

DE ORIQUIS

Antonio Risério

(poeta e ensaísta, autor de "Carnaval Ijexá")

Sàngó a gbó èdè gbó enà.

A primeira coisa a ser dita sobre o assunto é que não existe um consenso sobre a derivação da expressão *oríkì*. Um pesquisador como Bólánlé Awé acha que o oriqui-poema é uma forma mais extensa do oriqui, um dos três nomes que se dá ao recém-nascido iorubano em função das circunstâncias do seu nascimento. Argumenta Awé que o oriqui-poema partilha as mesmas qualidades atributivas do oriqui-nome, já que traça um retrato de seu objeto em linguagem figurada, hiperbólica, a partir da montagem das características mais salientes ou impressivas deste. Há também quem sugira que a expressão é uma fusão vocabular, palavra-montagem reunindo as expressões *orí* (cabeça, origem) e *kì* (verbo: saudar). Síkírù Sàlà̀mì fica com esta segunda hipótese. Mas o arranjo não é bem aceito entre os especialistas. Apesar da névoa etimológica, já é considerável a essa altura, em diversas partes do mundo, o contingente dos estudiosos que vêm se debruçando sobre o oriqui. Para citar alguns nomes, na ordem em que vão me ocorrendo agora, refletiram sobre o tema: Bólánlé Awé, Adeboye Babalola, Pierre Verger, Ulli Beier, Bakare Gbadamosi, Olabiyi Yai, Judith Gleason, Síkírù Sàlà̀mì, Karin Barber etc. São africanos, europeus, americanos. E assim como varia a procedência desses estudiosos, suas abordagens são igualmente variadas. Enquanto Awé está preocupado com a questão da história oral e Karin Barber em confrontar o modo de produção do oriqui com as teses de Jacques Derrida e discípulos, o prisma de Pierre Verger é estritamente etnográfico, buscando iluminar o espaço religioso iorubano e mostrar a sua continuidade em outra circunstância geossocial, a brasileira. Era quase natural que isto acontecesse. Crescem os estudos sobre o oriqui em consequência de sua importância na trama da vida iorubana. O oriqui não só está presente em praticamente todos os momentos e movimentos dessa vida, como pode tematizar qualquer um dos seus aspectos. Awé tem uma frase definitiva sobre isto: "... Oriki can be

* Este trabalho integra a coletânea de ensaios "Textos e Tribos", a sair brevemente.

about anything under the sun...”. Nada de novo (ou de velho) sob o sol está impedido de ser premiado com a feitura de um oriqui.

Costuma-se traduzir oriqui para o inglês (na Nigéria, nos EUA, na Inglaterra), por “praise poem”. Sàlámì prefere, em português, “evocação”. Talvez seja melhor. Afinal, o oriqui é uma montagem de atributos do objeto que tematiza – e estes atributos, embora sempre considerados essenciais, nem sempre serão vistos como coisas agradáveis ou desejáveis. A expressão “praise” deve então ser relativizada. Jerome Rothenberg – leitor de Pierre Verger e Ulli Beier – percebeu de imediato: “... it’s not a question of ‘praise’ but of delineation according to a certain method”, escreveu, acrescentando que o método em tela é o da “colagem”. Aliás, a partir desse “método”, Rothenberg identifica “análogos modernos” do oriqui em três áreas do fazer poético: poemas construídos com técnica de colagem; poemas produzidos grupalmente (o oriqui é composto ao longo do tempo por mais de um autor) por dadaístas, surrealistas etc., a lembrar, acrescento, o antigo jogo japonês da “renga”; poemas em que uma série de frases é tecida “to turn around a single subject-as-pivot”. Este “subject”, no caso do oriqui, varia *ad infinitum*: oriquis da guerra, de gêmeos, de animais, de plantas, de cidades, de famílias, de orixás... Sendo que os oriquis de linhagem e os de orixá são, fora de dúvida, os mais elaborados. E possuem uma importância toda especial. Na concepção iorubana, os signos lingüísticos 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. Pois bem: é desses oriquis, mas principalmente dos oriquis de orixá, que trataremos aqui. E contornei o problema da tradução do termo (como já se viu) por um motivo muito simples: o vocábulo, fonicamente aclimatado (isto é: sem os traços distintivos tonais), é usado no Brasil, sobretudo nos templos religiosos de origem nagô-iorubá. Mas vamos adiante.

Foi justamente graças à presença intensa e extensa do oriqui na vida iorubana – e graças, também, à extraordinária variedade dos objetos que o gênero submete a tratamento poético –, que Bólánlé Awé pôde tomá-lo como fonte de informação histórica. Awé se alista, assim, no movimento da chamada história oral. E vai por um caminho seguro. A historiografia inglesa, por exemplo, volta e meia recorre a baladas populares para as suas reconstruções e interpretações epocais. Também na África as tradições orais vêm sendo mais e mais

utilizadas nos esforços de reconstrução historiográfica. E a poesia (histórica, religiosa, etc.) compõe um dos principais campos da tradição oral africana. No caso da cultura nagô-iorubá, os oriquis parecem merecer um destaque especial, embora também outras formas de criação lingüística tragam informações sobre o passado iorubano, como a poesia divinatória de Ifá, por exemplo, examinada sob este prisma por Wande Abimbola. Mas os oriquis talvez constituam mesmo um caso à parte, por seu número, alcance e abrangência. Não só a poesia é a mais praticada e quiçá a mais importante forma da criação verbal iorubana, como o veio central desta poesia parece estar no oriqui. Awé partiu dessa constatação para encará-lo em termos de “historical data”. E o fato é que os iorubanos, de um modo geral, também o classificam assim. Não em base historiográfica, certamente, mas como registro do passado e das proezas ancestrais. Além disso, os oriquis são passados adiante com rara fidelidade, em se tratando de transmissão oral. É o que afirma Adeboye Babalola, advertindo que a fidelidade no repasse da informação não é privilégio do oriqui de caráter religioso. Existe a crença de que a recitação correta de um oriqui individual alegra o ancestral que se encontra no mundo dos espíritos, fazendo com o que ele abençoe os seus descendentes. Enfim, a transmissão de um oriqui é vista como coisa séria, encargo que exige empenho, conhecimento e responsabilidade. Awé: “Indeed all writers on the *oriki* are agreed that the kernel of truth is preserved no matter the mode or medium of transmission”.

Awé pode assim utilizar tranqüilamente diversos tipos de oriqui (oriqui de cidade, *oriki ilú*; oriqui de linhagem, *oriki orílè*; oriqui de indivíduo, *oriki ìnagije*), em suas pesquisas sobre as guerras iorubanas no século XIX. Um campo fértil, aliás, já que o século XIX foi um período de muitas guerras para os iorubanos, num processo destrutivo que culminou com o estabelecimento da dominação britânica na região. Awé observa que a compreensão dessa época não pode dispensar um estudo detalhado do conjunto das atividades e campanhas bélicas. O problema é que as fontes históricas são escassas. Faltam evidências, documentos. Não só os registros escritos são raríssimos, como a tradição oral dificilmente concentra o foco na guerra em si mesma. Daí que, para o exame da natureza da guerra entre os iorubanos, o historiador não deva desprezar as informações que vêm dos oriquis, freqüentemente voltados, naquele tempo, para “a glorificação do espírito marcial e da excelência na guerra”. A própria Guerra, por sinal, tem o seu oriqui. Há, também oriquis que tratam de aspectos religiosos do enfrentamento, celebrando deuses belicosos como Ogum. E ainda os oriquis que falam dos grandes chefes e

senhores da guerra. Oriquis que definem os predicados dos grandes guerreiros e expõem a imperícia dos péssimos; que falam dos equipamentos de combate (das armas mais antigas às armas de fogo introduzidas primeiramente pelos portugueses); dos empregos dos encantamentos e da medicina tradicional pelos combatentes; de técnicas e estratégias; do tratamento dos mortos e dos cativos destinados ao castigo exemplar ou à escravidão doméstica; etc. Mas o mais interessante é que Awé se refere a um “practical functional role” do oriqui na guerra. Antes de servir como fonte histórica, o oriqui teve função na própria ação guerreira. A começar pelos recitativos nos movimentos preparatórios para a expedição bélica, quando os oriquis lembravam prodígios passados e incitava os ouvintes a superá-los para honrar assim os feitos ancestrais. Além disso, a frase mais marcante do oriqui, o epíteto, se convertia numa espécie de *trade name*, e era usada com frequência como sinal sonoro, percussivo, *drum signal* dos guerreiros mais destacados. Este *drum signal* (é bom lembrar que o oriqui pode ser recitado, cantado ou percutido) orientava os comandados de um determinado guerreiro, assinalando a posição e o deslocamento do líder no campo de batalha. Participava, assim, da arquitetura móvel da batalha. E podia ser usado, diz Awé, como *ruse de guerre* – há notícia de uma facção beligerante ter executado o oriqui do comandante adversário, induzindo a passo errado os seguidores deste, para assim destroçá-los.

Mas vamos deixar de parte esta andança histórico-contextual, para nos aproximar, ainda que superficialmente, das estruturas textuais. Aquele que ouve ou lê um oriqui fica impressionado, antes de mais nada, pelo tecido sonoro do texto e por sua linguagem hiperbólica (especialmente se o texto em questão for um oriqui de orixá, um oriqui de Xangô, por exemplo – oriquis de cidades como os oriquis de Ibadã e de Abeokutá, não serão tão impressionantes assim, neste sentido). O gosto pelo grandioso é uma espécie de marca registrada do gênero. Aos traços espetaculosos e aos espaços abertos correspondem os rasgos imagéticos. O galope das imagens. Mas é preciso ter cautela aqui com a figura da metáfora. Quando um oriqui diz “Oiá, grande ventania”, não há emprego de metáfora: acredita-se que Oiá-Iansã é a ventania, assim como Ava Gardner é branca... E o estrato sonoro dos textos ostenta de fato uma tessitura notável. São recortes estratégicos no material fônico, acumulando semelhanças no plano dos significantes. Um texto paronomásico, em suma, incluindo aí não somente a paronomásia propriamente dita, mas o anagrama, a aliteração, o trocadilho. Estes jogos sonoros envolvem de tal maneira que muitas vezes o receptor do oriqui demora em atentar para

a quase total ausência do recurso da rima. Na verdade, as rimas ocorrem de forma escassa e esparsa, como se fossem acidentes, encontros meramente casuais. Não se pode falar, com propriedade, em esquemas rítmicos. Em vez da preocupação com a reiteração pontual de determinadas células fônicas (“rhymes: two men dressed the same, looking the same, two by two”, como lemos no *Ulysses* de Joyce), o que há é uma preocupação geral com a massa sonora. Com a orquestração do material fônico em sua totalidade. Como se não bastasse, temos o jogo tonal, a variação ondulatória nas alturas das sílabas, coisa que confere um caráter excepcionalmente melódico ao texto. Avançando no trato com outros exemplares do gênero, o receptor logo percebe um outro aspecto. 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 Ìbíkunlé, 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”. Além disso, o oriqui não tem um padrão métrico definido. A bem da verdade, não parece admissível falar em métrica a seu respeito, ou a propósito do conjunto global da poesia tradicional iorubana. A metrificação não vigora por essas bandas, seja ela acentual, tonal, duracional ou silábica. Encontramos um cuidadoso exame do assunto no estudo *On Rhythm in Yoruba Poetry*, de Olasope O. Oyelaran.

Mas aqui será necessário fazer uma digressão esclarecedora para os não iniciados no assunto. O metro é uma característica de textos em que o material fonético está submetido a um padrão numérico. Embora todo metro tenha na sílaba a qualidade de medida, costuma-se distinguir entre dois tipos métricos principais: o tipo silábico puro e o tipo silábico-prosódico. No primeiro caso, temos a simples contagem de sílabas por linha, como no verso da poesia das línguas românicas. No segundo caso, silábico-prosódico, temos o metro duracional (“uma série regulada de unidades de tempo, longas e breves”, Wolfgang Kayser) da poesia grega e latina; e o metro acentual (“uma série ordenada de sílabas acentuadas e não acentuadas”, Kayser) da poesia inglesa e alemã. Há quem fale ainda em metro tonal, tendo em vista a poesia chinesa. Jakobson, embora com alguma cautela, tende a assimilar o metro tonal ora ao metro duracional, ora ao acentual, como se pode ver em seu *Linguistics and Poetics*. Vale a pena reproduzir a passagem, já que o iorubá é, como o chinês, uma língua tonal. “Permanece em aberto a questão de saber se, além do verso acentual

e quantitativo, existe um tipo ‘tonemático’ de versificação nas línguas em que diferenças de entonação sejam usadas para distinguir os significados das palavras. Na poesia clássica chinesa, sílabas com modulações (em chinês *tsê*, ‘tons defletidos’) se opõem a sílabas não-moduladas (*p’ing*, ‘tons nivelados’); aparentemente, porém, um princípio quantitativo está subjacente a essa oposição, conforme fora suspeitado por Polianov e agudamente interpretado por Wang Li; na tradição métrica chinesa, os tons nivelados se revelam em oposição aos tons defletidos, assim como os longos picos tonais de sílabas se contrapõem aos breves, de modo que o verso se baseia na oposição de longura e brevidade”. De outra parte, ao se ver diante de outra variedade de verificação tonemática, Jakobson reduzirá o verso dos enigmas *efik* ao verso acentual. Para concluir: “...um sistema métrico de versificação pode basear-se apenas na oposição de picos e vertentes silábicos (verso silábico), no nível relativo dos picos (verso acentual) e na longura relativa dos picos silábicos ou de sílabas inteiras (verso quantitativo)”.

A partir destas definições dos sistemas métricos, estamos na obrigação de concordar com a afirmação categórica de O. Oyelaran: “Yorùbá poetry is non-metric”. Descontadas raríssimas exceções (textos “epigramáticos” para tambor), esta a-metricalidade parece incontestável. Oyelaran não divisa nenhuma formulação consistente que venha para provar o contrário. Em relação à poesia iorubana tradicional, a busca de uma regularidade fonética, como princípio demolidor de um sistema métrico, é uma procura inútil. Tome-se o oriqui, por exemplo. Os oriquis não só não apresentam o mesmo número de versos, como os seus versos não apresentam o mesmo número de sílabas. Se o número de sílabas por linha não se repete, falta a recorrência que define a métrica. Para lembrar os termos de Kayser, não há séries “reguladas” ou “ordenadas”. Não há números constantes. Do mesmo modo que as sílabas, os tons também não obedecem a um padrão numérico. Sua alternância não é periódica, recorrente. Não existe um *pattern* “tonemático”. Logo, é impróprio falar aqui em metro tonal. Oyelaran admite a existência desta “possibilidade métrica”, mas se apressa em avisar que, pelo menos até o momento, o tom não foi usado com “propósitos métricos”. Trata-se então de uma possibilidade que permanece inexplorada “in the mainstream of Yorùbá poetry”. Em resumo, inexistem, na poesia iorubana, esquemas métricos abstratos ou independentes (o metro não é uma propriedade textual; podemos defini-lo e abordá-lo fora de qualquer realização lingüística concreta) que designem de antemão o número de sílabas, sua duração, o jogo de acentos ou o desenho tonal do

verso. Pelo contrário, linhas curtas sucedem linhas longas e há uma caprichosa variedade na disposição dos tons. Veja-se, como exemplo, este final de um oriqui de Ogum, onde os sinais (´) e (˘) indicam os tons alto e baixo, respectivamente, e a ausência de sinal indica o tom médio (o sinal sob vogal indica abertura na emissão). As variações, aqui concentradas, se estendem por toda a superfície do oriqui:

Èrú Ògún mà 'mbà mí o

Abi-owó-gbo gbo gbo tii yo omo rè nínú òfin

Yo mí.

Insatisfeito com a obsessão métrica dos estudos poéticos iorubanos, Oyelaran se vê então compelido a caçar em outros bosques. Afinal, se o ritmo do texto oral iorubano não brota do metro, há que procurá-lo algures. Assim, definindo o ritmo como uma “reiteração regular de unidades estruturais”, Oyelaran sugere que as estruturas sintáticas são o fator fundamental na determinação do ritmo na poesia iorubá – “and that all other factors contribute to enhance the effect of this one factor in a specifiabale way”. Se o efeito rítmico pode resultar de uma série de fatores – seqüências métricas, fronteiras de palavras, relação entre grupos sintáticos e grupos métricos, picos silábicos, repetições, cadeias fônicas etc. –, Oyelaran, antes de conferir ao metro um lugar privilegiado na formação rítmica, postula que, embora tais fatores possam estar presentes na poesia de todas as línguas, “cada língua pode selecionar qualquer um deles ou um seu subtipo como fator central”. É preciso investigar que fator predomina sobre os demais na poesia de uma língua particular. E como não ficou demonstrado que metros desempenhem um papel significativo na construção do ritmo na poesia iorubá, ou que sequer aí existam, o caminho está aberto para a perquirição crítica despreconcebida e minuciosa. Oyelaran procede, então, antes de mais nada, a um exame dos trabalhos que trataram do tópico. De saída, a tese do *local-rhythm* de Akinwumi Isola. Este diz que, embora nem um só poema iorubano apresente “an overall rhythmic pattern”, padrões rítmicos regulares ocorrem em diferentes áreas de um poema, esboçando deste modo áreas de *local-rhythm*. Algo assim como seções rítmicas regionais incrustadas no corpo geral do poema, cujo padrão seria silábico e dado em termos numéricos. Isola não se livra do fantasma da métrica. O que ele diz, no fundo, é que o texto iorubá é polirrítmico, mas o que define esse ritmo permanece obscuro. Além dessas áreas de *local-rhythm*, áreas aleatórias, existiria ainda o *signature-rhythm* de alguns gêneros. Mas aqui suas observações dizem respeito à música, ao refrão melódico etc., e não ao ritmo textual. São idéias que não nos

levam muito adiante. Em seguida, temos a arguição das teses de Wande Abimbola e Olabiyi Yai. No entender de Oyelaran, Abimbola não concorre em nada para deslindar o problema. E, no estudo de Yai sobre a textualidade ijalá, reina uma confusão entre ritmo e tempo, quando o tempo, no caso, não é uma propriedade poética, e sim um efeito do ato performático.

Mas a discussão mais séria é com Adeboye Babalola. Oyelaran nota que os estudiosos nigerianos que se ocuparam da matéria focalizaram apenas um dos aspectos do trabalho de Babalola, a saber, o papel do ferrete acentual no texto ijalá e, por extensão, no conjunto da poesia oral iorubana. Na verdade, a insistência de Babalola no plano acentual, em suas investigações sobre metro e ritmo, não são propriamente esclarecedoras. Ele é o princípio da confusão entre a materialidade textual e a sua atualização performática. Daí que chegue a conclusões em que, como na citação seguinte, os próprios termos se contradizem e se anulam: “Há um esquema métrico nos cantos ijalá, mas é um esquema instável, e o ritmo resultante é livre e irregular”. Em contrapartida, Babalola pisa em terra firme quando chama a atenção para a questão do paralelismo. Aqui, ele desloca a ênfase do aspecto acentual para o terreno das estruturas sintáticas. Mas não extrai daí as conclusões que deveria, sempre atrelando tudo de volta ao ponto de partida métrico. Babalola e outros reduzem então o paralelismo a funções comparativas, mnemônicas ou enfáticas. Há um menosprezo pelo papel da reiteração e do paralelismo em geral. Oyelaran atribui o procedimento à tentativa de transpor para o texto iorubano, a visão ocidental de que o ritmo poético é necessariamente métrico (mesmo Samuel R. Levin, estudando estruturas supra-oracionais em seus *couplings* ou “acoplamentos”, afirma que “metro de alguma espécie constitui, provavelmente, condição necessária da poesia”). E lembra então a observação de Benjamin Hrushovski: “the problems of syntax in its poetic – and in our case, rhythmic – functions are almost untouched by research”. Ressaltar o lugar da sintaxe na construção do ritmo – é a questão. E Oyelaran parte para demonstrar que o ritmo na poesia iorubá não está fundado na regulamentação numérica do material fonológico – e sim na organização sintática. Ouçamos: “... o ritmo distintivo da poesia iorubá se realiza predominantemente através do uso do paralelismo sintático, que condiciona o uso de outros dispositivos poéticos empregados para alcançar este mesmo fim”. Temos, a partir daí, uma enxurrada de exemplos, devidamente analisados. A polirritmia da poesia iorubana é fruto da justaposição de seqüências paralelísticas que diferem estruturalmente entre si. Por exemplo: três linhas paralelísticas de

tipo sintático A são seguidas de duas linhas de tipo B etc., de modo que podemos ter um texto cuja forma, verso a verso, apresente um desenho tipo AAAABBCDCD. Regra geral, temos uma repetição estrutural quase-periódica de determinadas estruturas sintáticas, que podem se entremear ao longo do texto.

Para lembrar palavras de Sapir, o paralelismo existe quando estamos às voltas com “uma mesma sentença fundamental”. Jakobson fala de paralelismo em textos bíblicos, na poesia chinesa, na poesia oral fino-húngara, turca e mongólica, nas canções e recitativos populares russos. Poderíamos acrescentar outros exemplos, como os do paralelismo na lírica galego-portuguesa, na poesia navajo etc. E o fenômeno não se limita a práticas textuais centenárias ou milenares. Gerard Manley Hopkins, citado por Jakobson em *Poesia da Gramática e Gramática da Poesia*, afirma que estruturas como a da poesia bíblica são hoje célebres, “mas que o importante papel desempenhado pelo paralelismo de expressão em nossa poesia não é bem conhecido: acho que surpreenderá a todos quando for apontado pela primeira vez”. O paralelismo é na verdade uma característica universal da arte vocabular. O que Olasope O. Oyelaran está querendo dizer não é um simples truísmo, mas algo bem preciso: o paralelismo sintático, independentemente do número de palavras ou de sílabas dos versos, determina o ritmo na criação verbal nagô-iorubá. Tendo a concordar com as suas leituras e observações críticas (que inclusive corrigem e situam, desmetrificando-a, a tese do *local-rhythm* de Isola), embora meu reduzido conhecimento da matéria não me autorize a emitir pareceres em quaisquer direções. De todo modo, acho corretas as considerações de Oyelaran quando levadas à região dos oriquis – sobretudo se tomamos como referência os oriquis de orixá. Veja-se o seguinte segmento de um oriqui de Oiá-Iansã, montagem de blocos paralelísticos que diferem estruturalmente entre si. O texto é típico (cito a partir do registro feito por Sàlámi):

*Oya n'ílé, Oya l'óko.
Obinrin wò, bí ojó rò,
Obinrin kàtàkítì bú'jì.
A jí fà 'jì.
A jí rìn l'ójò.
Béni o, Oya nlá.
Héparipà Oya o, hé-hé-hé.
Ajagajígi eégun inú aféfé.
Ajagajígi eégun inú iná.
Ajagajígi eégun inú jì.
Ajagajígi òòsà:*

*Oiá na cidade, Oiá na aldeia.
Mulher suave como sol que se vai,
Mulher revolta como vendaval.
Ela acorda e chama o vendaval.
Ela acorda e anda na chuva.
Assim é a grande Oiá.
Eparipá Oiá ô, hê-hê-hê.
Firme no meio do vento.
Firme no meio do fogo.
Firme no meio do vendaval.
Firme orixá:*

Tí nbá ní já láí y'owó.
Ajagajígi òdàsà:
Tó gbàlù pé kí òun lù,
Agbára kékeré fa gbogbo ilù ya.
Hèépà, ò bá gbé ilù miràn wá.
Ajagajígi òdàsà.
Hèépà, ò jó lábé àyàn,
Hèèpàrìpà, gbogbo ewé orí àyàn ló
wóbó tán.

Que bate sem mover as mãos.
Firme orixá:
Que tomou o tambor para tocar
E com pouco, pouco, o tambor rasgou.
Epá, vocês trazam mais um tambor.
Firme orixá.
Epá, ela dançou sob a árvore aiã,
Eparipá, as folhas de aiã caíram todas.

Vejamos agora de um outro ângulo. Não há, nos oriquis de orixá (e me atendo sempre a esta faixa dos oriquis pelo simples motivo de que é a que melhor conheço, embora, pelos exemplares já vistos de oriquis de cidade, linhagem etc., ache que as notas que seguem são generalizáveis), o desenvolvimento lógico-linear de uma idéia ou de um enredo. Fio de estória (ou história) nenhuma se desnovela por aqui. Não são textos narrativos, sequer no sentido da narrativa fragmentária. Antes que com a linearidade, topamos com a justaposição de blocos verbais, não raro marcados por deslocamentos sintáticos. Esta é uma característica estrutural do gênero (não específica, mas estrutural), que inclusive reduz o seu alcance como fonte documental para a pesquisa historiográfica. Awé aponta esta limitação do oriqui enquanto documento semipleno, lacunoso, marcado pela incompletude. Referindo-se particularmente aos oriquis individuais, lamenta: “diferentemente de outras tradições orais, o oriqui não conta uma estória; apenas delinea um retrato que é freqüentemente incompleto; tal retrato somente ilumina aqueles aspectos que os contemporâneos julgaram dignos de nota na vida de um indivíduo, e faz isso, algumas vezes, numa linguagem tão sucinta, altamente figurativa e comprimida que a tradução, com freqüência, apresenta-se como um problema”. Mas o que pode deixar a desejar, de uma perspectiva historiográfica, é certamente uma virtude, do ponto de vista poético. Poesia não é relatório, arrazoado cronicista ou registro tabeliônico, mas síntese, “essências e medulas”, manifestação formalizada da linguagem ou linguagem “não-casual”, como disse um lingüista. O princípio construtivo do oriqui é a parataxe. O que vemos aí é a superposição de blocos verbais, livres do encadeamento lógico ou cronológico; livres da regência de um princípio subordinativo ou hierarquizante. Pode-se falar, então, em sintaxe de montagem. Em *assemblage*. Em variante do “método ideogrâmico” de compor. E é justamente da justaposição dos blocos verbais que se desenha, com tintas fortes, o objeto do poema. No que concerne aos oriquis de orixá, o que se faz é uma montagem cujos referentes são atributos

e proezas de um determinado deus. Afora isso, estas unidades ou estes blocos verbais se caracterizam, simultaneamente, pela coerência interna e pela condição de relativa independência com que se acoplam, coisa que vai se refletir no contexto performático. “Because the units are separate and independent, there is no reason to perform them in any particular order”, acredita Karin Barber. Temos assim, portanto, uma estrutura que, por seu próprio caráter, permite o deslocamento ou o rearranjo de suas peças no ato concreto da performance. (Note-se, em todo caso, que independência não significa ausência de limites. Há um balizamento semântico. Um oriqui de Iemanjá não tolerará a intromissão de elementos que perturbem ou firam o complexo semiótico que a define). É por isso, ainda, que unidades ou blocos de diversos oriquis podem ser submetidos a operações de *engate* (“string of units”, na fórmula de Barber; “body of praise units”, na de Awé) e de *engaste* quando são incorporados a textos de outros gêneros.

Mas aqui já entramos no território da “intertextualidade”, para usar o conceito em voga no ambiente pós-estruturalista (Derrida, Barthes, Kristeva etc.). Bem vistas as coisas, este conceito é a explicitação e o aprofundamento da percepção de algo bem conhecido: um texto é sempre a assimilação e a transformação de outros textos. Os signos poéticos são signos migratórios. O formalista russo Viktor Chklóvski, fiel ao seu estilo de *provocateur*, já proclamara no princípio do século XX: “As imagens não são de algum lugar, são de Deus. Quanto mais se compreende uma época, mais nos persuadimos que as imagens consideradas como a criação de tal poeta são tomadas emprestadas de outros poetas quase que sem nenhuma alteração”. Um pouco mais tarde, ao falar da interdependência dos subconjuntos literários europeus, numa conferência incluída em *On Poetry and Poets*, T.S. Eliot foi abrangente e conclusivo: “a general autarky in culture simply will not work”. Mas o que vimos, mais recentemente, foi a delimitação e o batismo de um conceito. De um conceito essencialmente anti-romântico, por sinal. O que dizem os teóricos da intertextualidade é que o texto poético é um espaço cruzado incessantemente por signos e mensagens de códigos diversos, que o texto absorve e retrabalha, construindo-se a si mesmo como “mosaico de citações” (Kristeva). Nega-se o isolamento, a unidade, a auto-suficiência do texto – e aí está o *meeting point*, o padê dos “desconstrucionismos”, venham eles da “semanálise” de Kristeva ou (mais sofisticados) da “gramatologia” de Derrida. Um texto não apenas se relaciona com outros: é feito de outros. Na definição de um discípulo de Derrida, que aponta para o caráter “parasitário” de qualquer texto, todo poema é “canibal” de outros poemas. Se o

poema não é uma entidade impermeável, fechada, deslizando antes em diversas direções, há sempre uma lesão em seus limites e, por isso mesmo, “uma indeterminância que significa que um texto não pode ter um significado em si mesmo, mas apenas refere a outros textos num encadeamento infindo” (K. Barber). Esta é a visão “gramatológica”. Adaptando as palavras que Derrida empregou a propósito da semiótica de Peirce, estamos aqui diante de uma “estrutura de remessa” ininterrupta – perpétua: um texto remete indefinidamente a outros textos. Texto = *network*. Todo texto é plural. Mas se o conceito de intertextualidade tem validade geral, é também correto lembrar que alguns campos da produção textual, em vez de tentar dissimular esta realidade ao mesmo tempo instauradora e vertiginosa, tratam de ostentar seu caráter necessariamente intertextual, como se estivessem exibindo uma fratura exposta. Aqui, além de inevitável, a intertextualidade é cultivada e discutida. Assume ares programáticos ou para-programáticos. Intertextualidade manifesta, explícita, bandeirada. E estes campos textuais são evidentemente propícios aos exercícios da crítica “desconstrucionista”. É o caso do barroco, por exemplo. O barroco, pérola irregular, “apoteose do artifício”, já toma a iniciativa neste caminho. Aparece acintosamente como jogo intertextual. Ou, para usar a definição de Severo Sarduy, como “um espetáculo teatral cujos portadores de textos – os actantes de que fala Greimas – são outros textos”.

Também os oriquis constituem um campo privilegiado, sob esta ótica. A mesma questão da intertextualidade atraiu em sua direção o debate acerca da crítica “desconstrucionista”, como se pode ver no estudo *Yoruba Oriki and Deconstructive Criticism*, de Karin Barber. É óbvio que o oriqui existe num espaço intertextual. Discursos míticos e históricos cruzam constantemente a sua superfície, por exemplo. Mas se o oriqui não escapa à definição geral do texto como lugar de convergência de códigos e mensagens, movendo-se pois em órbita dialógica, cumpre ressaltar em que sentido ele é, como o barroco, um campo que convida clara e abertamente aos lances intertextuais. Quero evidenciar aqui dois tipos característicos de procedimentos expressamente intertextuais que se fiam em seus terreiros. Deixando de lado o cruzamento com outros códigos, aviso que permanecerá na zona da articulação dialogal com textos igualmente classificáveis no terreno da “série textual criativa”. Vamos falar, em primeiro lugar, de uma intertextualidade “intramuros” (o que equivaleria, numa comparação algo capenga com a literatura barroca, a laços ou nexos que vinculassem, digamos, sonetos de Quevedo e de Gregório

de Mattos): tramas e manobras envolvendo somente produtos do mesmo gênero. Jogo de oriquis.

E aqui podemos distinguir entre dois modos de reiteração sintagmática que atravessam vários textos. *Primo*: comparando-se diversos oriquis de um mesmo orixá, vemos que os atributos, os emblemas e as façanhas do deus viajam de um texto a outro, mantendo a mesma fisionomia lingüística. A cadeia sintagmática se desloca com todos (ou quase todos) os seus componentes. Mas ocupa, a cada novo encaixe textual, um lugar distinto. A ordem de montagem dos blocos não é invariável; há deslizamentos na passagem de um texto a outro. Sei que o assunto está sujeito a chuvas e trovoadas e posso ser acusado de estar conferindo aos oriquis uma estabilidade estrutural (ao demarcar áreas de “deslocamento”) que tipifica exclusivamente o texto escrito. A crítica será, em princípio, correta. Mas como o meramente correto ainda não é o verdadeiro, como bem disse Heidegger certa vez, reconheço ao mesmo tempo que o oriqui, embora seja um texto instável, não chega ao extremo das astúcias aleatórias de um John Cage – ou não haveria sequer a possibilidade de uma cadeia de transmissão textual, e muito menos poderíamos ouvir hoje, no Brasil, um oriqui trazido de Ketu entre o final do século XVIII e o começo do século XIX. Deixo de lado portanto, neste passo, a afetação “desconstrucionista”; seu afã de “descentramentos”. Cotejando coleções de oriquis, tanto em Sàlámì quanto nas *Notes sur le Culte des Orisa et Vodun* de Pierre Verger, constato que um atributo ou uma façanha de um certo orixá pode surgir nas primeiras linhas de um oriqui, comparecer nas últimas linhas de um outro, ou irromper no miolo do texto de um terceiro. Assim, a fórmula “olóju orógbó, elèèkè obi”, referente a Xangô, divide-se nas linhas 1 e 2 de um oriqui e nas linhas 103 e 104 de um outro oriqui. Um oriqui não é um desconjunto: um conjunto de oriquis é que sugere um jogo de armar. E isto embora cada oriqui tenha a sua singularidade facilmente reconhecível e descritível. *Secondo*: quando um orixá penetra num oriqui de outro orixá, realiza uma incursão sígnica. Carrega *ipsis litteris* os seus epítetos. A linha “Oya a ríná bí aso” (“Oia da roupa de fogo”), que encontramos nos oriquis de Oiá-Iansã, acompanha a deusa em suas passagens fulgurantes por oriquis de Xangô. Do mesmo modo, quando afloram num oriqui de Xangô ou de outro orixá, Oxum e Obá despontam com a mesma roupagem sígnica que ostentam em seus próprios oriquis. Em síntese, tudo se passa num jogo de câmbios e intercâmbios. Como se houvesse, digamos assim, um proto-oriqui jamais pronunciado, que funcionasse como uma espécie de matriz permutacional para os oriquis realmente existentes. Dessa

matriz abstrata, hipotética, da qual só diviso traços e o jogo desses traços, posso inclusive, eu mesmo, seguindo estritamente as regras do jogo, extrair um pseudo-oriqui de Xangô – ou de Oxum.

Mas, antes de passar a um outro procedimento intertextual envolvendo os oriquis, devo apontar algumas diferenças óbvias entre a intertextualidade barroca e a intertextualidade tal como se manifesta nesta espécie poética africana. No âmbito da literatura ocidental, macroestrutura nascida na Grécia e “determinada por Roma” (Eliot), é possível falar de “textos fundadores”. São textos que adquiriram uma função matricial nos jogos intertextuais do Ocidente. Cita-se como paradigmático, neste caso, o *Canzoniere* de Petrarca, instante textual privilegiado, irradiador, quase que onipresente na conjuntura do dialogismo quinhentista e seiscentista. Nada de parecido pode ser dito da poesia tradicional iorubana. Não há “textos fundadores”, ao menos funcionalmente; nem uma presença autoral como a de Petrarca, intermediando para o Renascimento e seus desdobramentos a poesia da Antiguidade Clássica e a lírica medieval. Inexistem referências, na cultura iorubana, a um texto primordial, geratriz e motriz de um *corpus*. Se os produtores de oriquis foram “parceiros de uma comunidade poética”, como disse João Carlos Teixeira Gomes dos autores barrocos, eles o foram em sentido bem diverso daquele em que o foram Góngora, Quevedo e Gregório de Mattos. O texto da época barroca pode ter sido feito, sempre, sobre um outro texto – mas este outro texto trazia a firma do autor. Arquitetado e construído ao longo de algum tempo, um oriqui não é, regra geral, produto exclusivo de uma única consciência – ainda que consciência intertextual. Um texto “é” de vários “autores”. Pode-se dizer o mesmo da *Odisséia*, mas os gregos inventaram uma máscara, *persona*, e a batizaram: Homero. Não encontramos, entre os iorubanos, este recurso ao expediente da ficção autoral. E estas ausências, acima apontadas, nos levam a mais um gesto discriminatório. É que, no campo ocidental, não se pensa em operação intertextual sem que se faça referência imediata à técnica da citação, esteja em pauta a literatura medieval ou a vanguarda poética do século XX. E é claro que devemos falar em citação quando o tema em tela for o intertextualismo barroco. Citação: “a incorporação de um texto estranho ao texto, sua colagem ou superposição à superfície do mesmo – forma elementar do diálogo – sem que por isso nenhum dos seus elementos se modifique” (Sarduy). Um texto implanta as suas marcas em outro. Isto ocorre entre oriquis. Mas, sem texto fundador ou direito autoral, quem cita quem? Qual a marca que se implanta, qual o objeto da implantação? Não há centro aqui. Daí que não seja muito adequado

falar especificamente em técnica de citação, a propósito de oriquis. O que ocorre aqui é uma *rotatividade de unidades verbais numa textualidade descentrada*. Foi por tudo isso que Karin Barber pôde ver no oriqui “an ideal type of intertextuality”. Com certeza. A abertura textual do oriqui, mesmo em confronto com a abertura textual do barroco, coloca-se sob o signo de uma radicalidade extrema.

Mas vamos passar ao segundo procedimento intertextual a que fiz menção linhas atrás. São as operações intertextuais “extramuros”. Um oriqui, ou unidade de oriqui, ou epíteto isolado, é engastado em textos pertencentes a outros gêneros, como o ijalá, o odu de Ifá (poesia divinatória), o *èwo* (“the bulk of Èwo is made up of various Oríkí”, informa Olabiyi Yai), as canções *àsòkè*, as composições *iwì* ou *èsa* das festas de egum, os cantos nupciais ou *ekún iyàwó* etc. Mas aqui há uma outra observação a ser feita, de caráter mais geral, sobre a intertextualidade na poesia tradicional dos nagô-iorubá. É que todos esses textos apresentam “similaridades óbvias”, movendo-se numa cerrada rede de conexões intertextuais. E isto ao ponto de parecer quase impossível tentar estabelecer uma classificação estrutural dos gêneros. O ensaio tipológico parece, ao menos à primeira vista, fadado ao fracasso (os semioticistas terão um bom campo de trabalho nesta floresta de sonâncias e ressonâncias). Karin Barber chega a se perguntar se o oriqui é um gênero ou um material incorporado a gêneros diversos. Sua resposta: ambos. “A literatura oral iorubá em geral aparece como um vasto estoque de materiais verbais – temas, fórmulas, estórias, idiomas poéticos – que podem passar através das permeáveis fronteiras de todos os gêneros e serem incorporados a eles para preencher diferentes funções.” Oludare Olajubu advertiu que aí se encontrava o maior obstáculo para o estudante da poesia oral iorubana: a dificuldade em distinguir textualmente um gênero de outro. Temas comuns, fontes comuns, emprego dos mesmos padrões criativos etc., fazem com que os gêneros se apresentem com um alto grau de indiferenciação. Passando em revista os trabalhos de Ulli Beier e Adeboye Babalola (“... Yoruba traditional poetry in general is best classified not so much by the themes as by the stylistic devices employed in recitals”), Olajubu viu que os critérios para a distinção entre gêneros, aí propostos, diziam respeito a coisas como a propriedade do canto por parte de um determinado grupo (caçadores, devotos do culto dos ancestrais etc.), a técnica de recitação, a atualização performática etc. São, como se pode ver, critérios extratextuais. E de pouca ou nenhuma valia para quem encontra essa produção textual fora do seu *habitat*, sob a forma de gravação sonora ou registro escrito. Como o vídeo ainda é pouco utilizado, ocorre que

é cada vez maior o número de pessoas que entra em contato com o texto iorubano pela via da escrita – e não se pode carregar uma orquestra ou uma aldeia africana no bolso. Daí que Olajubu tenha insistido na necessidade de um esforço de descrição exaustiva que tornasse possível a qualquer receptor, fora da praça da aldeia ou da cidade africana, o reconhecimento da pertinência a um gênero. Foi o que ele fez satisfatoriamente, acho – em sua descrição do *iwì*, gênero que, tendo as suas peculiaridades, não deixa de ser uma colagem de outros gêneros, incluindo aí o nosso querido oriqui. Chamo a atenção para o fato somente para que o leitor tenha uma idéia aproximada do quanto são estreitas e intrincadas as relações intertextuais que caracterizam o espaço poético iorubano.

Pois bem. Feito este cruzeiro preliminar pelas águas do oriqui, vou apenas acrescentar, nesta reta final, umas poucas observações. Tenho para mim que a importância e a riqueza do gênero são patentes. Importância histórica, etnológica etc., mas também – e talvez sobretudo, a depender dos interesses aí investidos – importância poética. Mas, quando falo da riqueza do gênero, sei que uma certa suspeita pode se formar no ar, a partir da própria ênfase que dei a processos reiterativos, tanto na discussão da matéria rítmica (confirmando e ampliando, aliás, observações genéricas de B. Tomachevski e Óssip Brik acerca do ritmo em poesia e, mais especificamente, da vinculação de construções sintáticas ao ritmo), quanto na leitura da dimensão intertextual. Antes que rico, o gênero não seria, para lembrar uma expressão de Paulo Leminski, *repetitivo*? Não. Reiteração é redundância, sempre (não vamos discutir aqui a possibilidade da redundância gerar, em seu ponto extremo, informação nova). Mas não significa necessariamente indiferenciação pastosa ou ausência de relâmpagos imprevistos. Podemos fazer uma comparação, a este respeito, com certos momentos da história literária do Ocidente, nos quais a produção textual esteve submetida a um nítido conjunto de convenções. Não será uma comparação perfeita, obviamente, mas dará ao receptor educado na lírica ocidental uma medida do que estou querendo dizer. Veja-se, por exemplo, o caso da lírica occitânica, também ela estranha à ideologia romântica. Trata-se de uma poesia de “tópicos”, temas cristalizados, motivos codificados. Mas a riqueza não é abolida pela redundância. A invenção se dá no interior de uma coleção de regras e fórmulas técnicas. Sim: a poesia provençal tem mais do exercício criativo dentro de um código previamente balizado do que do alinhamento de confissões sentimentais. Antes da confidência “wertheriana”, ressalta uma prática poética que se mede pela habilidade em acionar um conjunto de tópicos e fórmulas dados de

antemão. Paul Zumthor notou que, na lírica trovadoresca, “a variação individual se situa no agenciamento de elementos expressivos herdados”. Diz o mesmo Pierre Bec: a originalidade de um trovador, originalidade afetiva e formal, é um dado objetivo. E o provençalista André Berry resumiu metaforicamente a situação, comparando os trovadores a acrobatas de circo que, sob as mesmas barras do mesmo trapézio, vêm, um após outro, exhibir os torneios mais variados. “Estilística de fórmulas portanto, de sintagmas fixos, mais que de unidades lexicais: a construção armando-se mais sobre os vastos conjuntos esquematizados (...) que sobre os elementos atomizados do estilo”, destrinchou Pierre Bec. E foi examinando esta estilística de fórmulas e sintagmas fixos que Bec chegou a uma definição precisa, concebendo o trovadorismo nos termos de uma dialética: *fixité/varieté*. É claro, como já adverti, que não há uma analogia rigorosa entre o caso provençal e o caso nagô-iorubá. A partir do apelo comparativo, quis apenas exemplificar que, como disse Bec, fixidez e variedade não são traços obrigatoriamente excludente. Há uma dialética entre esses pólos na canção trovadoresca medieval, como no antiquíssimo oriqui iorubano.

Mais uma coisa. Quando falo da importância dos oriquis não estou pensando unicamente em direção às realidades culturais africanas. Acho que o conhecimento desta tradição textual (com toda a sua rede de implicações antropológicas) é relevante também para a compreensão de muitos sistemas, práticas e traços – fundantes e fertilizadores – do processo cultural brasileiro. Não acredito que, a esta altura, ainda seja preciso insistir no papel da vertente negro-africana na constituição de nossa fisionomia social e biopsicológica. Em vez de repisar em assunto tão pesquisado e comentado ultimamente, graças inclusive a este poderoso evento catalizador que foi a celebração crítica da passagem do centenário da Abolição da Escravidão no Brasil, vou me limitar estritamente ao tema que venho tratando. Ao se virem deslocados forçosamente para as margens brasileiras do Atlântico, o negros de origem iorubana trouxeram consigo muitos dos seus textos. E os oriquis lograram assim rebrilhar no novo ambiente. Ainda em meados do século, o fotoetnógrafo Pierre Verger pôde encontrá-los sobrevivendo no litoral brasileiro. Sintagmas verbais cruzaram o mar oceano – e perduraram. Fragmentos de oriquis de Ogum registrados na África, em lugares como Ará, Irê e Ilexá, compareciam conjuntamente num oriqui de Ogum recolhido no Brasil por Verger: a linha/verso 29 de um oriqui de Ilexá aparecendo na linha/verso 1 do oriqui “brasileiro”, cujas linhas 3 e 6 reproduziam, por sua vez, as linhas 13 e 8 de oriquis ouvidos,

respectivamente, em Ará e Irê. Há outros exemplos. Frases de oriquis de Oxum ressoando aqui e em Ixedê. Unidades de oriquis de Iemanjá vibrando em Abeokutá e na Bahia. Verger, ainda Verger, topando com um mesmo oriqui de Nanã Buruku nos dois lados do Atlântico: África e Brasil. E esta é uma peripécia que fascina.

Infelizmente, não posso dar por encerrado este breve ensaio sem tocar antes na nota inevitável: a perspectiva, cada vez mais nítida, da extinção do oriqui. As mudanças que países africanos como a Nigéria vieram experimentando de uns tempos para cá, em função dos processos de urbanização e “modernização”, destruíram, por sua orientação culturalmente predatória, a “ecologia” do oriqui. As condições hoje não são nada favoráveis à sobrevivência do gênero. E o fato da África ter entrado agora em monumental parafuso, num catastrófico movimento regressivo (“A África já foi exterminada; tecnicamente não existe mais, porque regrediu o seu processo de modernização. Ela se encontra hoje com seus patamares inferiores aos da fase de colonização europeia, sem nenhuma possibilidade aparentemente viável a curto prazo de se integrar às nações civilizadas do mundo”, na avaliação áspera e clara da socióloga Aspásia Camargo), em nada altera o panorama – no máximo, nos induz a pensar que o futuro das culturas negro-africanas está sendo jogado hoje – em boa parte, no mínimo – aqui nas Américas. O historiador Bólánlé Awé chamou a atenção para alguns fatores que vêm afetando diretamente a produção e a transmissão de oriquis na sociedade iorubana. De início, uma cadeia natural foi rompida. Os tradicionais transmissores de oriquis estão morrendo – e nada de aparecerem os seus esperados substitutos. O antigo sistema de moradia – que reunia, num mesmo âmbito residencial as mulheres velhas e as novas de uma família, permitindo que as primeiras ensinassem às últimas os *oríkì orílè* – vai sendo destruído gradual mas irrevogavelmente, acarretando a liquidação de um precioso repositório textual. Além disso, deslocados pelas estrelas musicais da cultura de massa, os cantores e tocadores profissionais de oriquis viram o seu antigo prestígio se dissolver no ar, ao ponto de hoje serem pura e simplesmente confundidos com os mendigos que circulam pelas cidades e estradas nigerianas. Aconteceu ainda, prossegue Awé, a introdução de novos códigos e normas de moralidade naquele mundo africano. Valores e predicados que em outros tempos eram gloriosamente celebrados nos oriquis de linhagem, já não são socialmente aceitáveis nos dias que correm. Descendentes atuais de personalidades notáveis da velha vida iorubana se esforçam para suprimir, dos oriquis de seus ancestrais, passagens que hoje causam pesado mal-estar. São especialmente visados, nestas

iniciativas imbecis de expunção ou expurgo textual, aqueles oriquis que louvam grandes chefes guerreiros que matavam, sem a menor tinteira de piedade cristã, os adversários que cruzavam os seus caminhos. Enfim, mudou inteiramente o meio ambiente cultural. Tudo, ou quase tudo, converge para o apagamento progressivo do oriqui. E não se deve menosprezar, neste curso de abatimento e dissipação dos oriquis, o estatuto hoje conferido, naquelas regiões, ao texto oral, extraliterário, não-europeu. Na África, anota Karin Barber, andam juntos e são vias de projeção social o aprendizado da escrita e a adoção da linguagem e da cultura dos antigos poderes coloniais. O sistema educacional formal orienta a juventude em direção aos padrões vigorantes nas ex-metrópoles, que perpetuam por outros meios sua função metropolitana dominadora. No centro: o texto escrito. “Literatura oral” é coisa de épocas ultrapassadas ou de “primitivos contemporâneos”. A situação política do texto oral é, por consequência, a pior possível. O quadro é de completa marginalização. No Brasil, onde o oriqui foi desde sempre marginalizado, ignorado pela elite letrada, a situação não seria melhor. Os oriquis vêm mais e mais desaparecendo. E, com o desaparecimento dos falantes fluentes de língua iorubá, entre nós, os oriquis sobreviventes ganharam a dimensão de enigmas lingüísticos. Dificilmente são compreendidos nas comunidades em que ainda emitem algum sinal de vida. É provável que num futuro próximo, tanto na África quanto no Brasil, restem apenas, da admirável massa oral dos oriquis, gravações e transcrições. Rastros na imagem, no som, na letra. Rastros no espírito.

Forma bonum fragile... E no entanto é preciso aprender a cumprir a beleza de alguns desses textos. Sim: a beleza, Por mais que o tema seja olhado enviesadamente pelos “idiotas da objetividade”, como os chamava Nelson Rodrigues, não há escapatória. Ou vamos colocar num mesmo saco as *rime* de Guido Cavalcanti – “rivera d’acqua e prato d’ogni fiore” – e uma pasta de sonetos parnasianos? Não. Há um momento em que o texto depende apenas de si mesmo – e não de sua importância como fonte histórica, dado sociológico ou chave para abrir portas de algum mistério antropológico. É o que explica, em última e definitiva instância, o fato de que tenhamos um profundo interesse pela poesia do Languedócio, ou pelo romantismo de Blake ou Keats, e um interesse nulo pelo arcadismo lusitano do século XVIII, cujo ideal era espartilhar a expressão poética, como um antídoto ao excesso barroco, ali estimagtizado na *meraviglia* de Giambattista Marino. É claro que não devemos exagerar, nem promover comparações disparatadas. Mas, já que toquei no assunto,

não recuso a emissão do juízo: também aqui, na dimensão enigmática da beleza, o oriqui interessa. Não todos, evidentemente. Mas o garimpeiro que se aventura por essas minas não retornará de coração vazio. Restarão, na bateia, grãos luzentes.

P.S.: Quando mostrei este texto ao antropólogo Júlio Braga, ele me lembrou de uma referência de Vivaldo da Costa Lima ao assunto, no estudo “Os Obás de Xangô”, publicado originalmente na revista “Afro-Ásia” e posteriormente incluído na coletânea *Qlòòrisà - Escritos sobre a Religião dos Orixás*. Reproduzo, a seguir, uma *footnote* de Costa Lima sobre o oriqui. “O *oriki* é uma saudação-em-nome. É um nome que encerra uma louvação, um elogio, que se refere a uma qualidade sempre excelente da pessoa. Os *oriki* são também criados para os orixás, as cidades e até mesmo para plantas e animais domésticos. Bakare Gbadamosi publicou uma valiosa coleção de *oriki*, em que se pode ler: ‘*Oriki awon Orisa*’, salvas para os orixás; ‘*Oriki awon eiyé*’, salvas para pássaros; ‘*Oriki awon eranko*’, salvas para animais; ‘*Oriki awon onje wa*’, salvas para comidas etc. *Oriki*, Lagos, Mabari Publications, Ibadan, 1961. Sobre oriqui, escreve Ulli Beier: ‘*Oriki is the most common type of Yoruba poetry. An oriki is a poetic phrase that is used to describe or praise a god or a person. Every Yoruba has his own oriki which he accumulates in the course of his life*’. *Yoruba Poetry*, Ibadan, 1959, p. 12. A obra de Pierre Verger já citada acima – *Notes sur le culte des Orisa et Vodun* – é a maior coleção de *oriki* para orixás já publicada. Ali encontramos vários *oriki* coletados pelo autor nos candomblés da Bahia e que são formas ligeiramente modificadas dos *oriki* da Nigéria e do Daomé”. Estas referências a Vivaldo da Costa Lima e a Pierre Verger são importantes na medida em que atestam uma atenção para o tema na tradição dos estudos sobre cultura negra no Brasil. Ao lado de Costa Lima e Verger, deve ser mencionado também o nome de Ordep Serra, que vem traduzindo oriquis de diversos orixás para a língua portuguesa.