a tradução de textos africanos no mundo acadêmico americano (e aqui, podemos perfeitamente estender para o brasileiro) ao repúdio ao racismo e à ampliação da imaginação americana (novamente acrescentamos a brasileira). O que os provérbios na obra de Soyinka nos aportam é bem mais que interessantes enunciados linguísticos; é uma forma profunda e poderosa de se relacionar com a própria língua nas interações que tece com suas diversas realidades históricas e culturais, assim como com os universos linguísticos com que interage.

Se, por um lado, é importante rejeitar, como o próprio Soyinka nos exorta a fazer, distinções rígidas entre a “cultura moderna” ou “ocidental” e a “tradicional” ou “africana”,

não podemos deixar de lado o alargamento que uma peça como *Death and the King's Horseman* promove na própria língua em que é escrita, no caso, o inglês. Como aponta o crítico Stanley Macebuh (2001), a base do inglês de Soyinka é o iorubá, seus padrões tonais e sua semântica. No que toca à tarefa tradutória, a possibilidade de analisarmos a forma como Soyinka parte do iorubá para construir o inglês de seus personagens é de grande proveito. Os provérbios iorubás – realizações linguísticas ancestrais cuja antiguidade escapa ao encapsulamento de uma autoria – modulam a forma do inglês autoral de Soyinka. É frutífero que, ao traduzirmos uma tal obra, tenhamos acesso não só ao inglês de Soyinka, mas também ao iorubá que o informou para que essa mesma força ancestral se faça presente no português em que a peça será traduzida. O equilíbrio entre os mundos dos ancestrais, dos vivos e dos não-nascidos é, já vimos na teoria teatral de Soyinka, importante na arte e na sociedade iorubá. Que o seja também no trânsito entre os reinos linguísticos que habitamos.

Referências

ABIODUN, R. **Yoruba art and language**: Seeking the African in African Art. New York: Cambridge University Press. 2014. (versão eletrônica)

APPIAH, K. A. Thick translation. *In*: VENUTI, L. (ed.). **The translation studies reader**. New York and London: Routledge. 2010. p. 389-401.

BENISTE, J. **Dicionário yorubá- português**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2009.

ESSLIN, M. Two Nigerian playwrights: Wole Soyinka; J. P. Clark. *In*: BEIER, U. (ed.) **Introduction to African literature**. London: Longman Group Limited. 1980. p. 281-288.

FAKINLEDE, K.J. **Yoruba modern practical dictionary**. New York: Hippocrene Books, Inc. 2003.

FINNEGAN, R. **Oral literature in Africa**. London: Oxford University Press. 1970.

IRELE, F. A. **The African imagination**. Oxford and New York: Oxford University Press. 2001.

MACEBUH, S. Poetics and the mythic imagination. *In*: JEYIFO, B. (Ed.) **Perspectives on Wole Soyinka: Freedom and Complexity**. 2001. p. 27-40.

OKPEWHO, I. **African oral literature**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1992.

OWOMOYELA, O. **Yoruba proverbs**. Lincoln and London: University of Nebraska Press. 2005.

OYEWUMI, O. **The invention of women**. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1997.

RICHARDS, D. Death and the king's horseman and the masks of language. *In*: GIKANDI, S. (ed.) **Death and the king's horseman** – A Norton Critical Edition. New York and London: W. W. Norton and Company. 2003. p. 196-207.

SALT, M. J. Mr. Wilson's interpretation of a Soyinka poem. *In*: GIBBS, J. **Critical perspectives on Wole Soyinka**. Washington D. C.: Three Continents Press, Inc. 1980. p. 170-172.

SOYINKA, W. Death and the king's horseman. *In*: GIKANDI, S. (ed.) **Death and the king's horseman** – A Norton Critical Edition. New York and London: W. W. Norton and Company. 2003. p. 1-63.

SOYINKA, W. An evening with Wole Soyinka (Anthony Appiah/1987). *In*: JEYIFO, B (Ed.). **Conversations with Wole Soyinka**. 2001. Jackson: Mississippi University Press. p. 129-137.

SOYINKA, W. Morality and aesthetics in the ritual archetype. *In*: SOYINKA, W. **Myth, literature and the African world**. Cambridge: Cambridge University Press. 2005. p. 1-36.