
OLUTOYIN BIMPE JEGEDE

Nigéria

A poesia laudatória e a sociedade nigeriana: a Oriki entre os Yoruba¹

75

Com o despertar de uma nova madrugada no estudo da literatura oral africana, o seu desaparecimento na sombra, como proscrito quase invisível, é já hoje uma coisa do passado. As atitudes democráticas de escritores como Ulli Beier no seu *Yoruba Poetry: Anthology of Traditional Poems* (1970), Chinweizu em *Voices From Twentieth Century Africa* (1988), e Isidore Okpewho em *African Oral Literature: Background, Character and Continuity* (1992), entre muitos outros, puseram um fim a essa situação anómala.

Introdução

O estudo da literatura oral tem um papel fundamental na divulgação dos valores culturais e na educação dos membros de uma sociedade. Muitos exemplos se poderiam referir. Na

¹ Texto apresentado em sessão de Seminário no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, em Novembro de 1996. A autora distingue poesia panegírica de poesia laudatória, reservando para a primeira uma especificidade que se traduz no carácter mais formal da apresentação pública (*Nota das tradutoras*).

Grécia antiga, a epopeia homérica serviu de base para divulgar uma forma de conduta civilizada, enquanto na China as grandes obras de Confúcio serviram de base para divulgar toda uma cultura. O Pentateuco do Velho Testamento bíblico deu forma à identidade e aos valores dos Judeus. Do mesmo modo, são as grandes obras africanas que estão no centro da educação humanística que molda a identidade e os valores africanos. A função que as formas de arte verbal exercem na sociedade não será nunca sublinhada em demasia.

Partindo deste pressuposto, A. H. Gayton, em «Perspectives on Folklore» (1951), e William Bascom, em «Four Functions of Folklore» (1954), concluem que as formas de arte verbal não só contêm uma descrição detalhada dos rituais sagrados e do código do sistema de crenças, como também funcionam como formas para educar a geração mais nova. Contribuindo para esta discussão da importância da tradição oral, Joel Adedeji, em «Oral Tradition and the Contemporary Theatre in Nigeria» (1971), dá uma definição que se centra nos objectivos e nos tipos encontrados nesta arte verbal. Descreve-a, assim, como «um complexo *corpus* de arte, verbal e falada, criada com o objectivo de recordar o passado» (134). Contudo, esta arte vai além de meramente recordar o passado, pois as implicações daí resultantes para o presente são imensas. No seu artigo, Adedeji identifica dois tipos de tradição oral — a histórica e a literária, incluindo nesta última a poesia laudatória (como a Oriki). Também Harold Scheub, em «Review of Oral Tradition and Literature» (1985), identifica a poesia laudatória como uma das áreas mais importantes das tradições orais. Contudo, e concordando com Sam Ukala (1992: 62), a importância da tradição oral não se esgota na mera definição ou classificação.

Em 1989, Baje Ajayi realizou um estudo sobre a Oriki enquanto forma de entretenimento palaciano no Reino de Oyo. Este estudo é já um movimento na direcção certa, mas não fornece ainda uma perspectiva alargada, necessária a um trabalho deste tipo. Como o próprio Ajayi confessa, «não tenho a pretensão de ter coberto suficientemente o campo...mas estão lançados os alicerces» (1989: 65). Foi sobre estes alicerces que outros, como Karin Barber, construíram o seu trabalho.

Quer Bill Ashcroft, em *The Empire Writes Back* (1994), quer Karin Barber, em *I Could Speak Until Tomorrow: Oriki, Women and the Past in a Yoruba Town* (1991), defendem que este tipo de poesia tem uma tradição artística rica e

sofisticada, ainda por explorar. Concordamos com Ato Quayson (1995) que o estudo de Barber sobre a Oriki tem como importância fundamental não só demonstrar uma percepção clara da Oriki enquanto texto literário, mas também apresentar uma leitura mais aprofundada através da sua concentração numa área de língua Yoruba. Mas embora tratando-se da poesia Oriki, o estudo ocupa-se sobretudo daquilo a que a autora chama «uma tradição menos conspícua, mas bem disseminada, de poesia composta por mulheres vulgares... que aprendem e cultivam a Oriki que é relevante para os indivíduos e grupos a que se encontram ligadas».

77

O meu trabalho não se limita a uma tradição tão restrita da Oriki, antes explorando os tipos formalizados e os não formalizados. Defende que a Oriki dos Yoruba é uma forma de poesia que exprime o que o povo sente e pensa acerca da sua vida e sociedade e acerca do mundo. O sentimento e o pensamento não são sacrificados à poesia, antes, através deles, são explorados alguns dos elementos que lhe são intrínsecos. São eles a composição, a transmissão e a *performance* em lugares públicos e privados. O trabalho conclui que, apesar da mudança dos tempos, a poesia permanece. Finalmente, sugere que se deve dar uma maior atenção a esta prática nos tempos modernos.

Atendendo a que a maior parte das pessoas parece só ter ouvido falar da Nigéria através da comunicação social, parece-me essencial fornecer aqui uma breve descrição deste país e do seu povo. A Nigéria é um país da parte ocidental da África com uma população de cem milhões de pessoas. Acresce que as imensas reservas de petróleo, bem como a produção do cacau e da palma, lhe dão o direito de ostentar o título de gigante da África. Contudo, com a má administração económica e política a todos os níveis, o seu povo sofre no meio da abundância. Este povo inclui várias tribos como os Ibo, os Fulani e os Yoruba. Os povos Yoruba, do sudoeste do país, são os mais urbanos. Cerca de dez das onze maiores cidades do país pertencem aos Yoruba e uma destas cidades é a maior de toda a África tropical. Os Yoruba ganharam a reputação de ser exímios praticantes do uso poético das palavras. A poesia é algo que lhes é natural e a Oriki é efectivamente um dos seus géneros principais.

Uma tentativa de definição

A Oriki é difícil de caracterizar. É muitas vezes referida como nomes e epítetos de louvor. Encerra a natureza essencial da pessoa ou da linhagem a quem se dedica (Barber, 1991). De modo geral, pode surgir como um louvor informal do próprio sujeito, de um amigo ou de um parente, ou, numa forma mais especializada, como um louvor formal de outrem ou de coisas diversas (cf. o meu trabalho, apresentado na Universidade de Stirling, no Congresso sobre «Poesia e História», sobre «Panegyric Poetry: The Meeting Point for History and Politics», 1996). Este louvor pode limitar-se a uma palavra ou a uma frase, ou alargar-se a sequências de expressões figuradas que formam versos sugestivos e compactos. A Oriki é um «discurso fundador»; o mais valioso dos géneros; uma representação da história e da ideologia. É diálogo em forma intensificada e dramatizada. Pode ser uma celebração de virtudes ou defeitos, ou oferta de conselhos, pois em África o conceito de heroísmo é diferente do do mundo ocidental. O heroísmo em África pode implicar uma celebração de virtude, de beleza ou de fealdade; e é de tudo isto que a poesia laudatória trata.

Na juventude, a Oriki induz um homem à acção ou à ambição. Na maturidade, faz o relato dos seus feitos ou das suas ambições. Na velhice, transforma-se numa espécie de inspiração para os seus amigos e seguidores. Várias coisas, desde as animadas às não animadas, são louvadas, seja em ocasiões especiais ou não. O nome laudatório do inhamé é «a jovem noiva que esfregou o seu corpo com pau-de-motamba». Estes poemas são apresentados em público ou em privado, dependendo da importância do assunto tratado.

As pessoas importantes, como os reis e os chefes, têm direito à adulação pública. As sociedades Yoruba são predominantemente hierárquicas e os chefes tradicionais estão acima de qualquer cidadão e gozam de grande respeito, honra e merecimento. Como o rei trabalha para o progresso do seu povo, este, em troca, deve dar-lhe alegrias. Uma fonte de alegria é cantar-lhe louvores. O rei é normalmente louvado em público pelo menos uma vez por dia e sempre que haja qualquer ocasião especial. Em tais ocasiões, os feitos de ordem social, política ou histórica, do rei ou dos seus antepassados, são cantados para que todos possam ouvir. O objectivo mais comum é que, através do louvor destes feitos, o chefe possa consolidar a sua posição. Eis um exemplo sobre o Rei de Ede, uma cidade da Nigéria:

Afamado confundidor,
Tu que confundiste o mais forte
Tu que confundiste o dono da casa.
Akanji ogun, estirpe de Osunbunmi
Modeniya, Afijagbale
Pookomo, estirpe de Osunbunmi
Ajibiki, três mil e duzentos conspiradores
não se comparam ao teu pai
Akanji ogun, tu és
o afamado confundidor
Que confundiu todas aquelas
Que atam um lenço grande
Mas não levam meninos².
Companheiro gigante cujo corpo enche um ninho de térmitas,
Estás profundamente grávido de guerra.
Todo o teu corpo é negro excepto os teus dentes.
Ninguém pode impedir o macaco
de se sentar no ramo de uma árvore.
Ninguém pode disputar o trono contigo.
Ninguém pode tentar lutar contra ti.
Aquele que abana o tronco de uma árvore, abana-se a si próprio.
Nós não te resistimos.
As sementes do jogo do Ayo
não se queixam de ser lançadas.
Tu és como um grande fruto maduro
que cai sobre uma criança à meia-noite.
Ao lutes na frente de uma batalha
marcas a retaguarda do próximo campo de batalha.
Meu senhor, por favor dá algum descanso ao mundo.
Quem te saúda sofre dissabores;
Quem não te saúda sofre dissabores também,
O fogo da destruição é parte da tua bagagem.
Onde quer que vás
Matas o teu adversário com nobreza,
como se cortasses uma cabaça ao meio.
Quando o leopardo mata,
a sua cauda percorre o chão com nobreza.
Quando abres a boca toda
engoles um herói.

Esta forma profundamente dialógica, dramatizada e exagerada combina a metáfora com a hipérbole, o paradoxo, o símile e a história. A base desta Oriki mais formal são os epítetos de louvor, explicitamente laudatórios. Há o uso prepon-

² A Profª Jegede explicou, durante a sessão de Seminário no CES, que esta forma de as mulheres se apresentarem significa, entre os Yoruba, que se encontram em missão reivindicativa (*Nota das tradutoras*).

derante da terminologia de parentesco que liga o sujeito aos seus parentes e seus antepassados. Isto com a intenção de lhe mostrar um exemplo a seguir ou rejeitar. O epíteto laudatório da linhagem real de Onikoyi é uma invectiva para aconselhar os seus descendentes a evitar os actos do pai. A expressão «filhos daquele que morreu e foi motivo de riso para os seus detractores» é uma alusão ridicularizadora à morte do primeiro Onikoyi, que ficou enforcado na floresta, sendo o seu cadáver encontrado passados três dias, quando os pássaros já começavam a alimentar-se dele. Transformou-se assim em objecto de ridículo para os seus adversários, e a sua morte, num motivo para desrespeitar os seus descendentes.

Além de acicatar o interesse político, a Oriki é usada para prevenir excessos na administração política. No excerto que se segue, o actual Oloja (Rei) de Oga na Nigéria é remetido para a história do seu pai e bisavô e aconselhado a usufruir da sua posição com cuidado:

Orimadegun Oyinlola
Kajegbola, Ayinde Okin
Filho de Anilelerin
A baíña deve tratar o punhal com cuidado,
Filho de Olanipekun
A honra tem um fim.

O poema contém elogio, pressão para actuar de acordo com as expectativas, bem como louvor do comportamento perante a avaliação do sucesso político. O poeta serve, assim, como travão de um certo tipo de comportamento. Estamos perante um exemplo das muitas ocasiões em que o poeta da cõrte usa a sua posição para zurzir os governantes com censura e comentário mordaz, de uma forma que mais nenhum outro cidadão poderia fazer sem incorrer no risco de ser castigado. Contudo, o poeta não pode nunca tecer comentários desrespeitosos ao seu governante.

**Elementos
fundamentais
da literatura
oral: a
composição
oral**

Há três elementos que são cruciais na literatura oral — a composição, a transmissão e a *performance* (Lusweti, 1984: 4). A Oriki de carácter mais formal é cultivada pelos poetas da cõrte, cujas famílias pertencem, geralmente e por herança, ao séquito real. É a família que passa o seu conhecimento aos membros mais novos. Os ensinamentos de carácter verbal são passados oralmente aos jovens. Trata-se,

nesta fase, de algo sem qualquer tipo de organização ou sistematização. Os jovens têm de apostar na sua capacidade de iniciativa e confiar nas correcções que lhes serão feitas (Opefiyijinmi, 1995: 160). É deste estádio ainda incipiente que a composição nasce, através da memorização para o dia da *performance*.

Por outro lado, a forma menos especializada e menos formalizada desta poesia é feita para qualquer pessoa, independentemente da sua posição social. Pode dirigir-se a pais, a filhos, a parentes, amigos, etc. Quando um pai decide que nome vai dar a uma criança, dá início ao processo de louvor dessa criança.

Em 1970, Ulli Beier identificou três tipos de nomes que se dão às crianças quando nascem. O primeiro, que se chama «nome do céu», resulta das circunstâncias específicas do nascimento. Um exemplo deste tipo é «Omope» (a criança que tarda), ou «Ojo» (a criança que nasceu com o cordão umbilical à volta do pescoço), ou «Abiona» (a criança que nasceu do outro lado). A juntar a este chega o segundo tipo de nome, «*abiso*», o nome escolhido pelos pais. Estes darão os nomes de acordo com o que a criança representa para eles, como «Ayodele» (a alegria que entra na casa) ou «Ogundalenu» (a guerra que devasta a casa). O terceiro tipo de nome é o epíteto de louvor, um nome que descreve ou um nome carinhoso, como «Adunni» (aquele por quem foi preciso lutar) ou «Arike» (aquele que precisa de carinho). À medida que a criança cresce, as pessoas vão inventando cada vez mais nomes para ela. O objectivo de todos estes nomes é o de ir construindo uma imagem pública para o indivíduo. Qualquer pequeno feito se transforma numa fonte de louvor. Estes nomes de louvor são a base da poesia laudatória. Segundo Ezenwa Ohaeto (1996), na cultura Yoruba, os nomes possuem uma semântica específica e podem assim ser explorados pela retórica Yoruba. Eis um exemplo:

NOMES DE LOUVOR DE OJO

Conheço o pequeno Ojo e o Ojo grande.
Conheço o Ojo que nunca descansa quando chega à fazenda.
Conheço o outro que está sempre doente quando chega à fazenda.

Um outro Ojo senta-se sobre os ovos com as galinhas.
Se as galinhas são brutas, Ojo é ainda mais bruto.
As galinhas chocam — mas Ojo não choca.

Ojo Olukoloye — duzentas canções são coisa dos pássaros.
 Outro Ojo — se lhe dais galinhas para tratar,
 Ele há-de cozinhá-las.
 Outro Ojo — se lhe dais pedaços de inhamo para plantar,
 Ele há-de comprar uma panela nova.
 Quando Ojo não está em casa
 Todas as galinhas medram.
 Se Ojo lá estivesse, ele teria matado a mãe galinha.

Ojo é aquele que recolhe os contributos na associação de solidariedade
 Mas nunca contribui.
 É aquele que carrega os cestos de um ladrão.

Através do uso de imagética, o poema descreve a natureza essencial de Ojo como a de uma pessoa difícil.

A composição oral é um processo complexo e eclético que reúne muitos componentes. Tal como Ruth Finnegan refere (1992), muitos dos processos implicados na composição incluem a memorização e a *performance* articulados entre si conforme as tradições culturais, os géneros e a individualidade de cada poeta (86). É o exercício de preparação para a apresentação. A sua duração depende de duas coisas fundamentais — da capacidade do poeta e da seriedade do poema a compor. De um modo geral, a composição parte basicamente da informação que o poeta possui, do sujeito a louvar e da intenção do louvor. O tipo de informação pode incluir a história da família, a história pessoal e os feitos do indivíduo.

Podemos observar que estas composições obedecem a uma certa fórmula, que consiste em uma ou mais combinações do seguinte:

Genealogia ou História da Família	+ feitos ou posição	+ nome de louvor (derivado do nome de louvor de carácter geral, pessoal ou familiar, da aparência ou posição social)	+ mensagem
A	B	C	D

Esta fórmula baseia-se num *Thesaurus* de palavras que o poeta aprendeu de outros, ou que ele próprio criou a partir da sua observação. No poema abaixo citado, o conhecimento que o poeta tem do seu objecto de louvor limita-se à posição que este ocupa, a isso se limitando também a mensagem. O

poema recorre à repetição cumulativa combinada com o símile e a imagética tátil e visual:

Cumprimento-te, Presidente da Câmara de Lagos,
Presidente da Câmara de Lagos, Olorun Nimbe
Olha por Lagos com todo o cuidado
Tal como nós pegamos num pilão de inhame com cuidado,
Tal como nós pegamos numa mó com cuidado,
Tal como nós pegamos numa criança com cuidado,
Assim tu possas tomar conta de Lagos com cuidado.

Entre os meios ao dispor da composição oral está a memorização. Na altura de compor um poema, o poeta elimina a informação desnecessária e adiciona o que achar necessário para o louvor que memorizou acerca do objecto do seu poema. Contudo, nem toda a Oriki é composta através da memorização. Quando não se conhece o objecto, a composição é improvisada durante a *performance*.

A exploração temática pode servir como meio de composição oral. Existe um repertório de temas fixos a partir do qual o poeta pode construir o seu poema. Estes temas têm de se adequar à ocasião. A maior parte dos poetas usa temas que já se encontram à disposição na sua própria comunidade. Há, assim, uma ligação muito estreita entre a memorização, a expressão temática e a composição em acção. Nalguns casos, exige-se a memorização ou a expressão temática, noutros, a composição em acção. Seja qual for o método adoptado pelo poeta, estes poemas são normalmente transmitidos oralmente.

A transmissão oral é a forma de lidar com os poemas através do tempo e da distância. Embora este artigo insista no papel da memorização, o que acontece é que a memória falha e a informação memorizada passa por um processo de degeneração, de desaparecimento e de imperfeição. À medida que um poema de louvor de uma família passa de boca em boca, há certa informação que se vai perdendo e outra, que antes não existia, vai-se juntando. E assim o poema passa por um processo de recomposição e re-criação. Mais do que reproduzir exactamente palavras ou nomes, as palavras vão sendo usadas ou modificadas, enquanto outras palavras vão sendo integradas de acordo com as exigências da situação. Depois de ter sido composto e re-composto, o poema será apresentado a um público, que tanto pode ser apenas a pessoa que constitui o seu objecto, como o grupo que então a acompanha.

A Performance da Oriki

Trataremos agora do acto de recitar ou apresentar o poema. Sem *performance*, não existe poema oral. É ela que confere o estilo ao poeta. Além das ênfases no tom e da associação simbólica de palavras, a *performance* de um poema inclui a expressão facial e corporal do poeta. Estas produzem efeitos de magia diferentes de poeta para poeta. Segundo Karin Barber (1995), só na *performance* é que as várias facetas da Oriki se expõem: repetição, paralelismo, tom, digressão, imagética e sistema ideofónico.

O papel do público é crucial. Ele faz e desfaz o poema. Em virtude de os horizontes do conhecimento e as expectativas serem comuns ao falante e ao ouvinte, o público contribui com palavras e versos ou confirma o que o poeta diz através de comentários vários, ajudando desta maneira a dar forma e a melhorar o poema (Opefeyijinni, 1995: 159). Podem ainda contribuir paralinguisticamente, acenando com as cabeças de forma aprovadora. Ou colocando dinheiro na cabeça do poeta, tornando assim clara a sua aprovação estética; ou com comentários como «Obrigado» (Ose) ou aplausos nos momentos de experiência estética, ou ainda recordando ao poeta certos versos de que este entretanto se esquecera.

A Oriki de carácter mais formal é frequentemente entoada ao som do tambor. Segundo Bade Ajayi (1989), o toque dos tambores e o canto de louvor constituem a parte mais importante do entretenimento palaciano. Tocam-se as cabaças com os dedos ou com gongos. Em ocasiões importantes também se sopram cornos de animais ou trombetas de madeira em louvor do rei, prática que muito agrada aos reis Yoruba. Por exemplo, o Rei de Oyo é louvado por ter muitas trombetas:

Olugide, da estirpe de Atiba, Aquele que come coisas azedas como se lambesse mel.

Ele adora trombetas, tem em seu poder
cento e sessenta trombetas

A apresentação oral permite ao poeta usar qualquer dos recursos visuais ao seu dispor, como os olhos e o corpo. O poeta gesticula em resposta às exigências do seu público. O improviso torna o poema mais efectivo. Introduzem-se também variações de poemas antigos ou mesmo novas formas, tanto ao nível da estrutura como do conteúdo. A capacidade de improvisar varia de poeta para poeta, mas há sempre espaço para a inovação, seja através do som ou das repetições, das alusões ou da imagética animal. Não há pois um guião fixo.

A recitação combina a narrativa com a apóstrofe e a descrição. O padrão é geralmente uma acumulação de afirmações, meio faladas, meio cantadas, fazendo lembrar o estilo recitativo das canções dos caçadores.

Fazem-se várias alusões obscuras. A estas referências chamou Obumsele, em 1966, «localismos obscuros», numa atitude que servirá apenas para distanciar os leitores do poema. Concordamos, contudo, que um comentário explicativo ajudaria bastante.

Em muitos lugares, esta antiga tradição oral tem sido recriada com o intuito de englobar as novas experiências das sociedades pós-coloniais e agora independentes. Nas sociedades contemporâneas, a Oriki continua a ser usada com os mesmos propósitos: construir catálogos dos feitos dos reis e dos indivíduos ou fazer e lançar críticas a situações pouco populares, como acontece neste excerto:

Uma nova vaga de Oriki

PROTESTO CONTRA OS CONSELHEIROS

Que os conselheiros de Ibadan ouçam
O governo deste mundo faz-se com armas?
Faz-se com espadas?
Mesmo sem carta
Há quem salte para os carros e ande por aí a guiar.

.....
.....
No princípio, o governo fez uma promessa

.....
Uma parte do serviço do governo é-nos agora devida.

.....
Não há estradas que nos levem ao nosso mercado
Nem água de torneira que nos chegue aos lábios
Infelizmente!
Estas contas do censo não são para nós claras.

Este poema apresenta uma situação antitética que, na sua contestação, coloca o sofrimento do povo ao lado do divertimento do conselheiro.

Há cada vez menos pessoas a mostrar interesse por esta poesia. Entre quem a pratica surge agora uma nova vaga: a oralidade emigra para a letra de forma, para a imprensa e para a electrónica, numa nova rede de alusões (Barber, 1995). Os novos poetas vão agora à televisão e à rádio entoar a sua Oriki. Mas, infelizmente, raros são os que ainda

usam a modulação de voz correcta. Embora utilizando ainda as técnicas poéticas tradicionais, como o paralelismo, a mudança de tom, o jogo de palavras, a metáfora, o símile e o sentido equilibrado, introduzem hoje já música de dança para acompanhar esta poesia. Na realidade, tudo se modernizou e comercializou. E, hoje em dia, é sobretudo para este tipo de gente que esta poesia continua a existir.

Conclusão

Fizemos uma abordagem descritiva da Oriki dos Yoruba, tal como ela se pratica ao nível público e privado. Examinámos também os vários processos de composição, transmissão e *performance*. Acreditamos que muito mais haverá a fazer nesta área de pesquisa — como, por exemplo, examinar a qualidade daquela poesia que ainda sobrevive e procurar os que ainda a praticam nas áreas rurais. No entanto, seria por de mais ridículo e demasiado teórico desenvolver uma discussão deste tipo sem cantar o meu próprio louvor. Mas como?

Como poderei eu cantar o meu próprio louvor?
Quando a minha manhã apenas desperta?
Como poderei cantar a minha canção
Quando o meu tambor apenas começou a bater?
Mas como poderei deixar de me cantar?
Quando vós insistis em perguntar
Quem esteve a falar?
Terei sido eu que estive a falar?
Terei sido eu que estive a dizer?
Eu, Olutoyin Adunni
Filha de Lakunle
Isola, meu pai, falava em Saki
A gente de Saki deu os seus votos
Abeje, minha mãe, falava em Ibadan
A gente de Ibadan perdeu os seus chapéus
Adunni falou e tomou Lagos
Como cativa da sua voz
Adunni fala e move palavras
Nobre professora
Ouvinte humilde
Com olhos redondos e que riem
Húmidos e brilhantes como os vitelos de Lupeyo
E há os que me perguntam
Com a sabedoria brilhando em teus olhos
Como os olhos do leopardo perscrutando o mato
Como poderemos cantar o teu louvor?

Adunni pilar,
Que espírito te habita?
E eu respondo que tenho uma montanha
E conheço um capitão
Conheço um guerreiro
Cujos soldados nunca são derrotados
É Deus Todo Poderoso,
É d' Ele que aprendo,
É n' Ele que me apoio
É n' Ele que vivo
É n' Ele que me movo
Como poderei então louvar-me?
Há dias de louvor.
Hoje não é dia de louvor;
Pois o meu marido está à minha espera
Os meus filhos a chorar.



Tradução de Graça Capinha e Maria Irene Ramalho

Referências Bibliográficas

- Adedeji, J. 1971 «Oral Tradition and Contemporary Theatre in Nigeria», *Research in African Literatures*, 2 (2).
- Ajayi, B. 1989 «Yoruba Palace Entertainment Crew: The Alaafin Place Example», *Nigeria Magazine*, 57 (3).
- Barber, K. 1995 «African-Language Literature and Postcolonial Criticism», *Research in African Literatures*, 26 (4).
- Barber, K. 1991 *I Could Speak Until Tomorrow: Oriki Women and the Past in a Yoruba Town*. Edinburgh: Edinburgh U. P.
- Bascom, W. 1954 «Four Functions of Folklore», *Journal of American Folklore*, 67.
- Beire, U. 1970 *Yoruba Poetry: An Anthology of Traditional Poems*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Chinweizu 1988 *Voices from Twentieth Century Africa: Griots and Town Criers*. London: Faber & Faber
- Cayton, A. 1951 «Perspectives in Folklore», *Journal of American Folklore*, 64.
- Finnegan, R. 1992 *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Indianapolis: Indiana U.P.
- Lusweti, B. 1984 *The Hyena and the Rock: A Handbook of Oral Literature for Schools*. London: Macmillan.
- Scheub, H. 1985 «Review of African Oral tradition and Literature», *The African Studies Review*, 28 (3).
- Ohaeto, E. 1996 «Survival Strategies and the New Life of Orality in Nigerian and Ghanaian Poetry: Osundare's *Waiting Laughters* and Anyidoho's *Earthchild*», *Research in African Literatures*, 27 (2).
- Okpewho, I. 1992 *African Oral Literature: Background, Character and Continuity*. Indianapolis & Bloomington: Indiana U.P.
- Opefeyijinmi, A. 1995 «Indigenous Criticisms of Yoruba Performances», *Research in African Literatures*, 26 (4).
- Quayson, A. 1995 «Contemporary Literary Theory and the Analysis of Indigenous Cultures: Three Examples on the Yoruba», *Research in African Literatures*, 26 (4).