

TRADUZINDO O CANDOMBLÉ: UMA ANÁLISE DA ESCRITA LEXICOGRÁFICA NA  
TRADUÇÃO DE TASTE OF BLOOD:  
SPIRIT POSSESSION IN BRAZILIAN CANDOMBLÉ

Daniela Felix Martins<sup>1</sup>

O artigo tem como objetivo caracterizar e analisar as estratégias tradutórias do antropólogo australiano, Jim Wafer, na sua etnografia *The Taste of Blood: Spirit possession in Brazilian Candomblé* (1991); e a partir disso apresentar os primeiros desenvolvimentos de um projeto de tradução da obra para o português. Ou seja, pretende-se apresentar tais desenvolvimentos ao enfatizar o objetivo de levar adiante, na tradução, as estratégias tradutórias do antropólogo na sua escrita etnográfica. Compreende-se que tais estratégias, agrupadas sob a designação “escrita lexicográfica”, formam a poética do texto (Meschonnic, 2010) de Wafer; e que consequentemente demandam uma reflexão sobre elas, a fim de informar as decisões de tradução para o português. Para tanto, iniciaremos com uma breve exploração dos possíveis diálogos entre os Estudos da Tradução e a Teoria Etnográfica, principalmente aqueles tocantes a aspectos como: relação; poética e criatividade. Em seguida examinaremos a particularidade da escrita de Wafer, na tentativa de demonstrar sua “escrita lexicográfica”, e por fim apresentaremos algumas decisões sobre sua tradução.

Tradução, Etnografia, Candomblé, Escrita Lexicográfica

### **Etnografia e Tradução**

Pensar os possíveis diálogos entre etnografia e tradução é voltar-se para a própria constituição da Antropologia, numa breve formulação seria possível asseverar: a conquista do “traduzir” pelos próprios etnógrafos foi o primeiro ato da constituição da Antropologia Moderna. E Malinowski o nome do feito. Contudo, vale salientar que não se pretende apresentar exaustivamente uma “História da Antropologia”, e sim enfatizar que a grande revolução epistemológica proporcionada pela observação participante, pelo trabalho de campo, incia-se quando os etnólogos passam a questionar os relatos dos viajantes, os inquéritos realizados por alguns informantes bilingües e os questionários aplicados por tradutores; e procedem a averi-

---

<sup>1</sup> Bolsista PNPd-CAPES, POSTRAD-UNB e-mail: [danifelixcm@gmail.com](mailto:danifelixcm@gmail.com)

guação *in loco* dos comportamentos nativos, isto é, a passagem da etnologia para a etnografia<sup>2</sup>.

Ainda que essas fontes secundárias tenham permitido um certo acúmulo de informações etnológicas sobre o cotidiano de diferentes povos, oferecendo um caminho para as primeiras formulações antropológicas como as de Bastian, Tylor, Morgan, Frazer, entre outros; deixava em aberto todo um conjunto de fatos corriqueiros da vida social que só poderiam ser acessados através de uma observação direta da realidade. Em *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, Malinowski questiona ainda os critérios de elaboração desses relatos, na medida em que partiam de parâmetros distintos da lógica dos povos tratados.

Desse modo, ao questionar esses “relatos de segunda mão”, e apostando numa solução radical é que Malinowski realiza seu trabalho de campo ao longo de quatro anos (1914-1918), organizado em três expedições. Na introdução de *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, o autor realiza uma descrição dos métodos utilizados na recolha do material etnográfico, oferecendo um tipo de “Tratado da objetividade etnográfica”. Destacaremos aqui o que o autor designou como o terceiro mandamento do trabalho de campo devido sua relação com o aspecto tradutório: “ encontrar os modos típicos de pensar e sentir, correspondentes às instituições e à cultura de uma determinada comunidade, e formular os resultados da forma mais convincente.” Trata-se da elaboração de um *corpus inscriptionum*:

O Etnógrafo pode dar um passo importante nesta linha ao aprender a língua indígena e ao utilizá-la como instrumento de pesquisa. Trabalhando em língua <<Kiriwi>> deparei, de início com dificuldades, quando registrava as minhas notas já traduzidas. Muitas vezes a tradução roubava ao texto as suas características significativas – omitia os seus pontos de vista –, de forma que, gradualmente, fui impelido a escrever algumas frases importantes tal como eram faladas na língua nativa. À medida que o meu domínio da língua progredia, passei a escrever cada vez mais em língua <<Kiriwi>> até que, por fim, dei por mim a escrever exclusivamente nessa língua, tirando notas rapidamente, palavra por palavra, de cada afirmação. Mal cheguei a este ponto, apercebi-me de que, ao mesmo tempo que estava a adquirir um material linguístico abundante, recolhia também uma série de documentos etnográficos que deviam ser reproduzidos tal como os havia registrado, independentemente da forma como os utilizasse na elaboração do meu trabalho final. Este *corpus inscriptionum Kiriwiniensium* pode vir a ser utilizado não apenas por mim mas por todos aquele que, pela sua maior acuidade e habilidade de interpretação, possam encontrar pontos que escaparam à minha atenção (...).

(MALINOWSKI,

1997: 35)

---

<sup>2</sup> Segue-se aqui a afirmação de Malinowski na nota de rodapé de número 6 na *Introdução: objeto, método e alcance desta investigação* em *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, nela o autor diz: “Segundo um hábito útil da terminologia científica, utilizei o termo Etnografia para os resultados empíricos e descritivos da ciência do Homem, e o termo Etnologia para teorias especulativas e comparativas.” (MALINOWSKI, 1997: 35)

A relação entre etnografia e tradução, ou mais particularmente entre trabalho de campo e tradução, pode ainda ser encontrada na obra de E. E. Evans-Pritchard *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande* (2005), por exemplo, nesta passagem do *Apêndice IV – Algumas reminiscências e reflexões sobre o trabalho de campo*, na qual adverte expressamente aos estudantes a não aceitarem o que se encontra na literatura missionária:

O missionário geralmente só conhece a língua fora do contexto da vida nativa, e portanto pode desconhecer o pleno significado de palavras que apenas o contexto permite captar. O fato de o missionário ter estado com um povo por muito tempo nada prova: o que conta é a maneira e o modo de residência; é preciso também saber se Deus lhe deu, entre outras bênçãos, o dom da inteligência. Peço cautela, sobretudo, em temas religiosos. É óbvio que, como os nativos não sabem inglês, o missionário, em sua propaganda, não tem outra escolha senão procurar palavras da língua nativa que possam servir para exprimir conceitos como “Deus”, “alma”, “pecado” etc. Assim, ele não está traduzindo as palavras nativas para sua língua, mas procurando traduzir palavras européias que possivelmente não compreende em palavras de uma língua nativa que talvez entenda menos ainda. O resultado desse exercício pode ser algo confuso, se não caótico. Publiquei uma notícia sobre a quase-idiotia de certos hinos ingleses quando traduzidos para o zande. Os missionários usaram, por exemplo, a palavra *mbori* para traduzir “Deus” em zande, sem ter a menor ideia do significado do termo para os Azande. Coisas ainda piores aconteceram em algumas línguas nilóticas. Não vou insistir no assunto; deixem-me apenas dizer que, no final das contas, a confusão se torna inextricável: ao escolher uma palavra nativa para “Deus”, os missionários terminam inevitavelmente por conferir ao termo nativo o significado e as qualidades que a palavra “Deus” tem para eles, missionários.

(EVANS-PRITCHARD, E.E, 2005: 251)

O diálogo entre etnografia e tradução adquiriu proeminência no período hoje conhecido como pós-modernismo na teoria etnográfica. Em *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX* (2008), James Clifford trata o debate em termos mais gerais, no sentido de um debate político-epistemológico sobre a escrita etnográfica e a representação da alteridade. Perguntando-se sobre questões como: se a etnografia produz a partir de experiências de pesquisas intensas interpretações culturais, como essas experiências incontroláveis se transformam em relatos escritos e legítimos? Parafraseando o autor: “Como, exatamente, um encontro intercultural loquaz e sobredeterminado, atravessado por relações de poder e propósitos pessoais, pode ser circunscrito a uma versão adequada de um ‘outro mundo’ mais ou menos diferenciado, composta por um autor individual?” (CLIFFORD, 2008: 21)

Clifford vai ressaltar o envolvimento intersubjetivo como condição fundamental da observação participante, e neste sentido enfatizar que seus praticantes são obrigados a experimentar, “tanto em termos físicos quanto intelectuais, as vicissitudes da tradução.” (*Idem*: 20) Postulando, desse modo, a tradução como um meio de produzir conhecimento; em outras palavras, o autor reconhece a tradução como a dimensão fundamental da etnografia, sua prag-

mática. A etnografia estaria, segundo Clifford, do começo ao fim imersa numa escrita tradutória, que inclui no mínimo uma tradução da experiência para a forma textual<sup>3</sup>; tal processo adquire complexidade devido a condição polifônica da experiência de campo, isto é, pela ação de múltiplas subjetividades e constrangimentos políticos que estão acima do controle do escritor. Se, a princípio, estas múltiplas vozes eram balizadas por uma estratégia de autoridade que buscava conferir ao etnógrafo a legitimidade dos seus relatos, devido sua formação acadêmica, uma autoridade cientificamente validada ao mesmo tempo que baseada numa singular experiência pessoal: “O etnógrafo como um exegeta e um porta-voz onipresente e sábio” (CLIFFORD, 2008), Clifford vai sinalizar para uma transformação na escrita etnográfica: o entendimento da etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas como uma negociação constitutiva envolvendo pelo menos dois sujeitos conscientes e politicamente significativos.

O autor chama atenção para uma mudança paradigmática, da interpretação da cultura como uma decodificação de um substrato hermético, isto é, a leitura da cultura “por cima dos seus ombros” (*Ibidem*), para os paradigmas discursivos de diálogo e polifonia; enfatizando que o trabalho de campo é significativamente composto de eventos de linguagem, no sentido de que “repousa nas margens entre o eu e o outro”: “um modelo discursivo da prática etnográfica traz para o centro da cena a intersubjetividade de toda fala, juntamente com seu contexto performativo imediato. Não há nenhum significado discursivo sem interlocução e contexto”. (*Ibidem*)

Embora tenha declarado uma série de suspeitas ao pós-modernismo<sup>4</sup>, podemos ainda recuperar o diálogo entre etnografia e tradução na obra de Roy Wagner, no sentido de que a tradução repousa no cerne da sua concepção de “Invenção da Cultura” (WAGNER, 2010). Como adverte o antropólogo Marcio Goldman (2011) em uma resenha sobre a obra, a noção de invenção em Wagner, deve ser compreendida como *criação* nos termos em que esta noção foi elaborada na obra *O que é a filosofia?* de Deleuze e Guattari:

Isso significa que a “invenção” de Wagner não consiste nem na imposição de uma forma ativa externa a uma matéria inerte, nem da descoberta de uma pura novidade, nem na fabricação de um produto final a partir de uma matéria-prima qualquer. Isso a afasta dos modelos mais recorrentes utilizados no Ocidente para pensar o ato de criação: o modelo hilemórfico grego,

---

<sup>3</sup> Argumento semelhante pode ser encontrado também François Laplantine *A descrição etnográfica* (2004)

<sup>4</sup> Cf. WAGNER, Roy, 1986

o judaico-cristão da criação *ex-nihilo*, o modelo capitalista de produção e da propriedade. A invenção wagneriana é, antes, da ordem da metamorfose contínua, como acontece na imensa maioria das cosmogonias estudadas pelos antropólogos, em que as forças, o mundo e os seres são sempre criados e recriados a partir de algo preexistente. (GOLDMAN, 2011: 201)

Roy Wagner busca salientar o trabalho criativo da atividade antropológica, não apenas no sentido já aviltado parcialmente pelo pós-modernismo (o processo de transformação da experiência em texto), mas o reconhecimento das relações imanentes da atividade antropológica, isto é, que “(...) a criatividade do antropólogo depende de outra (e de outrem): aquela das pessoas com quem escolheu conviver durante um período de sua vida”. (GOLDMAN, 2011: 202) Para Wagner, o reconhecimento da criatividade daqueles que os antropólogos estudam é a condição de possibilidade da prática antropológica, esta formulação é seguida de uma extensão do conceito de cultura, ou seja, conectar este conceito com o de invenção-criação, “reconhecendo assim nas ‘culturas’ uma criatividade cuja universalidade, no entanto, não possa apagar as singularidades dos estilos locais.” (GOLDMAN, 2011: 206) Esse procedimento de extensão do significado de cultura é definido por Wagner como analogia, e que deve corresponder a diferenciação, obedecendo três princípios fundamentais, como sintetizados por Goldman:

Primeiro, só pode operar num campo de diferenças, o que significa que, evidentemente, só precisamos de analogias quando nos defrontamos com situações à primeira vista irredutíveis às que nos são habituais — ou seja, analogia não é sinônimo de semelhança. Em segundo lugar, nenhum dos dois termos colocados em relação pela analogia deve estar situado em um plano superior ao outro, como se o primeiro fosse capaz de revelar a verdade oculta do segundo — analogia não significa explicação. Por fim, os dois termos devem ser afetados pelo processo, de tal modo que o conceito ocidental de cultura, por exemplo, tem que ser ao menos ligeiramente subvertido quando serve de analogia para a vida nativa — o que significa que a analogia é da ordem da relação (...). (*Idem*: 206)

Assim, distante de uma perspectiva hermenêutica que postularia a interpretação das culturas pela possibilidade de transcendê-las, o mecanismo analógico de Wagner que segue por derivação, diferenciação e por isso relação (devido a irredutibilidade das situações) almeja um certo modo minoritário da atividade antropológica: viver em dois ou mais mundos ou modos de vida diferentes, ou seja, nenhum dos mundos é redutível ao outro, ou a um denominador comum que os ultrapasse. E aqui reside a concepção wagneriana de tradução, entendida como esse conjunto de analogias que participam ao mesmo tempo de ambos sistemas de significados, e que torna a cultura “visível”:

A cultura é tornada visível pelo choque cultural, pelo ato de submeter-se a situações que excedem a competência interpessoal ordinária e de objetificar a discrepância como uma entidade – ela é delineada por meio de uma concretização inventiva dessa entidade após a experiência inicial. Para o antropólogo, esse delineamento comumente segue as expectativas antropológicas quanto ao que a cultura e a diferenciação cultural deveriam ser. Uma vez que a concretização ocorre, o pesquisador adquire uma consciência intensificada dos tipos de diferenças e similaridades implicadas pelo termo “cultura” e começa a usá-lo cada vez mais como um construto explanatório. Ele começa a ver seu próprio modo de vida em nítido relevo contra o pano de fundo das outras “culturas” que conhece, e pode tentar conscientemente objetificá-lo (por mais que esse modo de vida esteja “ali”, por implicações ao menos, nas analogias que ele já criou). Assim, a invenção das culturas, e da cultura em geral, muitas vezes começa com a invenção de uma cultura em particular, e esta, por força do processo de invenção, ao mesmo tempo é e não é a própria cultura do inventor. (WAGNER, 2010: 35)

A tradução como analogia, isto é, como relação, diferenciação ou *devoir* para recuperar mais uma vez os filósofos Deleuze e Guatarri, parece encontrar acolhida também nos Estudos da Tradução. Em *A poética do Traduzir* de Henri Meschonnic (2010), encontramos uma concepção semelhante de tradução como relação/diferenciação em sua crítica ao que ele considerou como ponto de vista tradicional da tradução – a estilística–, aquela que concebe a tradução como a passagem de uma língua a outra língua, sobre esta concepção Meschonnic lista seus prejuízos:

Seus preconceitos maiores são a procura da fidelidade e o apagamento do tradutor diante do texto. Fazer esquecer que se trata de uma tradução, visar o natural. A transparência. No entanto, sua força se inverte em fraqueza diante da constatação do envelhecimento das traduções, pela relação com a atividade permanente do original, quando se trata de um texto literário que faz parte daqueles que transformam a literatura. Sua fraqueza consiste em não ser mais do que um pensamento da língua, não um pensamento da literatura. (MESCHONNIC, 2010: XXII)

Para o autor é fundamental o reconhecimento da inseparabilidade entre história e funcionamento, entre linguagem e literatura, em outras palavras, trata-se de reconhecer a necessidade de “passar da língua ao discurso, ao texto como unidade” (*Idem*: XXIV). Ou seja, levar em consideração o texto em sua materialidade: a prosódia, o ritmo, sua significância como formas de sua individuação, como uma forma-sujeito. Dessa modificação decorre uma transformação profunda da noção de equivalência, pois ela não se coloca mais de língua a língua, na tentativa de fazer esquecer as diferenças linguísticas, culturais, históricas; mas de texto a texto, trabalhando, ao contrário da concepção tradicional, para evidenciar a alteridade linguística, cultural, histórica, como uma especificidade e uma historicidade. Para esta outra ideia do traduzir é que o autor designa como poética.

Assim, o texto não deve ser entendido como um sistema; e nem mesmo como identidade com o sistema linguístico; o texto se coloca em relação à língua como um feito, uma atividade na língua, adquirindo uma singularidade, uma poética. Por isso, a tradução é uma atividade que se faz de texto a texto, de discurso a discurso; a realização de um texto outro que guarda uma relação com um texto que lhe é anterior. Conclusão semelhante – da tradução enquanto poética/criação – parece também chegar o filósofo da tradução Márcio Seligmann-Silva, em *Um tradutor é um escritor da sombra? Variações sobre a ontologia da tradução* (2011) o autor discute a metáfora da sombra como aquela capaz de definir a tarefa do tradutor. Para ele esta concepção tem como base o dispositivo mimético da filosofia representacionista de Platão: a sombra, assim como a tradução foram aí entendidas como imitação e cópia, como “resultantes de uma relação causal entre dois objetos, sendo um deles considerado a fonte primeira e outro derivação secundária” (*Idem*: 14), ou seja, decalques, onde a fonte primeira ou original estaria apenas subtraída de algumas de suas qualidades; a sombra e a tradução seriam, desse modo, produtos de um obstáculo:

Para chegarmos à sombra precisamos primeiro de uma luz, fonte de claridade, depois de um obstáculo e, finalmente, temos a sombra. Essa é ao mesmo tempo um decalque e uma marca, ou um índice (como diríamos com Pierce), ou seja, inscrição de uma presença, e também, de modo quase paradoxal, uma marca de ausência, de uma falta. A tradução para ser encarada como uma sombra precisa ser entendida como o resultado último de um processo que se inicia com o original, que, por sua vez, seria compreendido, por assim dizer, como a sua luz originária. (...) A emanação original pode ser pensada como a “obra original” (que é tomada aqui como entidade estanque e perfeitamente identificável), o obstáculo seria a diferença de línguas e, por fim, a tradução seria a sombra. (*Idem*: 13)

Sendo a diferença das línguas o obstáculo que provoca o ensombrecimento, o tradutor seria a concretude de tal obstáculo, como um muro que impede a emanação do original. De modo paradoxal, Seligmann-Silva vai enfatizar que o desenvolvimento da tradução no Ocidente tendeu anular esse ensombrecimento da atividade do tradutor, valorizando a transparência da tradução, “como se os raios originários, puros, do autor e do original, pudessem penetrar sem mais através das diferentes línguas”. O autor faz referência expressa à tradição francesa do século XVII – *belle infidèle* – de modificar os textos estrangeiros de tal modo que parecessem originalmente escritos no francês – o apagamento do tradutor, para citarmos Meschonnic mais uma vez.

A partir do século XVIII, no romantismo, é que identificamos a formulação de uma outra ontologia da tradução, isto é, a transição do paradigma da *belle infidèle* para o da “tra-

dução apesar da diferença”. Esse processo significou a decadência do paradigma representacionista da *mimesis*:

A tradução como um jogo de sombra seria entendida como uma espécie de simulação – *Verstellung* e não representação, *Vorstellung* – do original, na qual se reconquistaria a cor e a perspectiva por meio da sombra. Notemos que essa ideia de simulação, dentro da tradição humanista e iluminista, é quase sempre vista sob uma luz negativa. Apenas os românticos de Iena iriam colocar a *Verstellung* em uma posição não só igual mas até superior à da *Vorstellung*. Não por acaso, esses mesmos românticos seriam os primeiros a comemorar a tradução como uma obra que pode ser vista como igual ou superior ao original, rompendo a tradição que separava de modo estanque a ideia de original e de cópia. Já a tradução encarada como perspectiva traduz a ideia de que, assim como na representação pictórica em perspectiva o mundo é imitado, mantendo (via ilusão perspectiva) a sua tridimensionalidade, por sua vez, o tradutor deveria aplicar-se para dar um volume (ainda que artificial) à sua cópia do original. (SELIGMANN-SILVA, 2011: 16)

Desse modo, com a decadência do paradigma representacionista, passa a vigorar entre os românticos e na hermenêutica a ideia de que a tarefa do tradutor é restituir um volume na sua tradução, isto decorre do entendimento da tradução como um “achatamento” da tridimensionalidade do original, é este entendimento que Gadamer expressou em “Mensch und Sprache”, citado no texto de Seligmann:

Todo mundo sabe como a tradução deixa como que cair no plano o que é dito na língua estrangeira. Este último se reproduz num plano de tal modo que o sentido literal e a forma da oração copiam o original, mas a tradução como que não possui espaço. Falta a ela aquela terceira dimensão a partir da qual o dito originalmente (no original) se construiu no seu âmbito semântico [*Sinnbereich*]. Este é um limite inevitável de toda a tradução. (*Idem*: 16)

O autor enfatizou a relação entre essa restituição do volume num plano achatado com o *skiagrapho* (pintor de sombras), que utiliza de sombras para restituir artificialmente o volume do original, em termos da tradução, esse procedimento corresponderia ao transporte do “sentido” de uma língua para outra. Seligmann-Silva levará adiante a noção de tradução como *skiagrapho* mas numa direção alternativa, através do diálogo com Walter Benjamin, para quem a tradução é definida não como um transporte de sentido de uma língua para outra, mas sim a exposição (*Darstellung*) da relação mais interior das línguas entre si:

Essa convergência entre as línguas, no entanto, não deve ser convencionalmente buscada no “sentido” comunicado, mas sim no que Benjamin descreve como a complementaridade das diversas línguas, a saber, na “língua pura”, “reine Sprache”. Ele não parte da possibilidade de substituição (“vertauschen”) das diferentes “Art des Meinens” (“modo de intentar” ou “de dizer”) de cada língua. Ao invés de substituição, ele fala de *complementação* com relação a esses diversos “modos de intentar”. (SELIGMANN-SILVA, 2011: 27)

Para Benjamin a tradução não deve servir ao leitor, o *topos* da tradução é assim liberado da cadeia de polaridade e hierarquias senhor/escravo, original/cópia, fidelidade/liberdade; a tradução para esse autor é uma forma (*Übersetzung ist eine Form*), e defende que uma tradução se apresente como tal. Assim, o tradutor ao invés de muro, torna-se a arcada, o mediador da diferença: “Em suma, para Benjamin seria impossível pensar na tradução como sombra no sentido do modelo platônico da imitação, mas se pode sim vislumbrar na sua teoria uma forte defesa da tradução como momento de sobrevivência da obra.” (SELIGMANN-SILVA, 2011: 29)

A tradução recupera com Benjamin sua “dignidade ontológica”, pois é uma atividade que ao mesmo tempo ratifica a vitalidade, assim como assegura a continuidade de uma obra, trata-se de um processo desencadeador de vida: “dobrando e desdobrando a potência da língua sobre ela mesma, tarefa essa nada óbvia e muito menos fácil, que o tradutor dá conta de tangenciar algum infinitésimo do absoluto, o qual, tão logo vislumbrado, oculta-se novamente”. (GAMA, 2010: 4)

Vale recordar que Walter Benjamin também é um autor fundamental para o projeto de Meschonnic, que assim como Seligmann, procurou desenvolver essa ontologia vitalista, esboçada na tradução como *sobrevivência* de uma obra. Entretanto, Seligmann-Silva avança na sua elaboração através da filosofia do exílio de Vilém Flusser, que diferentemente de Benjamin, nem mesmo a ideia de tradução como sobrevivência dentro de uma visão da cultura como um jogo de espectro e sombras, pela convergência entre línguas, é possível. Flusser buscou pensar para além de toda espectralidade e “sonhou com um indivíduo *heimatlos* (sem-pátria) e *bodenlos* (sem-solo, sem-fundamento – não fundamentalista)”. (SELIGMANN-SILVA, 2011: 32)

Desse modo, o tradutor não seria mais um escritor das sombras, nem mesmo em termos daquele em que sua tarefa repousa na pervivência de uma obra, para Flusser, como também para Seligmann-Silva, o tradutor é o criador mesmo do diáfano corpo da cultura, ou seja, quem permite a própria cultura se fazer visível. Nesse sentido poderíamos, procedendo pela analogia wagneriana, conceber que assim como a atividade do antropólogo reside no viver *em* dois modos – o modo de vida nativo e o modo de vida do antropólogo; a atividade do tradutor reside no experienciar duas textualidades – o texto de partida e o texto traduzido. Se concor-

damos com essa aproximação entre os autores, é possível afirmar que ambos realizam uma “criatividade generalizada”: do nativo ao antropólogo, do escritor ao tradutor.

Estas são as diretrizes teóricas que norteiam o projeto de tradução da etnografia *The Taste of Blood: Spirit possession in Brazilian Candomble*. Em suma, trata-se de um projeto que define: 1) a etnografia como uma escrita tradutória em dois sentidos: por sua pragmática, traduzir para o lisível uma experiência; e o aspecto linguístico, a tradução interlingual ; 2) e como tal dá-se a saber quais foram as estratégias tradutórias que o antropólogo utilizou na elaboração de sua escrita etnográfica, 3) essas estratégias formam uma poética do texto do etnógrafo, e o seu reconhecimento informa as decisões para sua tradução: uma tradução poética (MESCHONNIC, 2010); 4); tanto o texto etnográfico quanto a tradução desse texto devem ser tomados a partir dessa “criatividade generalizada”.

### **Abrindo os trabalhos – breve apresentação de *The Taste of Blood: Spirit possession in Brazilian Candomble***

Na sua obra, James Wafer enfatiza que sua etnografia foi constituída através da tentativa de registrar o “jogo dos candomblés” na comunidade de “Jaraci”, em “Fernando Pessoa”, localizado no subúrbio ferroviário da cidade de Salvador no Estado da Bahia, onde encontram-se seis terreiros, chefiados por pais-de-santo. Mais precisamente, acredito que se trata do bairro de Periperi, a sétima estação da linha férrea no sentido Calçada/Paripe, assim, a pesquisa foi realizada na periferia da cidade de Salvador.

Nesse “jogo dos candomblés” Wafer buscou descrever as relações entre humanos e espíritos. Em Jaraci, segundo o etnógrafo, as religiões afro-brasileiras se apresentavam na vida cotidiana de um modo que ele não observou no centro de Salvador, onde iniciou seu trabalho de campo estabelecendo primeiramente residência na região do Centro Histórico. Esse fato – a cotidianidade das relações entre humanos e espíritos– fez com que o etnógrafo estabelecesse “Jaraci” como a localidade de seu trabalho de campo, e conseqüentemente sua residência. Ao longo do período de um ano o antropólogo observou e participou de situações com os erês, exus e caboclos nas ruas e

bares, assim como nos terreiros. Outro aspecto da obra, e que aponta para sua originalidade no campo dos estudos das religiões afro-brasileiras, é a atenção dada a esses espíritos em detrimento daqueles considerados como “Orixás”, sobre isso Wafer afirma que sua escolha se deve ao fato dos numerosos livros sobre essas entidades, e a falta de pesquisas sobre as outras qualidades de espíritos no universo do candomblé.

Vale salientar também que esses espíritos se constituíram muitas vezes como informantes do etnógrafo, que parece ter estabelecido uma simetria<sup>5</sup>, do ponto de vista metodológico, entre esses seres e os humanos. Wafer descreve, por exemplo, uma determinada situação que se inicia com seu informante humano e que durante o seu desenvolvimento, ele – o informante humano – é “tomado” por seu espírito, e a situação se desenvolve não mais com Taís (o informante), e sim com o espírito, Sete Saia.

Para Wafer o candomblé se constitui como uma cultura de resistência, não em termos da preservação da tradição africana, mas a partir do princípio “carnavalesco” como postulado por Mikhail Bakhtin. Em outras palavras, o candomblé se constituiria como a contraparte da cultura dominante brasileira, entretanto, no mundo social do candomblé, os caboclos se conformariam como a contraparte em relação às festas “oficiais” dos orixás. Apesar disso, o etnógrafo também identifica as relações clientelistas no universo do Candomblé, e como, de modo paradoxal, também perpetua as estruturas hierárquicas da sociedade brasileira.

Por fim, o autor compreende a cosmogonia do Candomblé como um continuum entre matéria-espírito, buscando ao longo da etnografia precisar as localizações dos espíritos e suas aproximações e distâncias entre si nesse continuum:

So far I have treated the mythological world of Candomblé as arranged vertically into a number of realms that lie on a continuum between matter and spirit. However, there are some aspects of Candomblé lore that do not fit very neatly into this vertical arrangement. It was a never clear to me, for example, just where the world of the *caboclos* lies on the spirit-matter continuum. Obviously they are on a lower level than the *orixás*. Equally obviously they cannot be on a level lower than the *exus*, since the *exus* are the spirits who are closest to matter. One might conclude that their world lies somewhere in between – an inference that seems to have

---

<sup>5</sup> Cf. LATOUR, Bruno, 2005

been drawn by systematizers of Umbanda (cf. Brown 1986:55 – 64). But I never heard the members of Candomblé actually say this. (WAFER, 1991: 85)

Até agora eu tratei o mundo mitológico do Candomblé como organizado verticalmente em vários reinos que se situam em um continuum entre matéria e espírito. No entanto, há alguns aspectos da tradição do Candomblé que não se encaixa perfeitamente neste arranjo vertical. Nunca ficou claro para mim, por exemplo, exatamente onde o mundo dos *caboclos* se situa no continuum espírito-matéria. Obviamente eles estão no nível abaixo dos *orixás*. Igualmente óbvio, eles não podem estar no nível abaixo dos *exus*, uma vez que os *exus* são os espíritos que estão mais próximos da matéria. Pode-se concluir que o mundo deles se situa em algum lugar entre – uma inferência que parece ter sido esboçada pelos sistematizadores da Umbanda (cf. Brown 1986:54-64). Mas eu nunca ouvi os membros do Candomblé realmente dizerem isso. (Tradução)

A citação acima, além de enfatizar a compreensão de Wafer sobre o mundo mitológico do Candomblé, opera também para introduzir o aspecto que pretendemos analisar, a “escrita lexicográfica”. Embora a citação acima não se caracterize por esse aspecto, pois possui um caráter descritivo-analítico, ela funcionará como exemplo construtivo, a fim de evidenciar a “escrita lexicográfica” que apresentaremos a seguir.

Sobre a organização da obra, ela se encontra dividida em três partes (o autor não utiliza o termo capítulos), respectivamente, “Exu”, “Caboclo”, e “Orixá”, nesta última parte o autor trata apenas de dois tipos de orixás, os erês e o orixá Tempo; além dessas partes, o livro conta ainda com os seguintes paratextos: *Participants* [Participantes]; *Pre-text* [Pré-texto]; *Epilogue: Egum* [Epílogo: Egum]; *Postface* [Posfácio]; *Glossary* [Glossário]; *References* [Bibliografia] e *Index* [Índice onomástico]; todos inseridos na obra pelo autor.

### **A palavra é também, e também e ainda, e (...)**

Nesta seção buscaremos caracterizar a “escrita lexicográfica” de Wafer, e as questões que ela estabelece para sua tradução, iniciemos com o seguinte trecho:

Tais once said to me that he could not be an *ogã* because – apart from the fact that he goes into trance – he *lacra*. An *ogã*, whatever his sexual practices may be, has to comport himself like a man, and a man does not *lacrar*. I found this statement somewhat puzzling, since *lacrar* means “to seal with sealing wax.” However, Tais patiently explained that *lacrar* is one of synonyms for *fechar*. I already knew about *fechação*, which is a kind of extreme form of *estrelismo* (“star-ism”) of which the transvestites are the acknowledged masters. *Fechar* means literally “to close.” However, in Bahia it also means something like “to draw attention to oneself through extravagant behavior.” This usage is said to derive from the expression *fechar o trânsito*, “to close [halt] the traffic”. Other verbs that have a primary meaning similar to that of

*fechar* have acquired also its secondary meaning— for example *trancar*, which means literally “to bar”, “to lock”, “to bolt”, and of course *lacrar*, “to seal with sealing wax.” All these verbs are transitive in their primary usage and intransitive in their second usage. *Fechar* has other synonyms also. Their primary meaning have no relationship to that of *fechar*, but if they are used intransitively they have the same secondary meaning. These include *abafar* (“to choke”, “to stifle”, “to hush up”), *abalar* (“to shake up”, “to shock”), *arrasar* (“to demolish”, “to raze”), *desempenhar* (“to perform [a role]”). Finally there is also *desbundar*, which is intransitive and has a primary meaning quite close to the secondary meaning of the verbs we have been considering: “to exceed the limits.” (WAFER, 1991: 35)

Taís uma vez me contou que não poderia ser um *ogã* porque – afora o fato de que ele entra em transe – ele *lacrar*. Um *ogã*, quaisquer que sejam suas práticas sexuais, tem que se comportar como um homem, e um homem não faz *lacrar*. Eu achei esta afirmação um tanto intrigante, uma vez que *lacrar* significa “selar com lacre” [to seal with sealing wax]. Contudo, Taís pacientemente explicou que *lacrar* é um dos sinônimos para *fechar*. Eu já sabia sobre *fechamento*, que é uma espécie de forma extrema de *estrelismo* [star-ism], do qual as travestis são mestras reconhecidas. *Fechar* significa literalmente “to close.” No entanto, na Bahia também significa algo como “chamar a atenção para si mesmo através de comportamento extravagante” [to draw attention to oneself through extravagant behavior]. Dizem que esse uso deriva da expressão *fechar o trânsito* [to close (halt) the traffic]. Outros verbos que têm um significado primário semelhante ao de *fechar*, adquiriram também o seu significado secundário – por exemplo *trancar*, o que significa literalmente “to bar”, “to lock”, “to bolt”, e claro *lacrar*. Todos estes verbos são transitivos no seu uso primário e intransitivos no seu uso secundário. *Fechar* tem também outros sinônimos. Os seus significados primários não possuem nenhuma relação com o de fechar, mas se eles são usados intransitivamente, eles têm o mesmo significado secundário. Esses incluem *abafar* [to choke (tradução), to stifle, to hush up], *abalar* [to shake up, to shock], *arrasar* [to demolish, to raze], *desempenhar* [to perform (a role)]. Finalmente, há também *desbundar*, que é intransitivo e tem o significado primário bastante próximo do significado secundário dos verbos que estamos considerando: exceder os limites [to exceed the limits]. (Tradução)

Sobre a citação acima vale observar que ao construir um projeto de tradução que tem como objetivo recuperar as estratégias de tradução do etnógrafo, alguns compromissos devem ser feitos: 1) manter o trabalho lexicográfico do etnógrafo, isto significa garantir a permanência das palavras em inglês na tradução da obra quando os trechos tratarem de escrita lexicográfica; tendo em vista a frequência desses trechos na obra em questão, compreende-se que tal trabalho deve ser tratado como uma dimensão poética (MESCHONNIC, 2010) da escrita de Wafer, disso resulta a utilização de “[ ]” para os trechos na tradução, como podemos recuperar na citação, e que deve ser entendido como comentários da tradutora, uma decisão poética a fim da produção de elementos adicionais que expressem a minha leitura da obra, um discurso de acompanhamento (TORRES, 2011); 2) permitir que certas sintaxes construídas no texto de partida tenha lugar na tradução, quando não comprometam sua compreensão na língua de chegada, a fim de que a tradução seja capaz de levar adiante a elaboração discursiva do autor, como no caso “e um homem não faz *lacrar*” na citação acima.

Nossa hipótese é que a “escrita lexicográfica” de Wafer se apresenta, sem dúvida, como estratégia tradutória para os etnotermos, que além de serem analisados ao longo do texto também são retomados no glossário, mas também, de um modo mais enfático encontramos seu uso nos momentos onde o etnógrafo parece querer dar conta da permanente relação entre o mundo social do Candomblé e o da rua, isto é, da relação entre a dimensão secular e religiosa da vida de seus informantes, como no trecho a seguir:

The term *caboclo* (which in Candomblé is usually pronounced without the *l*, as *caboco*) is said to come from the Tupi word *kari'boka*, meaning “deriving from the white” (Ferreira 1975:242). Thus its primary meaning is “mestizo”, “a person of part Indian and part European descent”. But it may also be used to refer to any Brazilian Indian. The difference between these two uses of the term in ordinary Brazilian Portuguese has carried over into Candomblé, where there are two basic categories of *caboclo* spirits: those called *boiadeiros*, or “cowboys”, “backwoodsmen” (Boiadeiro is also the proper name of one particular *caboclo*), who wear hats of leather or straw, and sometimes also fringed leather jackets and knickerbockers; and those called “Indians”, who often wear feather headdresses, and may be costumed in feathers, fur, or hide. (WAFER, 1991: 85)

Do termo *caboclo* ( que no candomblé é geralmente pronunciado sem o *l* , como *caboco* ) é dito que origina-se da palavra Tupi *kari'boka*, significando “ descendente de branco” (Ferreira 1975:242). Assim, seu significado primário é “mestiço”, “uma pessoa descendente parte de índio e parte de europeu”. Mas esse termo pode também ser usado para se referir a qualquer indígena brasileiro. A diferença entre esses dois usos do termo no português brasileiro comum teve influência dentro do Candomblé, onde existem duas categorias de espíritos *caboclos*: aqueles chamados *boiadeiros* [cowboys, backwoodsmen] (Boiadeiro é também o nome de um *caboclo* em particular), que usam chapéus de couro ou de palha, e algumas vezes também vestem casacos de couro com franjas e bragas; e aqueles chamados de “índios”, que frequentemente usam cocares de pena , e podem estar trajados em penas, pele ou couro. (Tradução)

No trecho acima Wafer busca evidenciar como a categoria êmica *caboclo* opera no mito da formação da sociedade Brasileira – a mestiçagem–, chamando atenção para sua função simbólica na festa cívica do “2 de Julho” (quando é comemorado a Independência do Estado da Bahia) ao adquirir o status de herói e utopia; fato analisado pelo antropólogo no mesmo capítulo onde se encontra esse trecho; e ao mesmo tempo, no universo do Candomblé, essa categoria define a qualidade de um certo número de entidades. Assim, a “escrita lexicográfica” em *Taste of Blood* pode ser compreendida como um discurso de acompanhamento, e que possibilita ao mesmo tempo acolher os termos na língua de chegada, inglês; assim como, num contexto mais amplo apresentar a circulação desses termos nos diferentes universos simbólicos. Entretanto, o limite entre o texto e o discurso de acompanhamento não estão bem definidos. O texto e o discurso ou comentário sobre o texto se encontram amalgamados, fazendo com que o trabalho lexicográfico do autor resulte numa poética textual.

A presença do glossário como paratexto, ou mais precisamente como metatexto, no sentido de que se trata de um texto dentro do texto (TORRES, 2011), é a consumação dessa “escrita lexicográfica”. E poderíamos estabelecer algumas breves considerações: trata-se de um glossário multilígue em Iorubá (maior frequência), português e inglês, pois algumas palavras estão em inglês no corpo do texto como o caso de “horse” que é seguida, no glossário, da definição: “ A spirit’s material vehicle, the human body a spirit uses during trance” [Veículo material de um espírito, o corpo humano que um espírito usa durante o transe]; sobre as palavras em português vale observar que elas apresentam definições não dicionarizadas – assim como as palavras em inglês– como no caso da palavra “arrepio”: *A brief bodily spasm associated with the onset of trance* [ Breve espasmo corporal associado ao início do transe], sobre as palavras em Iorubá, podemos classificá-las como etnotermos, e pretende-se analisá-las em um outro trabalho. Desse modo, o glossário nos apresenta o multilinguismo no Candomblé da Bahia; 2) o glossário oferece um conjunto terminológico do candomblé, produzindo legitimidade às palavras e principalmente aos seus usos.

### **Considerações finais**

O artigo pretendeu apresentar algumas formulações iniciais de um projeto de tradução, que tem como desafio inscrever na tradução as estratégias tradutórias do etnógrafo. Esse empreendimento se fundamentou no entendimento de que a análise dessas estratégias permite recuperar a dimensão metodológica, pois a etnografia encontra na escrita seu laboratório (LATOURET, 2004); e a tradução de etnografia deve conceber a poética textual como constitutiva das relações imanentes da atividade antropológica.

Por fim, buscou-se ir além do paradoxo ciência/criação; paradoxo esse que muitas vezes destituiu a tradução e a etnografia de seu feito epistemológico. Inversamente, na esteira mais uma vez da filosofia de Deleuze e Guatarri , objetivou-se restituir a condição criativa da ciência, que ao enfrentar o caos no seu plano de pensamento, renuncia o infinito para ganhar referência, pois “ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas que define sempre estados de coisas, funções ou preposições referenciais, sob a ação de observadores parciais.” (DELEUZE, 2010: 233) Assim, a etnografia e os Estudos da Tradução produzem, a

partir da experiência (etnografia) e/ou do texto (tradução), seus escritos e, portanto, suas próprias referencialidades.

## **Bibliografia**

BENJAMIN, Walter (2011): *A tarefa do tradutor*. In: Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: Editora 34.

CLIFFORD, James (2008): *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

EVANS-PRITCHARD, E.E. (2005): *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar.

DELEUZE, Gilles (2010): *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34

GAMA, Dirceu (2010): *A Etnografia enquanto tradução: diálogos entre Bronislaw Malinowski e Walter Benjamin*. In *A Parte Rei*, nº70

GOLDMAN, Marcio (2011): *O fim da Antropologia*. In *Novos estud.* nº 89

LAPLANTINE, François (2004): *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem.

LATOUR; Bruno (2004) *A prologue in form of a dialog between a Student and his (somewhat) Socratic Professor*. In Avgerou, C.; Ciborra, A.; Land. F.F. (orgs.) *Social Study of Information and Communication Study*. Nova Iorque: Oxford Univ. Press.

\_\_\_\_\_ (2005): *Reassembling the Social: An Introduction to actor-network-theory*. New York: Oxford University Press.

MALINOVISK, Bronislaw (1997): *Os Argonautas do Pacífico Ocidental - Introdução: objeto, método e alcance desta investigação*. In *Ethnologia*, n.s., nº 6-8.

MESCHONNIC, Henri (2010): *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva.

WAGNER, Roy (1986): *The theater of fact and its critics*. In *Anthropological Quarterly*, vol. 59, no 2.

\_\_\_\_\_ (2010): *Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010

WAFER, Jim (1991): *The Taste of Blood: Spirit Possession in Brazilian Candomble*. Philadelphia: University of Pennsylvania

TORRES, Marie-Hélène (2011): *Traduzir o Brasil Literário: Paratexto e discurso de acompanhamento*. Santa Catarina: Copiart Editora

