



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**ANDRÉ LUIZ NOGUEIRA BATISTA**

**ASPECTOS CULTURAIS NA TRADUÇÃO DE *TENDA***  
***DOS MILAGRES***

Salvador  
2015

**ANDRÉ LUIZ NOGUEIRA BATISTA**

**ASPECTOS CULTURAIS NA TRADUÇÃO DE *TENDA  
DOS MILAGRES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elizabeth Santos Ramos

Salvador  
2015

Aspectos culturais na tradução de *Tenda dos Milagres*

André Luiz Nogueira Batista

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elizabeth Santos Ramos

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Examinada em 23 de fevereiro de 2015 por:

---

Presidente: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elizabeth Santos Ramos - UFBA

---

Prof. Dr. Walter Costa – UFSC/UFCE

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rachel Esteves Lima – UFBA

Salvador  
2015

A Georgina Batista da Silva, minha mãe.

## AGRADECIMENTOS

A minha família, meu alicerce, pelo constante apoio e amparo.

Aos amigos, pelas palavras de conforto, quando a insegurança momentânea me fazia vacilar.

A Priscila Machado, pelo incentivo constante e incondicional, desde o princípio dessa jornada, e pela compreensão nas horas difíceis.

A Edson César Sobrinho, pelo estímulo intelectual, nas nossas prosas filosóficas.

A Fernanda Pedrecal, pelos substanciais e relevantes conselhos.

A Poliana Lima, pelo inestimável esmero e boa vontade.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação, especialmente Thiago Rodrigues e Ricardo Luiz, por sua valiosa solicitude.

Aos professores do Instituto de Letras que oferecerem as ferramentas para o meu crescimento intelectual e pessoal.

Aos colegas que, de alguma forma, me auxiliaram a trilhar as sendas acadêmicas.

A minha orientadora, Elizabeth Ramos, que nunca deixou de acreditar no meu potencial, mesmo nos meus momentos de hesitação, demonstrando inestimável zelo e dedicação.

À Professora Denise Carrascosa, pela gentil e preciosa contribuição nesse percurso.

A Paloma Jorge Amado, por ter aberto as portas de sua casa e me deixado conhecer um pouco mais sobre seu pai, sob uma nova perspectiva.

À Fundação Casa de Jorge Amado, pela atenção dispensada durante as pesquisas.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a construção do caminho que resultou nesse trabalho, e que, seguramente, renderá sucessivos frutos.

A todos, muito obrigado.

*“A invenção do povo é a única verdade, nenhum poder conseguirá jamais negá-la ou corrompê-la.”*

Jorge Amado

## RESUMO

O presente trabalho é produto da pesquisa que se propôs a analisar a tradução dos itens lexicais referentes a aspectos da cultura popular baiana presentes no romance *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, publicado nos Estados Unidos, em 1969, para a língua inglesa, assinada por Barbara Shelby Merello e publicada nos Estados Unidos, em 1971. A análise das estratégias tradutórias se deu a partir do cotejo entre o texto de partida e sua tradução, com base nos conceitos de Domesticação e Estrangeirização, cunhados por Lawrence Venuti. A pesquisa buscou, também, analisar as relações sociopolíticas e culturais entre Brasil e Estados Unidos desde a década de 1930 até o início da década de 1970, quando a tradução foi publicada, além de investigar de que forma essas relações podem ter influenciado as escolhas práticas e metodológicas da tradutora. Verificou-se que, embora os textos estrangeiros traduzidos e publicados nos Estados Unidos tradicionalmente sigam tendências domesticantes, a tradução de *Tenda dos Milagres* assinada por Merello faz uso frequente de ambos os mecanismos – estrangeirização e domesticação –, indicando, pois, não haver grande preponderância de uma estratégia sobre a outra. Para fundamentar as discussões teóricas, a pesquisa se valeu também da Teoria dos Polissistemas, desenvolvida por Itamar Even-Zohar, dos conceitos de Reescritura e Patronagem, elaborados por André Léfevère e das noções de Rastro, *Différance* e Suplemento, discutidas por Jacques Derrida.

**Palavras-chave:** *Tenda dos Milagres*. Jorge Amado. Tradução. Domesticação. Estrangeirização. Cultura.

## ABSTRACT

This work is the result of a research that aimed to analyze the translation of the lexical items related to the aspects of the popular culture from Bahia presented in the novel *Tenda dos Milagres*, by Jorge Amado, published in the United States, in 1969, into the English language, performed by Barbara Shelby Merello and published in the United States, in 1971. The analysis of the translation strategies was carried out from the collation between the source-text and its translation, based on the concepts of Domestication and Foreignization, coined by Lawrence Venuti. This research also sought to analyze the cultural and sociopolitical relations between Brazil and the United States from the 1930's to the beginning of the 1970's, when the translation was published, as well as investigate how such relation could have influenced the translator's practical and methodological choices. Although the foreign texts translated and published in the United States traditionally follow domesticating trends, it was found that the translation of *Tenda dos Milagres* performed by Merello frequently uses both devices – foreignization and domestication –, thereby evincing that there is no wide prevalence of one strategy over the other. In order to ground the theoretical discussion, this research also made use of the Polysystem Theory, developed by Itamar Even-Zohar, as well as the concepts of Rewriting and Patronage, formulated by André Lefevere and the notions of Trace, *Différance* and Supplement, discussed by Jacques Derrida.

**Keywords:** *Tenda dos Milagres*. Jorge Amado. Translation. Domestication. Foreignization. Culture.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Matéria de jornal relatando a incineração de livros .....	50
Ilustração 2 - O casal Blanche e Alfred Knopf .....	53
Ilustração 3 - Alfred Knopf e Jorge Amado .....	53
Ilustração 4 - Polissistema norte-americano na década de 1930.....	57
Ilustração 5 - <i>Tent of Miracles</i> [1ª edição]. .....	70
Ilustração 6 - <i>Tent of Miracles</i> [edição da Avon Books]. .....	70
Ilustração 7 - <i>Tent of Miracles</i> [Edição de 2003 – The University of Winconsin Press].....	70
Ilustração 8 - <i>Riscos de Milagres (a)</i> .....	85
Ilustração 9 - <i>Riscos de Milagres (b)</i> .....	85
Ilustração 10 – Exú .....	99
Ilustração 11 – Xangô.....	102
Ilustração 12 – Oxé.....	103
Ilustração 13 – Ogun.....	104
Ilustração 14 – Ofá.....	107
Ilustração 15 –Oguê.....	107
Ilustração 16 – Oxóssi.....	108
Ilustração 17 – Erukerê.....	108
Ilustração 18 – Escultura de Yansan.....	110
Ilustração 19 – Eruexim.....	110
Ilustração 20 – Yemanjá.....	112
Ilustração 21 – Oxalá empunhando o opaxorô.....	115
Ilustração 22 - Oxun portando adê e abebé.....	117
Ilustração 23 - Omolu empunhando xarará.....	119
Ilustração 24 - Nanã empunhando eberi.....	119
Ilustração 25 – Oxumarê.....	120
Ilustração 26 - Mãe Stella de Oxóssi.....	125
Ilustração 27 - Tábua de Ifá.....	125
Ilustração 28 - Candomblé de Caboclo.....	127
Ilustração 29 - Estátua do Caboclo/desfile de Dois de Julho... ..	127
Ilustração 30 – Caruru.....	129
Ilustração 31 - Peji de Xangô.....	129

Ilustração 32 – Vatapá.....	131
Ilustração 33 – Moqueca.....	133
Ilustração 34 – Frigideira.....	134
Ilustração 35 – Xinxim de Galinha.....	134
Ilustração 36 – Sarapatel.....	136
Ilustração 37 – Acaçá.....	136
Ilustração 38 – Adjá.....	137
Ilustração 39 - Iyalorixá empunhando o adjá.....	137
Ilustração 40 – Atabaques.....	139
Ilustração 41 – Berimbau.....	141
Ilustração 42 – Caxixi.....	143
Ilustração 43 – Ganzá.....	143
Ilustração 44 – Adufes.....	144
Ilustração 45 – Pandeiro.....	144
Ilustração 46 - Agbé (xequerê).....	146
Ilustração 47 – Xerê.....	146
Ilustração 48 – Terno-de-reis.....	150
Ilustração 49 - Afoxé Filhos de Gandhi.....	151
Ilustração 50 – Afoxé Loni.....	151
Ilustração 51 – Roda de Capoeira.....	152
Ilustração 52 – Jogo de Buzios.....	164
Ilustração 53 - Barco levando presentes para Yemanjá.....	169

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
<b>1 SALVE JORGE!.....</b>	<b>18</b>
<b>2 A OBRA DE JORGE AMADO NOS ESTADOS UNIDOS: DE <i>TERRAS DO SEM FIM A TENDA DOS MILAGRES</i>.....</b>	<b>43</b>
2.1 OS ANOS 30 E O ROMANCE BRASILEIRO.....	43
2.2. JORGE AMADO E O ROMANCE BRASILEIRO.....	45
2.3 A ABERTURA PARA OS ESTADOS UNIDOS: UM PANORAMA.....	51
2.4. CONSTRUINDO BASES TEÓRICAS.....	54
<b>3 A TRADUÇÃO DE <i>TENDA DOS MILAGRES</i>.....</b>	<b>73</b>
3.1 A TAREFA DA TRADUTORA.....	82
3.1.1 O título.....	82
3.1.2 O candomblé e os orixás.....	93
3.1.3 As comidas dos terreiros e da cidade.....	127
3.1.4 Os sons e movimentos dos terreiros e da cidade.....	136
3.1.5 Os ritos.....	154
3.1.6 Celebrações.....	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	171
REFERÊNCIAS.....	179

## INTRODUÇÃO

A obra de Jorge Amado está impregnada da cultura da Bahia, especialmente da região cacauieira – Ilhéus e Itabuna – e de Salvador. Seus livros recontam, por meio da ficção, a história de um povo, seus costumes, cultos, sua luta, seja pela riqueza, pela sobrevivência, por melhores condições de trabalho ou pelo simples direito de liberdade para aproveitar a vida tanto quanto possível – na malandragem, no sexo, nas artes, no conhecimento acadêmico ou naquele que se adquire nas ruas e em casa, no trabalho artesanal, braçal ou mecânico, na brincadeira inocente ou no delito. A obra de Jorge Amado foi inteiramente colorida com os matizes dessa cultura. As ruas, ladeiras, becos e terreiros de candomblé parecem tão vivos quanto os personagens. Não se conseguiria, por exemplo, falar em Pedro Archanjo, personagem principal de *Tenda dos Milagres*, sem associá-lo imediatamente ao Pelourinho, onde vivia e onde ficava a Tenda, lugar em que a graça alcançada pelos enfermos virava obra de arte e os costumes do povo viravam livro. Além de serem parte essencial da vida dos personagens e dos romances, muitos desses bairros, praças, igrejas e instituições são permeados de grande carga cultural e histórica, tendo muitos deles sido transformados em pontos turísticos da Bahia. Turistas que conhecem a obra amadiana, não raro, sentem como se estivessem caminhando nas páginas dos livros que leram, quando passeiam em determinados lugares.

Mais evidente ainda é a força da religiosidade na construção da identidade de Pedro Archanjo. Ojuobá – os olhos de Xangô – do terreiro de Mãe Majé Bassã, Archanjo era profundo conhecedor dos mistérios do candomblé, dos nomes de todas as suas divindades, das palavras de origem africana que designam funções no culto aos orixás e do nome da comida dedicada a cada um deles. O mulato tomava parte também em manifestações populares, como afoxés e ternos-de-reis, além de ser exímio capoeirista e conhecer os nomes de todos os golpes dessa luta-dança, mais um dos artifícios da resistência negra contra a mão pesada da escravidão.

Perpassando todas essas faces da cultura, está a música, seja ela representada pelo cavaquinho e pelo violão, pandeiros e ganzás, que fazem brotar os ritmos, acordes e melodias do samba, ou pela complexidade dos compassos produzidos pelos atabaques, berimbaus e agogôs, que conduzem o ritmo das festas de candomblé, das rodas de capoeira e dos afoxés.

É sobre esse amálgama da cultura brasileira que o presente trabalho se debruça, propondo-se a discutir sua transcrição na língua inglesa, através da tradução do romance

*Tenda dos Milagres* (1969), de Jorge Amado, escritor que dedicou grande parte da sua vida, militância política, influência e energia em defesa do povo baiano e das mais diversas representações de sua cultura.

A pesquisa busca, pois, cotejar a tradução de itens lexicais culturalmente marcados presentes em *Tenda dos Milagres*, aqui considerado texto de partida. A análise irá se restringe às soluções encontradas por Barbara Shelby Merello, na sua tradução para a língua inglesa, *Tent of Miracles*, publicada em 1971.

Vale salientar que não é nosso intento discutir as escolhas da tradutora pelo viés da hierarquização, uma vez que entendemos o trabalho de tradução como tarefa resultante do exercício singular de leitura e interpretação, conforme defende Rosemary Arrojo, em *Oficina da Tradução*. Além disso, julgamentos valorativos referentes a textos traduzidos são, usualmente, fundamentados em conceitos impostos pela tradição, como “fidelidade” ao texto “original”, ou às “intenções do autor”, ou ainda à “essência da palavra” ou do texto.

Portanto, apoiamo-nos em posicionamentos e reflexões de base pós-estruturalistas, especialmente Jacques Derrida, que questionam termos como “fidelidade”, “originalidade” e “essência”, contemplando as noções de rastro, *différance* e suplemento, indicativos da procrastinação da completude do texto, do adiamento perpétuo do jogo das diferenças e das significações e ressignificações. Dessa forma, compreendemos a tradução como a prática da semelhança na diferença, prática que posterga continuamente o encerramento do jogo interpretativo e mantém as obras abertas a novas possibilidades de linguagem. As relações estabelecidas entre as palavras, entre diferentes textos e entre as línguas são construídas, pois, sobre o que Derrida chama de “rastros”. A tradução é construída sobre os rastros estabelecidos entre textos, a língua e a cultura de partida e de chegada.

Uma vez que a tradução não põe termo ao jogo das significações, a obra permanece sempre aberta a novas interpretações. Em outras palavras, a tradução não complementa o texto de partida; na verdade, o suplementa, é uma adição que permite a sua permanência.

Pautados no conceito de polissistema, aplicado à tradução, procedemos à análise das relações sociopolíticas entre Brasil e Estados Unidos à época em que a literatura amadiana foi introduzida no sistema literário norte-americano, bem como à época da publicação do romance *Tenda dos Milagres* e de sua tradução para o inglês, concentrando-nos nas possíveis influências na seleção e inclusão do romance no sistema estadunidense de literatura traduzida, bem como a possível interferência de tais relações nas escolhas metodológicas e práticas da tradutora. São consideradas as relações entre sistemas literários diversos – no caso, o brasileiro e o norte-americano – assim como suas relações com outros sistemas – político,

econômico e cultural. Para isso, recorreremos à Teoria dos Polissistemas, desenvolvida pelo estudioso israelense Itamar Even-Zohar, que analisa de que forma esses sistemas interagem.

Assim, guiado por esses conceitos e noções, esta dissertação procura estabelecer relações horizontais, não hierárquicas, entre as obras que compõem o *corpus* da pesquisa.

Pesquisando os arquivos da Fundação Casa de Jorge Amado, no Pelourinho, em Salvador, assim como teses, dissertações, artigos e livros publicados, constatamos que muitas pesquisas foram levadas a cabo e vários trabalhos elaborados a respeito das traduções da obra de Jorge Amado, inclusive baseados em *Tenda dos Milagres* e suas traduções. No entanto, até o presente momento, não encontramos nenhum trabalho a respeito da tradução de termos culturais específicos referentes à religião, ao folclore, à culinária, música, entre outros presentes no romance. Imaginamos, pois, que a pesquisa proposta ajudará a enriquecer o campo dos estudos da tradução literária, uma vez que chama a atenção para uma questão frequentemente trazida à luz – a tradução relacionada a aspectos culturais – carregada, ainda de controvérsias. Vale salientar que, após a definição do tema da pesquisa, nos deparamos com a escassez de textos teóricos a respeito da tradução de aspectos culturais, fato que, se por um lado, possivelmente dificultaria o desenvolvimento do trabalho, pôde permitir maior reflexão e flexibilidade na construção de algumas considerações. As referências teóricas a respeito da tradução de alguns dos aspectos abordados pela pesquisa, embora em pequena quantidade, podem ajudar a compreender as razões pelas quais, por vezes, alguns itens são traduzidos, outros são mantidos e, em outras situações, são eliminados no texto-meta.

Ainda no rastro das comemorações do centenário de Jorge Amado, a presente pesquisa, além de tratar de aspectos culturais – manifestos em toda a obra amadiana –, traz à luz uma importante obra sobre o orgulho de um povo e dos adeptos de uma cultura/religião – o candomblé –, especialmente em uma época em que se discute exaustivamente a diversidade. Reiteramos que parte do objeto analisado nesta dissertação está diretamente ligada a essa religião, aqui incluídos nomes de funções, entidades e práticas religiosas, além de itens da culinária. Por outro lado, elementos como manifestações folclóricas e grande parte dos termos onomásticos remetem a aspectos da vida popular na Bahia de maneira mais ampla. Em outras palavras, a importância da pesquisa reside, não só na valorização da chamada cultura negra, forçosamente trazida de regiões da África, mas também no fato de destacar manifestações culturais que remontam à história de Salvador e, por extensão, da Bahia e do Brasil. A dissertação poderá concorrer, também, para destacar ainda mais a importância acadêmica, literária e sociopolítica de Jorge Amado, consagrado escritor baiano, imortal ocupante da

Cadeira 23 da Academia Brasileira de Letras, que contava histórias da Bahia, ressaltando características próprias do povo baiano, seus costumes e sua religião.

A pesquisa busca observar o tratamento dispensado à tradução de termos culturalmente marcados, isto é, se foram domesticados – substituídos por termos correspondentes na língua de chegada –, estrangeirizados – mantidos na mesma forma em que se apresentam na língua de partida –, explicados ou mesmo suprimidos do texto. Feita a análise, investigaremos se houve preponderância de alguma escolha em particular, no sentido de constatar se é possível indicar um padrão de preferência da tradutora, ao longo da sua tarefa. O principal lastro teórico para esse aspecto da pesquisa são os estudos de Lawrence Venuti, que cunhou os termos “domesticação” e “estrangeirização” e desenvolveu esses conceitos dentro dos Estudos da Tradução.

Dado o caráter multidisciplinar dos Estudos da Tradução, esta pesquisa perpassa diversos aspectos culturais, políticos, literários, sociológicos, mais especificamente relacionados à cultura baiana. Por essa razão, recorreremos a autores, artistas e acadêmicos que, por diferentes vieses, construíram reflexões que se tornam relevantes fundamentações para o desenvolvimento da nossa dissertação. Aqui se incluem Jacques Salah, Raul Lody, Pierre Verger, Marly Blasquez Tooge e Stuart Hall, entre outros.

O trabalho propõe-se a uma análise comparativa e descritiva fundamentada nas teorias desconstrutivistas e descritivistas dos Estudos Contemporâneos da Tradução aliando-se, também, aos Estudos Culturais. Os objetos desta pesquisa são o romance *Tenda dos Milagres*, do escritor Jorge Amado, publicado em 1969, pela editora Martins, e sua tradução para a língua inglesa, assinada pela norte-americana Barbara Shelby Merello, *Tent of Miracles*, publicada inicialmente em 1971 – a edição que será analisada foi publicada em 2003, pela University of Winsconsin Press.

O romance tem como pano de fundo os rituais de candomblé, celebrados nos terreiros da Cidade da Bahia (como era conhecida Salvador), conduzidos por Majé Bassan, Procópio e tantos outros pais e mães-de-santo. Assim, os locais de culto, inseridos no romance, reconstroem a perseguição que os candomblés sofriam, até as primeiras décadas do século XX, exercida de maneira agressiva por parte da sociedade, e exacerbada, quando as forças de repressão policial entravam em ação. A agressividade saía, então, do campo das idéias e do discurso e passava ao plano físico. Surras nos pais, mães e filhas-de-santo, ogãs, obás e todos os que tomavam parte nas festas dos terreiros, imagens de orixás e caboclos despedaçadas pelos cassetetes dos soldados. Em *Tenda dos Milagres*, a violência é personificada na figura do truculento delegado Pedrito Gordo, personagem construído a partir de Pedro de Azevedo

Gordilho, que viveu entre 1885 e 1955, e comandou a polícia soteropolitana na década de 20, tendo prendido e espancado o “povo de santo”, como são conhecidos os adeptos do candomblé, sempre que conseguia surpreendê-los em meio aos rituais.

A obra reflete, pois, a luta travada por Jorge Amado para que aqueles homens e mulheres tivessem o direito de praticar seus cultos livremente, sem precisar se esconder, sem medo da violência, mostrando seu orgulho de pertencer àquela cultura. A luta de Jorge, entretanto, não se restringia ao ambiente literário. Ele próprio, apesar de materialista assumido, era *obá* (posição de prestígio no candomblé, concedida a pessoas de destaque perante o povo de santo), no Ilê Axé Opô Afonjá, terreiro situado no bairro do Cabula, em Salvador. Além disso, é de sua autoria o projeto constitucional, que garante liberdade de culto no país, lei promulgada em 1946, quando Jorge era Deputado Constituinte.

A dissertação pretende destacar ainda mais a importância de Jorge Amado, consagrado escritor baiano, que deixou registradas, na sua ficção, características próprias do povo baiano. Sua literatura deriva das experiências que viveu durante parte de sua juventude no Pelourinho, conhecendo de perto a gente que ali vivia, sua luta, seus prazeres e aspirações. Jorge conhecia cada beco, cada ladeira, frequentava botecos e bordéis, ia ao Mercado das Sete Portas e à Feira de Água de Meninos, para comer sarapatel e ver as rodas-de-samba e de capoeira, ia até os saveiros conversar com os pescadores, frequentava as festas de candomblé. A propriedade e o carinho com que se refere ao povo da Bahia, assim como a riqueza de detalhes com que conta suas histórias, vêm dessa vivência, na companhia dos menos privilegiados, social e economicamente, do convívio no seio da cultura negra baiana, vista como a própria cultura da Bahia, parte primordial da cultura do Brasil. Jorge, embora filho de um abastado fazendeiro de cacau, oriundo de uma família de posses, não deixou que isso interferisse na sua relação íntima com o povo da Bahia, fossem trabalhadores assalariados, lavadeiras, jagunços, camponeses, malandros ou prostitutas. Levou para sua literatura a linguagem das ruas e do povo, uma linguagem simples, rica em cultura e sentimento. Levou, ainda, para as páginas dos seus romances, os espaços que abrigam as mais diversas expressões da cultura baiana que passam, a partir deste fato, a ter sua importância disseminada no Brasil e no resto do mundo, através das traduções.

Os termos que o escritor usa para traduzir a cultura da Cidade da Bahia tornam-se agora objeto de análise desta dissertação. Para fins de organização, o trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, trataremos da relação de Jorge Amado com a cultura da Bahia e de como o autor a representa ao longo de sua obra. O segundo capítulo trará comentários acerca do lugar do autor na Literatura Brasileira e seu ingresso no sistema norte-americano de



literatura traduzida. Finalmente, abordaremos, no capítulo final, a análise da tradução de termos culturalmente marcados, presentes no romance *Tenda dos Milagres*, para a língua inglesa.

## SALVE JORGE!

Jorge Leal Amado de Faria (1912) nasceu na Fazenda Auricídia, próxima ao distrito de Ferradas, pertencente a então promissora cidade baiana de Itabuna. A infância na região cacauera – sul do estado da Bahia – em meio a jagunços, contendas pela posse das terras e querelas políticas, povoou a imaginação do menino Jorge Amado convertida, anos mais tarde, em alguns dos seus romances – *Cacau*, *Terras do Sem-Fim* e *Gabriela, Cravo e Canela*. Aos dez anos de idade mudou-se para Salvador, ambiente diametralmente oposto à beligerante e cobiçada zona do cacau, decisivo para a experiência do escritor, no tocante à sua relação com o que convencionalmente chamamos de cultura da Bahia, que em seus diversos aspectos como a religião – aqui enfatizamos o candomblé –, a culinária e as manifestações lúdicas populares são ao mesmo tempo pano de fundo e mote para os romances amadianos.

Não é fácil delimitar as fronteiras da contribuição dessa cultura para a obra do romancista baiano, assim como não é possível imaginar seu distanciamento desse *locus*. Por outro lado, o seu Texto – no sentido barthesiano do termo –, amálgama de todos esses elementos culturais, da pulsão criativa do autor e da sua ideologia, ajudou a forjar uma imagem – não discutiremos aqui o quão verossímil ela é – da Bahia que se internacionalizou e plasmou no imaginário do estrangeiro e do próprio brasileiro, uma terra e um povo, de maneira por vezes hiperbólica e, não raro, criticada como superficial, caricata e estilisticamente deficiente.

Ao leitor curioso e glutão a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos "folclóricos" em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade. (BOSI, 2006, p. 456).

A tentativa de “transcri(a)ção” da oralidade com que Jorge Amado marca seu texto escrito criticado por Bosi é uma mostra da relação entre o autor e a cultura da Bahia. “Transcrição”, por se tratar do registro escrito de um modo de expressão livre do recalque da autoridade do documento, manifesto, por exemplo, nas narrativas dos marinheiros e pescadores e na transmissão de conhecimento do candomblé; “transcrição”, porque Jorge Amado não se arvora em repetir uma forma tradicional de expressão popular, mas toma de empréstimo a simplicidade e fluidez da expressão oral e imprime sua poeticidade, num lirismo por vezes exaltado.

Manejar as palavras envolve uma tomada de posição progressiva em que o sujeito vai se afastando da situação de repetidor literal, na qual se sente melhor dito pela palavra do outro, para a de alguém que quer dizer a seu modo, que quer ter a sua própria forma de expressão. Nessa condição, o sujeito desloca e ressignifica as palavras, a língua, a seu talante, tentando situar-se. (FLÔRES, SILVA, 2005, p. 20).

Jorge Amado assume, então, o papel de tradutor de aspectos da cultura, tomando-os como referencial e neles gravando suas marcas ideológicas, suas idiossincrasias, moldando os traços da oralidade à forma da narrativa de ficção.

A relação de Amado com a tradição oral remonta à sua infância, quando ouvia as histórias contadas por sua mãe, Eulália, relação que se expandiu ao passo que ele imergia na cultura de sua terra, pois “uma das características do povo da Bahia é contar histórias que transmitem de geração a geração, ou que são fruto de uma adaptação individual mais ou menos brilhante”. (SALAH, 2008, p. 190) A arte de contar histórias permeia a obra amadiana na voz de inúmeras personagens como Zé Camarão e Luisa (*Jubiabá*), Francisco (*Mar Morto*), Mirandão (*Dona Flor e Seus Dois Maridos*) e Pedro Archanjo (*Tenda dos Milagres*). Nas ruas, nos bares, no cais, nos bordéis e nos tabuleiros de acarajé se ouvem, se recriam, se ressignificam e se perpetuam contos populares. A imaginação faz nascer anedotas, das mais plausíveis às mais estapafúrdias e fantasiosas, tudo sob fiança da palavra daqueles contadores, que juravam a veracidade de sua narrativa.

O fato de Jorge Amado dissimular-se atrás das histórias populares para, finalmente, emprestar à narrativa que ele acaba – ou não – de inventar mais veracidade, prova mais uma vez que essas histórias são o que há de essencial em seu pensamento, tanto quanto a criação literária. (SALAH, 2008, p. 192).

Como sugere a asserção de Jacques Salah, não há, no Texto de Jorge Amado, uma fronteira suficientemente demarcada entre o estritamente autoral e a recriação de historietas populares. As marcas da oralidade na literatura amadiana, reminiscências tanto de sua infância na zona rural quanto de sua fase posterior, em meio aos saveiristas e ao povo do candomblé, para os quais o contar, tradicionalmente, se sobrepõe ao escrever, é mais um dos aspectos que fazem de Amado um tradutor da cultura baiana: o texto oral é interpretado pelo escritor e transformado num novo texto, em outra linguagem, a da escrita literária.

O Texto de Jorge Amado, matizado pelos rastros da tradição oral, suscita em parte da crítica literária a avaliação de deficiência estilística. No entanto, a utilização da tradição oral como recurso literário não se restringe, em seu Texto, à função estética: o autor sempre primou por posicionar sob os holofotes, os marginalizados sociais, moral e economicamente e

fazer emergir sua herança e legado como forma de resistência contra imposições do “progresso” político, urbano, social e cultural.

Os meios que ainda não foram marcados pelo progresso e que não vivem o ritmo exageradamente acelerado da vida moderna se premeem com afinco ao aporte da cultura oral tradicional, na qual veem mais a afirmação de uma identidade do que a manifestação de uma distração (SALAH, 2008, p. 189).

O que Jorge Amado toma de empréstimo da cultura popular, quando imita o falar cotidiano do povo, é devolvido na forma de Texto literário, buscando falar do povo e para o povo, utilizando – tanto quanto o autor julgou conveniente – uma linguagem que lhe é própria. O ônus dessa escolha é o desdém de uma parte da crítica e do público, crítica que Amado tolerou com simpatia, negando modestamente adjetivos que lhe conferissem qualquer grandeza artística e que lhe colocassem em pé de igualdade com escritores canônicos e arquetípicos.

Outro aspecto que traspassa a obra amadiana são as manifestações ditas folclóricas, como o terno-de-reis, a capoeira, o samba, os ABCs e o carnaval. Sabemos, no entanto, das controvérsias que o termo “folclore” pode acarretar especialmente no que tange à sua definição e abrangência. A própria etimologia da palavra de origem inglesa – *folk* = povo; *lore* = saber, conhecimento – denuncia seu caráter discutível:

Questionou-se o sentido de saber, os seus limites. Para alguns, a cultura material estava excluída - artesanato, técnicas populares como a culinária, a arquitetura, a confecção de instrumentos musicais estariam fora do conceito e do campo de estudo. Para outros, a cultura material somente estaria integrada ao folclore quando estivesse ligada à cultura não-material - estudos da música folclórica incluiriam os instrumentos musicais; o estudo das festas tradicionais incluiria a sua culinária etc. (BENJAMIN, R. s.d., p.1)

A ideia de povo também encontra percalços em sua acepção. Quando se fala em “saber do povo”, a que povo se faz referência, a que estrato da população, a que etnia? Ao povo que se encontra nas áreas rurais ou urbanas? Essas fronteiras não são passíveis de delimitação, pois o folclore, ou fato folclórico, seguindo a reflexão de Laura Della Mônica,

É elemento dinâmico da cultura, não é estático. Modifica-se e se transforma de região para região [...]. E por caracterizar-se pela espontaneidade e poder de motivação sobre os componentes da respectiva coletividade pode resultar tanto da invenção como da difusão, sempre subordinados aos processos da dinâmica cultural. (MÔNICA, 1983, p. 24)

Com todas as limitações e divergências acerca do conceito, seguimos a premissa de que:

[...] pensa-se o folclore a partir do conjunto de tradições culturais transmitidas, em geral, de forma oral e sem influência acadêmica, tais como as danças, músicas, manifestações religiosas, festas tradicionais, brincadeiras infantis, superstições, lendas, mitos, entre outras. (BIBLIOTECA VIRTUAL DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, s.p., 2007)

e de que “seu habitat preferencial é constituído pelos argumentos humanos que vivem em função da cultura espontânea” (MÔNICA, 1983, p. 25).

Nesta dissertação, restringiremos o conceito de folclore, ou manifestações folclóricas, aos costumes, ritos e folguedos vivenciados e reproduzidos predominantemente pelas camadas menos privilegiadas, ou periféricas da população. A partir das dicotomias “erudito x popular”, “conhecimento formal x conhecimento informal”, “elite econômica x classe trabalhadora”, externadas por Jorge Amado em sua obra, tomaremos as manifestações folclóricas como inerentes ao segundo polo de tais dicotomias, pois, a nosso ver, é dessa maneira que o autor as apresenta.

Jorge Amado, em sua tentativa de ressaltar traços da cultura baiana que a diferenciam das demais regiões do Brasil, arrisca-se a incorrer em representações desmesuradamente líricas e a ser acusado pelos críticos de construtor de estereótipos, ao conferir alegria de viver aos negros e mestiços, que, em meio às calamidades, infortúnios derivados de condições sócio-históricas, encontram nas festas, jogos e celebrações presentes no seio de seus grupos, a possibilidade de superação de uma situação de inferioridade econômica que lhes foi historicamente imposta. No entanto, é importante ressaltar que a fruição dos prazeres não é o único recurso do qual os pobres, negros e mestiços podem lançar mão. A luta política dos marginalizados, na Bahia, fortemente calcada na insurreição – a Revolta dos Malês (1835) e a Sabinada (1837-1838) são notáveis exemplos – sempre se fez presente ao longo dos séculos e a literatura amadiana não se furta a tal representação. Em *Jubiabá*, Antonio Balduino e os demais estivadores do Porto de Salvador organizam e instauram uma greve, precedida de paralisação dos condutores de bonde, dos funcionários da fornecedora de eletricidade, da companhia telefônica e dos padeiros. *Tenda dos Milagres* também destaca a greve de operários de diversos setores do serviço público e particular, e Pedro Bala, protagonista de *Capitães da Areia* almeja tornar-se grevista, tal qual seu pai.

Dentre as manifestações que evidenciam a alegria e a jovialidade dos baianos está o Carnaval, festejo que, além de estar presente no título do primeiro romance do autor – *País do*

*Carnaval* (1931) – é pano de fundo para momentos fundamentais da trama de alguns romances posteriores, como a cena da morte de Vadinho, em *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1970): “Vadinho, o primeiro marido de Dona Flor, morreu num domingo de carnaval, pela manhã, quando, fantasiado de baiana, sambava num bloco, na maior animação, no Largo Dois de Julho, não longe de sua casa”. (AMADO, 1970, v.6, p. 13)

O carnaval é a síntese de todos os elementos que compõem a força motriz que conduz Vadinho em sua vida de bebedeira, jogatina e libertinagem, mas também bom humor, simpatia, amizade e amor à vida. Sua morte em meio ao carnaval é emblemática.

A ocasião de sua entrada em cena é marcada pelo carnaval, que cria, é claro, uma situação cuja redundância não escapa a ninguém: herói subversivo, festa subversiva entre todas, mas que tem como um de seus traços ser a verdadeira festa nacional pagã (SALAH, 2008, p. 208).

Festa subversiva, primeiro, porque subverteu a si própria. Celebração de cunho inicialmente religioso – estudiosos argumentam que tenha aparecido no Egito antigo, há mais de 4.000 anos, com as festas de culto a Ísis (O CARNAVAL..., 2014) – sua história está ligada desde remotos tempos a festejos pagãos e rituais de orgia, como as Bacanaís, em Roma (p. 1). A Igreja Católica, com o intuito de conter o avanço do paganismo, incorporou o carnaval ao seu calendário, regulando as datas dos festejos e definindo seu encerramento na Quarta-Feira de Cinzas, início da Quaresma.

O Carnaval foi trazido para o Brasil pelos portugueses no período colonial e, desde o período colonial, é festejado por brancos e negros, ricos e pobres, senhores e servos, quando esses opostos são ilusoriamente conduzidos a um mesmo patamar, uma vez que, *a priori*, ambas as classes são autorizadas a celebrar os festejos de Momo.

Haveria, pois, uma interrupção momentânea durante a qual assistiríamos a um nivelamento social, a uma espécie de letargia em que estariam mergulhadas as diversas classes e, paralelamente, nos indivíduos, um desabafo total e no mais alto grau salutar (SALAH, 2008, p. 210).

A metáfora da letargia não nos parece a mais apropriada para o contexto, pois, tratando-se de um estado de quase total inconsciência e apatia, não descreve como as classes sociais se relacionam com o carnaval, tampouco como se relacionam entre si. Ricos e pobres, a despeito dessa “fuga” temporária do arranjo socioeconômico vigente, são sabedores das suas respectivas posições na conjuntura estabelecida e mantida durante séculos e das condições em

que cada uma delas usufrui do folguedo, conscientes do *status quo* ao qual continuarão submetidos após as festividades.

Na obra amadiana o Carnaval é apresentado sob a perspectiva popular, da manifestação do júbilo dos excluídos, expressão da sua resistência ao penoso fardo do trabalho pouco recompensador, da exclusão opressiva e do preconceito pungente. Em *Tenda dos Milagres*, a conotação sociopolítica da folia momesca se eleva a um grau significativo, e a festa torna-se palco de uma batalha com ares épicos entre a polícia e o povo, liderado por Pedro Archanjo e Lídio Corró.

O povo aplaudia o insubmisso, valente desafio; onde já se viu, senhor doutor Francisco Antônio de Castro Loureiro, interino da polícia e branco de cu preto, onde já se viu carnaval sem afoxé, brinquedo do povo pobre, do mais pobre, seu teatro e seu balé, sua representação? Parece-vos pouco a miséria, a falta de comida e de trabalho, as doenças, a bexiga, a febre maldita, a maleita, a disenteria a matar meninos, ainda quereis, senhor doutor Francisco Antônio Mata Negros, empobrecê-lo mais e reduzi-lo. Fit-ó-fó para o chefe da polícia, na vaia, no assovio, na risada, fit-ó-fó. Palmas e vivas para os intimatoros do afoxé, viva, viva, vivoô! (AMADO, 1970, v.12, p. 90).

Apesar da consciência da morfologia socioeconômica corrente – e precisamente por causa dela – os excluídos e silenciados representados em *Tenda dos Milagres*, se manifestam, durante o Carnaval, estabelecendo uma nova ordem dentro daquele microcosmo, transformando-se na nobreza, sublevando-se contra a tirania, combatendo e vencendo, ainda que simbolicamente, o despotismo.

Duplamente ousara, pois trouxe às ruas a República dos Palmares armada em guerra, os heróicos combatentes e Zumbi, seu chefe e comandante, o maior de todos os guerreiros, vencedor de três exércitos, a enfrentar o quarto, no instante da batalha, pondo em perigo Império e Imperador, vitorioso em sua montanha de fogo e liberdade (AMADO, 1970, v.12 p. 90).

Negros e negras, cotidianamente oprimidos física e ideologicamente, são, durante aqueles dias, rainhas, reis e guerreiros. Naquele microcosmo, a hierarquia platônica que os recalca e os relega à condição de cópias ilegítimas de um ideal europeizado de humanidade, é subvertida e a potência dos simulacros, até então latente, se manifesta no furor próprio da alegria popular. Conforme Bakhtin, “o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1987, p. 8). O filósofo russo afirma, ainda, que “o caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação

fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular” (BAKHTIN, 1987, p. 77). O povo, nas ruas, regozijante, fitando a face da burguesia e debochando da ordem vigente é a insubordinação em forma de festa.

Um dos aspectos mais significativos do Carnaval de Salvador é, certamente, o desfile dos afoxés, “manifestação carnavalesca composta pelo ritmo ijexá, cânticos, indumentárias, instrumentos musicais, e ritual”. (SECRETARIA DA CULTURA DA BAHIA, IPAC, 2010 p. 13). Firmando, desde a sua aurora, um elo com as religiões de matriz africana, o afoxé é, possivelmente, a representação mais patente do vínculo entre o sagrado e o profano no Carnaval da Bahia, “uma espécie de cortejo que canta em língua litúrgica ‘africana’, sempre pedindo permissão aos orixás antes de desfilar pelas ruas durante o carnaval, uma espécie de ‘candomblé de rua’” (LIMA, 2009, p. 92).

*Tenda dos Milagres* expõe um dos aspectos em que o candomblé rege os rumos do Carnaval, quando Mãe Majé Bassã joga os búzios com o intuito de saber qual o orixá seria o patrono da troça e que Exu a resguardaria (AMADO, 1970, v.12, p. 92). O narrador traz, então, a gênese dos afoxés.

Veio o carnaval inteiro saudar o Afoxé dos Filhos da Bahia, aplaudir a República libertária dos Palmares. Tanto sucesso assim não obteve sequer o Afoxé da Embaixada Africana, quando, em 1895, pela primeira vez se apresentou, mostrando a corte mirífica de Oxalá. Tampouco, três anos depois, ao exibir na cidade a corte do último rei do Daomé, Sua Majestade Pretíssima Agô Li Agbô. Nem os Pândegos da África, com o soba Lobossi e seu ritual angola. Nem os Filhos da Aldeia, em 1898, afoxé de caboclo, deslumbrante novidade que arrancou aplausos e elogios. (AMADO, 1970, v.12, p.90)

A Embaixada Africana e os Pândegos da África foram, de fato, os primeiros afoxés de que se tem notícia, e aparecem, aqui, em plano de comparação ficcional amadiana, atribuindo-lhes o *status* de verossimilitude. No entanto, o que aparentemente importa para Amado, em *Tenda dos Milagres*, é a função sociopolítica dos afoxés. O povo, que, no final do século XIX, não conhecia, por exemplo, a greve ou o boicote como meio de insubordinação, viu-se compelido à desobediência, expondo sua face à brutal repressão da polícia; transformou sua pândega em expediente de afronta às ordens ditadas pela burguesia branca – com o perdão do pleonasma:

Veio o carnaval inteiro e com ele a cavalaria e a polícia. O povo reagiu, na defesa do afoxé, morra Chico Cagão, morra a intolerância. A batalha se estendeu, os cavalarianos desembainharam as espadas, foram batendo,



pisando e derrubando nas patas dos cavalos — o afoxé dissolveu-se na multidão. Gritos e ais, morras e vivas, gente machucada, correrias, quedas, trompaços, alguns guerreiros presas pelos esbirros, soltos pelo povo contumaz na briga e na folia. (AMADO, 1970, v.12, p. 91)

Estabelecia-se, assim, novamente, mais uma representação da intolerância das classes, uma vez que o afoxé fazia frente aos blocos carnavalescos dos grandes clubes da sociedade soteropolitana – instituições que, de fato, existiram, ou ainda existem, como o clube Fantoques da Euterpe – na predileção do público:

A Embaixada Africana, o primeiro afoxé a vir disputar a preferência e os aplausos na praça pública, – enfrentando as Grandes Sociedades, a todopoderosa Cruz Vermelha, o monumental Congresso de Vulcano, os Fantoques da Euterpe, os Inocentes em Progresso [...]. (AMADO, 1970, v.12, p.92)

O afoxé, em *Tenda dos Milagres*, procede do religioso, perpassa a algazarra e assume uma implicação política para o povo do Pelourinho e cercanias, homens e mulheres vestidos para a batalha, cada qual representando seu personagem, liderados por Pedro Archanjo.

Outra manifestação popular presente na obra de Jorge Amado é o terno de reis, conhecido também como folia de reis ou reisado. A festa católica, que culmina no dia 6 de janeiro, celebra a visita dos Três Reis Magos ao Menino Jesus, e foi trazida ao Brasil pelos portugueses, no século XVI como crença divina, para catequizar os índios e, posteriormente, os negros escravos (PERGO, s.d., p.1). O reisado era uma manifestação bem planejada e estruturada, com os cânticos e as danças ensaiadas pelos músicos e pelas pastorinhas, que bailavam sincronizadas, com seus trajes confeccionados especialmente para a ocasião, e os instrumentos musicais decorados com fitas coloridas.

A folia de reis, de origem europeia, disseminou-se entre negros, mestiços e brancos, como resultado da mestiçagem cultural, tão frequente em solo brasileiro, fusão étnico-cultural potencializada por Jorge Amado em *Tenda dos Milagres*.

No Terno da Estrela D'Alva, brancos, negros e mulatos dançavam indiferentes às teorias dos catedráticos. Kirsi ou Dedé, qualquer das duas pode ser a estrela do reisado, o povo aplaudirá com o mesmo entusiasmo, não há primeira nem segunda, muito menos superior e inferior. (AMADO, 1970, v.12 p. 125)

Outro romance em que Jorge Amado ressalta a importância da folia de reis como manifestação legítima das classes populares é *Gabriela, Cravo e Canela* (1970), quando o

autor evidencia não só a noite da celebração, mas também seus preparativos, durante os meses que a antecedem. Aqui, Amado oferece uma breve descrição da festa.

As pastorinhas com as lanternas, Miquelina com o estandarte. Nilo, o ex-marineiro, com um apito na boca, comandava o cantar e o dançar. Da praça Seabra, na mesma hora, vinham o boi, o vaqueiro, a caçapora, o bumba-meu-boi. Dançando na rua. As pastorinhas cantavam: *‘Sou linda pastorinha venho Jesus adorar. No presépio de Belém os reis magos saudar.’* (AMADO, 1970, v.1, p. 300, grifo do autor)

No romance, o terno de reis é transformado na representação do desejo de autonomia da protagonista Gabriela, cujas parcas aspirações incluíam dar vazão ao seu espírito livre, não se deixando enclausurar por convenções de uma sociedade sexista e patriarcal. Gabriela deseja participar da folia de reis, em Ilhéus e, diante da proibição de Nacib, a personagem decide participar dos ensaios para os festejos às escondidas. Seus planos, porém, são descobertos e Gabriela se vê forçada a abandoná-los, até que, no dia da festa, a heroína desconsidera a proibição, as convenções sociais e o “decoro”, e, impulsivamente, lança-se para o meio do cortejo.

Gabriela não enxergava mais nada além do terno de reis, das pastoras com suas lanternas, Nilo com seu apito, Miquelina com o estandarte. [...] Seu Nilo apitava, as pastoras formavam, o bumba-meu-boi já ia adiante. Outra vez apitava, as pastoras dançavam, Miquelina volteava o estandarte na noite. [...] Gabriela descalçou os sapatos, correu para a frente, arrancou o estandarte das mãos de Miquelina. Seu corpo rodou, suas ancas partiram, seus pés libertados a dança criaram. O terno marchava, a cunhada exclamou: - Oh! Jerusa olhou e viu Nacib quase a chorar, a cara parada de vergonha e tristeza. (AMADO, 1970, v.1 p. 300)

A atitude de Gabriela, alforriando um de seus anseios – o gozo de festejar de maneira pueril e exultante –, pode ser compreendida como ato simbólico de ruptura de um padrão de comportamento moldado para as mulheres não apenas nos anos 20 – quando a trama se desenvolve –, mas também nas décadas subsequentes, até os dias de hoje. Jorge Amado toma como ponto de partida um festejo considerado banal para promover a rebelião de uma de suas personagens mais emblemáticas e reafirmar seu posicionamento social e politicamente subversivo, deslocando a figura feminina de um lugar de submissão para a posição de sujeito de seu próprio querer. Tomar o estandarte das mãos de Miquelina torna-se o ápice daquele momento de insurreição da protagonista, podendo ser símbolo da luta pela inversão da ordem

estabelecida. Temos, pois, mais um exemplo do uso de um produto da cultura popular como cenário de luta das minorias, seja de gênero, classe ou raça.

As chamadas festas populares – chamaremos assim as manifestações de cunho religioso mais notáveis, celebradas na cidade de Salvador – também têm seu lugar no Texto amadiano. Dentre as mais conhecidas está a Festa – ou Lavagem – do Bonfim, celebração de origem católica que data do século XVII. No domingo subsequente ao Dia dos Santos Reis – seis de janeiro – era celebrada uma missa solene na Igreja do Senhor do Bonfim, na Cidade Baixa, e os senhores ordenavam que os escravos fizessem a faxina do templo. Os negros, para o cumprimento da tarefa, subiam a colina onde está localizada a igreja, levando as moringas cheias de água, o que, para eles, se assemelhava ao ritual das Águas de Oxalá – celebração candomblecista, em que os adeptos seguem em procissão a uma fonte, cada qual com a sua quartinha e levam a água até o terreiro para a purificação do recinto e dos fiéis. A missa em louvor ao Senhor do Bonfim, celebrada na presença de brancos e negros, aos poucos ganhou ares profanos, provocando o descontentamento das autoridades eclesiásticas – assim como ocorreu em Portugal, pelas mesmas razões.

Aqui como lá, tendo perdido o controle do rito, a Igreja reagiu: em 1889, o arcebispo dom Luis Antonio de Sousa proibiu a Lavagem da Basílica do Bonfim. O povo revoltou-se. Foi preciso que a polícia (a Guarda Cívica) interviesse para garantir o acatamento do interdito. A Lavagem do Bonfim não acabou de todo, mas passou a limitar-se ao adro e às escadarias do templo. (SERRA, 2009, p. 87)

Jorge Amado, em *Bahia de Todos os Santos* (1970), afirma:

Nota-se que não é um santo muito popular entre o clero, já que o arcebispado faz tudo que é possível para evitar os festejos com que o povo celebra a festa do Bonfim. Talvez porque ele seja tão do povo e democrático, tão sem preconceitos religiosos, virando deus negro nas seitas africanas, santo do samba e da capoeira. (AMADO, 1970, v.17, p. 46)

A partir de certa época, o ritual celebrado fora do templo passou a ser regido pelos adeptos do candomblé, sob a batuta das mães e pais-de-santo, que, com a água que traziam em seus cântaros, lavavam o adro e as escadarias da igreja. Estabeleceu-se, inicialmente, desta maneira a notória Lavagem do Bonfim: a missa em louvor ao Senhor do Bonfim no interior da igreja; o culto a Oxalá, na sua parte externa. No entanto, não se pode dizer que essa divisão fosse inexorável, visto que grande parte dos negros, mesmo cumpridores de suas obrigações com os orixás, mantinham laços com a fé católica.

O caráter sincrético da Lavagem do Bonfim se tornou sua maior particularidade, e a festa foi alçada à posição de um dos maiores emblemas da cultura baiana. “É uma imensa macumba, festa fetichista na igreja católica” (AMADO, 1970, v.17, p. 48). Hoje, milhares de fiéis, tanto do catolicismo quanto do candomblé partem da Igreja da Conceição da Praia, no bairro do Comércio, num percurso de aproximadamente 7 km, até o Bonfim. Desde o seu limiar até os dias atuais, o cunho secular da Lavagem do Bonfim avultou-se de maneira significativa, ao ponto de tornar-se uma tarefa inglória distinguir se essa particularidade é, de fato, menos relevante do que a religiosidade da festa. Com o passar dos anos, somou-se à celebração do sagrado o consumo de bebidas alcoólicas, comidas – típicas, em grande parte – e toda sorte de música, ao longo do percurso e pelas ruas no entorno da Colina Sagrada.

Em *Tenda dos Milagres*, a própria tenda era onde se organizava a Lavagem do Bonfim – a porção do festejo que cabia ao povo –, assim como outras festas populares:

Ali se fundam ternos de reis, afoxés de carnaval, escolas de capoeira, acertam-se festas, comemorações e tomam-se as medidas necessárias para garantir o êxito da lavagem da Igreja do Bonfim e do presente da Mãe D’água. (AMADO, 1970, v.12, p 117).

Os heróis da Independência da Bahia – proclamada em dois de julho de 1823 –, mulheres, homens e figuras míticas, preteridos pela História do resto do país, também são evocados pelo Texto amadiano. A Data Magna dos baianos é louvada, em *Tenda dos Milagres*, pelo Major Damião de Souza, o rábula do povo – personagem baseada no Major Cosme de Farias – em seus discursos eloquentes e de empolgante retórica, proferidos pelo povo e para o povo.

Vale a pena ouvir um de seus discursos – ah! o infalível discurso do 2 de Julho, na Praça da Sé, ante as figuras do Caboclo e da Cabocla, com Labatut, Maria Quitéria, Joana Angélica, monumento de oratória cívica e barroca. A massa, em delírio, quantas vezes não o carregou aos ombros! (AMADO, 1970, v.12, p. 77).

A data celebra a vitória dos soldados brasileiros, comandados pelo General Labatut, sobre as tropas portuguesas do General Madeira de Melo que, mesmo após a proclamação da independência do Brasil, em sete de setembro de 1822, permaneciam na Bahia, reclamando a autoridade lusitana sobre a ex-colônia. Vultos que tomaram parte nessa luta, como Maria Quitéria, que, segundo a História oficial do Dois de Julho, apossou-se do uniforme de soldado do cunhado e partiu para o *front*, fingindo-se de homem, ludibriou a tropa e lutou pela

independência de sua terra; Joana Angélica, a madre superiora assassinada ao tentar impedir que soldados portugueses invadissem o Convento da Lapa; ou ainda o general francês Pierre Labatut, contratado pelo Imperador para ajudar a expulsar os portugueses, se tornaram ícones da Independência da Bahia. As tropas baianas, recém-formadas, compostas, inicialmente por civis, careciam de experiência militar, porém, como uma hoste constituída, em grande parte, pelo povo, se deixaram levar pela força da ideologia e pulsão de liberdade: os desvalidos acreditavam que a independência lhes traria melhor perspectiva política e socioeconômica; os escravos julgavam que a cisão entre Brasil e Portugal aventava a extinção do cativeiro. Assim, a conquista da independência foi, em certa medida, uma vitória do povo – embora, tenha-se logo verificado não ter sido em prol do povo.

Vencida a última batalha, soldados e comandantes adentraram a cidade, triunfantes, de volta do *front*. A marcha que deu origem ao desfile cívico que celebra o Dois de Julho, hoje, uma das datas mais reputadas do calendário comemorativo da Bahia, é realizada desde o ano subsequente à luta até os dias atuais. O caráter popular dessa festividade sempre foi marcante e, desde a sua aurora, de certa maneira, rivaliza com os fundamentos da aristocracia política e econômica.

[...] eram celebrações às quais os diversos grupos sociais atribuíam propósitos nem sempre coincidentes. Se para as autoridades imperiais e eclesiásticas tratava-se de um momento em que se relembra a conquista da liberdade política do jugo português, para os populares era uma oportunidade para protestar [...] (ALBUQUERQUE, 1996, p. 115).

É justamente nesse aspecto que a oratória do Major Damião se destina a inflamar os brios do povo. Os festejos do Dois de Julho não devem se ater à reafirmação do poder da fidalguia, mas fazer lembrar que a vitória é da classe popular e, sobretudo, que, impulsionado pela gana que moveu as heroínas e heróis de 1823, o povo, ainda que ouça o toque de recolher, vindo das trombetas dos poderosos, deve avançar e perseverar na luta até o raiar da vitória.

As figuras do Caboclo e da Cabocla, ícones dos mais emblemáticos dos festejos, também guardam sua significação na história das batalhas. Ao vencer a luta, os combatentes colocaram um indígena num dos carros que adentrariam a cidade como símbolo da bravura popular nas batalhas. Nos anos seguintes, “este seria substituído pela escultura de um índio, simbolizando a raça brasileira, incorporado no ano de 1824 ao préstito entre a Lapinha e o Terreiro de Jesus” (*Id., Ibid.*, p. 115).

Por outro lado, no âmbito do candomblé, os caboclos são entidades espirituais, que se manifestam em alguns rituais – especialmente nos chamados candomblés de caboclo – no corpo de seus adeptos.

Eles diferenciam-se dos orixás principalmente por serem genuinamente brasileiros, baianos até: habitantes das matas, por vezes índios, por vezes sertanejos, estas entidades encantadas têm como seu principal dia de culto justamente a data cívica do Dois de Julho. (ALBUQUERQUE, 1996, p. 116)

Os candomblecistas, no afã de tomar posse do seu quinhão na comemoração do Dois de Julho, ressignificaram a presença do caboclo na solenidade, atribuindo-lhe o caráter místico do culto à entidade – que é anterior à celebração da Data Magna. Os caboclos do Dois de Julho, portanto, deixaram de ser simples esculturas, seres inanimados, símbolos sem vida e se tornaram uma potência espiritual e, para alguns, ícone maior de brasilidade.

A magnitude da festa da Independência da Bahia é, mais uma vez, citada em *Tenda dos Milagres*, quando o narrador a compara a episódios que provocam estupefação: “Escândalo imenso, durante semanas não se falou noutra coisa na Bahia; só as comemorações do Centenário da Independência, as grandes festas do Dois de Julho conseguiram colocá-lo no esquecimento” (AMADO, 1970, v.12, p. 293).

A Festa de Yemanjá, celebrada todo dia 2 de fevereiro, é um dos ritos mais significativos do calendário festivo baiano. Deusa das mais reverenciadas – pelos candomblecistas e por não adeptos da religião – Yemanjá, no panteão das divindades africanas, é a rainha do mar, chamada também de Dona Janaína, e para os pescadores, ao mesmo tempo, mãe, esposa e protetora do seu ofício. No dia de sua festa, baianos e turistas, devotos e leigos rumam ao bairro do Rio Vermelho, em Salvador, para depositar no mar seus presentes para a deusa, que incluem, majoritariamente, rosas, perfume e espelhos – referências à vaidade de Dona Janaína. Os presentes mais volumosos são levados de barco pelos pescadores e depositados em alto mar ao cair da tarde. Enquanto isso, na praia, Yemanjá se faz presente no transe de seus filhos e filhas, que a recebem em seus corpos, ao som de cânticos e atabaques em sua homenagem.

A relação da protagonista de *Dona Flor e seus Dois Maridos* com a festa de Yemanjá é clara, quando o narrador descreve os primeiros dias de namoro entre Dona Flor e Vadinho:

Vinha para a procissão do presente a Yemanjá, a dois de fevereiro, quando os saveiros cortam as ondas carregados de flores e dádivas para Dona Janaína, mãe das águas, da tempestade, da pesca, da vida e da morte no mar.

Ofertava-lhe um pente, um frasco de perfume, um anel de fantasia. Yemanjá habita no Rio Vermelho, seu peji ergue-se numa ponta de terra sobre o oceano. (AMADO, 1970, v.6, p. 75).

Ademais, no mês da festa da Rainha do Mar, a escola de culinária de Dona Flor não funcionava, e a heroína desfrutava suas férias na casa de seus tios, no Rio Vermelho; foi também na semana da Festa de Yemanjá que Dona Flor e Vadinho se conheceram. Outros romances trazem referências sucintas à festa, como *Tenda dos Milagres*:

Para espicaçá-lo, Lídio alteava a voz na leitura de artigos e noticiários nos jornais: candomblés invadidos, pais-de-santo presos, festas proibidas, presentes de Yemanjá apreendidos, capoeiristas tratados a bainha de facão na Chefatura de Polícia. (AMADO, 1970, v.12, p. 220).

Entretanto, é em *Mar Morto* (1970), que a presença de Yemanjá se faz mais vigorosa, e sua relação com o protagonista Guma transcende as fronteiras da religiosidade. Como afirmamos anteriormente, Yemanjá é, para os pescadores, mãe e esposa, e essa dualidade é elevada à máxima potência.

Era preto retinto, mas saíra das águas claras, Iemanjá era sua avó, mãe de seu pai que fora marítimo com seu avô e os mais velhos cuja memória já se perdera. A festa de Iemanjá se aproxima. Guma irá nesse dia pedir a sua mulher, aquela que se pareça com ela e seja virgem e linda, de deslumbrar esse cais da baía de Todos os Santos. (AMADO, 1970, v.3, p. 39).

No início do prólogo de *Tenda dos Milagres*, Jorge Amado insere os versos “Camaradinho é Camaradinho, camará” (AMADO, 1970, v.12, p. 15), extraídos de cânticos de capoeira, primeiro aspecto da cultura popular abordado no romance. Essa mistura de luta e dança que dispensa definições, hoje amplamente difundida no Brasil e no exterior, criada no país pelos escravos como forma de resistência física à opressão dos senhores e ao enalço dos capitães-do-mato, permeia o Texto amadiano como estampa emblemática e parcela vital do *ethos* do povo baiano. A capoeira, nos romances de Jorge Amado, está intrinsecamente ligada às camadas populares e é ícone da busca pela preservação da cultura negra e mestiça. Grandes mestres dessa arte, muitos deles personagens da vida real, como Mestre Pastinha, o mais notório de todos, são louvados em *Tenda dos Milagres*.

No recinto da Escola demonstraram valor e competência, todo o seu saber, os grandes mestres: Querido-de-Deus, Saveirista, Chico da Barra, Antônio Maré, Zacaria Grande, Piroca Peixoto, Sete Mortes, Bigode de Seda, Pacífico do Rio Vermelho, Bom Cabelo, Vicente Pastinha, Doze Homens,

Tiburcinho de Jaguaribe, Chico Me Dá, Nô da Empresa, e Barroquinha. (AMADO, 1970, v.12, p. 16).

Jacques Salah nos oferece uma tradução da sua perspectiva desse espetáculo, exibido frequentemente nas ruas do Centro Histórico de Salvador, sob os olhares atentos e maravilhados de brasileiros e estrangeiros.

Os turistas se acotovelam nas praças mais populares da Bahia, diante dos mercados e das igrejas, a fim de assistir a esses balés onde reinam a precisão e a agilidade. Mas a sorte da capoeira não foi sempre assim favorável; por muito tempo, proibida pela polícia, ela só era praticada por *marginais e malfeitores*. (SALAH, 2008, p. 217).

Inúmeras são as personagens de Jorge Amado, de maior ou menor relevância, que conhecem os rudimentos e possuem a perícia no jogo da capoeira: Pedro Archanjo (*Tenda dos Milagres*), Zé Camarão (*Jubiabá*), Querido-de-Deus (*Capitães da Areia*) e Cabo Martim (*Os Pastores da Noite*), para citar apenas alguns.

A capoeira como elemento de resistência do negro e do pobre é fartamente trazida à baila em *Tenda dos Milagres*, fazendo emergir, dialeticamente, a intolerância da burguesia branca, ensinada nos casarões e palacetes dos bairros abastados, disseminada por instituições como a Faculdade de Medicina e endossada pelos jornais. A prática de repressão é levada a cabo pela Polícia soteropolitana, personificada especialmente pelo delegado Pedrito Gordo – construído a partir da personalidade real Pedro Gordilho.

[...] o delegado auxiliar Pedrito Gordo exibia a cultura antropológica e jurídica de sua estante: “São os mestres que afirmam a periculosidade da negralhada, é a ciência que proclama guerra às suas práticas anti-sociais, não sou eu”. Num gesto de humildade, completava: “Apenas trato de extirpar o mal pela raiz, evitando que ele se propague. No dia em que tivermos terminado com toda essa porcaria, o índice de criminalidade em Salvador vai diminuir enormemente e por fim poderemos dizer que nossa terra é civilizada” (AMADO, 1970, v.12, p. 273).

Séculos se passaram desde que a capoeira iniciou sua trajetória como artifício de resistência ao jugo dos senhores de engenho e ao chicote dos caçadores de escravos fugitivos; a luta se metamorfoseou em dança, e o balé adquiriu uma variação peculiar – a capoeira angola –, conquistando adeptos em outros países e se tornando patrimônio cultural imaterial do Brasil. Hoje, depois de se despir da condição de atividade marginal e se elevar à posição de um dos maiores ícones da cultura baiana e brasileira, a capoeira permanece no imaginário do



povo como baluarte do vigor da cultura negra, elemento fundamental da amálgama que une o Brasil à África.

Para Jorge Amado, um dos elementos de maior expressão na sua tradução da cultura baiana são os aromas, cores e sabores da culinária local. Seus romances se apresentam repletos de imagens de tabuleiros de acarajé, abará e outros quitutes comercializados pelas baianas nas ruas do Centro Histórico. O leitor é seduzido a sentir o aroma forte e convidativo do azeite de dendê e da pimenta que os tachos fumegantes fazem exalar, impregnando as paredes das cozinhas das personagens, escapando pelas portas e janelas e ganhando as ruas da Cidade da Bahia.

A importância da culinária baiana para Amado é exposta em seu Texto de forma aguda e explícita, e é utilizada também como recurso poético. A sensualidade e o poder de sedução que a protagonista de *Gabriela, Cravo e Canela* exerce sobre o sírio Nacib são expressos através da analogia entre o corpo da personagem e as especiarias tão utilizadas na cozinha baiana – relação estabelecida já no título do romance e que perpassa todo o Texto: “Seu rosto sorrindo, seus pés andarilhos, suas coxas morenas, os seios erguidos, o ventre noturno, seu perfume de cravo, sua cor de canela” (AMADO, 1970, v.1, p. 183). Ademais, um dos talentos de Gabriela era o de saber cozinhar, arte que aprendeu quando trabalhava em casa de patrões abastados. O tempero e os atributos físicos da moça deixavam Nacib e os fregueses de seu bar embevecidos, a ponto de serem esses dotes confundidos entre si, tornando-se quase inseparáveis no imaginário coletivo da população de Ilhéus.

Em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, a sexualidade é ainda mais patente. Dona Flor, recatada filha da pequena burguesia soteropolitana, casada, a princípio, com o indolente e sedutor Vadinho, é professora e proprietária da Escola de Culinária Sabor e Arte. O próprio nome da sua escola sugere um trocadilho pautado na sensualidade, expresso através da voz de seu lascivo esposo, ainda à época do namoro.

Escola de Culinária Sabor e Arte... - repetiu - Sabor e Arte... - baixou a voz, o bigodinho roçando a orelha da moça: Ah! Quero saborear-te... - não apenas um trocadilho de mau gosto mas também franco aviso de suas intenções, deslavada plataforma, claro programa de namoro. (AMADO, 1970, v.6, p. 74).

Ao exaltar, através de Vadinho, os atributos físicos de Dona Flor, assim como os de Gabriela, o narrador amadiano recorre à culinária: “Tu está tão bonita, tu nem sabe... Tu parece uma cebola, carnuda e sumarenta, boa de morder” (AMADO, 1970, v.6, p. 294), e suas lembranças dos tempos de luxúria com o primeiro marido são representadas por outro ardido

condimento: “Hálito de brasas, ardido hálito de pimenta, doçura de brisa, viração do mar, ai Vadinho mentiroso e sem-vergonha” (AMADO, 1970, v.6, p. 327).

A libido da heroína, ainda viva como brasa acesa, mesmo após a morte de seu primeiro marido, segue *pari passu* com as descrições de iguarias da cozinha baiana. Agora é própria Dona Flor quem se compara com um repasto servido em ocasião festiva.

Mas, se vosso hóspede quer ainda caça mais supimpa e fina, se busca o non plus ultra, o xispeteó, o supra-sumo, o prazer dos deuses, porque então não lhe servir uma viúva, bonita e moça, cozinhada em suas lágrimas de nojo e solidão, no molho de seu recato e luto, nos ais de sua carência, no fogo de seu desejo proibido, que lhe dá gosto de culpa e de pecado? Ai, eu sei de uma viúva assim, de malagueta e mel, em fogo lento cada noite cozinhada, no ponto exato para ser servida. (AMADO, 1970, v.6, p. 157).

As cinco partes em que o romance se divide são introduzidas por receitas de Dona Flor ou orientações concernentes ao que servir em determinados eventos sociais – como um velório. A trama se inicia com um bilhete fictício da protagonista endereçado ao autor – evidenciando mais uma vez o hábito amadiano de fundir ficção e realidade – ensinando uma receita de bolinho de massa puba, que mescla instruções culinárias e desabafos a respeito de sua vida afetiva. As aulas de Dona Flor, que perpassam todo o romance, são um convite para que o leitor tome conhecimento das maravilhas da cozinha baiana.

Uma das muitas aptidões de Pedro Archanjo (*Tenda dos Milagres*) é seu talento na cozinha. “Archanjo não tinha rival em certos pratos baianos, sua moqueca de arraia era sublime” (AMADO, 1970, v.12, p. 72) e chegou a escrever um livro chamado *A Culinária Baiana – origens e preceitos*, baseado no volume escrito por Manuel Querino – *A Arte Culinária na Bahia* –, personagem da vida real, escritor e pintor negro baiano, fundador do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, que Jorge Amado, aparentemente, tomou como principal referência na construção da personagem principal de *Tenda dos Milagres*. Hoje, a culinária baiana permanece como uma das grandes referências que marcam a cultura brasileira no âmbito internacional.

Jorge Amado, na adolescência, período em que viveu no Pelourinho, iniciou sua incursão no contexto do candomblé. Do convívio com os adeptos da religião, então proibida e severamente perseguida pelas instâncias de poder, nasceram seu conhecimento, admiração e respeito pelo culto às divindades africanas. O candomblé é uma das faces do aparentemente paradoxal arcabouço ideológico do autor, que, apesar de comunista e declaradamente materialista, frequentava amiúde o culto candomblecista e em 1961, pela autoridade da

ialorixá Mãe Senhora foi nomeado Obá, um dos cargos de maior relevância na hierarquia da liturgia afro-brasileira – já havia sido ogã de Oxóssi e de Iansã nos candomblés de Procópio e de Joãozinho da Goméia, respectivamente. O posto de Obá – *rei* na língua iorubá – designa a função de uma espécie de ministro de Xangô num determinado terreiro e não é apenas um cargo litúrgico, mas uma atribuição política, dada a indivíduos que, além de profundos conhecedores dos ritos do candomblé, tenham contribuído de forma significativa para a preservação da religião perante a sociedade civil – Pierre Verger, Dorival Caymmi e Caribé são também figuras notórias que obtiveram o cargo de Obá. A suposta contradição ideológica de Jorge Amado é exposta e justificada em *Tenda dos Milagres*, no diálogo entre Pedro Archanjo – que carrega visíveis traços do seu criador – e o Professor Fraga Neto:

Se eu houvesse proclamado meu materialismo, largado de mão o candomblé, dito que tudo aquilo não passava de um brinquedo de crianças, resultado do medo primitivo, da ignorância e da miséria, a quem eu ajudaria? [...] Eu penso que os orixás são um bem do povo. [...] Meu materialismo não me limita. Quanto à transformação, acredito nela, professor, e será que nada fiz para ajudá-la? (AMADO, 1970, v.12, p. 317).

As contribuições de Jorge Amado em defesa do povo de santo e da preservação da sua religião e cultura transcenderam o âmbito literário, litúrgico e cultural e alcançaram o domínio político na sua mais alta instância. Em 1945, eleito deputado pelo Partido Comunista, no estado de São Paulo, passou a integrar o grupo de parlamentares que ficou responsável pela elaboração da nova Constituição e elaborou um projeto de lei que assegurava a liberdade de culto no Brasil. O projeto foi aprovado e a lei integrou-se à Constituição Federal promulgada em 1946. O texto da lei, na presente Constituição, promulgada em 1988, declara:

**Art. 5º** Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

**VI** - é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias. (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1988)

Dentre os romances de Jorge Amado que são parte do grupo caracterizado como “romance urbano”, designando as histórias que têm como *locus* ficcional a cidade de Salvador, quase todos tem uma relação forte e explícita com o candomblé. Um dos sustentáculos desse tipo de romance amadiano é a tríade negritude-pobreza-candomblé, cujos

elementos podem operar nos enredos expressando sua potência de forma independente e singular, embora interligados de modo a atuar como um organismo que oxigena o romance na sua poética, estrutura e discussão político-filosófica. O Texto de Jorge Amado explora o candomblé de diferentes formas, direcionando-o e se deixando por ele conduzir, usufruindo das diversas possibilidades que essa seara pode oferecer.

Tudo o que constitui o candomblé pode enriquecer o romance: modos de pensamento e de ação, práticas religiosas, tipos psicológicos, atmosfera misteriosa, visão cômica, poética ou dramática; talvez isso só seja possível em Salvador e na obra de Jorge Amado. (SALAH, 2008, p. 163).

*Jubiabá*, um dos primeiros romances do escritor baiano, não recebe o nome do seu protagonista, mas do poderoso pai-de-santo e mentor da personagem principal, Antonio Balduíno, a quem concede os primeiros ensinamentos no domínio do candomblé e a semente do seu vigor na resistência contra uma sociedade que tende a subjugar-lo e excluí-lo. *Jubiabá* guia os passos de Balduíno, ainda que fisicamente ausente, e a descrição do pai-de-santo feita por Jorge Amado o envolve num mistério impenetrável, dando-nos a impressão de que se trata menos de uma pessoa do que de uma entidade sobrenatural:

Antônio Balduíno não sabia o que esperar de *Jubiabá* [...] Um dia um menino disse a Balduíno que *Jubiabá* virava lobisomem. Outro afirmou que ele tinha o diabo preso numa garrafa [...] Na sua infância sadia e solta, *Jubiabá* era o mistério (AMADO, 1970, v.4, p. 9).

O uso constante do iorubá por parte do sacerdote contribui com a atmosfera enigmática em torno da personagem, e o hermetismo da língua africana tal qual ela se apresenta no romance alude ao mistério que envolve o candomblé. Vale ressaltar que, embora alguns acreditem que *Jubiabá* tenha sido moldado a partir de um pai-de-santo e capitão do exército chamado Severiano Manoel de Abreu – o próprio militar proferiu tal alegação –, Jorge Amado negou o fato, o que suscitou notória querela entre os dois.

[...] eu pretendi criar um tipo de macumbeiro que fosse um verdadeiro sacerdote na sua religião, um homem bom, um tipo nobre e sereno, verdadeira figura de pai espiritual, de mentor [...] Pois de repente me aparece o mulato Severiano a afirmar que ele é que fora o tipo real sobre o qual eu moldara o meu personagem. Se você conhecesse a história do mulato Severiano, haverá de compreender porque o meu personagem está tão humilhado. (AMADO, apud CRUZ, 2011, p. 58).

No romance amadiano, a mística do candomblé se apresenta não apenas como pano de fundo para designar a crença de um povo ou para marcar o que é pitoresco dentro da cultura baiana. O caráter sobrenatural da religião adentra o domínio da literatura de forma viva e pujante, dando vazão aos traços de realismo mágico do Texto de Jorge Amado, interferindo nas ações, relações e no destino das personagens. A trama de *Mar Morto* se desenvolve em torno da devoção de Guma a Yemanjá e o seu romance com Lívia, marcando relações que se entrelaçam e se confundem entre o religioso, o romântico, o sexual e o edipiano. A história do pescador talvez não atingisse o leitor como o faz, não fosse a presença mística da deusa dos mares e a crença do povo em sua influência e autoridade. Em *Dona Flor e seus Dois Maridos*, depois da volta de Vadinho – filho de Exu e portador de seus traços mais acentuados – ao mundo dos vivos em forma de *egun* – espírito de um morto em yorubá –, após incessantes e silenciosos pedidos de Dona Flor, o malandro volta ao além, o que se dá graças a um feitiço conjurado por Dona Flor e executado pelo pai-de-santo Didi, do terreiro dos eguns. Mais tarde, quando arrependida do desejo de que o espírito de Vadinho retornasse ao mundo dos mortos, Dona Flor roga aos orixás que o tragam de volta. O feitiço, *a priori*, era irreversível, mas Exu, orixá do caos – que pode reestabelecer a ordem – teimava em satisfazer o desejo de seu filho e mantê-lo na terra, e enfrentou todo o panteão do candomblé, numa batalha digna da narrativa homérica.

Viram deflagrar-se a guerra dos santos, nas encruzilhadas dos caminhos, nas noites das macumbas, nos terreiros e na vastidão dos céus, em ebós sem precedentes, despachos nunca vistos, feitiços carregados de morte, coisa-feita e bruxaria em cada esquina. Os orixás em fúria, todos reunidos do mesmo lado, completos em suas espécies e nações; do outro lado, Exu, a sustentar sozinho aquele egun rebelde, ao qual ninguém oferecera roupas coloridas nem o sangue de galos e ovelhas, nem um bode inteiro, nem sequer uma conquém de Angola. Vestira-se com as roupagens do desejo, com os ouropéis da paixão imorredoura e em sacrifício desejava tão-somente o riso e o mel de Dona Flor. (AMADO, 1970, v.6, p. 314).

O romance amadiano ocasionalmente evoca a epopeia, trazendo os deuses, de certa forma, para o nível próximo do humano, protagonizando barganhas, alianças e desavenças, e seu papel é decisivo para os desdobramentos da trama. Em *Capitães da Areia* (1970), a fúria de Omolu, deus da doença e da cura, se abate sobre a população da Cidade da Bahia sob a forma de varíola – também conhecida como bexiga –, dizimando parte da população, e é o próprio orixá quem trata de varrê-la da cidade. Em *O Sumiço da Santa* (1988), uma imagem de Santa Bárbara – Yansã, no sincretismo religioso –, recém-chegada a Salvador, desaparece da vista de todos, transfigurada em humana, para socorrer sua devota que clama por socorro.

Já em *Tenda dos Milagres*, Zé Alma Grande – outrora Zé de Ogum –, negro que trabalhava para a polícia, protagoniza uma cena memorável: durante um ritual comandado por Mãe Majé Bassã, quando as autoridades invadiram o terreiro, com o intuito de destruir objetos sagrados e prender mãe e filhos-de-santo, obás e ogãs, Ogum se manifestou em Zé Alma Grande, que imediatamente esqueceu-se do seu compromisso com a lei e a ordem e afugentou o delegado e seus agentes.

No entanto, *Tenda dos Milagres* não trata do candomblé apenas pelo viés do misticismo ou da sua organização interna, mas sua função política, como um dos pilares da resistência, perpassa todo o romance. “O candomblé é, de fato, um pacto tácito pelo qual a população negra mais ‘autêntica’ procura oferecer uma resposta à tentativa de submissão cultural empreendida pela civilização branca e europeia.” (SALAH, 2008, p. 170).

Encarar, por exemplo, a insubordinação de Mãe Majé Bassã contra o veto das autoridades à sua festa no terreiro apenas como pulsão religiosa seria produto de uma leitura superficial, pois a postura da ialorixá e de seus iaôs configura, indubitavelmente, um ato de desobediência civil. As respostas de Pedro Archanjo e Lídio Corró aos artigos de jornais que degradavam as práticas candomblecistas são, também, formas de ativismo político das quais o povo podia lançar mão. Archanjo, mestre da sabedoria popular, detentor do conhecimento informal, adquirido nas ruas, nas conversas de bar, no convívio com capoeiristas, prostitutas e com o povo de santo, vê-se impelido, em nome da cultura popular, a buscar outro tipo de erudição: recorre aos livros, artigos de revistas, alfarrábios antropológicos e etnológicos, aprende línguas. A consciência dessa tarefa sociopolítica lhe vem após instrução dos orixás, que o designam – através de Mãe Majé Bassã – Ojuobá, os olhos de Xangô, conferindo-lhe a tarefa de “tudo ver, tudo saber, tudo escrever”. (AMADO, 1970, v.12, p. 117) Archanjo parte, então, da sabedoria das ruas para o conhecimento formal, clássico, acadêmico, e de seus apontamentos, fruto das observações cotidianas e de disciplinadas leituras, nasceram quatro livros, um dos quais se intitula *Influências Africanas nos Costumes da Bahia*. Assim, o conhecimento do candomblé transpõe o domínio religioso e ganha ares de estudos antropológicos, estratégia bem empregada por Archanjo, na tentativa de deslocar a religião do âmbito marginal e ajudar a propiciar sua legitimação como matéria de ampla apreciação e respeito.

Por outro lado, a proibição das práticas do candomblé por parte das autoridades – personificadas, em *Tenda dos Milagres*, pelo delegado Pedrito Gordo – não representa simplesmente uma querela religiosa. Banir o candomblé – assim como a capoeira – significa silenciar uma voz que teimava em se fazer ouvir e manter o negro acuado, aos sobressaltos,

imprimindo-lhe a culpa da transgressão, caso insistisse em professar e praticar a sua fé. A interdição é uma questão sociopolítica: preservar o *status quo* opressor, a imposição da cosmovisão eurocêntrica aos moldes das cruzadas medievais: “Vou limpar a Bahia dessa imundície! Deu ordens estritas aos soldados da polícia, organizou a escolta de bandidos, partiu para a guerra santa” (AMADO, 1970, v.12, p. 269).

O mote principal de *Tenda dos Milagres* é a miscigenação, cara a Jorge Amado e desdobrada em diversos aspectos do romance. O próprio Pedro Archanjo, personagem principal, é mulato, símbolo manifesto da mestiçagem, protagonista do mais evidente exemplo prático de cruzamento das raças, ao engravidar a finlandesa Kirsi, de passagem por Salvador. “Na fria Suomi brincaré um menino feito de sol e neve, cor de bronze, na mão direita um paxorô, o rei da Escandinávia”. (*Id., Ibid.*, p. 125). A miscigenação interessa a Archanjo ao ponto de levá-lo a travar debates colossais com catedráticos da Faculdade de Medicina, onde é bedel, em defesa da amálgama racial. Fruto de tal defesa, o livro *Apontamento Sobre a Mestiçagem das Famílias Baianas*, escrito por Archanjo, é uma resposta às racistas afirmações professadas pelo Professor Nilo Argolo – personagem aparentemente baseado no célebre legista maranhense radicado na Bahia, Nina Rodrigues. O livro traça a genealogia de muitas famílias baianas, incluindo as mais nobres e abastadas, constatando que a miscigenação se faz presente há séculos nas diferentes linhagens – mesmo naquelas famílias que se declaram puramente brancas. A Condessa Zabela, amiga de Archanjo, já o havia advertido: “Branços? Mestre Pedro, não me venha com brancuras na Bahia. Não me faça rir, que não posso, as dores me cortam. Quantas vezes já lhe disse que branco puro na Bahia é como açúcar de engenho: tudo mascavo”. (*Id., Ibid.*, p. 277)

Entretanto, a miscigenação discutida e exaltada por Jorge Amado em *Tenda dos Milagres* transpõe as raias da genética e adentra a seara cultural. Pedro Archanjo é a síntese dessa abrangente hibridização, fundindo e personificando polos supostamente opostos. Versado na cultura popular, busca e absorve o conhecimento formal e torna ambas partes inexpugnáveis de sua formação. A importante função que lhe é atribuída no candomblé acaba por tornar-se parte de seu nome e Pedro Archanjo Ojuobá passa a carregar, nominalmente, marcas do cruzamento entre o elemento branco/cristão e o negro/afro-brasileiro – Pedro, apóstolo de Cristo; Archanjo, o primeiro dos anjos da falange celestial; Ojuobá, os olhos de Xangô, divindade do candomblé.

Outra marca patente da mestiçagem cultural suscitada pelo romance é o sincretismo religioso, realidade inconteste da cultura baiana. A prática no sincretismo na Bahia – e no Brasil – teve início ainda no século XVI, quando os negros escravizados, vindos da África,

proibidos de cultuar suas divindades, se viram forçados a venerar os santos católicos, por determinação dos seus senhores. Como estratégia de fuga a essa proibição e de fidelidade ao seu credo – uma das poucas frações da sua cultura que conseguiram manter após a travessia do Atlântico –, os escravos estabeleceram conexões entre as peculiaridades dos deuses de origem africana e as características dos santos católicos, de modo que os senhores viessem a permitir as celebrações na senzala. Conta-se que, em diversos casos, os senhores tinham ciência de que seus escravos sagazmente se utilizavam da crença católica apenas como subterfúgio para burlar a vigilância. Em contrapartida, os negros deveriam frequentar as missas e cumprir obrigações referentes à liturgia católica. Essa prática se tornou tão frequente que muitos daqueles negros escravizados assumiram, de fato, a fé cristã, sem, contudo, afastar-se da sua crença primeira. O candomblé, plasmado em solo brasileiro, em sua constituição, se afigura como uma religião sincrética, visto que agrega os cultos a diferentes divindades veneradas em diversas regiões da África, estabelecendo uma espécie de unidade calcada na heterogeneidade cultural e religiosa.

O sincretismo, enraizado na esfera religiosa da Bahia, tem ainda hoje suas marcas fortemente impressas na cultura brasileira e, para alguns, é um elemento capital no conjunto de mecanismos de resistência dos afro-brasileiros, pois possibilitou a sobrevivência dos cultos de matriz africana, a despeito da imposição do catolicismo. Agenor Miranda Rocha, versado nos mistérios do candomblé, afirma: “Não há crime nenhum no sincretismo, porque, se não fosse o sincretismo, não haveria candomblé hoje” (ROCHA apud BARRETO, 2009, p. 74). Ainda celebra-se concomitantemente Omolu e São Lázaro, Yansã e Santa Bárbara, Oxalá e Senhor do Bonfim, com padres e ialorixás, beatos e iaôs, compartilhando o mesmo ambiente e as mesmas orações – o que não significa que as festas próprias dos orixás, nos terreiros, tenham sido substituídas pelas missas. Por outro lado, alguns que reclamam uma suposta pureza do candomblé, ou acreditam que o paralelismo entre os credos é um sintoma de subserviência ao domínio branco europeu, não enxergam sentido na preservação do sincretismo religioso nos dias atuais. Mãe Stella de Oxóssi, uma das mais conceituadas ialorixás da contemporaneidade, por ocasião da II Conferência Mundial da Tradição e Cultura dos Orixás, em 1983, declarou:

Negar o sincretismo é prova da independência de uma religião. Você pode até ir à missa e ao candomblé, mas não se deve misturar santo católico com orixá. São energias diferentes. O sincretismo é resquício da escravidão. Mas agora somos livres, não precisamos mais disso. (MÃE STELLA DE OXÓSSI apud BARRETO, 2010, p. 75).



Embora defendesse o candomblé como afirmação de uma identidade cultural afro-brasileira legítima, para Jorge Amado, o sincretismo religioso era um fato, caminho sem volta e um traço igualmente autêntico da nossa cultura, expresso no dizer de Pedro Archanjo: “Terreiro de Jesus, tudo misturado na Bahia, professor. O Adro de Jesus, o Terreiro de Oxalá, Terreiro de Jesus” (AMADO, 1970, v.12, p. 317).

A definição do que é a cultura popular é uma questão que nos tem levado, ao longo dos séculos, a debates e reflexões, e as conclusões a que, vez por outra, chegamos nos parecem de caráter efêmero, uma vez que as sociedades se mostram dinâmicas e os indivíduos mutáveis em sua percepção do mundo. Talvez, dizer que os conhecimentos, crenças, costumes e artes produzidos e sustentados pelo povo constituem a(s) cultura(s) popular(es) seja um tanto vago por parecer demasiado abrangente. Para Stuart Hall (2003), o ponto fulcral para a definição do que é a cultura popular não é propriamente sua descrição, mas a oposição entre o que concerne e o que não concerne ao povo:

Em outras palavras, o princípio estruturador do popular, nesse sentido, são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante e à cultura da “periferia”. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do "popular" e do “não popular”. (HALL, 2003, p. 256).

Tais tensões entre a cultura popular e a cultura dominante são expostas de forma patente, nos romances de Jorge Amado. As manifestações culturais são representadas na obra amadiana como parte da identidade do povo e manipuladas pelo autor, de modo a operar como ferramentas de resistência às coerções das classes dominantes. Isso não significa, no entanto, que tais manifestações permaneçam intocadas, imutáveis e que não passem, eventualmente, pelo processo de apropriação por parte da “elite” cultural e econômica. Significa, tão-somente, que essas manifestações foram eleitas pelo autor como mais um instrumento de sua tradução da cultura popular da Bahia por emanarem do povo, ou seja, das comunidades social e economicamente periféricas, e a ele permanecerem vinculadas, especialmente se considerarmos os recortes sincrônicos representados pelas narrativas amadianas.

Os romances de Jorge Amado, ao renderem uma representação da cultura popular da Bahia, não nos parecem fechar a questão a respeito do que é ou não é a cultura popular, mas oferecer um olhar, entre tantos outros possíveis. Dentre tantas “Bahias”, ou “Cidades” do Salvador, seu povo e sua cultura, reivindicando traduções de si, aquela – ou aquelas – que Amado interpretou e representou em sua literatura é, tão-somente, uma das inúmeras

possíveis traduções, que não cessam de existir, porque o povo da Bahia e sua cultura transbordam e sua interpretação nunca chega à completude. Haverá sempre mais um olhar, uma perspectiva do que é essa cultura, porque é múltipla, assim como Exu e como Jorge Amado.

## **A OBRA DE JORGE AMADO NOS ESTADOS UNIDOS: DE *TERRAS DO SEM FIM* A *TENDA DOS MILAGRES***

### 2.1 OS ANOS 30 E O ROMANCE BRASILEIRO

Os anos 30 foram uma década de profundas mudanças no cenário político, social e econômico brasileiro. Em 1930, após a “Revolução” que depôs o Presidente Washington Luís, último do período conhecido como República Velha, o general gaúcho Getúlio Vargas assumiu o poder e tornou-se presidente do Brasil, pondo termo ao que ficou conhecido como “política do café-com-leite”, na qual políticos de Minas Gerais e São Paulo se alternavam na Presidência da República. Getúlio governou durante sete anos de acordo com a Constituição, uma vez que, após o Governo Provisório (1930-1934), foi eleito presidente pela Assembleia Nacional Constituinte – resultado das reivindicações da Revolução Constitucionalista de 1932, em São Paulo. Em 1937, o Presidente desconsiderou a Constituição Federal e aplicou um novo golpe de Estado, tornando-se caudinho do Estado Novo.

As transformações ocorridas a partir de 1930 são, comumente, vistas sob duas óticas opostas, embora dicotomizar os desdobramentos da chegada de Getúlio Vargas ao poder seja, talvez, uma solução simplista, visto que diversos estudiosos nos oferecem múltiplos olhares a respeito do contexto. Por um lado, a criação de leis trabalhistas, oferecendo aos trabalhadores garantias como salário mínimo, e o projeto de industrialização do país, tendo como um de seus grandes ícones a criação da Petrobrás, são até hoje vistos como importantes avanços na empreitada que pretendia deslocar o Brasil da condição de economia primordialmente agrária. Consequentemente, os atos renderam créditos a Getúlio Vargas junto à população – garantindo-lhe o título de “pai dos pobres”. Por outro lado, as medidas do então presidente para centralizar o poder político em suas mãos geraram descontentamento em grande parte da sociedade brasileira. A legislação sindical e a criação do Ministério do Trabalho, por exemplo, foram vistas por alguns como manobras concebidas com o propósito de manter o controle político para conter os conflitos dentro do movimento operário.

A essa altura, o comunismo já havia semeado sua ideologia em solo brasileiro e granjeado simpatizantes e militantes no país – consolidado no Partido Comunista Brasileiro (PCB), criado em 1922. Uma das mais significativas manobras do PCB foi o apoio à Aliança Nacional Libertadora, organização política de cunho anti-fascista, que se opunha à Ação Integralista Brasileira (AIB). Em 1935, após a ANL ter sido banida pelo presidente da

República, o PCB organizou uma insurreição contra o governo getulista que ficou conhecida como Intentona Comunista, liderada por Luís Carlos Prestes.

Entre os integrantes e simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro estavam intelectuais, artistas e escritores, atentos e sensíveis aos problemas sociais que, mesmo com as transformações resultantes das reformas empreendidas durante o Estado Novo – e também por causa delas – não foram abrandados – alguns até mesmo se acentuaram. No que tange ao Nordeste do país, o flagelo provocado pelas secas e calamitosas condições de vida e trabalho, somados à omissão do poder público, suscitaram uma produção literária de denúncia cujo germe havia surgido anos antes, ainda durante a República Velha, a exemplo dos romances *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, e *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, ambos versando sobre a seca no Nordeste e seus efeitos sobre o sertanejo. Na produção literária em prosa, nos anos subsequentes, destacaram-se autores nordestinos, como José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado, desenvolvendo e consolidando, a partir desse rastro, o que ficou conhecido como o Romance de 30.

O direcionamento da temática artístico-literária em questões concernentes à realidade do país, exaltando a nacionalidade, porém de maneira diversa do ufanismo de Gonçalves Dias, ou da romantização da união das raças, presente em José de Alencar, já havia sido anunciado pela primeira geração do Modernismo, na década de 1920, através de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari e Mário de Andrade – apenas para citar alguns. O Movimento Modernista, no Brasil, surgiu no seio da burguesia e, de certa forma, se manteve circunscrito aos salões da elite paulistana de influência europeia. No entanto, após a Revolução de 1930, a intelectualidade literária nordestina, denominada Regionalista, parte integrante do que ficou conhecido como a segunda geração do Modernismo, assumiu a dianteira no que concerne à crítica às mazelas de um Brasil incógnito e negligenciado. “Só no ano de 1930, a nação brasileira se deu conta de que seu grande contingente era o povo” (SANTOS, 1993, p. 122), e parte do projeto de se fazer uma literatura que se aproximasse do povo e de sua vivência se deu com a utilização de um tipo de linguagem que rompia com o rebuscamento elitizante em voga, aproximando-se temática e estilisticamente da porção do Brasil da qual aqueles autores se propuseram a tratar.

Luís Bueno, em seu livro *Uma História do Romance de 30* (2006) descreve o Modernismo inicial também como produto da utopia de que a modernização e a industrialização do país “poderia até mesmo tirar da marginalidade as massa miseráveis” (BUENO, 2006, p. 67). O Romance de 30, ao contrário, surge a partir da percepção de que a utopia Modernista, frustrada pela situação não tão animadora na qual o país ainda se

encontrava, não poderia mais ser sustentada. Por essa razão, Bueno o chama de pós-utópico – apropriação do termo utilizado por Haroldo de Campos. A “pós-utopia” da geração de 30, ainda que pareça permeada por algum pessimismo, não denota total falta de esperança no que diz respeito ao futuro sociopolítico do país. Isso pode ser notado especialmente nos romances proletários. Essa faceta do Romance de 30 emergiu a partir do engajamento político de diversos autores, especialmente aqueles influenciados pelos ideais comunistas, e manifestava o compromisso de tais escritores não apenas em expor as condições às quais a classe trabalhadora estava sujeita, mas também tomar partido, defender a causa operária com veemência e, especialmente, no caso de Jorge Amado, propagar a ideologia comunista. O vigor no apoio e na solidariedade aos trabalhadores é um dos traços preponderantes de romances como *Cacau* (1933), segundo romance de Jorge Amado.

Além de dar destaque às massas [...], o romance só pode ser proletário se tiver “ar de revolta”, ou seja, se as massas nele enfocadas estiverem inclinadas a fazer revolução. Isso equivale a nada menos do que à necessidade de engajamento direto, inserido no próprio enredo. Assim, apenas retratar os dramas coletivos ainda não é fazer romance proletário, é preciso dar um passo além e sugerir, pela ação da massa, a rebeldia imprescindível para construir a revolução. (BUENO, 2006, p. 162).

Vale, portanto, observar a trajetória de Amado na linha histórica do romance no Brasil.

## 2.2. JORGE AMADO E O ROMANCE BRASILEIRO

Alguns dos primeiros romances de Jorge Amado combinam duas notórias características: o caráter documental, que confere verossimilhança e, conseqüentemente, maior credibilidade à crítica social – traço precípua do romance proletário – e a propaganda comunista. Para Bueno, no romance *Cacau*, “a propaganda é o fim mais evidente do livro e o documento é o meio privilegiado para obtê-lo” (BUENO, 2006, p. 175). A linguagem “crua”, mordaz, de que faz uso, inclusive, com termos de baixo calão – provocando maciças críticas ao romance –, se harmoniza com a rudeza do ambiente e das condições de vida das personagens; por outro lado, o romance também se vale da linguagem poética como suporte à propaganda política, por seu apelo emocional. O emprego do baixo calão pode justificar-se não apenas pelo seu caráter realista, desprovido de disfarces eufemistas, como também por uma espécie de desabafo da classe trabalhadora, e de ruptura com a moral burguesa, cristã, própria do Integralismo.

Assim, *Cacau*, pelo seu cunho explicitamente socialista, subversivo, contestador do *status quo*, imediatamente chamou a atenção de críticos da direita e da esquerda, e, por conseguinte, da vigilância do governo getulista, que ordenou a apreensão de sua tiragem. No entanto, a interdição provocou um efeito inverso ao pretendido pelos censores: o público leitor, especialmente sua parcela mais politizada, teve desperto seu interesse por desvelar o que tanto ameaçava a estabilidade da governança despótica de Getúlio Vargas e, liberado no dia seguinte à censura – por interferência do Ministro do Exterior –, o livro vendeu mais de dois mil exemplares.

*Suor*, terceiro romance de Jorge Amado – o primeiro é *O País do Carnaval* (1930) –, publicado em 1934, também categorizado como romance proletário, narra a trajetória de alguns dos mais de 600 moradores do fétido e decadente sobrado de número 68, situado na Ladeira do Pelourinho. No romance, não há uma personagem central, o que pode suscitar a opinião de que o próprio edifício seria o protagonista da trama, e as histórias dos malogrados homens e mulheres que habitam o imóvel se entrelaçam, constituindo, a despeito de suas experiências e percursos diversos, uma unidade em torno da mesma desventura: a indignação que os aprisiona àquelas deploráveis condições de habitação. A ausência de uma personagem principal pode denotar, também, um traço da ideologia comunista, abraçada por Jorge Amado: a preocupação *a priori* com o coletivo, em detrimento do individual – o que, no entanto, não expressa a negação do sujeito e suas demandas. A trajetória de cada sujeito, relatada no texto, aponta, em última análise, para as necessidades de todos os habitantes daquele cortiço, que, afinal de contas, nos parecem uma metáfora da classe operária, mesclando-se ao aspecto socioeconômico, o fator racial, fortemente marcado ao longo da produção literária amadiana. O cunho panfletário é evidenciado no decurso de todo o romance, e culmina nas últimas páginas, quando a massa de trabalhadores é impelida à revolta, possibilitada pela greve. As diferentes histórias convergem para um ponto onde apenas dois caminhos se apresentam: o suicídio – como é o caso de Manuel de Tal, que, após perder o emprego e se ver afogado em dívidas, enforca-se num dos quartos do edifício – ou a greve. À medida que a trama se encaminha para a inevitável revolução, Álvaro Lima, que, em princípio, era apenas mais um, entre os malfadados inquilinos, torna-se líder do levante e é alçado à condição de mártir do proletariado, quando é assassinado pela polícia, em meio a um discurso. Dessa maneira, a figura do herói da literatura proletária de Jorge Amado começa a se delinear mais claramente, moldando o que viria a ser o protótipo dos heróis proletários em romances amadianos posteriores à década de 1930.

Em 1935, Jorge Amado publicou *Jubiabá*, explorando o universo mítico do candomblé e dando prosseguimento à sua literatura de denúncia, destacando, novamente, o debate racial e a conjuntura sociopolítica e econômica do país. O romance trata da saga de Antonio Balduino, negro, pobre, nascido e criado no Morro do Capa-Negro. A narrativa traz sua trajetória, desde a infância de privações, passando pela adolescência marcada pela vadiagem e pelos pequenos delitos, até sua vida adulta, quando se torna estivador e adquire uma consciência mais clara da sua condição de explorado, ingressando, assim, na luta pelos direitos do trabalhador.

Diferentemente de *Suor*, tem-se, aqui, uma personagem central, em torno da qual a trama se desenvolve, embora o romance não se restrinja a ser meramente a história de um indivíduo. Antonio Balduino é a síntese de, no mínimo, três classes sociais que, de algum modo, se encontram no mesmo nível de sujeição à tirania: o negro, o pobre e o operário. O herói de *Jubiabá* é a representação de uma coletividade e, como tal, assume a posição de liderança da revolução, mais uma vez proposta pelo escritor. Outro traço significativo do protagonista de *Jubiabá* é o fato de que, diferente de *Cacau*, que também apresenta um protagonista – um burguês que se posiciona ao lado da classe operária e se torna um deles –, Antonio Balduino é oriundo de um segmento da população que desconhece qualquer riqueza que não seja a sua cultura e seu espírito de luta. Um romance proletário, que constrói um protagonista proveniente desse meio, sensibiliza leitores e críticos de forma mais pujante e tem um apelo político mais convincente. Tal estratégia pode ser entendida como subterfúgio para solucionar um conflito do próprio autor, que mesmo com sua lucidez política e social, tendo testemunhado de perto a labuta de tantos tipos similares a Antonio Balduino, provinha da burguesia. Some-se a isso o fato de que, assim como em *Cacau*, na trama de *Jubiabá* há o burguês solidário à causa proletária, representado pela esposa do proprietário das “Panificadoras Reunidas”:

- O que é que você tem, minha filha?
- Se aproxima e beija novamente a esposa.
- Está triste? Porque não vai ao cinema hoje?
- Ri:
- A greve não deixa amorzinho ter cinema...
- É sobre a greve mesmo que eu quero falar com você, Ruiz.
- Está metida em política, filhinha? [...]
- Você precisa concordar com os homens e dar o aumento... (AMADO, 1970, v.4, p. 241).

*Jubiabá*, incendiário romance, foi publicado em um dos mais turbulentos anos da Era Vargas. Getúlio Vargas, por um lado, receoso pelo fortalecimento do Integralismo, devido ao

contínuo avanço do fascismo na Europa e, por outro lado, temendo o comunismo, cuja influência se consolidava, sobretudo entre políticos e intelectuais, decidiu promulgar uma nova Lei de Segurança Nacional.

O novo dispositivo proibia toda propaganda que defendesse a guerra ou que ameaçasse a ordem social ou política: conceito quase tão universal quanto a sanção da lei militar no Army Act, do Reino Unido, “contra condutas prejudiciais à boa ordem e à disciplina militar”. (HALLEWELL, 2012, p. 503).

Em meados de 1935, ANL foi declarada ilegal, porém sua atividade política subsistia, na clandestinidade, e em novembro do mesmo ano, a organização deflagrou a tentativa de golpe ao governo getulista, que ficou conhecida como Intentona Comunista. A revolta foi logo contida e seus principais militantes presos – entre eles, Jorge Amado.

No ano de 1936, o escritor publicou *Mar Morto*, que conta a trajetória de Guma e outros pescadores do cais de Salvador. O romance, ainda que com forte apelo mítico – Yemanjá é personagem crucial na trama –, não deixa de veicular o cunho político característico do romance de 30, embora “deix[e] a história se desenvolver sem conduzir seus personagens a uma atividade partidária, como fizera com Balduino” (BUENO, 2006, p. 263). A convergência do mítico popular e do revolucionário, estabelecida em *Mar Morto*, é exemplificada na figura do lendário Besouro: “Um dia Besouro voltará [...]. Talvez volte mesmo como muitos homens, como o cais todo se levantando, pedindo outras tabelas [de valores do frete], outras leis, proteção para viúvas e órfãos” (AMADO apud BUENO, 2006, p. 265). O narrador, referindo-se à revolta sem alusão direta à greve, sugere-a como caminho para todos os setores do proletariado – assim como os lavradores, em *Cacau*.

*Capitães da Areia* é publicado no ano seguinte, tecendo os caminhos de um grupo de meninos abandonados que vivem nas ruas de Salvador, sobrevivendo de pequenos furtos e golpes, aprendendo desde cedo a esquivar-se da fome e demais agruras que lhes foram infligidas desde o berço. É interessante observar que a semente deste romance já aparece em *Jubiabá*, que traz a adolescência de Antonio Balduino marcada pela vadiagem e pelos pequenos delitos. Jorge Amado expõe, mais uma vez, a disparidade e a oposição entre ricos e pobres, em seus diversos aspectos e, como produto, o ódio dos capitães da areia pela burguesia e pelas instituições que a sustentam – a polícia, por exemplo. A crítica à Igreja aqui se faz de forma vigorosa, partindo tal questionamento de dentro da própria instituição, através do Padre José Pedro, que tenta, frustradamente, compreender a omissão da Instituição e até



mesmo a sua contribuição para o apoio a um sistema que divide a sociedade em classes e promove o predomínio de uma sobre a outra.

O paralelismo entre Pedro Bala, líder dos capitães da areia, e Antonio Balduino: é claro. No entanto, Antonio Balduino, talvez pela sua idade ao final da narrativa, demonstra uma maturidade política maior que a de Pedro Bala, apesar do último, desde a mais tenra idade, manifestar consciência de classe, pois desde seus primeiros anos de vida ouvia histórias a respeito de seu pai, grevista assassinado pela polícia durante uma manifestação. Ao cabo da trama, ainda menino – não um operário –, mas já orientado pelo senso de identificação com aquele grupo – tem um sem número de razões para se identificar com aqueles trabalhadores –, Pedro Bala é solicitado e desempenha um papel fundamental na execução da greve deflagrada pelos estivadores, parecendo encontrar ali encontra um sentido para sua luta e um direcionamento para sua inquietação e revolta.

O ano de 1937 foi também aquele em que Getúlio vilipendiou a Constituição elaborada e promulgada durante seu próprio mandato e, após um golpe de Estado, instaurou o período da História conhecido como Estado Novo, que teve como um de seus mais marcantes traços a consolidação da imposição da censura já praticada anteriormente. Em 19 de novembro daquele mesmo ano, Jorge Amado sofreu mais um golpe da repressão getulista: o escritor baiano – assim como diversos outros autores de literatura “subversiva” – teve exemplares de seus livros queimados na cidade de Salvador, no local hoje conhecido com Praça Cayru, próxima ao Elevador Lacerda, na Cidade Baixa. Os volumes foram apreendidos nas livrarias Editora Baiana, Catilina e Sousândrade e 808 exemplares do recém-lançado *Capitães da Areia*, 223 de *Mar Morto*, 214 de *País do Carnaval*, 93 de *Suor* e 89 de *Cacau* foram incinerados (HALLEWELL, 2012, p. 504).



Fonte – Site Jornal Correio

Em face de todo o exposto, podemos afirmar que o Romance de 30 foi um dos marcos mais significativos da literatura brasileira, pois assinalou, além de um contundente posicionamento político por parte de inúmeros autores, o direcionamento para temáticas anteriormente pouco problematizadas – em particular, o Nordeste e suas disfunções, e o proletariado, objetos sobretudo da ideologia socialista. Jorge Amado, um dos expoentes desse momento, pode ser considerado autor de romances proletários, dadas as características dos seus primeiros escritos. Contudo, não houve um projeto delineado pelo escritor, para que sua obra fosse assim rotulada. O que se pode dizer é que se tratava de um jovem escritor comprometido com seus ideais que, a despeito de sua orientação partidária dogmática, sentia a necessidade de expor a problemática do seu tempo, do seu lugar e do seu povo, uma premência pessoal que convergia com as urgências do contexto sociopolítico.

No quinhão do Romance de 30 que coube a Jorge Amado, a revolução se traduzia pela greve. Em *Cacau*, “consciência de classe” é o título de um dos capítulos e “greve”, o título de outro. Para os pescadores de *Mar Morto*, a contingência da revolta é aventada no desfecho da narrativa, embora o romance já houvesse antes mencionado a greve dos estivadores; a vida de recursos parcos e segregação fomentou em Antonio Balduino e Pedro Bala seu ódio à burguesia e ao sistema político e econômico, sendo levados gradativamente, pelas circunstâncias, a um estado de conscientização e articulação política que desembocou na sua participação direta na greve. No caso de *Capitães da Areia*, Jorge Amado concilia dois tipos, *a priori*, distintos: o intelectual – representado pelo estudante – e o estivador. O primeiro com a incumbência de urdir os caminhos da revolta e incutir nos trabalhadores os ideais socialistas de forma a relacioná-los com a sua vivência. Ao aproximar o intelectual do proletário, é possível que Jorge Amado estivesse, conscientemente ou não, em busca de legitimar-se como

porta-voz do operariado, embora, segundo afirmação de Paloma Jorge Amado (em entrevista a mim concedida no dia 09 de Julho de 2014), o escritor não experimentasse embaraço algum em falar em nome dos trabalhadores, presumivelmente em face do seu engajamento na militância comunista e de sua familiaridade com a classe popular. Dessa forma, Jorge Amado, sem o reducionismo das abstrações predominantemente teóricas, aliando a ideologia ao pulsante cenário da vida popular, circunscreve sua produção no Romance de 30.

### 2.3 A ABERTURA PARA OS ESTADOS UNIDOS: UM PANORAMA

A década de 1930 foi um período decisivo para as relações entre o Brasil e outros países, particularmente, os Estados Unidos. Logo ao início do período, o então Presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt, com o objetivo de estreitar suas relações com outros países do continente americano – particularmente os da América Latina – adotou um tipo de postura diplomática que ficou conhecida com “Política da Boa Vizinhança”. Essa nova configuração nas relações entre os países baseava-se em acordos de cooperação mútua nos campos político, militar, comercial, econômico e cultural. Para dar conta desse último, foi criada a Divisão de Relações Culturais, que teve importância decisiva no processo de interação entre a cultura dos Estados Unidos e as culturas da América Latina.

Com isso, uma avalanche de informação cultural e industrial vinda dos Estados Unidos invadia o Brasil, penetrava as indústrias, os meios de comunicação, as casas, a moda e o inconsciente dos brasileiros, cultivando no país um viver americanizado, o chamado *American way of life*.

O intercâmbio cultural resultante da Política da Boa Vizinhança talvez desse uma impressão de que os Estados Unidos demonstravam um interesse horizontal pela cultura do Outro, pelo diferente. Entretanto, a fórmula norte-americana de lidar com as diferenças linguísticas e culturais das demais nações do Continente Americano não consistia na sua legitimação e empoderamento, mas numa construção metonímica e estereotípica das outras culturas, muito distante do que hoje conhecemos como multiculturalismo. O modelo cultural do governo Roosevelt pode ser entendido, segundo a definição de Stuart Hall (2003), como um misto de multiculturalismo liberal, que “busca integrar os diferentes grupos culturais o mais rápido possível ao *mainstream*, ou sociedade majoritária, baseado em uma cidadania individual universal” (HALL, 2003, p. 53, grifo do tradutor) e multiculturalismo corporativo, que “busca ‘administrar’ as diferenças culturais da minoria, visando os interesses do centro”

(HALL, 2003, p. 53)<sup>1</sup>. Tal modelo é recorrente, praticado até os dias de hoje, nos moldes imperialistas, estimulando o convívio com as diferenças, porém de modo verticalizado, deixando claro quem está de posse do “cetro” e do “trono” do continente americano, doutrinando as nações segundo seus próprios paradigmas de centro. A postura do governo estadunidense corrobora a afirmação de Tzvetan Todorov: “O etnocêntrico segue a linha do menor esforço e procede de maneira não crítica: crê que seus valores são os valores e isso lhe basta” (TODOROV, 1993, p. 21). Assim, os norte-americanos pareciam interessados na construção de um imaginário a respeito das comunidades culturais latino-americanas, a partir de uma interpretação plasmada nos valores hegemônicos da sua sociedade.

Em relação ao Brasil, especificamente, houve grande empenho em se construir no imaginário norte-americano uma imagem de país alegre e receptivo, com um povo cordial e sempre disposto a dar as boas vindas a quem ou o que viesse de fora. No entanto, essa imagem foi construída sobre símbolos marcadamente estereotipados: figuras como Carmen Miranda e seu chapéu de frutas, representando o “exótico país das bananas”, e o indolente Zé Carioca (Joe Carioca), criado por Walt Disney, são alguns dos exemplos dessa empreitada, que, para Marly D’Amaro Blasques Tooge, implicou “um esforço que, ao tentar quebrar antigos estereótipos, criava outros. O simpático papagaio tornou-se o símbolo cordial, malandro e vagabundo para um povo que sempre admirou a figura do ‘self-made-man’.” (TOOGE, 2009, p. 54).

Na música e nas artes plásticas, as obras de Heitor Villa-Lobos, Ary Barroso e Cândido Portinari, entre outros, foram escolhidas para representar o Brasil nesse intercâmbio cultural. A literatura brasileira também teve seu quinhão nessa “celebração da irmandade pan-americana”, e autores brasileiros tiveram suas obras traduzidas para o inglês, passando a figurar no sistema literário dos Estados Unidos.

A tradução teve um papel basilar na realização do projeto, pois aproximou a literatura brasileira de um público já familiarizado com um determinado estilo literário, e que agora entrava em contato com um tipo de manifestação intelectual e cultural inteiramente novo para aquela massa de leitores.

Após a Segunda Guerra Mundial, as estratégias da “Política da Boa Vizinhança” foram deixadas de lado, resultando em considerável declínio no interesse norte-americano pela literatura brasileira, que deixara de ser simplesmente exótica, e passara a ser demasiado excêntrica e, talvez por isso, pouco comercial. Ademais, os Estados Unidos julgavam que já

---

<sup>1</sup> De acordo com Stuart Hall (2003), as demais categorias de multiculturalismo são: conservador, pluralista, comercial e crítico ou revolucionário (p. 53).

não precisavam tanto de aliados no seu próprio continente, pois a Guerra já havia sido vencida e o país agora colhia – e não partilhava – os louros da vitória, e o sistema político norte-americano, portanto, já não exercia a mesma influência sobre o sistema de literatura traduzida.

Contudo, a editora Alfred A. Knopf Publishers, cujo papel no mercado livreiro comentaremos a seguir, deu prosseguimento ao que já era, então, um projeto próprio: traduzir a literatura latino-americana, acentuando, dessa forma, a dinâmica do sistema literário de maneira independente dos desígnios do sistema político que outrora orientaram tal prática. Outros empresários, com sua percepção comercial – mas também política – seguiram o exemplo do casal Alfred e Blanche Knopf, estabelecendo com autores latino-americanos uma espécie de mecenato. Alfred Knopf fez diversas visitas ao Brasil, intensificando seu interesse pelo país e por sua literatura, fazendo do editor um ferrenho defensor da retomada do projeto de fomento à tradução e publicação de obras brasileiras, tornando-se, assim, uma espécie de embaixador cultural.

**Ilustração 2 – O casal Blanche e Alfred Knopf**



**Fonte: New York Observer**

**Ilustração 3 – Alfred Knopf e Jorge Amado**



**Fonte: GATTAI, Zélia.**

## 2.4. CONSTRUINDO BASES TEÓRICAS

O projeto da Política da Boa Vizinhança, que buscou se utilizar da literatura como instrumento de manipulação ideológica, é um exemplo de como funcionam as relações entre o sistema político e o sistema literário. A análise desse tipo de relação foi teorizada pelo

estudioso israelense Itamar Even-Zohar, sob o nome de *Teoria dos Polissistemas*, que busca demonstrar como os sistemas – político, econômico, religioso, cultural, literário – se inter-relacionam, e se influenciam mutuamente, no âmbito de um sistema maior – o polissistema.

A Teoria dos Polissistemas é relativamente nova – data do início dos anos 80 – e expandiu a perspectiva dos Estudos Teóricos da Tradução, direcionando o foco das suas análises para o produto, o texto traduzido – não mais para o texto de partida. Even-Zohar parte do princípio que a análise da formação de um estilo ou do próprio sistema literário deve levar em consideração o contexto que os cerca, ou seja, todos os outros sistemas que, de alguma forma, podem atuar sobre o sistema literário. Essa perspectiva surgiu da necessidade de análise da formação do sistema literário da então jovem nação de Israel que dependia das traduções de obras de sistemas literários “centrais”, como o francês e o inglês, entre outros, no seu processo de configuração. O polissistema pode ser definido, portanto, como:

[...] Um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas, um sistema composto por vários outros sistemas que se intersectam e parcialmente se sobrepõem, utilizando, concomitantemente, diferentes alternativas, e ainda assim, funcionando como um conjunto estruturado, cujos membros são interdependentes. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11)<sup>2</sup>

Um aspecto relevante do polissistema é o seu caráter dinâmico, uma vez que os elementos intrínsecos de cada sistema são passíveis de transformações, sejam elas motivadas por relações intrassistêmicas ou provenientes das interações entre os diferentes sistemas dentro do polissistema. As relações intra e intersistêmicas podem, por exemplo, deslocar elementos centrais para a periferia de um sistema ou vice-versa, pois norteiam as condições que tornam este ou aquele elemento central ou periférico. O principal fator que determina o dinamismo dos sistemas e, conseqüentemente, dos polissistemas, é a sua heterogeneidade, que leva em consideração tanto a configuração sincrônica dos sistemas quanto os fenômenos históricos que a construíram. O polissistema, quanto à sua delimitação para fins de estudo, não se estabelece segundo princípios previamente convencionados, ficando a cargo de cada pesquisador, levando em conta os contornos de sua análise, definir o que será considerado um polissistema e demarcar os limites dos sistemas nele circunscritos.

Dessa forma, para essa dissertação, definiremos o território brasileiro e sua configuração sociopolítica como um polissistema, que congrega os sistemas político,

---

<sup>2</sup> Tradução nossa para: “A multiple system, a systems of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent”

econômico, religioso, jornalístico, cinematográfico, musical e literário – que, por sua vez, comporta o sistema de literatura traduzida –, entre outros, e o mesmo feito daremos aos Estados Unidos.

Even-Zohar pensa a literatura traduzida com um sistema dentro do sistema – ou polissistema – literário, sujeito e objeto das coerções e transformações provenientes da interação com outros sistemas. Para o estudioso, o sistema de literatura traduzida é “não apenas um sistema integral interior ao polissistema literário, mas um sistema deveras ativo dentro dele” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46)<sup>3</sup>. Suas conclusões possibilitaram a compreensão de fenômenos históricos internos e externos ao sistema literário.

Com a incorporação do horizonte histórico, os teóricos dos polissistemas mudaram a perspectiva que até então governara a teoria da tradução e começaram a abordar toda uma nova série de questões. Não só as traduções e as conexões interliterárias entre as culturas são mais bem descritas, mas as relações intraliterárias dentro da estrutura de determinado sistema cultural e a verdadeira evolução literária e linguística também se tornam visíveis por meio do estudo de textos traduzíveis. (GENTZLER, 2009, p. 142)

No caso das traduções de obras brasileiras, nos Estados Unidos, não se trata de um processo de constituição de uma identidade ou de um modelo literário, pois a literatura daquele país já estava consolidada e ocupava posição central – pelo menos em relação aos outros países do continente americano. Tratava-se, primordialmente, de um jogo de interesses ideológicos em que a literatura funcionava como veículo de uma suposta integração internacional.

Even-Zohar especifica três circunstâncias sociais que geram uma situação na qual a tradução ocuparia uma posição primária: quando uma literatura é “jovem” ou no processo de ser estabelecida; quando uma literatura é “periférica” ou “fraca” ou ambas as coisas e quando a literatura está vivendo uma crise ou um momento de mudança. (GENTZLER, 2009, p. 151)

Dentre as três circunstâncias, a que mais se aplica ao nosso estudo é a última, ou seja, o sistema literário norte-americano vivia um momento de mudança, embora este não emergisse de uma necessidade ou de um processo que tangesse a literatura norte-americana de maneira geral, ficando restrito ao subsistema de literatura traduzida. Não se pode negar, porém, que, mesmo que as traduções não possam operar transformações profundas no estilo

---

<sup>3</sup> Tradução nossa para: [...] “not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it.”

literário vigente, certamente, “apesar de sua função secundária [...], podem, paradoxalmente, introduzir novas ideias em uma cultura, enquanto, ao mesmo tempo, preservam as formas tradicionais” (GENTZLER, 2009, p. 152).

Segundo Even-Zohar, “os textos são escolhidos de acordo com sua compatibilidade com as novas abordagens e o papel supostamente inovador que podem assumir na literatura alvo” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 47)<sup>4</sup>. No caso de alguns produtos culturais brasileiros introduzidos no polissistema norte-americano, como a música e o personagem da HQ, esse papel parecia bem definido: apresentar um Brasil colorido, festivo, pitoresco e, sobretudo, cordial, a despeito da sua “excentricidade”. Assis Valente, nos anos 40, compôs a canção *Brasil Pandeiro*, que traz os seguintes versos: “O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada / Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato”. Os norte-americanos, através do seu sistema político, que, por sua vez, utilizou-se do sistema cultural, ao modo dos índios tupinambás, antropofagicamente “consumiram” o Brasil para absorver o que, para eles, nós tínhamos de melhor, para “melhorar seu prato”.

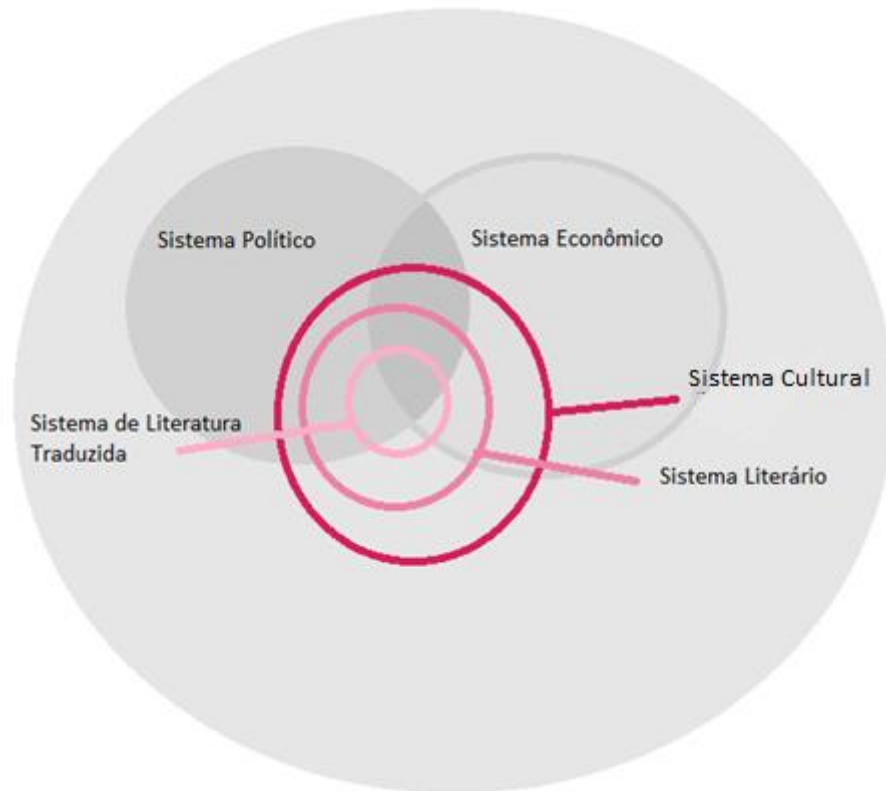
Quanto à literatura, a seleção dos textos que viriam a compor o *corpus* do sistema de literatura traduzida nos Estados Unidos, moldou, assim, uma espécie de cânone da literatura latino-americana no sistema literário norte-americano, implicando a exclusão de outros textos oriundos dos mesmos países, porém com propostas temáticas e estéticas diversas. Assim, o texto de Jorge Amado, como parte de tal *corpus*, deslocou-se do sistema literário brasileiro, onde ocupava uma posição periférica – em relação ao cânone literário do Brasil – para uma posição central dentro do sistema de literatura traduzida nos Estados Unidos.

---

<sup>4</sup> Tradução nossa para: “*The texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature.*”



**Ilustração 4 - Polissistema norte-americano na década de 1930**



O papel que a literatura brasileira assumiu naquele contexto foi viabilizado particularmente pela editora norte-americana Alfred A. Knopf Publishers, cujo método acabou destoando do *modus operandi* dos “arquitetos” do projeto de aproximação entre as duas culturas, que era apresentar um Brasil estereotipicamente amigável, sob a ótica norte-americana. Especializada na publicação de obras estrangeiras, especialmente latino-americanas, a casa publicou livros como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1933), *Angústia*, de Graciliano Ramos (1936) e *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado (1943). A divergência crucial entre a proposta da Alfred A. Knopf Publishers e o projeto governamental estadunidense está no fato de que a editora selecionava os livros a serem traduzidos e publicados segundo seu “objetivo de levar obras de caráter político ou ensaios que descrevessem a história do Brasil” (TOOGE, 2009, p. 65), rejeitando a fórmula “propagandística” da Divisão de Relações Culturais do governo norte-americano.

A partir da tradução de *Terras do Sem Fim*, a Alfred Knopf Publishers interessou-se pela obra de Jorge Amado a ponto de se incumbir da publicação da tradução dos romances subsequentes do autor. O proprietário da editora tornou-se amigo de Jorge Amado e grande

responsável – junto com sua esposa e sócia Blanche – por dar continuidade à penetração do texto amadiano no sistema de literatura traduzida dos Estados Unidos.

As atividades dos setores do governo dos Estados Unidos responsáveis pelo estreitamento das relações com os países latino-americanos através da cultura e dos negócios, assim como a atuação da Alfred A. Knopf Publishers, na publicação de romances traduzidos da literatura brasileira, trazem à baila um conceito que estabelece diálogo com a Teoria dos Polissistemas: a patronagem, termo cunhado por André Lefevere (1992). O estudioso define como patronagem “os poderes (pessoas e instituições) que podem fomentar ou tolher a leitura, a escritura e a reescritura da literatura”<sup>5</sup> e afirma que, “habitualmente, ela está mais interessada na ideologia da literatura do que na sua poética” (LEFEVERE, 1992, p. 15)<sup>6</sup>. Uma vez que a iniciativa de introduzir a literatura latino-americana no polissistema estadunidense, por meio da tradução, decorre de um projeto político e econômico com escopo claramente definido, é possível afirmar que, nesse cenário, a patronagem é exercida pelos sistemas político e econômico – promovendo transformações no sistema literário – em nome de uma ideologia. Não obstante, a vigilância ideológica de um governo neoliberal e anticomunista, como o norte-americano, não foi exercida de maneira autoritária, como o senso comum poderia supor. Jorge Amado, escritor de orientação marxista, perseguido pelo governo brasileiro, com o qual os *yankees* mantinham sólidas relações, não enfrentou grandes obstáculos para ter seus romances traduzidos e publicados naquele país.

A editora Alfred A. Knopf Publishers, ao assumir a tarefa de selecionar, traduzir e publicar os escritos de Jorge Amado e outros autores brasileiros, também exerce a patronagem, porém de maneira mais acerbada, por estar circunscrita na interseção entre o sistema econômico e o literário. O pendor ideológico de Alfred e Blanche Knopf se manifestou desde o princípio da sua relação com a literatura brasileira, elegendo o cunho político de romances produzidos no Brasil como fio condutor de seu projeto editorial. Frisamos que, de acordo com Lefevere, “o sentido de ‘ideologia’ aqui, não se restringe à esfera política” (LEFEVERE, 1992, p. 16)<sup>7</sup>, e as estratégias mercadológicas da editora possivelmente nortearam-se pelo que, para Silviano Santiago, em seu artigo *Uma Literatura Anfíbia* (2004), é um traço do público oriundo de países desenvolvidos: “[...] o leitor estrangeiro tende a buscar entre os livros de literatura que pretende ler aqueles que denunciam despididamente a condição miserável de grande parte da população brasileira

<sup>5</sup> Tradução nossa para: [...] “*The Powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature.*”

<sup>6</sup> Tradução nossa para: “*Patronage is usually more interested in the ideology of literature than in its poetics.*”

<sup>7</sup> Tradução nossa para: “[...] ‘ideology’ is taken here in a sense not limited to the political sphere.”

(SANTIAGO, 2004, p. 69)”, e, nesse aspecto os primeiros romances de Jorge Amado forneciam vasto material.

Para Lawrence Venuti, em *A Formação das Identidades Culturais* (2002), a seleção dos textos a serem traduzidos, que se dá em favor de um intento ideológico específico, frequentemente incorre no apagamento de traços culturais presentes no texto-fonte, domesticando-os, “inscrevendo neles valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas” (VENUTI, 2002, p. 129). No entanto, não é possível, sobretudo em se tratando dos romances de Jorge Amado, que carregam de forma tão patente as marcas do seu lugar de fala, obscurecer os traços culturais do texto de partida de forma integral – ainda que a prática tradutória se proponha a um *modus operandi* predominantemente domesticante. Os efeitos de tal impossibilidade, no caso de uma proposta menos domesticante, que se destina a “evidenciar a estrangeiridade do texto estrangeiro e criar um público-leitor mais aberto a diferenças linguísticas e culturais” (*Id., Ibid.*, p. 166), podem consistir na desestabilização do sistema receptor, ensejando um novo olhar para o texto estrangeiro e uma possível mudança dos paradigmas artísticos e ideológicos vigentes no polissistema receptor. Desse modo, a produção literária de Jorge Amado traduzida encerra uma potência transformadora para o sistema receptor, instaurando a possibilidade de alcançar mutações intrassistêmicas, a depender da estratégia preponderante no projeto tradutório.

*The Violent Land* (1946), tradução assinada por Samuel Putnam a partir do romance de Jorge Amado *Terras do Sem Fim* (1943), primeiro romance do escritor traduzido e publicado pela Alfred A. Knopf Publishers, já causava rumores antes mesmo da publicação: um artigo no *The New York Times* explicitava o caráter ideológico esquerdista do romance e de seu autor, embora não houvesse, na narrativa, nenhuma menção direta a partidos, ideologias ou movimentos sociopolíticos. O caráter político da escrita de Jorge Amado fazia-se inscrito na sua escrita e sempre foi uma das tônicas do seu texto, característica exposta de maneira mais flagrante durante os anos de sua militância no Partido Comunista, findos em 1956, quando rompeu com o Partido, depois que os crimes de Stalin foram tornados públicos.

O referido artigo é um exemplo do que Lefevere chama de reescritura, termo que alude a todos os metatextos e paratextos – termos cunhados por Gerard Genette e utilizados por Robert Stam (2006) – que circundam determinado produto da criação literária e que inserem, reposicionam ou mantêm o texto nos círculos das discussões acadêmicas e midiáticas e podem ensejar seu consumo ou rejeição por parte do público leitor. A reescritura, na forma de metatextos, como resenhas, comentários, artigos publicados em periódicos, trabalhos acadêmicos, edições com texto condensado ou simplificado, ou como paratextos – arte de

capa, ilustrações, prefácios, posfácios –, bem como as traduções – intralingual, interlingual e intersemiótica – comumente serve a propósitos ideológicos que orientam sua função dentro de um sistema.

Quer produzam traduções, trabalhos concernentes à história da literatura ou seus subprodutos mais compactos, obras de referência, antologias, crítica ou edições, os reescretores adaptam, manipulam os originais com os quais trabalham até certo ponto, geralmente para ajustá-los às correntes ou uma das correntes ideológicas e poetológicas dominantes do seu tempo. (LEFEVERE, 1992, p. 8).<sup>8</sup>

A potência transformadora da tradução deve-se ainda ao fato de que, de acordo com o teórico, essa forma de reescritura é, entre todas, a mais inteligível e a mais influente, “pois é capaz de projetar a imagem de um autor e/ou uma (série de) obra(s) em outra cultura, alçando o autor e/ou suas obras para além das fronteiras de sua cultura de origem” (*Id., Ibid.*, p. 9)<sup>9</sup>. Por outro lado, uma tradução forjada segundo um determinado prisma ideológico e incorporada ao polissistema de uma comunidade que não compartilha dos mesmos valores, pode acarretar o rechaço do texto e, por conseguinte, do autor.

*The Violent Land* chamou a atenção do público norte-americano em duas vertentes opostas: o romance trazia uma grande porção do que os estadunidenses viam como exotismo, pois Jorge Amado deslocava o candomblé para o universo da luta pela posse de terras no sul da Bahia, causando forte estranhamento no leitor, que não estava habituado àquele tipo de literatura (TOOGE, 2009, p. 73). A narrativa amadiana não era palatável ao gosto norte-americano; era um texto repleto de elementos culturalmente marcados, particularidades do Brasil, especificidades de um determinado local dentro desse país.

O leitor dos Estados Unidos acostumou-se a uma literatura estrangeira que tinha suas particularidades culturais amainadas pela tradução, em prol de uma leitura fluida, sem tanto atrito – o que contraria a afirmação de Paulo Henriques Britto, quando afirma que “quase sempre o leitor que recorre a uma tradução, embora cômico de não estar lendo uma obra original, exige que o texto mantenha as características dela” (BRITTO, 2012, p. 23), ou seja, uma tradução ilusionista, termo cunhado por Jiri Lévy, para designar uma tradução que dê ao leitor a “impressão” de que está lendo a obra partida. Nas palavras de Even-Zohar, “o *status*

<sup>8</sup> Tradução nossa para: “Whether they produce translations, literary histories or their more compact spin-offs, reference works, anthologies, criticism, or editions, rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time.”

<sup>9</sup> Tradução nossa para: [...] “because it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin” [...]

socioliterário da tradução não apenas depende da sua posição dentro do polissistema, mas a própria prática tradutória está também fortemente subordinada a essa posição” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 51)<sup>10</sup>. Assim, para que pudesse ter seu lugar no sistema norte-americano de literatura traduzida, a tradução do texto amadiano foi orientada nesse sentido, objetivando oferecer ao leitor uma leitura tão aplainada quanto possível. Nesse ponto, convergem, na figura do patrono, dois aspectos que haviam sido, de certa forma, dissociados por Lefevere: a ideologia e a poética.

Essa atitude domesticadora do mercado editorial norte-americano é expressa por Lawrence Venuti, em sua obra *The Translator's invisibility – a history of translation*, quando ele afirma ser a domesticação “uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua-alvo”. (VENUTI, 1995, p. 20)<sup>11</sup> Venuti defende a perspectiva estrangeirizante, que prioriza a preservação de termos culturalmente marcados no texto traduzido, como forma de resistência contra o apagamento de traços da cultura e da língua do texto de partida. Para o teórico, a estrangeirização – o oposto da domesticação – consiste em “uma pressão etnodesviante sobre tais valores para marcar as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro [...]”. (VENUTI, 1995, p. 20).<sup>12</sup>

A noção de estrangeirização pode alterar a maneira como as traduções são lidas e produzidas porque admite um conceito de subjetividade humana diferente das pretensões humanistas subjacentes à domesticação. (VENUTI, 1995, p. 24)<sup>13</sup>

Outro aspecto, que marcou a publicação de *The Violent Land*, foi o caráter de denúncia revelado pelo romance. A violência tecida pelo texto sem maiores sutilezas, expondo uma realidade visceralmente trágica das lutas pela posse de terras e pelo poder político, na região cacauera do sul da Bahia, especialmente no início do século XX, foi vista pelo público leitor e pela crítica norte-americana como exagerada e incômoda, o que dificultou a aceitação da obra nos Estados Unidos.

<sup>10</sup> Tradução nossa para: [...] “not only is the socio-literary status of translation dependent upon its position within the polysystem, but the very practice of translation is also strongly subordinated to that position.”

<sup>11</sup> Tradução nossa para: [...] “an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values.”

<sup>12</sup> Tradução nossa para: [...] “an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text [...]”

<sup>13</sup> Tradução nossa para: “The notion of foreignization can alter the ways translations are read as well as produced because it assumes a concept of human subjectivity that is very different from the humanist assumptions underlying domestication.”

As vidas retratadas e as relações humanas envolvidas frequentemente parecem distantes e desagradavelmente exóticas, se não incompreensíveis. Quando Jorge Amado, por exemplo, descreve um feiticeiro negro, ou um curandeiro, em seus ritos, nós tendemos a acreditar que ele está se entregando a um melodrama horrível; mas quem conhece o Brasil sabe que não é o caso, pois o feiticeiro e a feiticeira e tais cerimônias fetichistas como o candomblé e a macumba ainda acontecem comumente. (PUTNAM apud TOOGE, 2009, p. 79)

Traduzir Jorge Amado e deixar de lado esses aspectos seria impossível, pois o escritor, em toda sua produção, nunca abriu mão do duplo caráter de sua literatura: o compromisso estético, criticado por conta da linguagem próxima do falar popular; e o engajamento político. A obra amadiana endossa a afirmação de Silviano Santiago (2004, p. 66) de que “a atividade do escritor não se descola de sua influência política”, porém, em certa medida, contraria a opinião do ensaísta quando afirma que “a literatura brasileira tem feito caricatura, tem passado por cima da complexidade existencial, social e econômica da pequena burguesia, afiando o gume da sua crítica numa configuração socioeconômica antiquada do país” (p. 66).

*A Morte e a morte de Quincas Berro d'água* (1951) ficcionaliza a história de um respeitável funcionário público e pai de família que, em crise, rompe com a sociedade e liberta seu *alter ego*, recalcado por anos. Por sua vez, *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) reconstrói a alta sociedade do ciclo do cacau, em toda a sua pompa e deterioração, crises econômicas e morais, questionando a si própria; *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1966), por sua vez, é uma crônica de costumes das famílias de pequenos burgueses e de sua forma de lidar com o amor, as convenções sociais e os embaraços oriundos dessas relações.

Na década de 1960, o mundo encontrava-se polarizado pelo binômio capitalismo/socialismo. A Guerra Fria estava no seu auge e a União Soviética, que liderava o bloco dos países comunistas travava com os Estados Unidos, que estava à frente do mundo capitalista, conflitos nos campos político, ideológico, econômico, militar, tecnológico e científico. Cada um do seu lado e utilizando seus próprios meios – muitos deles semelhantes entre si – procurava cooptar diferentes países em torno de seus ideais, e as relações diplomáticas e militares que mantinham com outras nações seriam cruciais para a conquista ou preservação da hegemonia. No entanto, para os Estados Unidos um grande risco emergiu: a Revolução Cubana, sob a liderança de Fidel Castro, em 1959, havia instituído a ditadura marxista do proletariado, fazendo com que os dois países cortassem relações. A “ameaça vermelha” havia chegado ao continente americano e os Estados Unidos precisavam conter esse avanço e impedir que Cuba cooptasse outras nações da América. Assim, uma das medidas tomadas pelo governo *yankee* foi a de resgatar o antigo projeto da “Política da Boa

Vizinhança”. Com isso, o sistema político voltou a comunicar-se diretamente com o sistema literário, e as traduções de textos latino-americanos para o inglês ganharam novo fôlego. Entretanto, a retomada contemplou predominantemente a literatura de língua espanhola – no *boom* da literatura hispano-americana – negligenciando a produção brasileira.

Contudo, a literatura amadiana continuou a ter seu espaço na empreitada de Alfred Knopf e sua editora, e em 1962 o romance *Gabriela, Cravo e Canela*, publicado no Brasil em 1958, foi traduzido e lançado nos Estados Unidos sob o título de *Gabriela, Clove and Cinnamon*, o primeiro romance de Jorge Amado após a sua ruptura com o Partido Comunista, em 1956. A desfiliação do Partido e a posterior publicação do romance provocaram fortes críticas e ataques ao escritor, principalmente por parte de membros do PCB. Por conta de um novo estilo narrativo presente no romance recém-publicado, Jorge Amado foi acusado de ter abandonado a ideologia socialista, crítica rebatida pelo próprio autor, que declarou não ter se retirado da luta, simplesmente passara a “denunciar o stalinismo, a criticar os erros, a condenar os crimes que continuavam a se repetir” (SANTOS, 1993, p. 163). Portanto, houve uma mudança na forma estilística da crítica social e política, mas não deserção da luta.

A tradução de *Gabriela, Cravo e Canela* foi encomendada ao professor da Universidade de Stanford, James L. Taylor. O resultado, porém, não agradou os editores, que contrataram William Grossman para “melhorar o trabalho”, deixando-o “mais polido” (ROSTAGNO apud TOOGE, 2009, p. 94). Para o verbete “polido”, o Dicionário Aurélio lista, dentre outras definições, “alisado”, “liso” e “cortês” (FERREIRA, 2008, p. 639), termos que estão no mesmo campo semântico da palavra inglesa “polished”, que aparece no livro de Rostagno. Portanto, aparentemente, houve uma tentativa domesticadora de suavizar-se o texto, despi-lo de sua crueza, de sua natureza “áspera”, tão incômoda, que deixava um travo no melindroso paladar do público norte-americano. No entanto, a crítica não aprovou o produto e a tradução de Grossman recebeu a seguinte crítica do *Los Angeles Times*:

Compreensivelmente difícil é a tarefa de traduzir a qualidade poética da prosa de Jorge Amado. A inadequação de tom de várias traduções, a transposição de um número de expressões para um nível cultural mais alto ou mais baixo do que o usado pela personagem em questão e algumas omissões do texto original, embora deploráveis, não são suficientes para arruinar o estilo caracteristicamente fluente e refrescantemente popular do autor para o leitor falante do inglês. (HULET apud TOOGE, 2009)

A crítica um tanto mordaz à tradução deixa explícita a atuação do tradutor – embora subordinado às exigências do mercado editorial – como um sujeito construtor de significados,

transformador do texto de partida, produtor de ideologia, um sujeito visível, altamente exposto a críticas valorativas. A nota do periódico, ao fim, enaltece o texto de partida como vigoroso e consistente o bastante para não se deixar corromper, em sua “essência”, por uma tradução “infidel”, que, despudoradamente, “violenta” a obra. O jornal reproduz o discurso do senso comum a respeito da tradução: o de que o texto traduzido é sempre devedor do texto-fonte e que qualquer desvio do que se entende como a “essência” – semântica ou formal – do texto de partida configura infidelidade. Ainda a respeito da crítica, há outro ponto a ser considerado: o crítico afirma que o tradutor consegue manter “o estilo caracteristicamente fluente e refrescantemente popular do autor para o leitor falante do inglês”. O comentário resulta do fato de os romances de Jorge Amado serem notoriamente carregados de particularidades da cultura brasileira, mais especificamente baiana, por vezes, dificilmente compreendidas, mesmo em nosso país. Por isso, é difícil crer que uma tradução supostamente “fiel” reproduza a fluência que o crítico demanda, especialmente, se pensarmos que a tal fluência é, certamente, viabilizada por decisões do tradutor com o propósito de privilegiar o leitor do texto traduzido, polindo o “original”, aparando suas arestas, dando a ele um sabor tão americanizado quanto possível – prática comum no mercado editorial norte-americano. Temos, então, uma mostra de que a tradução não reproduz o texto-fonte, mas o recria e transforma; acreditamos que a tradução não contrai débito junto à obra de partida, mas suplementa-a; é:

Uma parte que se adiciona a um todo para ampliá-lo, um aditamento, um acréscimo [...] não é marginal ou secundária em relação a um todo a ela externo, pois é necessária para a sobrevivência do original (RODRIGUES, 2000, p. 208-9).

As traduções de cada romance de Jorge Amado mantiveram sua obra viva em diferentes nações, seja qual for o propósito que cada uma tenha tido.

Os romances amadianos continuaram a ser publicados no mercado norte-americano, um após o outro – *Os Velhos Marinheiros ou Capitão de Longo Curso* (1961) (*Home is the Sailor*, 1964), *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água* (1959) (*The Two Deaths of Quincas Wateryell*, 1965), *Pastores da Noite* (1964) (*Shepherds of the Night*, 1967), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966) (*Dona Flor and Her Two Husbands*, 1969) – dividindo opiniões. Aclamados por alguns críticos, principalmente pela poeticidade da narrativa e por trazer diversas personagens pitorescas, receberam avaliações negativas por parte de outros, aparentemente por ainda conterem cunho político com traços particularmente comunistas –



apesar da ruptura de Amado com o Partido ter ocorrido vários anos antes. As escolhas lexicais dos tradutores, que reconstruíram o romance na língua inglesa, tampouco conseguiram escapar às críticas. Mesmo as opções tradutórias mais domesticadoras, utilizando termos da língua-alvo, foram mal vistas, por terem sido feitas a partir de um vocabulário pouco comum na linguagem corrente dos Estados Unidos. Contudo, pode-se considerar tal fato como testemunho das transformações ocorridas na passagem do texto-fonte para o texto-alvo, no sentido inverso ao que foi mencionado anteriormente: aqui vemos o texto de partida rogando uma tradução que transforme a língua do texto de chegada. Barbara Shelby Merello, tradutora de grande parte da obra de Jorge Amado para a língua inglesa, em entrevista a Marly Tooge, declarou:

Ocasionalmente, eu não conseguia resistir a enriquecer nossa língua [inglês] com uma expressão comum do português, em vez de usar uma equivalente em inglês: “Ele tem o rei na barriga” – que frase maravilhosa! Não gosto de notas de rodapé em livros de ficção porque elas impedem o fluxo da narrativa, então incluí algumas palavras para explicar (TOOGE, 2009, p. 189).

Merello traduziu a expressão, palavra por palavra, explicando, em seguida, que se trata de alguém presunçoso. Eis o que Paulo Ottoni, apropriando-se do termo usado por Jacques Derrida, chamou de *double bind*, duplo contrato entre as línguas, ou “o implante de uma língua para o corpo da outra” (OTTONI, 2005, p. 60), no qual elas interferem e transformam-se mutuamente através da tradução, minando a busca pela fidelidade – na sua acepção tradicional. Essa reciprocidade só se manifesta na prática através da ação do tradutor, “que não se libera da imposição e da intervenção das línguas envolvidas na tradução” (*Id. Ibid.*, 2005, p. 53). A tradução transforma tanto o texto-fonte quanto o texto-alvo, tanto a língua de chegada quanto a de partida. A língua já não cabe mais em si, transborda, expande, extrapola limites impostos pelo pensamento tradicional. A tradução, *lócus* de manifestação do transbordamento e do *double bind* evidencia, segundo Ottoni, não somente a relação entre duas línguas, mas a existência de várias línguas, estando umas dentro ou fora das outras, dividindo-se e multiplicando-se.

O Brasil, no final da década de 1960, vivia o apogeu da ditadura militar, e o sistema político do país, contando com a contribuição de elementos centrais dos sistemas religioso e econômico – as grandes corporações industriais e comerciais, por exemplo –, de parte do sistema jornalístico e de uma parcela da sociedade civil, manipulava a patronagem, exercendo severo controle sobre a produção cultural do país – especialmente os sistemas

cinematográfico, musical e literário. As letras de canções, os roteiros de filmes e de peças teatrais, além de outros textos literários, assim como a produção da imprensa, de acordo com o Decreto-Lei nº 1.077, de 21 de janeiro de 1970, conhecido como Lei da Censura Prévia, deveriam ser avaliados pela Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal. Entretanto, alguns escritores, liderados por Jorge Amado e Érico Veríssimo, se recusaram a ter seus textos submetidos ao crivo dos censores e, em declaração pública, afirmaram: “[...] Em nenhuma circunstância mandaremos os originais de nossos livros aos censores, nós preferimos parar de publicar no Brasil e só publicar no exterior” (REIMÃO, 2011, p. 30). Tal resistência fez o governo retroceder e acrescentar que “estão isentas de verificação prévia as publicações de caráter estritamente filosófico, científico, técnico e didático, bem como as que não versarem sobre temas referentes ao sexo, moralidade pública e bons costumes” (*Id., Ibid.*, p. 30). Eis o sistema literário articulando-se internamente, contrapondo-se às coerções do sistema político, ao ponto de fazê-lo reformar os seus próprios dispositivos de maneira estratégica.

Contudo, a deliberação sobre o que seria um texto que atentava contra a moralidade, tão cara aos agentes do sistema político brasileiro, estava exposta à subjetividade dos censores. Alguns textos, com temática e conteúdo contrários à pretensa pudicícia do governo militar e seus patrocinadores, eram liberados, pois se apresentavam estilisticamente sutis. Outros eram censurados tendo ou não carga considerada subversiva. Tais enganos se devem particularmente ao fato de que a produção literária brasileira aumentou substancialmente entre o fim da década de 1960 e o início da década de 1970, e o parco número de agentes responsáveis pela avaliação e pelo parecer a respeito do conteúdo dos textos não dava conta da expansão dessa produção. A censura passou a ser imposta sobre diversos livros com base em elementos paratextuais – a publicação de qualquer livro de capa vermelha, por exemplo, era sumariamente proibida –, arquitextuais – o romance *A Capital*, de Eça de Queirós, foi rejeitado porque, para os censores, seu título, aludia à doutrina marxista – e em denúncias contra textos específicos, furtando-se a um exame mais minucioso da substância textual. A literatura politicamente engajada passou então a fazer uso estratégico da alegoria para escapar à censura, a exemplo de *Fazenda Modelo*, *Novela Pecuária* (1974), de Chico Buarque, baseada em *A Revolução dos Bichos* (1945), de George Orwell, e *Agá* (1974), de Hermilo Borba Filho (HALLEWELL, 2012, p. 649).

Ao final dos anos 60, Jorge Amado já era um escritor de renome no Brasil e em outros países, e seus livros figuravam entre os mais vendidos no mercado editorial brasileiro, servindo também como texto de partida para adaptações cinematográficas. Embora não

estivesse mais filiado ao Partido Comunista, Jorge Amado teve seus passos vigiados pelos governos autoritários brasileiros, dado o seu histórico de militância política e o cunho considerado sedicioso de seu texto – embora engenhosamente sutil na fase pós-PCB. Publicado em tempos turbulentos, *Tenda dos Milagres* (1969) foi, segundo Hallewell, “o primeiro romance brasileiro a alcançar a cifra de cem mil exemplares em sua primeira edição” (*Id., Ibid.*, p. 561), e as possíveis razões pelas quais o romance, que trata, entre outros temas, de repressão policial e insurreição popular, além de abordar a sexualidade das personagens de maneira patente, passou aparentemente incólume pelo crivo da censura são diversas: a narrativa transcorre predominantemente entre o início e a metade do século XX, ou seja, é anterior ao golpe militar de 1964; o texto amadiano, após sua desvinculação do Partido Comunista, era visto por muitos simplesmente como um retrato folclórico e pitoresco da Bahia, sem muita profundidade política ou estética; Jorge Amado, como dito anteriormente, já era um autor celebrado e respeitado nacional e internacionalmente. Uma mostra de sua importância nos âmbitos cultural e social brasileiro é o fato de que, após sua recusa em submeter seus romances à censura prévia, o governo militar reformulou o texto do referido Decreto-Lei. Some-se a isso o fato de que o título do livro, não denotando o caráter combativo do texto, possivelmente ludibriou os censores, em sua superficial verificação.

*Tenda dos Milagres* é um romance que trata também da miscigenação e do racismo, e o fato de ter sido publicado no Brasil no mesmo ano em que morreu Martin Luther King potencialmente tornaria emblemática a sua tradução e publicação nos Estados Unidos, levando-se em conta a efervescência sociopolítica e racial naquele país. O romance, em razão da contundente discussão política revelada ao longo da narrativa, era, potencialmente, uma ferramenta de acirramento do debate racial e de seus desdobramentos no âmbito sociopolítico e cultural do cenário norte-americano, acalorado pela morte do líder negro. Contudo, àquela altura, em razão da Guerra Fria, que agravou a rejeição dos norte-americanos a qualquer manifestação política, social ou artística que, de alguma forma, apontasse para uma orientação socialista, a produção literária de Jorge Amado já não tinha a mesma aceitação por parte da crítica e do público. O sistema político, constantemente no centro do polissistema estadunidense, mais uma vez mobilizava a sociedade e promovia transformações no sistema de literatura traduzida, dessa vez ocasionando a rejeição – ainda que parcial – do romance, portador de uma carga política visivelmente mais explícita que os quatro anteriores – traduzidos entre 1962 e 1969. Além disso, o *boom* da literatura hispano-americana nos Estados Unidos, nos anos 60 e 70, negligenciou a tradução da produção literária brasileira no período, o que, para Lawrence Venuti, decorre, sobretudo, do “interesse dos intelectuais

norte-americanos que consideravam as culturas hispânicas ‘fontes de energia política dentro de uma luta generalizada por uma sociedade justa’” (VENUTI, 2002, p. 318).

O empenho de Alfred Knopf em viabilizar imediatamente a tradução de *Tenda dos Milagres* poderia ter sido interpretado como uma atitude “incendiária” por alguns críticos, mas o fato é que o editor, além de sua estima e amizade por Jorge Amado, sentia um apreço especial pelo romance. Notável, também, é a confiança do escritor brasileiro na tradutora Barbara Shelby Merello, quando disse: “Fiquei muito contente quando soube que você o estava traduzindo. Sei assim que Pedro Archanjo sairá *inteiro* na edição de Knopf” (AMADO para SHELBY, em 30 de maio de 1970, apud TOOGE, 2009, p. 119, grifo nosso). Jorge Amado, apesar de sua postura, em geral, generosa e pouco impositiva em relação às traduções de seus romances, dá como certa a preservação da personagem principal na sua “integridade”, com todos os seus traços físicos, psicológicos, ideológicos e linguísticos. O posicionamento supõe que uma tradução que preserve a personagem na sua totalidade seja superior a outra que, de alguma forma, “corrompa”, omita ou acrescente algum traço que Pedro Archanjo inicialmente não possuía. Contudo, em uma tradução interlingual, de uma cultura para outra, com todas as divergências linguísticas, contextuais, políticas e históricas é possível conservar um personagem tal qual ele se apresenta e foi produzido pelo autor e foi interpretado na cultura do texto de partida? Não seria mais provável que Pedro Archanjo, mudando de um meio cultural para o outro, sofresse uma refração?

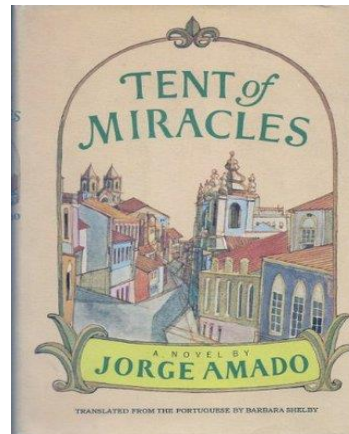
A personagem principal se nos afigura como amálgama de três personalidades que habitavam a experiência de vida do escritor: o *obá* Miguel de Santana, respeitada figura ligada ao candomblé; Manuel Querino, artista plástico, escritor e antropólogo, fundador do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, e o próprio Jorge Amado – que nos parece ter emprestado a seu protagonista algumas de suas próprias características –, além dos rastros de elementos da cultura baiana e do contexto sociopolítico e histórico que permeia a produção do texto. Acreditamos que o Pedro Archanjo delineado pelo autor inicialmente pode não ter sido o mesmo que ele construiu nas páginas do romance, e que certamente difere daquele que cada leitor do texto concebeu na sua interpretação ao longo do processo de leitura. No trânsito para a cultura norte-americana, Pedro Archanjo foi interpretado, ressignificado e reconstruído pela tradutora, não apenas a partir dos rastros da personagem amadiana e da cultura baiana e brasileira, mas também sobre os rastros do próprio repertório intelectual, cultural, ideológico e psicológico da tradutora, somados ao contexto cultural, histórico, político e ideológico da cultura receptora da tradução. Assim, acreditamos que o Pedro Archanjo da tradutora Barbara Shelby Merello, portanto, não remonta a uma origem absoluta. Será sempre uma construção

elaborada sobre os rastros de algo construído a partir de outros rastros, sem uma fonte primeira, de onde supostamente emana a verdade, e à qual a posterioridade deve tributo. Para Jacques Derrida,

O rastro não é somente a desapareição da origem [...], ela jamais foi reconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem. [...] Se tudo começa pelo rastro acima de tudo não há rastro originário. (DERRIDA, 1973 p. 75).

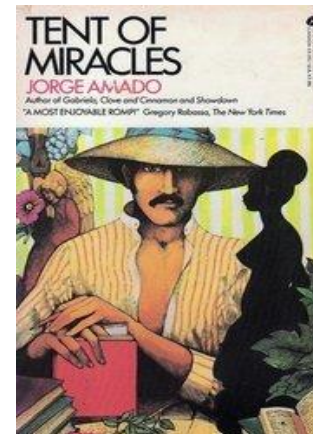
A resignificação de Pedro Archanjo é, portanto, uma metonímia da recriação do texto amadiano numa outra cultura e, por extensão, da própria atividade tradutória de modo geral. Uma vez que entendemos a tradução como um novo texto, constituído de rastros de outros textos – aqui, não estamos nos referindo apenas à concepção tradicional de texto, que remete ao documento escrito, mas a todo tipo de produção cultural, política, ideológica de uma determinada comunidade – o entendemos, portanto, não como “o” original, pois “nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução” (PAZ, 2009, p. 13). Todo texto é original, uma vez que, ainda segundo Octavio Paz, “cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único” (PAZ, 2009, p. 15), e traz em si as marcas que permeiam a interpretação do texto de partida, no processo tradutório – incluindo-se aqui as idiossincrasias do tradutor – e a configuração da cultura receptora.

Os questionamentos a respeito da transcrição de Pedro Archanjo no contexto cultural norte-americano poderiam partir, por exemplo, da análise de algumas capas de edições do romance publicado no Brasil e traduzido nos Estados Unidos. A primeira capa brasileira do romance publicado em nosso país traz uma ilustração representando, provavelmente, o carnaval, não fazendo qualquer alusão aparente a Pedro Archanjo. A primeira capa da tradução *Tent of Miracles*, de 1971, pela Alfred A. Knopf Publishers traz a imagem do Pelourinho. A edição publicada pela Avon books, em 1988, mostra Pedro Archanjo cercado por livros, e a edição de 2003 mostra somente o rosto da personagem principal – ver abaixo as capas.

Ilustração 5 – 1ª edição de *Tent of Miracles*

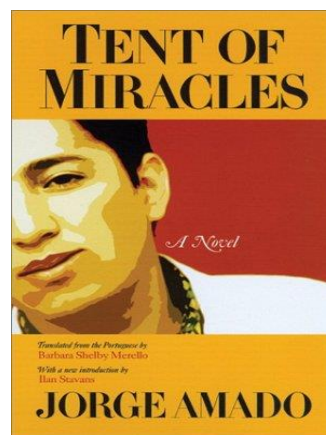
Fonte: Site [goodreads.com](http://goodreads.com)

Ilustração 6 – Edição da Avon Books



Fonte: Site [pinterest.com](http://pinterest.com)

Ilustração 7 - Edição de 2003 – The University of Winconsin Press



Fonte: Site [amazon.com](http://amazon.com)

Indagamos se é possível ao leitor norte-americano criar expectativas similares diante do contato com as diferentes edições, aí incluída a primeira edição brasileira. Essa prévia interpretação do romance a partir da relação paratextual com a capa não teria sido decisiva para a interpretação da obra em sua totalidade? O Pedro Archanjo que alcançou os Estados Unidos certamente não é o mesmo que saiu da literatura brasileira, e se distancia ainda mais do Pedro Archanjo que desembarcou em terras governadas pelos comunistas, por exemplo. Não há apenas um Pedro Archanjo, muito menos “puro” – por mais que se tente mantê-lo íntegro na sua constituição – nem mesmo para os leitores brasileiros.

O texto de Jorge Amado, assim como o de outros escritores brasileiros que tiveram seus romances traduzidos e publicados nos Estados Unidos desde a década de 1940, como Graciliano Ramos, Gilberto Freyre, Érico Veríssimo e José Lins do Rego, introduziu no

sistema literário norte-americano um tipo de literatura a que o público leitor daquele país não estava habituado. Nas palavras de Silviano Santiago, o leitor estrangeiro – aqui, obviamente, apontamos o norte-americano – “é pouco propenso a acatar, por um lado, a discussão política na estética e, por outro lado, os floreios estéticos na política. [...]. Ou Arte ou Política – define a direção do interesse na hora da compra” (SANTIAGO, 2004, p. 68). As traduções de romances brasileiros a partir dos anos 40 – em particular o produto do Romance de 30 – propuseram uma subversão dos paradigmas do consumo literário estadunidense, aliando o debate político aos recursos poéticos, dos quais o caráter híbrido da literatura brasileira sempre dispôs.

Havia, portanto, no sistema literário norte-americano, um “vácuo”, que a literatura brasileira traduzida naquele país se dispôs a suprir: – não intentamos, no entanto, julgar tal ausência como deficiência. Dessa forma, podemos afirmar que as traduções dos romances amadianos e de outros autores brasileiros incorporaram no sistema literário dos Estados Unidos um suplemento, no sentido que Jacques Derrida atribui à palavra: “O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude” (DERRIDA, 1973, p. 177). A mesma noção pode também ser atribuída à tradução em relação ao texto de partida. A tradução é produto de um exercício de leitura e interpretação (ARROJO, 2003), que se constrói, como já discutido anteriormente, a partir dos rastros de textos anteriores – incluindo, naturalmente, o texto de partida e os rastros que o formaram – e do lugar de fala do tradutor, resultando em um texto singular, que abriga diversos intertextos. Assim, as diferentes traduções de um determinado texto, ainda que para uma mesma língua – tradução interlingual ou intersemiótica –, serão sempre diferentes, e nenhuma delas será absoluta, ou definitiva, pois cada uma constitui um suplemento, uma nova perspectiva, permitindo a adição de um número ilimitado de outras interpretações e novos textos. O caráter perene da complementaridade permite a constante revitalização do texto de partida, conferindo-lhe maior longevidade. O texto amadiano se beneficiou dessa renovação operada pela tradução para diversas línguas, em diferentes nações, assim como pela tradução intersemiótica, ou seja, a recriação do texto em outros veículos midiáticos. As adaptações cinematográficas dos romances são exemplos contundentes de como as narrativas são recriadas e suas significações revisitadas e postas novamente no jogo interpretativo e nas pautas das discussões artísticas, acadêmicas e ideológicas, atualizando o texto de Jorge Amado e propiciando-lhe o frescor necessário à sua continuidade, ou permanência transformada, segundo Elizabeth Ramos, em conferência proferida na Universidade Federal do Ceará, em setembro de 2014.

Traduzir a obra de Jorge Amado configura uma tarefa instigante e extremamente desafiadora, sobretudo em face do estilo da sua prosa, da sua linguagem e da profusão de particularidades culturais – até para os brasileiros, a leitura dos seus romances pode ser um exercício desafiador. Traduzir os romances amadianos para uma língua hegemônica falada num centro dotado de poder político e cultural, como é o caso dos Estados Unidos, com seus padrões estéticos estabelecidos e, mais ainda, como parte de um projeto de cunho político, é tarefa que certamente envolve tensões entre o texto e o tradutor. Às suas idiossincrasias e ideologias somam-se forças extraliterárias e esses elementos convergem para um produto carregado de todas essas marcas – opções pessoais do tradutor, configuração política, patronagem, modismos, que podem interferir na recepção. cremos que obra amadiana sobrevive, no sentido benjaminiano, naquele país graças a todos esses fatores, somados à sua estética literária e à popularidade do escritor no Brasil e em outros países, especialmente nos europeus. Suas traduções, sejam quais forem os motivos pelos quais foram produzidas, são a razão da sobrevivência do legado cultural e intelectual de Jorge Amado, por paradoxal que possa parecer, visto que o autor nunca obteve do governo norte-americano visto de entrada naquele país, em razão de sua militância comunista e do cunho político contestador de sua obra.



## A TRADUÇÃO DE *TENDA DOS MILAGRES*

Ao romance *Tenda dos Milagres* (1969), para os que não renunciam às classificações, poderiam ser atribuídos diversos epítetos, todos apropriados: manifesto antirracista, louvor à liberdade em todos os seus aspectos, acalanto aos desvalidos, ode à mestiçagem racial e cultural, apoteose da obra amadiana. No entanto, o que possivelmente melhor definiria o romance seria designá-lo uma glorificação da cultura popular marcada de poeticidade e paixão pelo povo. Os traços da cultura popular perpassam todo o texto, expondo desde sua função política de empoderamento do povo e legitimação de seu legado, até sua relação com o sagrado e o sobrenatural, ora operando como pano de fundo para o desenvolvimento das relações entre as personagens, ora no centro do debate, questionando valores estabelecidos, resistindo e desestabilizando a ordem vigente.

Jorge Amado traduziu a cultura popular da Bahia segundo sua perspectiva trazendo seu repertório de experiências como testemunha e ator, dentro desse universo de imagens, sons, construções discursivas e representações, produzindo significados a partir de sua interpretação de uma Bahia ao mesmo tempo mítica e concreta, de múltiplas linguagens, algumas aparentemente desconexas entre si, mas que o autor fez convergir para compor seu texto-mosaico. Não está em jogo a questão da verdade ou da “fidelidade” da tradução que Jorge Amado teceu a partir de sua leitura da Bahia. Importa mais o fato de que sua tradução é mais uma entre tantas possíveis, uma vez que a Bahia, assim como o autor, é múltipla e são diversas as “verdades” a ela concernentes. Traduzi-la, portanto, não implica estancar suas possibilidades de significação – ao contrário, invocar outras e diferentes traduções, outras “verdades”.

Traduzir a cultura da Bahia é visualizá-la por determinado prisma, fotografando-a em seu movimento entre o aqui e o ali, o dentro e o fora, mirando algumas de suas diversas faces, que se recusam a dar-se por inteiro, dinâmicas, insubmissas e indecifráveis que são. Traduzir *Tenda dos Milagres*, uma representação dessa cultura, é fazer um retrato do retrato, outra dimensão de representação da cultura do texto de partida, um novo texto, plasmado a partir de novas perspectivas, rastros da língua, cultura, contingências históricas, políticas, ideológicas do polo receptor da tradução, traços coletivos e individuais que formam o sujeito tradutor. “Desmontar” um mosaico, uma rede de rastros, elementos fluidos e indômitos, interpretá-la, agregar – consciente e inconscientemente – outros rastros e tecer uma nova rede. Eis a empreitada tradutória. Reescrever num outro território, numa língua diferente, numa cultura

diversa, atendendo a demandas específicas, a Bahia que Amado concebeu, tão própria, peculiar, com tantas faces à mostra, outras tantas recônditas, é uma tarefa espinhosa e instigante.

Barbara Shelby Merello, ao receber de Alfred Knopf a incumbência de traduzir *Tenda dos Milagres*, já estava familiarizada com esse tipo de tarefa, uma vez que já havia traduzido para a língua inglesa outros textos literários de safra brasileira, incluindo alguns romances de Jorge Amado. Entretanto, algumas circunstâncias tornavam a empreitada ainda mais desafiadora. Além da complexidade temática do texto e da sua acentuada conotação política e cultural, o romance era declaradamente o predileto de Knopf (TOOGE, 2009, p. 158), além de ser considerado um dos mais relevantes da obra de Amado. Ademais, àquela época, a obra do escritor estava relegada a uma posição periférica no sistema norte-americano de literatura traduzida, e a tradução de um romance como *Tenda dos Milagres*, publicada num momento de forte tensão política nos Estados Unidos poderia deslocar a figura de Jorge Amado novamente ao centro do sistema.

No entanto, alguns pontos de conflito logo emergiram. Uma tendência preponderante do mercado editorial norte-americano, no que tange às traduções de textos estrangeiros, é a predominância da fluência textual. Se um texto apresenta marcas que podem estorvar a fluidez da leitura, tais marcas devem ser, de alguma forma, atenuadas ou suprimidas no processo de tradução. Essa prática não foi instituída pelo sistema literário estadunidense do século XX. O apagamento de traços linguísticos e culturais de textos estrangeiros já ocorria séculos antes de maneira mais ostensiva, e o exemplo mais notório é o conceito das “belas infieis”, em que tradutores franceses, no século XVII, operavam transformações profundas no texto, desviando-se da própria interpretação e imprimindo à tradução um aspecto demasiado diferente do que teria se suas escolhas tradutórias fossem mais convergentes com a interpretação semântica do texto de partida. Palavras condizentes com uma tradução mais “literal” eram substituídas por outras de diferentes significados, mas que trariam ao texto traduzido considerável enriquecimento estético, pois para a literatura francesa clássica, o apelo ao “belo” deveria sobrepujar a “integridade” semântica – atribuída a partir da interpretação do tradutor, não de uma significação absoluta. Termos que remetiam mais evidentemente à cultura do texto de partida eram, da mesma maneira, preteridas. Isso ocorria porque “a França clássica havia colocado sua língua como o modelo da comunicação, da representação e da criação literária” (BERMAN, 2007, p. 36) e as línguas e culturas estrangeiras ocupavam uma posição secundária nesses aspectos.

A orientação do mercado editorial dos Estados Unidos referentes à literatura traduzida, assim como o caso das “belas infieis”, configura o que Antoine Berman chamou de tradução etnocêntrica, definida da seguinte forma:

[...] Que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura. (BERMAN, 2007, p. 28).

A tradução etnocêntrica reescreve o texto direcionando sua forma e a produção de significados para os interesses próprios da cultura receptora, sejam eles de caráter predominantemente artístico ou político/ideológico, por vezes mascarando ou omitindo traços constituintes do texto de partida, são distintivos da cultura estrangeira. Para Berman (*Id., Ibid.*), um dos princípios da tradução etnocêntrica é o de que “a obra deve causar a mesma ‘impressão’ no leitor de chegada que no leitor de origem” (p. 33). Assim, se a leitura se deu de forma corrente, sem entraves ou estranhamento por parte do leitor na língua de partida, tal deve ser o efeito da tradução na cultura de chegada. Isso significa supor que a leitura do texto na língua de partida ocorre quase que invariavelmente de maneira aplainada, clara, fluente. No entanto, tomar isso como verdade seria um raciocínio simplista, que desconsidera as diversas formas estéticas que permeiam as literaturas e desconsidera as experiências individuais dos leitores na fruição dos textos – em qualquer língua/cultura. Uma vez que as impressões dos leitores de um texto escrito na sua própria língua e oriundos da mesma comunidade, por vezes, diferem diametralmente, e que nem sempre a fruição se efetua de modo desembaraçado, julgamos que dificilmente uma tradução que venha a “polir” o texto de partida, com o intuito de oferecer ao leitor do texto-meta uma leitura mais palatável, provoque nele as mesmas impressões experimentadas pelo leitor do texto-fonte. Acrescente-se o fato de que um mesmo texto de partida é lido de diferentes formas por diferentes leitores.

Um dos mecanismos dos quais a tradução etnocêntrica busca se utilizar é o que Lawrence Venuti (1995) denomina “invisibilidade do tradutor”, que, segundo o estudioso,

[...] Se refere a dois fenômenos mutuamente determinantes: um deles é o efeito discursivo ilusionístico, da manipulação da língua inglesa, por parte do próprio tradutor; o outro é a prática de ler e avaliar traduções que há muito predomina no Reino Unido e nos Estados Unidos, entre outras

culturas, tanto em inglês quanto em línguas estrangeiras. (VENUTI, 1995, p. 1)<sup>1</sup>

O efeito ilusionístico supostamente levaria o leitor à “ilusão” de que o texto foi escrito na sua própria língua, isto é, o que ele está lendo não é uma tradução, mas um “original”, tamanha a fluidez e naturalidade do texto traduzido. Ora, se o receptor tem a impressão de estar lendo o texto escrito em sua língua materna, a tradução como *performance* não é percebida, tampouco o tradutor é visível. “Sob o regime da tradução fluente, o tradutor trabalha para tornar sua atividade ‘invisível’ [...]” (*Id., Ibid.*, p. 5).<sup>2</sup> O efeito de invisibilidade decorre de procedimentos executados, obviamente, pelo próprio tradutor, o que, numa análise superficial e descontextualizada, constituiria um curioso paradoxo. O tradutor procede em direção a uma auto-renúncia, oferecendo-se em holocausto em nome de uma “ilusão”, e sua postura monástica nem mesmo o eleva à condição de mártir, pois uma das recompensas deste último – a notoriedade – é tudo o que o tradutor ilusionista não poderá alcançar.

Um recurso fulcral na trajetória rumo à invisibilidade do tradutor e a uma tradução ilusionística e etnocêntrica é a domesticação, que consiste no apagamento das marcas que mais explicitamente denunciam o texto como produto de uma cultura estrangeira. A própria ideia de tradução já indica uma prática domesticante, pois traduzir é inscrever o estrangeiro na cultura doméstica, permitindo que, de alguma forma, o receptor o acesse, tornando-o pretensamente menos estrangeiro. A postura domesticante e etnocêntrica manifesta-se não apenas na prática tradutória, mas também na própria seleção dos textos que compõem o sistema de literatura traduzida, elegendo aqueles que, mesmo provindo de culturas eminentemente distintas de centros hegemônicos, em certa medida, incorporam seus valores. O texto estrangeiro, que possui marcas menos explícitas de sua cultura, ou que manifesta uma absorção considerável de valores e traços linguísticos de culturas dominantes, já se oferece à tradução para as línguas hegemônicas, podendo tornar o processo de domesticação uma tarefa menos espinhosa.

A domesticação pode consistir, por exemplo, na recriação de um termo de caráter específico na língua de partida para o qual a interpretação e o repertório linguístico e cultural do tradutor encontram, na língua de chegada, algum termo ou expressão que ele julga ser o

---

<sup>1</sup> Tradução nossa para: “*It refers to two mutually determining phenomena: one is an illusionistic effect of discourse, of the translator’s own manipulation of English; the other is the practice of reading and evaluating translations that has long prevailed in the United Kingdom and the United States, among other cultures, both English and foreign language.*”

<sup>2</sup> Tradução nossa para: “*Under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work “invisible” [...].*”

mais próximo possível, em termos de função no contexto por ele interpretado. Por exemplo, no caso do nome de alguma iguaria própria de uma determinada comunidade para o qual não haja – ou o tradutor não conheça – uma tradução já consagrada, substitui-se o termo pelo nome de algum item da culinária da cultura de chegada que utilize os mesmos ingredientes – ou similares –, formas de preparo, ou ainda que tenha relevância cultural análoga. Ou, num exemplo mais simplista, na tradução de um romance que tem como *lócus* ficcional alguma cidade da Região Norte do Brasil para o inglês norte-americano, substituir açaí – fruta típica do local – por *blueberry* – mirtilo, fruta comumente consumida nos Estados Unidos –, ou ainda traduzir Pedro por *Peter*.

Na medida em que o processo de domesticação logra êxito em termos de fluência do texto traduzido e, por conseguinte, aceitação do público e rentabilidade comercial, a opção pode resultar em renúncia das possibilidades de expansão dos horizontes culturais das comunidades receptoras e introdução de uma nova estética para o seu sistema literário – considerando a diversidade estilística dos sistemas literários estrangeiros – e maior percepção das diferenças entre as culturas, o que poderia promover evolução nas relações diplomáticas, políticas e econômicas. O que o alto grau de domesticação também negligencia é a tentativa de compreensão dos mecanismos que forjaram a produção do texto estrangeiro, a emergência histórica a partir da qual foi concebido, e a rede de elementos tecida e matizada de forma ao mesmo tempo singular e plural, própria da cultura de partida.

A tradução excessivamente domesticante tende a uniformizar as impressões sobre diferentes textos – texto de partida e texto-meta – e ambiciona silenciar a diferença entre as línguas e entre as culturas, reduzindo-as a um suposto ponto de convergência, onde elas se emparelham, numa irmandade simulada. Contudo, a diferença, insubmissa, teima em aflorar, num ponto ou noutro. A tradução e seus desafios são manifestações evidentes da diferença em seus diversos aspectos, diferença que se rebela contra a universalização, a conformidade, a estabilidade.

Reflitamos, então, sobre a manipulação da ideia de diferença (em francês *différence*) operada por Jacques Derrida (1991). O filósofo busca suporte na etimologia da palavra, que remonta ao verbo *differre*, (diferir) do latim, levando-o à construção de dois significados. Um deles se pauta na distinção, na não-identidade, na diversidade, um “desvio espacial”. As línguas, assim como os signos, são diferentes entre si e a identidade de cada um se constrói não através dos traços a eles imanentes, uma suposta essência que diz o que é cada um, substância intrínseca e inextirpável. De acordo com Derrida, a identidade se delinea a partir

da diferença, é ser o que o outro não é, ou é um “não-ser o outro”, assim, o “não-ser” precede o “ser”.

O outro significado atribuído ao verbo *differre* é o de “remeter para mais tarde, [...] um desvio, uma demora, um retardamento [...]”, (DERRIDA, 1991, p. 39), “desvio temporal”. A ação expressa pelo verbo posterga *ad aeternum* o alinhamento absoluto entre as línguas e entre as culturas, pois não há um ponto de reconciliação ou ponto de convergência transcendental entre elas. Para Derrida, “diferir, nesse sentido, é temporizar, é recorrer, consciente ou inconscientemente, à mediação temporal e temporizada de um desvio que suspende a consumação e a satisfação do ‘desejo’ ou da ‘vontade’ (*Id., Ibid.*, p. 39). Seria como buscar a linha do horizonte, que estará sempre à mesma distância, inalcançável, em afastamento espaço-temporal, por mais que se navegue em sua direção.

*Differre*, portanto, não se limita a diferir (ser diferente) nem a postergar, procrastinar, mas se refere a ambos. Portanto, o substantivo derivado que abarcaria tais ideias não seria *différence* (diferença), mas *différance*, termo cunhado pelo filósofo e grafado propositadamente com a letra “a” em lugar de “e” para marcar sua dupla significação. A *différance* é a expressão ao mesmo tempo da diferença e do adiamento perpétuo de um acordo irrevogável entre as línguas, entre o doméstico e o estrangeiro, entre o “mesmo” e o “outro”, entre culturas distintas. A *différance*, portanto, se manifesta na tradução como as dobras no manto em que a domesticação busca envolvê-la, ou, no caso de uma postura menos domesticante, as “lacunas” deixadas pelo tradutor, que o leitor preenche a seu modo, de acordo com sua interpretação.

A alternativa de Lawrence Venuti às tendências etnocêntricas e, em determinados casos, imperialistas e xenofóbicas da domesticação, sobretudo no que tange à tradução de textos de um sistema literário periférico para um central – do português brasileiro para o inglês dos Estados Unidos, por exemplo –, é chamada de estrangeirização. Tal posicionamento consiste em estratégias diversas, como manter no texto traduzido termos que se referem a elementos emblemáticos daquela cultura, como por exemplo, aspectos religiosos, tal qual se encontram na língua de partida. Outro artifício estrangeirizante é a manipulação de recursos da própria língua-alvo, a fim de resistir aos seus próprios valores, como a utilização de arcaísmos ou construções sintáticas e semânticas não utilizadas na língua-alvo (VENUTI, 1995, p. 39), com o intuito de evidenciar a estrangeiridade do texto, promovendo prováveis estranhamentos por parte do leitor. Por outro lado, a domesticação, em certos casos, pode representar um meio de desnudar para o leitor o caráter de uma tradição, uma realidade histórica, ou uma especificidade referente à função que determinados itens desempenham no

texto, quando, por exemplo, o tradutor estabelece correlações entre uma celebração religiosa descrita no texto de partida e outra existente na cultura de chegada, com a mesma referência – o mesmo santo católico, por exemplo –, a fim de aproximar o leitor da sua interpretação do contexto em que tal item se apresenta no texto de partida.

Em *Tenda dos Milagres*, as marcas da estrangeiridade despontam em profusão, evidenciando traços de religiões praticadas no Brasil, da culinária típica da Bahia, de manifestações folclóricas e artísticas. O romance, portador de tantos elementos culturalmente marcados, possui uma resistência natural às tendências domesticantes, um texto – para os defensores mais ferrenhos da domesticação – arredo, fortemente “condimentado” e, por vezes, indigesto. Sua tradução, como processo que envolve a interpretação não apenas do texto, mas também dos contextos histórico, ideológico, cultural e estético em que foi construído, se apresenta como uma atividade que expõe de forma vívida as tensões entre o movimento de domesticação mais intensa e o pendor estrangeirizante.

No que tange à busca por uma tradução incisivamente domesticante, questionamos sobre quais estratégias resultariam na fluência do texto traduzido e em que medida tal objetivo pode ser alcançado. *Tenda dos Milagres*, cuja tônica é a resistência da cultura popular, capítulos inteiros são dedicados à descrição de rituais religiosos, de manifestações artísticas e folclóricas, ao combate a ideologias etnocêntricas e opressoras, buscando sobrepujar a parcela negra e mestiça do Brasil, apresentando-se como negação veemente de valores hegemônicos que se impõem sobre um povo e sua cultura, marginalizados durante séculos de tirania, quer institucionalizada, quer informalmente exercida, em ambos os casos, intensa e mordaz. Considerando tais fatores, o romance manifesta forte resistência à domesticação genérica, reducionista, apaziguadora de tensões, a estrangeiridade num de seus graus mais elevados, pois é estrangeiro também em sua própria nação.

Além da sua natureza vigorosamente assinalada por traços culturais e, portanto, resistente ao amplo polimento hegemônico, alguns fatores são dignos de registro, no tocante à tradução de *Tenda dos Milagres* para a língua inglesa, assinada por Barbara Shelby Merello e publicada nos Estados Unidos em 1971, pela Alfred A. Knopf Publishers, sob o título de *Tent of Miracles*: a dedicação de Alfred Knopf à difusão da literatura amadiana no polissistema norte-americano e seu cuidado com a preservação de traços da cultura presentes no texto. Essas características provêm, possivelmente, de sua ideologia, que, em grande medida, divergia da postura imperialista norte-americana que afetava o seu sistema literário. Ademais, Knopf era dono de declarada admiração pelo Brasil e amizade por Jorge Amado, fato que pode ter levado a uma preocupação ainda maior com preservação dos principais aspectos do

seu texto. Além disso, a tradutora, nascida nos Estados Unidos, viveu e trabalhou no Brasil, como membro do Serviço de Relações Exteriores do seu país (TOOGE, 2009, p. 109), o que lhe rendeu uma perspectiva distinta de outros tradutores norte-americanos de romances de Jorge Amado: a possibilidade de um olhar mais próximo dos contextos histórico, político e cultural do Brasil e uma relação presumivelmente mais estreita com o povo e a literatura brasileira. Por conseguinte, suas interpretações seriam construídas a partir de rastros consideravelmente distintos dos que comporiam o texto, caso a tradutora não houvesse usufruído dessa experiência.

Barbara Shelby Merello, que já havia traduzido *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água* para a língua inglesa, pela Alfred A. Knopf Publishers, assumiu a tarefa de traduzir *Tenda dos Milagres* num momento em que o editor também procurava um correspondente no Brasil e buscava para Amado mais popularidade no mercado literário estadunidense (*Id.*, *Ibid.*, p. 109). Para a realização de sua empreitada, Merello contou com o assessoramento – embora raro, por escolha da própria tradutora – do próprio escritor, que esclarecia, na medida do possível, o significado atribuído a itens lexicais de difícil compreensão para alguém alheio ao campo semântico-cultural no qual se inseriam. Simultaneamente, o revisor, contratado pela editora, também operava alguns ajustes no texto traduzido. Entretanto, as interferências mais frequentes e substanciais advinham do próprio Knopf, que sugeriu correções e substituições de termos (*Id.*, *Ibid.*, p. 110). Tal cenário atesta a intervenção direta da patronagem tanto no processo quanto no produto da tradução, indicando que o tradutor é o principal responsável pelas escolhas lexicais e estilísticas, porém o resultado do processo não está sujeito apenas à sua manipulação do texto, mas também à atuação de agentes que se relacionam de maneira mais direta com outros sistemas – político e econômico, por exemplo.

Afred Knopf mostrou-se satisfeito com a tradução de Merello e vislumbrava uma boa vendagem para *Tent of Miracles*, caso o livro fosse bem recebido, “como deveria ser em certos setores estratégicos [...] apesar de todo seu material exótico” (KNOPF apud TOOGE, 2009, p. 118) – apesar de não esclarecer quais seriam esses “setores estratégicos”. Knopf tinha consciência de que o caráter “exótico” do romance – que preferimos descrever com “culturalmente marcado” – poderia provocar a rejeição do público, de maneira geral. Havia, naturalmente, a preocupação do empresário com as consequências econômicas do estranhamento ao texto, sugerindo, como forma de mitigar o estranhamento, a inclusão de um glossário – paratexto que pode ser considerado ferramenta de domesticação. Entretanto, Knopf mantinha-se firme na crença de que o texto poderia ser apreciado por estudiosos



interessados na discussão da temática racial e cultural, como sociólogos, antropólogos, artistas, ou ainda fruidores de uma literatura politicamente questionadora.

Parte da crítica especializada norte-americana, embora tenha ressaltado algumas qualidades do texto, descrevendo-o, por exemplo, como um “tributo ficcional à Bahia”, ou uma “sátira construtiva das relações raciais no Brasil” (Alan Cheuse, *Los Angeles Time* de 19 de setembro de 1971 apud TOOGE, 2009, p. 122), enxergou no romance lacunas que o esvaziariam qualitativamente. L.J. Davis, do *Washington Post*, em 12 de setembro de 1971, refere-se ao texto como “um livro sentimental e casual demais para ser considerado um bom romance” (DAVIS apud TOOGE, 2009, p. 123), e uma dessas lacunas seriam os “ininteligíveis africanismos”. Nota-se, com isso, o estranhamento como justificativa para um julgamento um tanto depreciativo, indicando, mais uma vez, a preocupação da crítica em manter a fluência de um texto traduzido como um dos parâmetros para avaliação da literatura estrangeira.

Gregory Rabassa (apud TOOGE, 2009, p. 123), por sua vez, afirma que, em certos momentos, “o livro vira um exercício de vocabulário”, por conta do grande número de coloquialismos e termos em iorubá, o que, segundo ele, esvazia a discussão política que o romance propõe. O que aparentemente escapou a Rabassa é o fato de que os africanismos e a linguagem popular, que matizam todo o texto, são também manifestações do posicionamento ideológico de Jorge Amado.

Entre o compromisso ideológico do projeto de Alfred Knopf, a busca pela aceitação da crítica e do público leitor, que prezam uma tradução polida e aplainada, e os componentes que moldaram o sujeito-tradutor – suas concepções sociológicas, antropológicas, políticas, culturais seu conhecimento acumulado e sua constituição idiossincrática, assim como a ótica de alguém que habita o país em que o texto de partida foi produzido –, produziu-se um texto em que a transcrição cultural e o jogo linguístico se interpenetram num grau acentuado, tecendo uma rede de significações que não resulta na reprodução do texto de partida, tampouco num texto familiar à cultura receptora, mas numa intersecção, ou mediação entre duas línguas/culturas a partir da interpretação da tradutora, o que não significa o apaziguamento das tensões envolvidas na tradução.

### 3.1 A TAREFA DA TRADUTORA

#### 3.1.1 O título

A própria literalidade da tradução do título do romance, *Tenda dos Milagres*, como *Tent of Miracles*, pode, a princípio, camuflar o desafio imposto à tradutora, sugerindo alguma reflexão. A palavra “tenda” é definida como: 1. barraca de campanha; 2. barraca de feira; b. pequena oficina de artesanato (FERREIRA, 2004, p. 704). Uma análise superficial indicaria que a definição que melhor se relaciona com o contexto do romance é a terceira. No entanto, a leitura do romance revela a extensão semântica e a multiplicidade funcional da Tenda dos Milagres.

A Tenda é o ateliê, onde Lídio Corró, melhor amigo de Pedro Archanjo, protagonista da trama, cumpre o ofício de artista plástico, “riscando milagres”, ou seja, recriando, em forma de quadros, as graças alcançadas pelos adeptos da fé católica, milagres atribuídos a diferentes santos e narrados pelos beneficiários das bênçãos divinas. A Tenda, portanto, é mais do que uma oficina onde um artista plástico exerce sua profissão e recebe seu pagamento. É o lugar em que os milagres tomam forma, e a fé materializa a gratidão dos fiéis aos santos, renovando a aliança entre o sobrenatural e o terreno.

No entanto, o local serve também, durante certo período, como tipografia para a impressão dos livros de Pedro Archanjo a respeito da cultura baiana e da miscigenação nas famílias aqui existentes, desde o início do processo de colonização. A Tenda é também palco de manifestações artísticas populares, como o rudimentar cinematógrafo, criado por Pedro Archanjo e Lídio Corró, e que projeta figuras recortadas de bonecos, encenando comédias, para entreter os moradores do Pelourinho e de localidades circunvizinhas.

Se durante o dia era intenso o movimento, de noite muito mais. A animação cresce na Tenda dos Milagres desde que o acender das lamparinas anuncia a hora do espetáculo. Depois, apenas os amigos e as formosas, a conversa desatada, ao deus-dará, a la godaça. (AMADO, 1970, v.12, p. 62).

Por todas essas razões, a Tenda dos Milagres é a reitoria do que Jorge Amado chama de universidade popular do Pelourinho (AMADO, 1970, p. 7), que se estende por outros bairros, onde as classes populares exercem seus ofícios, sua arte, seu lazer e propagam seu conhecimento.

A opção inicial de Barbara Shelby Merello teria sido “*The Miracle Shop*”, afinal, a palavra *shop* pode ser compreendida como loja, fábrica, oficina ou estúdio. Entretanto, Alfred Knopf entendeu que “*Tent of Miracles*” seria a melhor escolha, pois a palavra *tent* seria “passível de ser ampliada e de cobrir todos os tipos de lugares sem causar nenhuma perturbação ao leitor” (TOOGE, 2009, p. 119). De fato, *shop*, 1. Uma loja, geralmente pequena ou com um número limitado de itens à venda; 2. Local de negócios; 3. Local para execução de trabalhos manuais<sup>3</sup> (HEINLE, 2004, p. 871), traduzido também como oficina ou fábrica (VALLANDRO, 2008, p. 440), poderia limitar o alcance semântico e indicar apenas a função artística, laboral e econômica da Tenda dos Milagres.

A palavra “tenda”, assim como a inglesa “*tent*”, pode também remeter a moradia, abrigo, proteção, no seu sentido mais usual, assim como na acepção mais abstrata e metafórica do termo, usada inclusive no sentido religioso: “Esta é a tenda de Deus com a humanidade. Ele vai morar com eles” (Ap 21, 3).

O termo “milagres”, “feito[s] ou ocorrência[s] extraordinária[s], não explicável[is] pelas leis da natureza”, ou “acontecimento[s] admirável[is], espantoso[s] (FERREIRA, 2008, p. 495), traduzido no texto em inglês como “*miracles*”, que segue a mesma linha semântica – “evento extraordinário manifestando a intervenção divina em assuntos humanos”<sup>4</sup> (MERRIAM-WEBSTER) – remete ao ofício de Lídio Corró, que recria em suas telas, os prodígios operados pelos santos católicos. Entretanto, esses não são os únicos milagres a povoarem a Tenda. A sobrevivência das manifestações culturais populares, depreciadas pela elite eurocêntrica, preteridas pelas instituições que representam o poder público, tem na Tenda um de seus nichos. Resistir, em meio a tantos reveses e opressão, parece improvável – quiçá impossível – mas a fé do povo em si próprio opera o milagre da transformação das pedras do despotismo no pão que propicia sua sobrevivência, o milagre da multiplicação e perpetuação da sua cultura. O termo inglês *miracle* pode expressar o alcance do “milagre” em todos esses aspectos.

A Tenda dos Milagres, por todas as razões mencionadas, além de principal fonte de renda de Lídio Corró, é um templo da fé no divino, onde os milagres se materializam em tela, pincéis e cores, ao mesmo tempo em que é o abrigo da cultura do povo, em sua forma mais secular, domicílio da liberdade e da celebração do profano.

<sup>3</sup> Tradução nossa para: “1. a store, usually small or with a limited number of items for sale [...]; 2. a place of business [...]; 3. a place to work with one’s hands [...].”

<sup>4</sup> Tradução nossa para: “an extraordinary event manifesting divine intervention in human affairs”.

A profissão de Lídio Corró é riscador de milagres, e aqui, riscar significa desenhar ou pintar. Seu ofício se configura da seguinte forma: alguém que estivesse atravessando um problema de difícil solução – sobretudo casos de doença – fazia uma promessa para determinado santo e, alcançada a graça – ou milagre, como também era conhecido o feito –, o devoto ia até o riscador, narrava-lhe de que forma o milagre havia ocorrido e encomendava uma pintura que o representasse.

Quem fez promessa a Nosso Senhor do Bonfim, a Nossa Senhora das Candeias, a outro santo qualquer, e foi atendido, mereceu graça, benefício, vem às tendas dos riscadores de milagres para lhes encomendar um quadro a ser pendurado na igreja, em grato pagamento. (AMADO, 1970, v.12, p. 17).

Os quadros onde se riscam milagres são formalmente conhecidos como tábuas votivas, e são compostos por uma pintura e uma legenda. Segundo Oliveira,

Dividem-se em três planos: no terço inferior, a legenda com o nome do miraculado e as circunstâncias e data em que ocorreu o milagre; no terço médio, a figura do milagrado, em seu quarto, geralmente deitado em posição pré-mortuária; no plano superior, habitualmente à esquerda, representa-se a divindade, geralmente envolta em raios ou nuvens, que propiciou a graça. (OLIVEIRA, K. 2008, p. 47).

Cada obra servia de modelo para “riscos” posteriores. Apesar do seu compromisso de representar um acontecimento, os riscadores, em muitos casos, exerciam sua imaginação de forma consideravelmente livre, particularmente, quando quem encomendava a obra não fornecia uma narrativa detalhada do milagre – embora, em geral, seguissem, de alguma forma, um padrão estabelecido. As tábuas votivas, por serem produzidas por artistas oriundos das camadas mais populares, geralmente, encomendadas por fiéis pertencentes ao mesmo extrato social, não eram consideradas propriamente manifestações artísticas. O material, com o qual os quadros eram confeccionados, variava desde os de melhor qualidade, como algum tipo de madeira nobre, até os mais improvisados, feitos com pedaços de caixote. Normalmente, as peças encomendadas não possuíam grandes dimensões, o que tornava o custo acessível para os devotos. (SCARANO, 2004, p. 75).

A figura do riscador de milagres era bastante popular no Brasil até a metade do séc. XX. O “risco” do milagre, como era conhecida a representação pictográfica de uma graça concedida por uma divindade católica, é um dos vários tipos de *ex-voto*, isto é, um “quadro, imagem, inscrição ou órgão de cera ou madeira etc. que se oferece e se expõe numa igreja ou numa capela em comemoração de um voto ou promessa cumprida” (FERREIRA apud

OLIVEIRA, J.2013, p. 5). A variedade dos tipos de ex-voto é vasta, indo dos mais prováveis e “condizentes” com o sagrado, até os mais insólitos. Além dos quadros pintados pelos riscadores e das esculturas talhadas pelos santeiros, existem “cartas, placas, objetos orgânicos, esculturas trabalhadas em alta reprodutibilidade” (OLIVEIRA, J. 2013, p. 3). Em inúmeras religiões há uma relação “mercadológica” entre os fiéis e as divindades configurada em constantes barganhas, que se pagam por meio de orações, bênçãos, sacrifícios, milagres, penitências e graças. No âmbito do catolicismo brasileiro, o ex-voto é uma dessas importantes moedas de troca dessa relação. A principal distinção entre o risco do milagre e os demais tipos de ex-votos é o fato de que um “procura comunicar-se, informando determinada ocorrência” e o outro “intenciona apenas uma reverência” (VALLADARES apud OLIVEIRA, J. 2012, p. 4). De acordo com Oliveira (2010), restam, no Brasil, poucos riscadores de milagres. “A marca da evolução da história econômica é clara. Hoje, concluímos que a fotografia veio sobrepor à pintura” (OLIVEIRA, J. 2010, p. 6), talvez pela sua praticidade e imediatismo, talvez pelo seu custo relativamente baixo, ou ainda, por produzir uma representação mais documental e verossímil. Atualmente, os tipos de ex-votos mais recorrentes são os escultóricos, principalmente aqueles que representam as partes do corpo humano afetadas e para as quais a graça é pedida.

**Ilustração 8 - “Riscos” de Milagres (a)**



**Fonte: Blog Stories of Miracles**

**Ilustração 9 - “Riscos” de Milagres (b)**



**Fonte: Blog La Casa Park**

A expressão “riscador de milagres”, na contemporaneidade, pode, a princípio, ocultar a dimensão da importância de tal atividade para o campo das manifestações culturais brasileiras, se considerarmos que uma das definições do verbo “riscar” remete ao ato de simplesmente delinear, ou esboçar um projeto ou representação pictórica. No entanto, riscar milagres consiste em recriar, por meio da pintura, em traços e cores e traços vigorosos, o relato de um prodígio, como forma viável de materializar o sobrenatural, registrando, dessa

forma, uma das marcas mais representativas da cultura popular, marcando seu lugar na História de um povo e de uma nação.

Os termos “riscar” e “riscador” de milagres podem marcar a distinção entre esse tipo de artista plástico e os demais, quanto à sua motivação. Nesse caso, a obra não é apenas produto da pulsão criadora do artista, mas é motivada pela fé do devoto, e o matrimônio entre arte e religião se concretiza num retângulo preenchido por cores e forma – sem se limitar a ele. Contudo, tomando o personagem-riscador Lídio Corró como exemplo, a obra não se coloca em relação de débito com o relato do devoto a respeito do milagre.

Por se tratar de uma tradução intersemiótica, ou seja, da “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 2000, p. 65), transcrição, ou, ainda segundo Jakobson, uma transmutação, o trabalho do riscador de milagres é uma recriação, uma ressignificação da narrativa do devoto. Trata-se de uma nova narrativa, um novo olhar, uma construção a partir daquilo que já é uma construção – o relato do milagre.

Construção, porque tudo o que se tem no momento do relato é a palavra de quem conta, única referência ao “fato”. Essa construção, ou representação, é uma interpretação do “acontecimento”, uma tradução do “fato” plasmada a partir de um determinado ponto de vista, ideologicamente fundamentado, interessado, permeado pelas idiossincrasias do contador, assim como o que narra o milagre a Lídio Corró: “foi milagre de primeira, seu Corró, aquilo não era uma onça, era um despropósito de bicho sem entranhas, os olhos, acredite, uma iluminação” (AMADO, 1970, v.12, p. 102). O evento ganha ares de grandeza na voz do narrador, o que justificaria a súplica, a relevância da intercessão do santo, conferindo grandeza ao milagre, a gratidão do devoto e sua relação de débito com o santo e, como consequência, a responsabilidade do riscador em recontar, com seus traços, o feito da divindade, sem deixar de incluir os detalhes mais significantes e ainda assegurar a qualidade estética de que o milagre era digno.

A pintura ou “risco” do milagre é uma leitura e uma interpretação do relato, sendo, portanto, uma releitura e reescritura do “fato”, ou seja, uma nova construção, um novo texto, que tem como referência inicial uma narrativa anterior. Para muitos, o fato de a pintura ter como ponto de partida o relato pressupõe uma dívida, uma obrigação de “fidelidade” ao milagre alcançado. Tal pressuposto, porém, suscita alguns questionamentos, visto ser o relato do milagre uma interpretação do “acontecimento”, a construção de uma “verdade”, tecida a partir da perspectiva de pelo menos um indivíduo, carregada de elementos do consciente e do inconsciente desse sujeito somados aos contextos histórico e cultural em que ele está imerso. Em outras palavras, uma leitura parcial – leia-se parcial não como deficitária, mas como não

absoluta ou definitiva. Octavio Paz afirma que “a linguagem torna-se paisagem e esta paisagem, por sua vez, é uma invenção, a metáfora de uma nação ou de um indivíduo” (PAZ, 2009, p. 19). A “paisagem”, que a narrativa do milagre descreve, revela não apenas o próprio milagre, mas o contador e a comunidade do qual ele é parte e porta-voz. Ora, se o relato do milagre é produto de uma leitura parcial, como estabelecer uma relação de “fidelidade” entre a narrativa oral e o “fato”? A “fidelidade”, portanto, aqui não nos parece cabível.

Poder-se-ia argumentar que a “fidelidade” esperada estaria entre a narrativa oral e o “risco” do milagre, sendo a narrativa o texto “original” e o “risco”, sua tradução. Se o relato do milagre consiste numa construção passível de questionamentos quanto à “veracidade” ou “integralidade do fato”, desestrutura-se aqui o conceito de “originalidade”, como visto tradicionalmente, pois nem mesmo o “original” é puro, ou seja, “nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução” (*Id., Ibid.*, 2009, p. 13). Como vimos anteriormente, a representação pictórica do milagre é uma leitura interpretativa do relato, ou seja, uma reconstrução do acontecimento, uma ressignificação desse milagre e, assim, outro texto. Portanto, ainda que seja uma tradução, a pintura do milagre é uma obra original, pois, “todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único” (*Id., Ibid.*, 2009, p. 15). Essa outra obra é, também, carregada de sensibilidade, percepção, impulsos e ponderações do artista, aliados ao seu lugar de fala. A obra de arte, além de se construir sobre os rastros da narrativa de onde parte, relaciona-se com todo o repertório de histórias, experiências afetivas, sociais, políticas, culturais, artísticas e sensoriais do autor. Afinal, “cada elemento se constitui a partir do rastro dos outros elementos da cadeia ou do sistema” (DERRIDA apud RODRIGUES, 2000, p. 198). Esses elementos se relacionam “guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar com o elemento futuro” (*Id., Ibid.*, 2000, p. 198). Deparamo-nos, então, com a impossibilidade de se estabelecer uma relação de “fidelidade”, ou de pura e simples repetição do que foi narrado, tal qual pretendia um dos clientes de Lídio Corró, quando ordenou: “Quero um quadro com tudo que contei, tudo, sem tirar nem pôr”. (AMADO, 1970, v.12, p. 102)

Essa impossibilidade pode ser explicada, também, pelo fato de que o texto “original” não é um “objeto estável, ‘transportável’, de contornos absolutamente claros, cujo conteúdo podemos classificar completa e objetivamente” (ARROJO, 2003, p. 12). Ainda a esse respeito, Cristina Carneiro Rodrigues afirma que “o pressuposto da equivalência [...] só teria lugar em um sistema em que houvesse um centro, um ponto fixo” (RODRIGUES, 2000, p. 200), e o milagre, a cada vez que contado oralmente, sofre algum grau de modificação, não

tendo, portanto, uma “essência” determinável, um significado absoluto que possibilitasse correspondência linear entre as diferentes formas de significação. A pesquisadora também defende que “a tradução só poderia ser uma operação que transfere, ou transporta significados, se houvesse a possibilidade do ‘significado transcendental’” [...] (*Id., Ibid.*, 2000, p. 192).

No campo da tradução, incluindo-se, evidentemente, a tradução intersemiótica, a busca pela “fidelidade” é pauta de uma discussão contínua, fundamentada numa hierarquia platônica entre o texto de partida e a tradução. No caso do ofício de Lídio Corró, o milagre estaria no nível do ideal, a “essência” do acontecimento; o relato oral seria a representação, a materialidade justa, que nos é acessível, desprovida de essência, porém autorizada pela sua “proximidade factual” com o acontecimento; o “risco” do milagre, na condição de representação da narrativa oral, seria, portanto, um simulacro, “imitação afastada no terceiro grau da verdade” (PLATÃO, 1997, p. 374). Esse é um pensamento corrente, quando se avalia uma tradução intersemiótica – ou “adaptação”, como é comumente chamada. Temos, como exemplo, inúmeros filmes baseados em romances e que, por inúmeros fatores, são considerados “infieis” à obra que lhes deu origem, sendo, conseqüentemente, tratados como inferiores. Em contrapartida, Robert Stam acredita haver uma “interminável permutação de textualidades, ao invés de ‘fidelidade’ de um texto posterior a um modelo anterior” (STAM, 2006, p. 21).

O exemplo de Lídio Corró vai de encontro à crença tradicional na inferioridade e subserviência. Através do seu trabalho, o milagre ganhava cores, luzes e podia ser visto e sentido durante anos, por todos os que se dispusessem a contemplar a sua obra de arte. O ofício do riscador perpetuava o milagre, dava-lhe sobrevida. Lídio era criativo, “riscando o milagre portentoso, [...] deixa[va] a imaginação correr” (AMADO, 1970, v.12, p. 102), ignorando a relação de subserviência para com o milagre.

[...] não pensa na grandeza da graça concedida, na categoria do prodígio, do próprio quadro decorrem seu sorriso e seu contentamento: da luz obtida, das cores e da composição difícil, com as figuras, a fuga dos cavalos, o santo e a mata virgem (AMADO, 1970, v.12, p. 99).

No âmbito da lógica platônica, não conseguindo reproduzir uma suposta integralidade do relato oral, essa nova criação artística não se configura como cópia, “uma imagem dotada de semelhança” (DELEUZE, 1974, p. 263), mas como um simulacro, “construído sobre uma disparidade, uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude”. (*Id., Ibid.*, p. 263) O “risco” do



milagre era um simulacro, sim. Mas não o simulacro platônico, relegado a um posto inferior, em eterno débito com a “essência”. Ao invés disso, o “risco” do milagre, como força de criação, “encerra uma potência positiva” (DELEUZE, 1974, p. 267).

Pelo menos das duas séries divergentes interiorizadas no simulacro, nenhuma pode ser designada como original, nenhuma como cópia. Não basta nem mesmo invocar um modelo do Outro, pois nenhum modelo resiste à vertigem do simulacro. Não há mais ponto de vista privilegiado do que objeto comum a todos os pontos de vista. Não há mais hierarquia possível: nem segundo, nem terceiro [...] (*Id., Ibid.*, p. 267).

Lídio não negava o acontecimento, mas subvertia o *status quo* que submete o artista à mera reprodução, reconstruindo o milagre conforme o sentia e interpretava.

Não se pode dizer que a subversão do platonismo consista apenas em virar a pretensão do pretendente contra a fonte da pretensão, o simulacro contra o modelo; o fundamental de sua estratégia antiplatônica de glorificação dos simulacros é abolir as noções de original e derivado (...) (MACHADO, 2009, p. 48).

Grande parte dos riscadores de milagres tinha a preocupação de retratar o milagre seguindo à risca as palavras do narrador, procurando incluir no pequeno espaço do quadro, os pormenores da obra divina, sem deixar de dar um lugar de destaque à divindade que havia concedido a graça ao devoto, conforme preconizava a cartilha do seu ofício. A razão de ser do “risco” não era exaltar o perigo experimentado pelo fiel, nem a sua recuperação ou a sua sobrevivência. O “risco” do milagre existia em função do santo e de sua glória, e a representação pictórica da façanha só deveria concorrer para a exaltação da divindade. Isso, pode-se imaginar, não deixava margem a “desvios” ou interpretações que parecessem muito particulares, porque os riscadores estavam não apenas comprometidos com os fiéis que lhe encomendavam a obra, mas também presos por um laço de reverência que os atava ao santo. No entanto, Lídio Corró não se prendia a essas convenções. Para ele, sua arte não tinha apenas valor de culto. Era a expressão da sua alma e ele mantinha com ela uma relação de intimidade: era a *sua* obra. “Na meia-luz do fim da tarde, ao roxo clarão crepuscular, mestre Corró, sincero e comovido, admira o trabalho terminado: uma beleza”. (AMADO, 1970, v.12, p. 104) Seu encantamento pelo próprio trabalho chegava ao ponto do desejo de mantê-lo na Tenda dos Milagres, tal o embevecimento provocado pelo quadro.

Por vezes, ao término de um milagre riscado na arte e no capricho, mestre Lídio Corró experimenta o desejo de desistir da remuneração, de reter o quadro, de não entregá-lo, deixando-o na parede da oficina. Os mais bonitos, pelo menos (AMADO, 1970, v.12, p. 107).

Lídio Corró tinha reverência pelos santos, conforme atestado na sua pintura e nas legendas que compunham o quadro. Porém, não condicionava seu trabalho à grandeza do santo. Seu esmero em destacar a figura da divindade no quadro poderia depender de quão tocante ou dramática ele julgasse ter sido a proeza. “Vou caprichar no santo, ele fez por merecer” (*Id., Ibid.*, 1970, v.12, p. 103). Para Lídio, por vezes, o que o encantava no relato do milagre não era a tensão ou o perigo de morte que rondava a cena. Tampouco era o clamor do devoto ou a importância do santo. Lídio desviava-se de uma ordem estabelecida, quando dava maior proeminência a elementos que normalmente estariam em segundo plano em relação ao santo. Isso é demonstrado, quando da confecção da tela que trata do Senhor do Bonfim afugentando a onça.

Volta Lídio Corró, porém, à sua figura predileta e insubmissa: a onça rajada, inclemente, gigantesca, os olhos fuzilantes, e a boca, ai a boca a sorrir para o menino. O artista já fez tudo para apagar esse sorriso, essa ternura; deu à onça sertaneja porte de tigre e ares de dragão. É superior às suas forças, por mais feroz a pinte, ela sorri; existe entre a fera e a criança um pacto secreto, antigo conhecimento, imemoriável amizade. (AMADO, 1970, v.12, p. 104).

Na tela de Corró, a onça cresce, fulgura mais que o resplendor do santo, torna-se a figura central do quadro, diferente do relato. Ao invés de ameaçar o menino, constrói uma cumplicidade entre os dois, e o sorriso da onça denuncia o pacto. O felino, que antes simbolizava o “mal”, agora, na tela do riscador, faz resplandecer uma luz que é própria do “bem”, e sorri, terno, revelando a Lídio sua “imemoriável amizade” com a pureza personificada pela criança. A tela pintada por Lídio Corró foge dos padrões, subverte a “lógica” vigente, desestrutura os fundamentos de uma ordem. Essa é a força do simulacro, que reconhece o santo, mas louva o animal, trazendo das profundezas um “antigo conhecimento”, o milagre do pacto entre a criança e a onça. É o simulacro que se recusa a ser recalcado, nega o triunfo da cópia, insiste em emergir e escandalizar, fazer com que o mundo experimente a descontinuidade.

A arte na tela tem vida própria e não põe fim ao jogo da interpretação da narrativa oral. O “risco” de Lídio é uma das muitas leituras possíveis do mesmo milagre. Outros riscadores, que pintassem a graça alcançada pelo fiel, o fariam de maneiras diversas, e nenhum deles faria, necessariamente, melhor ou pior que o outro. Seriam todos fiéis, não ao

milagre, mas à sua própria interpretação do milagre, à sua força criativa. O jogo interpretativo não cessa, pois “os signos se encadeiam em uma rede inesgotável, ela também infinita, não porque repousam em uma semelhança sem limite, mas porque há uma hiância e abertura irreduzíveis” (FOUCAULT, 1967, p. 45). Tal abertura leva cada intérprete a pontos cada vez mais distantes de um referencial, que alguns chamariam de “origem” ou “essência”. O narrador interpreta o milagre, o riscador interpreta o relato, o contemplador interpreta o “risco” do milagre e o descreve a um ouvinte que, por sua vez, o interpretará à sua maneira. Essa cadeia estende-se em todas as direções, ramifica-se, fragmenta-se, refrata-se, seus elos se tangenciam e se afastam novamente, o que, nas palavras de Foucault, resulta do fato de que “nada há de absolutamente primeiro a interpretar, pois no fundo tudo já é interpretação; cada signo é nele mesmo não a coisa que se oferece à interpretação, mas interpretação de outros signos” (*Id., Ibid.*, 1967, p. 47). Criam-se assim novos textos e diluem-se as possibilidades de “fidelidade à essência”, ao “ponto primeiro”. Se um mesmo milagre fosse relatado a riscadores diferentes, cada um dos quadros seria uma nova perspectiva do evento e permitiria a adição de um número infinito de outras interpretações e outras obras de arte. Cada uma seria, então, um suplemento, “uma parte que se adiciona a um todo para ampliá-lo, um aditamento, um acréscimo. Nesse sentido, é algo extra, não essencial, acrescentando a algo que supostamente está completo” (RODRIGUES, 2000, p. 208).

A arte do riscador une-se à voz do narrador numa relação de cumplicidade e troca: o primeiro, fornecendo a matéria prima, o texto de partida, o acontecimento; o último, propiciando sua perpetuação, a continuidade e o alcance mais amplo. Jacques Derrida constrói a metáfora da relação matrimonial: “uma tradução desposa o original quando os dois fragmentos unidos, tão diferentes quanto possível, se completam para formar uma língua maior que muda todos os dois” (DERRIDA apud RODRIGUES 2000, p. 208). O milagre transforma-se, ganha cores, ares e texturas proporcionados pela arte. A tela, por sua vez, não é só um receptáculo de tinta e traços, é a materialidade da graça, a manifestação da crença de um povo, credo que os ajuda a persistir na árdua tarefa de sobreviver. Dá-se, assim, a aliança entre o relato do milagre e a obra de arte, numa transformação mútua.

A maioria das telas de milagres não possui a identificação do autor, possivelmente em sinal de reverência à divindade, que, para a comunidade, era o “autor” do milagre. “O milagreiro não tem a preocupação de assiná-los ou colocar qualquer sinal que os identifique, razão pela qual o fazedor de ex-votos dificilmente é reconhecido por meio do seu trabalho”. (CASTRO apud OLIVEIRA, 2008, p. 54) Lídio Corró, no entanto, fazia questão de assinar os quadros, marcando seu lugar de produtor da obra de arte. Ora, se o risco do milagre é uma

tradução, é um novo texto, diferente da narrativa oral, realizado por outro indivíduo. É, pois, perfeitamente coerente que se faça assinalar o lugar do autor dessa nova obra. Sob o ponto de vista da tradição, o tradutor é responsável por transportar uma carga de “significados”, fazendo com que ela “chegue intacta ao seu destino [...] mas não deve interferir nela, não deve interpretá-la” (ARROJO, 2003, p. 12). Entretanto, não há “carga” que chegue “intacta”, não se pode captar as intenções do autor do texto de partida, pois tudo o que afirmamos ser a intenção do autor, nada mais é do que aquilo que *nós supomos* ser sua intenção. O que cabe, então, ao tradutor, é a interpretação do texto que lhe foi posto nas mãos, interpretação essa que, como vimos anteriormente, está permeada de toda sorte de elementos, que compõem o indivíduo/intérprete. De posse dessa interpretação, o intérprete/tradutor constrói seu próprio texto, atividade que envolve escolhas, posicionamentos, autonomia, opinião. A partir daí, o tradutor torna-se o autor de uma nova obra. Lídio Corró, talvez diferentemente de outros riscadores de milagres – os mais tradicionalistas, talvez – assume de bom grado sua condição de autor – mesmo que de maneira multifacetada e refratada – e se utiliza dela para liberar sua expressividade e força criativa. Rejeita a função de mero transportador de uma “essência” semântica, talvez por saber ou intuir que não há uma “essência” a ser captada e transposta: o que há são transformações operadas principalmente pelo artista, na condição de autor, e nas suas relações com o mundo que o cerca.

À luz dos estudos contemporâneos da Tradução, o ofício do riscador de milagres de Lídio Corró, configura tradução de relatos de feitos de milagres para a pintura, que, em circunstância alguma, coloca-se em débito com a narrativa oral que toma como texto de partida. O “risco” do milagre é um texto novo, construído nas limitações que sua natureza pictórica. Afinal, a oralidade tem recursos dos quais a pintura não dispõe – o que é evidente, tratando-se diferentes de linguagem, duas formas de expressão, sob determinado ponto de vista, antagônicas. Por outro lado, a pintura consegue atingir o fruidor de uma forma singular, despertando sensações próprias dessa forma de arte, e, no caso do risco do milagre, dando à prática votiva uma dimensão particular e uma forma de apreciação que vai além do universo religioso. Desconstrói-se, por essa razão, qualquer ilusão de “fidelidade ao original”, ou seja, ao relato oral. Há, porém, outros motivos pelos quais a expectativa de fidelidade cai por terra: a “fidelidade” implica pureza, e o texto de partida já se mostra “impuro”, construído a partir de rastros de outros textos, de saberes diversos, de um contexto histórico-cultural específico. Portanto sua “originalidade”, assim como toda aura e carga valorativa que esse termo possa trazer são questionáveis. Ademais, mesmo que o artista esteja, *a priori*, a serviço da religião, nem sempre assume o sentimento de débito que o fiel tem para com a divindade. A tradução é

uma obra nova, “única”, apesar de também ser construída sobre rastros de outros textos – inclusive e obviamente do texto de partida. Finalmente, não há no texto de partida, um significado absoluto que possa ser apreendido, decodificado e transposto para outra linguagem. A construção desse novo texto, a tradução para outra linguagem de signos, depende de um exercício interpretativo, contínuo e mutável. Essa perpetuação interpretativa mantém o texto de partida no jogo das linguagens e das interpretações. O “risco” na tela de Lídio Corró e de outros riscadores é a sobrevida, a perpetuação, a multiplicação do milagre.

As possíveis tensões provocadas pelo uso dos termos “riscar/riscador/risco”, no texto de Jorge Amado, em lugar de “pintar/pintor/pintura” ou “desenhar/desenhista/desenho” são aparentemente apaziguadas para o leitor da tradução para a língua inglesa, através da escolha feita pela tradutora Barbara Shelby Merello, que utilizou os itens lexicais *paint/painter/painting* – por vezes utilizando, também o verbo *draw* – para representar o ofício de Lídio Corró, uma vez que a tradução do verbo “riscar” poderia trazer significações não condizentes com a natureza dessa atividade: “*Then there are the miracle painters, artists who work in oils or crayons, or a powdered paint mixed with thin glue*”(MERELLO, 2003, p. 5)<sup>5</sup> A domesticação, aqui, inibe tal ambivalência semântica.

### 3.1.2 O candomblé e os orixás

Os elementos vinculados ao candomblé, em seus vários aspectos – do sobrenatural ao material, do religioso ao político – se fazem presentes ao longo de todo o romance, e diversas das suas principais personagens têm, de alguma forma, ligações com essa religião de matriz africana. É como se os atabaques ditassem o ritmo da narrativa, com seu compasso insólito, para aqueles acostumados aos ritmos, melodias e harmonias ocidentais, como se os aromas das comidas oferecidas aos orixás tomassem o olfato e o paladar dos leitores, e as cores de cada santo do candomblé colorissem o olhar dos que usufruem do romance. Os rituais candomblecistas são descritos – frequentemente com riqueza de detalhes – em cenas capitais da trama, estando a personalidade de determinadas personagens diretamente ligada aos orixás que regem suas vidas e seu destino, que, por vezes, se cumpre segundo os desígnios das divindades.

O candomblé é, também, apresentado como símbolo da luta pela liberdade e instrumento de empoderamento dos negros. Os líderes religiosos são líderes políticos e

---

<sup>5</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello para: “São vários os riscadores de milagres, a traçá-los no óleo, nas tintas de água e cola, no lápis de cor.” (AMADO, 1970, v. p. 8)

baluartes da resistência contra a intolerância e o despotismo da elite socioeconômica, que se utiliza de argumentos forjados a partir do cristianismo extremista e de teorias, pretensamente científicas, da suposta superioridade da raça branca para fundamentar sua tirania.

Jorge Amado se utiliza da cosmogonia africana como elemento-chave da narrativa de *Tenda dos Milagres*, associando-a à trajetória das personagens tanto no âmbito religioso quanto na esfera sociopolítica. Os orixás, cada qual com suas características, habilidades e *modus operandi*, tomam parte, direta ou indiretamente, na luta de seus adeptos contra as arbitrariedades da aristocracia, que tem a polícia como vanguarda na sua “guerra santa”, para reprimir as manifestações da cultura negra. Dessa forma, constata-se que o candomblé se apresenta, também, como recurso estético, imprimindo no romance matizes de realismo mágico, ao mesmo tempo, desviando-se do pitoresco ou do caricato.

Por todas as razões aqui expostas, a tradução dos termos relacionados ao candomblé se apresenta como desafio significantes à prática da tradução de *Tenda dos Milagres*, a começar pelo fato de que, em geral, são termos provenientes do iorubá, idioma que tem sua raiz na África Ocidental e hoje é falado predominantemente na Nigéria, Togo e Benin (BARRETI FILHO, 2010, p. 21). O iorubá é uma língua de tradição oral, implicando que a comunicação nesse idioma não se pauta na escrita. Dessa forma, os registros gráficos dos vocábulos de origem iorubá, sendo a tradução de um sistema linguístico plasmado na tradição oral para a forma escrita, podem gerar algumas controvérsias, próprias do processo tradutório. Ademais, a tradução da linguagem oral para a escrita, no caso das palavras relacionadas ao candomblé, se dá não dentro da mesma língua/cultura, mas da recriação dos termos em iorubá dentro do sistema linguístico do português brasileiro, processo que envolve acomodações fonéticas, corruptelas e variações, surgidas ao longo da história das relações entre o iorubá e o sistema cultural brasileiro. Essas transformações não são apenas de ordem ortográfica e fonética, mas também semântica.

O próprio termo “candomblé” apresenta variações na sua significação. Aparentemente, originou-se da palavra “candombe”, que significa “bataque”, ou “dança”. “Esta palavra se referia às brincadeiras, festas, reuniões, festividades profanas e também divinas dos negros escravos, nas senzalas, em seus momentos de folga” (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 29)<sup>6</sup>. Mais tarde, porém, passou a designar a própria religião, que se consolidou no Brasil, trazendo em sua liturgia as raízes africanas. Ademais, o termo “candomblé” pode, por extensão, se

---

<sup>6</sup> KILEUY, Odé. OXAGUIÃ, Vera. In \_\_\_\_\_BARROS, Marcelo. *O candomblé bem explicado* (Nações Bantu, Iorubá e Fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

referir ao terreiro, local onde acontecem as principais cerimônias dessa religião, designando também as próprias cerimônias.

Em *Tent of Miracles*, o termo “candomblé”, na maioria das vezes em que aparece, é estrangeirizado, em outras palavras, é mantido tal qual se encontra no texto de partida. Nota-se, também que, na tradução, aparece em itálico, assim como diversos outros vocábulos de origem iorubá, ressaltando a diferença, a marca do estrangeiro. No entanto, há outros momentos em que a palavra é traduzida como “*candomblé rites*”, o que, em português, pode ser traduzido com “ritos do candomblé”: “[...] Then enjoy a hearty dish of shrimp in palm oil after the *candomblé rites* at the Casa Branca” (MERELLO, 2003, p. 33)<sup>7</sup>. Nesse caso, o texto em português se refere a uma cerimônia ocorrida no Terreiro da Casa Branca. Em outros trechos, “candomblé” é traduzido como “voodoo rites”, como em “*In Alaketú, at the voodoo rites presided over by Olga, a daughter of Lôko and Yansan [...]*” (*Id., Ibid.*, 2003, p.74)<sup>8</sup>.

*Voodoo* é como são designadas, na língua inglesa, as crenças religiosas de origem africana, praticadas em alguns países do Caribe e da América Latina – especialmente em Cuba, onde é chamado de santeria, e no Haiti. Entretanto, embora suas raízes provenham da mesma região da África e possuam algumas semelhanças, o candomblé e o *voodoo* – grafado em português como vudu, ou vodu – não são a mesma coisa. O próprio *voodoo* tem, em cada região onde é praticado, suas particularidades, configurando, assim, em cada parte do mundo onde foi consolidado, uma religião diferente. O candomblé, da mesma forma, é uma religião distinta, nascida no Brasil – embora construída a partir de cultos oriundos da África. O próprio candomblé já não é o mesmo dos tempos em que os povos escravizados, vindos de diferentes nações africanas, aglutinaram os cultos às diversas divindades. A religião passou por transformações, algumas delas como estratégias de resistência e sobrevivência, como a utilização do sincretismo com o catolicismo, “precisou adequar-se e buscar elementos a partir dos quais conseguisse reconstruir todo seu entremeado de relações litúrgicas” (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 31), sem, no entanto, abandonar seus principais dogmas e fundamentos.

A pluralidade de possibilidades semânticas do termo “candomblé”, como se vê, é abordada na tradução para a língua inglesa de formas diversas, ora mantendo a palavra, sem alteração alguma, ora adicionando a ela outros termos, para marcar especificidades contextuais, o que possivelmente tornaria a compreensão do leitor da tradução menos conflituosa, havendo, ainda, o recurso da omissão, como no seguinte trecho: “Iam ao

<sup>7</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello para: “[...] Depois para o amalá no candomblé da Casa Branca” (AMADO, 1970, v. 12, p. 24).

<sup>8</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello para: “No candomblé de Olga, filha de Lôko e de Yansan, no Alaketu [...]” (AMADO, 1970, v. 12, p. 49).

candomblé para o amalá de Xangô, obrigação das quartas-feiras” (AMADO, 1970, v.12, p. 25), traduzido como “*They were on their way to celebrate the rites of Xangô, a Wednesday obligation*” (MERELLO, 2003 p. 35). Ao final do romance traduzido, no glossário oferecido pela editora, há uma definição para “candomblé” que diz que se trata da “grande celebração anual do culto afro-brasileiro” e que também “se aplica a cerimônias de vodu, em geral”<sup>9</sup>, reforçando, uma vez mais, a interpretação de que candomblé e vodu seriam uma só religião. Assim, através de todas essas estratégias, o candomblé, com todas as suas particularidades e seu mistério, torna-se menos estranho à língua da tradução, sendo revelado, ao mesmo tempo em que permanece oculto.

Os nomes das divindades do candomblé aparecem também amiúde ao longo do enredo de *Tenda dos Milagres*. O termo genérico que alude a esses deuses é “orixá”, que em ioruba, na nação fon, é chamado de vodun – não confundir com vodu – e inquice, na nação bantu. Por vezes, usa-se o termo “santo” para designar essas divindades, ecoando rastros do sincretismo religioso. Para os adeptos do candomblé, o orixá é “o senhor da nossa cabeça” (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 80), a ligação entre o terreno e o sobrenatural. Os orixás estão intimamente associados à natureza e a seus elementos – fogo, água, terra e ar – regendo diferentes atividades humanas a ela relacionadas, como a caça, a pesca, a metalurgia (*Id.*, *Ibid.*, 2014, p. 81).

Pierre Verger, em seu livro *Lendas Africanas dos Orixás* faz breve relato do seu surgimento.

Um babalaô me contou: "Antigamente, os orixás eram homens. Homens que se tomaram orixás por causa de seus poderes. Homens que se tomaram orixás por causa de sua sabedoria. Eles eram respeitados por causa da sua força, eles eram venerados por causa de suas virtudes. Nós adoramos sua memória e os altos feitos que realizaram. Foi assim que estes homens tomaram-se orixás. (VERGER, 1997, p. 9).

Cada orixá possui características particulares, como a paciência, a impulsividade, a força física, a habilidade na luta ou o domínio dos elementos da natureza, e cada ser humano, sendo descendente dos orixás, que foram os primeiros habitantes da terra, herdaram suas características. Os iniciados no candomblé, conhecendo o orixá que rege sua vida, estabelecem com ele uma relação íntima, de dedicação e reverência, em troca de conselho e proteção. Essa relação se dá predominantemente através de preces, obrigações, observância

---

<sup>9</sup> Tradução nossa para: “*The great annual celebration of the Afro-Brazilian Cult. Term is also applied to voodoo ceremonies in general*” (MERELLO, 2003 p. 377).



dos preceitos e oráculos, frequentemente contando com o intermédio de yalorixás e babalorixás (respectivamente mães e pais-de-santo), líderes espirituais que conduzem os terreiros.

A palavra “orixá”, na tradução de *Tenda dos Milagres*, é traduzida de formas diversas. Na maior parte dos casos, é mantida da mesma forma em que aparece no texto de Jorge Amado. Em algumas passagens, é acrescida de determinados elementos. No trecho a seguir, por exemplo, é precedida do vocábulo que, em português, se traduziria como “divindades” – *divinities* –, o que explica ao leitor da tradução a função genérica do termo “orixá”, no universo do candomblé: “*Like their emblems, the divinities – the orixás – are born of the fire and Manu’s violence*” (MERELLO, 2003, p. 7)<sup>10</sup>. Mais adiante, a tradutora traz: “*I told him the names of the spirits – the orixás*” (*Id., Ibid.*, p. 7), atribuindo a estes a qualidade de espíritos, o que não deixa de ser legítimo, afinal, trata-se de entidades que, num passado imemorial, habitaram a Terra na condição de seres humanos, mas que passaram a pertencer ao mundo espiritual. No entanto, um leitor menos atento, poderia inferir que se trata, simplesmente, de seres humanos que desencarnaram – o que, segundo a mitologia da África Ocidental, não corresponde à verdade, pois os orixás ascenderam ao mundo espiritual através de uma transformação que não passa pela morte, tal qual a concebemos. O termo *spirits* poderia, ainda, induzir o leitor a não perceber, a princípio, a relação de proximidade mantida entre os orixás e o mundo terreno, e o fato de que eles possuem características similares às dos mortais, como ciúme, fúria, vingança, amor e afetividade. Em outro trecho, a tradução se utiliza da expressão “African gods”, ou seja, “deuses africanos”, uma escolha que, por seu caráter generalizante, aparentemente promoveria interpretação sem maiores desafios por parte do leitor de língua inglesa, deixando o texto traduzido mais palatável, ao omitir uma palavra estranha à língua da tradução.

Pedro Archanjo, protagonista da trama, é filho de Exu, orixá do movimento, frequentemente confundido com o diabo, por aqueles que não conhecem a teogonia do candomblé. A leitura de Exu como representação do mal teve início com os católicos responsáveis pela catequese dos negros escravizados no Brasil (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p.221). A partir de então, criaram-se representações imagéticas de Exu com chifres, rabo e tridente. No entanto, o orixá não representa o “mal” nem o “bem” – carrega em si ambos os polos. Exu é como a primeira onda num mar de calmaria, é um ponto de luz num breu absoluto, é a subversão da ordem vigente, a desconstrução, o novo, o destoante, a

---

<sup>10</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello para: “No fogo e nas mãos violentas de Manu nascem os orixás e seus emblemas.” (AMADO, 1970, v. 12, p. 9)

transformação. Exu, para o candomblé, é o próprio movimento, pois nasceu quando tudo o que havia era inércia.

No início era o infinito, o branco etéreo, o silêncio, a imobilidade. De repente, à frente de Olorum, surge um pequeno monte de terra avermelhada, mexendo-se incessantemente. Era Exu, que chegava antes mesmo de possuir forma [...]. A mobilidade surge com a chegada de Exu! Passou a ter existência a proto-criatura, o primeiro a ser criado. (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 220).

Exu é o mensageiro, senhor das vias, das encruzilhadas, com o poder de abrir e fechar os caminhos (*Id., Ibid.*, p. 220). Portanto, em todas as cerimônias do candomblé, deve-se, antes de tudo, prestar-lhe reverência, pois ele não apenas permite o caos, como também promove a ordem. Para que o sucesso de qualquer empreitada seja assegurado, é preciso que se peça a licença e a proteção de Exu, antes de ser dado o primeiro passo: “Para Exu, o primeiro gole da cachaça” (AMADO, 1970, v.12, p. 56).

Exu é o orixá da comunicação entre o mundo físico e o espiritual, o humano e o divino, da comunicação entre os próprios orixás. Representa, também, a fertilidade e um de seus símbolos é o falo. Contendo em si a ideia da fertilidade, é múltiplo – KILEUY e OXAGUIÃ (2014) enumeram 15 diferentes Exus.

A multiplicidade de Exu é expressa pelo narrador, quando diz: “Mãe Majé Bassan fez o jogo para saber qual o dono da Embaixada e qual o Exu a protegê-la. Apregoou-se dona a sereia do mar, Yemanjá, e Exu Akssan<sup>11</sup> assumiu os cuidados e a responsabilidade.” (AMADO, 1970, v.12, p. 52). Na tradução de Merello, o Exu em questão é traduzido como *demon spirit*<sup>12</sup> – espírito demoníaco –, reforçando a interpretação, vista como equivocada pelos candomblecistas, de que Exu representa o Diabo. Entretanto, no glossário da tradução, Exu é definido como mensageiro dos deuses, arteiro e irrequieto, por vezes erroneamente relacionado ao Diabo<sup>13</sup>, o que parece retificar a colocação anterior.

<sup>11</sup> Exu Akssan – ou Aqueessã – é o senhor do jogo dos búzios (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p.221).

<sup>12</sup> O trecho, na tradução do romance é: “*Mother Majé Bassã cast the cowrie shells to learn which divinity would preside over the Embassy and which demon spirit would protect it.*” (MERELLO, 2003, p. 81)

<sup>13</sup> Tradução nossa para: “*Mischievous, restless divinity, messenger of the gods. Sometimes erroneously identified with the Devil.*” (MERELLO, 2003, p. 378)

### Ilustração 10 – Exu



Fonte: Site mercadolibre.com

Em determinada passagem do romance, o narrador menciona Exu, qualificando-o com um de seus tradicionais epítetos – senhor do movimento. Através de sua liberdade poética, atribui-lhe, ainda, um adjetivo que corriqueiramente é aplicado a seres humanos – vadio – conferindo-lhe pouco prestígio, sob a ótica das convenções sociais tradicionais: “[...] Quem de imediato respondia, antes de outro qualquer, era o vadio Exu, senhor do movimento” (*Id.*, *Ibid.*, p. 56). O epíteto foi traduzido como *lord of change and movement*, em português, “senhor da mudança e do movimento”, o que remete diretamente às características de Exu mencionadas inicialmente. O termo “vadio” foi traduzido como *idler*<sup>14</sup>, o que, em inglês, pode-se entender como “ocioso”, “desocupado” (VALLANDRO, 2008, p. 247), alguém que preza a inatividade, a acomodação, a indolência. Exu, no entanto, é o oposto disso tudo, é o próprio movimento, a força motriz do mundo, e suas atribuições na cosmogonia do candomblé não lhe abrem brechas à morosidade. Ademais, na linguagem popular e na literatura de Jorge Amado, o termo “vadio” não está apenas atrelado ao ócio, mas representa, também, o malandro, o errante, aquele dado a travessuras, amante dos prazeres, sem o menor apego às convenções fundadas no senso tradicional de moralidade. Essas são algumas das diversas características que aproximam Exu da natureza humana, pois, segundo Pierre Verger, em *Os Orixás* (2009), é “o mais humano dos orixás”.

Mais adiante, o narrador descreve: “Na frente, Exu a rir, amedrontador e fuzarqueiro. Não resta dúvida, Archanjo era o Cão” (AMADO, 1970, v.12, p. 56), referindo-se ao fato de que, no jogo dos búzios para saber qual era o orixá de Pedro Archanjo, Exu sempre era o

<sup>14</sup> “The first to answer was always Exu the idler, lord of change and movement.” (MERELLO, 2003, p. 87)

primeiro a se mostrar, apresentando a si próprio como principal protetor do protagonista. Aqui, percebe-se que o narrador usa um dos alcunhas pelos quais o Diabo é chamado, para se referir a Pedro Archanjo, filho de Exu, o que parece, a princípio, incorrer no mesmo engano cometido pelos que associam o orixá ao demônio. Contudo, deve-se observar que o termo “Cão”, por força do uso, terminou por disseminar-se como referência a pessoas de temperamento irrequieto, fêrvido, características próprias do protagonista. Pedro Archanjo é o Cão, não por ser perverso ou algo semelhante. Pelo contrário, é doce, generoso e seu senso de justiça marca sua personalidade, embora seu feitio dinâmico seja o de contestador.

O referido trecho foi traduzido com as seguintes palavras: “*But in the forefront was the formidable laughing Exu, the daredevil who loved a joke. No doubt about it, Archanjo was his man*” (MERELLO, 2003, p. 87). A tradução segue atribuindo a Exu as qualidades de sua personalidade, familiarizando o leitor com as características da divindade, tornando-o, possivelmente, “menos estranho”, ou “menos estrangeiro”, o que o próprio narrador no texto em português apresenta ao leitor alheio aos traços característicos do orixá e suas facetas. Portanto, Jorge Amado domestica o próprio texto, apontando à tradutora o caminho para tornar mais fluente, na língua inglesa, a leitura de um traço tão próprio da cultura candomblecista como o conhecimento a respeito de Exu.

No texto de Jorge Amado, não atentamos apenas ao nome próprio de uma divindade. Os traços a ele atribuídos terminam por transformar seu nome num substantivo comum, designando a conduta de Pedro Archanjo e de seu melhor amigo, Lídio Corró: “[...] Quase sempre juntos, e com eles juntos ninguém pode [...], dois exus soltos na cidade. Se quiser saber, vá à polícia e pergunte ao doutor Francisco Antônio<sup>15</sup>” (AMADO, 1970, v. 12, p. 61). Note-se que, na transformação, o termo “exus”, usado como substantivo comum, se inicia com letra minúscula e foi traduzido como *wild men*, o que em português nos remete a algo como “insanos”, “rebeldes”, ou “impetuosos”. A saudação a Exu – Laroîê, Exu<sup>16</sup> – aparece apenas uma vez em *Tenda dos Milagres*, sem referências explícitas à sua função, nem ao seu significado, e é mantida, em *Tent of Miracles*, na forma como se encontra no texto em português.

Assim como na mitologia do candomblé, Exu é múltiplo também na literatura e na produção de significados a partir da sua leitura. Exu é um texto que, para alguns, parece de fácil leitura, de compreensão imediata e significado óbvio e fixo. No entanto, numa análise

<sup>15</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “[They] were inseparable, and no man alive was the match for the two of them. Two wild men truned loose on the town. If you wanted to know more, you could go to the police station and ask Dr. Antonio Francisco” (MERELLO, 2003, p. 94).

<sup>16</sup> Laroîê – por vezes grafado “laroyê” – significa “pessoa muito comunicativa”.

mais profunda, o orixá se mostra diverso, plural, e a produção de significados a partir de sua interpretação pode se estender em diferentes direções. Da mesma forma, a tradução aqui analisada segue as sendas da plurissignificação, oferecendo ao seu leitor uma leitura – por vezes estereotípica – que os situem, na medida do possível – ou do conveniente – no incomum universo da mitologia candomblecista representado pela literatura amadiana.

Pedro Archanjo, filho de Exu, chamava-se também Ojuobá, os Olhos de Xangô, título dado por Mãe Majé Bassã.

Pedro Archanjo era cheio de quizilas, de saberes e certamente não se devera ao acaso sua escolha, tão moderno ainda, para alto posto na casa de Xangô: levantado e consagrado Ojuobá, preferido entre tantos e tantos candidatos. (AMADO, 1970, v.12, p. 70).

Ojuobá – oju = olhos + obá = rei – é título honorífico concedido na África, no culto de Xangô, rei da terra de Oyó. O mesmo se aplica também no Brasil a personalidades que, de alguma forma, prestam relevante serviço e gozam de grande prestígio junto aos adeptos do candomblé. O ojuobá mais renomado de que se tem notícia no Brasil é o fotógrafo e etnólogo francês, radicado no Brasil, Pierre Verger, a quem a ialorixá Mãe Senhora concedeu o título.

O ojuobá é – também oju obá – um dos diversos tipos de *ogan*, cargo de grande relevância na graduação hierárquica do candomblé, como veremos mais adiante. O título de ojuobá é dado a determinados filhos de Xangô, se o terreiro for regido por esse orixá. Como Ojuobá, os Olhos de Xangô, espécie de “braço direito” de Mãe Majé Bassã, foi dada a Pedro Archanjo a incumbência de observar atentamente a vida popular na cidade de Salvador e anotar tudo quanto fosse relevante para registro dos costumes e manifestações culturais do povo negro na cidade: [...] Teria sido o próprio orixá quem ordenara a Archanjo tudo ver, tudo saber, tudo escrever. Para isso fizera-o Ojuobá, os olhos de Xangô (*Id., Ibid.*, p. 70). Na tradução de Merello, não ocorrem mudanças no vocábulo “Ojuobá”, que permanece inteiramente estrangeirizado, mantido na forma em que se lê no texto de partida. Quando, no romance em português, Jorge Amado acrescenta o aposto “Olhos de Xangô”, temos, na tradução, *the Eyes of Xangô* ou *the Eyes of the King* – os olhos do Rei – numa referência à posição de Xangô na sua terra natal. “Ojuobá”, assim como outros termos em iorubá acima mencionados, carece de uma explanação no próprio texto em português, o que mantém o termo estrangeirizado dentro da própria língua do texto de partida, o que é seguido pela tradução.

Xangô pode ser estudado a partir de duas óticas distintas. Segundo a perspectiva histórica, Xangô é filho de Oraniã, fundador de Oyó, com Torossí, filha de um rei da nação Tapá, e veio a tornar-se, posteriormente, rei de Oyó (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 255). De acordo com a mitologia iorubana, Xangô é filho de Oraniã com a deusa – yabá – Iamassê Malê, e é o orixá do fogo, dos trovões, do calor, dos vulcões, sincretizado com São João e com São Jerônimo. Duas das características mais acentuadas de Xangô são a sensualidade e a virilidade. Divindade de temperamento sanguíneo e porte altivo, Xangô encanta aqueles que estão ao seu redor e, na sua vida terrena, sempre exerceu forte poder de sedução sobre o sexo feminino. Dentre as várias companheiras que teve, três se destacaram: Oba, sua primeira esposa, brava guerreira; Oxum, bela e sensual, tal qual Xangô; Yansan, conhecida, também, como Oyá, que se tornou a orixá dos raios, relâmpagos, ventos e tempestades.

**Ilustração 11 - Xangô**



**Fonte: Site centropaijoaodeangola.com**

Xangô é, também, o orixá da justiça e pune energeticamente aqueles que infringem suas leis, sendo afetuoso com os que as acatam. Seu principal instrumento é o oxé – ou oxê – machadinha, dada por seu pai, que se tornou símbolo da sua justiça. Jorge Amado, no romance, não esclarece o que é o oxé, apenas deixa claro que pertence a Xangô: “Na tenda de Agnaldo, as madeiras de lei [...] se transformam em oxés de Xangô [...]” (AMADO, 1970, v.12, p. 8), e a tradutora confere ao termo significado diferente daquele atribuído pela liturgia do candomblé. No trecho traduzido, Merello afirma se tratar de um veículo: “*In Agnaldo’s workshop the fine hardwoods [...] were transformed into vehicles for Xangô the Thunderer [...]*” (MERELLO, 2003, p. 6). Tal desvio, possivelmente ocasionado pela escassez de informação a respeito da mitologia candomblecista e pela legítima autonomia da tradutora como produtora de significado, além de omitir a palavra que nomeia a insígnia característica do orixá, suprime uma das representações de um orixá amplamente cultuado. Por outro lado,

no mesmo trecho, a tradutora reforça, por conta própria, um dos traços mais significativos da constituição de Xangô como divindade, quando acrescenta ao seu nome o epíteto *the Thunderer* – aquele que faz trovejar –, que não está presente no texto em português.

**Ilustração 12 - Oxé**



**Fonte: Site reidosorixas.com**

A cor de Xangô é o vermelho, seu dia, a quarta-feira e sua comida favorita é o amalá – ou omalá –, prato elaborado com quiabos, “cortados em rodela bem finas, temperados com cebola, camarão seco e azeite de dendê” (LODY, 2004, p. 85), acompanhados por doze quiabos inteiros, acaçá – massa de milho peneirada e cozida – e orobê, fruto a ele relacionado, tudo servido numa gamela de madeira.

Além de Xangô, outro orixá de presença marcante na narrativa de Tenda dos Milagres é Ogun – também grafado “Ogum” –, o deus da guerra e do ferro, criador das ferramentas e, por isso, patrono da agricultura, caça, pesca, construção, marcenaria, engenharia e todas as demais profissões que têm como fundamento os utensílios por ele criados. O dia da semana consagrado a Ogun é a terça-feira; a comida votiva, o inhame; suas cores, o azul escuro, o verde e o branco; e seu símbolo, a espada. Seus filhos o reverenciam através da saudação Ogunhê!, que significa “olá, Ogun!” Ogun é sincretizado, na Bahia, com Santo Antônio e, no Rio de Janeiro, com São Jorge, e no candomblé, é múltiplo, sendo sete as suas partes constituintes: Ajô, Arê, Ogun Ajá – ou Ogunjá –, Mejê, Alabedé – ou Abedé Orum –, Oromina e Warin (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 230): “Chegaram ao mesmo tempo seis Oguns – era treze de junho, dia de sua festa, na Bahia Ogun é Santo Antônio –, e o povo o saudou de pé, alegremente: Ogunhê!” (AMADO, 1970, v.12, p. 116).

Ilustração 13 - Ogun



Fonte: Blog [olhosdeoxala.blogspot.com.br](http://olhosdeoxala.blogspot.com.br)

Ogun é uma divindade de temperamento irascível e arrebatado, e quando habitava a terra na forma humana, constantemente se punha em guerra contra os reinos vizinhos, conquistando-os e saqueando-os. Os seguintes versos representam um pouco do que se conta a respeito de Ogun:

"Ogun, violento guerreiro,  
 O homem louco dos músculos de aço.  
 Ogun, que tendo água em casa,  
 Lava-se com sangue!" (VERGER, 1997, p. 16)

Os filhos terrenos desse orixá herdaram seu temperamento e são caracterizados pela impulsividade e pendor pelos embates, assim como Zé Alma Grande, personagem de *Tenda dos Milagres*, outrora conhecido como Zé de Ogun. Zé Alma Grande era um negro, forte e violento que, após ter sido banido do terreiro de Majé Bassan pelo assassinato de uma iaô, passou a prestar serviço para a polícia, um capitão-do-mato ressignificado, perseguindo e matando negros, preferencialmente capoeiristas e o povo de santo:

Para certos trabalhos o delegado auxiliar Pedrito Gordo só depositava completa confiança em Zé Alma Grande, boca sem perguntas, coração sem dúvidas, em corpo tão grande não cabiam medo e remorso. Para calar de vez e para sempre um sedicioso, ninguém igual. (AMADO, 1970, v.12, p. 194).



A escolha do alcunha dessa personagem nos parece carregada de ironia, pois frequentemente a expressão “Alma Grande”, *a priori*, confere qualidades positivas a quem o recebe, e Zé Alma Grande se nos apresenta como alguém desprovido de sentimentos como compaixão ou solidariedade. Essa potencial ironia é também reconstruída em *Tent of Miracles*, uma vez que o topônimo “Zé Alma Grande” foi traduzido como *Bighearted Zé*, pois o termo *bighearted* é utilizado para designar indivíduos generosos, compassivos e amigáveis, características diametralmente opostas à índole e à conduta de Zé Alma Grande.

Outro integrante do grupo que presta serviços ao delegado Pedrito Gordo, em *Tenda dos Milagres*, é Inocêncio Sete Mortes. O nome da personagem, possivelmente baseado em um afamado lutador de capoeira homônimo, habilidoso no manejo da navalha, frequentemente utilizada como arma, nas primeiras décadas do século, numa época em que muitos capoeiristas atuavam como capangas de políticos, já sugere sua índole homicida. O alcunha Sete Mortes pode ter sido atribuído em algum momento de sua existência em que o número de assassinatos por ele cometidos tenha atingido essa marca. Sua tradução, em *Tent of Miracles*, aponta para o mesmo caminho: *Inocêncio Seven Deaths*. Contudo, no início do romance, quando Jorge Amado elenca alguns dos capoeiristas mais famosos da Bahia, um capoeirista denominado Sete Mortes é mencionado. Não se tem qualquer indicação clara de que se trata da mesma personagem, e nessa passagem da narrativa, o nome do capoeirista é traduzido como *Seven Ways to Die – Sete Maneiras de Morrer –*, o que pode indicar direcionamento semântico divergente de *Seven Deaths*, pois nos parece se tratar menos do número de homicídios possivelmente cometidos por Inocêncio do que diferentes formas de morrer – ou de ser assassinado.

Pedrito Gordo, Zé Alma Grande, Inocêncio Sete Mortes e seus asseclas, em uma de suas diligências, têm grande surpresa, quando Ogun se apossa do corpo de seu filho renegado, Zé Alma Grande, para lutar em favor do povo do terreiro, contra a truculência da polícia. Ogun se apresenta, ele próprio, proferindo a saudação que lhe dirigem seus filhos: “Zé de Ogun deu um salto e um berro, atirou longe os sapatos, rodopiou na sala, virou orixá, no santo sua força duplicava. Ogunhê, gritou, e todos os presentes responderam: Ogunhê, meu pai Ogun! (AMADO, 1970, v.12, p. 195)”<sup>17</sup>

Tanto o nome do orixá quanto a sua saudação são mantidos *ipsis litteris* na tradução para a língua inglesa, reforçando ainda mais a preservação das marcas de estrangeiridade no

---

<sup>17</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “Ogun’s Zé gave a leap and Bellow, flung off his shoes, whirled around the room, and became na orixá. Possessed by the saint his strength doubled. Ogunhê! he cried, and all those present replied: Ogunhê, my father Ogun!” (MERELLO, 2003, p. 306)

texto de chegada. Para auxiliar o leitor da tradução, o vocábulo “Ogun” é descrito no glossário como “divindade africana, patrono dos guerreiros, agricultores e todos aqueles que usam apetrechos ou armas fabricados com ferro. É sincretizado com Santo Antônio.”<sup>18</sup> Entretanto, quando o romance se refere a Zé Alma Grande como Zé de Ogun – filho do orixá, forçosamente retornado ao domínio do pai – *Tent of Miracles*, ressignifica o antropônimo, fazendo uso de uma das marcas linguísticas da língua inglesa que indicam posse – o apóstrofe seguido da letra “s.” Na tradução, Zé de Ogum torna-se *Ogun’s Zé*, possuído espiritual e linguisticamente por seu pai, orixá guerreiro, dobrando-lhe as forças, para auxiliar aqueles a quem seu filho recalcitrante perseguia.

O terreiro de Procópio, onde ocorreu o episódio descrito acima, é regido por Oxóssi, que também toma parte na contenda. Conta-se que herdou metade das riquezas de Olofin, rei de Ifé, após acertar, com uma só flecha, o peito e matar um pássaro gigante que assustava a todos na cidade (VERGER, 1997, p. 17). Oxóssi, chamado Rei de Ketu, é o orixá das matas e da caça, filho de Iemanjá com Orunmilá, corajoso, inteligente e habilidoso. Um dos primeiros orixás a serem cultuados no Brasil, Oxóssi tornou-se, possivelmente, o mais conhecido, e é o patrono de todas as casas de candomblé, independentemente de qual seja o orixá regente da casa. Seus filhos são, via de regra, criativos, inquietos, ágeis, astuciosos, aventureiros e avessos à rotina. O dia dedicado a Oxóssi é a quinta-feira, suas cores, o azul e o verde, e é sincretizado com São Sebastião e São Jorge.

O nome de Oxóssi, citado inúmeras vezes em *Tenda dos Milagres*, não é traduzido por palavra alguma pertencente à língua inglesa. No entanto, o leitor da tradução é logo apresentado à principal particularidade do orixá. No início do texto, quando o orixá é tratado como “Oxóssi, o caçador”, a tradução traz *Oxóssi the hunter*,<sup>19</sup> sendo *hunter* a representação mais usual da palavra portuguesa “caçador”. Ademais, o glossário traz breve definição a respeito de Oxóssi: “Deus dos caçadores e da floresta, sincretizado com São Jorge.”<sup>20</sup>

Sua saudação, *Okê, aro!*, que significa “Salve o rei, o que fala mais alto!”, também é preservada, na recriação da narrativa na língua inglesa. Vejamos, como exemplo, o trecho a seguir: “Okê, arô!, saudou Pedro Archanjo Ojuobá [...]. Ojuobá e a iakekerê puxavam as cantigas, ordenavam a dança, tudo em paz e em alegria. Okê arô, Oxossi!” (AMADO, 1970,

<sup>18</sup> Tradução nossa para: “*African divinity, patron of warriors, farmers, and all those Who use iron tools or weapons. Syncretized with St. Anthony.*” (MERELLO, 2003, p. 379)

<sup>19</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*Once a pai-de-santo [...] ordered a huge wooden statue of Oxóssi the Hunter and brought the trunk of a Jack tree to carve it from.*” (MERELLO, 2003, p. 6)

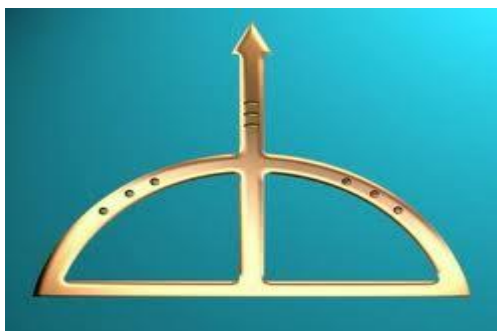
<sup>20</sup> Tradução nossa para: “*God of hunters and the forest. Syncretized with St. George.*” (MERELLO, 2003, p. 379)

v.12, p. 194).<sup>21</sup> Na tradução dessa passagem, o leitor pode compreender que “Okê, aro!” é uma saudação, pois Merello usa o verbo *hail*, frequentemente utilizado em saudações.

Os objetos que simbolizam Oxóssi são o *ofá* – arco conjugado com flecha, remetendo à caça –, o *oguê* – chifre de boi, usado na comunicação entre seus filhos – e o *erukerê*.

Insígnia de Oxóssi, representando também Logun Edé e Congobira, o erukerê espanta os animais mortos da floresta, pois é ferramenta e símbolo de deuses caçadores. É um tipo de espanador confeccionado com cerdas naturais originárias da cauda de boi ou de burro, arranjadas em chumaços colocados nos cabos em madeira ou metal. Como o eruexim, o erukerê relembra os vínculos com o passado, com os ancestrais humanos e animais. O erukerê compõe assentamentos e completa indumentárias. (DOURADO, 2010, p. 115).

**Ilustração 14 – Ofá**



**Fonte: Site Wikipedia**

**Ilustração 15 - Oguê**



**Fonte: Site Wikipedia**

Em *Tent of Miracles*, assim como no texto em português, encontramos o termo “erukerê”, acrescido da informação de que se trata de um emblema de orixá – tal qual ocorre com outros objetos citados no texto –, informação que não é explicitada no texto de Jorge Amado. “Assentado nas Portas do Carmo, mestre Didi trabalha com as contas, as palhas, os rabos de cavalo, os couros: vai criando e recriando ebiris, aidés, eruexins e erukerês, xaxarás de Omolu” (AMADO, 1970, v.12, p. 9).<sup>22</sup>

O erukerê, como elemento que simboliza Oxóssi, está frequentemente presente, empunhado pelo orixá, quando da sua manifestação em um de seus iaôs, como no trecho a seguir: “Desceu Oxossi com o erukerê de rabo de cavalo e montou Stela” (AMADO, 1970,

<sup>21</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “Okê, arô! *Pedro Archanjo Ojuobá hailed him [...]. Ojuobá and the yakekerê led the singing and disposed the dancers, all in peace and joy. Okê, arô, Oxóssi!*” (MERELLO, 2003, p. 303)

<sup>22</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*At his stand by the Carmo Gates, Marter Didi works with beads and straw, horsetails and leather to create and create again the reed flail of Omolú and all the other emblems – the ebiris, adês, eruexins, erukerês, xaxarás.*” (MERELLO, 2003, p. 7)

v.12, p. 116).<sup>23</sup> Aqui, quando *Tenda dos Milagres* faz, novamente, menção ao símbolo de Oxóssi, explicitando, também, a principal matéria-prima que o compõe, a tradução segue a mesma trilha, preservando o termo “erukerê”, acompanhado da palavra que se refere à sua constituição física: *horsetail* – rabo de cavalo.

Todavia, o erukerê pode também ser fabricado a partir do rabo do boi, o que é reforçado pelo glossário de *Tent of Miracles*, que define o objeto como “leque feito com rabo de boi, emblema de Oxóssi.”<sup>24</sup> Tal definição pode suscitar alguns questionamentos, pois a descrição de Dourado (2010) define o erukerê como “um tipo de espanador”, e não um leque, como afirma Merello, e tais objetos, em sua acepção usual, desempenham funções distintas. Contudo, esse questionamento pode ser respondido pelo fato de que a finalidade do erukerê, no candomblé, não se relaciona com a utilização de um espanador ou de um leque de uso trivial. Na simbologia do candomblé, o erukerê, é utilizado para espantar espíritos de animais mortos e, por isso, seu significado, mesmo na língua portuguesa, transcende as analogias semânticas que porventura se estabeleçam com objetos de uso cotidiano – nesse caso, o leque ou o espanador. Assim, a significação que Merello atribui no glossário, e que pode ser interpretada pelo leitor de forma similar, não nos parece um direcionamento semântico discrepante, mas abertura de novas possibilidades semânticas, no texto de chegada.

**Ilustração 16 – Oxóssi**



**Fonte: mundoafro.atarde**

**Ilustração 17 - Erukerê**



**Fonte: Site lojasantabarbara.com.br**

Em um dos trechos citados acima, outro emblema mencionado em *Tenda dos Milagres* é o *eruexim*, semelhante ao erukerê, que, no âmbito do candomblé, tem como função conduzir

<sup>23</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*Oxóssi came with his horsetail erukerê.*” (MARELLO, 2003, p. 181)

<sup>24</sup> Tradução nossa para: “*Oxtail fan, emblem of Oxóssi.*” (MERELLO, 2003, p. 378)

os *eguns*, espíritos dos mortos que ainda não alcançaram os patamares mais elevados do plano espiritual, e são passíveis de reencarnação. A Ilha de Itaparica, na Bahia, abriga o principal terreiro onde se cultuam os *eguns*, na celebração conhecida como ritual dos *babaeguns*.

Em *Tent of Miracles*, o glossário se refere ao *egun* através da sucinta definição de “espírito de um morto” – *spirit of the dead* (MERELLO, 2003, p. 378). No corpo do texto, Merello traduz “*egun*” preservando o termo e acrescentando uma definição similar à que se encontra no glossário – *the dead ancestors*, o que, em português, pode significar “os ancestrais mortos”<sup>25</sup> –, quando recria, no texto em inglês o seguinte trecho: “Consta que do fundo do terreiro os *eguns* responderam, lamentos de arrepio” (AMADO, 1970, v.12, p. 116). Mais adiante, o romance trata da cena da morte de Mãe Majé Bassan e de como parte do panteão do candomblé reagiu ao ocorrido: “Ouviram-se ao longe o grito de Yansan à frente dos *eguns*, Xangô saiu dançando no Terreiro, Pedro Archanjo prendeu a dor no peito e disse: nossa Mãe morreu” (*Id.*, *Ibid.*, p. 168). Nessa passagem, os *eguns* são liderados por Yansan, orixá reputada como rainha dos mortos.

Quando Oiá [Yansan] dança, movimentando os braços abertos, é como se estivesse, num simbolismo da sua função e por meio dos ventos, encaminhando e enviando os *Eguns* para o orum [plano espiritual]. [...] Ela transformou-se na mãe que leva os mortos do aiê [plano terreno] a tornarem-se novamente filhos recém-nascidos no orum! (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 281).

Assim, como mostra o excerto acima citado de *Tenda dos Milagres*, os *eguns* podem ser compreendidos como uma espécie de legião conduzida por Yansan, e a tradução desse trecho abre caminho para tal interpretação, quando utiliza, logo após a palavra “*egun*”, a expressão *the host of the dead* – que pode ser entendida como “legião dos mortos.”<sup>26</sup> A tradução, nessa passagem, num aparente equilíbrio entre a preservação do termo oriundo do texto de partida e a estratégia de domesticação – explicação do termo, a partir de sua própria interpretação do conceito –, pode conduzir o leitor à interpretação mais abrangente da relação entre Yansan e os *eguns*.

O *eruexim*, objeto com o qual a orixá controla os ventos que purificam o ambiente e conduzem os mortos ao orum, é, assim como os *erukerê* de Oxóssi, semelhante a um espanador, fabricado a partir de cerdas de rabo de boi ou de burro. Quando mencionado na

<sup>25</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*There were witnesses who say that the wail of the eguns, the dead ancestors, raised gooseflesh as it rose from the murky depths of the terreiro.*” (MERELLO, 2003, p. 182)

<sup>26</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*Yansan’s shout was heard far away at the head of the eguns, the host of the dead.*” (MERELLO, 2003, p. 264)

tradução do romance, o eruexim é completamente estrangeirizado, trazido sem referência alguma à sua composição ou função ritualística. No glossário, é descrito como “chicote feito de crina de cavalo, emblema de Yansan.”<sup>27</sup> A forma do eruexim, de fato, guarda alguma semelhança com o chicote – *whip* –, e, se compreendermos tal objeto como instrumento que simboliza o jugo, o termo em inglês escolhido para designar o apetrecho pode, também, conduzir o leitor de língua inglesa à compreensão da relação de autoridade entre Yansan e os mortos, como descrito acima.

Yansan – ou Oiá – é a deusa que rege os ventos, os raios, as tempestades e as cachoeiras, e possui temperamento instável e tormentoso, volúpia e ardor em suas relações com orixás masculinos. Sensual, insubmissa e destemida, foi uma das esposas de Xangô, após separar-se de Ogum, com quem vivia. Suas cores, o vermelho, o branco e o marrom, e seu dia de culto é a quarta-feira. Seus filhos a saúdam proferindo a saudação “Eparrei!”, que significa “Salve o raio!”. Na tradução, *Tent of Miracles*, a saudação para Yansan é preservada, permanecendo tal qual no texto de Jorge Amado, e, no glossário de Merello, figura como “saudação proferida pelos devotos à divindade do candomblé Yansan.”<sup>28</sup>

**Ilustração 18 – Escultura de Yansan – Salvador  
(Dique do Tororó)**



Fonte: [Blog.jefersonrsm.blogspot.com.br](http://Blog.jefersonrsm.blogspot.com.br)

**Ilustração 19 - Eruexim**



Fonte: [Blog.aislanrodrigues.webnode.com](http://Blog.aislanrodrigues.webnode.com)

Os devotos do candomblé que são filhos dessa orixá são sensuais, enérgicos, ciumentos, orgulhosos e apreciam estar em posição de domínio. Em suas relações amorosas, são instáveis e seu instinto materno se manifesta de forma a dar aos seus filhos elevado grau de independência, ao ponto de separar-se deles sem tanto pesar, quando julgam necessário. O

<sup>27</sup> Tradução nossa para: “*Horsetail whip, emblem of Yansan.*” (MERELLO, 2003 p. 378)

<sup>28</sup> Tradução nossa para: “*Greeting by devotees to candomblé divinity Yansan.*” (MERELLO, 2003, p. 378)

seguinte trecho de *Tenda dos Milagres* narra o primeiro momento de separação entre Dorotéia – filha de Yansan – e seu filho Tadeu Canhoto:

– Diz que quer estudar, só fala nisso. [...] De que me serve assim? Só dá despesa e nada posso fazer. Torcer a sina que trouxe do sangue que não é meu? Querer lhe dar um rumo que não é o dele? Isso não vou fazer porque sou mãe, não sou madrasta. Sou mãe e pai, é muito para mim que vivo de vender na rua, de fogareiro de carvão e lata de comida. Vim lhe trazer e lhe entregar, Ojuobá. Dê destino a ele. (AMADO, 1970, v.12, p.99).

Yansan, no sincretismo religioso, é representada, no panteão católico, por Santa Bárbara, como informa o glossário da tradução, no vocábulo que trata do orixá: “Deusa dos ventos, tempestades e cachoeiras; principal esposa de Xangô. Sincretizada com Santa Bárbara.”<sup>29</sup> A associação entre a orixá e a santa católica é exposta, quando o romance faz menção ao Mercado de Yansan, situado à Baixa dos Sapateiros, em Salvador:

Na espera dos tipos e da freguesia da Democrática, a Tenda dos Milagres se transformara no coração, no centro vital de toda aquela parte da cidade, [...] englobando o Pelourinho, o Tabuão, o Maciel de Cima e o Maciel de Baixo, São Miguel e a Baixa dos Sapateiros com o Mercado de Yansan (ou de Santa Bárbara, à escolha e gosto do distinto). (*Id., Ibid.*, p. 70).

Aqui, “Mercado de Yansan” foi traduzido como *Market of Yansan*, e o nome da santa do panteão católico como *St. Barbara*.<sup>30</sup> Nas demais ocorrências em que aparece desvinculada da deidade candomblecista, o nome de Santa Barbara é também traduzido como *St. Barbara*, sem referências sincréticas entre as duas divindades, ficando tal associação explícita apenas na tradução do trecho citado e no glossário.

Além de Yansan, outra orixá feminina das mais cultuadas no candomblé, é Yemanjá, senhora dos mares, rios, lagos e lagoas, e seu nome se relaciona diretamente com essa característica, pois provém de *Yeyê omo ejá*, ou seja, “mãe dos filhos peixes” (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 96). Essa divindade é considerada a mãe de todos os orixás, tenham sido eles frutos de seu ventre ou filhos adotivos, por conta de seu apurado instinto maternal, e, além disso, recebeu de Olorum o título de “mãe de todas as cabeças”, por isso é sempre reverenciada na cerimônia do bori, mesmo que o iaô seja filho de outro orixá.

<sup>29</sup> Tradução nossa para: “*Goddess of winds, storms, and waterfalls; principal wife of Xangô. Syncretized with St. Barbara.*” (MERELLO, 2003, p. 380)

<sup>30</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*While they waited for the Democratic’s type and its customers, the Tent of Miracles became the living heart of the neighborhood, [...] embracing Pelourinho, Tabuão, Upper and Lower Maciel, São Miguel, Shoemaker’s Lane, and the Market of Yansan (or St. Barbara, if the reader prefers).*” (MERELLO, 2003, p. 108)

Ilustração 20 – Yemanjá



Fonte: Site [yorubana.com.br](http://yorubana.com.br)

A bela Yemanjá é, ao mesmo tempo, meiga e destemida, maternal e voluptuosa – apesar dessa característica, não concebe outro propósito para o sexo, que não a procriação. Seus filhos terrenos, via de regra, são protetores, ternos, fortes, exigentes e de temperamento instável, ora calmos, ora bravios, assim como o mar. O dia da semana dedicado a essa orixá é o sábado, sua cor, o azul, e seus símbolos mais característicos são o leque – que é, ao mesmo tempo, um espelho – chamado de *abebé*, e as conchas do mar.

A saudação proferida a Yemanjá, por seus fiéis, é Odoiá! – “mãe das águas” – e, assim como as saudações aos outros orixás, em *Tent of Miracles*, o termo é preservado em português. O mesmo ocorre com o nome da rainha do mar e dos demais orixás: são mantidos na forma do texto de partida.

Os apostos que se referem a Yemanjá ilustram suas idiossincrasias no âmbito da mitologia candomblecista, e o seguinte trecho de *Tenda dos Milagres* traz alguns exemplos desses epítetos:

Ergue-se Majé Bassan e todos se põem de pé. Para reverenciá-la espalmam as mãos na altura do peito. Filha dileta de Yemanjá, *dona das águas*, em sua honra todos repetem a saudação destinada à *Mãe dos encantados*. Odoiá Iyá olo oyon oruba! Salve *Mãe dos seios úmidos!* (AMADO, 1970, v. 12, p. 143, grifos nossos)<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “As Majé Bassan stood up the others rose their feet and clasped their hands together to salute the beloved daughter of Yemanjá, mistress of the sea. To do her honor they repeated the greeting to the Mother of all devotees: Odoya Iyá olo oyon oruba! Hail, Mother with streaming breasts!”(MERELLO, 2003, p. 225)



Em *Tent of Miracles*, a relação entre Yemanjá e as águas também é recriada por meio de alcunhas, como *mistress of the sea*, *Mother of all devotees* e *Mother with streaming breasts*, aludindo, respectivamente à “dona das águas”, “Mãe dos encantados” e “Mãe dos seios úmidos.” A expressão *mistress of the sea*, pode, também, ser compreendida como “senhora do mar”, numa significação mais restritiva, pois, apesar de ser considerada a orixá das águas dos mares, rios, lagos e lagoas, Yemanjá, de modo recorrente, é predominantemente associada às águas salgadas. A locução *Mother of all devotees*, que traduz “Mãe dos encantados”, em *Tent of Miracles*, parece referir-se à relação entre Yemanjá e seus filhos terrenos, seus devotos – *devotees*. Em diversas outras passagens, o termo “encantado” é traduzido como *devotee*, ou *those in trance* – “aqueles em estado de transe”<sup>32</sup> A expressão “Mãe dos encantados” parece aludir ao fato de que Yemanjá é considerada a mãe de todos os orixás. Porém, a tradução – coincidentemente ou não – parece fazer menção ao fato de que, sendo mãe dos deuses do candomblé, os filhos terrenos desses orixás possuem forte ligação com Yemanjá, dona de todas as cabeças, que vem a ser, indiretamente, a mãe de todos os devotos do candomblé. Em outro trecho, “encantado” ganhou outro sentido, na tradução para a língua inglesa, dessa vez remetendo ao sentimento de satisfação e entusiasmo: “Já golpeado pela doença, arfante, Agnaldo sorriu ao ver a árvore: tronco assim, descomunal, lhe agradava trabalhar. Rasgou a madeira num *encantado* desmedido, Oxossi, o grande caçador; mas não de arco e flecha e sim de espingarda.” (AMADO, 1970, v. 12, p. 9, grifo nosso)<sup>33</sup>

Aqui, “encantado” foi traduzido como *ineffable delight*, ou seja, “inefável prazer”, expressando a satisfação do artista em esculpir a figura do orixá, em vez de aludir ao próprio deus do candomblé como “encantado.”

Todavia, no texto em português, a palavra “encantado”, faz alusão não às mulheres e homens que tomam parte nos ritos do candomblé, mas às divindades dessa religião, como mostra o exemplo a seguir: “Aproximou-se a majestosa procissão dos *encantados*, à frente um dos seis Oguns, o de Epifânia” (*Id., Ibid.*, p. 116, grifo nosso), ou ainda a seguinte cena: “Num canto da mansarda, uma espécie de altar, mas diferente; ferramentas e emblemas de *encantados*, em lugar de imagens; o peji de Exu com seu fetiche, seu itá” (AMADO, 1970, v.

<sup>32</sup> Trecho de *Tenda dos Milagres*: “As êkêdes conduziram os encantados para as camarinhas onde mudariam as vestimentas, após dançarem as cantigas rituais. Quem mais dançou foi Yansan em meio aos seis Oguns.” (AMADO, 1970, v. 12, p. 116); Trecho traduzido em *Tent of Miracles*: “*The watching attendants led those in trance to the dressing rooms where they changed their clothes before dancing to the ritual chants. And Yansan, surrounded by her six oguns, dance more than any of the others.*” (MERELLO, 2003, p. 182)

<sup>33</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*Agnaldo, mortally sick and gasping for breath, smiled when he saw it; he loved to work on a enormous piece of wood like that. As he carved the trunk with ineffable delight, he gave Oxóssi a rifle to hold instead of a bow and arrow.*” (MERELLO, 2003, p. 6)

12, p. 56)<sup>34</sup>. Na tradução dessa cena, Merello opta por uma expressão que faz referência aos deuses do candomblé: *African divinities* – divindades africanas.

Assim, a tradução do termo “encantado” oferece, no mínimo, duas possibilidades interpretativas, no texto de chegada, mais uma vez operando transformações próprias do processo tradutório, especialmente em se tratando de línguas e culturas tão diversas, mas que guardam entre si, pontos de contato que nem sempre estão explícitos.

Um dos orixás a quem Yemanjá se uniu, em matrimônio, é Oxalá, também chamado de Orixalá – “o grande orixá” –, Obarixá – “rei dos orixás” – ou Obatalá – “rei do pano branco”. Oxalá é considerado o maior de todos os orixás, o primeiro ser criado por Olorum, o deus supremo, que a ele designou a tarefa de criar os outros seres a partir da argila. Senhor da paz, da serenidade e do silêncio, reside nos pontos mais altos da Terra, como os picos das montanhas cobertos de neve.

Os humanos que têm Oxalá como pai, em geral, são calmos, introspectivos e reservados. Além de sensíveis, atenciosos e bons conselheiros, possuem obstinação e confiabilidade notáveis, embora sejam um tanto ranzinza.

O dia da semana dedicado a Oxalá é a sexta-feira, sua cor, o branco, e sua saudação – *Êpa, Babá* – expressa admiração diante da presença do orixá. Sua comida, o acaçá e o *ebô* milho branco –, que é jogado nas portas das casas e nos barracões dos terreiros, durante as celebrações. O objeto que o simboliza é o *opaxorô* – ou *paxorô* –, cajado que o orixá empunha, ao dançar no terreiro, e que deve permanecer sempre na posição vertical. O *opaxorô*, “ao ser tocado no chão pelo orixá faz uma junção entre o aiê [plano terreno] e o orun [plano espiritual], unindo a morada dos homens com a morada dos seres sagrados [...]” (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 216).

No romance *Tenda dos Milagres*, o emblema de Oxalá é chamado de *paxorô*, e, quanto à sua tradução, entre as três ocorrências em que aparece, em duas a palavra é estrangeirizada, isto é, preservada da forma em que se encontra no texto de partida, e em uma delas é traduzido com *fly whisk*, algo como “mata-moscas.” Eis o trecho do texto em português em que “*paxorô*” se encontra traduzido dessa forma: “Nas mãos de Mário Proença [...] as folhas de flandres, o zinco, o cobre, são [...] *paxorôs* de Oxalá” (AMADO, 1970, v. 12, p. 9).<sup>35</sup> O *paxorô* é um cetro ornado por um pássaro na sua extremidade superior e alguns

<sup>34</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*In one corner of the garret was an unusual altar, with the tools and symbols of African divinities instead of Christian saints; it was Exu’s peji with his fetish, his itá.*” (MERELLO, 2003, p. 87)

<sup>35</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*In the hands of [...] Mário Proença, tinsplate, zic, and copper are beaten into fly whisks of Oxalá, the greatest god of all.*” (MERELLO, p. 7)

pingentes por toda a sua extensão, e sua forma não se parece com o que comumente se conhece como um mata-moscas, nem seu uso remete a algo tão prosaico. No trecho traduzido, porém, a expressão utilizada para recriar o termo paxorô, não faz referência alguma à serventia ritual do objeto – exceto o fato de fazer alusão ao pertencimento do objeto a Oxalá –, o que pode fazer crer que o paxorô – estrangeirizado em outros momentos da tradução – e o *fly whisk* não sejam o mesmo objeto. Ademais, o glossária descreve o paxorô de forma mais condizente com sua definição tradicional: “Bastão ornamentado, encimado por um pássaro e empunhado por Oxalufan ou Xangô.”<sup>36</sup>

Oxalufan é uma das formas em que Oxalá se manifesta, sendo a outra forma chamada Oxaguiã, um jovem e vigoroso guerreiro, exímio estrategista, ambivalente, pois produz o equilíbrio e o desequilíbrio, e pode oferecer aos humanos a guerra e a paz, ficando a escolha a cargo dos homens.

Oxalufan – ou Oxalufon, ou ainda Oxolufan – é Oxalá na forma de um ancião, que dança encurvado, apoiando-se no paxorô (BARRETO, 2010, p. 64).

Apoiado em seu reluzente paxorô, Oxalá veio dançando até ele e o acolheu nos braços. “Seu encantado, meu pai, é Oxolufan, Oxalá velho”, disse-lhe Olga, levando-o para ver os pejis. (AMADO, 1970, v. 12, p. 49)

#### Ilustração 21 – Oxalá empunhando o opaxorô



Fonte: COSSARD, Gisele.

Assim como na tradução do trecho acima, em todas as suas ocorrências nome de Oxolufan permanece no texto de chegada, e sempre que, no texto em português, a informação

<sup>36</sup> Tradução nossa para: “*Ornate staff surmounted by a bird, carried by Oxalufan or Xangô.*” (MERELLO, 2003, p. 379)

de que se trata de “Oxalá velho”, a tradução recria essa expressão, utilizando *old Oxalá*, informação reforçada pelo glossário. Consta também no glossário a informação de que Oxalá é “o Senhor da Criação, o maior dos orixás, sincretizado com Nosso Senhor do Bonfim.”<sup>37</sup>

O Nosso Senhor do Bonfim, ou simplesmente “Senhor do Bonfim”, representado pela imagem de Jesus Cristo crucificado, é o santo católico mais cultuado na Bahia. Isso possivelmente se deve, em grande medida, à sua associação com Oxalá, o maior dos orixás, promovida pelo sincretismo entre o candomblé e o catolicismo. Costuma-se justificar o vínculo entre Oxalá e o Nosso Senhor do Bonfim através da posição hierárquica na mitologia candomblecista e cristã, respectivamente. O santo católico é Jesus Cristo, o segundo na hierarquia do panteão católico, filho de Deus, o criador de todas as coisas, segundo a teogonia judaico-cristã, e Oxalá, filho de Obatalá, deus supremo do candomblé, ocupa posição que se equipara à de Cristo.

Segundo a mitologia iorubana, a filha predileta de Yemanjá e Oxalá é Oxun, a orixá da fertilidade, da beleza e do amor, vaidosa, elegante e sedutora, de personalidade dócil e voluptuosa, podendo ser, por vezes, irritadiça. Oxun, que, quando da sua vida na terra, se relacionou amorosamente com Xangô, Ogun e Oxóssi, é apreciadora de presentes que lhe possibilitem incrementar suas vestes para satisfazer sua vaidade, como jóias e pedras preciosas. A ela foi dado, por sua mãe, Yemanjá, o poder sobre as águas doces e a missão de cuidar dos rios, córregos e cachoeiras. Seu dia de reverência é o sábado, sua cor, o amarelo e seus principais emblemas são o *abebé* – leque – e o *adê* – coroa.

Os humanos filhos dessa orixá normalmente são carinhosos, tranquilos e obstinados, embora tendam a ser indolentes. Saúdam sua mãe dizendo Ora Yeyê!, que significa “Salve, mãezinha benevolente!”:

De pé, os homens erguem as palmas das mãos e saúdam a condessa Isabel Tereza com os gestos, as reverências e as palavras iorubas reservadas às mães-de-santo, gritam Ora Yeyê! pois logo se percebe no dengue e na faceirice ser Zabela filha de Oxun, a sedutora. (*Id., Ibid.*, p. 144)<sup>38</sup>

A saudação se apresenta em *Tent of Miracles* dessa mesma forma, sem traço algum de domesticação, diferentemente da tradução do termo que designa um de seus emblemas, o

<sup>37</sup> Tradução nossa para: “*Lord of Creation; greatest of orixá's. Syncretized with Our Lord of Bonfim.*” (MERELLO, 2003, p. 379)

<sup>38</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*The men stood and lifted their hands palms upward in salute to Countess Izabel Tereza, with the gestures, the reverence, and the Yoruba words reserved for mãe-de-de-santo. Ora Yeyê! They cried, for coquettish charm made it plain that Zabela was a true daughter of the temptress Oxun.*” (MERELLO, 2003, p. 227)

abebé, também usado por Yemanjá, ao qual *Tenda dos Milagres* faz menção, logo ao início do romance:

Nas mãos de Mário Proença, um cidadão franzino, mulato quase branco, as folhas de flandres, o zinco, o cobre, são espadas de Ogun, Leques de Yemanjá, abebés de Oxum, paxorôs de Oxalá. (*Id.*, *Ibid.*, p. 90)

Dourado (2010) nos traz a definição de abebé:

Leque, em iorubá, de forma circular em cujo centro se tem, de um lado, um espelho, e, de outro, vê-se a representação do seu orixá. É, antes de tudo, um distintivo sexuado das ias, orixás e mães ancestrais, que concentra o significado ancestre da gênese e da fertilidade humana. (p. 115)

Além de leque e espelho, o abebê pode ser visto, também, como instrumento musical, quando possui guizos ou pingentes que produzam sons quando chacoalhados. A tradução de Merello suprime o termo iorubá, substituindo-o por: *round metal symbol of Oxun which is both fan and musical instrument* – símbolo de Oxun arredondado e feito de metal, ao mesmo tempo leque e instrumento musical. Portanto, na única ocorrência em que o abebé é mencionado, a tradução o representa através apenas de sua definição, dispensando o termo trazido pela narrativa amadiana e aludindo ao seu formato, assim como à sua função nos rituais candomblecistas.

**Ilustração 22 – Oxun portando adê e abebé**



**Fonte: COSSARD, Gisele**

Assim como o abebé de Oxun, outro emblema que, em *Tent of Miracles*, teve seu nome representado por sua descrição é o *xaxará* de Omolu. Omolu, também chamado de Velho – em sua forma jovem, é chamado de Obaluaiê – é o orixá que rege tanto as doenças – especialmente as moléstias eruptivas, como a varíola, a catapora e o sarampo – quanto a cura, sendo, por essa razão, considerado o orixá da medicina. Sua indumentária consiste em um longo chapéu – *axó icó* – que o cobre mais da metade, e uma saia – *filá* –, ambos confeccionados com palha-da-costa, que cobrem quase a totalidade do seu corpo, escondendo, assim, suas feridas. Filho de Nanã, e por ela abandonado ao nascer, devido às chagas que trazia no corpo, Omolu foi resgatado e criado por Yemanjá, por quem nutre grande amor e reverência. Os filhos de Omolu no plano terreno herdaram algumas das suas principais características: são pessoas reservadas, tendendo ao isolamento, pacíficas e abnegadas, além de inteligentes e exímios aprendizes. O dia dedicado a esse orixá é a segunda-feira e *Atotô!* é sua saudação, que significa “Silêncio! Ele está presente!”

O *xaxará*, insígnia de Omolu, segundo Dourado (2010, p. 114), “é uma espécie de vassoura feita de palha de palmeira, enfeitada de búzios e contas coloridas com a cor do orixá [branco, preto, vermelho e marrom]”, ornado geralmente com búzios ou miçangas, e é usado para afugentar as doenças físicas e espirituais. Esse poderoso objeto deve ser manuseado apenas por iniciados que possuem alguma graduação na religião (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 214). O termo “*xaxará*”<sup>39</sup> foi traduzido, em *Tent of Miracles*, inicialmente, como *the reed flail*, em português, algo como “mangual” – instrumento para malhar cereais – feito de caniço. A definição não condiz propriamente com a definição dada por Dourado, quanto à constituição e ao uso do *xaxará*, mas se assemelha quanto ao seu aspecto, possibilitando ao leitor da tradução partir do seu suposto conhecimento a respeito do *reed flail* para construir a significação do objeto em questão. Entretanto, mais adiante, no mesmo parágrafo, quando elenca algumas das ferramentas dos orixás, o texto de Merello apresenta o termo “*xaxará*”, sem a ele acrescentar qualquer informação que possa indicar que se trata do *reed flail*, o que pode conduzir o leitor da tradução a inferir que são objetos diferentes.

Omolu é filho de Nanã – ou Nanã Burokô –, a mais antiga orixá das águas, senhora dos lagos, pântanos e manguezais, da lama, do qual o homem foi modelado, e, sendo

---

<sup>39</sup> Trecho de Tenda dos Milagres: “Assentado nas Portas do Carmo, mestre Didi trabalha com as contas, as palhas, os rabos de cavalo, os couros: vai criando e recriando as, aidés, eruexins e erukerês, xaxarás de Omolu.” (AMADO, 1970, v. 12, p. 9)

Tradução de Barbara Shelby Merello: “*At his stand by the Carmo Gates, Master Didi works with beads and straw, horsetails and leather, to create and create again the reed frail of Omolú and all the other emblems – the eibiris, adês, eruexins, erukerês, xaxarás.*” (MERELLO, 2003, p. 7)

profundamente ligada à ancestralidade, é frequentemente chamada de avó. As pessoas iniciadas que têm seu *ori* – cabeça – regido por Nanã são do sexo feminino e geralmente são gentis, carinhosas e de porte altivo. O dia da semana dedicado a Nanã é a segunda-feira, suas cores, o branco, o azul e o roxo e suas filhas a reverenciam através da saudação *Saluba, Nanã!*, que quer dizer “nos refugiamos em Nanã!” Sua ferramenta é o ebiri – ou ibiri –, cetro que representa a ancestralidade, similar àquele utilizado por Omulu, feito de palha-da-costa e enfeitado por conchas do mar e miçangas. Segundo a mitologia iorubana, o ebiri nasceu junto com a orixá e faz parte do seu corpo. Nanã o carrega como quem embala um filho no colo e, por isso, o ebiri pode ser compreendido como a representação de seu filho, Omolu. Quanto à sua tradução, em *Tent of Miracles*, o termo ebiri, no único momento em que a ele se faz referência, é mantido tal qual se encontra no texto de partida, tornando-se mais uma marca da cultura candomblecista no texto de chegada.

**Ilustração 23 – Omolu empunhando xarará**



**Fonte: COSSARD, Gisele**

**Ilustração 24 – Nanã empunhando eberi**



**Fonte: COSSARD, Gisele**

Os orixás, em sua maioria, têm seus gêneros claramente definidos, embora alguns, assim como os seres humanos, possuam características frequentemente atribuídas ao gênero oposto. Entretanto, existe um/a orixá que não se define como masculino ou feminino, de modo excludente, mas como ambos – macho e fêmea:

Punha-se de pé para ver melhor, em gestos nervosos, a mão no peito, exclamações francesas, nom de Dieu!, zut, alors!: na hora da descida dos orixás ao som do adarrum, no choque das espadas dos Oguns em luta, na

dança de Oxumarê, cobra de ventre preso à terra, meio homem meio mulher, macho e fêmea ao mesmo tempo. (AMADO, 1970, v. 12, p.115)<sup>40</sup>

Esse/a orixá é o/a andrógino/a Oxumarê, que se apresenta tanto na forma de uma cobra quanto de um arco-íris. Como cobra, representa o dinamismo, podendo mover-se de modo discreto e rápido de um lugar para o outro, além de simbolizar a continuidade, unindo a cabeça à cauda, formando, assim, um círculo, que representa a união entre o começo e o fim, possibilitando sempre o início de novos ciclos na natureza e na vida dos seres humanos. No feitio de um arco-íris, Oxumarê representa a união do sol com a chuva, o equilíbrio natural, pois o arco-íris simboliza o retorno da calma após a tempestade, e é responsável pela distribuição das chuvas sobre a terra e, conseqüentemente, sua fertilidade, ficando também sob seu encargo tanto as secas quanto as inundações. Por todas essas razões, Oxumarê é o/a orixá dos opostos: sol e chuva, macho e fêmea, céu e terra, vida e morte.

#### Ilustração 25 - Oxumarê



Fonte: COSSARD, Gisele

Os filhos de Oxumarê costumam estar atentos ao ambiente que os cerca, além de serem perseverantes, dinâmicos, desconfiados, irônicos e gostarem de ostentar riquezas, quando as possuem. O dia desse/a orixá é a terça-feira, suas cores são o amarelo com preto ou

<sup>40</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “She stood up so that she could see better and made nervous gestures, placing her hand on her heart and exclaiming in French: Nom de Dieu! Zut, alors! at the moment when the orixás descended to the summons of the fast drumbeats, at the clashing of the sword of the Oguns, and at the dance of Oxumarê, a cobra wriggling stomach to the ground, half male, half female.” (MERELLO, 2003, p. 181)



amarelo com verde e seus filhos o/a saúdam dizendo “*Aô boboi!*”, ou seja, “Salve, senhor/a dos arco-íris”, ou “Salve, senhor/a dos ciclos!”

A passagem de *Tent of Miracles* que traduz o trecho acima citado recria a condição de Oxumaré como serpente, utilizando, após o nome do/a orixá, a expressão *a cobra wriggling stomach to the ground* – que se refere a “cobra de ventre preso à terra.” A palavra *cobra*, no léxico da língua inglesa, geralmente, não se refere a qualquer serpente – como ocorre na língua portuguesa com a palavra “cobra” – mas alude à “naja”, serpente de poderoso veneno, oriunda da Ásia e da África, possivelmente a mais temida de todas. Oxumarê, assim como a naja, não é uma simples serpente, mas possui porte imponente, olhar penetrante, é dadivosa com os que seguem seus preceitos, mas não costuma perdoar facilmente as falhas. Seu caráter andrógino também foi recriado na tradução, que se utilizou da expressão *half male, half female* – metade macho, metade fêmea – possibilitando ao leitor algum contato com o caráter ambivalente do/a orixá.

Outro aspecto da duplicidade de Oxumarê – serpente e arco-íris – também encontra sua representação em *Tent of Miracles*, quando Merello traduz o seguinte excerto: “Mestre Manu [...] forja em sua fornalha o tridente de Exu, os múltiplos ferros de Ogun, o teso arco de Oxossi, a cobra de Oxumarê” (AMADO, 1970, v. 12, p. 9).<sup>41</sup> Quando se remete a Oxumarê, a tradutora não apenas utiliza o nome do/a orixá, mas também expõe um de seus principais traços, através da expressão *the rainbow god* – o deus arco-íris. Assim, Oxumarê, duplo na forma – cobra e arco-íris – e no gênero – masculino e feminino –, faz-se múltiplo no intercâmbio entre as línguas e as culturas e no entrelaçamento África, Bahia e povos de língua inglesa, através da tradução.

Quando discorremos a respeito dos orixás, descrevendo suas idiossincrasias, seus poderes, sua vida na terra, em tempos imemoriais, suas relações entre si, podemos dar a impressão de que todos eles, deusas e deuses do candomblé, se nos apresentam como seres com características de adultos, e que se comportam como tal. Entretanto há dois orixás que, na liturgia candomblecista, são considerados crianças. São eles os Ibejes – ou Ibejis –, orixás gêmeos, também chamados de “mabaças”, filhos de Yansan e Xangô.

Os devotos do candomblé cultuam os Ibejes como uma só divindade, que reúne características próprias da infância, pois são travessos, espontâneos e inocentes, sendo conhecidos como “orixás da alegria.” Por outro lado, essas mesmas características podem se

---

<sup>41</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “[...] *Master Manú [...] forges Exú’s trident, Ogun’s many iron weapons, Oxóssi’s taut bow, and the cobra of Oxumaré, the rainbow god.*” (MERELLO, 2003, p. 7)

tornam perigosas, pois essa puerilidade os torna, por vezes, inconsequentes e indômitos, quando contrariados.

É costume, entre os candomblecistas oferecerem um banquete com caruru e doces, nos quais, além dos orixás gêmeos, sincretizados, no Brasil, com os santos, também gêmeos, Cosme e Damião, as crianças são homenageadas e se fazem presentes na festa. O dia dos Ibejes é o domingo e lhes agradam todas as cores, exceto o preto, o roxo e o marrom. Seus filhos na terra costumam ser alegres, brincalhões, inquietos e infantis. Gostam do contato com outras pessoas, porém magoam-se com facilidade, são ciumentos e tem tendências a inventar histórias.

Os orixás gêmeos são inseparáveis e, diferentemente dos outros orixás, que possuem seu duplo no plano espiritual (orum), os Ibejes já são o duplo um do outro. Essa relação de complementação mútua caracteriza um traço da amizade entre Pedro Archanjo e Lídio Corró, personagens de *Tenda dos Milagres*, tão ligados um ao outro, mesmo com todas as particularidades de cada um, que se tornam quase indissociáveis. Sua amizade é um dos pontos de sustentação da trama: “Ao demais, não é ele só: são dois. Lídio Corró e Pedro Archanjo, quase sempre juntos, e com eles juntos ninguém pode: compadres, irmãos, mais que irmãos, são mabaças, são *ibejes*, dois exus soltos na cidade (AMADO, 1970, v. 12, p. 61, grifo nosso).

No trecho, o nome dos orixás, grafado com inicial minúscula, transcende o âmbito da religião, tornando-se substantivo comum, sinônimo de “gêmeos”. Possivelmente como consequência disso, na tradução dessa passagem, os termos “mabaça” – usado para se referir a irmãos gêmeos – e “ibejes” estão representados apenas pela palavra *twins* – gêmeos, suprimindo o sentido mitológico do termo, conduta propiciada pela transformação de sentido operada já no texto de partida.

Os principais intermediários entre os orixás e os seres humanos são as *iyalorixás* e os *babalorixás*, também conhecidos como mães e pais-de-santo respectivamente. As *iyalorixás* e os *babalorixás* são autoridade máxima no terreiro – é importante frisar que em cada terreiro existe apenas um guia espiritual, função exercida pela mãe-de-santo ou pelo pai-de-santo – e esse cargo só pode ser ocupado por indivíduos devidamente preparados, que têm uma relação íntima com a casa e são profundos conhecedores da hierarquia candomblecista, dos mistérios dos orixás e dos preceitos da religião.

Esses líderes são escolhidos por Olorum – o deus supremo – através de consultas via oráculo e são incumbidos de estreitar os laços entre os seres humanos e as divindades, reger o funcionamento do terreiro, delegar funções aos demais membros da casa, encarregar-se dos

rituais de iniciação, assim como das celebrações nos terreiros, e orientar os devotos no que diz respeito à sua relação com os orixás e sua vida fora do terreiro, além de preparar o/a iaô indicado/a para substituí-lo/a quando da sua morte, transmitindo-lhe os conhecimentos necessários à função. Por isso, aos pais e mães-de-santo é mister que possuam atributos como paciência, dedicação, equilíbrio, ponderação, conduta ilibada no âmbito litúrgico, benevolência, sem, no entanto, abrir mão da austeridade, quando esta se faz necessária.

Na maior parte das ocorrências em que *Tent of Miracles* se refere à palavra “iyalorixá”, esta se mantém como no texto no texto de partida, e sem maiores elucidações a respeito do que o termo conota. Entretanto, pode-se notar uma variação desse padrão, na tradução do seguinte trecho: “Assim sendo, a iyalorixá trouxe o pequeno chifre de carneiro, encastado em prata, contendo axé, o alicerce do mundo” (AMADO, 1970, v. 12, p. 52)<sup>42</sup>. Aqui, primeira vez em que a palavra aparece na narrativa, a tradução traz, além do próprio termo, o aposto *the mother spirit guide* – alguém que é, ao mesmo tempo, mãe e guia espiritual –, o que oferece ao leitor uma noção das funções da iyalorixá, que tanto oferece aconselhamento e proteção maternal quanto orienta os devotos, no que tange às relações com o universo metafísico do candomblé. Suplementando essa informação, o glossário define iyalorixá como “mãe-de-santo, sacerdotisa do candomblé.”<sup>43</sup> Em todas as ocorrências em que, em lugar de “iyalorixá”, o texto em português utiliza o termo “mãe-de-santo”, a tradução preserva a expressão tal qual o texto de partida a apresenta, estrangeirizando, sem acrescentar informações a respeito da natureza do cargo, permitindo liberdade de interpretação a partir do contexto em que o termo se encontra – exceto em uma única ocorrência em que o termo é recriado sob a expressão *spirit mother*, ou seja, “mão espiritual.” Por outro lado, o glossário informa ao leitor que “mãe-de-santo” – assim como no vocábulo “iyalorixá” – é a “sacrosotisa do candomblé” e acrescenta que é, também a “intérprete das instruções dos orixás.”<sup>44</sup>

No caso da palavra que designa o sacerdote do gênero masculino, o babalorixá, a tradução de *Tenda dos Milagres* preserva o termo em todas as suas ocorrências, exceto na primeira, quando o substitui por “pai-de-santo”, o que, apesar de suprimir o termo iorubá, não configura uma tentativa de domesticação, pois se utiliza de uma expressão própria do universo candomblecista. Portanto, apesar de, nesse caso, a tradução ter dado preferência ao

<sup>42</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “And so the iyalorixá, the mother spirit guide, brought out the little lamb’s horn set in silver, containing axé, the mystery, the foundation of the world.” (MERELLO, 2003, p. 81)

<sup>43</sup> Tradução nossa para: “Mãe-de-santo, candomblé priestess.” (MERELLO, 2003, p. 379)

<sup>44</sup> Tradução nossa para: “Candomblé priestess (lit. ‘saint-mother), interpreter of instructions of orixá’s” (MERELLO, 2003, p. 379)

uso do léxico da língua portuguesa para representar o sacerdote do gênero masculino, a estrangeirização aqui é preservada. Já a expressão “pai-de-santo” não sofre transformação alguma, exceto quando da tradução do seguinte trecho: “Certa ocasião, um pai-de-santo de Maragogipe lhe encomendou um Oxossi enorme e para tanto levou um tronco de jaqueira” (AMADO, 1970, v. 12, p. 9)<sup>45</sup>. Na tradução dessa passagem, a expressão pai-de-santo é mantida e a ela é acrescido o título de *witch doctor* – feiticeiro –, o que poderia limitar o alcance da interpretação a respeito do que é um pai-de-santo, uma vez que suas atribuições não se restringem à elaboração de sortilégios, mas oferece ao leitor do texto de chegada a ideia da relação do sacerdote com o sobrenatural. No glossário as definições de “babalorixá” e “pai-de-santo” são similares às de “iyalorixá” e “mãe-de-santo”, uma vez que o babalorixá é descrito como “pai-de-santo, sacerdote nos ritos do candomblé”<sup>46</sup>, e “pai-de-santo”, como “sacerdote do candomblé.”<sup>47</sup>

No âmbito das funções sacerdotais está também a figura do babalaô, “pai do segredo”, espécie de mensageiro de Orunmilá, divindade detentora do conhecimento de todo o universo. A Orunmilá foi dado acesso direto e irrestrito ao deus supremo Olorum, que lhe transmitia orientações a respeito das obrigações a serem cumpridas pelos seres humanos. Assim, os babalaôs são responsáveis por interpretar as mensagens de Orunmilá através do “colar de Ifá” ou da “tábua de Ifá”, dois dos oráculos utilizados pelas religiões de matriz africana. Os babalaôs não incorporam os orixás e sua longa preparação se diferencia das práticas de iniciação para os outros cargos do candomblé, inclusive dos babalorixás e iyalorixás.

Em todas as cenas da narrativa em que o termo “babalaô” é mencionado, a tradução o mantém da mesma forma, sem traço algum de domesticação. Contudo, a partir de uma leitura cuidadosa do texto de chegada, é possível inferir que o termo está inserido no campo lexical que se refere às posições hierárquicas e tarefas desempenhadas por pessoas que participam ativamente do funcionamento do terreiro, pois o termo aparece entre palavras como iyalorixá, pai-de-santo, ou ainda após o vocábulo “feiticeiro” – *wizard*: “– Sabe até isso? Já me disseram que o senhor é feiticeiro, babalaô, não é?” (AMADO, 1970, v. 12, p. 157).<sup>48</sup> Some-se a isso o fato de que o glossário define “babalaô” como “sacerdote do candomblé e adivinho”<sup>49</sup>, o que

<sup>45</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “Once a pai-de-santo, a witch doctor from Maragogipe, ordered a huge wooden statue of Oxóssi the hunter and brought the trunk of a jactree to carve it from.” (MERELLO, 2003, p. 6)

<sup>46</sup> Tradução nossa para: “Pai-de-santo, priest in candomblé rites.” (MERELLO, 2003, p. 377)

<sup>47</sup> Tradução nossa para: “Candomblé priest (lit. ‘saint-father’).” (MERELLO, 2003, p. 379)

<sup>48</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “– So you know that, too? I already knew you were a wizard, a babalaô, insn’t that right?” (MERELLO, 2003, p. 247)

<sup>49</sup> Tradução nossa para: “Candomblé priest and soothsayer.” (MERELLO, 2003, p. 377)

condiz com suas funções de líder espiritual e intérprete de um dos oráculos do candomblé – o Ifá.

**Ilustração 26 – Mãe Stella de Oxóssi**



Fonte: Site [geledes.org.br](http://geledes.org.br)

**Ilustração 27 - Tábua de Ifá**



Fonte: Blog [soumetalraiorelampagoetrovao.blogspot.com.br](http://soumetalraiorelampagoetrovao.blogspot.com.br)

No candomblé, os orixás não são as únicas divindades veneradas por mães, pais e filhas-de-santo, obás, ogans e ékédes. Embora seja uma religião que reverencia deuses africanos, o candomblé também cultua o que considera entidades espirituais nativas do Brasil – os espíritos de indígenas – que chamam de *caboclo*.

O candomblé tradicional reserva um dia específico para o culto dos caboclos, embora exista também o próprio “candomblé de caboclo”, em que essas divindades são constantemente cultuadas. O candomblé de caboclo possui alguns traços em comum com o candomblé tradicional, como o acompanhamento musical, durante as celebrações, e a estrutura hierárquica. Todavia, diferem em alguns pontos significantes, como o calendário litúrgico, cânticos, danças, rituais e o fato de que raspar a cabeça e adicionar sal e dendê às comidas votivas não fazem parte da liturgia do candomblé de caboclo.

Dentro das cabanas desse tipo de candomblé há sempre a bandeira nacional brasileira, indicando a transposição das fronteiras entre o religioso e o cívico, no candomblé de caboclo, pois, como visto no primeiro capítulo desta dissertação, tal qualidade de culto iniciou-se após a inclusão da figura do caboclo nos festejos de independência da Bahia, como forma de valorizar o elemento nativo do Brasil, representado pelo indígena.

No início de *Tenda dos Milagres*, o narrador menciona os caboclos e apresenta os nomes de três deles:

Na tenda de Agnaldo, as madeiras de lei [...] se transformam em oxés de Xangó, em Oxuns, em Yemanjás, em figuras de caboclos, Rompe-Mundo,

Três Estrelas, Sete Espadas, as espadas fulgurantes em suas mãos poderosas. (AMADO, 1970, v. 12, p. 8)<sup>50</sup>

Na tradução dessa passagem, o termo “caboclos” transforma-se em *Indian spirits* – espíritos de índios –, em consonância com o feitiço místico do caboclo – embora, aqui se trate de sua representação através de escultura – com suas bases étnicas. Apesar de o termo ser *a priori* utilizado para se referir ao elemento humano resultante da miscigenação entre o branco e o índio, é também empregado para designar o indígena, independentemente de entrelaçamentos raciais. Os nomes dos caboclos citados – Rompe-Mundo, Três Estrelas, Sete Espadas – são domesticados, traduzidos respectivamente como *Pathfinder* – descobridor –, *Triple Star* – três estrelas, ou estrela de três pontas – e *Seven Swords*. Uma vez que os nomes de muitos caboclos parecem ter sido concebidos a partir de traços da sua personalidade, atividades que exercem ou a elementos da natureza – Boiadeiro, Sete Cachoeiras, Caboclo da Mata –, a tradução parece seguir essa linha de representação onomástica, recriando os traços no texto de chegada.

Outro momento em que a tradução confere aos caboclos o *status* de divindades é quando os chama de *caboclo gods* – deuses caboclos. No entanto, no texto de chegada o fato de que *Indian spirits* e *caboclo gods* são, na verdade, a mesma categoria de divindade pode não ficar claro, uma vez que as informações contidas nesses pontos da tradução não parecem evidenciar tal conexão.

No seguinte trecho de *Tenda dos Milagres*, o termo, aqui acompanhado do feminino – cabocla – e grafado com inicial maiúscula, está associado ao Dois de Julho, festa de comemoração da Independência da Bahia, junto aos nomes de outros símbolos da luta pela libertação do estado do domínio português: “Vale a pena ouvir um de seus discursos – ah! o infalível discurso do 2 de Julho, na Praça da Sé, ante as figuras do Caboclo e da Cabocla, com Labatut, Maria Quitéria, Joana Angélica, monumento de oratória cívica e barroca.” (*Id., Ibid.*, p. 44)<sup>51</sup>

Na tradução desse trecho, o termo “Caboclo” é preservado e acrescido das respectivas marcas de gênero, e foi traduzido como *Caboclo Man and Woman*, pois o texto em português se refere às estátuas do Caboclo e da Cabocla como símbolos que compõem o desfile cívico

<sup>50</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “In Agnaldo’s workshop the fine hardwoods [...] are transformed into vehicles of Xangô the Thunderer, the spirits of water, the Oxuns, the sea mother Yemanjá, and the Indian spirits – Pathfinder, Triple Star, and Seven Swords.” (MERELLO, 2003, p. 6)

<sup>51</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “It was worth going out of one’s way to listen to a speech of his. That never-failing speech he gave every July 2in Cathedral Square, standing in front of the statues of the Caboclo Man and Woman, Labatut, Maria Quitéria, and Joana Angélica, himself a monument of baroque civil oratory.” (MERELLO, 2003, p. 67)

de celebração do Dois de Julho. Note-se que, ao tratar do caboclo como entidade espiritual, a tradução explicita seu caráter místico – *Indian spirits, caboclo gods*. Por outro lado, quando o contexto exposto pela narrativa representa a celebração da Data Magna da Bahia, a figura do caboclo e da cabocla, como representação do elemento humano, embora imbuídos do caráter mitológico que lhes foi atribuído, quando da instauração dos festejos, evidencia o traço de humanidade das figuras indígenas – *Man e Woman* –, além das iniciais maiúsculas, que destaca a relevância do nativo como representação da identidade nacional em (re)construção.

**Ilustração 28 – Candomblé de Caboclo**



Fonte: Site tatazaze.com.br

**Ilustração 29 – Estátua do Caboclo/desfile de Dois de Julho**



Fonte: Site osheroisdobrasil.com.br

### 3.1.3 As comidas dos terreiros e da cidade

Parte imprescindível na relação entre os humanos e os orixás é o ato de oferecer-lhes alimentos, de acordo com as preferências de cada divindade. Como exemplo, podemos observar como o ritual de dar a Xangô sua comida predileta é mencionado pelo narrador, em *Tenda dos Milagres*: “Uma vez por semana, às quartas-feiras, [...] Archanjo vinha buscá-lo em sua tenda de imagens, primeiro para as cervejotas geladíssimas no bar de Osmário, depois para o amalá no candomblé da Casa Branca”<sup>52</sup> (AMADO, 1970, v. 12, p. 24). No trabalho de Merello, o significado do amalá destoa da descrição exposta acima, pois a tradutora menciona “um farto prato de camarão cozido no azeite de dendê” – *a hearty dish of shrimp in palm oil*.

<sup>52</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “Every Wednesday [...] Archanjo would come to the saint-carver’s and they would go out. First they would down schooners of ice-cold beer at Osmário’s bar and then enjoy a hearty dish of shrimp in palm oil after the candomblé rites at the Casa Branca.” (MERELLO, 2003, p. 33)

O camarão e o azeite de dendê são, de fato, ingredientes do amalá, porém, na tradução, não foi incluído o quiabo, vegetal que, no candomblé, é diretamente associado a Xangô, mais do que a qualquer outro orixá. Entretanto, tal fato não nos parece omissão quanto à composição do amalá, pois, não sendo mencionado o nome da iguaria, o leitor pode inferir que se trata de outro prato da culinária regional, não mantendo, necessariamente, relações com os orixás. Ademais, essa opção tradutória apresenta ao leitor, determinados traços da cultura local, pois elenca certos ingredientes utilizados na culinária baiana, embora ofereça, nesse trecho, uma leitura fluida, sem atritos.

Em outro trecho, o narrador descreve o ritual com mais detalhes e o amalá é novamente citado: “Iam ao candomblé para o amalá de Xangô, obrigação das quartas-feiras. Tia Maci dava de-comer ao santo, no peji, ao som do adjá e do canto das feitas” (AMADO, 1970, v. 12, p. 25). A tradução<sup>53</sup> do trecho traz o termo “amalá” e explica que se trata da comida sagrada de Xangô – *the sacred food* –, destacando um traço distintivo relacionado ao orixá, o que configura o cuidado com a ambientação do leitor com a cultura do texto de partida, ao passo que, omitindo maiores detalhes, confere, novamente, fluência à tradução.

Entretanto, no glossário, o amalá se encontra definido como prato similar ao caruru, porém de consistência mais encorpada<sup>54</sup>. O caruru, por sua vez, também é preparado com quiabo, que é picado em pedaços diminutos e misturado com o suco do limão, para diminuir sua viscosidade. No contexto profano, o caruru pode ser preparado de formas diversas, porém, especialmente na Bahia, seus ingredientes básicos não apresentam tantas variações. Além do quiabo, costuma-se usar azeite de dendê, sal, camarão, amendoim e castanha de caju, inteiros ou em forma de farinha. Nos rituais do candomblé, o caruru é acrescido de grande variedade de vegetais, como almeirão, acelga, bredo-de-santo-antônio, espinafre, mostarda, bertalha, unha-de-gato, capeba e oió, entre outras. Ainda no que tange às celebrações candomblecistas, pode-se acrescentar carne seca, peixe ou frango (LODY, 2004, p. 71). O glossário da tradução de Merello traz uma definição genérica do que é o caruru: quiabo ou outras verduras cozidos com peixe, pimenta e azeite de dendê.<sup>55</sup> Nota-se, portanto, uma incongruência, pois a conjunção alternativa “ou” parece admitir a feitura do caruru sem o quiabo, o que não condiz com as receitas tradicionais da iguaria, dando ao leitor outras possibilidades de significação quanto à composição do prato.

<sup>53</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: *They were on their way to celebrate the rites of Xangô, a Wednesday obligation. Tia Maci gave Xangô his amalá, the sacred food, to the sound of the metal gong and the singing of the female devotees.*” (MERELLO, 2003, p. 35)

<sup>54</sup> Definição do glossário: “*See carurú: a similar dish, but thicker in consistency.*” (MERELLO, 2003 p. 377)

<sup>55</sup> Tradução nossa para: “*Okra or other greens cooked with fish, pepper, and palm oil.*” (MERELLO, 2003 p. 378)



**Ilustração 30 - Caruru**

**Fonte: Atlas da Culinária da Baía de Todos os Santos**

A mesma passagem do texto de Jorge Amado faz referência ao termo *peji*, onde é depositada a comida sagrada de Xangô. Segundo o Dicionário de Yorubá, Peji é uma “espécie de altar onde se encontram dispostos diversos tipos de insígnias da divindade, como as pedras votivas, armas e demais objetos simbólicos, e onde estão dispostos os recipientes contendo as comidas ofertadas aos orixás. O glossário define o termo como *fetishistic altar* – altar fetichista – e foi omitido, no referido trecho. Outro trecho, em que o texto em português diz: “Seu encantado, meu pai, é Oxolufan, Oxalá velho’, disse-lhe Olga, levando-o para ver os pejis” (AMADO, 1970, p. 49), o termo *peji* é conservado e acrescido do termo explicativo “shrine”, o que, em português, significa “santuário”. Há poucos exemplos em que a palavra “peji” é estrangeirizada, na tradução para o inglês. Na maior parte dos casos, o termo é traduzido como “shrine”, cedendo à tendência domesticante das traduções de textos estrangeiros para a língua inglesa.

**Ilustração 31 – Peji de Xangô**

**Fonte: Blog Umbanda e Kimbanda 7 lineas**

A comida favorita de Yansan é o *acarajé*, feito a partir da massa de feijão fradinho moído, temperada com cebola ralada e sal, dividida em pequenas porções arredondadas,

posteriormente, colocadas num tacho grande e fritas em azeite de dendê. Em seu consumo profano, o acarajé é cortado ao meio e pode ser recheado com vatapá, caruru, salada de tomate, cebola e coentro, camarão e molho de pimenta. No âmbito ritualístico, é oferecido a Yansan em porções menores, que não são cortadas, e adicionam-se nove camarões. Nesse contexto, é chamado de acará – o termo *jé* significa “comer”, em iorubá (ANDRADE, 2013, p. 155).

Em todas as suas ocorrências, o acarajé é traduzido com *bean cake* ou *bean cake* – bolinho de feijão. Curiosamente, essa tradução abarca, também, o termo *abará*, comida votiva dos orixás Xangô e Obá, produzida com os mesmos ingredientes do acarajé, diferindo no modo de preparo e na consistência. O abará, sempre que citado em *Tenda dos Milagres*, está acompanhado do termo “acarajé”, e a expressão *bean cake* é utilizada para se referir a ambos, como se fossem apenas um. Ademais, a tradução não faz referências aos demais ingredientes que os compõem, aos procedimentos de preparo das iguarias, ou ao seu uso votivo, o que pode conduzir o leitor da tradução a inúmeras possibilidades interpretativas do que vem a ser o acarajé e o abará. A ressignificação, então, será construída a partir dos termos em inglês utilizados na tradução combinados com os rastros que compõem a experiência do leitor a respeito do que pode ser um “bolinho de feijão” no seu próprio contexto cultural e no âmbito da cultura estrangeira em questão, ou seja, a cultura brasileira.

O *vatapá*, uma das comidas que também podem acompanhar o acarajé e o abará no consumo secular, é, segundo Dourado (2010), uma “espécie de purê de pão de véspera ou farinha de trigo, preparado com leite de coco, azeite de dendê, cebola, coentro, sal, amendoim, gengibre e castanha de caju, ralados ou moídos” (p. 131), e na tradução do romance, o termo, se encontra do mesmo modo em que aparece no texto de partida. Todavia, no glossário, é definido como “frango ensopado com leite de coco e temperado com camarão fatiado, cebola, pimenta malagueta e azeite de oliva.”<sup>56</sup> Há, portanto, algumas divergências, no que tange aos ingredientes empregados no preparo do vatapá, entre as receitas tradicionais e mais comuns – particularmente na Bahia – e o que é descrito no glossário, que inclui frango e azeite de oliva, diferentemente do que consta nas fórmulas mais correntes. Entretanto, não há preceito algum, religioso ou culinário, que interdite a inclusão desses componentes ou de quaisquer outros, ficando o leitor, no caso apresentado, a par de uma lista de ingredientes distinta daquela tradicionalmente difundida pela culinária baiana tradicional, mas que mantém alguns dos elementos mais característicos do vatapá, como o leite de coco e o camarão.

---

<sup>56</sup> Tradução nossa para: “*Chicken stewed in coconut milk and seasoned with sliced shrimp, onions, malagueta, and olive oil.*” (MERELLO, 2003, p. 380)

Ilustração 32 - Vatapá



Fonte: Site [portalsabores.com.br](http://portalsabores.com.br)

Diversos quitutes provenientes da culinária baiana, fortemente influenciada pelas tradições africanas difundidas na Bahia, especialmente o acarajé e o abará, são produzidos e comercializados em tabuleiros, estabelecidos em pontos fixos das cidades, por mulheres – chamadas “baianas” – ou baianas do acarajé. Entretanto, atualmente, muitos homens assumiram a produção e a venda desses petiscos. No caso das baianas, sua vestimenta tradicional, de modo geral, é de cor branca e consiste de saia rodada, longa e engomada, bata e torso, envolvendo total ou parcialmente os cabelos, além de brincos, colares e braceletes. Rosa de Oxalá, personagem de *Tenda dos Milagres*, ostentava tal indumentária, até começar a frequentar os círculos da alta sociedade soteropolitana, ocasião em que abandonou a vestimenta: “Não cruzou a Praça, no entanto, em trajes de baiana, saia, bata e anáguas brancas, a cor sagrada do encantado. “Quando, à porta da Catedral [...], exibia vestido de senhora de sociedade [...]” (AMADO, 1970, p. 162).

As baianas do acarajé foram reconhecidas como patrimônio cultural do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e com o passar dos anos, a figura da “baiana” deixou de ser associada apenas à venda de quitutes, transformando-se em um dos mais conhecidos símbolos da cultura da Bahia. Assim, termo “baiana” extrapolou a ideia de origem ou pertencimento ao estado, ganhando *status* de profissão e, posteriormente passou a conter carga semântica ainda maior.

O termo, geralmente visto como adjetivo feminino que designa coisa ou pessoa do gênero feminino, quando utilizada dentro do contexto aqui discutido, funciona como substantivo que conota essa figura humana tão representativa da cultura da Bahia. Portanto, quando da ocorrência da palavra, em *Tenda dos Milagres*, a sua tradução, *Tent of Miracles*, parece seguir essa linha de construção de significado, pois não utiliza o termo *Bahian*, adjetivo pátrio frequentemente utilizado para representar os termos “baiana” ou “bahiana”,

quando se trata do adjetivo que designa origem. Em vez disso, Merello faz uso do termo *Bahiana* – com inicial maiúscula e a letra “h” –, o que evidencia a carga semântica do termo, que transcende a simples designação de proveniência.

Outro alimento votivo presente nas páginas de *Tenda dos Milagres* é o *efó*, oferecido a Obaluaê, que consiste em “uma espécie de caruru de folhas de língua-de-vaca ou taioba, passadas pela peneira, temperado com camarão seco, pimenta, sal e azeite de dendê” (DOURADO, 2010, p. 130), e que pode ser preparado também com peixe. Vejamos essa passagem em que o *efó* é citado: “Foi comer vatapá, caruru, *efó*, moqueca de siri mole, cocada e abacaxi no alto do Mercado Modelo [...]” (AMADO, 1970, p. 49)<sup>57</sup>. A tradução desse trecho apresenta algumas curiosidades. Aparentemente, o *efó* se confunde com os outros alimentos citados na passagem, pois, após citar o termo, a tradutora insere um travessão seguido dos demais itens da culinária que aparecem no excerto, como que os utilizando para explicar o que constitui o *efó*. Re-traduzido para o português, o trecho se apresentaria da seguinte forma: “Foi comer vatapá, caruru e *efó* – camarões, ervas, arroz e azeite, moqueca de siri mole, cocada e abacaxi [...]”. Contudo, como visto acima, o texto de Jorge Amado sugere que, a moqueca de siri mole, a cocada e o abacaxi são itens distintos do *efó*, em vez de ingredientes desse prato. Outra divergência é a presença do arroz entre os ingredientes, o que destoa das receitas de *efó* pesquisadas nesse trabalho.

A palavra moqueca, também presente na cena narrada acima, em todas as ocorrências, ao longo da narrativa, é representada, na tradução, pelos termos ingleses *stew* ou *stewed*, que pode significar, em português, cozido, ou ensopado – tanto como substantivo quanto na função de adjetivo: moqueca de peixe é traduzida como *fish stew cooked in palm oil*, o que pode ser compreendido também como “ensopado de peixe cozido em azeite de dendê”; moqueca de arraia, como *sting-ray stew*; moqueca de siri mole, ressignificada na expressão *stewed soft-shell crabs*, uma vez que chama-se “siri mole” o animal dessa espécie que se encontra na fase entre a queda de seu antigo exoesqueleto e o enrijecimento do novo. Por isso, chama-se *soft-shell* – casca, ou carapaça – *crab* – palavra inglesa utilizada que comumente se refere a “siri” ou “caranguejo.”

---

<sup>57</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*Instead he went to eat vatapá, caruru and efó – shrimps, herbs, rice, and oil, stewed soft-shell crabs, coconut candy, and pineapple – above the Model Marke.*” (MERELLO, 2003, p. 74)

### Ilustração 33 - Moqueca



Fonte: Atlas da Culinária na Baía de Todos os Santos

As moquecas mais tradicionais que integram o repertório culinário baiano têm como elementos mais característicos o azeite de dendê e os frutos do mar, a exemplo das moquecas de camarão, de siri mole, de siri catado, e é comum associar o nome desse prato aos dos mais variados tipos de peixe. Tal observação parece corroborar a escolha da tradutora de *Tenda dos Milagres* quanto à ressignificação do termo “moqueca” na tradução do seguinte excerto: “Sobre a mesa onde juntavam os tipos na composição das páginas havia quantidade de comida, variada e saborosa: as moquecas, as frigideiras, os xinxins, os abarás, os acarajés, o vatapá e o caruru, o efó de folhas.” (*Id., Ibid.*, p. 147)<sup>58</sup>

Ao se referir às moquecas e às frigideiras, a tradutora parece deduzir que ambas as iguarias tem peixe como seu ingrediente principal, pois traduz tais termos como *stewed and fried fish* – peixe ensopado e frito. Aqui, a tradutora direciona a significação da palavra “moqueca”, que, no trecho citado, não identifica o ingrediente central do prato, para uma especificidade criada pela própria Merello: *stewed fish* – ensopado, ou moqueca de peixe.

Esse trecho também traz a palavra “frigideira”, que, nesse contexto, se refere a uma receita na qual a massa, produzida com ovos e temperos diversos, além do ingrediente básico – peixe, frango, vegetais, ou outros alimentos, dependendo do tipo de frigideira – não é frita, como a tradução pode levar a crer, mas levada ao forno. O conceito recriado de frigideira como *fried fish* leva o leitor a inferir que a frigideira mencionada no texto de partida é feita com peixe – informação não explicitada no referido trecho de *Tenda dos Milagres*.

A tradução de “xinxim”, por seu turno, também faz emergir alguns pontos interessantes. O xinxim é um prato feito com galinha – embora possa ser feito com outro tipo de carne – cortada em pedaços, e é temperado com sal, alho, cebola, sementes raladas,

<sup>58</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “On the table where the type was composed was a quantity of food, all kinds and all of it delicious: stewed and fried fish, chicken with manioc flour, beancakes, vatapá and caruru and efó baked in leaves.” (MERELLO, 2003, p. 231)

camarão seco e azeite de dendê (LODY, 2004, p. 90). O glossário de *Tent of Miracles* traz uma descrição similar a esta: “Galinha ensopada com camarão, cebola e sementes de abóbora ou melancia raladas.”<sup>59</sup> Contudo, a tradução do trecho discutido apresenta algumas divergências com relação à definição apresentada no glossário, pois, na passagem traduzida, “xinxim” é transformado em *chicken with manioc flour*, o que pode ser entendido como “galinha com farinha de mandioca.” A incongruência mais gritante é a presença da farinha de mandioca, que não consta das receitas de xinxim pesquisadas, nem do próprio glossário de *Tent of Miracles*, como já visto. Ademais, a domesticação desse termo se limita à menção de dois ingredientes: a galinha e a farinha, sem alusão alguma aos outros componentes da receita nem à forma de preparo. Temos, então, no corpo do texto traduzido, uma escolha domesticante que propõe uma nova significação para esse prato típico da culinária baiana.

**Ilustração 34 – Frigideira**



**Fonte: Blog acarajés.com**

**Ilustração 35 – Xinxim de galinha**



**Fonte: Site gazetadopovo.com.br**

Outra afamada iguaria da culinária baiana é o sarapatel, feito à base de miúdos de porco, boi, bode ou carneiro, e do sangue do animal, temperado com cebola, alho e coentro, entre outras especiarias. No seu preparo, “Os temperos moídos [...] são adicionados aos miúdos e ao sangue desfeito na fervura. A base é bem diluída, tornando-se uma papa bem mole, podendo-se adicionar pimenta de cheiro no fim do cozimento” (LODY, 2004, p. 89). Frequentemente, seus apreciadores misturam farinha de mandioca ao prato, em seu consumo profano. O uso da farinha, no entanto, é interdito, quando o sarapatel se faz presente no contexto religioso do candomblé, sendo a iguaria apreciada por Exu. Era costume, especialmente na primeira metade do século XX, entre trabalhadores, artistas e boêmios, ir ao Mercado das Sete Portas, na madrugada, para saborear esse prato fortemente condimentado e de paladar tão peculiar. O seguinte trecho de *Tenda dos Milagres* ilustra bem tal costume:

<sup>59</sup> Tradução nossa para: “*Chicken stewed with shrimp, onions, and crushed squash or watermelon seeds.*” (MERELLO, 2003, p. 380)

Numa idade em que a maioria está com o pé na cova, nas aposentadorias da espera da morte, mantinha-se rijo e espigado, “conservado em cachaça”, comendo sarapatel à meia-noite em São Joaquim, nas Sete Portas, na Rampa do Mercado, derrubando mulheres na cama [...] (AMADO, 1970, v. 12, p. 45).

Em *Tent of Miracles*, sarapatel é traduzido com *blood pudding*, ou *bloodpudding*, o que, em primeira análise, poderia ser compreendido como “pudim de sangue.” Entretanto, *blood pudding* – conhecido também como *black pudding* – diz respeito ao que se conhece, em partes do Brasil, como “morcela” – ou “morcilha” –, chouriço feito à base de sangue e miúdos de porco, de origem grega e amplamente difundido na Península Ibérica. Portanto, o sarapatel e o *blood pudding*, apesar de terem sangue e miúdos de animal como principal característica, são alimentos de natureza diversa. O que parece ter ocorrido, nessa estratégia domesticadora do termo “sarapatel” é uma tentativa de aproximação entre o leitor e ideia que a palavra sugere – um prato feito à base de sangue de animal –, pois, sendo o *blood pudding* um prato frequentemente apreciado na Grã-Bretanha, a expressão está mais próxima do imaginário do leitor de língua inglesa, o que suaviza a leitura da tradução. Por outro lado, a opção dilui a marca de estrangeiridade que o termo da língua de partida imprimiria ao texto traduzido.

O *acaçá*, alimento votivo do candomblé, também é mencionado em *Tenda dos Milagres*, embora numa cena que não se constrói no âmbito ritualístico dos terreiros, o que evidencia a constante inserção de elementos da liturgia candomblecista no cotidiano secular da Bahia: “Veio Aussá com um copo de cerveja, formosa morena trouxe um prato com caruru, acaçá, moqueca de siri” (AMADO, 1970, p. 162). Na tradução dessa cena, o *acaçá* aparece como *cornmeal* e *rice cakes*, remetendo a “fubá de milho” e “bolinhos de arroz”, respectivamente. A definição tradicional do que é o *acaçá* é mais complexa do que a tradução pode levar a crer. O alimento, embora consagrado a Oxalá, pode ser oferecido a todos os orixás, e é produzido com milho branco ralado, peneirado e cozido – há também o *acaçá* de milho vermelho, oferecido a alguns orixás, como Exu, Ogun e Oxósi, e o preto, ofertado a Ogun (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 152). A massa é, então, cortada em pedaços, que são posteriormente envoltos em folhas de bananeira. *Cornmeal*, portanto, se relaciona com a matéria-prima a partir da qual o *acaçá* é produzido. Entretanto, o acréscimo de *rice cakes* suplementa a ressignificação do termo de origem iorubá, incrementando as possibilidades de construção de significados na língua de chegada, uma vez que adiciona um elemento ausente no texto de partida.

Ilustração 36 – Sarapatel



Fonte: Blog Soteropaulistana

Ilustração 37 - Acaçá



Fonte: Blog Ilê Ilobu

### 3.1.4 Os sons e movimentos dos terreiros e da cidade

Outro termo que designa importante elemento da ritualística candomblecista e que foi fortemente domesticado na tradução é o *adjá*, apetrecho, conhecido também como *adjarí* ou *adjarím*. Trata-se de “um instrumento de metal, formado de uma, duas ou três sinetas, com badalos” (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 196), cujo tipo de metal a partir do qual é confeccionado, assim como sua coloração, dependem de qual orixá está sendo reverenciado em determinada celebração. Os adjás de ferro estão relacionados a Exu e Ogum; os de cobre, a Xangô e Iansan; os de material de cor prateada estão reservados para Oxum e Logunedé e os adjás de cor prateada se destinam ao culto de Iemanjá (*Id., Ibid.*, p. 196). O adjá é um instrumento presente em diversas celebrações do terreiro e é utilizado para convocar os orixás a tomar parte nos festejos junto dos adeptos da religião. Para os candomblecistas, é um poderoso instrumento na comunhão entre os seres humanos e o mundo espiritual, e o seu manuseio fica a cargo de indivíduos de grande autoridade dentro do terreiro, como explica Gisèle Omininderewá Cossard, em seu livro *Awô: o mistério dos Orixás*, quando trata de uma importante cerimônia da liturgia candomblecista: “A yalorixá pede a alguém de destaque, que pode ser uma yalorixá ou uma ebome de outro terreiro, para fazer o obséquio de tomar o nome do Orixá, e lhe dá o adjá” (COSSARD, 2014, p. 156). Nas cerimônias, o adjá é empregado, também, como instrumento musical, produzindo efeitos que, combinados com timbres de outros instrumentos, compõe a sonoridade característica dos rituais do candomblé.

Para se ter uma ideia do prestígio de que goza Pedro Archanjo Ojuobá, no terreiro de Mãe Majé Bassã, Jorge Amado traz o seguinte trecho, em *Tenda dos Milagres*: “No peji, sentada em sua cadeira de braços, trono pobre, nem por isso menos temível, Majé Bassan lhe entregou [a Pedro Archanjo] o adjá e tirou uma cantiga para o santo” (AMADO, 1970, v.



12,p. 97). Num trecho posterior, ao tratar das recomendações dos médicos para que Majé Bassã se aposentasse, Amado traz novamente o adjá como ícone de autoridade e poder na hierarquia do candomblé: “Não tem mais idade nem saúde para o afã de mãe-de-santo, entregue a outra mais moça o adjá e a navalha” (AMADO, 1970, v. 12,p. 97).

**Ilustração 38 - Adjá**



**Fonte: Site mundodosorixas.com**

**Ilustração 39 - Iyalorixá empunhando o adjá**



**Fonte: Blog afrobrasileirismo.blogspot.com**

O adjá é traduzido por Merello ora como *metal gong* – gongo, ou campainha de metal –, ora como *bell*, mas nunca permanece estrangeirizado, na forma em que se apresenta no texto em português. A palavra inglesa *gong*, usualmente traduzida para o português como “gongo”, em geral, se refere a uma peça metálica em forma de disco, frequentemente usada em culturas orientais, para anunciar a entrada de alguém no recinto em cuja porta o instrumento se encontra. Tem-se, então, no texto em inglês, uma analogia na produção de significado, no que tange à chegada de alguém ao recinto. Diferencia-se, porém, no fato de que o adjá é utilizado para convocar o orixá, mais do que para anunciar sua presença. O gongo é, também, utilizado como instrumento musical, em orquestras, tanto no oriente como nas culturas ocidentais. De qualquer sorte, a significação do adjá, para o candomblé, assim como a do gongo, para outras culturas, remetem a rituais, sejam eles religiosos ou relacionados a formalidades.

A outra solução tradutória de Merello para adjá – *bell*, que em português, usualmente, significa “sino” –, embora também não ofereça uma visão mais clara do que vem a ser o adjá, pode sustentar a dimensão religiosa do instrumento. O sino, de constituição similar ao adjá, pois ambos possuem o badalo em sua estrutura e sua forma assemelha-se a um cone, é

instrumento de percussão utilizado comumente em orquestras, e traz uma simbologia estreitamente ligada à religião católica – grande parte das canções natalinas, por exemplo, fazem referência a esse instrumento – e seu sentido, assim como o adjá, no candomblé, está ligado à comunicação e à produção de significados por meio de vibrações sonoras, manuseado por membros da comunidade religiosa abalizados e capacitados para a função. A diferença elementar é o fato de que o adjá é utilizado predominantemente no contato entre as divindades e os seres humanos, ao passo que o sino é aplicado na comunicação entre os próprios fiéis católicos. O sino é badalado de diferentes maneiras, para indicar, por exemplo, os horários das missas e informar os diferentes tipos de celebrações católicas, como casamentos, batizados e funerais, que serão realizadas dentro de poucos minutos. Por essas razões, as escolhas de Merello, quanto à tradução da palavra adjá, a despeito das diferenças relativas às características específicas – físicas e ritualísticas – do instrumento em relação à produção de sentidos para os significantes utilizados na tradução – *gong* e *bell* – podem indicar ao leitor da tradução vestígios da função litúrgica do adjá, a partir de termo da sua própria língua.

Assim como o adjá, os atabaques – tambores – também possuem notável relevância na liturgia do candomblé, e seu cuidado e manuseio está entre as atribuições do ogan. Tais instrumentos, antes de serem inseridos nas celebrações das quais se tornam parte indispensável, são submetidos a rituais de consagração e purificação, que devem ser conduzidos apenas pelos ogans, e para tanto, precisam se abster temporariamente de relações sexuais, quaisquer tipos de drogas – incluindo bebidas alcoólicas – e toda sorte de sentimentos que possam produzir negatividade.

Os atabaques são tambores cilíndricos com corpo oco, constituído de talas de madeira, que têm sua parte superior revertida com couro de animais e a inferior descoberta. Na liturgia do candomblé, a membrana percutida pelos ogans é retirada de determinados animais sacrificados nos rituais. Os atabaques, embora sejam também utilizados para ritmar as rodas de capoeira, são empregados por diversos grupos de música secular, especialmente MPB (Música Popular Brasileira) e *Axé Music*, são instrumentos que têm seu uso atrelado à liturgia do candomblé, e nesses casos, a membrana percutida pelos ogans é retirada de animais sacrificados nos rituais.

**Ilustração 40 - Atabaques**



**Fonte: Site capoeirasongbook.com**

A tradução do termo “atabaques” tende à via domesticante, fazendo uso do termo inglês *drums* – tambores – na maior parte das ocorrências, ora trazendo especificações que denotam sua constituição física, como *wood and leather drums* – tambores feitos de madeira e couro –, *wooden drums* – tambores de madeira –, ou apenas *drums*. Em outros momentos, porém, a tradução associa o doméstico ao estrangeiro, quando traz a expressão *atabaque drums*, como no trecho a seguir: “[...] *The orixás were dancing with their children to the sound of atabaque drums and clapping* [...].”<sup>60</sup> Tal escolha tradutória não apenas enxerta no texto de chegada um item lexical da língua de partida, mas constrói, na língua de chegada, um conceito novo, a partir de uma informação a respeito de um aspecto específico da cultura de partida. O substantivo “atabaque” assume caráter adjetival, unindo-se a uma palavra familiar ao leitor da tradução – *drums* –, qualificando-a e marcando o caráter estrangeiro dos objetos aos quais se refere. Os atabaques, pois, não são apenas tambores – *drums* –, mas tambores de formas e atributos específicos, possivelmente desconhecidos do leitor da tradução, mas que o despertam e o impelem a se voltar para o estrangeiro, sua forma, sua cultura, seus sons.

Instrumentos que produzem som vigoroso e ditam o ritmo das danças nas festas dos terreiros de candomblé, os atabaques são divididos em três categorias, de acordo com seu tamanho e registro sonoro: o *rum* – ou *ilu* –, o *rumpi* e o *runlé* – também conhecido como *lé*. O *rum* é o maior e de som mais grave, e é tocado pelo alabê. De acordo com Kileuy e Oxaguiã, “é prerrogativa do *rum* fazer constantes improvisos, trazendo maior beleza ao seu toque, sem estabelecer padrões musicais, pois é ele que administra os demais” (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 199); o *rumpi*, menor e menos grave, é também chamado de *ilu otum*; o

<sup>60</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello para: “[...] os orixás dançavam com seus filhos, ao som dos atabaques e das palmas da assistência[...]” (AMADO, 1970, v. 12, p. 99)

lé, runlé, ou ainda *ilu ossí*, é o menor dos atabaques e o que produz o som mais agudo entre todos.

Os três tipos de atabaques são mencionados apenas uma vez, em *Tenda dos Milagres*: “Primeiro, os atabaques. Pedro Archanjo no *rum*, Lídio Corró no *rumpi*, Valdeloir no *lé*. Soltam as mãos no batuque e a voz antiga de Majé Bassan renova-se na cantiga de agradecimento aos orixás” (AMADO, 1970, v. 12, p. 142, grifo nosso). Na tradução, os termos permanecem como no texto de partida, após seu nome genérico – atabaques. Sem fornecer descrição alguma a respeito de suas formas, tamanhos, especificidades sonoras – assim como no texto em português –, a tradução marca mais uma vez a estrangeiridade dos objetos e das palavras que os designam. O rum, o rumpi e o lé, são singulares, estrangeiros para o leitor da tradução, bem como para grande parte do falante da língua de partida, e o seus sons, tão misteriosos e intrigantes quanto seus nomes.

Além dos atabaques – e do adjá, anteriormente mencionado –, outros instrumentos também dão o tom nas festas do terreiro e preenchem os barracões com sua sonoridade peculiar e enigmática, para aqueles familiarizados apenas com a música de tradição ocidental, alheios à musicalidade de raízes africanas, que se abrigou nos redutos marginalizados pela História oficial e contribuiu para a edificação e resistência da cultura popular. Em *Tenda dos Milagres*, percebe-se a dimensão da importância desses instrumentos não apenas na musicalidade do candomblé, mas de diversas manifestações da cultura popular: “Aqui ressoam os atabaques, os berimbau, os ganzás, os agogos, os pandeiros, os adufes, os caxixis, as cabaças: os instrumentos pobres tão ricos de ritmo e melodia. Nesse território popular nasceram a música e a dança.” (*Id., Ibid.*, p. 8)

Na tradução do trecho acima, Merello parece ter optado por equilibrar domesticação e estrangeirização, ao se referir aos instrumentos, valendo-se, inicialmente, do repertório vocabular da língua inglesa, utilizando palavras como *drums, twanging bows, beaded gourds and rattles, tambourines and coconuts, the metal bells and gongs*<sup>61</sup> – que podem ser compreendidos, respectivamente, como tambores, arcos de som estridente e vibrante, cabaças de contas, pandeiros e cocos, e gongos e sinos de metal – fazendo uso, logo em seguida, dos termos específicos, como que para identificar cada um e ressaltar que os instrumentos em questão pertencem a um contexto cultural específico e que seus nomes denotam tal procedência.

---

<sup>61</sup> “Listen to the Wood and leather drums, the twanging bow, the beaded gourds and rattles, the tambourines and coconuts, the metal bells and gongs, atabaque, berimbau, ganzá, adufe, caxixi, agogô: musical instruments of the poor, rich in melody and rhythm. Music and dance were born on the common man’s campus.” (MERELLO, 2003, p. 3)

O berimbau é um instrumento formado por um arco de madeira que tem suas extremidades interligadas por um arame de aço tensionado, que é percutido pelo músico com uma fina vareta de madeira. Compõe, também, o instrumento uma espécie de cuia, comumente chamada de cabaça, responsável pela reverberação, com sua abertura voltada para o corpo do instrumentista, quando este empunha o berimbau. Para auxiliar nas variações da sonoridade, é utilizada uma pequena pedra lisa – por vezes, uma moeda – quando o arame está vibrando. O berimbau é utilizado predominantemente nas rodas de capoeira, ditando o ritmo do jogo e das canções entoadas pelos capoeiristas.

Na tradução, que traz tanto os nomes dos instrumentos tal qual Jorge Amados apresenta quanto os termos e expressões da língua inglesa que Merello elegeu para representá-los, o termo “berimbau” parece estar associado a *twanging bow* – algo como arco de som estridente, como visto anteriormente – devido à sua forma e ao registro de seu som. Ao final da edição, no glossário, “berimbau” está definido como “palavra de origem desconhecida (também grafada como berimbão, birimbão) usada no Brasil para designar dois instrumentos musicais: um arco cuja corda atravessa uma cabaça ressonante pressionada contra o peito ou estômago do instrumentista e percutida com uma pequena vara; e um tipo de harpa judaica.”<sup>62</sup>

**Ilustração 41 – Berimbau**



Fonte: Site [saturnopercussao.musicblog.com.br](http://saturnopercussao.musicblog.com.br)

Tanto o fato de que, em sua primeira ocorrência, a tradução de “berimbau” aparentemente está relacionada a *twanging bow*, quanto a sua definição no glossário nos parecem uma tentativa de compensar as demais ocorrências do termo, quando ele apenas como “berimbau”, sem nenhuma tentativa de descrição quanto à sua forma ou sonoridade. O

<sup>62</sup> Tradução nossa para: “Word of unknown origin (also spelled berimbão, birimbão) used in Brazil for two musical instruments: a musical bow whose string passes through a gourd resonator held against the player’s chest or stomach and is tapped with a small stick; and a form of jew’s harp.” (MERELLO, 2003, p. 377)

berimbau, no texto traduzido, é o estrangeiro parcialmente desvendado, restando ao leitor imaginá-lo a partir de sua própria inventividade.

O ganzá – do quimbundo *nganza*, que significa cabaça – é uma espécie de chocalho cilíndrico feito de metal ou plástico, podendo ser revestido com vime, dentro do qual se encontram pequenos pedaços de chumbo ou seixos. É frequentemente utilizado em grupos de samba. O caxixi, por seu turno, consiste em uma cabaça revestida com vime entrelaçado, contendo em seu interior pequenas pedras ou sementes. Assim como o ganzá, é um tipo de chocalho, embora possuam diferentes formatos e timbres diversos um do outro. Possivelmente por essa razão, a tradução de “ganzá” e “caxixi”, em certos momentos, confunde-se uma com a outra. Vejamos o trecho a seguir:

O que será do Carnaval de 1902, se a polícia não providenciar para que nossas ruas não apresentem o aspecto desses terreiros onde o fetichismo impera com seu cortejo de ogans e sua orquestra de ganzás e pandeiros? (AMADO, 1970, v. 12, p. 53)<sup>63</sup>

Aqui, a expressão “orquestra de ganzás” é representada por duas palavras da língua inglesa: *rattles* e *gourds* – que, numa tradução literal, pode significar “chocalhos” e “cabaças”. Mais adiante, temos a ocorrência de *gourds*, representando ganzá. Em outro momento, vemos o termo *rattle*, referindo-se à mesma palavra. “Caxixi”, por sua vez, é traduzido, inicialmente como *gourd* e mais tarde como *rattle*. No entanto, no glossário, suas definições diferem, uma vez que o caxixi é caracterizado como *stringed gourd* – cabaça com cordas – e o ganzá, como *rattlebox* – nome de um brinquedo que produz um som similar ao de um chocalho. No texto traduzido, o ganzá e o caxixi, distintos em forma, tamanho e sons, se cruzam semanticamente, podendo, para o leitor, ter um só significado, ou diversos, cabendo a ele supor um ou mais pontos em que o ganzá e o caxixi se tangenciam.

---

<sup>63</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*What Will become of the carnival of 1902 if the police do not take steps to keep our streets from becoming terreiros, fetishism rampant, with its procession of ogans, and its native rattles, gourds and tambourines?*” (MERELLO, 2003, p. 82)

Ilustração 42 – Caxixi



Ilustração 43 - Ganzá



Fonte: Site [www.soundland.de/catalog](http://www.soundland.de/catalog) Fonte: Site [www.serenatanet.com.br](http://www.serenatanet.com.br)

O pandeiro, também presente em *Tenda dos Milagres*, é um instrumento de percussão trazido ao Brasil pelos portugueses. Consiste em um aro de madeira ou material sintético, ao longo do qual se distribuem chocalhos metálicos, e uma membrana produzida, geralmente, a partir de couro de animal percutida com uma das mãos do instrumentista. Em todos os momentos em que aparece, o termo “pandeiro” é traduzido com *tambourine*. O adufe, outro instrumento percussivo citado no romance, segundo Oliveira, em seu artigo *Breve História do Adufe* (2014), já era utilizado pelos habitantes da Mesopotâmia, Egito e Roma, e foi introduzido na Península Ibérica por volta do século IX. De formato quadrangular, contendo sementes em seu interior, o adufe é, assim como o pandeiro, percutido com a mão. No entanto, em vez de apenas uma, possui duas membranas, feitas, também, de couro. No texto em inglês, possivelmente por conta da semelhança, o termo “adufe”, inicialmente mantido da mesma forma em que se apresenta no texto de partida, parece estar representado pela mesma palavra que traduz pandeiro, sendo esta flexionada no plural – *tambourines*.

Ilustração 44 – Adufes



Fonte: Site Agenda Cultural Lisboa

Ilustração 45 - Pandeiro



Fonte: Site mundopercussivo.com

O agogô é um instrumento de uso ritual, geralmente composto por duas campanas de ferro interligadas e de tamanhos diferentes, e que, por essa razão, produz sonoridades distintas uma da outra. Em sua utilização nas cerimônias candomblecistas, o agogô não deve ser percutido com ferro, pois o som produzido pelo contato de ferro com ferro desagrada Ogum, a quem o instrumento é consagrado, utilizando-se, para tal finalidade, uma vara de madeira chamada alguidaví (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 197). Faz-se uso do agogô para iniciar os toques para os orixás nas celebrações dos terreiros, mas o instrumento é também empregado para ritmar os afoxés, no carnaval da Bahia.

Na tradução de Merello, a primeira referência que se faz ao agogô – que, em iorubá, significa “sino” – traz seu nome na mesma forma em que se encontra no texto em português. Mais adiante, é traduzido pelos termos *metal bell* e *gong* – respectivamente sino de metal e gongo. Em outra passagem, aparece como *agogô bells*, reforçando sua significação, para a tradutora e seu leitor, como uma qualidade específica de sino. Mais adiante, é traduzido apenas como *bells*, sem especificação alguma a respeito a que tipo de sinos a tradutora se refere, deixando tal análise a cargo do leitor, que pode inferir, a partir do contexto dado, que se trata de um elemento inserido no universo das manifestações populares e religiosas da Bahia.

Quando certos demagogos, em busca de popularidade entre a ralé, a plebe, o zé povinho punham-se a discutir a repressão aos costumes populares e os métodos violentos usados pela polícia para silenciar atabaques, ganzás, berimbaus, agôgôs e caxixis, para impedir a dança das feitas e dos capoeiras,



o delegado auxiliar Pedrito Gordo exibia a cultura antropológica e jurídica de sua estante. (AMADO, 1970, v. 12, p. 170)<sup>64</sup>

Finalmente, em outro trecho, mais uma vez, a palavra “agogô” é mantida e em seguida, separada por vírgula, lê-se a expressão *iron bells*<sup>65</sup> – sinos de ferro. Nesse caso, a solução pode gerar dubiedade, pois *iron bells* pode ser compreendido com um aposto, que tipifica a forma e a constituição do agogô. Ademais, o glossário define o agogô como “sino duplo de metal tocado no carnaval e nos rituais do candomblé.”<sup>66</sup> Por outro lado, o leitor da tradução poderia interpretar a expressão como referência a outro instrumento, o que confirma a tradução como potência de suplemento, de acréscimo aos horizontes de interpretação e significação, e de enriquecimento no número de possibilidades léxicas do texto de chegada.

O *xerê*, também chamado *xére*, é um chocalho fabricado em metal, tendo no seu interior sementes, pequenas pedras ou conchas. É consagrado a Xangô e é utilizado preferencialmente por homens, mulheres de elevada posição hierárquica no terreiro, como a mãe de santo, ou ainda uma iniciada de Iemanjá. Segundo Kileuy e Oxaguiã (2014), “o som do xére nos remete ao ribombar dos trovões, ao barulho das tempestades, lembrando o caráter rude e voluptuoso de Xangô” (p. 202). O *xerê*, em *Tenda dos Milagres*, é traduzido como *metal instrument* – instrumento de metal –, uma generalização que suprime sua constituição física, suas características sonoras e a conotação ritualística.

O *agbé* ou *xequerê* é fabricado a partir de uma cabaça alongada na extremidade e envolta por colares de contas, produzindo som similar ao do chocalho. Seu uso requer preparação, em rituais específicos, daqueles que devem manuseá-lo. Na tradução, é representado pela expressão *beaded rattle* – chocalho de contas – o que também não traz muitos esclarecimentos a respeito de sua forma e utilização ritual. Contudo, por estar situado numa passagem do romance em que não está descrita a sua utilização em rituais ou em outra manifestação cultural relevante para a narrativa, o leitor passa por esse trecho sem tanto atrito

---

<sup>64</sup> Tradução de Barbara Shelby Mrello: “When certain demagogues sought support among the rabble, the plebs, the common folk, by speaking out against the suppression of popular customs and the violent methods used by the police to silence all the drums, rattles, bells, berimbau and gourds, and to put a stop to the dancing of the devotees and to capoeira wrestling, Assistance Police Chief Pedrito Gordo would show off the anthropological and juridical culture contained on his bookshelf. (MERELLO, 2003, p. 268)

<sup>65</sup> Trecho de *Tent of Miracles*: “Then the candomblé with its adepts, iaôs, and orixás dancing to the sound of atabaque drums and agogôs, iron bells, gourds, and rattles.” (MERELLO, 2003, p. 373)

<sup>66</sup> Tradução nossa para: “Double metal Bell played in Carnival and candomblé rites.” (MERELLO, 2003, p. 377)

em sua leitura, o que seria menos provável no caso da preservação do termo “agbé”: “Fabrica também agbés e xerês mas os melhores agogos são de Manu” (AMADO, 1970, v. 12, p. 9)<sup>67</sup>

**Ilustração 46 – Agbé (xequerê)**



Fonte: Blog onjoangoma.com

**Ilustração 47 – Xerê**



Fonte: Site casadeogunlojaonline.com

Os diversos instrumentos musicais utilizados no candomblé conduzem os diferentes ritmos – comumente chamados de toques –, com seus compassos e sonoridades diversos, cada um dedicado a um ou mais orixás. O *adarrum* é um desses toques que invocam os orixás a brindar os seres humanos com sua presença e sabedoria. É definido por Dourado (2010) como “toque muito rápido de tambor para acelerar o transe de possessão” (p. 145), e os orixás, no ritmo conduzido pelos instrumentos, dançam, incorporados nas iaôs, junto com os outros adeptos, numa jubilosa celebração, em que os passos ostentam graça e sensualidade ou seu vigor, encenando lutas e caças. Kileuy e Oxaguiã afirmam: “Nesse toque, os deuses mostram aos homens que, mesmo provindo de regiões distintas, continuam juntos, para auxiliá-los. E que só deixarão de ajudá-los quando estes pararem de confiar neles e de reverenciá-los!” (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 204)

Em *Tenda dos Milagres* o leitor encontra o termo *adarrum* no seguinte excerto:

Punha-se de pé para ver melhor, em gestos nervosos, a mão no peito, exclamações francesas, nom de Dieu!, zut, alors!: na hora da descida dos orixás ao som do *adarrum*, no choque das espadas dos Oguns em luta, na

<sup>67</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “He makes metal instruments and beaded rattles, too, but Manu’s agogô bells are the best.” (MERELLO, 2003, p. 7)

dança de Oxumarê, cobra de ventre preso à terra, meio homem meio mulher, macho e fêmea ao mesmo tempo. (AMADO, 1970, v. 12. p. 115).

Nesse trecho, Jorge Amado descreve a dança dos orixás, que atendem ao chamado do adarrum. Em *Tent of Miracles*, a tradução omite o nome do ritmo que convoca os orixás, utilizando termos da língua inglesa que remetem à sua definição, discutida acima, informando ao leitor do texto de chegada que os orixás descem à terra ao “chamado do batuque acelerado” – *the summons of the fast drumbeat*.<sup>68</sup> Assim, a tradutora oferece ao seu leitor uma expressão que se atém à função convocatória do adarrum e ao tipo de instrumento que mais caracteriza esse ritmo, buscando mostrar-lhe uma face da cultura estrangeira – o candomblé – sem, no entanto, utilizar o termo que é próprio dessa cultura.

Alguns dos instrumentos descritos acima, como o pandeiro, o atabaque e o ganzá, são na construção rítmica de uma das manifestações musicais mais características do Brasil – e, particularmente, da Bahia –, fortemente ligada às camadas mais populares, especialmente em seus primórdios: o samba. Acredita-se que tenha nascido a partir do *lundu*, ritmo de raízes africanas, popular entre os negros escravizados que labutavam nos engenhos de cana-de-açúcar do Recôncavo Baiano. O que se conhece hoje como *samba-de-roda* teria sido o alicerce para o surgimento de outras variações dessa manifestação musical. É importante ressaltar que, quando se mencionam os termos “samba” ou “samba-de-roda,” trata-se não apenas do estilo musical, mas também da canção entoada nesse ritmo, assim como o evento em que as pessoas se reúnem para cantar, dançar ou apenas apreciar tal vertente musical.

O samba-de-roda, “primeira prática musical brasileira a ser registrada como patrimônio cultural imaterial pela UNESCO, em 2005” (GRAEFF, 2013 p. 2), caracteriza-se, pela formação na qual cantores, dançarinos e ritmistas se agrupam, formando um círculo, no centro do qual os integrantes dançam em destaque, um a um. As canções e a danças são usualmente acompanhadas por pandeiro, timbale, atabaque, violão, viola, prato percutido com faca e palma, embora outros instrumentos possam também integrar a sonoridade do samba-de-roda – incluindo instrumentos elétricos.

Em *Tent of Miracles*, a palavra “samba” permanece estrangeirizada, assim como a própria música brasileira, nascida de povos escravizados, descendentes de africanos que nomeia. Nenhuma palavra, frase ou sentença da língua inglesa é oferecida como suplemento para o termo, no texto traduzido. A expressão “samba-de-roda”, primeira modalidade do

---

<sup>68</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*She stood up so that she could see better and made nervous gestures, placing her hand on her heart and exclaiming in French: Nom de Dieu! Zut, alors! At the moment when the orixás descended to the summons of the fast drumbeats, at the clashing of the swords of the Oguns, and at the dance of Oxumarê, a cobra wriggling stomach to the ground, half male, half female.* (MERELLO, 2003, p. 180)

samba e um dos traços distintivos do Recôncavo Baiano, é traduzida numa mescla de domesticação e estrangeirização, pois o termo “samba” é preservado e antecedido pelo vocábulo da língua inglesa *circle* – *circle samba* – o que faz alusão à forma circular configurada pelo posicionamento dos seus participantes durante a *performance*. Esse misto de domesticação e estrangeirização pode oferecer ao leitor da tradução o caráter de especificidade do samba-de-roda, em relação ao samba como denominação genérica para um estilo musical com diversas vertentes. Assim, nesse caso, a domesticação pode viabilizar, em certa medida, maior imersão naquilo que é estrangeiro ao leitor da tradução, uma vez que marca a diferença entre o genérico e o específico dentro do contexto cultural em questão.

Menos conhecido que o samba, e de procedência europeia, o terno-de-reis, também chamado de reisado, ou folia-de-reis, celebra a visita dos três Reis Magos – Baltazar, Gaspar e Melquior – ao Menino Jesus, quando do seu nascimento, em Belém, e foi trazido ao Brasil pelos portugueses, ainda no período colonial. A configuração e a forma de celebrar o folguedo – que atualmente ocorre, predominantemente, em cidades do interior, em particular, na zona rural – podem variar de acordo com a região, porém as bases são as mesmas. Na Bahia, os grupos de pessoas que se reuniam, sob determinada denominação, para celebrar a folia-de-reis, passaram a ser conhecidos como “ternos” e cada uma dessas agremiações possui um estandarte, enfeitado, em sua maioria, com motivos religiosos.

As personagens do terno-de-reis são o rei, o mestre, o contramestre, as figuras e os moleques e as pastoras, que visitam diversas casas durante a noite, em geral, entre os dias vinte-e-quatro de dezembro e seis de janeiro – dia de Reis – entoando cantigas típicas de reisado e tocando instrumentos como viola, pandeiro, sanfona e ganzá. A visita é dividida em três partes: a saudação, quando os integrantes do terno pedem licença e se apresentam aos moradores; o louvor ao Menino Jesus, interrompido quando os moradores oferecem bebida e comida – previamente reservados – aos integrantes do terno, e o momento da partida, quando os pastores e pastoras agradecem a receptividade e se despedem dos moradores.

Embora não muito conhecida nos dias atuais, a folia de reis já usufruiu de ampla popularidade no Brasil, especialmente no Nordeste e no interior de Minas Gerais e São Paulo, onde, ainda hoje, alguns grupos resistem. Em Salvador, a festa dos Reis Magos é celebrada na Igreja da Lapinha, e a celebração começa na noite do dia cinco de janeiro e se estende até o dia seis.

Em *Tent of Miracles*, o termo “reisado” é traduzido de formas diversas, todas elas utilizando-se do léxico da língua inglesa, possivelmente a fim de que o leitor identifique tal festejo, de procedência e tradição católica, como algo que lhe é familiar, uma vez que a visita

dos Reis Magos ao Menino Jesus é, também, celebrada no universo anglo-americano, embora de forma distinta do contexto brasileiro. Uma das escolhas tradutórias de Merello para representar o termo é *Christmas pageant of the Three Kings* – que, em português, pode ser lido como “desfile natalino dos Três Reis Magos.”

Outra forma encontrada pela tradutora é *Epiphany dance festival* – “baile da Epifania.” Epifania é como é chamada a celebração da visita dos Três Reis Magos ao neonato Jesus, e o termo de origem grega significa “excelsa manifestação” ou “aparição”, referindo-se à encarnação do Filho de Deus na forma humana. No contexto anglo-americano, a festividade religiosa se restringe a orações, meditação e cânticos litúrgicos (*The Festival of Epiphany*, 2011), diferentemente do modo como a festa é conduzida no Brasil.

A expressão “terno-de-reis” também é traduzida de maneiras distintas. Em *Tenda dos Milagres*, o terno-de-reis pode ser compreendido tanto como a própria festa dos Reis Magos como uma das agremiações que tomam parte nos festejos: “Ainda menina-e-moça, pastorinha de terno-de-reis, fora seu par predileto nas festas de fim-de-ano [...]” (AMADO, 1970, p. 29).<sup>69</sup> Aqui, a expressão é traduzida por *Festival of the Three Kings* – Festival dos Três Reis Magos –, fazendo referência à festividade. Em outra cena, terno-de-reis é traduzido como *Pageant of the Three Kings* – desfile dos Três Reis Magos, aludindo ao caráter itinerante da celebração. Há, ainda, outra forma de se referir ao terno-de-reis: “Ali se fundam ternos-de-reis, afoxés de carnaval, escolas de capoeira, acertam-se festas, comemorações [...]” *Id., Ibid.*, p. 70).<sup>70</sup> No mesmo trecho de *Tent of Miracles*, “ternos-de-reis” é traduzido como *Epiphany groups*, dessa vez fazendo referência às agremiações que compõem o festejo.

A palavra “pastora”, que alude às mulheres que cantam e dançam nos ternos-de-reis, é traduzida como *shepherdess*, que, assim como o vocábulo em português, remete à cena do nascimento de Cristo, em que pastores de animais se faziam presentes. A presença das pastoras na folia-de-reis motivou o emprego do termo “pastoril”, como denominação alternativa para os festejos. Como exemplo, trazemos o seguinte excerto: “Vai descrever realmente ou esquecerá na vadiagem de festas e mulheres, nos ensaios de pastoris, na Escola de Budião [...]?” (*Id., Ibid.*, p. 97).<sup>71</sup> Na tradução dessa passagem, encontra-se *street pageants* – desfiles de rua – representando o termo “pastoris”, tradução que não se relaciona

<sup>69</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “When she was a girl, a shepherdess in the Festival of the Three Kings, she had been his favorite partner in all the festivities at the end of the year [...]” (MERELLO, 2003, p. 41)

<sup>70</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “Epiphany groups, carnival afoxés, and capoeira schools were formed, parties and anniversaries planned [...]” (MERELLO, 2003, p. 108)

<sup>71</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “But would He really write the book – or would he forget it in all that festive life of parties and women, the rehearsals for street pageants, Budião’s capoeira schools [...]?” (MERELLO, 2003, p. 152)

explicitamente com a folia-de-reis, podendo o leitor associar ou não o termo com a celebração, uma vez que o contexto não fornece nenhuma outra indicação nesse sentido. Outras decisões tradutórias de Merello para “pastoril” – ou “pastoris” – são: *popular pageants* – desfiles populares –, *street plays* – “encenações de rua” –, *pastoral plays* – encenações pastorais –, *folk play of the shepherds* – encenações populares das pastoras. A *folk play* é uma categoria de peça teatral “encenada em bares [*pubs*] e casas de família”, e contém textos rimados, canções [...], e é tradicionalmente executada em determinadas ocasiões festivas, incluindo o Halloween, a Páscoa, mas especialmente no Natal e Ano Novo” (MILLINGTON, 2002, p. 1).<sup>72</sup> A escolha dessa expressão para representar o termo “pastoril” pode se dever a algumas das semelhanças – como descrito acima – guardadas entre a folia-de-reis e as *folk plays*, associando as tradições anglo-americana e brasileira como estratégia domesticante.

**Figura 49 - Terno-de-reis**



**Fonte: Site ciabolademeia.org.br**

Também com suas raízes fincadas na esfera religiosa, o *afoxé* – atrelado não ao catolicismo, como a folia-de-reis, mas ao candomblé – é mais uma pujante manifestação cultural da tradição baiana. Os blocos de *afoxé* – também chamados de candomblé de rua – saem às ruas centrais de Salvador, durante o carnaval, brandindo seu estandarte, percutindo atabaques e agogôs, chacoalhando cabaças e entoando cânticos, predominantemente em iorubá, no ritmo do *ijexá*, dança preferida de Oxun, sob a proteção dos orixás, aos quais se pede a benção, antes do início do cortejo:

<sup>72</sup> Tradução nossa para: “[...] performed in pubs and private houses [...], have rhymed texts, incorporate songs [...], and are traditionally performed at certain festive times of the – ranging from Halloween to Easter, but especially around the Christmas and New Year period. (MILLINGTON, 2002, p. 1)

Todos eles fazem obrigações religiosas (de propiciação) antes de sair à rua e, em desfile, cantam hinos (cantigas) de exaltação às divindades do candomblé – um repertório cuidadosamente escolhido, composto apenas de hinos fracos, ou seja, que apenas homenageiam os orixás, sem os induzir a descer na cabeça de alguém. (CARNEIRO *apud* LIMA, 2009, p. 93).

Dentre os afoxés mais afamados de Salvador, o de maior renome é o Afoxé Filhos de Gandhi [sic]. Formado predominantemente por estivadores, quando da sua fundação, em 1949. Hoje abriga associados de variadas classes econômicas, e o fato de permitir apenas a participação homens propiciou o surgimento das Filhas de Gandhi, fundado em 1979 e formado unicamente por mulheres.

**Ilustração 49 – Afoxé Filhos de Gandhi**



Fonte: Site maisbahia.com.br

**Ilustração 50 – Afoxé Loni**



Fonte: Site murah-soares-dance.com

No início do século XX, porém, os afoxés não eram socialmente bem vistos, por serem compostos por indivíduos de baixa renda e em razão do seu vínculo com o candomblé. Em *Tenda dos Milagres*, Jorge Amado ilustra a interdição aos afoxés perseguidos pela polícia, a recusa do povo em acatar tal proibição e o menosprezo da alta sociedade soteropolitana:

Quando o afoxé despontou no Politeama, ouviu-se um grito uníssono de saudação, um clamor de aplauso: viva, viva, vivoô. A surpresa fazia o delírio ainda maior: o doutor Francisco Antônio de Castro Loureiro, diretor interino da Secretaria de Polícia, não proibira “por motivos étnicos e sociais, em defesa das famílias, dos costumes, da moral e do bem-estar público, no combate ao crime, ao deboche e à desordem”, a saída e o desfile dos afoxés, a partir de 1904, sob qualquer pretexto e onde quer que fosse na cidade? Quem ousara, então? (AMADO, 1970, p. 50).

Em nenhum trecho, o vocábulo “afoxé” é traduzido em *Tent of Miracles*. Permanece estrangeirizado, assim como é estrangeiro o próprio cortejo, com indivíduos envergando

indumentária incomum, tocando instrumentos de formatos e sons insólitos aos olhos e ouvidos acostumados ao que há de mais cotidiano, em termos de música, a dançar num balanço cadenciado, a cantar melodias hipnóticas, numa língua enigmática, misturada ao português. O afoxé é tão arredo a explicações e definições quanto o próprio termo que o nomeia, embora já se tenha tentado buscar a etimologia da palavra: *a* – prefixo nominal; *fo* – verbo “pronunciar”, “dizer”; *xé* – “realizar-se.” Poderíamos supor que significa “o dizer que realiza”, ou “a palavra que faz acontecer” (PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE, 2014), o que ainda mantém o véu de mistério sobre o termo. Mesmo no glossário, a palavra é definida apenas como “grupo carnavalesco afro-brasileiro.”

Diversas manifestações que se tornaram ícones do universo cultural da Bahia acabaram por converter-se em elementos de representação – até mesmo dando vazão à criação de estereótipos – do Brasil, no âmbito internacional. Um deles, indubitavelmente, é a capoeira. O mito de fundação mais difundido acerca do surgimento da capoeira está relacionado aos quilombos, e aponta a prática como artifício pragmático de resistência à opressão escravagista. Não é possível precisar a época em que a capoeira surgiu – estima-se que tenha ocorrido no século XVI –, porém o primeiro registro de seu uso data de 1789, e trata da libertação de um escravo, no Rio de Janeiro, preso por praticar essa luta (IPHAN, 2007, p. 14).

Certamente, um dos traços mais singulares da capoeira é o seu caráter múltiplo, uma vez que, sendo uma arte marcial, utilizada como ferramenta ideológica, teve seus traços de dança acentuados, ao longo dos séculos, e adquiriu *status* de esporte, praticado internacionalmente, recebendo da Unesco, em 2011, o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

**Ilustração 51 – Roda de capoeira**



**Fonte: [www.kaskus.co.id](http://www.kaskus.co.id)**



Embora o surgimento dessa prática esteja associado aos negros escravizados, o termo “capoeira” é de origem tupi, e significa “mato ralo,” local onde, segundo se conta, um escravo fugitivo aguardava seus perseguidores para surpreendê-los em emboscada (*Id., Ibid.*, p. 12). Na tradução de *Tenda dos Milagres*, o termo é preservado e a ele não se acrescentam informações a respeito de sua procedência. Entretanto, nos trechos em que o texto em português menciona a “capoeira angola”, variação de movimentos mais lentos, mais próximos de passos de dança que a “capoeira regional”, a tradução traz a expressão *capoeira Angola* – com a inicial do país maiúscula –, indicando sua procedência. O glossário, por sua vez, define capoeira como “estilo de luta trazido da África por negros de Angola no século XVI, no qual se usa as mãos e os pés e cabeçadas, embora, no passado, por vezes recorressem ao uso de navalhas e punhais. Gracioso como um balé.”<sup>73</sup> Tal definição, portanto, alude ao traço de dança, ao mesmo tempo em que reconhece a capoeira como luta.

Em vista do grande desafio que seria domesticar o vocábulo “capoeira”, essa estratégia se faz presente na tradução de “capoeirista”, que, embora seja por vezes preservado, no texto de chegada, na maior parte das ocorrências, é traduzido como *capoeira wrestler* – lutador de capoeira –, reforçando seu caráter de arte marcial. A mesma locução é utilizada no glossário, como definição para o termo “capoeirista” e a estratégia se estende na tradução de “escola de capoeira” – *capoeira school* ou *capoeira academy* – revelando ao leitor do texto de chegada o método mais frequente de difusão dessa luta/esporte/dança.

Os nomes de diversos golpes de capoeira também aparecem em *Tenda dos Milagres*:

Os berimbaus comandam os golpes, variados e terríveis: meia-lua, rasteira, cabeçada, rabo-de-arraia, aú com rolê, aú de cambaleão, açoite, bananeira, galopante, martelo, escorão, chibata armada, cutilada, boca de siri, boca de calça, chapa-de-frente, chapa-de-costas e chapa-pé. (AMADO, 1970, v, 12. p. 7)<sup>74</sup>

Parte desses nomes de golpes remete ao tipo de movimento feito pelo corpo do capoeirista, em sua execução – cabeçada, chapa-de-costas, chapa-pé – ou a elementos que estes movimentos fazem lembrar – meia-lua, martelo –, o que pode favorecer estratégias de domesticação, se pensarmos na possibilidade de recriação das expressões. Tal estratégia é parcialmente levada a cabo em *Tent of Miracles*, uma vez que parte desses nomes foi

<sup>73</sup> Tradução nossa para: “*Style of fighting brought from Africa by Negroes of Angola in the sixteenth century, in which they use hands and feet and head-butting, although in the past they at times also resorted to razors and daggers. As graceful as a ballet.*” (MERELLO, 2003, p. 378)

<sup>74</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*The taut twanging of the berimbau sets the peace for the feints and lunges, each more terrible than the last: half-moon, slash, triphammer, whiplash, leg-kick, belly-kick, clamshell, hammerchop, and the crouching trip.*” (MERELLO, 2003, p. 4)

suprimida no texto de chegada. Não nos cabe, porém, investigar ou supor quais desses nomes foram suprimidos e quais foram traduzidos, pois Merello exerce, aqui, sua liberdade de tradutora de maneira ainda mais flagrante, criando nomes que não parecem ter sido produto da busca por suposta correspondência semântico-lexical, enriquecendo, assim, a língua inglesa com termos de seu próprio léxico mas que se relacionam com uma manifestação tão marcante de uma cultura estrangeira, como a capoeira.

Muitos dos indivíduos que jogam capoeira, depois de iniciados nessa prática, recebem alcunhas, através das quais passam a ser conhecidos. O romance *Tenda dos Milagres* expõe alguns exemplos, possivelmente extraídos da vida real, como é o caso do mais célebre capoeirista de que se tem notícia, Vicente Pastinha, baiano de Salvador, que viveu entre 1889 e 1981:

No recinto da Escola demonstraram valor e competência, todo o seu saber, os grandes mestres: Querido-de-Deus, Saveirista, Chico da Barra, Antônio Maré, Zacaria Grande, Piroca Peixoto, Sete Mortes, Bigode de Seda, Pacífico do Rio Vermelho, Bom Cabelo, Vicente Pastinha, Doze Homens, Tiburcinho de Jaguaribe, Chico Me Dá, Nô da Empresa, e Barroquinha. (AMADO, 1970, v, 12, p. 7)<sup>75</sup>

Alguns desses alcunhas parecem se referir ao local onde residem ou nasceram as personagens, a traços de sua personalidade, a características físicas ou a acontecimentos de sua história pregressa. Sua tradução parece seguir essa linha de elaboração, pois os apelidos foram reconstruídos, em *Tent of Miracles*, a partir de termos da língua inglesa que indicam tais traços.

### 3.1.5 Os ritos

Os ritos de iniciação no candomblé marcam um estágio crucial na vida de seus fiéis. Diz-se que as pessoas iniciadas no candomblé são “feitas”, pois “fizeram santo”, ou seja, “têm a cabeça feita” (CROSSARD, 2014, p. 133). Embora o ato de “fazer santo” se estenda, também, ao sexo masculino, *Tenda dos Milagres* faz menção apenas às mulheres iniciadas: “Tia Maci dava de-comer ao santo, no peji, ao som do adjá e do canto das *feitas*” (AMADO, 1970, v. 12, p. 25, grifo nosso). Na tradução para a língua inglesa, a especificação de gênero

<sup>75</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “All the great masters of capoeira have demonstrated their courage and competence, proved how much they knew in this room: God Loves Him, Captain Ketch, Chico da Barra, Tony the Tide, Big Zacaria, Piroca Peixoto, Seven Ways to Die, Silk Mustache, Man of Peace from Rio Vermelho, Pretty Head Hair, Vicente Pastinha, My Strength Is as the Strength of Twelve, Tiburcinho from Jaguaribe, Give It to me Chico, Nô from the Factory, and Barroquinha.” (MERELLO, 2003, p. 4)

também se faz clara, pois Merello se refere às feitas como *female devotees* – devotas, em português, ou *woman adepts* – iniciadas.

O envolvimento mais intenso com os ritos candomblecistas começa na fase que precede a iniciação propriamente dita, quando o indivíduo recebe a designação de *abiã* – *abi* = aquele que nasce; *iyán* = caminho novo (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 69). O *abiã*, portanto, é aquele que nasce para um caminho novo. O início de uma nova vida é um período de intenso convívio com a comunidade do terreiro e largo aprendizado, no qual são ensinados ao *abiã* os preceitos básicos da religião, a hierarquia do terreiro, assim como seus direitos e deveres na comunidade. Tais conhecimentos auxiliam o *abiã* a decidir se ser iniciado é, de fato, sua vontade. Durante essa etapa, de duração indeterminada, podendo durar vários anos (alguns indivíduos permanecem como *abiãs* até o fim de suas vidas), o senso de obediência, perseverança, humildade, fraternidade e dedicação à religião do adepto são postos à prova, e as influências do seu orixá começam a se manifestar de forma mais clara.

O primeiro sacramento do devoto é conhecido como *bori*. Dourado define o *bori* como:

Cerimônia propiciatória de purificação e renovação das forças espirituais em que se dá de comer à cabeça, com sacrifício de animais ao dono da cabeça (*ori*), considerada o centro normativo da vida em todos os seus aspectos. No caso dos orixás *fun fun*, que rejeitam sangue, dá-se o *bori* d'água, no qual se dispensa o sacrifício de animais, então substituídos por outros elementos. (DOURADO, 2010, p. 148).

O único trecho no qual o termo *bori* é mencionado em *Tenda dos Milagres* é transcrito como “Os doutores viraram as costas, Majé Bassan retomou as obrigações, a navalha, os búzios, o adjá, o barco das iaôs, a roda das feitas, o *bori* e os ebós” (AMADO, 1970, v. 12, p. 145)<sup>76</sup>. A palavra foi traduzida por Merello como *the preparing of the sacred food* – o preparo da comida sagrada – o que pode novamente reforçar, para o leitor da tradução, a relevância da culinária na liturgia do candomblé, embora não esclareça que a comida, em forma de sacrifício de animais, é oferecida ao orixá.

Após o *bori*, o indivíduo é submetido a outro ritual, chamado de *iberê* – *igbèrè* –, que significa começo, uma espécie de batismo. A partir de então, o adepto pode se considerar uma pessoa “feita” – que teve “seu santo feito” –, podendo tornar-se um “iaô”. Desse momento em diante, terá uma nova relação tanto com o mundo físico – *aiê* –, quanto com o mundo

<sup>76</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “As soon as the doctors turned their backs Majé Bassan took up her old obligations – the razor, the bells, the cowries, the initiation boat of the iaôs, the circle of adepts, the preparing of the sacred food, the spells for Exú.” (MERELLO, 2003, p. 229)

espiritual – *orum* – e seu orixá será presença constante em sua vida, oferecendo proteção e orientação, demandando reverência e obediência.

Outro procedimento ritualístico notável da liturgia candomblecista é o ato de raspar a cabeça. Raspa-se a cabeça do iniciado como negação simbólica a valores mundanos como a vaidade e a soberba, representadas, no candomblé, pelos cabelos. É como se o devoto voltasse à sua idade mais tenra, tempo da inocência, pois essa pureza o aproxima da divindade. Ademais, a cabeça – *orí* – descoberta permite o contato direto com os elementos usados no ritual.

[A prática] representa o ato de dar equilíbrio à cabeça, proporcionar a harmonia necessária ao seu fortalecimento e poder fixar os elementos que participam da feitura. Recriando, então, no aiê a mesma cabeça que foi preparada no *orum* por Babá Ijalá. (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 109).

O objeto que comumente se utiliza ao raspar a cabeça do iniciado é a navalha – *obé siré* – e em *Tenda dos Milagres*, esse utensílio pode ser compreendido como um dos símbolos da autoridade e das atribuições de Mãe Majé Bassan: “Os doutores viraram as costas, Majé Bassan retomou as obrigações, a navalha, os búzios, o adjá, o barco das iaôs, a roda das feitas, o bori e os ebós” (AMADO, 1970, v. 12, p. 145). Certa feita, Majé Bassan transfere a Pedro Archanjo, o poder de empunhar a navalha e proceder ao ato de raspar a cabeça dos adeptos, representando o *status* hierárquico do protagonista, no terreiro: “Na hora de raspar Ester, Majé Bassan, sem forças, tomou de empréstimo a mão de Ojuobá, deu-lhe a navalha” (*Id., Ibid.*, p. 225).

Uma vez que a navalha é instrumento de uso corrente em outros contextos que não o ritual candomblecista, a palavra também aparece, no texto em português, em circunstâncias alheias ao âmbito religioso. Na tradução dos trechos que trazem o item lexical navalha, a palavra inglesa que o representa é *razor*, seja no contexto religioso ou em situações prosaicas, como se referindo à ferramenta de trabalho dos barbeiros, ou como arma branca, em circunstâncias de confronto físico. Assim, o leitor da tradução, conhecendo a função imediata da ferramenta e seu uso cotidiano, pode supor a utilização que se faz da navalha, no candomblé – o verbo “raspar” é traduzido como *shave*, tradução literal que remete ao seu sentido mais corrente – embora o emprego litúrgico do ato não seja explicitado, permitindo ao leitor inferências diversas, e múltiplas possibilidades de significação.

Após o ritual de raspar a cabeça, total ou parcialmente, – vale destacar que, em alguns casos, o ato não se faz necessário –, o iaô entra no período de recolhimento, chamado de

*roncó*, ou *rondêmi*. Durante o *roncó*, o devoto permanece, durante alguns dias, recluso na *camarinha*, uma espécie de sala, dentro do terreiro, onde seu aprendizado se acentua e se torna mais específico, e seu conhecimento a respeito de si próprio, como sujeito e membro da comunidade religiosa, se intensifica. Durante o *roncó*, o iniciado aprende ainda mais a respeito do funcionamento do terreiro, dos cânticos, das danças, dos nomes e funções dos objetos rituais e dos principais preceitos do *candomblé*. É, também, quando o devoto estreita seus laços com o orixá e sua língua. Entretanto, faz-se relevante pontuar que nem todo iniciado torna-se um *iaô*, o que significa dizer que nem todos os que “fizeram santo” foram escolhidos para incorporar o orixá, e o glossário da tradução de Merello aponta tal particularidade, quando afirma que “*iaô* é o devoto do orixá que é por ele possuído, que dança e entra em transe durante os rituais de *candomblé*”<sup>77</sup> (MERELLO, 2003, p. 378).

O termo *iaô* significa “mãe do segredo” – *íyà* = mãe; *awó* = segredo –, embora seja utilizado tanto para o gênero feminino, quanto para o masculino (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 69). O *iaô* é a representação do orixá na forma humana, eleito por ele para recebê-lo em seu corpo, ser “montado” pela divindade. É através do *iaô* que o orixá se dirige aos homens, aconselhando, exortando, ordenando ou revelando segredos – o que pressupõe grandes responsabilidades.

Um dos atributos que se espera de um *iaô* é que seja bom ouvinte e aprenda o valor do silêncio. O *iaô* deve desenvolver a capacidade de receber com deferência os ensinamentos, sem contestá-los, seguir as recomendações dos mais velhos e dos que possuem posto hierárquico mais alto na casa de *candomblé*. Seu valor e confiabilidade devem ser reconhecidos dentro e fora do terreiro, como indivíduo e como parte constituinte da comunidade, pois é peça fundamental para o equilíbrio do funcionamento do terreiro, e deve transmitir seus conhecimentos a outros integrantes da casa. Segundo a evolução litúrgica do *candomblé*, o *iaô* deve permanecer em tal posição durante sete anos, após os quais pode galgar posições mais altas na hierarquia do terreiro.

Quanto à tradução para a língua inglesa, é interessante notar a ênfase que Merello dá ao fato de que, via de regra, os iniciados tornam-se *iaôs* ainda jovens, quando a tradutora domestica o termo, usando as expressões *younger novices* e *young female disciples* e *young devotees* – o que remete, em português, respectivamente, a “noviços(as) mais jovens”, “discípulas” e “jovens devotos(as)”. Percebe-se também que, assim como Jorge Amado, Merello reafirma a predominância do gênero feminino, na conversão dos devotos em *iaôs*.

---

<sup>77</sup> Tradução nossa para: “*Votary of an orixá (African divinity) who dances, is possessed by that spirit, and goes into trance during candomblé rituals.* (MERELLO, 2003, p. 378)

Embora nos primeiros exemplos em que o termo *iaô* se faz presente a tradutora opte por uma estratégia domesticante, familiarizando o leitor da tradução com o tipo de papel desempenhado pelos *iaôs*, quando traduz o item lexical como “jovens devotas”, ou “noviças”, nos outros trechos em que a palavra aparece, ela é mantida na língua portuguesa. Pode-se perceber, também, que a transição entre ambas as estratégias não se deu de maneira abrupta, pois há um trecho em que Merello mantém o termo “*iaô*”, explicando, em seguida, o que vem a ser: “*The women formed a circle: the old black aunts, the ladies of compact beauty cultivated by experience, and the iaôs, the novices, new to thew divine rites and to the sweet life of the flesh*”<sup>78</sup> (MERELLO, 2003, p. 225). Portanto, aparentemente como forma de sinalizar ao leitor que os iniciados no *candomblé*, até então denominados “novices” – ou termos do mesmo campo semântico – serão, a partir daquele ponto, tratados pelo mesmo termo utilizado no texto de partida, a tradutora mantém a palavra “*iaô*” e acrescenta o aposto *the novices*. Temos, então, em grande parte da tradução, mais um importante traço da cultura do texto de partida preservado.

Dentre as diversas vezes em que menciona o vocábulo “*iaô*”, em *Tenda dos Milagres*, em algumas delas o narrador se refere ao “barco de *iaôs*”, como na passagem a seguir: “Já a velha Majé Bassan mal podia andar e Ojuobá muito a ajudou a conduzir aquele barco de *iaôs* ao porto seguro do ôrunkó, dia do nome” (AMADO, 1970, v. 12, p. 225). O barco de *iaôs* é o grupo de *abiãs*, que se preparam ao mesmo tempo para se tornar *iaôs*, e dividem o mesmo espaço de confinamento, sendo chamados, por essa razão, de “irmãos de barco”. De acordo com Kileuy e Oxaguiã (2014), “algumas nações preferem iniciar ‘barcos’ com números ímpares de pessoas; outras usam números pares” (p. 78), e não há precisão quanto à quantidade de iniciados no mesmo barco, podendo, em cada um, haver mais de vinte *abiãs*, ou apenas um.

No excerto acima, Jorge Amado estende a metáfora instituída pelo *candomblé*, ao afirmar que o “barco de *iaôs*” foi conduzido ao “porto seguro do ôrunkó”, e a tradução seguiu a mesma trilha, redundando numa tradução literal, nas expressões *boat full of iaôs* e *safe port*,<sup>79</sup> respectivamente. No entanto, a estratégia conferiu ao trecho da tradução traços poéticos que, possivelmente, uma escolha de cunho referencial e informativo a respeito da expressão “barco de *iaôs*” não ofereceria. Eis mais um exemplo de como as diferenças entre

<sup>78</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello para: “Reúne-se a roda das mulheres, as velhas tias, as senhoras de densa beleza cultivada na experiência, e as *iaôs* novatas no santo e na vadiação” (AMADO, 1970, v. 12, p. 142)

<sup>79</sup> Trecho completo da tradução: “*At that time old, Majé Bassan could hardly get around, and Ojuobá had been a great help to her in leading the boat full of iaôs to the safe port of orunkó, the day of the naming.*” (MERELLO, 2003, p. 353)

culturas, conciliadas e contrastadas pela tradução, podem oferecer um produto de alcance semântico e estético que transpõe as fronteiras da previsibilidade.

Vejamos o seguinte trecho do romance: “Por toda a igreja e na praça, o povo dos terreiros: respeitáveis ogans, filhas-de-santo, iaôs de barco recente”<sup>80</sup> (AMADO, 1970, v. 12, p. 32). Aqui, o narrador se refere aos “iaôs de barco recente” como aqueles que há pouco passaram pelo ritual e se tornaram iaôs. Na tradução da passagem, Merello utiliza-se da expressão *still younger novices* – noviços ainda mais jovens –, destacando não apenas proximidade temporal do rito de passagem, pois o termo *young* pode, também, significar “inexperiente” – no caso analisado, pouco tempo de vivência no posto de iaô.

Como vimos, o “barco de iaôs” é guiado ao “porto seguro do ôrunkó, dia do nome.” O “dia do nome” é o ritual que marca o fim do período de recolhimento ao qual o iniciado é submetido. É o momento em que, de fato, “nasce” para uma nova vida, e que o orixá apresenta seu filho à comunidade, revelando-lhe o novo nome – *orunkó* – do iaô. *Orunkó*, palavra iorubana que significa “nome”, é a nova identidade, através da qual o iaô passará a ser conhecido. “A partir daquele dia não mais será chamado pelo seu nome de nascimento dentro da sua casa e também dentro da religião” (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 121), e a ocasião de sua revelação representa, além de um evento crucial na vida do iniciado, intenso momento de celebração no terreiro.

Jorge Amado, na passagem referente ao *orunkó*, manifesta uma forma metonímica de referência ao ritual, quando alude ao termo não como palavra que designa “nome”, mas como o próprio ritual de sua revelação. O próprio escritor, portanto, ressignifica o termo, e a tradutora do romance se mantém nessa linha, preservando a palavra de origem iorubá, explicitando, em seguida, que se trata do “dia na nomeação”, ou “dia da nomeação” – *the day of the naming*.

Nem todos os que tomam parte ativamente no funcionamento do terreiro são submetidos aos rituais de iniciação, ou seja, à “feitura do santo”. Em alguns casos, pode se tornar *ékéde*, ou ainda *ogan*. As *ékédes* são mulheres que possuem elevado cargo no terreiro de candomblé, auxiliando a mãe ou o pai-de-santo no zelo pelo orixá, incluindo a preparação das suas vestimentas e a organização das festas no terreiro. São escolhidas pela própria divindade e sua preparação requer rituais específicos, assim como os ogans (*Id., Ibid.*, p. 64). Um exemplo da atuação das *ékédes* é apresentado em *Tenda dos Milagres*: “As *ékédes* conduziram os encantados para as camarinhas onde mudariam as vestimentas, após dançarem

---

<sup>80</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*The fetishists filled the church and the Plaza: respected chiefs, Young priestesses, and still younger novices.*” (MERELLO, 2003, p. 46)

as cantigas rituais” (AMADO, 1970, v. 12, p. 116)<sup>81</sup>. Aqui, o termo “ékédes” é traduzido como *watching attendants* – assistentes –, o que reforça a ideia a respeito do auxílio prestado por elas à iyalorixá ou babalorixá. Todavia, para os que não conhecem as atribuições e a importância de cada cargo no candomblé, nem mesmo o texto em português dá conta da relevância que a ekéde possui na comunidade. Por isso, tampouco se pode exigir que a expressão em inglês abarque uma significação mais ampla do que aquela que o texto de chegada oferece.

Existem diversas qualidades de ékédes, cada uma delas com atribuições específicas e distintas, e uma delas é a *iyakekerê*. Entre os cargos delegados a mulheres, no terreiro, a *iyakekerê* se encontra imediatamente abaixo da mãe ou pai-de-santo, e geralmente é escolhida para substituir o sacerdote ou a sacerdotisa, quando do seu falecimento ou afastamento. Nas ocorrências em que aparece na narrativa, a palavra é estrangeirizada, permanecendo inalterada no texto de chegada. Observemos, então, sua segunda aparição: “Ojuobá e a iakekerê puxavam as cantigas, ordenavam a dança, tudo em paz e em alegria. Okê arô, Oxossi!” (AMADO, 1970, v. 12, p. 194)<sup>82</sup>. Nesse trecho, tem-se a impressão de que a *iyakekerê* é a ékéde incumbida de iniciar os cânticos nas celebrações. Entretanto, de acordo com Kileuy e Oxaguiã (2014, p. 66), a ékéde responsável pelos cânticos e rezas é a *iyatebexé*. Embora na tradução desse trecho o vocábulo “*iyakekerê*” seja também estrangeirizado, o glossário segue a informação contida no texto em português, e define o termo como “cantora nas cerimônias do candomblé.”<sup>83</sup>

Outra expressão mencionada na narrativa de *Tenda dos Milagres* é “filha-de-santo” – não há ocorrências no gênero masculino –, que aluda às devotas do candomblé que passaram pelo ritual do borí, não tendo, necessariamente, se tornado iaôs ou equedes, mas que se dedicam aos orixás com afinho e reverência.

As escolhas de Barbara Shelby Merello, para a tradução de “filhas-de-santo”, são diversificadas, porém a maior parte delas tende a estratégias domesticadoras. Vejamos, pois, o seguinte trecho de *Tenda dos Milagres*: “Por toda a igreja e na praça, o povo dos terreiros: respeitáveis ogans, filhas-de-santo, iaôs de barco recente” (AMADO, 1970, v. 12, p. 32)<sup>84</sup>. Na tradução desse excerto, a expressão “filhas-de-santo” aparece como *younger priestesses*, que

<sup>81</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*The watching attendants led those in trance the the dressing room where they changed their clothes before dancing to the ritual chants.*” (MERELLO, 2003, p. 182)

<sup>82</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*Ojuobá and the iyakekerê led the singing and disposed the dancers, all in peace and joy, Okê arô, Oxóssi!*” (MERELLO, 2003, p. 303)

<sup>83</sup> Tradução nossa para: “*Singer in candomblé ceremonies.*” (MERELLO, 2003, p. 379)

<sup>84</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*The fetishists filled the church and the Plaza: respected chiefs, younger priestess, and still younger novices.*” (MERELLO, 2003, p. 46)



pode ser compreendida como “sacerdotisas jovens” – ou “mais jovens.” Entretanto, se tomarmos a palavra *priestess*, na sua significação mais corrente, como o Dicionário Merriam-Webster a define encontraremos: “mulher que preside ou realiza cerimônias religiosas em algumas crenças”<sup>85</sup>. O termo nos parece mais apropriado, no âmbito do candomblé, não à filha-de-santo, mas à figura da mãe-de-santo, ou iyalorixá, que se encontra na posição de liderança do terreiro. Portanto, no excerto do texto de chegada na passagem acima citada, a tradução opera uma substancial transformação semântica relacionada à posição hierárquica ocupada pela “filha-de-santo” na liturgia candomblecista, podendo conduzir à interpretação de que se trata de um posto mais alto do que, de fato, é. Ademais, o uso da palavra *younger* pode levar o leitor da tradução a inferir que tal função se restringe a mulheres jovens, porém isso não constitui uma regra.

Enquanto na cena acima, tanto o texto de partida quanto a tradução apresentam “filha-de-santo” e “iaô” como elementos distintos, na constituição do terreiro, na tradução de outro trecho, os termos se fundem e a expressão “filha-de-santo” é construída pela palavra “iaô.” Como explicado anteriormente, tais vocábulos não indicam necessariamente a mesma função, pois uma iaô é uma filha-de-santo, embora nem todas as filhas-de-santo tornem-se iaôs. A tradução, ainda que numa escolha estrangeirizante, opera um cruzamento entre termos que podem se referir a diferentes funções.

Mais adiante, a tradutora utiliza *candomblé devotees* – devotas ou adeptas do candomblé –, que parece estar mais próxima da acepção corrente que se atribui à locução “filhas-de-santo”, no contexto do candomblé. Finalmente, na última ocorrência do termo, Merello o preserva, tal qual o texto de partida o apresenta.

Outra figura relevante na configuração do terreiro é o ogan – ou *ogã* –, que ocupa alto posto na hierarquia do terreiro, logo abaixo da sacerdotisa, ou sacerdote, e o cargo pode ser ocupado apenas por homens. Os rituais de preparação dos ogan – que incluem, entre outros procedimentos, o bori – são mais simples do que os dos iaôs, e dispensam, por exemplo, o ato de raspar a cabeça. Outro traço distintivo do ogan é o fato de que ele não entra em transe, ou seja, não é incorporado pelo orixá. De acordo com Kileuy e Oxaguiã (2014), existem diversas vias através das quais alguém pode se tornar ogan, a saber:

Tendo sido *escolhidos* pelo babalorixá entre as pessoas que frequentam a casa, pelos seus préstimos ou pela amizade que mantêm com o terreiro; tendo sido *apontados* como candidatos à confirmação, descobertos

---

<sup>85</sup> Tradução nossa para: “A woman who leads or performs religious ceremonies in some religions.”

geralmente através do Jogo de Búzios; tendo sido *suspensos* pelo orixá dona-da-casa ou por um orixá que os escolheu e chamou para si; finalmente, podem ser ogãs *confirmados* aqueles que realizam suas obrigações sacramentais [...]. (KILEUY; OXAGUIÃ, 2014, p. 60, grifos dos autores).

O posto de ogan é um cargo de confiança na casa de candomblé, o que confere *status* a quem o possui, e, por isso, as responsabilidades dessa posição são de grande relevância no âmbito da comunidade. O ogan é como uma espécie de administrador do terreiro, cabendo a ele zelar pelo bom funcionamento do terreiro, no seu cotidiano, assim como nos festejos, além de encarregar-se das relações entre o terreiro do qual faz parte e as outras Casas de Axé.

Na maior parte dos trechos em que o item lexical ogan é mencionado, a tradução mantém o termo, sem elucidações a respeito do significado de tal função. Possivelmente com o objetivo de compensar tal escolha, a tradutora, no seu glossário, apresenta o vocábulo como “dignitário do candomblé”, e acrescenta que “é dever do ogan zelar pelo espaço onde ocorrem as cerimônias.”<sup>86</sup> Contudo, em outras passagens em que a narrativa traz o termo, a tradução o substitui por palavras ou expressões que se relacionam com a posição hierárquica ou com as atribuições do ogan. Há casos em que a tradutora opta pela palavra *chief* ou *chieftain*, que podem significar “chefe”, “comandante”, “líder”. Observemos o seguinte excerto: “A benção, meu tio, diziam os ogans. A benção, meu pai Ojuobá na voz das feitas, a benção!” (AMADO, 1970, p. 159)<sup>87</sup>. Aqui, tanto a palavra “ogans” quanto “feitas” foram substituídas pelo termo *adepts* – adeptos –, numa generalização que, reduzindo as particularidades de cada função a uma só palavra, torna esse trecho da tradução mais fluido para o leitor de língua inglesa.

Há diversos tipos de ogan, cada qual com nomes, especificidades e atribuições dentro do terreiro. Entre eles, está o *alabê*, ogan que conduz a orquestra de atabaque e lidera os outros ogans durante as celebrações, “responsável pela conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados, é também o relações públicas da casa de candomblé” (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 63). O *alabê* é também chamado de “ogán de sala”, como Jorge Amado se refere é personagem Manuel de Praxedes, em *Tenda dos Milagres*, fornecendo ao leitor evidências a respeito das particularidades desse tipo de ogan : “Ogan de sala, responsável pela ordem da festa e pelo bem-estar dos convidados, Manuel de Praxedes, atento a cada pormenor, os viu chegar em palavrões e gargalhadas e imediatamente reconheceu a malta de facínoras” (AMADO, 1970 p. 171). Na tradução para a língua inglesa,

<sup>86</sup> Nossa tradução para: “*Dignitary of the candomblé. It is the duty of ogan’s to look after the ceremonial site.*” (MERELLO, 2003, p. 379)

<sup>87</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “*Your blessing, Ojuobá, said the adepts, your blessing!*” (MERELLO, 2003, p. 251)

“ogán de sala” é traduzido como *protector of the room* – em português, “protetor da sala” –, salientando uma das funções desempenhadas por Manuel, devido ao seu posto, porém suprimindo a palavra ogan, o que poderia levar o leitor a crer que se trata de outro cargo, com denominação diversa – *protector of the room* –, acrescentando, dessa forma, mais possibilidades de produção de significados na cultura de chegada. Nos momentos em que essa sorte de ogan é mencionada no romance em português, a palavra alabê está associada à relevância dessa função na hierarquia do terreiro: “As grandes festas de antigamente no Terreiro de Ilê Ogunjá haviam-se reduzido a pequeno grupo de feitas, velhas tias fatalistas, e a uns poucos ogans. Na festa de Oxossi até alabês faltaram.” (AMADO, 1970, v. 12, p. 193).

A ausência dos alabês nas grandes celebrações no terreiro denota desarmonia na ordem e no funcionamento da casa, o que, nas circunstâncias expostas no romance, é provocado pela perseguição da polícia e da elite econômica da cidade de Salvador ao povo de santo, que afugentou considerável parte dos adeptos da religião. No contexto expresso por essa passagem, a incumbência que caberia aos alabês foi transferida a Pedro Archanjo Ojuobá – também ogan, como visto anteriormente.

Quando o termo “alabê” é mencionado no texto em português, a tradução se dá de forma a estrangeirizá-lo integralmente, mantendo apenas a palavra, de maneira idêntica à sua forma no texto de Amado, sem qualquer indício ou esclarecimento do que vem a ser tal cargo. Como suporte para o leitor da tradução, Merello define a expressão como “o que toca o tambor nas cerimônias do candomblé,”<sup>88</sup> sem, no entanto, apresentar maiores elucidações a respeito do caráter político e litúrgico das atribuições do alabê. Assim, a tradução assinala, a partir das diferenças entre as línguas e as culturas, mais um ponto de tensão entre o leitor de língua inglesa e a narrativa amadiana, impelindo-o a tentar domesticar a palavra por conta própria, atribuindo a ela significações que lhe possam ser, em certa medida, familiares, ou a aceitar o estranhamento como veículo que pode conduzi-lo ao diverso, o incomum, o estrangeiro.

O *axogun* é mais um tipo de ogan, geralmente filho de Ogun (CROSSARD, 2014, p. 69), a quem é designada a tarefa de presidir os rituais de sacrifícios de animais para as obrigações do candomblé. Em *Tenda dos Milagres*, Jorge Amado se refere à personagem Bibiano Cupim com *axogun* do candomblé do Gantois – um dos mais famosos da Bahia –, nas duas únicas vezes em que o termo aparece no romance. Em um dos trechos, o termo é mantido tal qual aparece no texto em português, assim como “alabê”, sem menção alguma às

---

<sup>88</sup> Tradução nossa para: “*Drummer at candomblé ceremonies.*” (MERELLO, 2003, p. 377)

suas particularidades. No outro exemplo<sup>89</sup>, porém, o item é traduzido como “líder do candomblé do Gantois,”<sup>90</sup> sem explicitar de que tipo de líder se trata. Contudo, tal informação é fornecida pelo glossário de Merello, que define axogun como “membro do candomblé encarregado de executar os sacrifícios rituais.”<sup>91</sup>

No candomblé, uma das formas de comunicação entre os seres humanos e as divindades é o jogo de búzios – conchas de moluscos –, prática oracular através da qual a iyalorixá ou o babalorixá, após chacoalhar as conchas entre as mãos e, posteriormente, deixá-las cair sobre uma mesa ou tabuleiro, interpreta as mensagens dos orixás, de acordo com a posição em que os búzios caírem. No candomblé, os búzios são também utilizados como adereços em roupas, braceletes, colares, instrumentos musicais, entre outros itens.

**Ilustração 52 – Jogo de Buzios**



**Fonte: Blog Umbanda – Espada de Ogum**

Na tradução de *Tenda dos Milagres*, o vocábulo “búzios” é representado ora por *cowrie* – palavra da língua inglesa utilizada para designar uma espécie de molusco, mas que, por extensão, nomeia também a concha que o envolve –, ora por *shell*, que também designa a concha que envolve o corpo de alguns animais. Em uma das ocorrências, a palavra é traduzida como *cowrie shell* – concha de molusco – o que não traz transformações substanciais para o leitor da tradução, em relação às escolhas tradutórias. A estratégia, embora domesticante, pode, ainda, provocar algum estranhamento no leitor, que, possivelmente, questionará o motivo pelo qual se usa algo, para ele, tão prosaico quanto conchas do mar num importante

<sup>89</sup> “Gosta [...] de presenciar os do Afoxé dos Pândegos da África, de cuja diretoria aceitou participar a pedido de mãe Aninha quando Bibiano Cupim, axogun do candomblé do Gantois, levantou novamente o glorioso estandarte e o levou à rua.” (AMADO, 1970, p. 215)

<sup>90</sup> Tradução nossa para “*leader of the Gantois candomblé*” (MERELLO, 2003, p. 337)

<sup>91</sup> Tradução nossa para: “*Member of candomblé sect charged with performing ritual sacrifices.*” (MERELLO, 2003, p. 377)

ritual religioso. Essa incógnita, oculta mesmo para alguns dos adeptos do candomblé, é parte dos mistérios e fascínios do estrangeiro, que, sempre na busca de revelações, permitem o infundável jogo de interpretações, a contínua complementaridade.

Dentre os rituais praticados na liturgia candomblecista, um dos mais conhecidos é o *ebó*, que quer dizer “presentear” ou “sacrificar” (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 95). Trata-se de oferendas que os humanos fazem às deidades, com objetivos diversos: pedidos, agradecimentos, purificação do corpo e do espírito ou simplesmente como um mimo ofertado ao orixá. Um dos requisitos para alguém se tornar iaô é a feitura de ebós que harmonizem seu corpo, sua mente, suas relações e seus caminhos. Existem duas divindades incumbidas de receberem os ebós e os levarem a quem estes se destinam: Osetuwá e Exú Ojixebó – uma das facetas de Exú.

O vocábulo “ebó”, em *Tent of Miracles*, foi traduzido de diversas formas, todas abrindo mão do termo iorubá, porém, aludindo sempre ao caráter místico a que a palavra está associada na sua compreensão corrente e no texto de partida. Vejamos o trecho a seguir: “Dona Adelaide Tostes, esporrenta, boca suja e zarra na cachaça, conhece cada conta e cada folha, sua força de ebó e sua quizila” (AMADO, 1970, v. 12, p. 10).<sup>92</sup> Nessa passagem, “ebó” aparentemente está representado pela expressão *the destructive power of each seed and leaf* – “o poder destrutivo de cada semente (conta) e cada folha” –, o que pode conferir conotação negativa às potencialidades das sementes e folhas às quais o texto se refere. Ademais, o termo “quizila”, que faz referência às proibições de determinado elemento, ou seja, às situações em que este não deverá ser usado, sob pena de desagradar os orixás, parece ter sido suprimido, ou mesmo incorporado ao que a tradutora se refere como *destructive power*.

Em determinados trechos, o termo é representado por *voodoo spells* – feitiços de vodu – e em outras passagens, alude ao caráter de sacrifício do ebó, como na expressão *ritual sacrifice*. Por vezes, a tradução relaciona o ebó a Exu, aquele que o recebe e o entrega ao orixá para quem o ebó foi preparado. O diálogo a seguir exemplifica tal contexto:

– Nem eu mesmo sei, Sabá. Estou carregando o peso de uma obrigação grande demais.  
– Obrigação de santo? Ebó? Ou o trabalho na Faculdade? (*Id., Ibid., p. 111*)<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “Dona Adelaide Tostes, with her foul mouth and infinite capacity for guzzling cachaça, knows the destructive power of each seed and leaf.” (MERELLO, 2003, p. 8)

<sup>93</sup> Tradução de Barbara Shelby Merello: “– I don’t understand myself, Sheba. This obligation’s getting mighty heavy. – Obligation to a saint or to Exú?” (MERELLO, 2003, p. 173)

Nessa cena, “ebó” é traduzido como *obligation to Exu* – obrigação para Exú, e mais adiante, como *spell for Exu* – feitiço para Exu. Posteriormente, a tradutora utiliza a expressão *black voodoo spell ordered straight from Exu* – “feitiço de magia negra, proveniente de Exu.” Na escolhas tradutórias do termo aqui discutido, as múltiplas possibilidades de significação se concretizam, tomando diferentes formas, ora se cruzando, se apartando, mas sempre se utilizando de diversos direcionamentos interpretativos, praticando a *différance*, ou seja, a diferença entre as línguas e as culturas, assim como o adiamento do fim do jogo interpretativo.

Dentre os termos comumente utilizados no âmbito das religiões de matriz africana, um dos mais frequentes é o *axé*, palavra que extrapola o universo religioso do candomblé e é amiúde empregado no falar cotidiano, particularmente na Bahia.

Segundo a filosofia candomblecista, para que o universo complete seus ciclos, para que os seres humanos se harmonizem com os orixás, a natureza e entre si, enfim, para que o mundo material e o espiritual encontrem seu curso e fluam de forma equilibrada, faz-se imprescindível a atuação de um poder imaterial, mas que pode ser sentido por aqueles que o recebem, chamado *axé*. O *axé* provém de Olorum e está contido nos seres humanos, nos orixás, nas plantas, animais, objetos, em tudo o que nos cerca.

O *axé* é energia em constante trânsito, e os seres humanos, assim como os demais detentores de *axé*, emanam e recebem essa energia, mantendo-a em contínuo fluxo. Um dos meios mais poderosos de potencializar o *axé* é através da oralidade, incluindo a utilização da palavra como saudação.

Sem o *axé* nada existe, nada se harmoniza nem se interliga, pois é ele quem faz as coisas acontecerem. Para que isso ocorra é necessária a união do ser humano com os rituais, com as cantigas e também com o uso de palavras de encantamento. O *axé* falado, explodindo no ar, é redistribuído em partículas nos elementos que formam a atmosfera, criando e formando novas condições de trazer harmonização ao aiê. (KILEUY, OXAGUIÃ, 2014, p. 41).

Mesmo de posse dos comentários acima, compreender o significado do *axé* não é algo simples, independentemente da crença, do contexto cultural ao qual se pertença ou da língua que se fale. Por mais que se tente deslindar a noção de *axé*, certamente sua definição ficará muito aquém do que representa, especialmente para os adeptos do candomblé. Traduzir a palavra para outra língua, então, constitui tarefa ainda mais espinhosa, pois o *axé* é estrangeiro não apenas para uma língua ou nicho cultural, mas também para as próprias palavras que tentam defini-lo. Preservar o termo na forma em que se encontra no texto de partida, em certa

medida, pode recriar, no texto traduzido, o mistério que o envolve, permitindo ao leitor do texto de chegada refletir – se o aprovar – acerca das possíveis significações dessa palavra. Esta foi essa a estratégia de Barbara Shelby Merello, com relação a todas as ocorrências do vocábulo na narrativa – ressaltamos o fato de que, no glossário, o axé é descrito como *candomblé spell*, que pode ser entendido com “encanto do candomblé”, breve definição que tenta expressar o caráter místico do termo.

Dentre os ritos aos quais o membro da casa de candomblé é submetido, o *axexê* é o derradeiro, realizado quando da sua morte. O *axexê* é o ritual fúnebre que celebra a condução do *ará-orum* – habitante do orum –, como o falecido é chamado – do aiê – plano terreno – para o orum – plano espiritual. Para o povo-de-santo, a morte não significa o fim absoluto, mas apenas o encerramento do ciclo da vida terrena. Para que o falecido faça sua jornada até o orum sem percalços, é preciso que se desvincule de tudo o que o liga à sua existência terrena e tenha compreensão da sua nova condição, e para tanto, o *axexê* se faz necessário.

Grande parte dos procedimentos que compõem o *axexê*, que pode se estender por sete, doze, quatorze ou vinte-e-um dias, é praticada no terreiro, e sua duração, em geral, é diretamente proporcional à posição hierárquica que então *ará-orum* outrora ocupava na comunidade candomblecista.

Em *Tenda dos Milagres*, parte do *axexê* de Pedro Archanjo – o funeral, cerimônia sem grande alarido, cântico e batuque em baixo volume – é descrito pelo narrador:

Lá vai Pedro Archanjo Ojuobá, bem posto, roupa nova e gravata, a opa vermelha, todo decente, dançando sua dança derradeira [...]. A dança domina a rua, três passos à frente, dois passos atrás – o morto, os que conduzem e o povo inteiro [...] Chegam finalmente à porta do cemitério. Obás e Ogans de costas como ordena a obrigação, entram o caixão de Ojuobá. Ao lado do jazigo, em meio às flores e ao pranto, calam-se os atabaques, cessam a dança e a cantiga [...]. Todos vestem branco, a cor do luto. (AMADO, 1970, v. 12, p. 33).

O termo “*axexê*”, na tradução de Merello, em geral, se mantém tal qual aparece no texto de partida, e em uma de suas ocorrências<sup>94</sup>, a tradutora acrescenta a informação de que se trata do ritual fúnebre de sétimo dia após a morte do indivíduo – *seventh-day funeral feast*.<sup>95</sup> Há, nessa informação, alguma discrepância em relação ao que se sabe acerca do

<sup>94</sup> Referido trecho de *Tenda dos Milagres*: “Antes, ainda na casa de Ester, no esconso quartinho dos fundos, mãe Pulquéria cumprira as primeiras obrigações do *axexê* de Ojuobá.” (AMADO, 1970, v. 12, p. 32)

<sup>95</sup> Referido trecho de *Tent of Miracles*: “*Earlier in the Day, in the little bedroom hidden away at the back of Ester’s house, Mother Pulquéria had performed the first ritual obligations for Ojuobá’s axexê, his seventh-day funeral feast.*” (MERELLO, 2003, p. 46)

axexê, uma vez que seu período de execução varia, podendo durar sete dias, como a tradução pode indicar, ou abranger um intervalo de tempo maior. Ademais, o glossário fornece uma definição que reforça o caráter principal do axexê: “ritual fúnebre oriundo da África ocidental.”<sup>96</sup>

### 3.1.6 Celebrações

Um dos exemplo mais evidentes da fusão sincrética, na cultura baiana, se dá por ocasião da Lavagem do Bonfim, quando grande parte dos participantes – que também tem sua dimensão profana largamente marcada – cultua em louvor e agradecimento a Oxalá e ao Senhor do Bonfim, como se fossem uma só divindade. Mesmo os que rendem homenagem a um ou a outro, separadamente, compartilham o mesmo cortejo, a mesma fadiga, que não se sobrepõe à fé, as mesmas chuvas de verão ou o mesmo calor abrasador de janeiro, pois o longo trajeto leva a um só lugar: à Colina Sagrada, na Cidade Baixa, em Salvador, onde fica a Igreja de Nosso Senhor do Bonfim.

O culto ao Nosso Senhor do Bonfim foi trazido de Portugal e se popularizou no Brasil desde o período colonial, especialmente na Bahia. A tradução de “Nosso Senhor do Bonfim”, em *Tent of Miracles*, mescla domesticação e estrangeirização, quando se utiliza da expressão *Our Lord*, tradução mais recorrente da expressão “Nosso Senhor”, seja no uso corrente ou no contexto religioso, e faz permanecer “Bonfim”, palavra da língua portuguesa. A escolha parece-nos uma espécie de sincretismo cultural dentro do próprio universo católico, uma vez que essa religião é amplamente difundida na cultura anglo-americana, o que facilmente pode levar à associação entre a expressão *Our Lord* e o catolicismo, e a palavra “Bonfim”, mantida em português, marcando o enraizamento do culto ao santo no Brasil – mais particularmente na Bahia.

Além da Lavagem do Bonfim, outra festa popular de grande impacto, na cidade de Salvador é a Festa de Yemanjá, que ocorre no dia dois de fevereiro de cada ano, no bairro do Rio Vermelho, quando os fiéis, em troca de proteção ou a título de agradecimento, vão até à beira do mar e oferecem presentes à deusa das águas ou os depositam num barco, que os levará até alto-mar, onde os mimos são entregues. Yemanjá – também chamada de Inaê, ou Dona Janaína – é uma das mais cultuadas orixás do panteão candomblecista e, assim como

---

<sup>96</sup> Tradução nossa para: “*West African funeral ritual.*” (MERELLO, p. 377)



Oxalá, tem a devoção não apenas do povo de santo, mas de muitos que não pertencem à religião.

A festa que ocorre anualmente, no dia dois de fevereiro, em Salvador, também chamada de Festa do Presente de Yemanjá, há muito faz parte do calendário de festas populares da Bahia, e se faz presente também em *Tenda dos Milagres*:

Para espicaçá-lo, Lídio alteava a voz na leitura de artigos e noticiários nos jornais: candomblés invadidos, pais-de-santo presos, festas proibidas, presentes de Yemanjá apreendidos, capoeiristas tratados a bainha de facão na Chefatura de Polícia. (AMADO, 1970, v. 12, p. 135).

Na passagem descrita acima, a expressão “presentes de Yemanjá”, referindo-se às oferendas depositadas no mar, no dia dois de fevereiro, em homenagem à orixá das águas, é traduzida com *presents for Yemanjá* – em português, presentes para Yemanjá. O substantivo *present*, de fato, é comumente utilizado para designar o mimo oferecido a alguém, geralmente em ocasiões festivas. No texto de chegada, portanto, reconstrói-se o ato de agradecer a orixá, no dia da sua festa.

**Ilustração 53 – Barco levando presentes para Yemanjá**



**Fonte: Blog arteblog.com.br**

\* \* \*

Neste capítulo procuramos apresentar as acentuadas marcas do que chamamos de cultura da Bahia que também estão presentes no romance amadiano, objeto do nosso interesse. Aqui, incluímos elementos ligados ao candomblé, à culinária típica – que, em

grande parte, deriva da liturgia dessa religião –, aspectos relativos à música característica dessa região do país e manifestações de traços profanos, que possuem estreita ligação com o âmbito religioso que permeiam todo o romance. Naturalmente, os traços culturais, que identificamos, se misturam, se entrelaçam, se imbricam. Ritos são permeados por comidas, sons e instrumentos, objetos, vestimentas, cores, divindades. No caso do romance *Tenda dos Milagres*, muitos desses aspectos culturais se relacionam intimamente com diversas personagens, definindo sua procedência e posição socioeconômica e cultural, seus hábitos, estilo de vida e ocupações, ajudando a definir seu lugar no romance. Alguns desses elementos estão diretamente associados ao percurso das personagens ao longo da narrativa. Outros podem não ter uma relação direta ou explícita com os integrantes da trama, porém, dizem muito a respeito da história e da cultura da Bahia, o que Jorge Amado sempre fez questão de trazer em sua obra. Dessa forma, as sub-divisões, aqui apresentadas, são de ordem meramente organizacional.

Nossas reflexões possibilitam demonstrar que a tradução literária se firma como agente de expansão da nossa visão de mundo, possibilitando reflexões sobre outras crenças, outros ritmos, outros movimentos, outros sabores, mostrando que o nosso é, verdadeiramente, um “mundo vasto mundo”. Por essa razão, faz-se relevante um olhar mais apurado sobre a problemática da tradução de aspectos culturais – para além dos que estão presentes na obra amadiana –, a partir da observação, com base no referencial teórico em constante processo de construção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traduzir é tarefa que implica seguidos desafios, opções, decisões, exercícios próprios da autonomia do tradutor como sujeito de uma tarefa que pressupõe atribuição de significados e que pode, dependendo das escolhas tradutórias, indicar caminhos aos seus receptores. Quando se trata de textos literários, tais desafios se intensificam por conta do alto nível de abstração e subjetividade que emerge da prática da leitura e as múltiplas possibilidades interpretativas, propiciando, por conseguinte, possibilidades de traduções distintas.

No caso de um texto literário construído e acentuadamente marcado por elementos específicos de uma determinada cultura, como é o caso de *Tenda dos Milagres*, essa tarefa ganha novos desafios, que convergem para uma questão central: como traduzir uma narrativa na qual essas marcas permeiam todo o texto? Buscamos, pois, averiguar como Barbara Shelby Merello responde a esse questionamento, por meio da sua tradução. Nesse sentido, acreditamos que esta dissertação alcançou o objetivo geral a que se propôs: investigar como se deu o processo tradutório do romance para a língua inglesa, resultante das escolhas feitas por Barbara Shelby Merello.

A fim de justificar a importância da pesquisa conduzida, decidimos, no primeiro capítulo da dissertação, abordar a relação de Jorge Amado com a cultura da Bahia, delineando traços que possam ter influenciado sua estética literária, bem como a temática de seus romances e novelas. Interessamo-nos, em particular, pela forma como determinadas faces dessa cultura são representadas ao longo da sua obra. As representações de tais manifestações culturais compreendem desde traços da linguagem popular e de formas literárias próprias do Nordeste, como os folhetos – literatura de cordel – e os ABC's, até expressões da religiosidade e os principais festejos de cunho profano. Em alguns casos, os dois últimos se fundem, compondo uma só celebração, com traços de ambos, nem sempre claramente distinguíveis, como a Lavagem do Bonfim e o desfile dos afoxés. É-nos imperioso ressaltar que essas representações da cultura baiana na obra de Jorge Amado caminham lado a lado com suas convicções políticas e alguns dos aspectos culturais expostos em sua produção literária são utilizados como ferramenta de manifestação de seu posicionamento ideológico.

O segundo capítulo buscou destacar a relevância de Jorge Amado no sistema literário do Brasil, a começar pela contextualização da conjuntura sociopolítica do país, na década de 1930, e as influências que tal contexto exerceu sobre a literatura brasileira. Ressaltamos, também, a posição de Jorge Amado naquilo que se convencionou chamar de Romance de 30,

que consiste na literatura de caráter vigorosamente crítico, engendrada, em grande parte, por autores nordestinos, que traziam temática predominantemente alusiva às questões concernentes a essa região do país. No que se refere a Jorge Amado, trouxemos exemplos de como essa temática matiza sua obra de forma claramente politicamente panfletária, nos primeiros romances, e, posteriormente, num estilo mais “saboroso”, de modo a diluir a temática sociopolítica e mesclá-la com tópicos diversos.

Discorremos, também, a respeito do estreitamento das relações entre Brasil e Estados Unidos, projeto iniciado na década de 1930, conhecido como Política da Boa Vizinhança, que envolveu não apenas aspectos políticos e econômicos, mas também culturais e artísticos. No tocante à literatura, como consequência desse projeto, diversos autores brasileiros – nordestinos, em grande parte – começaram a ter seus escritos traduzidos para a língua inglesa e publicados nos Estados Unidos. Entre eles, destacam-se Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado. A partir daí, traçamos um panorama das circunstâncias que envolveram a tradução e a recepção crítica dos romances de Jorge Amado no sistema literário norte-americano, desde *The Violent Land* (1946), tradução de *Terras do Sem Fim* (1943), até *Tent of Miracles* (1971), tradução de *Tenda dos Milagres* (1969), incluindo opiniões publicadas na imprensa local e tendências quanto aos procedimentos práticos de alguns tradutores. Além disso, destacamos o papel da Alfred Knopf Publishers, editora responsável pela tradução e publicação da obra de Jorge Amado – e de outros autores brasileiros – nos Estados Unidos, e como sua concepção ideológica e editorial diferia do projeto da Política da Boa Vizinhança.

A partir da investigação acerca de como essa política viabilizou o ingresso da literatura de Jorge Amado no sistema norte-americano de literatura traduzida, e de como os romances amadianos eram selecionados para figurar entre os textos traduzidos para a língua inglesa, atendendo ao projeto ideológico da Alfred Knopf Publishers, abordamos a *Teoria dos Polissistemas*, desenvolvida por Itamar Even-Zohar, que trata de como diferentes sistemas – político, econômico, literário, social – exercem interferência mútua e operam transformações nos polissistemas – conjunto de sistemas definido de acordo com a perspectiva e os objetivos de quem os analisa. Ainda nesse sentido, discutimos o conceito de patronagem, desenvolvido por André Lefevere, que pode ser exercida por instituições de poder político e econômico, assim como indivíduos, por interesses diversos, interferindo, de forma direta ou indireta, tanto na seleção dos textos a serem traduzidos quanto no *modus operandi* dos tradutores. Um dos fatores levados em consideração no exercício da patronagem é a predileção do público estrangeiro leitor por certos temas ou determinadas formas literárias, que pode determinar os

textos que serão selecionados para tradução e as tendências estilísticas que nortearão a prática tradutória.

No caso das traduções dos romances de Jorge Amado para a língua inglesa, publicados nos Estados Unidos, certas tensões se impõem, e uma delas é a presença constante de marcas profundas da cultura brasileira – particularmente baiana – na literatura amadiana, inclusive no nível lexical, em detrimento da inclinação do leitor norte-americano por textos fluidos, sem tantas marcas que lhe possam causar estranhamento. Para tratar de como os tradutores lidam com essa tensão, trouxemos os conceitos de “domesticação” e “estrangeirização”, cunhados por Lawrence Venuti, teórico que se posiciona em favor da estrangeirização, como preservação dos valores da cultura de partida, no caso da tradução de um texto proveniente de uma cultura “periférica” para uma língua/cultura hegemônica.

Traçamos, também, um panorama do contexto sociopolítico brasileiro entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970, quando o Brasil vivia o auge do regime ditatorial iniciado em 1964, e das influências que tal conjuntura exerceu sobre a produção e circulação de produtos artísticos – particularmente a literatura – durante aqueles anos. Destacamos ainda a localização de Jorge Amado no cenário político e literário brasileiro e seu posicionamento insubmisso à Lei da Censura Prévia, ao lado de outros escritores. Em 1969, em meio ao turbilhão de acontecimentos desencadeados pela ditadura militar, *Tenda dos Milagres* foi publicado e obteve alto índice de vendas de exemplares. Nos Estados Unidos, a tradução do romance, que recebeu o título de *Tent of Miracles* (1971), assinada por Barbara Shelby Merello, não logrou tanto êxito quanto a tradução de alguns dos romances anteriores de Jorge Amado, embora sua temática, em parte, coincidissem com a luta do Movimento dos Direitos Civis, em voga no território norte-americano àquela época. Expusemos, então, alguns dos possíveis motivos para esse revés, associando-os tanto às interferências mútuas entre os sistemas político e literário quanto à ascensão da literatura latino-americana de língua espanhola.

A tradutora escolhida para recriar *Tenda dos Milagres* na língua inglesa desfrutava do apreço profissional de ambos, editor e autor, pois já havia traduzido outros títulos de Jorge Amado. Tal confiança, segundo depoimento do próprio escritor, citado no capítulo, está fundamentada no pressuposto da “fidelidade” ao texto “original” e à presumida “integridade” das personagens na tradução. A partir disso, questionamos as noções de “fidelidade” e “originalidade”, contrapondo a estas as concepções de Octavio Paz e as noções de “rastros” e “suplemento”, desenvolvidas por Jacques Derrida, para defender a reflexão de que a tradução

é um texto novo, também dotado de originalidade, resultante de um processo de leitura e interpretação.

Ademais, oferecemos um quadro geral da recepção crítica da tradução de *Tenda dos Milagres*, nos Estados Unidos, destacando que alguns dos comentários apontam para a presença maciça de itens lexicais de procedência africana, o que, segundo esses críticos, compromete a qualidade do romance. Tal posicionamento reflete a predileção dos norte-americanos por textos em que as marcas de estrangeiridade sejam diluídas tanto quanto possível.

O terceiro capítulo trata da análise da tradução dos itens culturalmente marcados presentes em *Tenda dos Milagres*, predominantemente relacionados ao candomblé, sua liturgia, seus deuses, insígnias, culinária, instrumentos musicais utilizados nos rituais, mas também elementos associados ao sincretismo religioso e a celebrações de caráter não religioso. Essa investigação foi conduzida a partir do cotejo entre o texto de partida e sua tradução, *Tent of Miracles*, na edição de 2003, publicada pela editora da *University of Winsconsin Press*.

Antes da análise propriamente dita, discutimos o papel de Jorge Amado como intérprete da cultura da Bahia e de *Tenda dos Milagres* como tradução de determinados aspectos dessa cultura. Em seguida, tratamos de algumas dificuldades relativas à tarefa de traduzir para a língua inglesa um romance tão profundamente marcado por traços culturais como *Tenda dos Milagres*. Traçamos, então, um paralelo entre a tendência dos tradutores de língua inglesa, que, em geral, privilegiam a fluência do texto traduzido, e o caso das “belas infieis”, que se refere às transformações operadas por tradutores franceses no século XVII. Discutimos, então, o conceito de “invisibilidade do tradutor”, cunhado por Lawrence Venuti, que reflete mecanismos através dos quais o leitor teria a impressão de estar lendo não uma tradução, mas um texto escrito na sua própria língua, no intuito de conferir fluência ao texto-meta. Para tanto, o tradutor pode recorrer à estratégia da domesticação, conceito também discutido por Venuti.

Posteriormente, apresentamos a tradução como prática da *différance*, noção desenvolvida por Jacques Derrida, que remete, ao mesmo tempo, à diferença – entre as línguas, as culturas – e ao adiamento perpétuo da chegada a um ponto onde findam as divergências.

Iniciamos a análise da tradução de elementos culturalmente marcados, a partir do próprio título do romance, investigando sua composição lexical e sua relação com a narrativa e a cultura. A partir da discussão acerca do que a Tenda dos Milagres representa para a trama,

utilizamos o ofício do “riscador de milagres” como metáfora da tradução para, novamente, debater os conceitos de “originalidade” e “fidelidade”, contrapondo a perspectiva desconstrutivista às concepções tradicionalistas dos Estudos da Tradução.

Dando prosseguimento à observação das escolhas de Barbara Shelby Merello, tratamos da tradução dos termos relacionados ao candomblé, como os nomes de emblemas dos orixás, instrumentos musicais, comidas votivas, posições hierárquicas nos terreiros, rituais, além de outras expressões da cultura baiana, como festas religiosas e de largo, capoeira, folia-de-reis, samba de roda, entre outros. A observação sobre como os itens lexicais vinculados a cada um dos elementos foi realizada não sem antes contextualizá-los, considerando, também, o seu lugar na narrativa de *Tenda dos Milagres*.

Ao longo das análises, observamos o uso de diferentes estratégias por parte da tradutora, oscilando entre a domesticação e a estrangeirização, em ordens variáveis. Diversos termos foram mantidos estrangeirizados, isto é, tal qual se encontram no texto de partida, sem qualquer esclarecimento sobre o que representam no âmbito da cultura de partida, ou do seu papel na trama. Tal estratégia reforça os traços de estrangeiridade do texto de partida, revelando certa resistência aos valores de culturas tradicionalmente hegemônicas, especialmente a norte-americana. A estratégia pode ainda reafirmar as especificidades da cultura brasileira – e baiana – como traços a serem reconhecidos e respeitados como bastiões da memória cultural de um povo, além de ratificar a diferença como potência transformadora das relações entre culturas distintas.

Em outros casos, os termos culturais específicos são preservados na forma em que se encontram no texto em português, porém acrescidos de alguma informação vinculada à natureza daquilo que nomeiam, às suas características, sua localização no contexto cultural e na narrativa, enfim, a algum traço que aponte para determinado direcionamento semântico. Assim, oferecendo ao leitor da tradução, tão habituado e simpático a textos domesticados, “límpidos” e “polidos”, a tradutora, ao mesmo tempo em que o preserva a anterioridade, estrangeirizando-a, busca estratégias domesticadoras, que podem amainar o estranhamento diante de vocábulos tão *sui generis*.

As informações adicionais que incrementam a carga semântica do termo, no texto traduzido, possivelmente provêm de pesquisas levadas a cabo pela autora. Não nos cabe, aqui, julgar a profundidade dessas supostas pesquisas, nem tampouco suas fontes, embora seja do nosso conhecimento que grande parte dessas informações foram obtidas sem o auxílio do autor, pois, segundo ela própria, em entrevista a Marly Tooge, em 21 de março de 2008, Merello “evitava pedir a Amado que lhe tirasse dúvidas a respeito de algo complicado. Ao

invés disso, passava horas tentando solucionar o problema” (MERELLO, apud TOOGE, 2009, p. 189).<sup>1</sup> Portanto, as informações que suplementam os termos estrangeirizados são produto do exercício interpretativo de Merello, a partir de sua investigação e percepção do contexto intra e extra-textual. Levando em consideração que cada interpretação é individual e singular, ainda que construída a partir de rastros diversos, quebra-se a ilusão de “fidelidade” ao “original”, mesmo porque a tradutora admite que, para ela, “o propósito da tradução é manter o livro vivo, e isso, às vezes, significa tomar certas liberdades [...]”, e que “é claro que não existe essa coisa de ‘tradução literal’” (*Id., Ibid.*, p. 188).<sup>2</sup>

Por outro lado, há os casos em que os termos culturalmente marcados foram inteiramente domesticados, substituídos por vocábulos da língua inglesa, tendo sua significação sido atribuída a partir da interpretação da tradutora. Como expusemos ao longo do terceiro capítulo desta dissertação, algumas dessas palavras e locuções, de acordo com nossas pesquisas e conhecimento prévio, não condizem com os conceitos tradicionalmente vinculados àqueles termos presentes no texto de partida, ou apresentam distanciamento parcial das definições por nós encontradas. Ademais, o glossário presente na edição, considerado como mais uma ferramenta de domesticação, embora em menor grau, por interagir com o texto de forma menos flagrante, também apresenta algumas dissonâncias nesse sentido. As razões de tais dessemelhanças podem ser diversas: as pesquisas realizadas pela tradutora, sua interpretação independente, ou ainda esclarecimentos por parte de Jorge Amado – embora raros, como a própria Merello admitiu – a levaram por esses caminhos. Novamente, não nos cabe julgar a procedência e a validade de tais informações. Nossas análises não tiveram cunho prescritivo ou normativo.

Expusemos, também, algumas incongruências quanto às escolhas metodológicas para a tradução de determinados termos. Em certos trechos, um mesmo item lexical foi estrangeirizado, para, em outras passagens, aparecer domesticado – por vezes através de diferentes formas de domesticação. Não nos é possível julgar as razões para tal procedimento, porém uma possível explicação é a falta de recursos tecnológicos de auxílio ao tradutor que atualmente estão disponíveis e são de fácil manuseio, como os programas de computador que indicam quando uma palavra se repete no texto e como foi traduzida anteriormente. À época da tradução de Merello, os tradutores não dispunham de tal recurso, o que tornava o trabalho mais árduo e passível de tais discrepâncias. Por outro lado, essa conduta pode ter sido fruto da

---

<sup>1</sup> Tradução nossa para: “[...] *I avoided asking Amado for clarifications of anything puzzling, instead spending hours figuring it out.*”

<sup>2</sup> Tradução nossa para: “*The whole point of translation, for me, is to keep the book alive, and that sometimes means taking liberties [...]. There’s no such a thing as a ‘literal translation, of course.’*”



liberdade da tradutora, que manipula as línguas e os textos – tanto de partida quanto de chegada – ao ponto de optar conscientemente por estratégias variadas.

Acreditamos que tais fatos refletem a independência da tradutora e da tradução como novo texto, ao invés de mera reprodução, subserviente ao texto de partida. Certamente, a par dessas diferenças de significação, alguns julgariam a tradução deficiente e omissa, especialmente em se tratando de elementos de relevantes porções da cultura presentes no texto de partida. Entretanto, julgamos que a tradução presta relevante serviço à cultura da qual trata, pois, fazendo uso de estratégias domesticantes e estrangeirizantes, ao mesmo tempo em que preserva traços da estrangeiridade do texto de partida e, conseqüentemente, do contexto cultural em que foi concebido, atrai a atenção do leitor do texto de chegada para essa cultura. Isso ocorre na medida em que, de alguma forma, a tradução tenta reconstruir os conceitos designados pelos termos culturalmente marcados, presentes no texto de partida, através de palavras e expressões com os quais esse leitor está familiarizado, dando-lhe maiores possibilidades de interpretar a porção da cultura que lhe foi apresentada.

Não nos foi possível determinar padrões norteadores claros para as escolhas das estratégias tradutórias de Merello, em *Tent of Miracles*, relacionados aos termos culturais específicos. O que foi possível identificar são certas tendências com relação a alguns itens. Por exemplo, os antropônimos referentes aos orixás foram estrangeirizados, enquanto os dos santos católicos foram domesticados – possivelmente por conta da proximidade entre o catolicismo e o universo anglo-americano, o que poderia facilitar a identificação. Também domesticados foram os antropônimos relacionados às alcunhas de capoeiristas.

De modo geral, embora grande parte dos termos analisados tenha sido estrangeirizada, percebe-se o esforço por parte da tradutora em buscar brechas onde a domesticação pudesse se fazer presente. Percebem-se, ainda, formas diversas de domesticação, conforme comentamos acima, o que nos faz perceber certo equilíbrio entre essas duas vertentes. Isso nos leva a crer que a prática domesticante, considerando um romance tão repleto de marcas da cultura de partida, o que faria supor uma resistência natural à domesticação, se faz presente em *Tent of Miracles*, predominantemente, em face da tradição do sistema norte-americano de literatura traduzida em privilegiar textos estrangeiros, minimizando as marcas da estrangeiridade.

O que se buscou, através dessa investigação, foi, ao invés de julgar a tradução segundo parâmetros tradicionalistas e maniqueístas de “fidelidade” e “originalidade”, descrever os procedimentos adotados pela tradutora, enxergando-os como potência, tanto na preservação

de traços de uma cultura num sistema linguístico e cultural diverso, quanto na aproximação entre línguas/culturas diversas, sem, no entanto, recalcar suas diferenças.

Acreditamos que propostas para novas pesquisas direcionadas à investigação dos procedimentos relativos à tradução de elementos vinculados a aspectos culturais – incluindo traços do jargão popular – presentes nos demais romances de Jorge Amado, bem como textos literários de outros autores brasileiros, para o inglês e para outras línguas, seriam relevantes para mapear o comportamento de diferentes sistemas literários – especialmente aqueles considerados hegemônicos – com relação a textos com profundas marcas de especificidades culturais das diferentes regiões do Brasil. Ademais, seria pertinente investigar a tradução de textos literários contemporâneos, de safra brasileira, observando as possíveis interferências de sistemas não literários no sistema receptor, examinando relações intersistêmicas na contemporaneidade e como estas diferem ou se assemelham da dinâmica polissistêmica de décadas passadas.

Creemos que, dessa forma, pode-se dar mais um passo, contribuindo para os Estudos da Tradução, reforçando a concepção de que as noções teóricas a respeito da Tradução podem – e devem – ser tomadas como objeto de estudo a partir de sua relação com diferentes campos do conhecimento, tanto na abstração da filosofia quanto através de perspectivas mais pragmáticas, no âmbito sociopolítico, antropológico e cultural. Assim, esperamos ter contribuído e continuar a auxiliar os Estudos Literários, particularmente os estudos acerca de Jorge Amado, a valorização da cultura da Bahia, bem como prosseguir suplementando os Estudos da Tradução, refletindo e propondo a reflexão nesse campo, questionando concepções cristalizadas e reforçando a figura do tradutor como sujeito que opera, direta e indiretamente, transformações em si próprio e no meio que o cerca.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Wlamyra de. *Santos, Deuses e heróis nas ruas da Bahia: Identidade cultural na Primeira República*. Afro-Ásia, Salvador, vol. 18, 1996. Disponível em: <[http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia\\_n18\\_p103.pdf](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n18_p103.pdf)>. Acesso em: 15 abr. 2014.
- AMADO, Jorge. Gabriela, Cravo e Canela. In: *Jorge Amado*. São Paulo: Martins. 1970.v.1
- \_\_\_\_\_. Mar Morto. In: *Jorge Amado*. São Paulo: Martins. 1970. v.3
- \_\_\_\_\_. Jubiabá. In: *Jorge Amado*. São Paulo: Martins. 1970. v.4
- \_\_\_\_\_. Dona Flor e seus Dois Maridos. In: *Jorge Amado*. São Paulo: Martins. 1970 v.6
- \_\_\_\_\_. Tenda dos Milagres. In: *Jorge Amado*. São Paulo: Martins. 1970 v.12
- \_\_\_\_\_. Bahia de Todos os Santos. In: *Jorge Amado*. São Paulo: Martins. 1970 v.17
- AMADO, Paloma Jorge. Entrevista com fins de obter informações biográficas e literárias sobre Jorge Amado em 09 jul. 2014 (informação verbal). Entrevistador: André L. N. Batista. Salvador, 2014.
- ANDRADE, Jailson de. et al. (Org.) *Atlas da Culinária na Baía de Todos os Santos*. Salvador: EDUFBA,2013. 182p.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução*. São Paulo: Ática, 2003.
- BAHIA, Secretaria de Cultura. IPAC. *Desfile de Afoxés*. Salvador: Fundação Pedro Calmon; IPAC2010. 68p.: il. – (Cadernos do IPAC,4)
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Tradutor: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Edunb, HUCITEC, 1987.
- BARBOSA, Magnair. *Desfile de Afoxés*. Cadernos do IPAC.Salvador: IPAC, 2010.
- BARRETI FILHO, Aulo. (Org.) *Dos Yorubá ao Candomblé de Ketu: Origens, Tradições e Continuidade*. São Paulo: Edusp, 2010.
- BARRETO, José de Jesus. *Candomblé da Bahia: Resistência e identidade de um povo de fé*. Salvador: Solisluna, 2009.
- BARROS, Marcelo (Org.) *O candomblé bem explicado (Nação Bantu, Iorubá e Fon)*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014. 386p.
- BENJAMIN, Roberto. *Conceito de Folclore*. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra\\_conceito.pdf](http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_conceito.pdf)>. Acesso em: 12 mai. 2014.
- BERMAN, Antoine. Tradução Etnocêntrica e Tradução Hipertextual. In: \_\_\_\_\_. *A Tradução e a Letra ou O Albergue do Longínquo*. Tradutores: Marie-Hélène Catherine Torres; Mauri Furlan; Andreia Guerini. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2007. p. 28-44.

BIBLIOTECA VIRTUAL DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. Estudos sobre o Folclore no Brasil: breve panorama. Disponível em:

<<http://www.bibliotecavirtual.sp.gov.br>>. Acesso em: 15 mai. 2014.

BOSI, Alfredo. História concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRITTO, Paulo Henriques. *Tradução e ilusão*. Revista Estudos Avançados – setembro 2012.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Unicamp, 2006.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado, 1988.

COSSARD, Gisele Omininderewá. *Awô: O mistério dos orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

CRUZ, Cristiane de Araújo. *Meu materialismo não me limita: Candomblé e consciência política em Jubiabá de Jorge Amado*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo: PUC, 2011.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: \_\_\_\_\_. *A lógica do sentido*. Tradutor: Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1974. p. 259-271. (Estudos)

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradutores: Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1973.

\_\_\_\_\_. *Margens da Filosofia*. Trad. Antonio Magalhães e Joaquim Torres Costa. São Paulo: Papyrus, 1991.

DOURADO, Lise Mary Arruda. *Ifá lexical: o léxico do terreiro em Tenda dos Milagres, construção identitária do povo-de-santo*. 2010. 190 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 1998.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polissistem Studies. *Poetics Today*, v. 11, n. 1, p. 10-26, 1990.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *O dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

FLÔRES, Onici. SILVA, Mozara Rossetto da. *Da Oralidade à Escrita: Uma busca da mediação cultural e plurilinguística*. Canoas: ULBRA, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*. Paris: Ed. Minuit, 1967.

GENTZLER, Edwin. Teoria dos Polissistemas. In: \_\_\_\_\_. *Teorias contemporâneas da tradução*. Tradutor: Marcos Malvezze. São Paulo: Madras, 2009. p. 139-181.

GRAEFF, Nina. *Samba de Roda: comemorando identidades afro-brasileiras através da performance musical*. 2013. Disponível em:

<<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article173>>. Acesso em: 24 dez. 2014.

- HALL, Stuart. A Questão Multicultural; Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: \_\_\_\_\_. SOVIK, Liv (Org.). *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Tradutores: Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy; Cláudia Álvares; Francisco Rüdiger; Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 51-85; p.247-264.
- HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradutores: Geraldo Gerson de Souza, Lólio Lourenço de Oliveira e Maria da Penha VillaLobos. São Paulo: Edusp, 2012.
- HEINLE’S NEWBURY HOUSE. *Dictionary of American English*. Boston: Thomson, Heinle, 2004.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Inventário para Registro e Salvaguardada Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil*. Brasília, 2007. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=3224>>. Acesso em: 02 dez. 2014.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradutores: Izidoro Blikstein e João Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2000.
- LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Afoxés: Manifestação cultural baiana ou pernambucana? Narrativas para uma história social dos Afoxés*. Esboços, Florianópolis, v. 16, n. 21, 2009. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2009v16n21p89>> . Acesso em: 15 mar. 2014.
- LODY, Raul. *Santo também come*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- MACHADO, Roberto. Platão e o método da divisão. In: \_\_\_\_\_. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- MERELLO, Barbara Shelby. *Tent of Miracles*. Madison: The University of Winsconsin Press, 2003.
- MILLINGTON, Peter Thomas. Setting the Scene, or What is a Folk Play? In: \_\_\_\_\_. *The Origins and Development of English Folk Plays*, Vol. 1. Tese de Doutorado. National Centre for English Cultural Tradition. Sheffield University of Sheffield, 2003.
- MIRACLES. In: *Dictionary and Thesaurus*. Disponível em: < <http://www.merriam-webster.com/>>. Acesso em: 02 out. 2014.
- MÔNICA, Laura Della. *Manual do Folclore*. São Paulo: Edart. 1983.
- O CARNAVAL na visão dos hare krishnas*. Disponível em <<http://extra.globo.com/noticias/religiao-e-fe/o-carnaval-na-visao-dos-hare-krishnas-1215568.html>>. Acesso em: 12 jun. 2014.
- OLIVEIRA, José C. A. de. *Museus e Salas de Milagres: Dois Sistemas, Um Objeto. Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*,

Porto-Portugal, Vol. 1, 2010. Disponível em  
<<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8122.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. *Ex-votos do Brasil: Religiosidade, Patrimônio Cultural, Memorial Social. Anais dos Simpósios da ABHR*, São Luís, Vol. 13, 2012. Disponível em  
<<http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/viewFile/385/320>> Acesso em: 18 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. *Do Brasil às Américas: A Memória Social e Coletiva a partir dos Ex-Votos. 37º Encontro Anual Da Anpocs*, Águas de Lindóia – SP, 2013. Disponível em  
<[http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=8517&Itemid=459](http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=8517&Itemid=459)>. Acesso em: 20 mar. 2014.

OLIVEIRA, Klebson. *As Tábuas Votivas: Imagem e Texto no Mesmo Endereço. Dossiê: Literatura, língua e identidade*, Niterói, UFF, Vol. 34, 2008. Disponível em  
<<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/artigo3.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

OLIVEIRA, Urbano. *Breve História do Adufe*. Disponível em  
<[www.falamedemusica.net/Adufe.php?lang=pt](http://www.falamedemusica.net/Adufe.php?lang=pt)> . Acesso em: 04 dez. 2014.

OTTONI, Paulo Roberto. Tradução Recíproca e *Double Bind*: Transbordamento e Multiplicidade de Línguas. In: \_\_\_\_\_. *Tradução manifesta: Double Bind e acontecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literaridade*. Tradutora: Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PLATÃO. *A República*. Tradutor. Enrico Corvisieri. São Paulo: Sapienza, 1997.

PERGO, Vera Lucia. *Os Rituais na Folia de Reis: Uma das Festas Populares Brasileiras*. UEM: Maringá, s.d.

PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE. *Afoxés: Alguma coisa acontece*. Disponível em  
<<http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/7c.html>>. Acesso em: 14 dez. 2014.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e Resistência: Censura a livros na Ditadura Militar*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2011.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Ed UNESP, 2000.

SALAH, Jacques. *A Bahia de Jorge Amado*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre; crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 64-73.

SANTOS, Itazil dos. *Jorge Amado: Retrato Incompleto*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

SCARANO, Julita. *Fé e milagre*. São Paulo: Edusp, 2004.

SERRA, Ordep. *Rumores de Festa: O sagrado e o profano na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*. Florianópolis: UFSC, 2006.

*THE FESTIVAL of Epiphany*. Disponível em <<http://www.baylor.edu/content/services/document.php/159250.pdf4>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

TODOROV, Tzvetan. Etnocentrismo. In: TODOROV, T. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p.21-31.

TOOGE, Marly D' Amaro Blasques. *Traduzindo o Brasil: O país mestiço de Jorge Amado*. 2009. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

VALLANDRO, Leonel. *Dicionário de Inglês*. São Paulo: Globo, 2008.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Tradutores: Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

VERGER, Pierre. *Lendas Africanas dos Orixás*. Tradutora: Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 1997.

\_\_\_\_\_. *Orixás*. Tradutora: Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2009.