UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
BRASILEIRA

**Um africano lê *Macunaíma*: uma
interpretação da rapsódia de Mário de
Andrade com base em elementos literários e
culturais negro-africanos**

DADIE KACOU CHRISTIAN

v.1

São Paulo
2007

RESUMO:

No âmbito da literatura brasileira, *Macunaíma* de Mário de Andrade é uma obra cuja complexidade formal é amplamente reconhecida. Para sua abordagem, tal complexidade leva geralmente à sondagem de duas fontes principais: a Europa (as vanguardas européias) e as culturas indígenas (explicação mítica). Nossa tese investiga essa questão formal, uma das preocupações da arte moderna, recorrendo a uma literatura periférica: a literatura negro-africana de língua francesa. Descobrimos que Mário de Andrade e o escritor negro-africano fundamentam-se na tradição e na oralidade para construir suas obras. Dessa forma, se estabelece uma coerência entre a obra de arte e a sociedade que a produz. O escritor brasileiro e os escritores negro-africanos coincidem em estabelecer uma relação entre a forma da obra de arte e a cultura, criando assim uma nova forma de narrativa calcada na experiência cultural e não na experiência social.

Palavras-chave: oralidade, tradição, literatura africana, literatura brasileira, literatura latino-americana.

ABSTRACT:

Within the sphere of Brazilian literature, Mário de Andrade's *Macunaíma* is a work of art whose formal complexity is largely acknowledged. In order to approach such work we must take into consideration the fact that such complexity takes us usually to the probe of two main sources: Europe (the European avant-garde) and the native cultures (mythical explanation). Our thesis investigates this formal issue, one of the concerns of modern art. We do this by working with a peripheral literature: a black-African French speaking literature. In the course of our research we discovered that both Mário de Andrade and the black-African writers base the construction of their artistic work in the tradition and in orality. In this way, it is established a coherence between the work of art and the society in which it was conceived. The Brazilian writer and the black-African writers coincide in establishing a relationship between culture and the form of the work of art, creating, by doing this, a new way of narrating based in the cultural experience, not in the social one.

Key-words: orality, tradition, African literature, Brazilian literature, Latin-American literature.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. O que é literatura negro-africana?.....	25
1. Questão terminológica.....	25
2. Questão de Cânone.....	34
3. Gênese de uma literatura.....	38
II. A narrativa negro-africana e <i>Macunaíma</i>: da oralidade à escrita.....	45
1. Oralidade, tradição e literatura.....	45
2. A questão lingüística.....	45
3. A narrativa negro-africana e <i>Macunaíma</i> : uma problemática formal.....	58
III. O “realismo” negro-africano e a rapsódia de Mário de Andrade.....	96
1. Fundamentos sócio-culturais do “realismo” negro-africano.....	106
2. Problemática do realismo nos países periféricos e a metamorfose de um gênero: o romance.....	113
3. Fantástico, Realismo Mágico, Realismo Maravilhoso, Surrealismo e “realismo” negro-africano: convergências e divergências.....	123
IV. Uma interpretação de <i>Macunaíma</i> a partir da noção de força vital de R. Placide Tempels:.....	133
1. A força vital.....	136
2. Classificação das forças.....	137
3. O nascimento do herói e a força vital.....	141
4. <i>Macunaíma</i> : um herói em transe?.....	147
5. O Muiraquitã e o aumento da força vital.....	150
6. A palavra e sua força.....	153
7. O nome e a força vital.....	155
8. A questão Ancestral e a representação da morte.....	155

5 - Macunaíma e alguns heróis da literatura negro-africana: Wangrin e Sundjata.....	162
5.1 Wangrin e Macunaíma.....	162
5.2 Sundjata e Macunaíma.....	174
Conclusão.....	183
Anexo.....	195

Introdução

Desde o lançamento da primeira edição em 1928, *Macunaíma* de Mário de Andrade - obra denominada pelo próprio autor de rapsódia - não parou de desafiar críticos e estudiosos (os quais se debruçaram sobre ela no intuito de torná-la inteligível). Inúmeras foram as metodologias utilizadas entre as quais se destacam: o dialogismo de Bakhtin, a canção de gesta, a narrativa picaresca, a sátira menipéia, o esquema elaborado por Vladimir Propp para o conto russo de magia, a intertextualidade, sem esquecer estudos notáveis como o *Roteiro de Macunaíma* de Cavalcanti Proença, *O Tupi e o Alaúde* de Gilda de Melo e Souza etc. Todas essas metodologias serviram de arcabouço para tentar decifrar a enigmática produção de Mário de Andrade que, segundo Darcy Ribeiro, permaneceria um mistério¹.

Para a crítica em geral, a construção do autor continua sendo um desafio de interpretação. O próprio Mário de Andrade teve dificuldades em reconhecer a “cara” de sua criação. Depois de várias hesitações, definiu o livro como rapsódia. Essa definição problemática tornaria ainda mais estranha esta obra na medida em que, em vez de ligá-la ao romance, a aproximava de uma prática artística já ultrapassada, pois sabemos que rapsódia é um termo referente a uma prática generalizada na Grécia antiga e trazida até nossos dias por meio das narrativas épicas de Homero: a *Ilíada* e a *Odisséia*. Ao considerar este abismo temporal entre a obra de Mário de Andrade e a Grécia antiga Carlos Eduardo Ornelas Berriel afirma em sua tese, *Dimensões de Macunaíma: filosofia gênero e época*, que o escritor teria realizado uma “regressividade” literária.

De qualquer forma, ao publicar *Macunaíma*, Mário de Andrade inaugurava uma narrativa nova antes desconhecida na literatura brasileira e até mesmo na literatura do continente sul-americano. Desse modo, um crítico como Ángel Rama pôde afirmar que a produção de Mário de Andrade poderia ser considerada como fundadora da nova narrativa latino-americana².

¹RIBEIRO, Darcy. “Liminar”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. 2ª ed, Telê Porto Ancona Lopez (Org.) Madrid: ALLCA XX Unesco, 1996, P. XVIII.

² Cf. RAMA, Ángel. “Mário de Andrade: fundador de la nueva narrativa”, In: *Dialogo*, nº 66, México, nov-dez. 1975.

Como pesquisador da rapsódia de Mário de Andrade desde os anos do mestrado, quando tivemos os nossos primeiros contatos com *Macunaíma*, pudemos analisar que um dos problemas fundamentais da crítica ao interpretar a obra-prima deste autor é o da mediação. De fato, poucos não foram os estudiosos que confessaram como Darcy Ribeiro a complexidade desse texto. Portanto, *Macunaíma* continua sendo uma grande indagação.

Uma análise da fortuna crítica disponível hoje sobre *Macunaíma* mostra clara e nitidamente que a mediação européia parece ser a mais destacada forma de interpretação da rapsódia. Num país historicamente marcado por uma grande influência da cultura e política ocidentais, nada é surpreendente. No campo intelectual e, sobretudo, literário, era evidente que as categorias oriundas da esfera ocidental dominassem as ideologias. E, isso não passou despercebido aos olhos da crítica literária brasileira: desde cedo, esta percebeu o perigo de tal dependência. A expressão de tal inquietação notou-se primeiro em Roberto Schwarz. Na verdade, trata-se de uma problemática levantada pela crítica latino-americana em geral e que teve maior expressão no Brasil na voz de Roberto Schwarz.

Segundo Schwarz, as formas e técnicas (literárias e outras) adaptadas nos momentos da modernização foram em geral criadas a partir de condições sociais diversas. Tal feito teria provocado um desajuste na civilização brasileira. Um desajuste que seria também traço característico dos países periféricos³. A consequência conforme o crítico foi, na maioria das vezes, a defasagem da aplicação dessas ideologias importadas com suas matrizes originais européias. É nessa ordem de idéia que Machado de Assis, ao falar da atividade intelectual no Brasil, já reconhecia desde o século XIX que o influxo externo é que determinava a direção do movimento.

Porém, Roberto Schwarz reconhece que embora indispensável para o desenvolvimento, o influxo externo subordina e impede o progresso. Daí o impasse do intelectual brasileiro dividido entre duas esferas culturais. Uma dualidade já salientada por Antonio Candido como sendo linha mestra da vida espiritual deste país. Paulo Eduardo Arantes, em *Sentimento da dialética na*

³ SCHWARZ, Roberto. "Cuidado com as ideologias Alienígenas". In: *O pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 116.

experiência intelectual brasileira, aponta também para essa recorrência na crítica brasileira.

Esse impasse em que se encontraria o intelectual brasileiro é facilmente entendido por sua postura diante das realidades de seu país: de um lado, as culturas indígenas e africanas, constituindo o grupo dos chamados “povos primitivos”; e, de outro, os povos de origem européia, de cultura dita “requintada” e “civilizada”. As culturas indígenas ou afro-brasileiras fariam parte de um mundo arcaico e estariam na base do chamado “atraso” do Brasil. Daí a tendência de que só a Europa poderia devolver ao país a sua dignidade de país civilizado.

No âmbito literário, os críticos estão convencidos de que não há outra solução senão acompanhar os passos da Europa. Para Antonio Candido, mesmo se o intelectual brasileiro deve procurar um caminho próprio, o caminho que este pode trilhar o levará sempre em direção da Europa. No que diz respeito aos estudos literários, tal parece ser hoje no Brasil a postura crítica mais difundida. Esta, porém, não resolve totalmente a problemática da mediação, uma questão intrínseca às literaturas periféricas.

No que diz respeito à literatura latino-americana, para Eduardo F. Coutinho, o problema não se encontraria nos escritores os quais teriam conseguido, mediante uma tomada de consciência, dialogar com autores do contexto euro-norte-americano até então utilizadas apenas como modelos. Porém, no seu entender, o discurso sobre a literatura, apesar de uma ampla tradição ensaística, se manteve de um modo geral prisioneiro da perspectiva eurocêntrica, erigindo como referenciais as obras produzidas na metrópole e limitando-se a ecoar - no plano da reflexão teórica - as vozes que se erguiam nesses países. Desse modo, prevaleceria o gosto pela novidade e a atitude colonizada de importar a qualquer preço o produto oriundo da metrópole.

A mesma questão é colocada pelo crítico Mário Benedetti. Ao analisar a literatura latino-americana, expressou as mesmas inquietações e a necessidade de se propor outro critério de avaliação:

Pois bem, deve a literatura latino-americana, em seu momento de maior eclosão submeter-se mansamente aos cânones de uma literatura de formidável tradição, mas que hoje passa por um período de crise e de fadiga? Deve-se medir um romance como *Cien años de soledad*,

por exemplo, com regras do *nouveau roman*, cuja experiência criadora parece hoje mais ou menos ressecada? Deve-se considerar a crítica estruturalista como a sentença inapelável acerca de nossas letras? Ou, ao contrário, juntamente com nossos poetas e narradores, devemos criar também nossos próprios modos de investigação, nossa avaliação com signo particular, saídos de nossa condição, de nossas necessidades, de nossos interesses? (...) Quem ira negar a importância de Lévi-Strauss, de Michel Foucauld, de Roland Barthes? Contudo, para nosso campo de meditações, para nosso impulso, para nossa sobrevivência cultural enfim, é possível que sejam mais importantes e decisivas certas exposições de Octavio Paz, de David Viñas, de Fernández Retamar, de René Depestre, de Ángel Rama, de Antonio Candido, de Aimé Césaire. Não estou afirmando aqui que tais estudiosos são mais profundos, mais lúcidos ou mais importantes do que os europeus acima citados, mas o certo é que falam o idioma de nossas necessidades, conhecem nossas carências, conhecem nossas possibilidades reais. E isto não vale só para hoje.⁴

A inquietação de Mario Benedetti (que compartilhamos) não significa dizer que as literaturas dos países periféricos devem prescindir da contribuição européia. Essa contribuição européia não deve ser negligenciada. Ela foi fundamental para entender a importância das vanguardas européias na valorização das culturas ditas primitivas. Um movimento como o surrealismo - de André Breton - é imprescindível para compreender a emergência das literaturas dos povos latino-americanos e africanos. Contudo, por mais importante que seja, a contribuição européia não pode substituir a própria escala de valores desses países.

Tal dependência dos países periféricos foi denunciada por Antonio Candido como “provincianismo cultural”⁵. A consequência disso é o descaso que se nota em alguns críticos europeus quando se trata de analisar manifestações culturais oriundas de países periféricos. Cientes de que estão diante de literaturas “menores”, acreditam ser possível interpretar ou explicar facilmente certas obras de arte produzidas num ambiente culturalmente diferente.

⁴ BENEDETTI, Mario. “Necessidade de uma auto-interpretação”. In: *América Latina em sua Literatura*. Unesco. São Paulo: Editora perspectiva, 1979, p. 377.

⁵Cf. CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: *América Latina em sua literatura*. UNESCO, São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

Confrontados com uma obra de arte distante de suas realidades, não hesitam em aplicar nela critérios essencialmente europeus. Assim procedem com as produções artísticas oriundas dos países periféricos. O procedimento é bem simples: parte-se do conhecido – a cultura européia – para apreender o desconhecido, isto é, a obra de arte produzida num país periférico. Para uma parte da crítica francesa, por exemplo, Mário de Andrade seria um tipo de Rabelais e *Macunaíma* é lido com referência à obra deste autor. O que funciona é a dialética do mesmo e do outro. A crítica européia - neste caso a francesa – acaba por reduzir o livro ao gênero picaresco. Tal atitude lembra muito bem aquilo que Tzvetan Todorov chama de etnocentrismo europeu.

Cabe também salientar que, na maioria das vezes, as produções latino-americanas são rotuladas de barrocas. Foi o que aconteceu também com *Macunaíma* na ocasião de sua recepção na França. Segundo o crítico Pierre Rivas⁶, o livro de Mário de Andrade aparece pela primeira vez nesse país em 1979 - na Editora Flammarion - numa coleção essencialmente dedicada à América Latina; a coleção Barroca. Para o leitor europeu, o Barroco já induz uma tipologia e um contrato de leitura. Define um campo discursivo específico que liga a obra ao continente sul-americano e à escrita barroca como estilo desta literatura. A escolha do termo Barroco desvela a ideologia francesa sobre a unidade e a especificidade de uma literatura ainda vista como embrionária.

Pelas dificuldades encontradas tanto pela crítica brasileira quanto pela européia (francesa), em suas tentativas de decifrar esta obra-prima do modernismo brasileiro, haveria necessidade de propor uma abordagem diferente. Para nós, esta obra poderia ser considerada como melhor exemplo da adaptação do romance e de sua reformulação em condição pós-colonial. É por isso que pretendemos mostrar o quanto a obra-prima de Mário de Andrade ultrapassa as fronteiras americanas postulando-se como o protótipo de narrativa das literaturas emergentes.

Para tanto, inverteremos o foco desta investigação partindo de uma simples constatação: a maioria da fortuna crítica disponível sobre *Macunaíma* costuma sublinhar a dívida do autor com a literatura européia. Gilda de Mello e Souza sustenta que a matriz dele é fundamentalmente européia. Alfredo Bosi⁷

⁶ Pierre Rivas escreveu o prefácio da edição francesa de *Macunaíma*.

⁷ BOSI, Alfredo. "Situação de *Macunaíma*". In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p. 172.

afirma, por sua vez, não ser possível estudar esta obra sem referir-se às vanguardas européias. Essas posturas críticas refletem muito bem a concepção de que a América latina faz parte do fenômeno civilizador do Ocidente. Talvez seja a principal razão pela qual Ángel Rama observou que tudo o que for dito sobre o escritor na América latina compromete o escritor de qualquer lugar do mundo e, em especial, o do Ocidente⁸.

Entretanto, para nós, tudo que for dito sobre o escritor na América Latina compromete, em primeiro lugar, o escritor africano mais do que qualquer outro escritor do mundo. É um dos grandes objetivos desta tese. Sabemos, porém, que a literatura brasileira e a literatura negro-africana de língua francesa apresentam diferenças bem nítidas cujas origens são facilmente identificadas nos diferentes modos de colonização que marcaram essas duas sociedades. Porém, observamos pontos de convergência entre ambas as literaturas que necessitam ser pesquisados. Para isso, escolhemos *Macunaíma*, uma obra já estudada no mestrado e que dentre os raros livros da literatura brasileira tratou positivamente - no tempo de sua publicação - a temática do negro e de sua cultura. Esta tese é uma oportunidade para comprovar a nossa hipótese de que, é possível recorrer às literaturas periféricas para esclarecer pontos de outras literaturas emergentes. A literatura negro-africana e as culturas africanas servirão de base para verificação desta hipótese. Reconhecemos, portanto, que tal pesquisa necessitaria uma dimensão interdisciplinar. Além da literatura, teremos a contribuição da antropologia, da etnologia, da sociologia, da história, etc.

Vários escritos de cunho literário ou antropológico destacam a importância do povo negro na formação sócio-cultural brasileira. Uma obra importante é a do escritor e sociólogo francês Roger Bastide. As suas contribuições de crítico literário – pouco destacadas pela crítica – e a monumental obra de cunho sociológico (sobre a religiosidade afro-brasileira) demonstram o quanto a África permanece ainda viva dentro do Brasil. Até mesmo os historiadores brasileiros - insensíveis por muito tempo a essa realidade - começam a despertar. Luiz Felipe de Alencastro em sua obra, O

⁸ Cf. RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. Organização de Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Edusp, 2001, p. 49.

Trato dos Viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul, demonstra o quanto a história do Brasil está atrelada ao Continente africano. Uma obra mais recente (2003) como a de Rita Chaves, Carmen Secco e Tânia Macedo, *Brasil / África: Como se o mar fosse mentira*, reforça ainda mais as evidências da importância do continente africano para se apreender as realidades brasileiras.

Todas essas referências à África são prova de que a civilização milenar africana transparece em diversas expressões artísticas dos povos negros espalhados no mundo. Isso explica como depois do período colonial, países que foram mais tarde povoados por africanos tiveram suas culturas transformadas pela presença do negro. Infelizmente, muitos destes países – dada a miscigenação cultural – nem sabem mais distinguir o que é legado africano do que não é. Daí a importância de um escritor como Mário de Andrade no panorama brasileiro.

Reconhecendo (ainda na década de 20 do século XX) o valor da contribuição negra na construção da identidade cultural brasileira, Mário de Andrade, ao publicar *Macunaíma*, tornava-se um dos primeiros autores a subverter a literatura brasileira. Num período ainda fortemente marcado pelas teorias racistas do século XIX, o autor não hesitou em valorizar as contribuições indígenas e negras para expressar sua visão do Brasil. Ultrapassou as fronteiras geográficas de seu país com o objetivo de captar os elementos essenciais e constitutivos do povo brasileiro. Tais características essenciais – conforme o escritor paulista – seriam encontradas nas três raças formadoras deste povo: a indígena, a negra e a européia, cada uma delas com contribuições diferenciadas.

Entretanto, Mário estabeleceu uma prioridade no seu pensamento. No seu entender, o Brasil deveria construir uma civilização à imagem das civilizações solares. Desse modo, os povos ditos primitivos como os indígenas e os negros seriam fundamentais na construção dessa “civilização solar” tão almejada por ele. Daí a importância da mediação indígena ou negra na leitura e interpretação de sua obra-prima *Macunaíma*.

A mediação indígena já foi salientada pela crítica, mas não de maneira tão sistemática. Vários são os estudos que apontam inúmeros mitos indígenas que foram fundamentais para a construção de *Macunaíma*. O exemplo mais citado é o clássico *Roteiro de Macunaíma*, de Cavalcanti Proença. Essa

mediação indígena ganhou ainda mais destaque com a recente tese de doutorado (2004) de Cláudio Cuccagna intitulada *Utopismo Modernista: o índio no ser-não-ser da brasilidade (1920-1930)*. Cláudio Cuccagna ressalta - com farta documentação - a importância do elemento indígena na formação nacional brasileira. Segundo Cuccagna, teria sido o índio o elemento aglutinador que torna possível a emergência de um povo brasileiro como entidade homogênea e equilibrada. Daí a recorrência de tal temática desde a tradição oitocentista até o modernismo dos anos 20 e 30. No modernismo, o índio teria sido o elemento de equilíbrio para que o intelectual brasileiro tentasse equacionar a problemática da nacionalidade - uma questão recorrente na literatura brasileira desde a época colonial. E, para ele, *Macunaíma* e os movimentos Anta e Antropofagia constituem bons exemplos da presença indígena na literatura brasileira.

Outro estudo recente a enaltecer desta vez a mediação afro-brasileira é de autoria do André Curiati de Paula Bueno, *Palhaço de cara Preta: Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos bumba-bois e Folias-de-Reis-MA, PE, MG*, defendida no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2005. Nessa tese, André refaz em parte o percurso de Mário de Andrade na sua pesquisa sobre as danças dramáticas brasileiras. Sabemos que as manifestações populares constituem a força motriz do projeto ideológico e literário deste escritor. Desse modo, ao retomar o projeto de Mário de Andrade, André Bueno derrubaria alguns tabus referentes a pouca relevância da contribuição dos afro-brasileiros em sua obra. A tese de André Bueno acompanhada por farta documentação comprova - mais do que, o próprio Mário de Andrade conseguiu mostrar - as raízes africanas de certas danças dramáticas antes consideradas de genuína procedência européia.

Para tanto, em nossa abordagem, não se tratará de privilegiar esta ou aquela mediação, senão participar do debate sobre uma obra que tem ainda muito a nos revelar, propondo outro foco de investigação. É assim que devemos entender nossa interpretação da rapsódia de Mário de Andrade nesta tese. Para Antonio Candido, por exemplo, estudar literatura brasileira seria fazer literatura comparada. Isso explica um pouco as razões que nos levaram à sondagem de uma literatura como a literatura negro-africana. Nossa

abordagem procura fazer jus a essa idéia de Antonio Candido sem contudo se caixar no comparatismo tradicional calcado em noções como as de fontes e influências⁹. A novidade de nossa postura é que, desta vez, não se trata de recorrer às literaturas hegemônicas e sim a uma literatura também periférica.

A nossa proposta é que para interpretar uma obra de arte produzida num país fundamentalmente de cultura híbrida (como é o caso do Brasil), a crítica não poderia se limitar a uma só fonte como no comparativismo tradicional. Para tanto, ao invés de voltar nosso olhar para a Europa – que não podemos negligenciar por ser referência imprescindível para qualquer literatura – resolvemos recorrer a uma literatura periférica: a de um povo a possuir laços históricos e culturais multisseculares com o povo brasileiro e os povos latino-americanos, de modo geral. Trata-se da literatura negro-africana¹⁰.

Como será possível perceber, privilegiaremos em nossa pesquisa o eixo Sul - Sul. Cabe salientar que nosso trabalho não é a primeira tentativa de aproximação entre a literatura negro-africana e a obra-prima de Mário de Andrade. Tal investigação foi realizada por Oscar D'Ambrosio¹¹. Seu estudo sobre *Macunaíma* e o romance *O Bebedor de vinho de Palmeira* do nigeriano Amos Tutuola parece ser uma das primeiras aproximações entre uma obra da literatura brasileira e a literatura negro-africana.

Outro trabalho mais recente privilegiando as relações entre as duas literaturas é a dissertação de Fernanda Murad Machado, um estudo apresentado em setembro de 2004 na Universidade Paris IV-LA SORBONNE (Centre International D'Etude Francophones). Em sua pesquisa, Machado retoma as teses das raízes populares e folclóricas da rapsódia ao compará-la

⁹ Tratava-se de um sistema hierarquizado no qual o texto fonte era sempre uma obra européia. A obra latino-americana era relegada a um nível secundário e enxergada como devedora da obra européia.

¹⁰ Por uma questão de metodologia e de rigor científico, preferimos restringir a pesquisa à literatura dos países africanos de língua francesa em vez de abordar a literatura negro-africana em geral – tema mais abrangente - o que incluiria os países de língua portuguesa e de língua inglesa. No entanto, vale também por essas literaturas, que por serem africanas, compartilham a mesma visão de mundo com a literatura negro-africana de língua francesa. Porém ao longo desta pesquisa, quando for possível, podemos recorrer a fontes ligadas às literaturas africanas de língua inglesa ou portuguesa. Gostaríamos de salientar também que a questão da terminologia negro-africana mereceu uma atenção particular no capítulo I.

¹¹ Cf. D'AMBROSIO, Oscar. *Mito e Símbolo em Macunaíma*. São Paulo: Editora Selinunte, 1994.

com o romance *L'Étrange Destin de Wangrin* do escritor africano da República do Mali, Amadou Hampaté Bâ.

Porém, como todas as questões levantadas em nosso trabalho são delicadas, convém lembrar algumas frases sábias enunciadas por estudiosos e conhecedores do Brasil quanto da África. Essas frases, de certa maneira, balizarão nossa abordagem nesta pesquisa. As primeiras frases são do francês Roger Bastide, um grande pesquisador da cultura afro-brasileira. Ao falar da obra-prima de Mário de Andrade, Bastide ressalta que há obras possíveis de serem traduzidas, porém algumas como *Macunaíma* possuem um ingrediente especial: de tal maneira que se encontram ligadas ao mais profundo da sensibilidade étnica.¹²

O mesmo tipo de advertência é dado ao leitor pelo professor Fábio Leite ao prefaciар o romance *Amkoullel, o Menino Fula* do escritor, Amadou Hampâté Bâ. Afirma Leite:

Procuro sempre lembrar que existem duas maneiras principais de abordar as realidades das sociedades africanas: Uma delas que pode ser chamada de periférica, vai de fora para dentro e chega ao que chamo de África-Objeto, que não se explica adequadamente. A outra, que propõe uma visão interna, vai de dentro para fora dos fenômenos e revela a África – Sujeito, a África da identidade profunda, originária, mal conhecida, portadora de propostas fundadas em valores absolutamente diferenciais.¹³

Tais afirmações soam como advertências na medida em que nos revelam a dificuldade de abordar algumas obras específicas produzidas em condições pós-coloniais com os métodos tradicionais da crítica.

Essas advertências nos parecem de suma importância quanto à abordagem de uma obra como *Macunaíma*. Nesta tese, procuraremos não esquecer-las para alcançarmos da melhor forma o nosso principal objetivo: oferecer uma interpretação da obra-prima de Mário de Andrade a partir da literatura e das culturas negro-africanas. Para isso, algumas vezes, será importante mencionar dados históricos sobre a literatura negro-africana, sua

¹² BASTIDE, Roger. “*Macunaíma* visto por um francês”. In: *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo: nº106, jan.- fev. 1946.

¹³ Cf. BÂ, Amadou Hampaté. *Amkoullel, o Menino Fula*. trad. Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003.

gênese e evolução posterior, assim como dados culturais. Nosso intuito ao trazer tais informações é não deixar ainda mais confuso o leitor que desconhece a literatura negro-africana e as culturas consideradas “primitivas”.

Para a interpretação de *Macunaíma*, o principal referencial teórico será a categoria de força vital desenvolvida na obra *La Philosophie Bantou* de R. Placide Tempels. Outro teórico de suma importância para nosso trabalho é o crítico uruguaio Ángel Rama. Nosso trabalho é tributário de suas reflexões teóricas acerca da literatura latino-americana. O conceito de *transculturação* literária fundamentado em três pilares básicos será importante para configurar a estrutura geral de nossa pesquisa. Esses pilares são: a linguagem, a estrutura e a cosmovisão. Faremos também apelo a críticos como Mohamadou Kane (Senegal) e Jacques Chevrier (França) para entendermos a configuração da narrativa negro-africana.

A tese se divide em cinco capítulos. No primeiro, empenhamos nossos esforços para definir uma questão teórica ainda mal resolvida entre os estudiosos da literatura negro-africana. Trata-se do uso do adjetivo “negro-africano” ou “negro-africana” que vem gerando algumas incompreensões e polêmicas na crítica. Enquanto uns recusam este adjetivo por achá-lo muito redutor, outros o acham adequado à aspiração dos povos negro-africanos que reivindicam uma civilização comum. A segunda postura é a concepção admitida geralmente pelos escritores negro-africanos assim como por seus mais ilustres pensadores: o senegalês Cheik Anta Diop¹⁴, o marfinense Niangoran Bouah,¹⁵ Boubou Hama¹⁶ do Níger, Joseph Ki-Zerbo¹⁷ do Burkina Fasso etc. Neste capítulo, procuramos sobretudo mostrar que esta polêmica

¹⁴ Antropólogo, etnólogo e homem de cultura, Cheikh Anta Diop (1923-1986) é o mais ilustre dos cientistas africanos. Ele formulou a tese de que a antiga civilização egípcia era negra. Essa tese foi apresentada durante o colóquio internacional organizado pela UNESCO de 28 de janeiro a 03 de fevereiro de 1974 no Cairo, no âmbito da redação da obra sobre a História Geral da África. O evento foi marcado pela presença dos maiores cientistas mundiais no campo da egiptologia. Suas idéias abalaram as antigas concepções de que o antigo povo egípcio fosse branco ou mestiço.

¹⁵ Niangoran Bouah (1935-2002), é um cientista marfinense pouco conhecido no Ocidente. Ele é criador da “Drummologie”, estudo científico da linguagem do “tambor falador”. É também autor de várias publicações sobre a África e suas culturas.

¹⁶ Boubou Hama, é poeta, filósofo e historiador

¹⁷ Joseph Ki-Zerbo, historiador, é um dos intelectuais africanos que tiveram papel de destaque na elaboração pela UNESCO da *História Geral da África*. Junto com Cheikh Anta Diop, vão renovar os estudos sobre a História da África.

não é essencial porque nos parece ser simplesmente uma questão de ponto de vista.

A seguir, abordamos a questão do cânone literário. Um cânone que hoje se sustenta dificilmente diante da própria metamorfose do romance tanto na Europa quanto nos países periféricos. O romance enquanto gênero perdera toda a sua rigidez formal do século XIX, de tal forma que alguns escritores de literaturas não hegemônicas e não preocupadas com a questão da arte pela arte puderam integrar o patrimônio mundial de literatura.

Terminamos o capítulo com uma breve apresentação da literatura negro-africana e de suas origens até os momentos atuais com o despontar das literaturas ditas nacionais. Mostramos que essa literatura chamada de literatura negro-africana de expressão francesa é, na verdade, uma *comarca*¹⁸ literária, ou seja, um conjunto de literaturas tendo as mesmas características.

No segundo capítulo, destacamos no primeiro item, a importância da oralidade e das tradições orais nas literaturas emergentes. Procuramos, sobretudo, mostrar que apesar dessa preocupação com a oralidade na literatura negro-africana e na literatura brasileira, haveria pontos de convergências e pontos de afastamento entre os escritores desses países. Na verdade, estabelecemos a diferença entre a literatura brasileira e a literatura negro-africana a partir da tradição oral em que se embasam os escritores africanos e a tradição oral e folclórica em que se fundamenta, por exemplo, um escritor como Mário de Andrade.

No segundo item desse capítulo, abordamos a questão da linguagem. Sabemos que uma das tensões do escritor em condição pós-colonial é sua relação ambígua com a língua herdada do colonizador. Procuramos mostrar como essa questão pode ser mais crucial em algumas literaturas emergentes e menos em outras. É um tema relevante para nosso trabalho na medida em que permite estabelecer a diferença que haveria, por exemplo, entre Mário de Andrade e o escritor negro-africano, na maioria das vezes, confrontado com uma situação de diglossia.

O terceiro item deste capítulo é consagrado à questão formal no romance: uma preocupação que sempre assolou os escritores das literaturas

¹⁸ Usamos aqui o conceito de *comarca* literária conforme o entende Ángel Rama.

ditas emergentes. O recurso à oralidade será para estes uma maneira de mergulhar nas suas raízes culturais com o objetivo de criar um romance original diferente do romance europeu. Esse tipo de romance foi sempre mal entendido pois nunca se pensou que tais países - a maioria deles de culturas ágrafas - pudessem “reinventar” o romance. Nesse capítulo, com base nas teorias do crítico senegalês Mohamadou Kane, um dos primeiros teóricos africanos a estabelecer a homologia entre a estrutura do romance africano e as tradições orais dos povos africanos, procuramos mostrar como a rapsódia de Mário de Andrade não diverge tanto do “romance negro-africano”. Na verdade, estabelecemos uma conexão entre a arte do escritor brasileiro e a criatividade dos escritores negro-africanos. Desse modo, podemos dizer que ao recorrerem à tradição oral tanto os escritores negro-africanos quanto Mário de Andrade criaram uma nova forma de narrativa essencialmente fundamentada na tradição oral.

Procuramos demonstrar que o recurso à oralidade nas literaturas periféricas nada tem de ingênuo da parte desses escritores. Tanto na literatura brasileira (latino-americana) quanto na literatura negro-africana, o uso da oralidade possui uma incidência notável sobre a técnica narrativa, um fato comum que as irmana. E essa recorrência à tradição oral não deve ser interpretada como marca de arcaísmo nem coloração de cor local. É simplesmente uma reformulação do romance em países periféricos, e característica de modernismo. Essas literaturas, fundamentalmente híbridas, se valem de dois códigos: um autóctone e outro importado. Contudo, o elemento dito importado é menos valorizado e a forma romanesca embasada no elemento autóctone torna-se a marca de autenticidade cultural.

O terceiro capítulo da tese é consagrado à problemática do realismo nos países periféricos. Trata-se de mostrar como o realismo, europeu se metamorfoseia nesses países uma vez adaptado de tal forma que o próprio romance também se metamorfoseia. Abordamos a seguir a questão do “realismo” negro-africano que tira a sua legitimidade de sua própria civilização conforme os textos de notáveis intelectuais africanos como Amadou Hampaté Bâ, Cheikh Anta Diop, Léopold Sédar Senghor¹⁹, etc.

¹⁹ Escritor, poeta, antigo Presidente do Senegal, um dos criadores do movimento literário Negritude.

Dedicamos também uma atenção particular à questão do realismo e de sua reformulação nos países periféricos, fato que a crítica às vezes confundiu com a prática do surrealismo, ou a presença do sobrenatural, do fantástico, etc. Tratar-se-á de determinar o limite de todos esses conceitos quando aplicados às manifestações artísticas e culturais produzidos em países periféricos. Destacamos aqui o caso da obra *Macunaíma* que poderia aproximar-se ao “realismo” negro-africano (uma concepção do mundo oriunda da cosmovisão dos povos africanos, na maioria das vezes, confundida com o mito, o fantástico, o sobrenatural etc.).

Na literatura negro-africana, o sobrenatural faz parte do cotidiano. Na literatura latino-americana, os escritores também perceberam que o “surrealismo”, neste continente, fazia parte do cotidiano. Salvo algumas nuances, que esclareceremos, esses escritores, cada qual, ao seu modo, abordou a questão do sobrenatural ou do fantástico. Porém, acreditamos que poucos se aproximaram da ontologia²⁰ negro-africana definida por Senghor como uma dualidade, porém uma dualidade única. Foi o caso de Alejo Carpentier e especialmente Mário de Andrade, objeto de nosso estudo.

No quarto capítulo, com base nas teorias de R. Placide Tempels sobre o conceito de força vital ou de energia vital, realizamos uma interpretação da rapsódia. Essa interpretação revela a homologia que poderia existir entre o “realismo” negro-africano e o tipo de realismo presente na obra-prima de Mário de Andrade. A partir dessa análise pudemos concluir que se *Macunaíma* não é uma obra realista do ponto de vista ocidental, em outras culturas (na negro-africana, por exemplo), poderia ser expressão de “realismo”, de tal forma que o herói de nossa gente em vez de herói mítico poderia simplesmente encarnar um “herói em transe”.

No quinto capítulo, consagramos nossa investigação a uma aproximação entre alguns heróis da literatura negro-africana e o herói Macunaíma. Como poderemos ver, a África também possui seus heróis, os quais, poderiam também reivindicar o título de “Macunaíma africanos”. É o caso de Wangrin²¹ e

²⁰ A ontologia negro-africana não admite a dicotomia entre o visível e o invisível. Para o negro-africano tudo isso se move numa mesma dimensão. O mundo visível e o invisível formam um conjunto coerente.

²¹ Wangrin é herói de *L'Étrange Destin de Wangrin* (*O Estranho destino de Wangrin*), obra de Hamadou Hampaté Bâ. (Tradução nossa)

de Sundjata²², dois heróis emblemáticos da literatura negro-africana de língua francesa.

Ao contrário do que se poderia pensar, a obra-prima de Mário de Andrade - como teremos a oportunidade de mostrar ao longo desta pesquisa – mantém laços com a literatura negro-africana, os quais podem servir de fundamento para sua interpretação a partir das culturas e da literatura negro-africana. Eis a finalidade principal desta tese.

I. O que é literatura negro-africana?

1.1 A questão terminológica

²² Sundjata é herói da obra *Sundjata ou a Epopéia Mandinga* do escritor Djibril Tamsir Niane.

Quando se fala geralmente de literatura africana no Brasil trata-se especificamente da literatura dos países africanos de língua portuguesa ao passo que as literaturas de língua francesa e de língua inglesa permanecem totalmente esquecidas. Comparadas às literaturas ditas hegemônicas, as literaturas africanas ainda estão para serem descobertas. Esta é uma de nossas tarefas ao consagrar esse estudo ao *Macunaíma* e à literatura dos países africanos de língua francesa (mais conhecida como literatura negro-africana de língua francesa). Ou seja, é a literatura produzida nos países africanos negros situados no Sul do Saara. Tal literatura, ao contrário do que se pode pensar, dialoga em vários aspectos com a literatura brasileira.

Porém, antes de abordar todos esses assuntos, um dos fatores que merece, antes de tudo a nossa atenção é o da terminologia “negro-africana”. É um assunto que envolve também a questão do nacionalismo literário nos países africanos. Acreditamos ser imprescindível que o leitor tenha uma idéia clara da conotação desse termo em nosso trabalho. O que se deve entender de fato quando utilizamos tal adjetivo ao falar de literatura “negro-africana” ou de civilização “negro-africana”?

Diante das novas teorias culturais (multiculturalismo e pós-colonialismo) a reivindicar a visibilidade e a autonomia das minorias, as noções “globalizantes” parecem perder suas legitimidades. É o caso da terminologia “negro-africana” que suscita hoje muitas interrogações entre críticos literários e teóricos culturais dedicados ao estudo do continente africano de modo geral. Para tanto, vale expor as razões pelas quais decidimos manter essa terminologia.

Considerando a existência de uma pluralidade étnica na África, sem contar a permanência de populações de origem européia em países como Angola, Moçambique, África do Sul, etc., devido à miscigenação decorrente da colonização, alguns críticos vêem no uso dessa terminologia uma conotação racial e, sobretudo, uma tentativa de homogeneização das diversas culturas africanas, negando assim o pluralismo cultural deste continente. O maior expoente dessa tese é, sem dúvida alguma, o crítico cultural Kwame Anthony

Appiah²³. Este entende que as teorias envolvendo essa terminologia teriam como pano de fundo a mesma ideologia de pureza racial divulgada na Europa e que os intelectuais negro-africanos e negro-americanos queriam combater ao promover o Panafricanismo (Importante movimento criado pelos negros americanos cuja principal meta era o retorno para a África, a terra ancestral).

Na verdade, as restrições feitas à terminologia “negro-africana” por Kwame Anthony Appiah procedem da sua visão do movimento da Negritude, críticas compartilhadas com outros intelectuais africanos²⁴. Porém, não podemos negar o papel histórico da Negritude no panorama literário africano. Esse movimento deu origem à literatura negro-africana. De fato, nos anos 1930, a questão racial estava obrigatoriamente no cerne das reflexões dos artistas negro-africanos que escreviam para denunciar a opressão colonial e ao mesmo tempo reivindicar a autonomia de seus povos. Era legítimo que manifestassem uma simpatia com a luta dos afro-americanos contra o poder racista dos Estados Unidos. Os negros americanos também enfrentavam a mesma situação referente à negação de suas identidades. Nos Estados Unidos quanto na África, havia uma preocupação pela questão da identidade. Frente a essa situação, os escritores africanos fizeram de suas literaturas um instrumento de combate, ou seja, uma literatura engajada. Escreviam geralmente em defesa de uma causa que acreditavam ser a do negro em geral. A idéia de uma literatura negro-africana se consolidou em torno dos ideais do movimento da Negritude.

Em 1985, diante da abundância das produções literárias africanas e caribenhas, o nacionalismo literário será objeto de debate na França. Seminários e mesas redondas serão organizados para discutir a questão. Pediam que os críticos opinassem sobre o assunto. A consequência disso foi a divisão daquilo antes conhecido como literatura negro-africana. Alguns ressaltaram o perigo, outros viram nisso melhor oportunidade de promover os

²³ Kwame Anthony Appiah, radicado nos Estados Unidos, é crítico cultural e natural de Gana, país africano. A sua tese sobre a diversidade cultural africana está desenvolvida no livro: *Na Casa de Meu Pai: África na filosofia da Cultura*.

²⁴ O papel histórico da Negritude é geralmente reconhecido pelos intelectuais africanos. Porém, o movimento foi alvo de duras críticas por parte de alguns escritores como Stanislas Adotevi, Frantz Fanon, Cheikh Anta Diop, Alfredo Margarido, René Mêníl etc. Para estes, se a reação do negro contra o racismo colonial branco foi historicamente justa e legítima, ela não encontrou respostas adequadas dentro da teoria da Negritude.

escritores de cada país e uma libertação do jugo da Negritude. Críticos chegaram a contestar a idéia de uma civilização africana comum esquecendo-se de que esta poderia bem reunir várias culturas e línguas sem perder a sua unidade. A maioria dos grandes escritores recusou entrar nessa polêmica. Eles reafirmaram seus desejos de se dirigir à África inteira opondo-se à restrição que impunha a classificação por nacionalidade. Alegavam não ver nenhuma contradição entre ser, por exemplo, autor senegalês e ser autor africano.

Na verdade, ao considerar a relativa juventude dos estados africanos e a pouca consistência de suas economias, é difícil reivindicar uma literatura verdadeiramente nacional. Isso é válido para todos os países da África negra do Sul do Saara que constituem a literatura negro-africana de língua francesa. Porém, de acordo com a categoria de literatura como *sistema* de Antonio Candido, podemos pensar a literatura negro-africana como a literatura do conjunto desses países, apesar da existência das literaturas “nacionais”. Vejamos a definição de Candido sobre a literatura enquanto *sistema*:

Convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagem), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive, um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elemento de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie

de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo.²⁵

Conforme Antonio Candido, para que se fale de literatura no âmbito nacional, é preciso preencher pelo menos três requisitos: a) um sistema de obras ligadas por denominadores comuns (obra); b) a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel (autor); c) um conjunto de receptores (público). Como se tudo isso não bastasse, para o crítico brasileiro, ter uma literatura nacional envolve ainda uma continuidade histórica. Se aplicarmos essas categorias às literaturas ditas nacionais nessa parte da África, só poderemos concluir que, por enquanto, não existem ainda literaturas nacionais consolidadas como, por exemplo, a brasileira, a francesa, a inglesa etc.

Porém, da mesma forma que se fala de uma literatura latino-americana, vários elementos permitem falar de uma literatura negro-africana e falar desta no singular. É uma literatura que dá prioridade absoluta à questão da oralidade de tal forma que a crítica literária admite hoje a existência de uma narrativa negro-africana fundamentada na oralidade. Portanto, analisados sob o ponto de vista da categoria de *sistema* literário de Antonio Candido, os países africanos de língua francesa constituem uma comunidade lingüística com um público bem amplo; existe também um sistema de distribuição liderado por duas ou três grandes Editoras, sem esquecer as editoras da grande comunidade francesa fora do continente africano. E como uma literatura se constrói a partir de outra, esses escritores podem fundamentar-se nas obras de escritores anteriores, os da literatura negro-africana - do período que antecedeu as independências - para constituir aquela continuidade literária sem a qual, conforme Antonio Candido, não haveria literatura nacional.

Apesar das polêmicas sobre a terminologia “negro-africana”, cabe reconhecer a falta de consenso da crítica sobre a questão. Um crítico como o francês Jacques Chévrier utiliza a terminologia *Literatura negra* ou *literatura de*

²⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia LTDA, 2000, pp. 23-24.

África negra de língua francesa. Foi o caso nas seguintes publicações: *Littérature nègre*²⁶ e *Littératures d'Afrique noire de langue française*²⁷.

Para a crítica Lilyan Kesteloot, a terminologia “negro-africana” é a mais adequada. Ela justifica o uso do termo como título de sua obra *a Antologia Negro-africana*:

Porque adotamos o título *Antologia Negro-africana* para apresentar o conjunto das obras literárias, tanto orais quanto escritas que expressam a visão de mundo, as experiências e os problemas próprios aos homens negros de origem africana? Porque não falamos de literatura “negra”? E porque especificamos a raça? Já se viu falar de literatura branca ou amarela? Não. É preciso porém evitar o engano que suscitaria o uso somente do adjetivo “africano” pois, abrangeria abusivamente a literatura norte-africana que pertence culturalmente ao mundo árabe. Porque “negro-africano” é mais preciso do que “negro” já que correntemente usa-se um no lugar de outro? Negro-africano indica uma nuance geográfica que é também uma referência cultural importante. Não se trata dos negros da Malásia nem os da Nova Guiné, trata-se essencialmente dos da África que, durante séculos, desenvolveram uma civilização bem particular que se reconhece entre todas. Consideramos então a literatura negro-africana como manifestação e parte integrante da civilização negro-africana.²⁸

As justificativas de Lilyan Kesteloot nos pareceriam aceitáveis se o conceito aplicado à literatura negro-africana não fosse tão abrangente. Porém, ela entendeu muito bem a importância de manter a terminologia “negro-africana”, mais precisa, para designar a civilização tão particular produzida pelos povos negros africanos. Uma civilização particular que se reconhece facilmente independentemente do lugar de produção. Entendemos que é a isso que Lilyan Kesteloot se refere quando estende a literatura negro-africana aos demais países que possuem negros nas suas populações.

É evidente que países como Cuba, Brasil, Haiti dentre outros, não produzem literaturas negro-africanas apesar de reconhecermos em algumas

²⁶ CHEVRIER, Jacques. *Littérature nègre*, Paris: Armand Colin, Collection U, 1984.

²⁷ Idem. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : Éditions Nathan Université, s/d.

²⁸ KESTELOOT, Lilyan. *Antologie negro-africaine: panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du xx siècle*. Belgique: Marabout, 1987, p. 5-7.

produções culturais resquícios desta civilização²⁹. Isso explica as semelhanças estruturais entre as obras de arte produzidas nesses países e as produções negro-africanas. Esse fato nos levou a estudar a rapsódia de Mário de Andrade a partir de uma perspectiva totalmente diferente da habitual, uma vez que nunca se pensou numa leitura cujo foco fosse a literatura e as culturas negro-africanas.

Na África, os intelectuais entenderam cedo que a literatura é antes de tudo manifestação de uma cultura: a cultura negro-africana. Outros falariam de “culturas” negro-africanas. Porém, para nós, falar da África e de suas culturas no singular ou no plural é apenas uma questão de interpretação e de ponto de vista. No entanto, falar no singular é um ponto de vista compartilhado por vários intelectuais africanos. Dos escritores da Negritude como Léopold Sédar Senghor, Bernard Dadié³⁰, Birago Diop aos escritores cientistas e filósofos africanos como Cheikh Anta Diop, Amadou Hampaté Bâ, Hamadou Kourouma etc. Todos reivindicaram, apesar da influência da civilização europeia sobre as tradições locais, um modo de ser bem específico aos povos negro-africanos sem exceção.

É essa sensação de pertencer a um núcleo comum (a civilização negro-africana) que faz o escritor africano privilegiar a voz comunitária no lugar da voz individual. Tal atitude poderia ser interpretada por um crítico ocidental como uma forma de ingenuidade ou simplesmente algo contrário ao progresso, ou seja, ao modernismo. Na verdade, da mesma forma que o escritor ocidental retrata a sua sociedade, uma sociedade capitalista e individualista, o escritor africano mergulha na sua sociedade para subtrair aquilo que esta possui de mais característico: a vida comunitária. É por isso que na literatura negro-africana, os valores comunitários prevalecem sobre os valores individuais. Quando aparecem os valores individuais, é sempre para expressar o choque cultural entre a cultura ocidental e as culturas autóctones. É uma tensão freqüente que existe nessa literatura.

²⁹ A questão da civilização negro-africana é um tema caro aos escritores do movimento da Negritude e, também ao cientista Cheikh Anta Diop, autor de várias publicações sobre o tema.

³⁰ Escritor, poeta e dramaturgo natural da Costa do Marfim, um dos ícones da literatura negro-africana.

Então quando um poeta africano canta a África no singular não é porque este ignora a pluralidade dos povos que constitui seu continente, mas sim, pelo sentimento íntimo de também pertencer a uma mesma civilização: a civilização negro-africana. Quando a mesma civilização encontra-se reproduzida em contextos não-africanos, alguns críticos a chamam de civilização “neoafricana”. É o termo usado, por exemplo, por um crítico como Janheiz Jahn³¹.

Jahn é particularmente interessante na medida em que sendo europeu soube entender as motivações e as razões que levam a *intelligentsia* africana a falar da África e de suas culturas no singular. No seu livro, *Las Culturas Neoafricanas*, ele mesmo usa o singular para tratar das culturas africanas e justifica:

Este libro se intenta exponer coherentemente la cultura neoafricana. Es una cultura que se construye sobre dos componentes. El elemento europeo es ampliamente conocido, de tal modo que el lector lo puede percibir sin mayores dificultades. El elemento africano tradicional será estudiado en mayor extensión, y será expuesto tal como aparece a la luz de la cultura neo-africana. Este requiere una justificación, pues se objetará nunca ha habido una cultura africana tradicional como unidad total, sino solamente una pluralidad de diferentes culturas “primitivas”, y para fundamentar a objeción se remite a las investigaciones más o menos exactas de de los etnólogos. Ahora bien, hasta cierto grado es una cuestión de interpretación el que se entienda una pluralidad como unidad o no. La investigación europea ha tenido siempre a la vista la pluralidad sin prestar mayor atención al denominador común. A la luz de la cultura neoafricana, por el contrario, lo que se acentúa es la unidad. (...). El África representada pelos etnólogos es una leyenda en la que se creía. La tradición africana que se muestra a la luz de la cultura neoafricana quizá también es una leyenda, pero es una leyenda en la que cree la *intelligentsia* africana. Y es su perfecto derecho declarar como los auténticos, justos e verdaderos elementos de su pasado aquellos que considera como tales. Si a un cristiano se le pregunta por la esencia del cristianismo, remitirá al mensaje evangélico del amor al prójimo y no a la inquisición. (...) Durante varios siglos, el África ha tenido que sufrir bajo la imagen que Europa se había hecho del pasado africano. Durante todo ese tiempo, la idea europea era “verdadera”, es decir, eficaz. Pero el presente y el futuro son

³¹ Autor do livro *Muntu: Las Culturas Neoafricanas*.

determinados por aquella idea que la intelligentsia africana se crea acerca del pasado africano. De esta manera, la cultura neoafricana se presenta como continuidad, como una legítima sucesora de la tradición. Sólo donde el hombre se siente como heredero y sucesor, posee la fuerza para un nuevo comienzo³².

Sabemos que pensar a África e suas culturas no singular é uma problemática que veio à tona por causa das teorias pós-colonialistas. Essas teorias se fundamentam na obra *Orientalismo* do escritor e crítico cultural Edward Said, publicada em 1978. Nela, o autor lança as bases teóricas permitindo estudar e analisar as produções literárias das antigas colônias como literaturas autônomas. Alguns críticos influenciados por essas teorias as aplicaram ao continente africano. Foi o caso de Kwame Antony Appiah, um dos teóricos mais críticos da Negritude.

Conforme Kabenguele Munanaga em *Negritude: Usos e Sentidos*, com respeito à questão da unidade negro-africana, duas tendências aparecem na bibliografia especializada. O primeiro grupo baseia-se nas diferenças e encara o continente africano como um mundo diverso culturalmente. O segundo ultrapassa o primeiro, acha que as semelhanças nos povos africanos apresentam uma certa unidade, uma configuração de caracteres que confere ao continente africano a sua fisionomia própria. Chamada civilização no singular, ou, para utilizar um termo mais recente, *africanidade*, ou ainda *africanitude*, ela se limita apenas à África subsaariana, ou seja, a África dita negra.

Kabengele Munanga destaca como a Negritude foi muitas vezes criticada por querer unir artificialmente povos geográfica, histórica e culturalmente diferentes. Porém, apesar de reconhecer que já foi ultrapassado o tempo em que se sonhava com uma África unida, indivisível, preservada e uniforme, ele confirma a existência de uma unidade cultural entre os negros do continente africano. Para Kabengele Munanga, apesar das diversidades étnicas dos Estados atuais, compostos por vários grupos de línguas diferentes; as etnias, na sua maioria, tiveram e têm proximidade geográfica e contatos

³² JAHAN, Janheinz. *Muntu: las culturas Neoafricanas*. México – Buenos Aires: Editora Fondo de cultura Económica, 1963, p. 15.

históricos comprovados pelas migrações. A tal ponto que essa diversidade esconde semelhanças importantes destacadas por pesquisadores e cientistas como Leo Frobenius, M. Herkovits, F. Ratzel, H. Baumann, Denise Paulme e, sobretudo Cheikh Anta Diop. Todos esses intelectuais mostraram que apesar da diversidade africana, há linhas fundamentais que caracterizam a África como uma civilização. Para evitar toda confusão entre os conceitos de cultura e civilização, observa Kabenguele Munanga não haver oposição entre ambos. A diferença estaria no fato de que as civilizações não constituem realidades imediatamente perceptíveis para as pessoas que delas participam. Cada cultura concreta seria ligada a uma sociedade determinada, cujos membros teriam dela a consciência. Porém, delimitar civilização seria tarefa exclusiva de cientistas, afirmou K. Munanga.

Resumindo, no que diz respeito essencialmente ao uso literário da terminologia negro-africana, acreditamos que esta questão deve ser tratada no âmbito da história das literaturas africanas em geral e, assim, se justifica amplamente ao fazer referência a um conjunto de países africanos negros (em nossa tese, essencialmente, os de língua francesa). Esses países desenvolveram literaturas cujos traços comuns constituem o que o crítico Ángel Rama, ao referir-se às literaturas do continente sul-americano, denominou como *comarca*³³ literária. A *comarca* literária representaria então um conjunto de literaturas que teriam as mesmas características.

Ao focalizar o continente sul-americano em suas pesquisas, Ángel Rama não ignorava as diferenças entre os mundos da herança lusitana e os da herança espanhola, nem lhe escaparam as contribuições africanas e indígenas. No entanto, ele estava convencido de que, além destas diferenças, era possível concretizar - com fundamento - a idéia de uma história comum das literaturas e das culturas da América Latina.

Acreditamos também que foram os mesmos motivos (idéias de uma história comum das literaturas e das culturas), no que diz respeito à literatura dos países africanos negros de língua oficial francesa que levaram a crítica

³³ O conceito de "*comarca literária*" está desenvolvido na obra *Ángel Rama* organizada pelos professores Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. Vasconcelos e publicada pela EDUSP em 2001.

Lylian Kesteloot³⁴, a recusar a terminologia “pós-colonial” no lugar da terminologia negro-africana. Segundo a crítica, essa terminologia estaria fundamenta na existência de uma civilização, ou seja, de especificidades que se encontrariam nas crenças, costumes e na experiência histórica - escravidão, colonização e independência - destes povos. Portanto, o uso dessa terminologia teria um respaldo histórico importante que não seria possível negligenciar ou apagar de repente.

Seguindo as trilhas do crítico Ángel Rama, podemos afirmar que a literatura negro-africana pode ser estudada como uma *comarca* literária com respaldo histórico e cultural. No entanto, pensar em uma literatura negro-africana é também refletir sobre o cânone literário numa perspectiva pós-colonial.

1.2 Questão de cânone

A palavra cânone tira sua origem da tradição religiosa católica. Aplicada à literatura religiosa era o conjunto de livros reconhecido pela igreja como parte da Bíblia. Os livros que não entravam no cânone eram simplesmente considerados não autênticos. Como podemos reparar, falar de cânone é falar de seleção, ou seja, separar o que seria verdadeiro do falso. O mesmo termo foi usado na literatura por transferência semântica com o intuito de estabelecer uma forma de hierarquização das literaturas e por consequência dos escritores. Pertence ao cânone todo escritor reconhecido como tal pelas instituições legitimadoras como as escolas, os diversos prêmios literários, as academias de letras, etc.

³⁴ Lylian Kesteloot é uma especialista reconhecida da literatura negro-africana. Pesquisadora no instituto literário da Universidade de Dakar (IFAN) e encarregada de um seminário no CIEF (Literatura francófona) na Sorbonne – Paris IV. Ela já publicou uma antologia da literatura negro-africana.

Com relação à literatura em geral, as regras de uma literatura canônica sempre foram ditadas pelo Ocidente por intermédio das instituições legitimadoras cuja representação por excelência é o prêmio Nobel de Literatura. Porém, nunca na história da literatura universal, o cânone foi tão questionado como em nossa época moderna (mais ou menos desde os anos 1920 até hoje). O vento de liberdade que soprou sobre o mundo no século XX com a emergência política e cultural da maioria das antigas colônias, de grupos minoritários dos próprios centros hegemônicos, abalou os fundamentos deste cânone. O multiculturalismo, uma das correntes que surgiu dessa inquietação profunda, propõe o direito à expressão de todas as minorias.

Portanto, se o cânone não desapareceu totalmente enquanto modo de seleção literária devido à existência dos prêmios, das academias e dos demais modos de legitimação, ele perdeu a sua rigidez na medida em que várias literaturas ditas “menores” começaram a ser consideradas dignas de interesse como é o caso das literaturas emergentes.

Diante da emergência dessa diversidade literária a idéia de uma Europa toda poderosa, centro de uma “cultura mundial”, começa a perder fôlego. É neste contexto de total inquietação que surge das profundezas dos mares como um deus olímpico, o último defensor de um cânone hoje questionado: trata-se do crítico americano Harold Bloom. Em o *Cânone Ocidental*, ele mostra claramente sua hostilidade diante de uma idéia da expansão do cânone. Na seleção dos vinte e seis livros que serviram de base para o estabelecimento do seu cânone ocidental, o critério base de sua seleção é a “estranheza”, ou seja, algo que todas as obras canônicas teriam em comum:

Com a maioria desses vinte e seis escritores, tentei encarar diretamente a grandeza: perguntar o que torna canônico o autor e a obra. A resposta, na maioria das vezes, provou ser a estranheza, um tipo de originalidade que ou não pode se assimilada ou nos assimila de tal modo que deixamos de vê-la como estranha. [...] Quando se lê pela primeira vez uma obra canônica, encontra-se mais um estranho, uma surpresa misteriosa, do que uma realização de expectativas. Assim lidos, tudo que *A divina comédia*, *Paraíso perdido*, *Fausto Parte Dois*,

Hadji Murad, Peer Gynt, Ulysses têm em comum, é seu mistério, sua capacidade de fazer-nos sentir estranhos em casa.³⁵

Para sustentar tais idéias, Harold Bloom elabora um método que denomina a teoria da influência. Segundo esta teoria, uma literatura não se cria do nada. Um romance só poderia ser criado inspirado em outro romance porque seu autor bebeu nas águas de outro, estabelecendo assim uma tradição literária. Para Bloom, a literatura não deveria ter outra preocupação a não ser a própria literatura. Todas as demais preocupações, sobretudo sociais, não fariam parte dos papéis da literatura. Assim descarta também a crítica de conotação marxista que estabelece elos entre literatura e sociedade.

Cabe salientar que apesar das diversas formas de literatura que encontramos hoje, Harold Bloom faz parte - como o destaca tão bem a crítica moçambicana Ana Mafalda Leite – dos críticos ou teóricos que acreditam ainda ser possível construir a literatura numa espécie de “zona incontaminada” da ideologia atribuindo para essa um prestígio especial isolada de outras formas de discurso³⁶.

Harold Bloom não pára aí. Sob as alegações de que se um cânone existe é para pôr limites, desqualifica em sua seleção da literatura canônica todas as literaturas dos países pós-coloniais e dos grupos minoritários como o feminismo e as produções escritas de ênfase social. Assim, se insurge contra os multiculturalistas e toda a crítica apoiando uma literatura mais democrática: “O Cânone Ocidental, apesar do ilimitado idealismo dos que gostariam de abri-lo, existe precisamente para impor limites, para estabelecer um padrão de medida que é tudo, menos político ou moral”.³⁷

Ao acompanhar as trilhas do pensamento deste crítico, podemos facilmente deduzir que para ele, as literaturas dos países pós-coloniais ou periféricos seriam simplesmente manifestações não-literárias, ou seja,

³⁵ BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Trad. Santarrita Marcos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, p. 12-13.

³⁶ Cf. LEITE, Ana Mafalda: *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Maputo: Imprensa Universitária, 2003.

³⁷ LEITE, Ana Mafalda: *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Maputo: Imprensa Universitária, 2003, p. 42

subliteraturas, na medida em que a maioria delas reivindica sua filiação a uma tradição oral ao passo que a literatura européia se fundamentaria em uma tradição escrita. Sob esse ângulo, apenas uma literatura seria digna de interesse: a literatura ocidental.

A busca de autonomia imprescindível para as literaturas emergentes não foi sempre bem vista (como demonstra muito bem o crítico Harold Bloom). Uma análise das relações internacionais mostra claramente que esta atitude não é só um fenômeno literário. Nas demais áreas como a política e a economia, o fenômeno é menos mascarado ao passo que nas artes e na literatura se configura de forma mais sutil. Essa atitude começa porém a ser desmascarada.

Segundo Ana Mafalda Leite³⁸, haveria muitas atitudes subjacentes nas formulações discursivas em relação à África. Uma delas é a paternal talvez ainda com resquícios coloniais, que enxerga o outro com distância e tolerância, mas sem reconhecer de fato sua maturidade e autonomia. Nessa perspectiva, discutir o cânone significaria questionar um sistema de valores instituído por grupos detentores de poder cultural, que legitimam um repertório, com um discurso por vezes globalizante. Esta questão está ligada, como já salientamos, à exclusão de uma produção oriunda de grupos minoritários, nos centros hegemônicos e de uma produção literária oriunda dos países que passaram pela colonização.

Uma das grandes contribuições teóricas para refletir sobre a problemática do cânone foi do crítico Edward Said, cujas propostas sobre as literaturas pós-coloniais estabeleceram os fundamentos teóricos da existência de tradições literárias calcadas nas tradições locais e cujo resgate seria indispensável.

As propostas de Said salientam a importância da variante em relação à norma. Na literatura brasileira cuja problemática da cópia das fontes européias foi sempre questionada, a crítica já reconhece a sua formação genuinamente brasileira. Ou seja, em ambiente novo, o que era classificado como cópia passara por um processo de adaptação que a torna muito diferente da original.

³⁸ Ibid., Passim.

Isso foi possível graças à dialética entre o local e o universal (como o ressalta bem o crítico Antonio Candido) e segundo a teoria de transculturação de Ángel Rama.

Outro ponto importante a destacar nessa questão de cânone, é o da avaliação e valor das literaturas ditas emergentes. São aspectos problemáticos na busca de critérios para institucionalização destas literaturas. De que lugar crítico escreve, por exemplo Harold Bloom na sua atribuição de mérito ou de estranheza? Ou seja, quais seus fundamentos teóricos quando julga ser uma literatura canônica ou não?

Para Ana Mafalda Leite, a avaliação e o valor, tal como o sentido, não são qualidades intrínsecas, mas nascem da relação entre o objeto e certos critérios estéticos e institucionais. Ao rebater a corrente crítica que só privilegia fontes escritas Leite ressalta que não deixa de ser pertinente que quem tem laços mais estreitos com a oralidade tem uma apreciação diversa daqueles que secularmente evocam a tradição escrita.

Segundo essa crítica, haveria nas literaturas das antigas colônias uma espécie de “reivindicação formal” fruto de uma tradição cultural e também de uma necessidade de criação de novos campos literários. Nesse ínterim, as propostas resultam numa enunciação por muitas vezes desconhecida, do ponto de vista crítico ocidental. Dessa forma, não é de estranhar se um crítico como Harold Bloom julga essas literaturas desprovidas de valor literário.

Na maioria das vezes, o crítico ocidental pouco acostumado a tais literaturas tende a julgá-las, ou pouco cultas, ou desprovidas de novidade, simplistas, mesmo imperfeitas. Para Ana Mafalda Leite que denomina essas literaturas de “mutantes”, elas podem despistar o olhar que procura a reprodução dos seus próprios modelos. Um aviso que vale tanto para a narrativa negro-africana como para um romance como *Macunaíma*.

As literaturas emergentes – sobretudo as literaturas africanas - com resultado combinatório de narrativas tradicionais orais oferecem, na verdade, alternativas à maneira de construir a estrutura narrativa, ao incluírem muitas formas oriundas da oralidade como o provérbio, o canto, o conto, a

dramatização, etc. Isso será exemplificado no estudo consagrado ao *Macunaíma* e a narrativa negro-africana nesta tese.

Deste modo, depois de definir o que entendemos por “negro-africano” e, antes de abordarmos a questão do romance negro-africano e *Macunaíma* - como práticas romanescas que surgem em condições pós-coloniais, isto é, como reformulação ou re-escrita e não continuação de prática discursiva européia -, realizaremos uma pequena digressão com o objetivo de apresentar, de maneira sumária, a literatura negro-africana.

1.3 Gênese de uma literatura.

Sem mencionar uma data exata, o nascimento político e literário dos povos negro-africanos de países de língua francesa (do ponto de vista da história ocidental) inicia-se durante a primeira metade do século XIX com a *expansão* colonial. Portanto, se o continente africano possui uma civilização oral milenar, a literatura escrita é uma questão que surge no século XX. Deste modo, comparada à literatura escrita brasileira, é uma literatura ainda jovem.

As primeiras manifestações literárias são escritas pelos colonizadores. Trata-se da chamada literatura colonial de conotação muito mais etnológica do que propriamente literária e marcada por um ponto de vista unilateral: a visão do colonizador. O negro era representado de maneira caricatural e desumanizado. Era simplesmente o primitivo, ou seja, aquele que deveria ser catequizado e civilizado.

Da fase colonial, chegamos à literatura indígena³⁹. Esse período é marcado pela publicação de *Batouala*, o romance que será considerado por grande parte da crítica como o precursor da literatura negro-africana. De fato, *Batouala*, escrito em 1921 por René Maran⁴⁰, foi neste mesmo ano

³⁹ É a literatura produzida pelos negro-africanos antes das independências.

⁴⁰ René Maran (1887-1969) nasceu na Martinica. Criado na França, se torna administrador de colônia. Na África, escreve seu primeiro romance, “Batouala”. Por ter sido o primeiro negro a escrever contra o regime colonial, foi considerado como precursor do romance negro-africano pelos criadores do movimento da Negritude.

contemplado com o prêmio literário francês *Goncourt*⁴¹. Apesar desse reconhecimento internacional, o autor sofreu perseguições por parte da administração colonial. Seu único “delito” seria ousar descrever, em um estilo realista, os danos da colonização na organização política e social dos povos africanos. Nesse romance, René Maran conseguia expor de maneira clara os motivos - naquela época ainda mascarados - da empreitada colonial, isto é, a exploração econômica.

Porém, apesar da importância do romance de René Maran, por si só, ele não explica a emergência da literatura negro-africana. Houve outros fatores entre os quais vale mencionar a criação da Negritude (primeiro movimento literário para a emancipação dos povos africanos colonizados), a influência dos movimentos literários da vanguarda internacional como o surrealismo e o cubismo sobre os poetas e escritores africanos e a dos negro-americanos que pregavam o *panafricanismo*⁴². Cada um desses acontecimentos, como veremos, teve papel decisivo na consolidação da literatura negro-africana.

Com a expansão colonial, os europeus introduziram um sistema de ensino (a Escola) no continente africano. O objetivo era formar colaboradores para facilitar o processo de colonização cultural e a exploração econômica. Alguns jovens viajavam à Europa para concluir os estudos (no caso das colônias francesas, para a França).

Nesse ínterim, surgia nos anos quarenta, num contexto mundial, uma geração de intelectuais que lançava o movimento Negritude⁴³. Eram eles Aimé Césaire, da Martinica, Léon Gontran Damas da Guiana francesa e Léopold Sedar Senghor do Senegal. Esses futuros ícones da Negritude encontravam-se na França como estudantes de seus respectivos países. Naquela época, Paris - a capital literária mundial e local privilegiado das vanguardas internacionais - estava em grande ebulição. Era a vez da África e das culturas ditas primitivas. Pintores como Pablo Picasso, Georges Braque, Matisse etc. fundamentando-se

⁴¹ O Prêmio Goncourt faz parte ainda hoje do universo literário francês.

⁴² Importante movimento criado pelos negros americanos cuja principal meta era o retorno para a África, a terra ancestral.

⁴³ A Negritude enquanto movimento literário e de emancipação política surge com esses três intelectuais. Porém, se o movimento teve como bandeira a luta pela emancipação social e política do negro em geral, a vertente literária do movimento se desenvolveu muito mais nos países africanos de língua francesa.

na arte africana, realizavam uma verdadeira revolução na arte européia. Na música era o tempo do jazz afro-americano de origem africana. Na literatura, um escritor como Blaise Cendrars lançava a *Antologia negra de contos e poemas* e os *pequenos contos africanos para crianças brancas*. Philippe Soupault, um surrealista, escrevia um romance intitulado *Negro branco*. Guillaume Apollinaire, no seu famoso poema “zone” evocava os “fetiches” da Oceania e da Guiné.

Semelhantemente aos modernistas brasileiros que descobriram o Brasil a partir de Paris, os jovens poetas africanos perceberam em Paris elementos que atestavam da existência de uma cultura e civilização essencialmente negras. Nos vanguardistas, principalmente nos surrealistas, encontravam elementos de identificação. O surrealismo recusava o racionalismo ocidental predominante na arte e na literatura. Expressava uma revolta geral diante dos valores da sociedade burguesa, colocando em primeiro lugar a criação artística, o inconsciente e a magia. Em Paris, havia contatos permanentes entre os jovens africanos e os poetas surrealistas. A aproximação ao surrealismo explicava-se também pelo fato de que, a escrita surrealista ia ao encontro da fala africana: ruptura com a versificação, uso do ritmo interior, alternando entre tempo fraco e tempo forte, quebrando a estrutura rítmica do verso clássico. O legado desse movimento na poesia negro-africana será a prática do verso livre e a expressão da revolta contra o sistema colonial.

Essa revolta expressa na poesia dos poetas da Negritude era consequência também do contato com os escritores negro-americanos. No entanto, essa influência afro-americana seria muito mais ideológica do que literária. Naquela época, os negros americanos pregavam o Panafricanismo, um movimento cujo propósito era reunificar os negros de todos os continentes. O Panafricanismo será bastante importante para compreender o quadro ideológico e político em que se desenvolveu a Negritude literária: tomada de consciência racial, afirmação da “africanidade” dos negros do mundo, recusa à assimilação e à aculturação. Nomes emblemáticos da luta racial na sociedade americana, como William Du Bois e Marcus Garvey serão vistos como referências pelos futuros criadores da Negritude.

Do conjunto dessas influências surgirá a Negritude, um movimento que pretendia opor-se à teoria da “tábula rasa” usada pelo Ocidente para justificar a colonização e, segundo a qual os negros eram sem cultura e sem civilização. A *Negritude* se definia como a afirmação dos valores culturais dos negros. Para um crítico como Jean-Paul Sartre, constituía um movimento dialético cuja tese era a afirmação teórica e prática da superioridade do branco e a posição da Negritude como antítese, ou seja, a negação da negação do negro. A Negritude foi um movimento que teve grande impacto sobre todos os escritores negro-africanos em geral nos anos que antecederam as independências dos países africanos de língua francesa, inglesa e portuguesa.

Em realidade, tal movimento não almejava só negar a tese da pretendida superioridade racial européia. Para Senghor, um de seus fundadores, o objetivo principal era construir um mundo sem preconceito racial. No entanto, estava consciente de que antes de chegar a esta fase construtiva, era necessário destruir todas as teses mentirosas alegadas pelo homem europeu para inferiorizar o negro e justificar a colonização. Daí o traço “guerreiro” deste movimento que também buscou a conciliação e reconciliação entre todos os povos. O intuito do movimento era trazer sua contribuição na construção de uma “civilização do universal” e não na construção de uma “civilização universal”, caso da moderna civilização globalizada atual. Escreve Kabengele Munanga:

O exame da produção discursiva dos escritores da Negritude permite levantar três objetivos essenciais: buscar o desafio cultural do mundo negro (a identidade negra africana), protestar contra a ordem colonial, lutar pela emancipação de seus povos oprimidos e lançar o apelo de uma revisão das relações entre os povos para que se chegasse a uma civilização não universal como a extensão de uma regional imposta pela força, senão uma civilização do universal, encontro de todas as outras, concretas e particulares⁴⁴.

A poesia (mais do que o romance) será a forma de expressão privilegiada pelos escritores negro-africanos na fase de lutas contra a opressão

⁴⁴ Cf. MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Editora Ática: São Paulo, 1988. p.43-44.

do colonizador. O poema traduzia melhor essa revolta. Para eles, a expressão poética não devia ser limitada a uma simples questão formal, mas sim vincular-se a uma corrente ideológica, isto é, uma poesia militante que permitisse avaliar o mundo e, ao mesmo tempo, preservar a memória cultural africana. Isso demonstra a conscientização do poeta negro-africano e sua função histórica na luta pela independência política de seu país contra a aculturação e assimilação passivas. Guy Tirolien, em seu poema intitulado: “Senhor não quero mais ir à escola deles” rebela-se contra a escola, fundamento da civilização ocidental e instrumento por excelência de aculturação e de assimilação. Vejamos:

Senhor! Estou cansado.

Nasci cansado.

E muito andei desde o cantar do galo.

E bem alta é a colina que leva para a escola deles.

Senhor, não quero mais ir à escola deles,

Por favor, faça com que eu não volte mais para lá (...) ⁴⁵

Durante muito tempo a escola foi vista de maneira ambígua pelos intelectuais africanos. Ora como sinônimo de progresso, isto é, como forma de superar as contradições das próprias sociedades tradicionais africanas, ora tida como a maior ameaça à sobrevivência dessas sociedades. No poema de Guy Tirolien, a escola é sinônimo de ameaça.

O terceiro momento da literatura negro-africana é dominado por temas engajados e recorrentes como: a revolta e denúncia da exploração colonial, a destruição das sociedades tradicionais, a afirmação de uma civilização negro-africana, a nostalgia de uma África ancestral, a visão de um mundo multirracial com a contribuição cultural africana, a opressão colonial, o perdão, a paz, as tradições. A mulher símbolo da mãe - África, etc.

⁴⁵ Cf. KESTELOOT, Lilyan. *Antologie negro-africaine: panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du xx siècle*. Belgique: Marabout, 1987, p. 137. (Tradução nossa).

Vejamos trechos de dois poemas que exemplificam alguns desses temas. O primeiro poema de autoria do poeta marfinense Bernard Dadié aborda a temática racial. O poeta agradece a Deus por ter sido criado negro:

Agradeço-lhe meu Deus,
por ter-me criado negro,
por ter feito de mim,
a soma de todas as cores,
posto na minha cabeça o mundo.
O branco é uma cor de circunstância.
O negro a cor de todos os dias.
E levo o mundo desde a primeira tarde⁴⁶ (...)

O segundo poema diz respeito à importância da mulher na poesia negro-africana. O poeta Senghor canta a mulher negra, fonte de beleza e símbolo da própria África:

Mulher nua, mulher negra
Vestida de sua cor que é vida, de sua forma que é graça.
Na sua sombra, cresci, a doçura de suas mãos cobria meus olhos⁴⁷ (...)

Nesta fase da literatura negro-africana, cabe ressaltar o papel preponderante de uma revista como *Présence africaine* criada por Alioune Diop em 1947 e patrocinada por intelectuais franceses, famosos na época, como Michel Leiris e Jean - Paul Sartre. Essa publicação oferecia aos intelectuais negros de todas as origens uma plataforma de encontros e de reivindicações culturais e seu papel seria determinante para o reconhecimento da voz dos colonizados na França. Além disso, a publicação de algumas antologias como as de Léon Gontran Damas (1947), de Senghor (1948) e *os contos de Amadou Koumba*, de Birago Diop (1947), contribuiu para trazer à luz a literatura negro-africana.

⁴⁶ Ibid. (Tradução nossa)

⁴⁷ LEOPOLD, Sédar Senghor. *Poèmes*. Paris: Seuil, 1984. (Tradução Nossa)

Depois dessa fase dominada pela Negritude e pelo gênero poético, a literatura negro-africana no período que antecede aos processos de independência passa à quarta fase, marcada pela contestação da própria Negritude. Essa atitude era reflexo das mutações ocorridas na sociedade africana às vésperas das independências. A nova geração de escritores como Mongo Beti, Sembène Ousmane, Frantz Fanon etc., considerava as idéias defendidas pela Negritude pouco justificáveis numa África liberta do sistema opressivo colonial. Para eles, a Negritude enquanto movimento literário estava ultrapassada, isto é, o contexto histórico havia mudado e a literatura deveria acompanhar as mudanças. Nesse momento surge o romance histórico realista cuja maior preocupação será questionar o legado colonial e sobretudo retratar o conflito entre tradição e modernidade.

A partir de 1960, a literatura negro-africana é direcionada para os temas ligados à nova situação de independência. A luta do escritor não será mais contra o poder colonial, mas sim contra os dirigentes africanos que herdaram esse poder. Desta vez, o meio de expressão mais adequado é a forma romanesca. O romance parecia ser o gênero mais adequado para recriar as transformações sociais em curso: a literatura começa a denunciar o nepotismo das classes dirigentes, o divórcio entre intelectual e povo, o neocolonialismo e as novas formas de imperialismo cultural. O grande clássico desse período é o romance *Le Soleil des Independances* (1968) do escritor marfinense, Ahmadou Kourouma.

De 1970 até o início dos anos oitenta, surge no romance negro-africano de língua francesa uma preocupação com os abusos das novas ditaduras. Essa situação era uma nova forma de se comprometer com a realidade social, ou seja, uma nova forma de literatura voltada para a denuncia da situação social.

Hoje, para a crítica negro-africana em geral, a forma do romance negro-africano começa a ser delineado. Este tiraria sua forma da oralidade e, sobretudo do conto. Para o crítico francês Jacques Chevrier, a tendência dos escritores africanos em explorar a tradição oral decorreria do desejo de escrever um romance segundo o modelo do conto popular. Desse modo, a “mistura” da oralidade com a escrita influenciaria de forma notável a técnica

narrativa. É o caso da prática da colagem encontrada nos romances negro-africanos. Essa colagem consistiria em inserir no corpo do texto fragmentos (provérbios, contos, fábulas) ou um operador da oralidade (um velho, um *griot*, um contador de histórias).

Porém, se no início o que se conhecia como literatura negro-africana constituía algo bem abrangente, na medida em que estavam incluídas todas as produções dos escritores oriundos das antigas colônias francesas, como: Martinica, Guadalupe, Reunião, Madagascar, África do Oeste e do Centro, Haiti etc., hoje, essa literatura está bem restrita à literatura dos países negro-africanos. Existe uma literatura negro-africana dos países de língua portuguesa, inglesa e francesa. Ao longo de nossa tese, é a literatura da *comarca* francesa – de acordo com o conceito estabelecido por Ángel Rama – que mencionaremos de forma analítica daqui em diante. Uma *comarca* literária que se distingue essencialmente da literatura ocidental pela extrema valorização da oralidade e da tradição oral na literatura. Encontramos também a presença desses elementos em *Macunaíma*. Entretanto, a relação dos escritores negro-africanos com a tradição oral é bem diferente com aquela que Mário de Andrade estabelece com o folclore ou a tradição popular. Apesar disso algumas vezes, há convergências. No próximo capítulo, nossa tarefa será a de explicitar tais divergências e convergências.

Capítulo 2 - A narrativa negro-africana e *Macunaíma*: da oralidade à escrita.

2.1 Oralidade, tradição e literatura.

Atualmente destacar a importância da oralidade na literatura parece não ser mais tão relevante após vários estudos que salientam este fato. Um desses é o de Paul Zumthor que analisa em seu livro, *A Letra e a voz*, como a voz sempre precedeu a escrita na tradição literária européia. Ele também desfaz a tese de uma tradição literária essencialmente escrita. Segundo Zumthor, a oralidade sempre precedeu ou caminhou junto com a escrita. É à mesma

conclusão que chega o escritor africano Amadou Hampaté Bâ, para quem a oralidade é mãe da escrita.

Apesar desses dois homens da literatura mundial concordarem sobre a importância da oralidade na escrita, a relação escrita / oralidade não se apresenta da mesma forma em todas as literaturas. Nas literaturas ditas hegemônicas, o papel da oralidade não parece ter tanta importância quanto nas literaturas periféricas. Na África e em vários países da América do Sul, apesar de séculos de colonização europeia e da ação predatória da civilização ocidental, muitas civilizações ditas atrasadas continuam vivas e exercem grande influência sobre as manifestações artísticas e religiosas desses povos.

Para um estudioso das literaturas periféricas, essas tradições orais africanas ou americanas não podem ser confundidas com as tradições orais originárias do folclore ou da tradição popular dos países europeus. Infelizmente, ao lidar com tais tradições não-europeias, muitos estudiosos as tratam como se fossem manifestações folclóricas ou populares. No contexto africano, isso pode ser um grande engano. Como observa Amadou Hampaté Bâ, não é possível entender a história e a mentalidade dos povos africanos sem entender primeiro o funcionamento da tradição oral:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África⁴⁸.

Na África, a tradição oral é uma coisa, o folclore ou a cultura popular é outra. Essa confusão entre tradição oral africana, folclore e cultura popular é devida à própria antropologia. Os antropólogos, no intuito de captar a mentalidade do homem “primitivo”, não hesitaram em estabelecer uma homologia entre as práticas culturais ainda conservadas na memória das

⁴⁸ BÂ, Amadou Hampaté. “A tradição Viva” In: *História Geral da África*, São Paulo: Unesco, 1982, p.181.

camadas populares das sociedades européias e as culturas dos chamados povos primitivos como os africanos e os indígenas das Américas. Daí, a conclusão de que todos os povos possuem seu folclore, definindo o folclore como forma de sobrevivência de uma cultura mais elaborada nas camadas populares.

Artur Ramos⁴⁹ estudou as culturas negras sob esta perspectiva. Ele verá, por exemplo, nas religiosidades afro-brasileiras, remotas reminiscências de antigas culturas africanas, ou seja, o resultado da degradação das culturas originais africanas. Ele afirma: “O negro brasileiro atual já não conserva a lembrança desses mitos primitivos. Mas ficou dormindo no seu inconsciente coletivo a força emocional que outrora os criou.”⁵⁰

Artur Ramos nos mostra claramente o processo pelo qual teriam passado essas tradições afro-brasileiras em terras brasileiras: o processo de “degradação”. Isso, porém, não altera a relação dessas culturas com as culturas negro-africanas. As diferenças entre as duas formas de culturas existem, porém elas conservam o mesmo princípio que as movem: a força vital. Nos capítulos 3 e 4 desta tese, teremos a oportunidade de melhor explicitar o funcionamento desse princípio vital.

Na África, essas manifestações culturais fazem parte daquilo que se chama tradição oral. Algumas vezes elas são chamadas abusivamente de manifestações folclóricas. Na verdade, há um vazio semântico para melhor caracterizar as culturas africanas ainda fortemente presentes na vida do africano moderno. Na literatura africana escrita, ficou registrado o termo

⁴⁹ Antes de falarmos de Artur Ramos, é necessário salientar o pioneirismo de Nina Rodrigues na questão do estudo do Negro no Brasil. A este é atribuída a primazia dos estudos científicos relativos a manifestações culturais de origem africana no Brasil. Seus trabalhos aparecem no final do século XIX, num momento em que, conforme explica Roger Bastide (1961), finda a escravidão, se colocava como uma necessidade o conhecimento do negro para sua melhor integração na sociedade brasileira. Infelizmente, constatações já registradas por Bastide, os “preconceitos raciais da época em que foram escritos seus livros deformaram as melhores páginas” (1961:7). Posteriormente, os trabalhos iniciados por Nina Rodrigues foram retomados por vários estudiosos. Artur Ramos publicou um certo número de trabalhos todos na sua grande maioria intimamente ligados à problemática do negro no Brasil. Para explicar aquilo que pensava ser a “degradação” das culturas africanas no Brasil, formulou a teoria da “aculturação”. Conforme essa teoria haveria a corrupção de um valor cultural mais fraco em contato de outro mais forte. Na observação de Ramos, haveria uma constante “desafricanização” desses vestígios. Esse assunto está desenvolvido no seu livro, *As Culturas Negras no Novo Mundo*.

⁵⁰ Cf. RAMOS, Artur. *O Folclore Negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Casa do estudante do Brasil. s/d.

“tradição”. É por isso que alguns escritores são identificados como “tradicionalistas”. A tradição oral é o manancial dos escritores da literatura negro-africana. Talvez seja por isso que a crítica Ana Mafalda Leite sustenta que há no escritor africano uma tendência em revestir a memória da tradição oral de um estatuto literário.

As tradições orais são tão importantes na literatura moderna africana que muitos escritores se inspiraram nelas, criando uma forma de hibridismo cultural. Uma das consequências é, por exemplo, o fato de não raramente alguns escritores africanos recusarem o título de autor. Preferem ser considerados, simplesmente, como tradutores. Isso acontece quando retratam um fato que lhes foi contado por um dos mestres da sociedade tradicional ou quando registram uma epopéia. No primeiro caso podemos lembrar o escritor Amadou Hampaté Bâ com sua obra *L'Étrange Destin de Wangrin*.

No prefácio desta obra, o escritor explica como lhe foi narrada a história de seu herói Wangrin. Essa seria a história verídica de um famoso intérprete que conhecera pessoalmente em 1912. Wangrin, conforme Amadou Hampaté Bâ, era uma pessoa incomum numa África ainda colonial. Falava várias línguas africanas e dominava tão bem a língua de Molière quanto os nativos da França, o que fazia dele o intérprete mais requisitado pela administração colonial. Era rico, poderoso e - o mais extraordinário - em alguns momentos, desafiador da ordem colonial: um verdadeiro herói. É a história deste homem singular – naquela época - que o escritor confessa ter transformada em romance.

Transformar essa história verídica em romance foi segundo Ampaté Bâ a realização de uma promessa feita ao próprio Wangrin. O que dizer diante de tal argumento? O livro seria uma biografia? Da maneira como está escrito, a dúvida é grande. Podemos acreditar nas palavras de um autor ao saber que a literatura é um jogo de mascaramento e desmascaramento entre escritor e leitor? A literatura não seria também a arte do fingimento?

Um crítico ocidental não versado em tradição oral africana poderia afirmar que acreditar em tais alegações seria entrar no jogo do escritor ou comprovar ingenuidade, uma vez que a literatura restringir-se-ia ao verossímil e não à realidade em si. Porém, por ser Amadou Hampaté Bâ um escritor africano, vale considerar um fator muito importante: o aspecto cultural, ou seja,

o peso da tradição que faz com que mesmo sendo essa literatura escrita, ela sofre influências que a tornam específica. Uma dessas influências é o valor da palavra. É justo que se faça menção às palavras de Hampaté Bâ sobre a questão:

Nas tradições africanas – pelo menos nas que conheço, que são as de toda a zona de savana ao sul do Saara – a palavra falada além de seu valor moral fundamental, possui um caráter sagrado que se associa a sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Sendo agente mágico por excelência e grande vetor de “forças etéricas”, não pode ser usada levianamente.⁵¹

Por ter uma origem divina, na maioria das culturas africanas a palavra dada deve sempre ser respeitada. Uma promessa torna-se uma dívida. Sendo assim, conhecendo o valor da palavra dada neste contexto cultural, não podemos duvidar da sinceridade do escritor Amadou Hampaté Bâ. É evidente que tal consideração sobre a palavra é muito problemática na medida em que coloca em xeque a relação do escritor com a obra de arte. É a questão da autonomia da obra de arte que está em jogo. São alguns dos vários problemas ocasionados pela assimilação da escrita em países de tradições fundamentalmente orais e que a crítica precisa ainda resolver. A própria questão de autoria precisa ser redefinida nesse contexto, cujos escritores consideram-se apenas tradutores. É também o caso do romancista Djibril Tamsir Niane no prefácio ao seu livro *Sundjata, ou A Epopéia Mandinga*. Nesse prefácio, o escritor revela:

Este livro é, portanto, o fruto de um primeiro contato com os mais autênticos tradicionalistas do Mandinga, não passo de um tradutor, devo tudo aos mestres de Fadama, de Djeliba Koro e de Keyla e, mais precisamente de Djeli Mamadu Kuyatê, da aldeia de Djeliba Koro (Siguiri), na Guiné⁵².

⁵¹ BÂ, Amadou Hampaté. “A tradição Viva” In: *História Geral da África*, São Paulo: Unesco, 1982, p. 181.

⁵² Ver NIANE, Djibril Tamsir. *Sundiata, ou a epopéia mandinga: romance* / Djibril Tamsir Niane; tradução de Oswaldo Biato. – São Paulo : Ática, 1982. (Coleção de autores africanos; 15)

São dois exemplos suficientes que comprovam o quanto a cultura, na África, influencia os escritores de modo significativo (e também seus textos literários). Infelizmente, na maioria das vezes, isso não é considerado nem compreendido pelo crítico ocidental.

Em um país como o Brasil, essas tradições orais fazem parte das manifestações folclóricas. Talvez seja isso uma das grandes diferenças entre o escritor latino-americano e o escritor africano. Por trás do olhar do escritor latino-americano, não é raro descobrirmos outro olhar, o do etnólogo. É o caso de Mário de Andrade e de José Maria Arguedas. Ambos foram muito privilegiados por essa formação. Quando, por exemplo, Mário de Andrade registra os aspectos folclóricos da sociedade brasileira, ele o faz como escritor erudito empenhado em diminuir a distância entre manifestações eruditas e manifestações populares.

Portanto, a relação entre um escritor como Mário de Andrade e a tradição oral ou o folclore é um pouco mais distante do que a relação do escritor africano com as mesmas manifestações. Enquanto no escritor africano nota-se um desejo de conferir à sua escrita um caráter de resistência, e ao mesmo tempo de difusão cultural, em Mário de Andrade predomina a experiência intelectual de um escritor à moda ocidental. Porém, apesar dessa diferença, existem pontos de convergências entre ambos na preocupação com a preservação desse legado cultural de inestimável valor (frente a grande ameaça representada pela indústria cultural que tudo transforma em mercadoria) e no aproveitamento das virtudes estéticas dessas tradições.

Já, na década de 20, Mário de Andrade estava consciente de que vivia em um mundo cada vez mais direcionado para a desaparecimento das autenticidades culturais, logo transformadas em peças de museus. Esse divórcio entre o contexto de produção e a obra de arte que consagra o museu era uma constante na reflexão de nosso autor. Não é por acaso que em *Macunaíma*, o maior antagonista do herói é um colecionador. Na rapsódia, o herói persegue o colecionador Venceslau Petro Pietra para evitar que seu amuleto mágico, a muiraquitã roubada, se transformasse em uma mera peça de museu. Esta questão essencial em Mário de Andrade é um dos temas relevantes de *Macunaíma*.

Trata-se de um projeto gigantesco de preservação da autenticidade cultural do Brasil que o escritor assumiu como missão pessoal. *Macunaíma* é a realização deste projeto para que um dia, quando tudo tivesse desaparecido ou sido transformado pela ação predatória da civilização de consumo, a rapsódia pudesse ser uma alternativa aos nostálgicos de um Brasil autêntico (onde será possível recordar os feitos e aventuras do herói de nossa gente, Macunaíma). Não por acaso que o desfecho da rapsódia é tão melancólico e triste.

Os escritores africanos também experimentaram a mesma angústia. A angústia de ver o mundo de seus ancestrais substituído por outro que ainda não sabiam definir. Antes das independências, era uma preocupação legítima. O grito mais expressivo na literatura africana foi o do escritor nigeriano Chinua Achebe com seu romance, *O mundo se despedaça*, traduzido no Brasil pela Editora Ática em 1982. A edição original em inglês é de 1958. Nessa obra, o escritor coloca em cena o choque entre a cultura do colonizador e a do povo Ibo no contexto colonial. Okonkwo, personagem central do romance, protagoniza momentos cruciais nos quais a tradição de seu povo é negada por novos valores introduzidos com a chegada de missionários europeus católicos. O destino do herói oscila entre esses dois mundos. A invasão de novos valores quebra o equilíbrio da sociedade tradicional. Rompem-se também as relações entre os indivíduos e os seus ancestrais. Daí o título do romance: *O mundo se despedaça*.

No entanto, a geração sucessora mostrou que o mundo africano não se despedaçou totalmente como se temia. Nota-se nos jovens escritores um aproveitamento das fontes européias e tradicionais. Ou seja, a tendência atual da intelectualidade é enveredar para a adaptação da tradição ao modernismo. É uma forma de transculturação, se considerarmos que o texto literário constitui palco de intercâmbio cultural entre cultura ocidental e cultura africana. Desse modo devemos entender a tradição oral africana como fonte principal dos escritores africanos modernos. Eles não querem apenas expressar o local, mas alcançar o universal por meio desta. Esse movimento se observa também na literatura latino-americana que precisa passar pela *comarca* para chegar ao mundo, ou seja, passar pela região para chegar ao mundo.

As relações entre a tradição oral e a literatura escrita moderna podem parecer ambíguas e até caóticas para um pensamento ocidental porque geralmente a tradição é associada ao passado, ao passo que na África a tradição se confunde com o presente. É como se a Europa moderna convivesse com a Idade Média. Por isso nosso objetivo neste trabalho é ler *Macunaíma* a partir de um olhar africano. A África é um dos raros lugares do mundo onde culturas milenares coexistem com a cultura moderna. O olhar africano privilegia e reconhece a importância da tradição oral. É uma atitude diante de uma realidade. Entendemos que seja esse tipo de atitude que Jean Vanzina gostaria de ver nos estudiosos que trabalham com as tradições orais:

Um estudioso que trabalha com tradições orais deve compenetrar-se da atitude de uma civilização oral em relação ao discurso, atitude essa, totalmente diferente da de uma civilização onde a escrita registrou todas as mensagens importantes⁵³.

Na crítica negro-africana há unanimidade em reconhecer a importância da tradição oral e da oralidade nesta literatura. Haveria nos escritores africanos uma tendência para aproximar-se da linguagem da oralidade tradicional. O caso mais relevante é do escritor marfinense Amadou Kourouma, autor do romance *Le soleil des indépendances*⁵⁴. Nesse romance, ele opera uma revolução da linguagem. A partir de sua língua nativa, o Malinké, ele cria neologismos, frases feitas, provérbios etc. O procedimento estilístico não está longe de lembrar o de Mário de Andrade.

Por todas essas razões, ignorar o impacto da tradição oral nas literaturas periféricas seria correr o risco de não compreender essas literaturas emergentes. Tanto na África quanto na América Latina, vários são os escritores que continuam ainda recorrendo à tradição oral. Entretanto, tal ação parece ser diversamente interpretada nos dois continentes. Se na África, a crítica já percebeu que a tradição oral faz efetivamente parte do processo de criação literária e não é influência das vanguardas européias, na América Latina a

⁵³ VANSINA, Jean. "A tradição oral e sua metodologia". In: *História Geral da África*, São Paulo: Unesco, 1982, p. 157.

⁵⁴ "*Tempo das independências*" (Tradução nossa). O Título da obra é uma tradução do Malinké, língua nativa do escritor.

hesitação para reconhecer essa importância na literatura ainda é grande. Fala-se muito mais das vanguardas européias, do mito, do fantástico ou do maravilhoso – herança da cosmovisão indígena ou negra - do que propriamente da tradição oral, como pedra angular dessa literatura. Um escritor como Guimarães Rosa é louvado por suas soluções estilísticas extraordinárias e sua subversão lingüística, mas não é mencionado claramente como uma continuidade existente entre ele e, por exemplo, um escritor como Mário de Andrade na criação de uma tradição literária fundamentada na tradição oral.

Em 1928, com *Macunaíma*, pela primeira vez surgia na literatura brasileira uma obra fundamentada na tradição oral e folclórica do povo. Ao resgatar tradições antes ocultadas como a do negro brasileiro, Mário de Andrade foi o primeiro a reivindicar um lugar de destaque para este e sua cultura ao lado das manifestações culturais do índio e do branco. Na época foi um ato temerário.

O tempo passou e hoje *Macunaíma* é considerado como uma obra-prima. Apesar desta mudança radical do ponto de vista crítico, na verdade não temos ainda registro de que a tradição oral desempenha papel imprescindível na estrutura dessa obra. O folclore, por sua vez, é enaltecido por vários estudiosos. O romance é considerado como genial para a maioria da crítica por retomar uma longa tradição literária que procede da época de François Rabelais. Outra referência é a questão da carnavalização e a cultura da sátira menipéia. Enfim, para um estudioso de Mário de Andrade como Carlos Eduardo Ornelas Berriel, o escritor teria simplesmente realizado uma “regressividade” literária ao chamar a sua obra de rapsódia.

Todas essas críticas concordam em um ponto: ligar a obra-prima de Mário de Andrade a uma tradição literária folclórica ou popular à moda de Rabelais. Está claro que ao lado desta vertente crítica encontramos outra corrente para a qual o livro é simplesmente uma expressão da moderna vanguarda européia do século XX. Para estes, todo o valor da obra consiste na relação estabelecida com os princípios da vanguarda internacional dos anos vinte. No entanto, os que em geral salientam a origem popular da narrativa fazem referência ao passado do Ocidente como já salientamos. Em todos os

casos, o livro de Mário de Andrade é analisado na crítica brasileira como pertencendo à tradição literária ocidental.

Compreendemos as motivações da crítica preocupada em conferir prestígio à literatura brasileira ligando-a à sua homóloga européia. São as mesmas preocupações de Antonio Candido quando diz que a literatura brasileira é um galho da literatura portuguesa. Antonio Candido explica isso pelo fato de que os indígenas não criaram uma literatura, ou seja, os povos “vencidos” não teriam nada criado nem inventado. A tradição literária viera da Europa e principalmente de Portugal. Concordamos em parte com essas alegações uma vez que a participação desses povos “primitivos” no estabelecimento de uma literatura genuinamente brasileira pode ser comprovada a partir do estilo e da visão do mundo das obras dos escritores. Um exemplo é *Macunaíma*.

Queremos sobretudo salientar que existe tanto na África quanto no Brasil uma tradição oral viva. Na realidade, ao longo de nossa tese, não contemplamos a tradição oral transplantada da Europa para o Brasil. Estudamos a tradição oral milenar transportada dos navios negreiros até as costas brasileiras ou a oralidade do indígena. Tal oralidade ainda permeia uma boa parte da cultura brasileira e na maioria das vezes tende a ser confundida com a cultura oral oriunda do folclore europeu. O próprio Mário de Andrade estudou as manifestações culturais indígenas e negras como fatos folclóricos. Apesar disso, foi ele que melhor se aproximou da visão do mundo do indígena e do negro.

A preocupação com a oralidade na literatura negro-africana assim como na literatura latino-americana deveria ser interpretada como processo normal de construção identitária na medida em que nesses países sobrevivem culturas milenares cujas práticas já fazem parte do passado para o europeu. A Idade Média européia é uma época remota ao passo que, para alguns povos da América Latina e os da África negra, essa “Idade Média” ainda faz parte do cotidiano. Este paradoxo é a marca e o encanto dessas culturas ditas “primitivas” que modificaram a história da arte universal. Quem não se lembra do impacto da arte negra sobre as vanguardas européias em geral? Da mesma forma, podemos explicar o impacto da tradição e da oralidade sobre a literatura

produzida tanto na África (pelos escritores negro-africanos) quanto na América Latina com um escritor do quilate de Mário de Andrade.

Uma das questões relevantes para nosso trabalho é a diferença entre tradição oral e tradição folclórica. São processos diferentes que mantêm vínculos na transmissão da oralidade para a escrita. Se dois escritores buscam – cada qual ao seu modo – fundamentar a escrita em uma dessas tradições podem parecer utilizar as mesmas fontes. É um dos enganos possíveis ao analisar os romances africanos fundamentados na tradição oral de acordo com os procedimentos da narrativa popular tipo Rabelais. O que o crítico europeu identifica como folclore nem sempre é folclore na África.

No caso de um país como o Brasil, de certa forma a questão é a mesma. O problema é saber identificar o que é tradição oral, folclore ou cultura popular e o que não é. As religiosidades afro-brasileiras e indígenas fariam parte da tradição oral, do folclore ou da cultura popular? Infelizmente, entre os estudiosos do folclore brasileiro não há unanimidade sobre esse tema. A diferença entre nós e a maioria desses estudiosos do folclore é que estabelecemos uma demarcação entre o folclore, ou seja, a cultura popular e a tradição oral milenar dos povos afro-brasileiros, indígenas e negro-africanos. Haveria no Brasil duas formas de cultura: a européia, a chamada cultura popular ou folclórica e outra originária das culturas milenares africanas e indígenas que denominamos simplesmente tradições orais. Tais tradições são transmitidas ao longo de gerações e possuem como característica essencial o segredo. Apenas os iniciados têm acesso a elas. Suas raízes podem ser encontradas nas religiosidades indígenas e afro-brasileiras estudadas por Mário de Andrade. Mesmo sem ter tido clara consciência disso, Mário de Andrade recorreu à tradição oral assim como a entendemos e como a entende, por exemplo, um escritor como Amadou Hampaté Bâ.

Na tradição africana, a oralidade sempre teve mais destaque do que a escrita. Conforme alguns pesquisadores desta tradição, a permanência da tradição oral nessas sociedades foi uma questão de escolha e não por incapacidade de criar um código literário. Tierno Bokar, um dos grandes mestres da tradição registrados por Amadou Hampaté Bâ salientou o seguinte:

A escrita é uma coisa , e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não é o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente.⁵⁵

Podemos dizer que na África há duas formas de literaturas: a escrita (herança ocidental) e a oral (herança da sociedade tradicional africana). Nas diversas universidades nacionais, não é raro existir um curso sobre literatura oral. Vimos que a influência da tradição oral é tão forte neste Continente a ponto de ver um escritor recusar o título de autor (ao publicar uma obra produto de um testemunho). A razão é bem simples: conforme a tradição, o valor do homem se mede pelo valor de sua palavra. Nessas condições, o dito se torna mais importante do que o escrito, ou seja, num texto transmitido a um escritor, predomina a voz do narrador que transmitiu a mensagem. Devemos então entender que considerar-se tradutor em vez de autor reforça a probidade e a honestidade intelectual do escritor africano que age dessa forma em um contexto cultural bem definido.

Nesta tese, mostramos que Mário de Andrade ao estudar de perto as manifestações religiosas negras e indígenas acabou registrando o mecanismo de funcionamento da tradição oral fundamentada na “força” do verbo. Em *Macunaíma*, a palavra como na civilização negro-africana não se pronuncia em vão. Nas civilizações orais, o verbo possui uma potência misteriosa, pois, as palavras criam as coisas. Para o povo Dogon⁵⁶, por exemplo, o nome de uma coisa é a própria coisa, dizer é fazer. A oralidade implica então uma atitude frente à realidade. Dessa forma seria um grande engano considerar as fontes orais da literatura negro-africana como fatos folclóricos.

Não são raros os estudos comparativos de obras africanas com a obra de François Rabelais. O estudo comparativo da Fernanda Murad Machado entre o romance *L'Étrange Destin de Wangrin* de Amadou Hampâté Bâ e *Macunaíma* de Mário de Andrade, por exemplo, ressalta claramente as fontes folclóricas de ambas as obras. Se isso pode ser sustentado no caso de Mário

⁵⁵ BÂ, Amadou Hampaté. “A tradição Viva” In: *História Geral da África*, p. 181.

⁵⁶ Os *Dogons* vivem ainda hoje no Mali, país da África Ocidental.

de Andrade, não podemos afirmar o mesmo no caso de um escritor como Amadou Hampaté Bâ, merecidamente reconhecido na literatura negro-africana como um tradicionalista por excelência. O tradicionalista é aquele que sabe pintar toda a complexidade do universo negro-africano nas suas criações artísticas. E Amadou Hampaté Bâ é mestre nisso. Queremos chamar a atenção sobre essas amálgamas que se costuma fazer entre a tradição oral das nações africanas e o folclore de modo geral.

A diferença entre os escritores negro-africanos e um escritor como Mário de Andrade está justamente no fato de que nos primeiros, temos como fonte essencial uma tradição oral milenar e no segundo dois tipos de tradições: uma tradição oral folclórica, fruto de uma cultura européia transplantada para o continente americano e tradições milenares de povos ágrafos. Outro fator diferencial é o posicionamento diante dessas tradições. Para Mário de Andrade, não há diferença entre manifestações populares ou folclóricas e as culturas negras e indígenas. Para ele tudo parecia ser manifestação popular ou folclórica.⁵⁷ Para os escritores negro-africanos, a tradição oral deve ser entendida como a define Amadou Hampaté Bâ, um dos seus mais ilustres defensores.

Se formulássemos a seguinte pergunta a um verdadeiro tradicionalista africano: “O que é tradição oral?”. Por certo ele se sentiria muito embaraçado. Talvez respondesse simplesmente após longo silêncio: é o conhecimento total. (...) Contrariamente ao que alguns possam pensar, a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos e os *griots* estão longe de ser os únicos guardiões e transmissores qualificados. A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhes descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões

⁵⁷ Apesar de Mário de Andrade não ter feito a distinção entre folclore, cultura popular e tradição oral, ele não se contentou com uma mera utilização desses elementos na rapsódia. Ele soube entender o mecanismo das tradições negras e indígenas para poder aproveitar suas virtudes na sua estética.

humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à unidade primordial. (...) Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem. A tradição oral baseia-se em certa concepção do homem, do seu lugar e de seu papel no seio do universo.⁵⁸

As reflexões de Amadou Hampaté Bâ, além de significativas, são profundas e merecem consideração. A tradição oral sob sua perspectiva é um conhecimento pleno. Um conhecimento fundado na iniciação e na experiência. Contribui para criar um tipo de homem particular, com uma visão particular do mundo. O escritor que possui algumas afinidades com essa tradição a expressa nas suas escritas por sua atitude diferenciada diante da realidade.

Essa forma de ver o mundo ambiente pode explicar o modo como o escritor não-europeu, na sua assimilação da prática romanesca, pode desviar-se da norma ou não, ou mesmo reivindicar uma forma de arte mais próxima de suas aspirações culturais. Transferidas para o romance, a tradição oral, como a entendemos, por si só, pode subverter a obra de arte. Deve ser por isso que, na África, nos estudos críticos das últimas décadas, uma das questões permanentes tem a ver com a demonstração das relações que a literatura africana escrita em línguas europeias, estabelece com as fontes da tradição oral⁵⁹. Por sua vez, a crítica moçambicana Ana Mafalda Leite chama a atenção dos estudiosos das literaturas africanas que as relações entre as diversas formas de oralidade não podem ser exploradas sem o recurso da intertextualidade, ou seja, a interrelação entre oralidade e literatura. Ela ainda acrescenta que o termo intertextualidade pode ser insuficiente se não for tomada em conta a relação intersemiótica entre sistemas. O termo intersemiótico é para ela mais adequado uma vez que não privilegia apenas os

⁵⁸ BÂ, Amadou Hampaté. “A tradição Viva” In: *História Geral da África*, p. 183.

⁵⁹ Cf. LEITE, Ana Mafalda: *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Maputo: Imprensa Universitária, 2003. Passim.

textos, enquanto matéria verbal⁶⁰. Essas últimas frases expressam, na verdade, o sentido que queremos dar a nossa pesquisa de modo geral.

Hoje, podemos afirmar que os escritores negro-africanos que recorreram às fontes da tradição oral modificaram os fundamentos do romance realista assim como Mário de Andrade. Essa re-escritura do romance, em condições pós-coloniais, na maioria das vezes, foi atribuída à influência das vanguardas européias do século XX. Não negamos essa influência, porém, acreditamos que as transformações do romance nos países periféricos se devem muito mais a fatores endógenos. Esses fatores envolvem, além da questão cultural, a questão lingüística como veremos a seguir.

2.2 A questão lingüística

O papel da linguagem no romance é uma das grandes questões levantadas pela obra de arte em contexto moderno. Em um mundo globalizado, escrever torna-se cada vez mais sinônimo de manejo adequado desse instrumento. Uma boa obra de arte se reconhece na capacidade do escritor em manejar a linguagem. Isso faz com que a obra de arte costume tornar-se palco de vivas tensões entre o escritor e seu objeto de trabalho: a língua.

Nas literaturas ditas hegemônicas, essas tensões são menos evidentes e menos problemáticas comparadas às literaturas emergentes da África e do continente americano. Nessas últimas, o escritor encontra possibilidades de escrita híbrida favorecida pela pluralidade lingüística existente em sua região, assim como as variantes lingüísticas (da mesma língua). Uma situação que transforma o ato de escrever em um verdadeiro trabalho hercúleo e subverte os critérios de valor dos cânones literários da chamada literatura culta.

A busca por uma autenticidade nacional sempre foi o objetivo principal das literaturas periféricas. Entretanto, estabelecer uma identidade literária nacional seria impossível sem uma reflexão sobre a própria língua. Sabendo que toda reivindicação de nacionalidade é realizada por meio do reconhecimento de uma língua comum, a pesquisa da linguagem tornar-se-ia um imperativo para os escritores latino-americanos. Eles estavam cientes de

⁶⁰ Ibid., p. 45-46.

que a luta por uma expressão lingüística autóctone abriria as portas para uma autonomia literária. Sabiam também que todas as grandes potências ocidentais constituíram-se a partir de uma base lingüística comum.

Cientes dessas dificuldades, os escritores latino-americanos assumiram a tarefa de pesquisar qual seria essa língua uma vez que as línguas européias em solo americano sofreram inúmeras modificações em comparação com às línguas matrizes. Daí a hesitação entre continuar a escrever em uma língua alheia, aparentemente nacional - fruto de séculos de dominação ocidental – ou privilegiar as adaptações dessas línguas do colonizador enriquecidas pelas contribuições dos povos indígenas e negros. Os escritores latino-americanos em geral escolheram o segundo caminho que lhes proporcionou uma possibilidade real de emancipação diante das nações colonizadoras.

No Brasil, o movimento timidamente partiu dos românticos. O escritor cujo papel precursor sempre foi destacado, no que tange à questão lingüística, é José de Alencar. A sua obra norteou-se pela busca incessante de uma expressão nacional. Alencar foi o primeiro escritor a ser combatido pelos puristas e críticos contrários ao uso dos neologismos oriundos das línguas indígenas: tais “barbarismos” conspurcariam o português refinado de Camões.

José de Alencar abriu caminho para que os românticos legitimassem uma língua brasileira na literatura culta. Coube aos modernistas terminarem essa missão. Para Oswald de Andrade, o companheiro de Mário de Andrade nessa empreitada de valorização do nacional, a linguagem deveria ser: “sem arcaísmo, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos como somos.”⁶¹ Os modernistas atacaram os derradeiros nichos de resistência simbolizados pelo purismo lingüístico parnasiano. Ao escrever *Macunaíma*, Mário de Andrade sintetiza a expressão máxima dessa renovação da linguagem no romance brasileiro. E o faz de forma notável no capítulo intitulado “Carta Pras Icamiabas”.

Nesse capítulo, o herói Macunaíma, em São Paulo, escreve uma carta para Às Icamiabas (seu Império do Mato Virgem). Dá notícias das providências

⁶¹ ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1992, p.42.

que vem tomando para reencontrar a muiraquitã, seu talismã, ainda em poder do gigante e colecionador Venceslau Pietro Pietra.

Nessa carta ao fazer uso de citações latinas e fórmulas gramaticais remotas (uma exibição de virtuosismo e preciosismo lingüístico), Mário de Andrade além de comprovar sua habilidade para com a língua de Camões, também expressa uma total rejeição ao arcaísmo lingüístico ainda vigente entre os parnasianos. Conforme Cavalcanti Proença, o escritor quis mostrar a incoerência dos que imitavam essa linguagem pouco utilizada, artificial e anacrônica. Vejamos em carta a Manuel Bandeira, as próprias observações de Mário de Andrade sobre o assunto:

Quanto ao caso da Carta Pràs Icamabás, tem aí um milhão de intenções. As intenções justificam a carta, porém, não provam que ela seja boa, é lógico e reconhecido. Primeiro, Macunaíma como todo brasileiro que sabe um pouquinho, vira pedantíssimo. O maior pedantismo do brasileiro atual é o escrever português de lei: Academia, revista de língua Portuguesa e outra; Rui Barbosa, etc. desde Gonçalves Dias. Que ele não sabe bem a língua acentuei pelas confusões que faz (testículos da Bíblia por Versículos, etc. e o fundo sexual dele se acentua nas confusões: testículos, buraco por orifício, etc.) Escreve pois pretensiosíssimo e irritante. Por que escreve? Única e tão somente pra pedir dinheiro. Coisa que já serve de provérbio a respeito do brasileiro que mora no estrangeiro: pedir dinheiro prós patrícios em viagem. Isso pode ser vezo de outras raças também, pouco me importa, coincidência não prova que isso não é bem brasileiro. (...). Agora a questão era boa para eu satirizar os cronistas nossos (cantadores de monstros nas plagas nossas e mentirosos a valer) e o estado atual de São Paulo. Urbano, intelectual, político, sociológico. Fiz tudo isso, meu caro. Fiz tudo isso em estilo pretensioso, satirizando o português nosso, e pleiteando subrepticiamente pela língua, bem lépida, natural (literária) simples, *depourvu* dos outros capítulos.⁶²

Esta carta é uma confissão da tensão existente entre o escritor brasileiro e sua língua. Mário mostra claramente como o português falado no Brasil era

⁶² PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo: Anhembi, 1955; 6ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 174 -175.

distinto daquilo que se escrevia. Falava-se uma língua e se escrevia outra. A grande contribuição do Modernismo foi justamente aproximar a linguagem do povo da linguagem erudita. Os modernistas venceram essa batalha de forma que hoje nenhum escritor brasileiro escreve como um português.

Na Literatura latino-americana, quando se enfoca a questão da linguagem pensa-se automaticamente no escritor peruano José Maria Arguedas. Não poderíamos fazer exceção a essa regra. De fato, considerando a especificidade deste país onde os povos indígenas representam ainda uma boa parte da população, escrever tornou-se para Arguedas ato de compromisso: o compromisso de tornar visível essa particularidade de seu país na escrita. Nas suas duas obras mais conhecidas, *Los Ríos Profundos* e *El Zorro de arriba e el zorro de abajo*, ele traz a proposta de “quechuização” do espanhol.

Nessa relação entre oralidade e escrita, Arguedas é um dos exemplos mais felizes de combinação de língua autóctone e língua ocidental. Essa proeza verbal foi reconhecida por vários críticos da literatura latino-americana:

El resultado artístico de la “pelea verdaderamente infernal con la lengua” que libró Arguedas, juzgado estéticamente y no sólo culturalmente – como signo social y antropológico –, fue espléndido. Y eso que se trataba de una empresa descomunal de aprovechamiento literario de su condición bilingüe, según Rama, “la más difícil que ha intentado un novelista en América”⁶³

Se em Mário de Andrade temos um “abrasileiramento” do português, no autor peruano há uma “quechuização” do espanhol. Na literatura negro-africana a situação não é tão diferente. Existe certo paralelismo entre a relação do escritor africano com a escrita e a relação do escritor latino-americano com a mesma..

A diferença entre os escritores como Mário de Andrade, José Maria Arguedas e os escritores negro-africanos é o grau de intensidade. Para o escritor africano, a relação entre escrita e oralidade é mais tensa e dramática.

⁶³ ARGUEDAS, José Maria. *Los Ríos Profundos*. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 2000, p. 15.

Por encontrar-se em uma situação mais acentuada de diglossia lingüística e a escrita ser herança do colonizador, o escritor africano vive em conflito permanente com a escrita. Nessas condições, escrever perde todo seu caráter de inocência. É a razão principal desta literatura constituir uma ferramenta de combate e de engajamento social.

As dificuldades do escritor africano começam com a sua incapacidade de escrever na sua língua nativa por serem línguas ágrafas. Essa impossibilidade é vivenciada como um dilaceramento para o escritor consciente de que nunca conseguirá expressar totalmente as suas sensibilidades culturais em uma língua alheia, num código alheio. Escrevendo na língua do colonizador, a sua escrita torna-se palco de toda essa inquietação.

A primeira geração dos escritores da literatura negro-africana estava consciente de que escrevia para um público essencialmente europeu. Era necessário dominar a língua do colonizador para transmitir-lhe a mensagem do homem negro africano. Não estavam muito preocupados com um público autóctone. Era uma literatura essencialmente engajada cujo objetivo principal foi o resgate da imagem de uma África negada pela exploração colonial. A África era vista como um continente de povos sem cultura. As seguintes frases do escritor e poeta David Diop ilustram muito bem esse momento ao mencionar a condição do poeta africano:

[...] “ le poète africain, conscient de sa mission, refuse à la fois l’assimilation et l’africanisme facile. Il sait qu’en écrivant dans une langue qui n’est pas celle de ses frères, il ne peut véritablement traduire le chant profond de son pays. Mais en affirmant la présence de l’Afrique avec toutes ses contradictions et sa foi en l’avenir, en luttant par ses écrits pour la fin du régime colonial, le créateur noir d’expression française contribue à la renaissance de nos cultures nationales.”⁶⁴

⁶⁴ “O poeta africano, ciente de sua missão, recusa tanto a assimilação quanto o africanismo fácil. Sabe que escrevendo em uma língua que não é a de seus irmãos, não consegue verdadeiramente expressar o canto profundo de seu país. Porém, afirmando a presença da África com todas as suas contradições e a fé no futuro, lutando através de sua escrita para o fim do regime colonial, o criador negro de expressão francesa contribui para o renascimento de nossas culturas nacionais.” Cf. DIOP, David. *Coup de Pilon*. Paris: Présence Africaine, 1956, p. 72. (Tradução nossa.)

Após a conquista das independências, o público leitor do escritor africano se amplia na mesma proporção que a África emergia no cenário político mundial. O dilema tornou-se mais crucial: escrever em línguas africanas autóctones ou continuar a produzir na língua do colonizador. Essa era uma das inquietações legítima desses escritores. A escolha apesar de dolorosa foi óbvia uma vez que não havia outra escolha exceto continuar a escrever na língua do colonizador: as línguas africanas continuavam sendo ágrafas⁶⁵. Para o escritor africano era imprescindível encontrar um modo de atingir um público africano cada vez mais interessado em ler seus escritores e conhecer a sua própria história sem romper com o público exterior ao continente.

Esse processo foi mediado pelo conflito entre o elemento exterior, isto é, a língua do colonizador ocidental e as línguas autóctones orais. O escritor moçambicano, Manuel Rui⁶⁶, nos revela no trecho a seguir a tensão que permeia o texto de um autor em situação de diglossia:

Eu e o outro – O invasor ou
em poucas três linhas uma
maneira de
pensar o texto

Quando chegaste, mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, pedras sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido e visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar canhões.

A partir daí, comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito intentavas destruir o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade

⁶⁵ Hoje, em vários países africanos, algumas línguas são escritas. Elas permanecem porém desconhecidas do grande público. Ainda o ensino dessas línguas nas escolas esbarra na falta de um pessoal qualificado.

⁶⁶ O texto de Manuel Rui apresenta em nível semântico algumas divergências com o português escrito no Brasil. Palavras como “pedras”, “oraturante” podem estranhar um leitor brasileiro.

nunca a havia pensando integrando a destruição do que não me pertence.

Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar mas para exterminar dele a parte que me agride. Afinal assim identificando-me sempre eu/até posso ajudarte à busca de uma identidade em que sejas tu quando eu te olho / em vez de seres o outro.

E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oratuzante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal isso é uma luta e eu não posso retirar de meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. Mas a escrita. A escrita finalmente apodero-me dela. E agora? Vou passar meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do momento em que o transferir para o espaço da folha branca, ele quase morre. Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem dança. Não tem braços, não tem olhos, não tem bocas.⁶⁷

Neste longo trecho, notamos como Manuel Rui aborda a questão da escrita no contexto africano. O início do texto faz uma referência clara ao processo de colonização quando o europeu impõe sua língua às populações da África. Essa nova língua social foi recebida como uma agressão pelo africano ao substituir as línguas autóctones. A relação do escritor africano com a escrita vai se construir sob o domínio da “violência”. A escrita, em um primeiro momento parece uma arma perigosa. Porém, o escritor não consegue resistir à tentação de se apoderar, por sua vez, dessa arma que sabe eficaz em tempos modernos e utilizá-la. Ao fazê-lo, ele não renega seu antigo texto oral, mas deseja trazê-lo para a escrita. Entretanto, ele está consciente de que o novo código de comunicação é muito diferente do antigo (oral). Aqui podemos melhor entender Ana Mafalda Leite quando afirma que haveria uma tendência no escritor africano em revestir a memória da tradição oral de um estatuto

⁶⁷ RUI, Manuel. “Fragmento de ensaio de Manuel Rui”, In MEDINA, Cremilda de Araújo: *Sonho Mamana África*, São Paulo, Secretário de Estado da Cultura, 1987, p. 309.

literário. Porém diante da dificuldade da operação, o escritor africano, em nosso texto, Manuel Rui, expressa uma angústia. Angústia compreensível diante desses dois pólos (oralidade / escrita) inicialmente distantes. A questão que se coloca para tal escritor é: como trazer para o texto escrito toda a vibração e beleza do texto oral? Como resgatar a identidade africana presente na tradição oral? Esta é a problemática do escritor africano. Novamente Manuel Rui aponta respostas:

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao mesmo rigor do código que a escrita já composta? Isso não. No texto oral, já disse não toco e não deixo de minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, descrevo para que conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se mexer como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós.[...] O mundo somos nós e os outros. E quando a minha literatura transborda a minha identidade é arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal.⁶⁸

Manuel Rui define a solução encontrada para o escritor africano diante dos desafios da escrita em seu contexto cultural. Tais soluções estilísticas foram possíveis graças à reflexão sobre a língua escrita – árdua tarefa imposta ao escritor africano e demais pertencentes ao grupo das literaturas emergentes – por suas múltiplas variantes lingüísticas. Para Manuel Rui, a solução desse impasse é a transgressão, ou seja, a invenção de uma nova linguagem literária indispensável para uma comunicação com o resto do universo. Assim como já foi salientado pela crítica no que se refere à literatura latino-americana, as literaturas africanas também se inscrevem nesta dialética entre o local e o universal. Muitos dos escritores africanos encontraram na transgressão ou na

⁶⁸RUI, Manuel. “Fragmento de ensaio de Manuel Rui”, In MEDINA, Cremilda de Araújo: *Sonho Mamana África*, São Paulo, Secretário de Estado da Cultura, 1987, p. 309.

invenção de uma nova linguagem simbólica como superar suas limitações lingüísticas.

Essa problemática da linguagem oral e escrita nos escritores das literaturas de expressão francesa foi objeto da reflexão da canadense Lise Gauvin em seu artigo *D'une langue à l'autre: la surconscience linguistique de l'écrivain francophone*. Neste artigo, ela enfoca essencialmente as literaturas dos países nos quais o francês não é a primeira língua, assim como destaca algumas características comuns: a questão da autonomia, as condições de emergência, as relações escritor / público, etc.

Para essa pesquisadora, no contexto das chamadas literaturas jovens, a representação da linguagem possui uma importância capital. O denominador comum das literaturas ditas emergentes seria o de ligar a problemática de identidade a uma reflexão sobre a língua. A relação de conflito entre as diversas línguas que constituem o universo destes escritores é denominada por Gauvin de “surconscience linguistique”. Para ela, mais do que uma mera integração da oralidade na escrita, no caso dessas literaturas, trata-se de um verdadeiro ato de linguagem no qual a representação mimética das linguagens sociais revela o estatuto de uma literatura, sua integração, ou seja, toda uma reflexão sobre a natureza e o funcionamento da própria literatura.

A linguagem conforme ela, seria sempre algo a ser conquistado pelos escritores desses países emergentes. Esses precisam negociar suas relações com a língua francesa. Como já foi salientado, é uma relação marcada pela ambigüidade, uma vez que esses escritores dividem-se entre escrever em francês ou valorizar os elementos expressivos de sua cultura não-européia. O público de tais escritores é duplo: o autóctone e o oriundo da comunidade francesa (conjunto de países nos quais o francês é língua nacional). Em suma, digamos que o escritor africano, ao contrário de seu homólogo das literaturas latino-americanas, deve enfrentar dois problemas essenciais: escrever em uma língua que não é sua e dirigir-se a um público heterogêneo: autóctone e universal.

Como pudemos ver a relação dos escritores sul-americanos com a língua - assim como a dos africanos - é tensa. No entanto, essa tensão não se apresenta com o mesmo grau de intensidade nos dois lados. Porém, a solução

encontrada por todos parece ser a mesma: a transgressão literária. Por meio dessa transgressão elaboraram novos modelos narrativos para o romance pós-colonial.

Mário de Andrade levou essa inquietação às últimas conseqüências em *Macunaíma*. O resultado revolucionário o fez admitir ter sido incompreendido até pelos brasileiros. Objetivava abolir a dicotomia entre língua escrita e língua falada uniformizando sua escrita a partir dos modismos da fala coloquial fazendo uso de expressões cotidianas. Já que a situação lingüística de seu país era dual, o desafio era continuar a escrever em uma língua portuguesa tida como “estrangeira” ou escrever como o povo de seu país se expressava?

Na época a escolha do escritor foi um “sacrifício” ao assumir a variante de uma escrita “brasileira”. Assumindo as faltas de suas personagens, demonstrava o quanto era necessário um verdadeiro compromisso nesta luta. Para Mário de Andrade, o brasileiro sofreu as influências da terra, do clima, e dos contatos com outras raças, além da pronúncia adaptada. Todos esses fatores teriam modificado aos poucos uma língua (portuguesa) que já não lhe serve de expressão e a transforma afinal em uma outra língua adaptada a essas influências. Tal língua assumida literariamente seria convencional ou artificial na medida em que as pesquisas de Mário de Andrade não conseguiam levá-lo a criar a tão sonhada língua brasileira. Afinal, a sua experiência não está longe de assemelhar-se a de outros escritores das literaturas periféricas.

Um escritor da Costa do Marfim, como Ahmadou Kourouma, diante da incapacidade da língua francesa em expressar as sutilezas de algumas realidades autóctones, inventou uma nova linguagem: uma mistura do *Malinké*⁶⁹, sua língua nativa com o francês. José Maria Arguedas fez o mesmo, ao escrever um espanhol “quechuizado”. Em Mário de Andrade, poderíamos dizer que o processo é exatamente o mesmo, pois temos um português “abrasileirado”. Em todos esses escritores existe invenção de uma linguagem simbólica. Tais invenções ou transgressões criadas por eles denotam a mesma preocupação: expressar uma autonomia com relação às línguas das nações hegemônicas e participar da formação da cultura universal que está em

⁶⁹ O *Malinké* é um grupo étnico do norte da Costa do Marfim.

gestação. Suas escritas transgressoras expressam a modernidade em um mundo cada vez mais globalizado.

Para resumir, apresentamos conforme Bernard Mouralis,⁷⁰ o quadro geral como a relação entre oralidade e escrita se apresenta na literatura africana atual.

- 1) Inserção de um texto oral dentro do relato. É o procedimento mais freqüente: o narrador suspende o relato e dá a palavra a uma personagem que narra um conto, uma epopéia, um provérbio etc., O texto oral aparece como uma citação.
- 2) Transcrição de contos orais e depois publicados (exemplo da coletânea de contos, *Le pagne Noir*, de Bernard Dadié).
- 3) Elaboração de um sistema narrativo que retoma as características da comunicação literária oral. Assim, em vez de dar a palavra a uma personagem que narra, é o próprio narrador que se substitui a essa personagem do início ao fim do relato. É a técnica do *griot* (personagem da literatura oral africana retomada na literatura escrita). Tal procedimento trabalhoso produz um “efeito de oralidade” reforçado pela linguagem simbólica criada pelo escritor. É o procedimento adotado pelo escritor Ahmadou Kourouma no seu livro, “*Les soleils des Indépendances*”.

Macunaíma poderia fazer parte do terceiro grupo. É isso que ocorre exatamente na rapsódia. De fato, o escritor não dá a palavra a uma personagem para narrar o relato, é o próprio narrador que se substitui a essa personagem. Porém, em *Macunaíma*, a técnica do *griot* se inverte. Apenas no final da narrativa que descobrimos de fato a identidade do narrador.

Todas essas diversas maneiras de lidar com a oralidade e o texto oral demonstra da parte desses escritores periféricos uma preocupação pela forma da obra de arte. A seguir, pretendemos mostrar como essa busca formal

⁷⁰ Cf. MOURALIS, Bernard. *Parcours de Lecture: Les Contes d'Amadou Koumba*, Birago Diop. Bertrand Lacoste, Paris, 1991, p. 5-7.

resulta num romance bem diferente do europeu. É o caso de *Macunaíma* e da narrativa negro-africana.

2.3 A narrativa negro-africano e *Macunaíma*: uma problemática formal

Uma das contribuições dos escritores periféricos ao romance moderno é na questão formal. Infelizmente, isso passa quase despercebido da maioria dos críticos e estudiosos dessas literaturas. Nosso objetivo é mostrar como o escritor negro-africano ao produzir um romance fundamentado na sua cultura, encontra paralelo no escritor brasileiro Mário de Andrade. De fato, ao abdicar do modelo do realismo europeu em favor de uma narrativa fundamentada nas raízes de seu povo, valorizando a oralidade, ele se aproxima da arte dos escritores negro-africanos. Em momentos e condições sócio-históricos diferentes, Mário e os escritores negro-africanos encontraram a mesma resposta à problemática formal: escrever um romance de acordo com o modelo do conto popular⁷¹.

A questão formal, uma das prioridades de Mário de Andrade, foi também objeto de preocupação na literatura dos países negro-africanos, de tal modo que a crítica especializada nessa literatura reconhece hoje a existência de um romance com traços e contornos próprios inconfundíveis com a narrativa herdada do Ocidente. Para a crítica negro-africana, os escritores dessa literatura cultivam o modelo do conto popular no romance.

Na África, os artistas foram os primeiros a contemplar a questão formal. Cabe lembrar um escritor como Leopold Sédar Senghor que antes das independências da maioria dos países africanos, nos anos cinquenta, já falava de um modo de escrever do escritor africano diferente do ocidental. Foi um dos precursores de uma poesia negro-africana fundamentada nas raízes culturais. Tal poesia parecia incompreensível aos críticos ocidentais. Era classificada como “poesia de negros”⁷². O importante a assinalar aqui é que naquela época,

⁷¹ Escrever um romance conforme o modelo do conto popular foi traço salientado pelo crítico francês Jacques Chévrier nos escritores negro-africanos.

⁷² Poesia de negros era aquilo que era confuso, difícil de entender, não pela qualidade, senão o contrário.

os escritores africanos escreviam principalmente para um público europeu ao qual, conforme Jacques Chévrier, eles procuravam trazer os elementos da riqueza e da diversidade das culturas negro-africanas. Apesar disso, era uma literatura vista de maneira preconceituosa por parte de seu público europeu.

O senegalês Papa Gueye N'Diaye no prefácio ao “Éthiopique, poèmes de Léopold Sedar Senghor”, consagrado à poesia deste autor, dá o seguinte depoimento:

Quand nous étions étudiants que commençait à être connu, dans les milieux universitaires, la poésie des négro-africains, nous entendions souvent dire : C’est de la poésie de nègres, mélange atroce de mots sauvages et de français, d’exclamations et d’images bizarres, ou encore : on ne sait jamais ce qu’ils veulent dire, ils se croient des surréalistes.⁷³

Essas opiniões retratam um pouco como a literatura negro-africana era julgada a partir do Ocidente. Semelhantemente à poesia, o romance negro-africano sofria as mesmas críticas. Ainda nem se percebiam que essas transformações eram inerentes a uma literatura em busca de sua própria via.

Hoje, a crítica salienta a semelhança estrutural existente entre o conto e o romance negro-africano. É uma referência interessante no que diz respeito à questão formal e à estrutura romanesca em países ditos periféricos. Tal referência ao conto como estrutura mimética do romance, em condição pós-colonial, não poderia deixar de nos remeter à rapsódia de Mário de Andrade, obra cuja complexidade formal ainda desafia a crítica e cuja estrutura também foi comparada ao conto.

Confessamos que ao estudar *Macunaíma*, logo vieram à tona as seguintes perguntas: será que escrever um romance segundo o modelo do conto não teria sido uma tendência geral dos escritores em condições pós-coloniais? E se esse achado formal não fosse uma experiência isolada do escritor Mário de Andrade? Considerando que *Macunaíma* foi escrito e

⁷³ “Quando éramos estudantes e que começava a ser conhecida nos meios universitários a poesia dos negro-africanos, ouvíamos muitas vezes dizer: é uma poesia de negros, mistura atroz de palavras selvagens e de francês ou ainda: nunca se sabe o que querem dizer, pensam que são surrealistas” (Tradução nossa).

publicado bem antes do desenvolvimento de uma narrativa negro-africana como a conhecemos hoje, será que Mário de Andrade não foi o precursor de um romance à moda do conto? São questões que parecem anódinas, porém podem ter alguns fundamentos, como veremos em nossa tentativa de descobrir o processo formal da rapsódia.

O parentesco entre a estrutura de *Macunaíma* e a do conto já foi acertadamente salientado por Haroldo de Campos. Porém, uma das nossas objeções ao crítico é que a teoria proppiana diz respeito ao conto popular russo e não ao romance. Na verdade foi Cavalcanti Proença que, em primeiro lugar, chamou a atenção para o parentesco da narrativa *Macunaíma* ao compará-la à epopéia medieval:

Pelo aspecto de figura de gesta Macunaíma se aproxima demais da epopéia medieval. Tem de comum com aqueles heróis, a sobre-humanidade e o maravilhoso. Está fora do tempo e do espaço. Por isso pode realizar aquelas fugas espetaculares e assombrosas em que da capital de São Paulo foge para a Ponta do Calabouço, no Rio, e logo já está em Guajará-Mirim, nas fronteiras do Mato Grosso e Amazonas para, em seguida, chupar manga-jasmin em Itamaracá de Pernambuco, tomar leite de vaca Zebu em Barbacena, Minas Gerais, decifrar litóglifos na Serra do Espírito Santo e, finalmente, se esconder no oco de um formigueiro, na ilha de Bananal, em Goiás⁷⁴.

Em sua interpretação, uma das melhores na atualidade sobre a rapsódia de Mário de Andrade – *O Tupi e o Alaúde* -, a crítica Gilda de Mello e Souza polemiza com Haroldo de Campos sobre a pertinência de usar o método proppiano para decifrar uma obra como *Macunaíma*. Para ela, a rapsódia não poderia ser interpretada com base em um sistema já consagrado. Segundo Gilda de Mello e Souza, a originalidade estrutural da narrativa de Mário de Andrade deriva desta não se basear na mimesis, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção; mas em

⁷⁴ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 07.

ligar-se a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais já regidos por significação autônoma⁷⁵.

A partir das observações feitas sobre o desejo dos escritores negro-africanos de escreverem um romance segundo o modelo do conto popular, acreditamos que o estudo de Haroldo de Campos seja pertinente na medida em que mostra claramente como a narrativa de Mário de Andrade aproxima-se estruturalmente do conto popular. Cavalcanti Proença esclarece este fato ao comentar a intenção de Mário em aproximar *Macunaíma* do conto popular:

O próprio Mário de Andrade teve indecisões ao classificar o livro. Primeiramente o chamou “história”, em um dos prefácios, querendo aproximá-lo dos contos populares pelo muito que de comum possui com o gênero. Mas não era um título preciso, e se lembrou de chamá-lo “Rapsódia”.⁷⁶

Por outro lado, concordamos com Gilda de Mello e Souza quando esta afirma que a originalidade estrutural da narrativa de Mário de Andrade deriva dela não se basear na mimesis. Obviamente indica que estruturalmente *Macunaíma* não teria precedência na literatura brasileira. Esta é uma das razões que nos levou à sondagem de outras fontes literárias, como por exemplo, a literatura negro-africana. E uma das primeiras questões a atrair nossa atenção foi a importância dada por Mário de Andrade à tradição oral e não somente à oralidade.

De fato, a tradição oral – pouco privilegiada na estruturação da rapsódia - é uma das referências no que diz respeito ao estudo da literatura negro-africana em geral e de sua produção romanesca. Isso nos levou à seguinte indagação: se essa tradição é tão importante na literatura negro-africana a ponto ser base de sua originalidade, qual seria a importância da mesma em uma obra como *Macunaíma*?

Cabe ainda lembrar o trabalho de Fernanda Murad Machado, dissertação apresentada em setembro de 2004 na Universidade Paris IV – LA

⁷⁵Cf. SOUSA, Gilda de Melo e. *O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p.10.

⁷⁶ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*, p.07.

SORBONNE (Centre International D'études Francophones) na qual retoma, num enfoque comparativo, a tese das raízes populares e folclóricas do *Macunaíma* e do romance *L'Étrange Destin Wangrin* de Hamadou Hampaté Bâ. Esse trabalho foi feito sob a orientação do próprio Jacques Chévrier.

O estudo de Fernanda Murad comprova que voltar-se para o continente africano à procura de auxílio para compreender criticamente uma obra como *Macunaíma* não é um ato temerário de nossa parte. Tanto Mário de Andrade quanto os escritores africanos tiveram a mesma intuição: escrever um romance a partir do modelo do conto. Isso não pode ser mera coincidência. Vemos nisso a vontade que animava tanto Mário de Andrade como esses escritores de mostrar a originalidade de suas obras com referência às produções artísticas de além-mar. E uma das formas encontradas foi justamente recorrer às suas respectivas tradições locais. Tanto no Brasil como na África, falar de tradições locais significa mergulhar naquilo que os povos possuem de mais precioso: a tradição oral.

Segundo a crítica moçambicana Ana Mafalda Leite⁷⁷, a oralidade é um dos fundamentos da literatura negro-africana. O referencial cultural da obra literária e o valor da palavra tradicional perpetuada por ela tem sido uma reivindicação permanente no seio da crítica negro-africana. Tal preocupação se relaciona diretamente com os vínculos intrínsecos estabelecidos entre a literatura africana escrita em línguas européias e as fontes orais tradicionais. Desta forma, a crítica negro-africana teria registrado uma textualidade formal característica dessa técnica narrativa identificada pelo uso da máxima, do conto, de lendas, de provérbios, pela presença de certas expressões como as fórmulas ou através de declarações de intenções nas introduções, dedicatórias, títulos ou subtítulos.

O crítico que melhor estabeleceu a relação do romance negro-africano e as formas da tradição oral é o crítico senegalês Mohamadou Kane. Kane foi um dos primeiros a ressaltar as relações entre tradição e oralidade na literatura negro-africana. No seu livro *Romans Africains et traditions*, procura as formas e significações originais do romance negro-africano. Com Kane, aprendemos -

⁷⁷ Ver LEITE, Ana Mafalda. *Literatura Africanas e formulações Pós-Coloniais*. Maputo: Imprensa, Universidade Eduardo Mondlane, 2003. Passim.

como o sublinha Ana Mafalda Leite - que para um trabalho analítico satisfatório sobre as narrativas fundamentadas na tradição oral, é necessário tentar captar simultaneamente uma textualidade não manifesta, reveladora de atitudes mentais e técnicas características da tradição. Ou seja, o leitor crítico, ao estudar as relações entre gêneros orais e escritos, deve além de reconhecer as representações dessas formas enquanto elementos da textualidade manifesta, tentar enquadrar e entender os sentidos culturais subjacentes a essa representação enquanto configuração simbólica de diferentes modos de conceber esta criação literária em especial⁷⁸.

O crítico Kane teve sua formação muito influenciada por Léopold Sédar Senghor, o primeiro a manifestar preocupação com uma crítica feita por africanos, destacando o hiato existente entre a primeira crítica africana eurocêntrica - baseada nos métodos críticos do século XIX - e aplicada a uma literatura que possuía uma idiossincrasia. Senghor colocava assim a tese da especificidade das literaturas negro-africanas. Porém, Kane, apesar de seguir as trilhas abertas por Senghor, não descarta a idéia de que qualquer crítico, com uma boa formação, independentemente da sua origem e procedência, pudesse realizar uma boa leitura de um romance negro-africano. Podemos supor que Kane não ignora o caráter híbrido desta literatura. Porém, ele dedica suas pesquisas sobretudo aos traços específicos dessa literatura. Kane é consciente de que uma vez adaptadas ao contexto africano, as estruturas narrativas oriundas de além-mar também se metamorfoseiam.

Formado numa escola onde o crítico literário deveria ser, antes de tudo, um grande homem de cultura, Kane pensava que o mesmo deveria também possuir qualidades sensíveis aos valores estéticos e considerar as relações entre o texto literário e seu meio de produção.

Kane destaca a sobrevivência de formas tradicionais no romance negro-africano. Para ele, o elemento de distinção entre esse romance e o europeu é o vínculo mantido com a tradição africana da oralidade. Haveria no romance negro-africano uma continuidade entre a literatura oral e a literatura escrita. A sua análise do romance negro-africano contempla as formas e as estruturas narrativas. Para ele, as inovações do romance negro-africano não são

⁷⁸ Ibid., Passim.

unicamente temáticas. Apesar de formados numa escola ocidental, os escritores africanos herdaram uma outra experiência do relato, aquela dos contos narrados durante a infância. Desta forma, aquilo que poderia parecer insuficiência ou fraqueza aos olhos de um crítico europeu (ou alguém formado por escola européia), poderia revelar-se como expressão ou marca cultural em contexto negro-africano.

Para Mohamadou Kane, a técnica narrativa do romance negro-africano é tributária do conto popular africano. Essa afirmação coincide com as observações do crítico francês Jacques Chevrier, o qual também destaca a importância dos elementos da tradição oral na estrutura desse romance. No seu estudo Kane destaca cinco características essenciais que fazem da narrativa negro-africana uma expressão literária peculiar:

A primeira característica é uma ação que costuma ser única. Segundo afirma, em geral, no centro desta ação existe um personagem que se destaca dos demais. Essa ação não é sinônimo de incapacidade do domínio das técnicas romanescas, mas sim, procede do modelo oral no qual o contador elimina tudo o que pode ser motivo de confusão. Assim, a narração ganha em clareza.

A segunda é a estrutura em três tempos do romance negro-africano: a recorrência desta forma não é casual. Uma primeira explicação poderia ver essa forma como normal dentro do contexto da colonização. Ou mais amplamente, no âmbito de um choque entre culturas. A construção ideológica que num primeiro momento opõe o campo à cidade, a África ao Ocidente, a tradição à modernidade, faz com que se transite de um lugar a outro, de uma cultura à outra. A origem do romance com três tempos se encontraria na iniciação tradicional que consiste no deslocamento do lugar de infância para outro lugar. Normalmente é um lugar sagrado onde o mestre da iniciação faz os candidatos enfrentarem provas e ensiná-lhes os valores e as crenças do grupo. Desse modo, na volta os iniciados podem integrar-se na sociedade e desempenhar nela um papel.

Esse modelo iniciático encontra seus fundamentos nos contos. Aplicado ao romance, vemos que as personagens fazem uma viagem que os leva a deslocar-se de um lugar para outro. Deixam suas aldeias, suas famílias, suas

vivências cotidianas e às vezes, o país para encontrar-se num lugar estrangeiro (a escola ocidental, a cidade, ou a metrópole) e aprendem novas formas culturais. A volta ao lugar de origem torna-se impossível. Para estes a iniciação torna-se um fracasso.

A terceira diz respeito ao narrador que não se prende ao desenvolvimento cronológico dos fatos, sua preocupação é estabelecer uma continuidade entre as épocas. O narrador costuma ser uma personagem do romance. Kane vê nisso a retomada do modelo do contador de histórias preocupado em manter suas relações com o público. Da mesma forma, o escritor negro-africano procuraria manter seus vínculos com o público leitor. Essa preocupação do escritor em manter uma relação com seu público, como o contador, se evidencia no relato pela presença de uma voz que narra, comenta os fatos e se distingue da voz das personagens. Kane identifica essa voz com a voz do autor. Uma problemática que a narratologia já parecia ter resolvido identificando essa voz com a do narrador, ou seja, aquele que conta os fatos no texto.

Porém, as observações de Kane não deixam de ser originais. Neste sentido ele aponta uma função fática do narrador no romance negro-africano, uma vez que possui um papel maior comparado aos demais personagens. Assim como os contadores, costuma dirigir-se ao leitor ou ao público de forma direta pelo uso do pronome pessoal “você” ou até incluindo-se no relato pelo uso do pronome “nós”. A partir de uma análise narratológica, notamos que nesse romance a narração ocupa lugar de destaque comparado às outras modalidades ou formas do discurso. Essa ascendência da narração sobre toda outra forma do discurso no romance negro-africano também é atribuída à influência do conto. O *L'Étrange Destin de Wangrin* de Hamadou Hampaté Bâ exemplifica esse tipo de romance.

A quarta característica seria o apego do escritor negro-africano às formas do discurso oral africano cuja forma privilegiada é o provérbio. A referência ao conhecimento dos anciãos, ao grupo social, a um conjunto de valores sociais seria um dos traços característicos do romance negro-africano. Deste modo, o provérbio integra-se ao texto escrito e mantém a mesma

função⁷⁹: cristalizar uma visão e dar sentido aos fatos e aos personagens. A linguagem pode ser marcada por formas da linguagem de origem, caso do escritor marfinense Ahmadou Kourouma⁸⁰ em sua obra: *Le soleil des independances*.

A quinta e última característica identificada pelo crítico Kane é a mistura dos gêneros: para ele não há dúvida de quanto às possibilidades de compor livremente no gênero romanesco. No entanto, ressalta que a presença no romance negro-africano de canções, relatos alegóricos, provérbios, poemas, constitui influência direta da literatura oral que não estabelece barreiras entre os gêneros. Ela possibilitaria a passagem de uma forma à outra no mesmo relato, isto é, a integração dos elementos orais na escrita.

Em suma, para Kane somente na tradição oral é possível encontrar todas as respostas para as questões levantadas pelo romance negro-africano. Ao conhecer profundamente as tradições, o crítico poderá cumprir a sua missão de analisar as especificidades deste romance.

Percebemos nessa preocupação em fundamentar a especificidade literária dos escritores negro-africanos na tradição oral uma semelhança com a ênfase dos modernistas brasileiros e, sobretudo, de Mário de Andrade em fundamentar a literatura brasileira nas tradições indígenas e afro-brasileiras. *Macunaíma*, como sabemos, é fruto dessa experimentação. Sendo assim, como as hipóteses do crítico Kane poderiam ser aplicadas à rapsódia? Só uma análise mais profunda nos permitiria responder a esta pergunta, como veremos a seguir.

A primeira característica destacada pelo crítico senegalês é a ação única: uma técnica narrativa privilegiada no romance negro-africano devido à influência do conto, o pano de fundo da criação novelesca dos escritores dessa literatura. Entretanto, por ser um texto mais extenso – (17 capítulos e 167 páginas, se considerarmos a Edição Crítica de 1995 publicada pela Unesco e coordenada pela professora Telê Ancona Lopez)-, *Macunaíma* não pode ser considerado como conto (gênero caracterizado pela brevidade). Contudo, a obra do escritor brasileiro não deixa de estar próxima ao conto por ser

⁷⁹ Função característica da oralidade.

⁸⁰ Cf. KOUROUMA, Ahmadou. *Le soleil des independances*, Paris, Editora Seuil, 1970.

fundamentada na oralidade ao passo que o romance moderno ocidental reivindica uma tradição escrita. Tal semelhança da narrativa de Mário de Andrade com o conto popular levou o crítico Haroldo de Campos a estudar a obra com base nas teorias de Vladimir Propp desenvolvidas em *Morfologia do conto Maravilhoso*. Para Campos, *Macunaíma* enquanto narrativa se enquadraria morfologicamente na tipologia dos contos russos. Mesmo sabendo que a tese de Harold de Campos não foi compartilhada por Gilda de Mello e Souza, cabe reconhecer que a narrativa possui elementos comuns com o conto maravilhoso pela valorização que faz de certos elementos característicos deste. Uma dessas características entre outras é a indeterminação espacial e temporal. O herói é capaz de percorrer o Brasil inteiro nas suas fugas, como se não existisse limite entre espaço e tempo. Encontra também no seu caminho pessoas já falecidas.

Uma vez estabelecido o paralelo *Macunaíma* e o conto, cabe agora verificar a hipótese da ação única. Como afirmou Kane, nesse tipo de romance ligado a tradição oral, em geral, encontra-se no centro da ação um protagonista que se destaca dos demais.

Com relação à obra de Mário de Andrade, afirmar que a personagem principal destaca-se das demais personagens da narrativa não seria um exagero. Isso começa pelo próprio título do romance: “Macunaíma, o herói sem nenhum caráter”. Em literatura, um título nunca é casual: revela a essência ou o sentido do texto ou da obra a ser estudada. Pelo título, o autor indica algumas pistas de seu projeto. Na obra de Mário de Andrade, o título torna-se ainda mais importante por confundir-se com o nome do protagonista. *Macunaíma* como título confunde-se com Macunaíma, personagem principal do relato ao redor do qual giram todas as ações. Do primeiro capítulo ao último, ele ocupa o centro das ações. Essa preponderância da personagem principal sobre as ações poderia incluir a obra no rol dos romances de ação única definida por Kane.

A segunda hipótese de Kane: o romance em três planos temporais. O modelo deste romance estaria na iniciação que envolve um deslocamento de um lugar inicial para outro e uma volta. Essa volta, na maioria das vezes se caracteriza pelo fracasso.

A estrutura em três tempos é uma das contribuições mais importantes da literatura negro-africana em particular e das literaturas ditas pós-coloniais em geral à literatura universal enquanto técnica narrativa. De fato, sabemos que na construção romanesca as categorias tempo e espaço são de suma importância. Do manejo dessas duas categorias depende o êxito ou fracasso da obra de arte. Os maiores escritores de nossos tempos modernos são exatamente aqueles que conseguiram resolver essa problemática. Cabe lembrar *À la recherche du temps perdu* de Proust e o *Ulysses* de Joyce. Porém, apesar da importância das duas categorias, uma parece definir a essência da arte romanesca: o tempo. Todas as inovações relacionadas a essa categoria foram determinantes para a renovação do gênero. A supremacia da categoria tempo no romance parece ser uma das características essenciais do romance do século XX. E isso não é casual: é o século em que a obsessão pelo tempo revela uma profunda angústia existencial. Conseqüentemente A.A. Mendilov.⁸¹ pode afirmar que nossos sentimentos acerca do tempo talvez nunca tenham mudado de maneira tão radical e assumido tal importância perante nossos olhos como nesse século. Mendilov reconhece que a tônica da vida moderna é a velocidade, ou seja, a relação da distância com o tempo. A obsessão pelo tempo teria transformado a literatura em uma nova forma. O romance do século XIX, de tempo linear daria lugar ao romance dos tempos modernos, fragmentado. Essa é a tendência geral do romance atual. No entanto, por sua elasticidade, isto é, por sua capacidade protéica de mudar de forma e de adaptar suas convenções para satisfazer necessidades variáveis, o romance em outras esferas culturais sofreria também notáveis transformações. Caso dos países pós-coloniais. Muitas destas genuínas transformações foram atribuídas às vanguardas européias.

A crítica especializada em Mário de Andrade já ressaltou grande dívida do autor com a literatura ocidental e sobretudo com as vanguardas européias e o freudismo. Os escritores europeus, influenciados pelos movimentos de vanguarda e pelas idéias de Freud, experimentam novas técnicas e modificam as categorias fundamentais do romance: espaço e tempo. Além de ser o romance de uma sociedade em crise, o romance do século XX é o romance da

⁸¹ Cf. MENDILOV, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo 1972.

crise do próprio homem moderno. Desta forma, ao subverter as categorias do tempo e do espaço, o romance corresponde às necessidades formais de uma época de caos.

Todavia, essa consciência aguda do tempo - motor da vida do homem moderno - expresso pelo romance tipo europeu, não era uma obsessão nas literaturas dos países chamados pós-coloniais. Por uma simples razão: por volta de 1920-1925 no caso de Mário de Andrade e, nos anos 30 e 40 até meados de 60 do século XX, no caso dos escritores negro-africanos, a experiência da velocidade e do tempo não faziam ainda parte dos costumes como na Europa. A Europa conheceu primeiro a velocidade, a tônica da modernidade e sofrera as conseqüências das mudanças dos hábitos trazidos pelo avião e o trem.

Acreditamos então que essas transformações ocorridas na Europa e refletidas na obra de arte pelos artistas não podiam se repetir da mesma forma nos países periféricos. Por essas razões, entendemos que compreenderemos melhor as subversões das categorias de tempo da obra-prima de Mário de Andrade se as compararmos com aquilo que aconteceu no romance negro-africano. Esse romance foi definido pela crítica como essencialmente fundamentado na oralidade e pode apresentar simultaneamente três tempos históricos: os períodos antes das independências, a fase das independências e o período após as independências. Três tempos históricos no mesmo romance. *Macunaíma* poderia também incluir-se nesta definição de romance com três tempos.

O primeiro tempo que poderíamos destacar na rapsódia é o período histórico do Brasil antes da independência. Ao recorrer ao mito, Mário de Andrade consegue ambientar os acontecimentos do texto num tempo primordial. No relato, e sobretudo no primeiro capítulo, é o momento que corresponde ao nascimento do herói e a sua vivência na aldeia. Esse momento em que o narrador nos apresenta uma terra ainda em estagio primitivo - conforme o desenvolvimento à moda ocidental -, poderia ser assimilado ao período histórico antes da descoberta do Brasil, quando o país era essencialmente povoado por indígenas. Já no primeiro capítulo, podemos ver

como Mário de Andrade dá o tom desse tempo imemorial. O romance inicia-se sem nenhuma referencia temporal. Vejamos:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de *Macunaíma*.⁸²

No mesmo capítulo, Mário descreve a vida simples do povo indígena que vivia de caça e cuja vida era essencialmente organizada em torno de ritos e regras tribais (como o respeito aos mais velhos). Todos dormiam em redes e andavam nus. Quando precisavam tomar banho era no rio, tanto homens como mulheres. Podemos ver que o escritor elabora o retrato do “paraíso” que os primeiros europeus descobriram ao pisarem nas terras indígenas. Descrições análogas desse “paraíso” podem ser encontradas nas cartas de descobrimento do Brasil.

Deve-se entender a recorrência a um tempo quase mítico por Mário de Andrade dentro do âmbito do modernismo brasileiro de 1922. De fato, no cerne deste movimento estava em jogo a busca pela identidade de um país novo, o Brasil, constituído por pluralidade culturais. Como já afirmamos, todos os grandes povos possuem suas origens lendárias e míticas, Mário de Andrade ao escrever *Macunaíma* criava também a origem mítica do povo brasileiro.

O segundo tempo que destacamos pode ser relacionado ao momento da descoberta e da exploração econômica da colônia. É o período histórico que vai do descobrimento à época colonial com a chegada dos primeiros europeus e, mais tarde, dos negros africanos como escravos para trabalhar nas lavouras e fazendas dos colonos europeus. Historicamente, podemos situar o período entre 1500 ano do descobrimento do Brasil por Pedro Álvares Cabral, passando pela transformação das terras indígenas (brasileiras) em colônia até a independência do Brasil em 7 de setembro de 1822. Esse período histórico não é facilmente identificável na rapsódia por causa do efeito estrutural, *mise-en-abyme*, por meio do qual se encaixam vários relatos na narrativa. Técnica

⁸² ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p. 05.

confirmada pelas pesquisas de Cavalcanti Proença no *Roteiro de Macunaíma*, quando estuda as inúmeras fontes que permitiram ao escritor construir a obra. Este segundo período corresponderia ao grande momento de exploração econômica e das grandes missões civilizatórias realizadas pelos europeus recém-chegados às terras indígenas. É também o momento da formação de um povo mestiço, cujo herói podemos facilmente identificar na figura do herói sem caráter de Mário de Andrade. Na rapsódia esse período histórico é habilmente introduzido com a referência ao dinheiro quando o narrador, falando do herói, diz: “Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro Macunaíma dandava para ganhar vintém.”⁸³

Notemos que a referência ao dinheiro nesse mundo primitivo e arcaico não é casual. Mário de Andrade simplesmente introduz dentro do relato um elemento totalmente desconhecido pelos povos indígenas no período que antecede a chegada do homem europeu no Brasil. Na narrativa, o próprio protagonista Macunaíma descobrirá o poder deste elemento na cidade moderna de São Paulo. A sua descoberta do simbolismo do dinheiro é evidente quando no Capítulo IX, a Carta Pras Icamíabas, ele começa a entender o verdadeiro significado do dinheiro, quando se dá conta de que pelo vulgo, esse elemento poderia ser chamado de dinheiro, ao passo que na verdade era “o curriculum vitae” da civilização.

Ao referir-se ao dinheiro desde o primeiro capítulo, não nos encontramos mais no período antes da descoberta do Brasil. Estamos na expansão colonial, momento em que haveria o contato entre a civilização européia e as civilizações indígenas seguido da exploração econômica das terras indígenas. Além de introduzir o dinheiro, o homem europeu introduz também um segundo elemento cuja ação será determinante na transformação das terras indígenas e seu mundo “paradisiaco” em outra terra e outro mundo: o negro. A transformação do Brasil em país mestiço só se tornaria completa com a presença do homem negro africano nas antigas terras indígenas. Um ensaio como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, apesar de polêmico, não deixa de ser referência quanto ao papel do negro na transformação do Brasil em uma “democracia racial”. A referência a uma sociedade brasileira mestiça já

⁸³ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p. 06.

transparece claramente na alusão feita pelo narrador de *Macunaíma* ao Rei Nagô:

Nas conversas das mulheres no pino do dia o assunto era sempre as peraltagens do herói. As mulheres se riam muito simpatizadas, falando que “espinha que pinica, de pequeno já traz ponta” e numa pajelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente.⁸⁴

A referência ao Rei Nagô ⁸⁵ é uma alusão clara ao povo negro e seu papel fundamental na construção da civilização brasileira. A importância do papel do negro será mais destacada no capítulo VII: “Macumba”. Para nós este capítulo é fundamental na medida em que nele encontramos realizado um dos motivos principais da criação de Mário de Andrade: um povo só, um herói só, um Brasil só. O grande projeto ideológico do autor aplicado na obra mediante a sua teoria de *desgeografização*.

Cabe ressaltar que no momento em que Mário de Andrade inicia as pesquisas para escrever *Macunaíma*, o cenário literário brasileiro não é unitário. Enquanto em São Paulo, os modernistas procuravam instaurar uma literatura fundamentada nas tradições folclóricas sem distinção regional nem racial, em Pernambuco surgia o Regionalismo. Apesar de integrar o movimento Modernista, do ponto de vista geral, o Regionalismo não agradava a Mário de Andrade na medida em que o regional se opunha a sua visão mais ampla de um Brasil unificado. Essa visão abrangente, projeto realizado em *Macunaíma*, é retomada estilisticamente no capítulo VII denominado “Macumba”. Nesse capítulo observamos claramente os efeitos da *desgeografização*, método usado para colocar em cena um Brasil sintético e sincrético.

A própria cerimônia de Macumba é uma sábia mistura de Pajelança e de Candomblé, duas religiões de origem indígena e africana respectivamente. A cerimônia de Macumba, na verdade, funciona como lugar de unificação das diversas camadas sociais do povo brasileiro. A elite burguesa representada por Oswald de Andrade e outros modernistas e o povo anônimo se encontram ali como expressão de um Brasil só: “E os macumbeiros Macunaíma, Jaime

⁸⁴ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p.08.

⁸⁵ O povo Nagô faz parte dos povos da África ocidental que foram transladados no Brasil durante a escravidão.

Osvaldo, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada.”⁸⁶

Em um dos prefácios de *Macunaíma*, Mário de Andrade ao mencionar o caráter sincrético do livro escreve:

Me parece que os melhores elementos duma cultura nacional aparecem nele. Possui psicologia própria e maneira de expressão própria. Possui uma filosofia aplicada entre otimismo ao excesso e pessimismo ao excesso dum país bem onde o praxeano considera a providência como brasileira e o homem da terra o conceito da pachorra mais que fumo. Possui aceitação sem timidez nem vanglória da entidade nacional e a concebe tão permanente e unida que o país parece desgeograficado no clima na flora na fauna no homem, na lenda, na tradição histórica⁸⁷

Se a formação do povo brasileiro começou no segundo momento que identificamos como a fase da exploração econômica, essa miscigenação, traço característico do Brasil, se tornaria totalmente realidade visível no terceiro tempo quando o país dá seus primeiros passos na era moderna. Esse período poderia ser identificado no período de 1822, data da independência a 1922, momento da realização da Semana de Arte Moderna que demarcaria o ingresso do país na onda dos “ismos” das vanguardas européias.

A transformação do país de estrutura colonial e agrária em país moderno é simbolizada na rapsódia pela grande metrópole de São Paulo, metonímia do Brasil. Se na época o Rio de Janeiro era ainda a “cidade maravilhosa”, São Paulo já despontava com sua infra-estrutura moderna como o futuro de um Brasil moderno. Pelo menos assim era cantada pelos poetas modernistas.

Na narrativa podemos ver que São Paulo será o destino do herói e de seus irmãos depois da morte da mãe. Dessa cidade moderna o herói sonha trazer as modificações que pretendia levar para o seu povo do mato-virgem (que vivia ainda em estado primitivo). A consequência disso será melhor explicitada a seguir na análise que faremos da narrativa enquanto romance “iniciático”.

⁸⁶ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p. 64.

⁸⁷ Telê PORTO ANCONA LOPEZ, *Macunaíma: a margem e o texto*, São Paulo, HUCITEC, Secretária de Cultura, Esporte e Turismo, 1974, p. 90.

De acordo com Kane, o romance iniciático africano envolve uma ida (viagem) de um lugar inicial para um lugar de destino. No entanto, a característica deste tipo de viagem é de acabar sempre em fracasso, ou seja, a volta ao local de origem torna-se impossível. Macunaíma, o herói de nossa gente, empreende a mesma viagem. No capítulo I, depois da morte da mãe e junto com seus irmãos, decide ir para a metrópole São Paulo em busca de sua pedra mágica extraviada: a muiraquitã.

Depois de várias peripécias e aventuras, chega à cidade. A cidade porém não corresponde às expectativas. O herói sente-se estranho nela. Nada lembra a sua aldeia. Os costumes são diferentes. Percebe que as máquinas mandam nos homens. Descobre o poderio do dinheiro a abrir todas as portas e permitindo seduzir as mulheres. A experiência da cidade moderna não lhe é satisfatória e decide voltar à aldeia de origem. Como em toda viagem iniciática, o retorno ao lugar inicial não acontece sem conseqüências e nosso herói não escapa à regra. Ele é seduzido pelos diversos atrativos da cidade moderna.

Uma vez na cidade grande, percebemos as mudanças sofridas pelo herói. Ele saíra de sua aldeia natal e não voltaria o mesmo: na maneira de falar, o uso de palavras rebuscadas, o grande impacto da vida moderna (isto é, a sua “contaminação” tanto pelas belezas artificiais quanto pelo dinheiro e pelas mulheres de vida fácil) faria com que Macunaíma decidisse organizar algumas mudanças no seu império do Mato-Virgem:

Como vedes, assaz hemos aproveitada esta demora na ilustre terra bandeirante e, si não descuidamos do nosso talismã, por certo que não poupamos esforços nem vil metal, por aprendermos as coisas mais principais desta eviterna civilização latina, por que iniciemos, quando for do nosso retorno ao Mato Virgem, uma serie de melhoramentos, que, muito nos facilitarão a existência, e mais espalhem nossa prosápia de nação culta entre as mais cultas do universo. E por isso agora vos diremos algo sobre esta nobre cidade, pois que pretendemos construir uma igual nos vossos domínios e Império nosso.⁸⁸

⁸⁸ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p. 79.

A mais grave consequência das aventuras de Macunaíma em São Paulo, além da sedução pelos artifícios da civilização moderna, é que ele acaba não se adaptando à sociedade civilizada nem à sua própria terra natal. Macunaíma, o herói de nossa gente, morre no final da rapsódia. A trajetória da sua terra primitiva para a cidade e seu retorno da “civilização” até a sua morte melancólica, além de demonstrar traço característico dos romances “iniciáticos” poderia também ser visto como marco de um drama mais profundo já questionado pela crítica. Conforme a crítica, a fuga de Macunaíma para se tornar o “brilho inútil das estrelas” transformando-se na constelação, a Ursa Maior, expressa tanto o fracasso da viagem civilizatória quanto a perspectiva da modernização burguesa à brasileira. Além disso, o “brilho inútil” poderia também aludir ao drama do próprio intelectual brasileiro dilacerado entre duas culturas: uma mais próxima das civilizações tropicais quentes e outra européia fria. Tão fria quanto à água na qual Macunaíma mergulha, ao final da narrativa, atraído pela imagem traiçoeira da Uiara transformada em moça bonita e escondida no fundo do lago. As hesitações do protagonista em se jogar nos braços da moça (a Uiara transformada em mulher) são sintomáticas de uma incapacidade de escolher ou assumir algum projeto por parte de nosso herói.

Da mesma forma as hesitações dos intelectuais brasileiros, em geral divididos entre duas culturas, acabam não se adaptando nem com uma nem com outra. A única solução é viver uma vida “de brilho inútil” como Macunaíma. Na verdade, Mário de Andrade, grande idealizador do Modernismo brasileiro, temia que o primitivismo estético e crítico adotado na década de 20 fosse só uma questão pontual, isto é, um modismo por parte dos jovens intelectuais de seu tempo. Como sabemos, seu projeto ideológico e estético via no folclore e nas culturas populares a pedra angular imprescindível para a renovação cultural do Brasil. Suas esperanças de ver o Brasil desenvolver uma civilização sólida como as grandes culturas solares do Egito, China, Índia, Peru e México, dependiam da valorização das culturas ditas primitivas.

Sendo folclorista e etnólogo, Mário sabia a importância do legado cultural dos povos indígenas e negros na formação de um acervo cultural nacional. Essa consciência não era infelizmente compartilhada por todos os intelectuais da época, daí sua preocupação. Uma preocupação manifestada

por ele em correspondências mantidas com seus amigos e colegas modernistas.

... a observação de Sérgio Milliet, me obrigou a esta releitura dos três capítulos finais de *Macunaíma*...[...]. Francamente às vezes até me chateia, mais freqüentemente me assusta, a diversidade de intençõesinhas, de subentendidos, de alusões, de símbolos que dispersei no livro. Talvez eu devesse escrever no livro, pelo menos ensaio , “Ao lado de Macunaíma” comentando tudo o que botei nele. Até sem querer! De uma das alegorias não me lembrava, porém a leitura de hoje faz ela me ressaltar bem viva na lembrança. Talvez a recordação chegasse tão viva agora porque, tendo imaginado retomar a composição de meu romance “Café”, o problema de formarmos, de querermos formar uma cultura e civilização de base cristão-européia, que seria por assim dizer a tese do romance, esteja me preocupando muito. Já me esquecera da alegoria que pusera sobre isso no *Macunaíma*... Mas agora tudo se lembrou em mim vividamente ao ler a frase: “Era malvadeza de vigarenta (a velha Vei, a sol) só por causa do herói não ter se amulherado com uma das filhas da luz” isto é, as grandes civilizações tropicais, China, Índia, Peru, México, Egito, filhas do calor. A alegoria está desenvolvida no capítulo intitulado “Vei, a sol”. Macunaíma aceita se casar com uma das filhas solares, mas nem bem a futura sogra se afasta, não se amola mais com a promessa, sai a procura de mulher. E se amulhera com uma portuguesa, o Portugal que nos herdou os princípios cristão-europeus. E, por isso, no acabar do livro, no capítulo final, Vei se vinga do herói e o quer matar. Ela que faz aparecer a uiara que destroça Macunaíma. Foi vingança da região quente solar. Macunaíma não se realiza, não consegue adquirir um caráter. E vai viver pro céu, viver o brilho inútil das estrelas.⁸⁹

Podemos ver nesta explicação de Mário de Andrade que o fato de o Brasil se constituir enquanto uma civilização de base cristã-européia não era uma preocupação do próprio povo anônimo (considerado por ele como sincero). Na verdade, em 1922, o Brasil está ainda procurando construir uma identidade nacional e os intelectuais eram os maiores idealizadores de uma nova nação. A literatura para Mário de Andrade deveria servir para essa causa nobre. Por isso, defendia uma literatura de circunstância, ou seja, uma

⁸⁹Telê PORTO ANCONA LOPEZ, *Macunaíma: a margem e o texto*, p.101.

literatura interessada. Para ele a arte pela arte não servia para um país ainda em construção, como era o caso do Brasil.

Infelizmente, a maioria dos jovens intelectuais da época estava mais ocupado em conhecer melhor a Europa (sobretudo Paris) do que a própria terra brasileira. E a questão do intelectual aculturado era o centro das reflexões do escritor paulista. Essa questão aparece de maneira sutil em *Macunaíma* quando no capítulo XII, o protagonista sonha com dente e a dona da pensão interpreta como viagem por mar. De fato, ao ir até a casa de Venceslau Pietro Pietra, em poder do qual se encontrava ainda a pedra mágica, a muiiraquitã, nosso herói decide viajar também para a Europa.

Entretanto, depois de várias tentativas frustradas para viajar à custa do governo, que pagava a viagem para os artistas que iam aperfeiçoar a formação na Europa, nosso herói acaba desistindo da viagem alegando simplesmente que é americano e, como tal, seu lugar seria na América. A razão afirmada nesse trecho diz respeito aos estragos causados pela civilização européia. Na verdade, Cavalcanti Proença, em *Roteiro de Macunaíma*, afirma que a recusa do herói em ir à Europa pode ser interpretada como expressão da oposição entre a Europa (velha e em declínio) e a América (jovem e em ascensão), um tema caro ao Modernismo. E isso é um dado importante para entender essa obra em que o próprio autor afirmou ter semeado inúmeras segundas intenções. Vejamos como a decisão de não viajar para a Europa é justificada na narrativa: “Paciência, manos! Não! Não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização européia de-certo esculhamba a inteireza do nosso caráter.”⁹⁰

Sem confundir autor com narrador, diremos que o receio de Mário de Andrade para com a civilização européia era evidente. Em sua função de mestre e professor dos jovens da época, não parava de avisá-los do perigo que podia representar a Europa para suas carreiras artísticas. Na verdade, sem desconsiderar a importância da escola européia, Mário achava que o artista brasileiro não deveria perder suas características peculiares: inocência e pureza. E essa inocência, ou melhor, pureza artística só seria encontrada nas terras brasileiras. Na sua correspondência com Tarsila do Amaral quando essa

⁹⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p. 114 -115.

estava na Europa com o namorado Oswald de Andrade, Mário de Andrade pedia-lhe que não se deixasse influenciar pela Europa a ponto de esquecer suas origens artísticas. Daí, sugeriu-lhe o *Matavirginismo*, uma alternativa ao perigo representado pela Europa. Cabe salientar que Mário de Andrade nunca foi à Europa. Talvez isso comprove o seu temor de um contato direto com a Europa. Neste sentido podemos dizer que Macunaíma é um pouco do próprio Mário de Andrade.

A morte do herói Macunaíma no final do relato corrobora nossa tese de que o livro de Mário de Andrade pertenceria à categoria dos romances “iniciáticos”: o romance com três tempos não é característica do romance europeu. E este é um dado fundamental na medida em que estabelece claramente do ponto de vista da criação romanesca a hipótese da existência de uma narrativa com características próprias e distantes da narrativa moderna européia. Essa narrativa, calcada na oralidade, seria a nosso ver o resultado da adaptação do romance em outros espaços culturais como o Brasil e os países negro-africanos. E uma das particularidades desse romance é de questionar um dos fundamentos do romance clássico: a figura do narrador ou o foco narrativo.

O crítico Mohamadou Kane identifica no romance negro-africano um narrador que se confunde com a pessoa do autor. Ora, a narratologia estabelece nitidamente uma diferença entre autor e narrador. Era um problema aparentemente resolvido. Entretanto, romances como *Macunaíma* e o romance-negro africano apresentam uma estrutura narrativa que dificulta a distinção clássica entre autor e narrador. Daí a importância da teoria do crítico Kane. *Macunaíma* é um exemplo claro da dificuldade para determinar exatamente quem narra o relato. A narrativa é contada em terceira pessoa. Sem ler o último capítulo, estaríamos diante de um narrador clássico, isto é, um narrador onisciente como o determina a narratologia. Porém, nos desapontamos ao final do relato quando o narrador afirma que a história do herói foi contada ao homem por um papagaio e este homem seria ele, isto é, o próprio narrador. Dessa forma, como se pode perceber no trecho abaixo, da terceira pessoa, a história acaba sendo contada na primeira pessoa induzindo um narrador protagonista. Vejamos como da terceira pessoa, o relato passa a

ser contado na primeira estabelecendo um movimento circular, ou seja, o final da rapsódia remetendo ao início:

O papagaio veio pousar na cabeça do homem e os dois se acompanharam. Então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! Que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato. [...] Tudo ele contou pro homem e depois abriu asas rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei para vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.⁹¹

Não podemos confundir o narrador de *Macunaíma* com os narradores clássicos. No entanto, afirmamos que Mário de Andrade parecia ter resolvido o problema ao denominar a sua obra de rapsódia. A rapsódia tira sua origem da cultura popular. O rapsodo era um Aedo, ou seja, um cantor popular: era um homem do povo cantando textos épicos e ia de cidade em cidade cantando a história de sua gente. Mas a rapsódia é um canto épico cantado em verso. O romance de Mário de Andrade está escrito em prosa: uma grande diferença. No entanto nada impede que o escritor explore literariamente as virtudes técnicas da rapsódia em uma reformulação moderna do romance.

Quanto à problemática do narrador, já foi observado pela crítica a semelhança entre a estratégia narrativa de Mário de Andrade, em *Macunaíma*, e a de Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A crítica vê nesse tipo de narrador - colocado em cena por esses dois autores - o ressurgimento no Brasil da tradição literária chamada sátira menipéia da literatura cômico-fantástico ocidental. Em *Um Defunto Estrambótico*, estudo dedicado ao romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Valentim Facioli mostra como ainda no século XIX, Machado de Assis foi o primeiro a introduzir essa tradição na literatura brasileira.

Contudo, em respeito a nossa lógica, que é de encontrar explicações à problemática do narrador de *Macunaíma* por meio da literatura negro-africana,

⁹¹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p. 168.

acreditamos que o narrador da rapsódia poderia ser visto como ressurgimento no Brasil de um tipo de narrador presente no romance negro-africano. Trata-se da tradição do *griot*⁹² explorada por esses escritores da mesma forma como acontece na narrativa *Macunaíma*.

Era o *griot* reconhecido na sociedade tradicional africana como depositário da tradição. A sua arte não passou despercebida aos letrados africanos e passou a ser incorporada às narrativas escritas. Não são raros os romances negro-africanos espelhados na técnica do *griot* ou do contador tradicional.

Em *Macunaíma*, porém, as coisas não são exatamente iguais ao romance negro-africano. Uma análise da rapsódia mostra claramente uma inversão dessa estrutura. Geralmente no romance tipo negro-africano, o narrador se identifica desde as primeiras páginas. Não é o caso da rapsódia, na qual é preciso ler o texto inteiramente para descobrir que o narrador se confunde com a pessoa do autor. No epílogo da narrativa de Mário de Andrade, um papagaio transmite a história ao narrador: “Só o papagaio conservara no silêncio as frases e feitos do herói. Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei para vos contar a história”⁹³.

Para o crítico Kane, esse tipo de narrador costuma ser uma personagem do romance. Kane vê nisso a retomada do modelo do contador geralmente preocupado em manter suas relações com o público. Essa preocupação do escritor em manter uma relação com seu público, como o contador, se evidencia no relato pela presença de uma voz que narra, comenta os fatos e se distingue da voz das personagens. Desse modo, em tal narrativa, predomina a função fática⁹⁴ da linguagem. Em *Macunaíma*, essa voz só é revelada no epílogo enquanto nos romances negro-africanos a dúvida se

⁹² A palavra *griot* é um termo de origem francesa. Recobre uma série de funções no contexto africano. No contexto da sociedade tradicional africana, onde os conhecimentos eram transmitidos pela palavra, o *griot* tinha uma posição de destaque. A ele cabia transmitir a tradição histórica. Era cronista, genealogista, poetas, mestre da palavra. O *griot* ou *Dieli* como o chama Ampatê Bâ era aquele que estava próximo do doma, o grande conhecedor das coisas. Cf. *Sundjata ou a Epopéia Mandinga*.

⁹³ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p. 168.

⁹⁴ Função da linguagem pela qual o ato de comunicação tem por objetivo manter contato entre locutor e destinatário.

desfaz desde o início da narrativa. Vejamos, por exemplo, dois casos de narrativas da literatura negro-africana onde o narrador é identificado já nas primeiras páginas: *Wangrin* de Hamadou Hampaté Bâ e *Sundiata* de Djibril Tamsir Niane:

D'où venait Wangrin?

Wangrin naquit dans un pays à la fois ancien et mystérieux. Un pays où les pluies et les vents, au service des dieux croquèrent de leurs dents invisibles et inusables les murailles des montagnes, créant, pour les besoins de la cause, un relief plat en même temps que monotone. (...). c'est au pied d'un de ces monts rebelles aux érosions que fut fondé un village prédestiné, lequel donnera son nom à tout le pays: noubigou. Était-ce par hasard que ce nom fut donné au village, et ensuite au pays ? Fodan Seni, le chantre du Dieu Komo, musicien du « dan », danseur rituel, affirme que non. Sans être courtisan, Fodan Seni vivait, tout au début du XXe Siècle, à la cour du roi Métiogo Dani. Écoutons ce thaumaturge nous compter l'histoire mystérieuse du pays⁹⁵.

Antes de iniciar a narração, o autor toma o cuidado de apresentar aos leitores quem vai narrar a história. O mesmo acontece na narrativa *Sundjata* de Djibril Tamsir Niane :

Sou griot. Meu nome é Djeli Mamadu Kuyatê, filho de Bintu e de Djeli Kedian Kuyatê, Mestre na arte de falar. Desde tempos imemoriais estão os Kuyatê a serviço dos príncipes Keita dos Mandinga: somos os Sacos da Palavra, somos o repositório que conserva segredos multisseculares. A arte da palavra não apresenta nenhum segredo para nós; sem nós, os nomes dos reis cairiam no esquecimento, nós somos a memória dos homens, através da palavra damos vida aos fatos e façanhas dos reis perante as novas gerações. (...). Escutai a história do filho do Búfalo, do filho do Leão. Vou falar-vos de Manghan Sundjata, de Mari-Djata, filho de Sogolon Djata, de Narê Maghan Djata; o homem

⁹⁵ De onde vinha Wangrin ?

Wangrin Nasceu em um país tão antigo quanto misterioso. Um país no qual as chuvas e os ventos em serviço dos deuses trincaram com os dentes invisíveis e inesgotáveis as muralhas das montanhas criando, conforme as necessidades, um relevo liso ao mesmo tempo monótono (...). É no pé de um desses montes rebeldes às erosões que fundaram uma aldeia predestinada que cedeu ao país inteiro o nome: Noubigou. Será por casualidade que esse nome foi dado a essa aldeia e depois ao país? Fodan Seni, o Aedo do *Dan*, dançarino ritual, afirma que não. Sem ser cortesão, Fodan Seni vivia desde os inícios do século XX na corte do rei Metiogo Dani. Ouçamos esse taumaturgo nos contar a história misteriosa do país. Ver *L'Etrange Destin de Wangrin*, p.11. (tradução nossa).

de nomes múltiplos, contra quem os sortilégios jamais tiveram qualquer validade⁹⁶.

Tanto em *Wangrin* quanto em *Sundjata*, os narradores são apresentados, identificados e estabelecem imediatamente um diálogo com o leitor à moda dos contadores de histórias. Embora Mário de Andrade tenha invertido a estrutura da narração, podemos identificar em *Macunaíma* um reaproveitamento desta técnica milenar de relato do contador tradicional. Por exemplo, no início do epílogo, a primeira frase: “Acabou-se a história e morreu a Vitória” é um modo de terminar característico dos contos populares, conforme observa Cavalcanti Proença no seu *Roteiro de Macunaíma*.

As duas últimas características postuladas pelo crítico Kane dizem respeito ao uso sem artifício dos elementos da tradição. Isto é, as formas oriundas da literatura oral tradicional influenciam a estrutura do relato assim como na própria escrita (exemplo dos provérbios, máximas, contos, cantos, adivinhas). Esses elementos contribuem para dar ao romance uma atmosfera particular que se confunde com o maravilhoso dos contos. Retomando essas formas herdadas da tradição oral, o escritor reafirma o apego à sua cultura e consegue adaptá-la à forma moderna do romance. A originalidade de tal obra decorre da facilidade com que os diversos elementos oriundos da oralidade conseguem se fundir no relato formando um todo coeso. Esse recurso às formas tradicionais corresponde, na verdade, a uma exigência de autenticidade cultural. Tanto *Macunaíma* quanto o romance negro - africano absorvem a literatura oral em busca de uma autenticidade cultural. Ocorre uma verdadeira integração desses elementos que não surgem como simples artifícios no relato, mas participam efetivamente da arquitetura do texto. É um verdadeiro processo de colagem.

O último critério identificado pelo crítico Kane é a mistura dos gêneros: para ele não há nenhuma dúvida de que o romance como gênero possibilite grande liberdade de composição para o autor. No entanto, ressalta que a presença de canções, relatos alegóricos, provérbios e poemas no romance

⁹⁶ NIANE, Djibril Tamsir. *Sundiata, ou a epopéia mandinga*: romance / Djibril Tamsir Niane; tradução de Oswaldo Biato. – São Paulo : Ática, 1982. (Coleção de autores africanos; 15) p. 11.

negro-africano procede da influência da literatura oral e não estabelece barreiras entre os gêneros. Ela possibilitaria a integração dos elementos orais na escrita.

Como os escritores negro-africanos, Mário de Andrade percorre o mesmo caminho e reconhece a importância da tradição oral para escrever um texto singular na literatura brasileira. Um desses elementos caros ao escritor paulista é o provérbio. Saber decifrá-los é uma das tarefas árduas para qualquer estudioso de *Macunaíma*. Cavalcanti Proença, por exemplo, reconheceu que o uso dos provérbios dava uma força extraordinária ao estilo. No entanto, para este, se o herói Macunaíma faz uso dos provérbios, é por ser contemplativo e egoísta. O provérbio para Cavalcanti Proença seria um dos mais terríveis meios de estagnação da humanidade por isso vive na boca de povos tradicionais⁹⁷. Discordamos com a definição dada por Cavalcanti Proença ao provérbio, apesar dele ter sido o primeiro a destacar a importância desse elemento na rapsódia. Como ressaltou muito bem Fernanda Murad, essas fórmulas fixas fazem parte do patrimônio da maioria dos povos do mundo. Mas, nas culturas nas quais a oralidade é privilegiada em comparação à escrita – como nas sociedades indígenas da América do Sul e nas sociedades africanas e até nos meios populares, essas fórmulas conservadas pela memória funcionam como práticas de linguagem cotidiana. Desempenham um papel pedagógico e transmissão de experiências passadas.

O provérbio é uma referência cultural importante e seu uso pelos escritores negro-africanos assim como por Mário de Andrade responde à uma exigência estilística e cultural. Na rapsódia, notamos que Mário de Andrade não somente usa e abusa dos provérbios mas também os transforma, cria ou inverte para obtenção de efeitos cômicos. Como ilustração, vejamos os casos de alguns provérbios:

Tal efeito cômico pode ser notado quando Mário de Andrade escreve invertendo a fórmula popular: “Deus ajuda quem cedo madruga” por “diabo leve quem trabalha”. No capítulo XVI, ao ser perseguido pela sombra leprosa que queria matá-lo, o herói depara-se com alguns trabalhadores aos quais pede

⁹⁷PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo: Anhembi, 1955; 6ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

água para beber. Ao ver que esses não tinham água, ele diz: “Diabo leve quem trabalha”. Essa transformação da fórmula popular “Deus ajuda quem trabalha”, deve ser entendida como uma sátira ao próprio trabalho. O trabalho concebido pela civilização moderna na qual o ser humano passou a ser escravo do sistema de exploração capitalista.

Sem deixar de ser sério, o uso estilístico do provérbio tentou acompanhar o tom satírico da rapsódia. Algo que nem sempre foi muito bem interpretado. Isso deixou Mário de Andrade exasperado e muito triste como ele mesmo desabafa em carta ao amigo Carlos Drummond de Andrade nos seguintes termos:

... Porém nem tive intenção de fazer um livro importante de psicologia racial não. Fiz o que me vinha na cabeça unicamente me divertindo e nada mais. (...) A mistura do humorismo e do sentimental é o traço flagrante do folclore poético e mesmo musical do Brasil. Ora se o Sr. Mário de Andrade se *inspira* em Machado de Assis é porque quis *tradicionalizar* a orientação humorística brasileira representada por Machado na literatura de ordem artística, Machado que a gente pondo reparo mais íntimo é mais brasileiro do que parece à primeira vista. Até na língua? Até na língua que estudada de mais perto mostra uma aversão quase sistemática pelos modismos especializadamente portugas. Isto meu Carlos é que se chama crítica. O resto é levandade é malevolência é sobretudo não ser crítico, não acha mesmo? (...) Ora essas levandades me entristecem (...). É triste a gente ver assim uma obra que é feita com paixão, você bem sabe disso, e é feita com frieza crítica severa ser assim destrutada por uma leitura *blasée*.⁹⁸

Os provérbios na rapsódia não desempenham apenas um papel ideológico ou humorístico. A função estilística e cultural também é primordial. Por exemplo, dentro da estrutura narrativa, cada ação boa ou má pode ser justificada por um provérbio: Isso ocorre nos exemplos a seguir:

No capítulo I, quando as mulheres discutem sobre o herói e seus atos, elas concluem: “espinho que pinica, de pequeno já traz ponta”⁹⁹. No capítulo III, quando um dos seus irmãos não consegue se transformar em branco, o herói

⁹⁸ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p. 491.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 08.

usa o seguinte provérbio de consolo: “Antes fanhoso que sem nariz”¹⁰⁰, que significa dizer, dos males o menor.

No capítulo IV, ao descobrir que a muiraquitã estava em poder de Venceslau Pietro Pietra, o herói decide viajar para São Paulo onde este vivia. Mas antes precisava convencer seus irmãos a acompanhá-lo, daí o uso do seguinte provérbio: “Si vocês venham comigo muito que bem, si não, antes só que mal acompanhado”¹⁰¹. Também, o narrador faz uso dos provérbios para justificar atos do herói como no seguinte exemplo: “Resolveu agir logo porque a primeira pancada é que mata cobra”¹⁰² (p.160). Quando o herói perde a sua amada Ci e não consegue esquecê-la, ele mesmo justifica o fato dizendo: “Amor primeiro não tem companheiro”¹⁰³.

Os demais elementos da oralidade (os cantos, adivinhas, enigmas, fórmulas etc.), têm também importante participação na estrutura da narrativa. No capítulo VII, várias são as referências a trechos musicais que dão ritmo ao capítulo, alguns aparecem com refrões. Durante a cerimônia de Macumba, por exemplo, os participantes deveriam responder à canção da Tia Ciata nos seguintes termos:

- Va-mo sa-ra-vá!

Os macumbeiros cantavam e dançavam em volta das mesas:

Bamba quere

Sai

Mongi gongô

Sai Orobô

Êh!..

No mesmo capítulo, quando o gigante Piamã chora de dor ao ser vítima das chicotadas do herói, ele chora cantando:

- Me chifra devagar

Que isto dói dói dói!

¹⁰⁰ Ibid., p. 37.

¹⁰¹ Ibid., p. 35.

¹⁰² Ibid., p.160.

¹⁰³ Ibid., p.34.

Também tenho família

E isto dói dói dói!

Além dos cantos, temos na rapsódia adivinhas e enigmas. No capítulo XI, o herói deve encontrar a resposta de três adivinhações para conseguir escapar da velha Ceuci, uma comedora de gente:

- Vou dizer três adivinhas, si você descobre, te deixo fugir. O que é que é: É comprido roliço e perfurado, entra duro e sai mole, satisfaz o gosto da gente e não é palavra indecente?

- Ah! Isso é indecência sim!

- Bobo! É macarrão!

- Agora o quê é que é: qual o lugar onde as mulheres têm cabelos mais crespinho?

- Oh que bom! Isso eu sei! É aí!

- Cachorro! É na África!

- Agora é a última vez. Diga o que é:

“Mano, vamos fazer

Aquilo que Deus consente:

Ajuntar pelo com pelo,

Deixar o pelado dentro”

- Ara! Também isso quem não sabe!

- Descobriu. (...) Pois si você não acertasse pelo menos uma das adivinhas te entregava pra gulosa de minha mãe.

Na rapsódia, vários são os provérbios e frases feitas que atestam o valor cultural indiscutível desses elementos da oralidade dos quais se vale o escritor para escrever *Macunaíma*. Esses elementos, ao contrário do que se poderia pensar, participam do sentido da obra enquanto estrutura de coesão. Por isso não podem ser negligenciados para quem quiser penetrar no âmago desta obra-prima. Tanto Mário de Andrade quanto os escritores negro-africanos não usam simplesmente os artifícios da oralidade: a escrita que produzem pode ser considerada como uma verdadeira estética da oralidade como sublinhou também Fernanda Murad no seu estudo comparativo entre *Macunaíma* e *Wangrin* de Amadou Hampaté Bâ.

Depois dessa análise feita a partir de todas as categorias levantadas pelo crítico Kane, concluímos que a narrativa de Mário de Andrade poderia ser considerada como o romance de estrutura oral por excelência uma vez que mesmo na literatura negro-africana, dificilmente uma obra se enquadraria em todas as categorias elencadas pelo crítico Kane.

Em suma, a presença da oralidade na obra de Mário de Andrade e dos escritores negro-africanos constitui uma marca de autenticidade e autonomia diante das literaturas ditas hegemônicas. Recorrendo à estética da literatura oral, esses escritores produzem um texto híbrido que foge das características do romance clássico, isto é, do romance tipo europeu. Esse “romance novo” cujo protótipo é *Macunaíma*, coloca outro tipo de problema que é a questão do realismo: qual seria o tipo de realismo presente em uma obra como *Macunaíma*? A questão parece simples de responder? Não exatamente, como veremos nos próximos capítulos 3 e 4.

Capítulo 3 - O “realismo” negro-africano e a rapsódia de Mário de Andrade

3.1 Os fundamentos sócio-culturais do “realismo” negro-africano

Conforme mencionamos no primeiro capítulo, as teorias pós-coloniais oriundas da obra *Orientalismo* de Edward Said propiciaram uma reflexão sobre as produções culturais e sobretudo literárias não-européias definidas como

manifestações autônomas. É nessa óptica que entendemos as literaturas negro-africanas como expressão e visão de mundo de uma civilização particular oriunda de suas culturas e tradições. Deste modo, entender essas literaturas é mergulhar um pouco no universo do homem negro-africano.

Infelizmente, o vínculo destas literaturas com o seu meio de produção não foi sempre reconhecido como determinante para sua compreensão em nome de uma literatura dita universal, cujo centro irradiador encontra-se na Europa. Durante muito tempo, pensou-se que o africano não tinha civilização e que era essencialmente um ser primitivo (assim o descrevia a Antropologia do século XIX). Cabe lembrar rapidamente as considerações de Lévy-Bruhl sobre a mentalidade pré-lógica dos povos não - europeus, o pensamento selvagem e mítico de Lévi-Strauss¹⁰⁴, etc...

Na bem da verdade, a tentativa de compreender o homem africano dito “primitivo” sempre foi feita a partir de uma visão exógena. Isso nos lembra as Advertências de Todorov em seu livro *Nous et les Autres*, quando ele procura definir o etnocentrismo europeu. Haveria neste etnocentrismo uma pretensão universal que consistiria em transformar indevidamente os valores de sua própria sociedade em valores universais. O universalista, segundo Todorov, pensa que seus valores são os melhores e isso basta para fazer deles os valores de referências.¹⁰⁵

Desde que a África despontou no concerto das nações logo, suas existência foi questionada enquanto “civilizada” à moda ocidental. Janheinz Jahan coloca essa problemática nos seguintes termos:

El África hace su entrada a la historia universal. Muchas publicaciones se dedican a estudiar los aspectos políticos, económicos, sociológicos y psicológicos de este proceso. Común a todas ellas es la convicción de que una transformación cultural se realiza segundo um esquema simples: debido a la influencia de Europa, el África se adapta, abandona sus tradiciones y acepta creencias, métodos de trabajo, fórmulas políticas y principios económicos extraños. Afirman que el lapso en que se efectúa la transición, sea breve o prolongado, constituye

¹⁰⁴ É importante estabelecer uma diferença entre Lévy-Bruhl e Lévi-Strauss na medida em que, para este último, a lógica do “primitivo” não difere tanto da lógica do ser “civilizado”. Ambos agiriam por classificação.

¹⁰⁵ Cf.. Tzevetan, TODOROV. *Nous et les Autres*, p. 19.

un periodo de la crisis que plantea a todos los africanos la siguiente alternativa: aceptar la civilización moderna y sobrevivir, o sucumbir con la tradición. Los defensores de una transición paulatina o aun repentina están de acuerdo en que en la meta del proceso se encontrará un Continente Africano completamente europeizado. (...) Los autores fundamentan lo anterior como sigue: la era tecnológica ha creado en el mundo determinadas condiciones a las que ningún pueblo se puede sustraer¹⁰⁶.

Como salienta bem o autor, com a emergência dos países africanos no cenário mundial, pensava-se que eles não resistiriam aos efeitos predadores da civilização ocidental. Ou seja, a África ou assimilava a cultura ocidental e sua tecnologia ou desaparecia. Todavia, o exemplo dos países asiáticos e - sobretudo do Japão – comprova que um povo pode se apropriar da tecnologia moderna sem abandonar suas raízes culturais.

Os intelectuais e homens de letras africanos pareciam ter consciência disso. Desde cedo se insurgiram contra todas as teorias e alegações que tentavam definir o africano como um ser sem cultura. Até então, desde as independências, eles procuraram demonstrar, ao realizar uma arte engajada, que a civilização negro-africana existia de fato. É, por isso, acreditamos, que falar de um “realismo” negro-africano, é colocar o princípio da existência de uma civilização negro-africana. Uma batalha em que os intelectuais africanos não estiveram sozinhos.

Cientificamente, foi o etnólogo alemão Léo Frobénius¹⁰⁷ quem primeiro demonstrou a existência de uma civilização negro-africana. Esta “homogeneidade” cultural do negro-africano foi depois confirmada pelas pesquisas de Cheikh Anta Diop. Outros intelectuais africanos como Léopold Sédar Senghor, Amadou Hampaté Bâ, Boubou Hama dentre outros, seguiram as trilhas daquele ilustre pesquisador. Portanto, duas contribuições essenciais marcaram esse momento de busca das raízes. Trata-se dos escritos científicos de Cheikh Anta Diop e literários de Léopold Sédar Senghor.

¹⁰⁶ JAHN, Janheinz, Muntu: *Las culturas neo-africanas*, México – Buenos Aires, Editora Fondo de Cultura Económica, 1963. p. 07.

¹⁰⁷ FROBENIUS, Leo. *Histoire de la Civilisation Africaine*, traduit de l'Allemand par. Dr. H.BACK et D. ERMONT, Paris, Gallimard, 3^a Édition, 1933, Passim.

Em 1959, o cientista, antropólogo e pesquisador senegalês, Cheikh Anta Diop publica a sua pesquisa sobre a unidade cultural da África negra¹⁰⁸. Essa tese possibilita a revisão de vários conceitos que desvalorizavam esse continente e, sobretudo demonstra o importante papel da África na evolução da humanidade. Foi um dos primeiros cientistas africanos a contestar a tese do pré-logismo¹⁰⁹ dos negros africanos ao demonstrar que, na verdade, o modo de conceber o mundo é que divergia entre o africano e o europeu. Essa cosmovisão do africano diferente da visão de mundo do ser ocidental encontrar-se-ia compartilhada pelos diferentes povos que formam a Civilização negro-africana. Assim como a ocidental, essa civilização teria a sua lógica própria. Outros pensadores não-africanos salientaram também a particularidade dessa Civilização. Foi o caso de Léo Frobénius. Um depoimento do escritor e poeta Senghor ressalta a importância desse para o despertar dos intelectuais negro-africanos:

Or donc, au moment que se vivait encore au quartier Latin, la théorie du “primitivisme nègre” et de la “mentalité pré-logique”, un ethnologue, un savant allemand, doublé d’un philosophe, nous restituait notre vérité, notre dignité. Cette vérité est que loin d’être inférieur à la civilisation du fait, de la logique et de la raison discursive, la civilisation négro-africaine, appelée “ Étiopienne” par Frobénius, est simplement autre. Elle aussi tient compte des faits, mais c’est pour les éclairer en transparence, par l’énergie intérieure qui, en les transformant, leur donne un sens. C’est que Frobénius définit cette civilisation comme civilisation du sens, du réel et de la raison intuitive.¹¹⁰

Por sua vez, Léopold Sédar Senghor, militou para o reconhecimento da especificidade da civilização negro-africana. Tentou teorizar essa cultura através de seus ensaios compilados no livro *Liberté III, Négritude et Civilisation*

¹⁰⁸DIOP, Cheikh Anta. *L’Unité Culturelle de L’Afrique Noire – Domaine du Patriarcat et du Matriarcat dans l’Antiquité Classique* – Dakar, Editions Présence Africaine , 1982.

¹⁰⁹ O pensamento pré-lógico foi desenvolvido pelo antropólogo Lucien Lévy-Bruhl como modo de pensamento das sociedades inferiores em sua obra *La Mentalité Primitive*.

¹¹⁰ “Então, enquanto ainda prevalecia no “quartier Latin”, a teoria do “primitivismo” negro e da mentalidade “pré-lógica”, um etnólogo e filósofo nos restituía a nossa verdade, a nossa dignidade. Essa verdade significa dizer que longe de ser inferior à civilização dos fatos por causa da lógica e da razão discursiva, a civilização negro-africana, chamada de “Etíope” por Frobénius é simplesmente outra. Ela também considera os fatos, porém, é para dá-lhes mais transparência, pela energia interior, que ao transformá-los dar-lhes sentido. É que Frobénius define esta civilização como a civilização do sentido, do real e da razão intuitiva.” Cf. SENGHOR, Leopold Sedar. *Liberté 3: Négritude et Civilisation de l’Universelle*, Paris: Editions le Seuil, 1977. (Tradução nossa).

de *l'Universelle*¹¹¹. Teve contatos com o Surrealismo, e pôde diferenciar a estética negro-africana dos movimentos vanguardistas europeus. Para este teórico da literatura negro-africana, a arte pela arte não existe na África. Define a arte africana como funcional, coletiva e social. Por conseguinte, já nasce engajada: para o negro, a arte não se separa das atividades genéricas do homem.

Para Senghor,¹¹² a arte assim como a literatura africana são expressões de uma ontologia. Essa ontologia apresentaria uma visão de mundo oposta à filosofia clássica. Enquanto a filosofia européia apresenta-se estática, objetiva e dicotômica, fundamentada na oposição e na separação, o homem negro-africano pensa o mundo além das diversidades de suas formas, como uma realidade movediça, sintética, porém única. Ele é sensível ao exterior das coisas, à matéria dos seres e dos objetos. Para o negro-africano, a forma, a cor, o peso são signos que devem ser ultrapassados para atingir a “realidade” dos seres, pois o signo (realidade visível) conteria uma realidade oculta.

Como as demais civilizações e mais do que essas, os negro-africanos distinguem a pedra da planta, a planta do animal e estas do homem. Porém, para eles, as diferenças que os separam são somente aparentes. Portanto, expressam uma mesma realidade. Essa realidade é o SER (ontologicamente falando). Assim para os negro-africanos, a matéria é um sistema de signos que traduz uma única realidade do universo: a do SER que é espírito e força. O universo aparece para eles como uma rede de forças, cuja origem se encontraria em Deus, a força suprema. Para o negro-africano, todo o universo é habitado por um espírito animado: dessa forma ele é portador de mensagem.

Cada uma das forças identificadas no universo, desde o grão de areia até o ancestral, faz parte de uma rede de forças. Uma rede de elementos contraditórios, porém complementares. Assim, para os negro-africanos, o homem é composto por vários elementos: a matéria, o corpo, o espírito e a alma. A pessoa é um conjunto de forças, um mundo de solidariedade. E, como ser vivo, a pessoa é, ao mesmo tempo, fim e início. Fim dos três reinos:

¹¹¹ Cf. SENGHOR, Léopold Sédar. *Liberté 3 : Négritude et Civilisation de l'Universelle*, Paris, Editions du Seuil, 1977, Passim.

¹¹² Ibid., Passim.

mineral, vegetal e animal; início do reino humano. Isso explicaria a capacidade que algumas pessoas possuem de se transformar em planta, animal ou pedra (caso dos iniciados ou de algumas pessoas adeptas da bruxaria). Essa capacidade de transformação se encontra em vários povos negro-africanos.

Essa visão de mundo na qual os valores e exigências éticas formam parte integrante da própria ordenação do universo, pode parecer mítica. No entanto, exerce real influência sobre o comportamento dos homens africanos e dos escritores que atuam verdadeiramente como “griots” dos tempos modernos. Ou seja, a literatura veicula essa visão de mundo mediante seus escritores que não hesitam em recorrer a suas raízes ancestrais e culturais.

As próprias categorias tempo e espaço encontram-se diferentemente expressos nesta civilização. Na civilização ocidental, se tempo e espaço parecem ter uma definição óbvia, na civilização negro-africana são categorias que dificilmente estão ao alcance do profano. Para entender tal fato, cabe referir um exemplo da pré-história negro-africana: quando Kanka Mussa, imperador do Mali (1312-1332) enviou um embaixador ao Rei do Yatenga (atual Burkinafaso) para pedir sua conversão ao islamismo, o chefe Mossi respondeu que precisava consultar seus ancestrais antes de tomar qualquer decisão. Vemos assim como o passado - por intermédio dos ancestrais - tem relação direta com o presente. Num tempo assim “suspense”, até mesmo o presente pode atuar sobre o que é considerado passado, mas que na verdade continua sendo contemporâneo.

O ritual do sacrifício que é prática corrente na África tem uma relação com o tempo: o sangue dos sacrifícios de hoje reconforta os antepassados. Para o negro-africano, o tempo possui um significado profundo: o tempo percebido pelos sentidos é somente um aspecto de outro tempo vivido por outras dimensões do indivíduo. O próprio caráter social da concepção africana da história confere-lhe uma dimensão histórica incontestável, pois a história é a vida continuada do grupo. Sob tal ponto de vista, é possível dizer que, para o africano o tempo é dinâmico e não linear.

Não havendo a noção de tempo matemático e físico contabilizado através da soma de unidades homogêneas e medido por instrumentos especiais, o tempo mantém-se elemento vivido e social. Não se trata, contudo,

nesse sentido de um elemento neutro e indiferente. Na concepção global do mundo, que é a dos africanos, o tempo é o lugar onde o homem pode sempre lutar contra o esgotamento e a favor do desenvolvimento da energia vital ou seja, a força vital.

Temos a convicção de que o olhar do escritor negro-africano sobre o mundo se reflete em sua expressão artística. Os poemas de um poeta como Senghor e de vários outros autores africanos mostram bem que neste contexto o universo social do artista participa da construção do sentido da obra de arte. Daí o hermetismo desta.

A seguir, apresentaremos algumas categorias conceituais do universo negro-africano imprescindíveis para uma boa compreensão de nossa pesquisa. São categorias às quais recorreremos ao longo de toda a pesquisa.

Depois desta breve apresentação do universo negro-africano – base de sua cosmovisão e do seu “realismo” peculiar –, cabe destacar algumas categorias conceituais que formam parte da representação do mundo dos negro-africanos: a pessoa, o nascimento, o nome, os ritos de identificação, os rituais de iniciação, os ancestrais, os vivos, morte e a força vital. São conceitos geralmente compartilhados pelos povos negro-africanos de tal forma que podemos falar de uma civilização negro-africana como atestam as pesquisas de Cheikh Anta Diop. Vejamos agora alguns desses elementos:

a) A pessoa:

O conceito de pessoa para o negro-africano em várias culturas é ambivalente. Expressa ao mesmo tempo unidade e pluralidade. É um conceito que resume as idéias - chaves do pensamento negro-africano: existência do pluralismo, as redes de participações e de correspondências que integram o sujeito ao grupo e ao cosmos, as dimensões verbais, o dinamismo e o inacabado, a riqueza e a fragilidade, o importante papel do meio social e a referência inevitável ao sagrado.

Os elementos constitutivos do EU da pessoa são: o corpo (transformado em poeira após a morte), a sombra (acompanha o corpo e morre só depois do enterro), o espírito (localizado atrás da testa e que o homem perde em caso de loucura), o coração e o sopro vital que abandonam o corpo logo após o término da respiração.

O Eu negro-africano pode integrar outros elementos como, por exemplo, um ancestral reencarnado. E pode estar em estreita ligação com forças da natureza, caso do duplo totêmico e dos gêmeos. Podem ocorrer metamorfoses durante os ritos de iniciação: transformações de homens em animais nos rituais iniciáticos ou por meio da bruxaria. O negro-africano é capaz de conceber uma ciência que oferece o poder de mutação. Ingerindo um tipo de massa, a pessoa pode desaparecer ou percorrer distâncias enormes.

Na cultura Songhai do Mali, por exemplo, o homem é antes de tudo um corpo vivo, um ser de carne que respira e trabalha de dia. De noite, quando dorme, o seu duplo sai do corpo para uma peregrinação, percorrendo os lugares visitados durante o dia. É nesse passeio que pode encontrar, no seu caminho, as forças do mal ou do bem. A personalidade do indivíduo estaria nesse duplo. Essa ambivalência, ou seja a multiplicidade do “eu” negro-africano não faz deste um ser múltiplo. É um ser igual aos outros que povoam a terra.

Em seu estudo sobre as culturas africanas Janheinz Jahn delinea o conceito de *Muntu* para caracterizar a unidade do ser negro-africano. Palavra Banto, *Muntu* é um conceito que abrange os vivos e os mortos; os progenitores e os antepassados. A unidade que expressa o conceito genérico de *Muntu* é uma das características da cultura africana.

b) O nascimento

Todas as atividades do negro-africano são estreitamente ligadas ao rito, isto é, ao sagrado, do nascimento até a morte. Apesar de ser uma festa, o nascimento não faz esquecer os perigos que ameaçam a criança. Neste caso, recorre-se aos ancestrais para protegê-la.

c) O nome

O nome é o princípio de unidade e de permanência. Representa o corpo quando traduz a força, a alma quando aponta as qualidades, os defeitos ou o totem quando relaciona o Eu com o resto das coisas. O nome inclui a pessoa dentro do grupo. É o indicador de reconhecimento, o quadro que o qualifica, o signo da sua situação, de sua origem, de sua atividade e de sua relação com as demais pessoas. O nome é mais do que um signo. Torna-se figuração simbólica. Revela o ser. Pronunciar o nome é agir sobre esse ser. É por isso que a cerimônia da imposição do nome possui um caráter especial. O nome situa o indivíduo com precisão e orienta o seu destino. É o elemento fundamental da pessoa e não uma simples etiqueta. Antes de receber seu nome, a criança é só um ser cósmico e não um ser social. Nomear é fazer existir. A criança começa a existir quando recebe o nome. Podemos reparar a analogia com a eficiência do verbo criador original quando, mediante a palavra, o pai dá um significado ao ser de seu filho e o faz existir.

O nome na civilização negro-africana é carregado de poder. Atesta o poder do verbo nessa civilização de oralidade e revela o aspecto participativo e dinâmico da pessoa; é a ligação com os ancestrais ou a linhagem, dinâmico porque as principais etapas da pessoa marcadas pelos ritos de passagem (aparição dos primeiros dentes, puberdade, casamento, menopausa, velhice etc.), às vezes são especificados com um nome novo.

d) Os ritos

Os ritos permeiam todas as atividades do negro-africano. Do nascimento até a morte, a vida do negro africano é dominada por ritos que fazem dele um ser total no sentido ontológico. Os ritos regulam a vida da pessoa e da própria sociedade.

e) Os ancestrais

Como cantou o poeta senegalês Birago Diop, “na África, os mortos não estão mortos”. De fato, existe toda uma filosofia sobre a ligação dos mortos (os ancestrais) com os vivos. Através de ritos, o negro-africano dirige-se aos seus ancestrais, quando precisa tomar uma decisão importante ou quando se trata de resolver qualquer problema capaz de colocar em risco a harmonia do grupo.

f) Os vivos

Formam o conjunto dos vivos as pessoas fisicamente vivas e as mortas (os ancestrais), que são sempre consultados no que diz respeito à vida social.

g) A morte e a doença

A morte e a doença, na sociedade tradicional negro-africana, dificilmente são encaradas como naturais. Isso seria absurdo para uma mente ocidental que concebe tudo segundo a lógica cartesiana. Nessa civilização, que não desenvolveu o capitalismo, existem formas de organização secretas detentoras de poderes sobrenaturais e temidas pela sociedade. Essas pessoas podem atentar contra a vida de outra sem usar métodos convencionais - uma arma de fogo ou outra coisa do tipo - como costuma acontecer na sociedade ocidental. Eles têm o poder de se deslocar tornando-se invisíveis ao olho não-treinado. Podem também agir negativamente sobre a alma ao adoecer a pessoa escolhida ou até matá-la. As provas não precisam ser evidentes: só as pessoas treinadas podem reconhecê-las. Em anexo, traduzimos um artigo de jornal publicado no site da Costa do Marfim exemplificando esse tipo de caso.

e) O conceito de força vital

Esta visão de mundo do negro-africano chegou a ser melhor entendida com a publicação do livro “La Philosophie Bantoue¹¹³” do R. Placide Tempels. O mérito desse trabalho é de definir de maneira clara o princípio diretor da mentalidade negro-africana que o Ocidente definiu como pré-lógica, selvagem e primitiva. Para ele, não é possível entender a civilização negro-africana sem penetrar a sua ontologia. Essa ontologia é a chave para explicar a diferença entre a civilização ocidental e a civilização negro-africana. Abordando a filosofia do povo banto, ele procura responder a uma preocupação comum a todos os negro-africanos. Segundo Tempels, a concepção de vida no negro-africano se baseia num único valor: a força vital. Para o negro-africano, cada ser do universo: humano, animal, vegetal, ou inanimado possui uma força vital própria. Cada um desses seres recebeu de Deus certa força capaz de reforçar a energia vital do homem (o ser mais “forte” da criação). O que o europeu denomina de magia seria para o negro-africano o uso do que Deus colocou à sua disposição para reforçar a vida humana. A força vital constitui uma energia que toda pessoa ou criatura pode perder ou reforçar. A morte e as doenças se explicariam pela perda da energia vital. A força vital é uma realidade invisível que existe dentro do homem que pode ser reforçada recorrendo a outros seres da criação.

À luz de tudo o que foi exposto, cabe salientar que o “realismo” negro-africano poderia ser definido como a maneira das várias culturas negro-africanas conceberem o mundo. Não admitem a dicotomia, característica do pensamento ocidental, entre os fatos naturais e sobrenaturais. Para eles, o natural e o sobrenatural fazem parte do cotidiano. Alguns fatos que podem parecer irracionais e sem sentido para uma mente europeia cartesiana são normais na vida negro-africana. Tal visão de mundo contamina a expressão artística do africano.

Cabe ressaltar que, na literatura negro-africana, a presença do sobrenatural é um traço cultural importante e constitui uma dimensão de originalidade. Restituindo a visão africana da unidade fundamental do universo onde o animal, o vegetal, o mineral, os mortos e os vivos participam de uma mesma essência e estão ligados por relações de interdependência e de

¹¹³ *A Filosofia Banto*. (Tradução nossa)

interação. Ao basear-se em tal universo para construir sua obra, o escritor negro-africano a coloca propositadamente num contexto cultural bem característico.

O mesmo acontece em *Macunaíma* quando Mário de Andrade aproveita as diversas culturas negras e indígenas para compor a sua rapsódia. Mário também situa seu romance num contexto cultural bem determinado. E isso é de suma importância para a análise da rapsódia. Não podemos ignorar esses elementos culturais se quisermos restituir ao livro de Mário de Andrade a sua verdadeira dimensão.

Escritores e intelectuais africanos assim como o R. Placide Tempels, cada qual, a seu modo, tenta demonstrar a especificidade do pensamento do negro-africano. Esse modo de representação do mundo que tanto influenciou as vanguardas europeias com a “arte” negra era, na verdade, o modo de conceber o mundo por parte do negro-africano, um tipo de “realismo” negro-africano. Porém se não é possível falar de um “realismo” negro-africano sem mencionar a civilização que o gerou, de igual modo, não se pode falar de um “realismo” na literatura negro-africana sem abordar a temática do realismo, sua relação com as literaturas de culturas não-europeias e a prática romanesca.

3.2 Realismo e metamorfose do romance em condições pós-coloniais.

Termo essencialmente europeu, o realismo apresenta-se como polissêmico e de difícil definição. Na sua tendência estética, ao evocar a relação entre a obra de arte e a realidade, continua sendo tema de debate. Um debate iniciado há mais de vinte séculos quando Aristóteles definiu a arte como “mimesis”, isto é, uma representação da natureza. Porém, a partir do século XX a versão aristotélica perde fôlego em favor de uma nova concepção da realidade. Tal fenómeno se deve a uma nova postura do escritor diante da obra de arte. Portanto, a problemática do realismo sempre acompanhou a evolução da literatura ocidental, como demonstra Erich Auerbach, no seu livro *Mimesis*.

Segundo Ian Watt¹¹⁴, outro teórico do realismo, os historiadores do romance consideram o realismo a diferença essencial entre a obra dos romancistas do século XVIII e a ficção anterior. E foi somente com os primeiros grandes escritores ingleses Defoe e Richardson que, pela primeira vez, os enredos tradicionais foram recusados na literatura. Em formas literárias anteriores como a epopéia clássica e renascentista, os enredos baseavam-se na história ou nas fábulas. A partir das obras dos referidos escritores ingleses, os fundamentos do *realismo formal* - gênero extremamente ligado ao individualismo da sociedade burguesa - foram estabelecidos. Esse realismo alcança seu apogeu com escritores como Balzac e Zola. Qual era o conteúdo de tal realismo?

O realismo formal pressupunha um conjunto de procedimentos narrativos presentes comumente no romance e raramente em outros gêneros literários. Era uma convenção básica de que o romance constituía um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, devia fornecer ao leitor detalhes da história com a individualidade das personagens envolvidas, as particularidades das épocas e locais de suas ações. Esses detalhes eram apresentados por meio de uma linguagem muito mais referencial do que em outras formas literárias.

Todavia, com os escritores modernos a noção de realismo torna-se menos referencial. Na Europa surgem escritores como Proust, Kafka e Joyce que são considerados gênios da literatura mundial. Suas obras expressam a fragmentação e o caos da vida moderna. Iniciaram a metamorfose do realismo e do romance tipo balzaquiano. Desde então o romance europeu acompanhou as tendências da vida moderna: era de velocidade, do caos e das incertezas. Esse romance procura recriar seu tempo.

Para nós, quem melhor captou a trajetória desse romance ocidental foi Georg Lukács. Segundo Lukács, o romance como epopéia burguesa é a história de um mundo e de um herói degradados. Ou seja, a história de uma personagem problemática cuja busca degradada de “valores não-autênticos” - em um mundo de conformismo e de convenções - constitui o novo gênero

¹¹⁴ Cf. WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

criado pelos romancistas nas sociedades individualistas ocidentais. Para Lukács, existem duas formas de degradação: a do mundo e a do herói. O mundo degradado é o universo onde as relações humanas e sociais perderam sua importância. É o lugar da reificação. Um mundo praticamente às avessas no qual o objeto vale mais do que o homem.

Comparado ao romance europeu, não acreditamos que a metamorfose do romance em contexto pós-colonial tenha ocorrido nas mesmas condições (degradação do mundo). Até porque as realidades sociais eram diferentes. Se na Europa, o surgimento do romance está atrelado à vida burguesa, nos países periféricos ainda nem se podia falar dessa classe social nos anos 1920 (início mas ou menos das grandes transformações do romance europeu). É verdade que em alguns países como o Brasil, na mesma época, já existia uma pequena burguesia (caso de São Paulo em plena industrialização). Mesmo assim, o romance em todas as antigas colônias foi uma prática social importada que precisou ser adaptada às novas realidades. Com o vento de liberdade instaurado pelas vanguardas, os escritores periféricos puderam com maior liberdade voltar-se para suas culturas e civilizações, para delas extrair aquilo que poderia melhor expressar suas idiossincrasias.

Essa diferença entre o olhar do escritor europeu e o olhar do escritor pós-colonial pôde evidenciar-se na representação do real. Podemos ver que o modo de captar a realidade é totalmente diferente quando se compara a obra de um autor de cultura fundamentalmente ocidental com a de um escritor latino-americano ou africano. Ainda que todos recusem o realismo tipo balzaquiano, há uma diferença na maneira de apreender o real. Podemos exemplificar isso com *A Metamorfose*, de Kafka e *Macunaíma*. Nas duas obras o tema da metamorfose é central, porém a obra de Mário de Andrade se aproxima mais da visão de mundo dos povos ditos “primitivos”, uma visão do mundo menos trágica. Na narrativa de Kafka ocorre exatamente aquilo que diz Lukács ao definir o romance como expressão de um mundo degradado. Há maior degradação do que passar do estado humano ao estado de inseto? A transformação do personagem principal de *A Metamorfose* em inseto é uma visão trágica da humanidade. É o retrato de uma humanidade que perdeu a fé na sua própria civilização moderna e está à beira do caos psicológico. Essa

visão trágica contida no tema da metamorfose no romance de Kafka não se encontra em *Macunaíma*, nem nos escritores ditos periféricos.

Este único exemplo nos mostra como a transformação do realismo na Europa responsável pela metamorfose do romance clássico, não deve ser comparada ao que aconteceria mais tarde nos países periféricos da América Latina e da África como soluções formais originais.

Na América Latina, os escritores conscientes de que o realismo europeu não se adequava à realidade, mergulharam nas suas raízes populares para extrair delas o que havia de mais original. Mário de Andrade foi pioneiro ao fundir o real com o “sobrenatural”. Criou *Macunaíma*, uma obra na qual o “racional” perde o lugar para outra lógica: a lógica dos povos não-europeus. Uma lógica semelhante à “filosofia” do povo Banto descrita por R. Placide Tempels. Não deve ser confundida com o Surrealismo ou com a expressão do Fantástico ou do Maravilhoso. Infelizmente, Mário de Andrade não conseguiu identificar e nomear claramente essa nova tendência. No entanto, abriu caminho para a renovação do romance latino-americano como destacou Ángel Rama.

Na América Latina, outros escritores seguiram seu caminho. Alejo Carpentier, Borges, Miguel Angel Astúrias criaram o *Real maravilhoso* e o *Realismo Mágico*. Ao contrário de Mário de Andrade, seus criadores tiveram a oportunidade de visitar a França e lá encontraram as novidades trazidas pelos escritores e pintores surrealistas na arte moderna européia. Miguel Angel Astúrias não negou esses vínculos com o movimento surrealista francês. Numa entrevista para o jornalista francês Claude Bouffon, afirmava: “ Mon réalisme est magique parce qu’il relève un peu du revê, tel que le concevaient les Surréalistes.”¹¹⁵ Alejo Carpentier não diz outra coisa quando escreve em 1964: “ el Surrealismo significó mucho, me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido, envueltos como estábamos en la ola del nativismo traído por Guiraldes, Gallegos y José Eustaquio Rivera”.¹¹⁶ Uma viagem ao Haiti abre os horizontes de Alejo Carpentier para a cultura

¹¹⁵ Meu realismo é mágico porque tem um pouco a ver com o surrealismo como o concebiam os surrealistas, in *Les Lettres Françaises*, 954, 29 de novembre de 1962.

¹¹⁶ *Confesiones Simples de um escritor barroco*, in *Cuba* 3, num. 24, 1964, p.32.

autóctone. Carpentier descobre nesse país que o “Surrealismo” faz parte do cotidiano. Na verdade esses escritores descobriram que não podiam expressar a realidade como o faziam os artistas europeus. Ao descobrir o Surrealismo, puderam melhor expressar no romance aquilo que achavam refletir realmente a visão de mundo de seus povos.

Foi o mesmo com os escritores negro-africanos. Foram obrigados a repensar suas relações com a obra de arte diante das dificuldades encontradas ao passar para o romance certas realidades africanas dificilmente sustentáveis no Realismo clássico. É nesse contexto que o papel das vanguardas se torna importante. Um movimento como o Surrealismo abre o caminho para uma arte mais livre. Tudo se torna passível de investigação artística. O segundo fato notável é a descoberta da arte negra pelos movimentos de vanguarda. Ao descobrirem essa arte, os vanguardistas – surrealistas e cubistas - colocaram em destaque a civilização negro-africana. Desde então, essa civilização se tornaria o manancial inesgotável dos artistas, romancistas e poetas africanos.

Influenciados pelo meio social, os escritores dos países periféricos, criaram uma narrativa própria. Essa narrativa cujo protótipo poderia ser *Macunaíma* se fundamenta nas tradições e culturas autóctones. Ao criarem essa narrativa singular, os escritores dos países periféricos contribuíram para a transformação do romance tradicional (balzaquiano) no romance moderno de hoje.

Na verdade, a metamorfose do romance foi um fenômeno geral na literatura mundial. Começaria na Europa antes de ser exportada para os demais continentes. Na França - onde começou entre 1891 e 1928 -, as primeiras mudanças geraram inúmeras polêmicas. Muitos eram os escritores e críticos que apostavam no fim do gênero. Uma revista francesa, *La Revue de Littérature Comparée*, em 1922, anuncia uma grande crise que se estendia da Europa à América (Estados Unidos). De 1925 até 1928, o romance é considerado na França como um gênero em perigo. Muitos artigos publicados enfatizavam a “morte” do gênero. O romance estava em crise. Dessa crise, porém, aconteceria a maior revolução do gênero. Segundo Michel Raimond,¹¹⁷ os escritores, editores e o público não se deram conta dessa revolução por três

¹¹⁷ Crítico francês, autor de *La Crise du Roman*.

motivos essenciais: o primeiro era comercial. As quedas das vendas e a superprodução causaram uma inflação. A segunda razão era o advento de novas técnicas de composição como as técnicas oriundas do cinema e a influência do romance estrangeiro, sobretudo, russo e inglês, cujo sucesso era baseado na experimentação de novas técnicas romanescas até então desconhecidas na França. Escreve Michel Raimond:

Les très nombreuses traductions d'oeuvres étrangères faisaient connaître des atmosphères insolites, des techniques inhabituelles, des atmosphères inédites, qui, peu à peu, transformaient les goûts du lecteur, bouleversaient les critères d'appréciation, et créaient autant de nouveaux pôles d'attractions, d'autre part, le cinéma, et surtout la technique de montage, apparue vers 1910 ne laisse pas d'avoir désorienté le roman¹¹⁸.

A terceira era devida à mudança nos hábitos e costumes. Essas mudanças criaram uma espécie de divórcio entre as formas convencionais de composição do romance e as exigências novas que surgiam na literatura.

Como afirmou Michel Raimond, essa crise além de comercial era essencialmente estrutural. Era o fim de uma época: a dos grandes autores ditos realistas como Balzac e Zola. A característica essencial desse romance era a narrativa de progressão lógica e linear que dava a impressão de uma história real.

Era o início do fim do romance balzaquiano. A nova geração influenciada pelas vanguardas não aceitava escrever para simples distração. O escritor queria cada vez estar mais próximo dos problemas de seu século e captar o ser humano nesse movimento transitório da existência. Daí o recurso às novas técnicas como o freudismo e as técnicas cinematográficas, mais condizentes com a época moderna. O romance desde essa época perderia a sua forma rígida e fixa para tornar-se um gênero flexível com uma preocupação constante de renovação técnica. A partir deste momento a relação do escritor

¹¹⁸ “As diversas traduções de obras estrangeiras proporcionavam a descoberta de atmosferas insólitas, técnicas incomuns, atmosferas inéditas, os quais, pouco a pouco, transformaram os gostos do leitor, os critérios de apreciação e criaram novos pólos de atração como o cinema e, sobretudo, a técnica de montagem surgida por volta de 1910 não deixou de desorientar o romance.” Ver RAIMOND, Michel. *La Crise du Roman*, p. 12.

com o real mudará. Ele aventurar-se-á cada vez mais além do real. As narrativas de muitos escritores modernos como Kafka, em *A Metamorfose*, Thomas Mann, em *A Montanha Mágica*, Joyce em seu famoso *Ulisses*, dentre outros, contemplam essas transformações.

As literaturas ditas periféricas - cada qual ao seu modo - acompanharam essa metamorfose do romance. Em algumas destas literaturas, as pesquisas formais se fizeram paralelamente ao que acontecia na Europa. Apesar de ser um longo processo, a transformação do romance no Ocidente é uma questão do século XX, precisamente, a partir de 1921, com autores como Gide, Duhamel e sobretudo Proust. Para a crítica da época as obras desses escritores não podiam ser chamadas de romance. A revista *Revue de France*¹¹⁹ publicou em 1925 uma carta na qual Proust declarava procurar um editor disposto a fazer aceitar aos leitores um livro que não se parecia com o romance clássico. Ele reconhecia a dificuldade para definir o gênero. Mário de Andrade experimentou a mesma situação. Primeiro, teve dificuldade para definir o que era *Macunaíma* de fato. Em segundo lugar, foi incompreendido pela crítica. A reação que se observa na crítica francesa diante da nova narrativa proposta por Gide, Duhamel e Proust é exatamente a mesma reação notada na crítica paulista quando *Macunaíma* é publicado em 1928. A crítica também foi surpreendida. Alguns diziam mesmo que *Macunaíma* não era um romance. Em *A trajetória de um livro*, Silviano Santiago opina sobre a recepção da rapsódia na sua primeira publicação:

Aliás, todos os poucos colegas de ofício que se manifestaram pelos jornais ou revistas sobre *Macunaíma* são unânimes em afirmar o caráter polêmico do livro. Seja por ferir uma sensibilidade ainda conformada por padrões estéticos oitocentistas, seja por chocar-se contra uma razão que recusa a abandonar o posto de vigilante das obras do espírito, o certo é que *Macunaíma* “é um livro que não cabe em nenhuma classificação”, como diz Augusto Meyer, ou como sintetiza bem Tristão de Athayde: “Não é um romance, nem um poema, nem uma epopéia. Eu diria antes um coquetel...” No caso da sensibilidade ferida, é sugestiva a confissão de Cândido Motta Filho: “E, coisa curiosa! sendo um livro de literato, é um livro integralmente

¹¹⁹ Revista francesa da época, especializada em assuntos literários, menos conhecida no Brasil nos anos 20. A mais conhecida dos modernistas era *La Revue des deux Mondes*.

antiliterato, caso não possa dizer que é um livro antiestético. Posso até afirmar, para completar o meu pensamento, que este livro não agradou a minha sensibilidade, muita educada talvez, nos velhos preconceitos culturais... No segundo caso, João Ribeiro quase escorrega na postura exemplar de Monteiro Lobato diante dos quadros de Anita Malfati: “Se o *Macunaíma* fosse um livro de estréia, o autor nos causaria pena, como a de um próximo hóspede de manicômio”.¹²⁰

Na verdade, a crítica ainda ignorava as modificações do gênero iniciadas na Europa. Tudo leva a crer que Mário de Andrade mesmo sem nunca ter saído do Brasil acompanhava de longe a trajetória dessas mudanças. A certeza que podemos ter disso é que posteriormente qualifica sua produção de poema¹²¹. O romance - poema existia de fato na Europa. Era algo novo. Foi Proust, o grande inovador deste tipo de romance. O autor de *Em busca do tempo perdido* foi o primeiro a introduzir a poesia no romance aproximando-o do ensaio. Para ele, o grande realismo não era mais pitoresco, senão um realismo simbólico.

Acreditamos que ao escrever *Macunaíma*, Mário de Andrade assimilou muitas lições da literatura européia, porém buscou um caminho próprio ao fundamentar seu “realismo” naquilo que o seu país tinha de mais singular: a visão de mundo dos chamados povos primitivos encontrada nas tradições indígenas e religiosidades afro-brasileiras. Desta forma, um livro como *Macunaíma* pode ser considerado como uma das maiores contribuições na construção do romance enquanto gênero literário mais representativo da era moderna. Aquilo que traz esse romance de inovador e mesmo perturbador é a sua visão de mundo particular. Uma visão de mundo que despista. Obra realista ou não realista? Porém, para a crítica em geral é uma obra não realista. Para nós, a obra de Mário de Andrade poderia ser expressão de um “realismo” que não é o realismo clássico. Tais razões nos levam a analisar os gêneros vizinhos que são o Realismo Mágico, o Real Maravilhoso, o Surrealismo e o Fantástico para estudar a especificidade da rapsódia de Mário de Andrade. Uma singularidade que a aproxima do “realismo” negro-africano.

¹²⁰ Mário DE ANDRADE. *Macunaíma*, p.185.

¹²¹ Cf. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. p. 103.

3.3 Fantástico, Real Mágico, Real Maravilhoso, Surrealismo, “Realismo” negro-africano: convergências e divergências.

Ángel Rama estava certo ao destacar *Macunaíma* como paradigma do romance latino-americano. Porém, se ele conhecesse a literatura negro-africana, certamente, não limitaria essa obra a esse continente. Lamentamos que a África esteja tão próxima e ao mesmo tempo tão distante do homem latino-americano e, principalmente, do intelectual desse continente. Estudos antropológicos, etnológicos, sociológicos e mesmo históricos comprovam a ligação entre os povos latino-americanos e os da África. Num país como o Brasil, a influência africana transparece na língua (com a contribuição de línguas africanas no enriquecimento do português do Brasil), na culinária, na toponímia, na zoonímia e em várias expressões culturais como o carnaval, a música, o folclore, a religiosidade, etc.

A questão que vem à tona é saber se o campo literário estaria imune a tais “influências” sendo que a literatura brasileira, ao que parece, possui somente duas principais fontes: européias e indígenas. Até hoje, desconhecemos um estudo que reconheça as fontes africanas dessa literatura. Uma análise da fortuna crítica de *Macunaíma* evidencia a bipolarização dessa fonte. Não é raro a crítica considerar essa obra como expressão do Surrealismo (fontes européias), do Realismo Mágico e do Realismo Maravilhoso (fontes indígenas). Nosso objetivo nesta análise é mostrar como esta obra ao mesmo tempo em que se aproxima dessas fontes (européias e indígenas), se afasta delas para aproximar-se da visão de mundo dos negro-africanos, ou seja, do “realismo” negro-africano.

Vimos que as regras estruturais do sistema narrativo modificaram-se quando a literatura revolucionou os esquemas tradicionais da representação a partir de 1920. Do realismo tipo balzaquiano, passou-se a um realismo menos documental. Mostramos também como os escritores “periféricos” participaram dessa revolução que não foi um fenômeno restrito às vanguardas européias. Influenciados pelas vanguardas, os escritores periféricos descobriram o quanto

suas raízes culturais antes ignoradas representavam a essência da revitalização da arte em geral. Notaram como as vanguardas se nutriam das fontes ditas primitivas. Para os artistas “periféricos” era imprescindível voltar às origens. Essa volta às origens culturais permitiu que eles se diferenciasssem dos artistas europeus, sobretudo, na forma de representação do real no romance.

Macunaíma pode ser considerado paradigma desse “romance periférico”. Mário de Andrade foi um dos primeiros escritores a ter consciência da possibilidade de ser moderno sendo profundamente autóctone. Dera-se conta de que a pesquisa do universal começava pela pesquisa do particular. Em *Macunaíma*, ele dá a medida de toda a sua arte. Com essa obra, o escritor paulista mostra um domínio pouco comum da arte literária para um escritor periférico. Da mesma forma que os escritores vanguardistas europeus, ele produz uma obra que espanta pela ousadia formal: ruptura da causalidade realista. Isso é marca de modernidade.

Porém, essa marca de modernidade não pode somente ser atribuída à influência das vanguardas européias. A crítica não deve se esquecer de que as culturas ditas “primitivas” nas quais mergulhou Mário de Andrade e a maioria dos escritores “periféricos” eram surrealistas *avant la lettre*. O “Surrealismo” sempre esteve presente nas manifestações culturais dos povos “periféricos”. Ele somente foi resgatado. É por isso que o escritor “periférico” não precisava imitar as vanguardas. O “surrealismo” estava em sua volta. Só precisava adaptá-lo às necessidades literárias.

Na literatura latino-americana, os escritores souberam colocar em evidência essa demarcação com o Surrealismo de André Breton. Correntes como o Realismo Maravilhoso e o Realismo Mágico de Alejo Carpentier e de Miguel Angel Astúrias são provas de que existia uma consciência clara de se afastar do Surrealismo europeu. Essa preocupação foi geral na literatura dita periférica. Os escritores, mediante suas escritas, mostraram que o Surrealismo europeu era um e o “surrealismo” periférico era outro. Na verdade, essa vontade de se diferenciar dos europeus foi simplesmente uma maneira de manifestar que a visão do mundo do europeu se diferencia da visão do mundo

de homem não-europeu. E isso deveria ser tomado em conta na expressão artística.

A principal dificuldade para o crítico ou estudioso é que todas essas correntes são extremamente próximas. Em todas elas, há aproveitamento do elemento “fantástico”, “mítico” e mesmo “sobrenatural”. São elementos que aparecem como ponto de convergência entre o Surrealismo, o Realismo Mágico, o Realismo Maravilhoso e o “Realismo” Negro-africano. Nesse jogo de espelho entre escrita e sociedade, tais correntes aparecem como diversas maneiras de apreender o real. Vejamos como cada uma dessas correntes estabelece relação com a realidade. Iniciamos com o surrealismo.

A relação entre o Surrealismo e o romance envolve uma questão muito mais importante: a representação da realidade, ou seja, da verossimilhança na obra de arte. Num mundo cada vez mais moderno, o realismo, como imitação do real caducou. Encontrou-se limitado nas suas concepções. Daí a importância de um movimento como o Surrealismo na literatura moderna. Foi a corrente que consagrou o fim do realismo tradicional. A sua mensagem revolucionária mostrou os limites do racionalismo ocidental. Dizia André Breton:

Vivemos ainda no reino da lógica, eis, bem entendido, aonde eu queria chegar. Mas os processos lógicos de nossos dias só se aplicam a soluções de problemas de interesse secundário. O racionalismo absoluto que continua na moda só permite considerar fatos de pequena relevância de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. [...] Sob as cores da civilização, a pretexto de progresso, chegou-se a banir dos espíritos tudo aquilo que, com ou sem razão, pode-se classificar de superstição, quimera; a proscrever toda forma de pesquisa da verdade que não esteja de acordo com o uso¹²².

O Surrealismo foi o movimento vanguardista que maior repercussão teve nas literaturas ditas periféricas. Surge em fim de 1924 com a publicação do primeiro manifesto por seu idealizador André Breton. Embora tenha afinidades com o Futurismo de Marinetti, suas origens parecem estar mais ligadas ao Expressionismo. Ambos valorizam o passado e buscam a emancipação total do

¹²² TELES, Gilberto Mendonça: *Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, RJ: VOZES, 1987. p.179.

homem. São movimentos revolucionários tanto esteticamente quanto ideologicamente.

Fundamentado nas teorias de Freud, o Surrealismo busca no homem o que este tem de irracional e de primitivo. Fora da lógica, da razão, da inteligência, da família, da pátria, da moral e da religião etc., os surrealistas tentam descobrir o homem primitivo ainda não maculado pela sociedade moderna. Daí a recorrência à magia, à alquimia, ao ocultismo etc. Valoriza o louco, o sono, a imaginação, ou seja, tudo o que permite ao ser humano expressar o seu verdadeiro “eu” sem fingimento nem máscara.

Vejamos que o Surrealismo se coloca fundamentalmente como uma experiência que busca uma saída frente à incapacidade do homem moderno de conceber um mundo fora da lógica e da racionalidade. É por isso que na literatura surrealista, o maravilhoso ou o fantástico serão vistos como elementos capazes de atingir essa “sobre-realidade” através da força do sonho, do ilogismo, do automatismo etc.

O Surrealismo descobre o maravilhoso ou o fantástico numa “sobre-realidade” distinta do real cotidiano, digamos, uma “realidade absoluta” obtida pela fusão do sonho e da realidade. E quando o artista surrealista se interessa pelo louco é porque este possui do real uma visão insólita, que renova o real, conferindo a esse uma dimensão até então desconhecida.

A arte surrealista é fundamentalmente subjetiva e tende a ser aplicada à arte e à vida em geral. O artista surrealista prega uma teoria que o leva à reflexão sobre o SER em um mundo desprovido de Deus e onde o próprio homem tende a ocupar esse lugar. Daí as possibilidades de ações infinitas que se abrem a este SER.

Ao contrário dos artistas surrealistas, ao criar *Macunaíma*, Mário de Andrade não expressou uma subjetividade nem procurou atingir uma “sobre-realidade”. O herói de nossa gente simboliza a concepção de mundo de todo um povo que é o povo brasileiro. Mário de Andrade apenas expressou aquilo que pensava ser o modo de pensar de seu povo.

Na verdade, o fantástico, ou seja, o maravilhoso no Surrealismo decorre de uma vontade de conhecer o desconhecido. Expressa a vontade do Homem

de sondar suas capacidades e limites. É uma ação desprovida de fé. Algo diferente da expressão do “maravilhoso” na América Latina e na África. Nesses continentes, o “maravilhoso” faz parte do cotidiano. Vejamos como surge o maravilhoso na literatura européia antes de sua exportação para a América Latina.

O Realismo Mágico é uma corrente que surgiu na Alemanha na década de vinte e enfatizava a reconstrução da realidade pelo psíquico, sendo que o artista era consciente de viver em um mundo problemático. Essas idéias publicadas em livro tiveram grande sucesso. O livro será por sua vez traduzido parcialmente em espanhol pela *Revista de Occidente* a partir de 1927. Daí que teria influenciado a América Latina no mesmo ano. Esse Realismo Mágico original teria proliferado especialmente em quatro zonas literárias que são: Alemanha, América latina, Itália e Holanda. A zona que nos interessa é a da América Latina, cuja adaptação do Realismo Mágico poderia aproximar-se do fazer artístico de Mário de Andrade em *Macunaíma*.

Cabe frisar que se nas zonas européias havia um consenso com referência a definição do Realismo Mágico considerado como uma arte de cunho metafísico, uma vez introduzida na América - latina, esta sofreria algumas mutações. Segundo a crítica, o livro *A História Universal da infâmia*, de Borges teria sido a primeira manifestação desta tendência na literatura latino-americana. Além disso, a sua tendência foi redefinida como mistura de realismo e de fantasia. Só que a crítica latino-americana e os escritores não conseguiram concordar sobre a terminologia. Enquanto os críticos usavam a mesma terminologia transferida da Europa, os escritores haviam criado suas próprias terminologias. Borges denominava a sua prática literária de fantástica e não de Realismo Mágico. Quem assumiu o Realismo Mágico foi Miguel Angel Astúrias. Por sua vez, Alejo Carpentier, denominava sua tendência de real maravilhoso.

De qualquer forma, tanto Borges, Miguel Angel Astúrias quanto Alejo Carpentier fogem de um realismo tipo fotográfico. O tratamento literário se faz mediante o mito. O mito não aparece como apenas produto de fantasia. Para Carpentier, o Realismo Mágico ou Maravilhoso serve para buscar a essência do mundo americano. Cabe assinalar a decisiva influência do Surrealismo

sobre a sua teoria. No entanto, consegue estabelecer uma diferença entre sua metodologia e a dos surrealistas. Situa o seu campo de investigação na realidade ao passo que os surrealistas começam sua busca a partir do sujeito.

No que diz respeito à América Latina, cabe nos deter um pouco sobre o realismo maravilhoso de Alejo Carpentier. O único que parece aproximar-se do fazer artístico de Mário de Andrade e dos negro-africanos. Carpentier denominou suas pesquisas de Realismo Maravilhoso. Segundo ele, o conceito pode ser estendido para todas as literaturas deste continente. Ele vê o maravilhoso em todas as expressões culturais do homem sul-americano. Porém, ele mesmo teve que descobrir essa “realidade” essencialmente em um país: Haiti. Dessa experiência surgiram alguns de seus romances mais famosos como por exemplo, *El Reino de este mundo*.

Neste romance, tipo romance histórico, ele narra a história da luta pela independência do Haiti, país que foi a primeira república negra do mundo a ser independente. Nesse relato que ele nos faz mediante um processo de “flash-back”, e em que o lendário se mistura ao real, desponta uma personagem extraordinária denominada Mackandal. Esse negro conhecedor da ciência das ervas, do mundo invisível e da linguagem das árvores, possuía o poder de se transformar em qualquer objeto que quisesse para escapar das perseguições dos brancos. Era venerado e respeitado por seus compatriotas por seus poderes. Na mesma narrativa, Alejo Carpentier nos conta outros casos extraordinários como o episódio em que uma senhora negra velha consegue colocar a mão em azeite fervendo sem sofrer danos.

Alejo Carpentier reconhece muito bem que o Realismo Mágico que ele prega precisa de uma pequena dose de fé para ser assimilado. É por isso que fala de fé quando trata de demonstrar a diferença entre o Realismo Mágico ou Maravilhoso encontrado nas literaturas latino-americanas e as literaturas de cunho europeu que apresentam também uma literatura do mesmo gênero. Ele achava que os artistas europeus pintavam e descreviam essas realidades “maravilhosas” sem realmente acreditar nelas, ao passo que esse “real maravilhoso” encontrava-se em cada passo da vida dos homens de seu continente. Era uma das grandes diferenças que ele estabelecia entre literatura

européia e literatura latino-americana. Em uma crítica à literatura européia e, sobretudo à vanguarda surrealista, ele afirma:

Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de Haber oído los tambores del Petro e del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agolante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años. Lo maravilloso buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidad de los personajes de feria (...). Lo maravilloso, obtido con trucos de prestigitación, reuniendo-se objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la Máquina de coser sobre una mesa de disección generador de las cucharas de armíño, los caracoles en el taxis pluvioso, la cabeza de león en la pevis de una viuva, de las exposiciones surrealista.¹²³

Depois desta crítica às vanguardas européias, ele vai dar a sua concepção de realismo maravilhoso:

Pero es que muchos se olvidan, con disfrazar-se de mago a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escala y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado limite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos...¹²⁴

Como podemos notar, o realismo maravilhoso de Alejo Carpentier supõe uma dose de fé. Essa característica essencial já faz com que todo leitor acostumado ao realismo ocidental, possa ter dificuldades para entender esse

¹²³ Cf. CARPENTIER, Alejo: *El Reino deste Mundo*. Venezuela: Monte Ávila, 1990. p.07.

¹²⁴ Ibid., p. 09.

tipo de romance. É o caso da literatura negro-africana e também de uma obra como *Macunaíma* as quais precisam ser abordadas com um pouco de “fé”. Essa fé significa simplesmente dizer que o leitor precisa deixar de lado seus preconceitos culturais, frutos de uma civilização cartesiana, para mergulhar em um mundo novo onde as diferenças entre real e irreal, estão no mesmo plano. A falta de “fé” da maioria dos críticos faz abordar esse tipo de literaturas como expressões do mito ou do fantástico.

O Fantástico é um gênero que se desenvolveu nos séculos XVIII e XIX. Os autores mais representativos são Edgar Allan Poe, Maupassant, Gautier etc. Antes da Literatura Fantástica houve a chamada Literatura Gótica, cujo tema essencial era a exploração das forças do mal. É tido como precursor do Fantástico, cujo surgimento está ligado ao interesse que desperta as ciências ocultas, os mistérios da alma, a passagem da vida à morte. Nas origens do fantástico encontram-se também o medo e a angústia provocados pela existência potencial de forças mentais ou espirituais desconhecidas. Geralmente, os temas do Fantástico giram em torno da idéia de morte, de sobrevivência e de forças sobrenaturais. Em um mundo cujas leis são naturais, produz-se um acontecimento inexplicável que pode ter uma dupla interpretação:

- Ou trata-se de uma ilusão dos sentidos (sonhos, alucinações);
- Ou as leis da natureza estão subvertidas e o sobrenatural toma conta do relato.

Segundo Todorov, no seu livro, *Introdução ao fantástico*, é a hesitação tanto do herói quanto do narrador que dá vida ao fantástico. Porém, ele adverte que a fé absoluta assim como a incredulidade nos leva para fora do fantástico. Ele também destaca alguns motivos que permitem identificar um texto fantástico:

- Pacto com o diabo;
- Mortos que voltam;
- Tema do duplo, multiplicação ou divisão do eu;
- Tema da metamorfose;

- Objetos que se animam.

A partir de sua hipótese, ele formula o que seria a estrutura do fantástico. Vejamos:

Mundo Real:	Acontecimentos:	Volta ao mundo real :
com signos que evocam o efeito do mistério.	estranhos, misteriosos e dupla interpretação.	conseqüências

No que diz respeito a uma obra como *Macunaíma*, podemos ver que dificilmente ela se encaixaria no esquema estrutural definido por Todorov. Ao abrir a rapsódia de Mário de Andrade, o leitor não tem a dicotomia mundo real / mundo irreal. Ele nem percebe esses dois planos. Tudo se desenrola no mesmo plano. Esse traço característico da rapsódia faz com que o leitor fique convencido de que todos os acontecimentos do romance só podem ser interpretados fora da lógica (que caracteriza geralmente as obras realistas). Daí vem que, para tal leitor, não há dúvida de que *Macunaíma* seja um mito, uma lenda, um conto, tudo, salvo um romance de tipo realista. São todas essas razões que explicam porque a rapsódia ainda apresenta-se como um quebra-cabeças. Então, depois de uma análise mediante as teorias apresentadas por Todorov, podemos afirmar definitivamente que a rapsódia de Mário de Andrade não é uma obra fantástica conforme as normas definidas por esse autor.

Algumas obras apresentam mais facilmente essa estrutura. A grande maioria, obras de autores europeus. É o caso de um romance como *A Metamorfose* de Kafka, no qual, o personagem principal transformado em inseto vive um drama que parece ser um sonho. Até dar cabo à sua vida, nem ele (o personagem), nem o leitor sabe realmente o que ocorreu. Tanto o personagem quanto o leitor ficam naquela hesitação por não terem respostas ao fato acontecido. Várias são as obras literárias fantásticas que obedecem a

essa estrutura definida por Todorov. Então que seria *Macunaíma*? Um romance realista ou não-realista? Essa pergunta anódina fácil de responder para alguns estudiosos de Mário de Andrade, não é tão fácil como parece ser. Não acreditamos que Mário de Andrade tenha escrito um livro fantástico. Se considerarmos que ele sempre foi um escritor preocupado com a questão estética da obra de arte, a sua rapsódia pode ser um grande desafio formal. Caberia então ao leitor crítico decodificar o código. Assim, acreditamos que debaixo de toda esta complexidade formal de *Macunaíma*, existiria um código a ser desvendado. Talvez a chave para desvendar tal enigma não venha das tradicionais fontes da literatura brasileira: as literaturas européias. Talvez fosse o caso de questionar as civilizações que Mário de Andrade chamava carinhosamente: as civilizações de calor. Desde cedo, foi um dos primeiros a salientar que a civilização brasileira deveria espelhar-se nessas civilizações ditas primitivas. E se a chave para decodificar a rapsódia se encontrasse justamente nessas civilizações? É para equacionar essas tantas questões que recorreremos às teorias de R. Placide Tempels em nossa interpretação da rapsódia no próximo capítulo.

Capítulo 4 - Uma interpretação da rapsódia a partir da noção de força vital de R. P.Tempels.

Uma das teorias mais fecundas para interpretar a literatura latino-americana é sem dúvida alguma a da transculturação, de Ángel Rama. O crítico uruguaio soube desconsiderar todas as formas de contrastes existentes entre os diferentes países latino-americanos para cunhar um conceito capaz de revelar a realidade desses países como um todo homogêneo. Esses traços culturais homogeneizadores foram pesquisados a partir do romance, uma das expressões artísticas capazes de cristalizar e de recuperar as formas populares e indígenas e incorporá-las ao discurso literário. O aproveitamento das culturas ditas “primitivas” pelos artistas latino-americanos causaria o abandono do discurso lógico racional para incorporar à cultura contemporânea uma nova visão do “mito” que apareceria como uma categoria válida para interpretar os traços da América Latina¹²⁵. Esse processo seria, na verdade, uma solução encontrada pelo artista latino-americano para superar a tensão provocada pelo choque entre culturas locais e vanguardas européias. A transculturação se explicaria então como uma dialética entre perda (cultura nativa) e incorporação (cultura externa), mistura que gera uma recomposição (cultura nova). Este seria o esquema explicativo da nova cultura latino-americana e sua expressão na literatura.

¹²⁵ Cf. RAMA, Angel. In *Ángel Rama*. organização Flávio de Aguiar & Sandra Nitri T. Vasconcelos, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001, Passim.

Em nossa abordagem, não privilegiaremos a teoria de transculturação do crítico uruguaio pelo fato de que nosso intuito nesta análise é proporcionar uma aproximação entre a literatura brasileira e a literatura negro-africana. Para isso, foi preciso pesquisar outras formas de abordagem para estabelecer com maior pertinência essa relação. A nossa hipótese é de que sem descartar-se da renovação, ou seja, da metamorfose do romance em geral, há um romance que introduziu na América Latina um conceito inovador de narrativa sem precedentes na literatura americana ou européia. Esse romance é *Macunaíma*. Porém, essa revolução não deve ser vista como simples prorrogação ou influência das literaturas de vanguardas. Não podemos comparar a influência, por exemplo, da literatura francesa no romantismo brasileiro nas obras de um escritor como José de Alencar com a influência exercida pelas vanguardas européias na obra de Mário de Andrade. Há um abismo entre elas. Se no escritor romântico houve aproximação mimética com a literatura francesa, em Mário de Andrade a influência foi criativa e fecunda, a ponto de propor um novo conceito de romance. Tal conceito de romance calcado fundamentalmente nas culturas ditas primitivas só encontra paralelo nas literaturas negro-africanas (como procuramos mostrar no capítulo dois e ainda confirmaremos neste capítulo). Tanto em *Macunaíma* quanto no romance negro-africano existem semelhanças estruturais. E só poderemos desvendá-las ao adotar uma abordagem multidisciplinar (e sobretudo antropológica).

Para tanto, a nossa análise fundamentar-se-á nas teorias de R.Placide Tempels desenvolvidas em seu livro, *La Philosophie Bantoue*. Partimos do princípio de que, ao escrever *Macunaíma*, fundindo o real e o “fantástico”, o escritor Mário de Andrade teria pintado uma visão de mundo singular, presente tanto no Brasil quanto na África e que a antropologia - no seu ensejo de entender e de explicar - denominou precipitadamente como mentalidade pré-lógica, mágica, animista, mítica etc. Deste modo, acreditamos que os propósitos de Mário de Andrade coincidiriam com os dos escritores negro-africanos expressos por meio do “realismo” negro-africano¹²⁶.

¹²⁶ Visão de mundo particular presente nas obras dos escritores negro-africanos e que podemos encontrar em escritores não africanos que foram influenciados por culturas de origem africanas.

Como afirmamos já nos capítulos anteriores, na literatura negro-africana, o “fantástico”, ou o “sobrenatural”, beira o cotidiano: isso é realismo e não possui ligação com a literatura dita fantástica ou com o mito. Porém, para quem esteve sempre em contato com a civilização ocidental, tal realismo pode parecer mito ou pura fantasia.

Em seu livro *Le Sacré et le Profane*¹²⁷, Mircea Eliade demonstra muito bem que há duas maneiras distintas de estar no mundo: uma pode ser chamada de experimentação sagrada e a outra de profana. A primeira diz respeito ao homem religioso, isto é, ao homem dos chamados povos primitivos para quem o universo é manifestação do sagrado. A segunda forma de enxergar o mundo se refere ao homem moderno cujo universo aparece como totalmente profano, isto é, um mundo sem transcendência.

A transcendência foi também objeto de estudo do crítico Georg Lukács no ensaio *Teoria do Romance*. Ao estudar a origem do romance e sua evolução posterior enquanto epopéia burguesa - com um herói problemático como corolário - ele distinguiu também a transcendência como traço característico de uma visão de mundo particular: a das civilizações fechadas, exemplo da Grécia antiga com seus mitos.

Obcecado pela idéia de progresso e por um materialismo selvagem, o Ocidente pensava ter definitivamente virado a página da Grécia antiga com a proclamação da “morte” de Deus e enxergava os chamados “primitivos” como prova de superioridade de sua civilização. Acreditava-se que esses povos haviam parado sua evolução em um estado inferior ao europeu atual. A idéia de inferioridade dos povos não-europeus teve maior eco no século XVIII na Europa. Várias dessas teorias foram retomadas pela antropologia. Uma das provas de atraso estava associada à transcendência inerente à visão de mundo desses povos. Contudo, o grande problema da antropologia foi o de associar essa transcendência a um estágio inferior da humanidade.

Na verdade, para uma boa parte da humanidade, os deuses ainda não morreram e isso não é determinado pelas condições materiais. São duas maneiras bem distintas de estar no mundo como ressalta tão bem Mircea

¹²⁷ Cf. Mircea ELIADE, *Le Sacré et le Profane*, Passim.

Eliade. Conforme o ser humano esteja mais ligado a uma ou outra, todas suas atividades serão influenciadas por essa visão de mundo. Em literatura não é diferente. A representação do mundo do escritor será sempre configurada conforme a escolha feita para fundamentar sua arte em uma ou outra concepção de mundo. Nas literaturas periféricas, infelizmente, a crítica leva dificilmente em conta tais elementos, como se a única representação do mundo capaz de ser literariamente válida fosse a ocidental.

Se a literatura negro-africana ainda parece incompreensível para a crítica ocidental, uma das principais causas é a representação da realidade: uma das questões relevantes presente numa obra como *Macunaíma*. Isso nos leva a fazer a seguinte indagação: será que um artista oriundo de uma sociedade onde os “deuses” ainda não “morreram” pode representar o mundo da mesma forma que outro cuja sociedade moderna decretou a morte de Deus? Ou seja, um autor africano (ou mesmo brasileiro) que deseja ser sincero na sua arte pode negar o fato de seu povo ainda viver mergulhado no sagrado? A expressão do sagrado ou do chamado irracional não seria uma atitude realista sincera por parte dele?

Sabemos que o romance de Mário de Andrade causou grande impacto desde a sua primeira publicação. Alguns críticos afirmaram não ser um romance. Começou-se a entender verdadeiramente *Macunaíma* quando este foi relacionado com a estética dos movimentos de vanguarda européia e, sobretudo, com o Surrealismo. Gostaríamos, porém, de reafirmar que as vanguardas por si só não dão a medida da dimensão dessa obra, uma vez que a consideramos como um sucesso mimético muito original da cosmovisão dos chamados povos primitivos (com os quais a rapsódia de Mário de Andrade, compartilha a concepção de mundo).

Desse modo, acreditamos que o “realismo” negro-africano (ou visão de mundo negro-africana) coincide com o universo e concepção de mundo dos chamados povos primitivos, e isso está desenvolvido em *Macunaíma*, mas de forma latente. Este fato até hoje dificultou as investigações críticas na medida em que cria um hermetismo e dificulta o acesso ao romance. Não podemos também esquecer que o hermetismo é inerente ao estilo de Mário de Andrade tanto na obra poética, quanto na obra em prosa. Na verdade, Mário entendia a

obra de arte como algo diferente do documento. Para tanto, acreditava que todo grande artista era um deformador por excelência. Estudar Mário de Andrade é ir além das linhas.

Pela sua formação multidisciplinar e sobretudo de etnólogo, Mário de Andrade foi profundamente atento às manifestações culturais e tradicionais dos povos indígenas e afro-brasileiros. Tais manifestações, numa óptica primitivista, foram aproveitadas na rapsódia. Mas a crítica até hoje não concedeu a devida importância às manifestações culturais negras ou indígenas no tocante aos seus elementos essenciais capazes de constituir a estrutura de um romance como *Macunaíma*.

De modo geral, o herói Macunaíma é considerado como o herói brasileiro por excelência. Porém, ao analisarmos as razões pelas quais é visto como tal, encontramos, na maioria das vezes, a enumeração dos vários traços descritivos do brasileiro comum: esperteza, luxúria, mentira, preguiça, etc. São traços ressaltados por Paulo Prado no seu ensaio *Retrato do Brasil*. Mário de Andrade reconheceu a influência do ensaio deste na criação de sua obra. Por causa dessa confissão do escritor, essas características tornaram-se clichê na análise da rapsódia.

Convenhamos que se o herói Macunaíma é tão brasileiro, é porque o brasileiro comum que Mário de Andrade quis retratar vive também mergulhado em um mundo ainda não desvinculado dos deuses, como o dos gregos antigos. E a mais notável questão colocada em cena nesta obra diz respeito ao Brasil: um país que aspira ao mundo moderno, mas tem dificuldades para livrar-se dos seus deuses. A obra de Mário de Andrade aborda essa problemática. É também a contradição de todo o processo de modernidade que necessita do “arcaico” para ser moderno. A civilização ocidental, cuja origem costuma-se identificar na civilização grega, teve que pagar o “preço” do progresso abandonando seus deuses. Será que o Brasil pagaria o preço? Na segunda década do século XX, essa era uma preocupação legítima.

Hoje não é tão evidente o esforço feito por Mário de Andrade por ousar escrever uma obra fundamentada nas tradições indígenas e negras. Nos anos 1920, quando começa a escrever *Macunaíma*, as manifestações culturais de origem africanas não eram bem vistas pelo poder político. Eram simplesmente

interditadas pela polícia. Na sociedade brasileira da época, havia ainda no ar uma reminiscência da triste “política de embranquecimento” da população brasileira do século XIX. As autoridades e a elite burguesa não estavam prontas para que o negro e suas manifestações culturais tivessem visibilidade na literatura e sobretudo no romance.

Uma leitura leviana de *Macunaíma* poderia levar a crer que Mário de Andrade teria aderido à teoria do embranquecimento. Isso porque o herói nasce negro e transforma-se depois em branco. Cabe porém ressaltar que, apesar da transformação epidérmica, o herói Macunaíma não deixa de ser fundamentalmente “primitivo” na sua percepção ou visão de mundo. Primitivo aqui não deve ser entendido no sentido antropológico como atraso.

Para Mário de Andrade, se o Brasil enquanto civilização quisesse entrar no restrito grupo de nações civilizadas contribuindo de maneira original e significativa para a Civilização universal, deveria fundamentar-se nas civilizações de calor identificadas como as civilizações tropicais. É por isso que assume o primitivismo. Em *Macunaíma*, privilegiará o ponto de vista, ou seja, a visão de mundo do ser “primitivo” cujos traços ele encontra nas religiosidades afro-brasileiras e indígenas. A visão de mundo desses povos será reaproveitada na construção da rapsódia.

A questão da visão de mundo é tão pertinente no que diz respeito ao aspecto formal do romance que Lukács a coloca como imprescindível na representação da personagem artística:

Uma caracterização que não compreende a concepção do mundo do personagem não pode ser completa. A concepção do mundo é a mais elevada forma de consciência; por isso o escritor que a ignora suprime o aspecto importante do personagem que pretende criar. A concepção do mundo é uma profunda experiência pessoal do indivíduo singular, uma expressão altamente característica de sua íntima essência, e reflete ao mesmo tempo os problemas da época.¹²⁸

¹²⁸ LUKÁCS, Georg. “A fisionomia Intelectual dos personagens artísticos” In *Marxismo e Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 1968.

É nessa percepção do mundo que devemos investigar a grande contribuição de Mário de Andrade para a construção de um romance genuinamente brasileiro. Ao analisar os fatos e gestos do herói será possível descobrir o quanto essa visão de mundo configura a estrutura coesa de *Macunaíma*.

Para melhor captar a originalidade da obra de Mário de Andrade, descartamos todas as teorias antropológicas que se debruçaram sobre a mentalidade dos chamados primitivos, cuja justificativa fosse a superioridade do pensamento ou da civilização européia. Nosso enfoque fundamenta-se no fato de que o pensamento dos chamados “povos primitivos” sempre foi abordado de modo exógeno e não de modo endógeno.

Em geral, tudo que foi escrito sobre esses povos corresponde a uma projeção do próprio mundo conhecido. A mesma atitude característica do comportamento do homem europeu na sua conquista do mundo. Como salientamos em capítulos anteriores, essa atitude foi denunciada por Tzevetan Todorov em *Nous et les autres* como *etnocentrismo*, ou seja, a tentativa de compreender ou conhecer o outro a partir de suas próprias realidades. Isto caracterizou o olhar dos etnólogos e antropólogos cujos estudos focalizaram os povos não-europeus.

Todavia, não podemos descartar a contribuição de antropólogos como Lévy-Bruhl e Claude Lévi-Strauss no reconhecimento da especificidade do pensamento dos povos ditos selvagens.

Lévy-Bruhl, lançou as bases desse reconhecimento. Ao definir o pensamento do homem “primitivo” como “pré-lógico”, ele reconhecia que era um modo de pensar diferente da racionalidade ocidental. Para Lévy-Bruhl, o homem “primitivo” possuía uma percepção mítica do universo. O que interessava ao antropólogo era sobretudo mostrar a dicotomia entre os dois tipos de pensamento: um pré-lógico e outro mais lógico e racional. Conseqüentemente, acreditava que a mentalidade do chamado ser primitivo não funcionava exatamente como a mentalidade dos povos ditos civilizados. Uma de suas teorias mais contundentes foi a questão da lei da participação. Segundo essa teoria, para o ser primitivo, não haveria distinção entre o mundo físico e o mundo místico (só existiria um mundo). Sua conclusão delineia que o

modo de pensamento dos chamados povos primitivos era governado por uma lei: a da participação entre o mundo físico e o mundo místico.

Acreditou-se em uma superação das teorias de Lévy-Bruhl com Claude Lévi-Strauss. Este antropólogo francês definiu que o pensamento dos povos ditos selvagens não era diferente do modo de pensamento dos chamados civilizados. Lévi-Strauss estabelece uma teoria explicativa sobre a especificidade deste pensamento. Foi reconhecido como um avanço no campo da antropologia, uma vez que lançava as bases de uma antropologia estrutural capaz de “entender” o pensamento dos povos ditos primitivos.

Em seus estudos, Lévi-Strauss assimila esse pensamento ao pensamento mítico ou mágico. Segundo ele, é um pensamento tão organizado e tão racional quanto a própria ciência. Entretanto, no seu entender, a “ciência” do homem primitivo poderia ser comparada a uma forma de “bricolagem”. O “bricoleur” seria capaz, como o cientista, de atingir resultados brilhantes. A “ciência” do chamado primitivo seria mesmo uma ciência do concreto. A diferença estabelecida entre os dois tipos de pensamentos é que o “bricoleur”, ao contrário do cientista, possui certa limitação devido à precariedade de suas ferramentas. Para melhor entender as comparações do antropólogo entre o “bricoleur” (homem primitivo) e o cientista (homem moderno europeu), basta pensar na oposição artesão / engenheiro.

Porém, se existe uma área que sempre foi considerada como marca de arcaísmo do pensamento é sem dúvida alguma a da magia e da bruxaria. Lévi-Strauss procurou mostrar que não era marca de tradicionalismo e sim expressão de um modo de pensamento que poderia ser comum também nas sociedades mais modernas. Assim é que estabelece um paralelo entre a cura xamânica e o tratamento psicanalítico.

Segundo o antropólogo francês, para curar seu paciente, o xamã revive a crise inicial deste com um canto mágico. Esse método é conhecido em psicanálise como momento decisivo em que o doente revive a situação inicial que originou seu mal antes de conseguir a sua cura. No entender de Lévi-Strauss, no xamanismo, o paciente consegue a cura ouvindo o canto do xamã, condição que lhe permitiria reviver as circunstâncias de sua doença e ser miraculosamente curado. O antropólogo explica a cura do doente pelo fato de

que tanto o xamã quanto o paciente expressam uma forma de crença: a fé na cura. Ambos fariam parte de um sistema coerente que funda a concepção indígena do universo.

Essa análise de Lévi-Strauss mostra muito bem que a “ciência” do xamã só é eficaz quando o paciente compartilha com este a mesma fé fundamentada na concepção indígena do universo. Isso deixa a entender que fora desse universo, essa “ciência” seria inoperante. Podemos ainda ver no raciocínio do antropólogo a mesma lógica de oposição. Depois do binômio artesão / engenheiro, agora é xamã / médico. Essas oposições mostrariam claramente a superioridade do mundo ocidental sobre o mudo dito “primitivo”.

Porém, cada qual, ao seu modo, trouxe uma importante contribuição sobre este tema: Lévy-Bruhl definiu o pensamento desses povos como místico e pré-lógico. Já Lévi-Strauss tentou sistematizá-lo com um rigor científico jamais alcançado na história da antropologia. A Antropologia Estrutural foi considerada como grande avanço no meio científico no sentido de entender a lógica dos chamados povos primitivos.

Apesar de serem muito engenhosas como explicações teóricas, tanto as explicações de Lévy-Bruhl quanto as de Lévi-Strauss são simplesmente esforços intelectuais para tentar decifrar um conhecimento que escapa da lógica cartesiana. Os dois antropólogos não conseguem explicar o funcionamento do modo de pensamento desses povos a partir de categorias oriundas desses mesmos povos. Eles vêem o “primitivo” sempre a partir de seus mundos. Tal abordagem só pode satisfazer a curiosidade intelectual dos que sempre procuraram entender os povos ditos primitivos e precisam de uma abordagem racional dessas realidades que escapam à lógica cartesiana.

Insatisfeitos com tais abordagens antropológicas, muitos são os pesquisadores nativos ou não a privilegiar cada vez mais uma visão endógena. E que procuram colaborar nesse debate no qual as culturas desses povos não-europeus sempre foram objetos de estudo de acordo com lógicas alienígenas. É neste sentido que entendemos a teoria sobre o *perspectivismo* do povo indígena - do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro – e as teorias relacionadas ao conceito de força vital desenvolvido por R. Placide Tempels.

No que diz respeito ao *perspectivismo*, para Eduardo Viveiros de Castro, haveria uma concepção comum a muitos povos indígenas segundo a qual o mundo seria habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas (humanas e não-humanas) que o enxergam segundo pontos de vista diferentes¹²⁹. Nessa concepção, os animais são pessoas e se vêem como tais. Tal concepção estaria associada à idéia de que a forma de cada espécie seria uma forma de “roupagem” a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos de certos seres específicos como os xamãs. Essa forma interna seria o espírito do animal. De tal forma o que diferencia um ser humano do animal seria a aparência externa. Conforme Eduardo Viveiros, a noção de “roupa” é uma das expressões mais privilegiadas da metamorfose - bichos que viram outros bichos - humanos que são inadvertidamente transformados em animais, etc. Um mundo onde tudo é objeto de transformação como em *Macunaíma*.

Quanto à força vital, o primeiro trabalho a esboçar essa noção é do R. Placide Tempels. Mesmo sendo estrangeiro (belga), sua pesquisa sobre *A Filosofia Banto* tem o mérito de privilegiar uma abordagem endógena. O conceito de força vital foi também retomado e aprofundado por pesquisadores como Kagamé e Fábio Leite. A força vital - tal como entendida por R. Placide Tempels - é uma noção fundamental para compreender determinadas realidades das sociedades negro-africanas, assim como o “realismo” literário negro-africano. Sua obra referida nos permite penetrar no âmago deste pensamento e entender realmente como se configura a visão de mundo das civilizações não-européias (“primitivas”) antes concebidas como: mágica, pré-lógica, animista, etc.

De acordo com um estudo da civilização negro-africana fundamentado em categorias endógenas, Cheikh Anta Diop, o maior cientista que a África já produziu, afirma que a única maneira de verdadeiramente captar a visão de mundo desses povos é conhecer sua ontologia evitando erros de interpretação:

¹²⁹ Este tema está desenvolvido no seu livro, *A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Em réalité, seule la connaissance de l'ontologie des peuples où règne la zoolatrie aurait permis d'éviter de tomber dans ces erreurs. Dans une mentalité où l'essence des choses, l'ontologie par excellence, est la force vitale, la forme extérieure des êtres et des objets devient secondaire et ne peut plus constituer une barrière¹³⁰.

Tanto em *Macunaíma* quanto no romance negro-africano, o conhecimento da ontologia dos chamados povos primitivos é necessário para penetrar no âmago do texto. De tal forma acreditamos que as advertências do professor Fábio Leite dirigidas aos eventuais leitores da literatura negro-africana e contidas no prefácio ao livro *Amkoullell, o menino fula* de Amadou Hampaté Bâ são extremamente valiosas:

Procuro sempre lembrar que existem duas maneiras principais de abordar as realidades das sociedades africanas. Uma delas, que pode ser chamada de periférica, vai de fora para dentro e chega ao que chamo de África – Objeto, que não se explica adequadamente. A outra, que propõe uma visão interna, vai de dentro para fora dos fenômenos e revela a África – Sujeito, a África da identidade profunda, originária, mal conhecida, portadora de propostas fundadas em valores absolutamente diferenciais¹³¹.

A partir das advertências do professor Fábio Leite, podemos dizer que um livro como *Macunaíma* - mesmo não sendo uma obra africana – poderia se enquadrar perfeitamente nessa categoria de narrativas cujas abordagens podem ser feitas de duas maneiras: uma periférica e outra interna. *Macunaíma* pertenceria à segunda categoria. Acreditamos que esta seja a origem das dificuldades de interpretar adequadamente a rapsódia de Mário de Andrade.

Ao utilizarmos às teorias de R. Placide Tempels, o objetivo é superar essas dificuldades procurando trazer à tona uma visão endógena, na maioria das vezes, ignorada pela crítica e pelos estudiosos da obra de Mário de

¹³⁰ “Em realidade, só o conhecimento da ontologia dos povos onde existe a zoolatria poderia permitir evitar cair em tais erros. Em uma mentalidade na qual a essência das coisas, a ontologia por excelência, é a força vital, a forma externa dos seres torna-se secundária e não pode mais constituir uma barreira” Cheikh ANTA DIOP, *L'Unité Culturelle de l'Afrique Noire*, p. 151.

¹³¹ Cf. BÂ, Amadou Hampaté. *Amkoullell, o Menino Fula*. p. 10.

Andrade. Iniciaremos a nossa análise pelo conceito fundamental de R. Placide Tempels: a força vital.

4.1 A Força vital

Em *Macunaíma* a visão do mundo dita primitiva (indígena e negra) desempenha papel primordial. Tal elemento merece ser analisado com bastante cautela. Mais do que as vanguardas européias, essa visão de mundo constitui o cerne do grande mistério que envolve a obra. Nessa concepção de mundo encontra-se, principalmente, o que R. Placide Tempels determinou como elemento base da concepção de mundo das civilizações antes chamadas de “primitivas” pela etnologia e a antropologia: a força vital, ou a energia vital. Ele descobriu esse princípio ao estudar a visão do mundo do povo Banto.

Placide Tempels entende o conceito de força vital como um princípio de vida, uma visão de mundo, como diria Lucien Goldmann. Visão de mundo resultante da própria concepção do ser. Esta é a ontologia do ser negro-africano. Tal ontologia se resume a um só valor: a força vital. Esse valor permearia todas as atividades do ser “primitivo”. Desse modo, aquilo antes identificado como magia, mito, sobrenatural e animismo, nada mais seria para o africano, (ou indígena) do que ferramentas disponibilizadas por Deus na natureza para resolver seus problemas cotidianos. É um conhecimento “esotérico”¹³² que não está ao alcance do não-iniciado. Mas é tão real e natural quanto o conhecimento científico.

A força vital é uma forma de energia que todo homem possui. Cada ser do universo também possui a sua força vital. Ela pode ser humana, vegetal ou inanimada. A força vital pode diminuir ou aumentar. A morte e a doença são geralmente os momentos de diminuição da força vital. A energia vital estaria na origem de todas as ações dos chamados “primitivos”. Essas ações fariam parte de uma ontologia coerente, pois o africano ou o indígena não são crianças ou seres mergulhados na pura fantasia (como o poderia conceber uma visão periférica de suas realidades). Para eles, as invocações a Deus, aos espíritos

¹³² Utilizamos a palavra “esotérico” no sentido de oculto (segredo).

ou aos defuntos são apenas uma maneira de reforçar a energia vital. Dessa forma, a morte ou a doença, que representam diminuição da energia vital, nunca são encaradas como naturais. A maior felicidade, a felicidade suprema para um Banto é a posse da mais elevada potência vital. A pior é para ele a diminuição dessa potência. A disposição da energia vital obedece a princípios baseados na observância de uma ordem, a ordem ancestral, ponto de partida dessas civilizações e cuja ruptura pode acarretar graves conseqüências como, por exemplo, a diminuição dessa energia. A questão do respeito da ordem ancestral pode ser exemplificada com o próprio R.P. Tempels. Registra ele que, em 1936, tinha dado como prova de redação aos seus alunos do Congo o seguinte tema: “os obstáculos à conversão entre os pagãos”. Como resposta, estes sublinharam que o abandono das práticas ancestrais os levaria à morte.

O medo que suscita o abandono das práticas ancestrais aos alunos não deve ser interpretado como uma ignorância de “negros”. Na verdade, em um mundo em que o invisível tem mais importância do que a realidade empírica, não se deve tirar conclusões apressadas. Como todos os seres do mundo, essas populações distinguem muito bem o real do irreal. Porém, elas reconhecem também a possibilidade do mundo invisível agir sobre o aparente e visível. É neste sentido que a doença ou a morte nessas civilizações podem ter causas evidentes e identificáveis por qualquer médico, ou causas dificilmente identificáveis para o olhar não treinado, ou seja, o profano. Muitas vezes, a ignorância desses fatores em países não-europeus acaba dificultando políticas públicas de saúde como é o caso a seguir.

Um estudo feito, na Costa do Marfim pelo pesquisador brasileiro Acácio Sidinei Almeida Santos permite exemplificar muito bem o caso. Na sua tese, *Os Akan-Agni Morofoé da Costa do Marfim – África do Oeste Frente à Emergência e a Disseminação do HIV/AIDS*, (defendida em 2003 no Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP), ele mostra como essa sociedade Agni aproxima-se da concepção do mundo dos Banto descrita por R.P. Tempels em *Filosofia Banto*. Os Agni reconhecem dois tipos de doenças: as doenças naturais e as sobrenaturais. Segundo Acácio, as doenças sobrenaturais são aquelas causadas por agentes externos às pessoas tais como entes sobrenaturais: os ancestrais (Boson), os feiticeiros mediante a

manipulação da energia vital ou os “Bayafóé” (tipo de bruxos¹³³ que podem causar danos mortais ao ser humano).

As doenças naturais são aquelas para as quais se reconhece não existir nenhuma interferência dos agentes acima citados. Dessa forma, diante das doenças como HIV/AIDS, o diagnóstico torna-se difícil de ser feito segundo as normas ocidentais de medicação. A primeira medida na sociedade Agni é investigar se a doença é “normal” ou não, ou seja, “natural” ou “não-natural”. A doença natural é aquela cuja cura é facilmente tratada pela medicina de tipo européia. Ao passo que a não-natural não poderia ser tratada pela medicina convencional. Deste modo, como estabelecer um diagnóstico quando uma doença como a AIDS é considerada de origem “sobrenatural” por alguns povos?

Como podemos ver, em tal concepção de mundo, não há limite entre natural e sobrenatural. Ambos os planos se influenciam mutuamente. E só uma concepção de mundo fundamentada na força vital poderia explicar melhor a vida sem estabelecer uma dicotomia entre mundo real e mundo irreal. O ser, para o negro-africano, participa dos dois planos. É por isso que é definido como uma pluralidade de forças. Para esse ser, no mundo tudo é expressão de “forças”: “forças” celestes, terrestres, humanas e as “forças” materiais e vegetais. O ser não é só uma dualidade, alma e corpo, como o define a filosofia ocidental, ele é uma pluralidade de forças. O corpo e o sopro são as manifestações aparentes da vida. Além disso, há o homem em si (invisível ao olho não treinado), o duplo.

O homem pode também aumentar a sua força vital agindo sobre outras forças. Portanto, uma força pode influenciar outra. Na escolástica ocidental, os seres criados são designados como substância, isto é, eles existem por si mesmos. Algo totalmente diferente na concepção de mundo dos chamados primitivos: para estes, existe sempre uma dependência causal entre os seres. Entre aqueles de uma mesma família, entre os seres e as inúmeras forças

¹³³ A questão da bruxaria na África não é muito divulgada mundo afora, mas é um dos fenômenos de destruição de vidas humanas em alguns países africanos como a Costa do marfim. É um problema sério com o qual as autoridades conseguem dificilmente lidar. Certas pessoas (Bruxas) acabam usando suas “forças vitais” para tirar a vida ou aleijar outras pessoas. Um desses casos publicado em artigo de jornal foi colocado em anexo nesta tese.

existentes. O mundo das forças, segundo R.P.Tempels, é semelhante a uma teia de aranha, tudo está interligado.

Tempels acrescenta que o fato de uma força poder agir sobre outra foi geralmente assimilado à magia. Para ele, tal dedução decorre da mentalidade européia cuja observação dos fatos é externa. Para entender essa mentalidade, sustenta que é imprescindível vê-la de dentro. Vejamos como é feita a hierarquização dessas forças.

4.2 Classificação das forças

Em primeiro lugar está Deus, aquele que possui a Força, a substância, e que tem o poder de aumentar as demais forças. É aquele que dá a existência. Depois dele seguem as forças ancestrais, os patriarcas: para esses, Deus comunica a Força vital assim como o poder de exercer essa força sobre seus descendentes. São considerados como seres espiritualizados e participam de certo modo das forças divinas. Depois deles, os ancestrais recém-falecidos. É através desses que os primeiros patriarcas exercem seus poderes sobre os vivos. Depois dos seres divinizados aparece o homem. Ele é soberano na terra e reina sobre todas as demais forças da natureza: animal e vegetal. O homem está no centro das ações do universo. Tudo concorre para o fortalecimento de sua energia vital. Existe neste universo uma causalidade coerente de tal forma que nenhuma força pode agir sem justificação.

R. P. Tempels aproveita também para denunciar alguns mitos enraizados nas mentalidades ocidentais e propagados pela etnologia e pela antropologia: a adoração das árvores, das pedras, a magia por simpatia ou por mímicas. Para quem acredita que os “primitivos” adoram as pedras ou árvores, ele adverte: nenhuma força inferior pode exercitar sua influência sobre os seres humanos a não ser que a mesma esteja influenciada por poderes mais fortes. Aí está a explicação das árvores e pedras que se tornam sagradas.

Com relação à magia por simpatia, R.P. Tempels explica que na cosmovisão dos chamados “primitivos”, e também a dos negro-africanos, um objeto sempre participa da influência vital de seu proprietário. Não é então o

contato nem a simpatia que são elementos ativos, mas a força vital do proprietário que atua.

Do mesmo modo, a palavra e os gestos do homem podem ser interpretados como expressão ou signo de sua influência vital, desde que essas palavras estejam dirigidas para outra pessoa com conotação negativa ou positiva. Podemos dizer que este exerce sua influência vital sobre a outra pessoa.

Em suma, digamos que o princípio vital, ou força vital, como o configurou R. P. Tempels não parecia desconhecido a Mário de Andrade. Só uma pessoa que tivesse estudado a fundo o funcionamento da “mentalidade primitiva”, ou possuísse um conhecimento concreto das manifestações religiosas afro-brasileiras ou indígenas poderia escrever uma obra como *Macunaíma*. Essas manifestações ou tradições ainda preservam e cristalizam todo o saber milenar das civilizações indígenas e negro-africanas tais como eram nas suas origens (tanto nas Américas quanto na África). Apesar das diferenças superficiais, elas estão fundamentadas no aproveitamento da força ou da energia vital como demonstra uma pesquisa de cunho sociológico feita em 1996 na Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas da USP por Yao Komoé Gaston. Ele estabelece que a força vital tal como definida por R. Placide Tempels, encontraria correspondência nas religiosidades afro-brasileiras sob a denominação de Axé. Seria esse o princípio vital ou a força vital encontrada no Candomblé. Vejamos como o principio vital funciona em *Macunaíma*.

4.3 O nascimento do herói e a força vital.

Mário de Andrade, na sua ânsia de descobrir a entidade do ser brasileiro, não se limitou às aparências externas das manifestações religiosas indígenas e afro-brasileiras. Soube aproveitar a essência dessas manifestações que encontrou cristalizada em estado puro no Candomblé, na Pajelança e na Macumba. Todas estas manifestações religiosas são reminiscências de culturas milenares. Nelas encontraria o princípio vital tal como o descreve R.P. Tempels: essencialmente como força e poder.

No *Turista Aprendiz*, livro-síntese de toda a trajetória de Mário de Andrade na sua busca por um Brasil autêntico, há informações de que o autor submeteu-se a um ato de iniciação para “fechar o corpo”. Aparentemente, esse ato pode não estar relacionado com *Macunaíma*. Entretanto, o paralelo entre esse fato e a rapsódia pode ser muito revelador. Se perguntarmos a um brasileiro comum sobre o significado desse ato, seguramente dirá que se “fecha” o corpo para “não pegar macumba”. Uma frase anódina, mas que encerra uma concepção de mundo que o profano não consegue entender. É essa concepção de mundo, muito bem explicitada pelas teorias de R.P.Tempels, que sustentaria estruturalmente a nosso ver a obra *Macunaíma*.

Como já dissemos, é uma visão de mundo que parece extraordinária, sobrenatural, mítica. Parece, mas não é, como o demonstrou R.P.Tempel. É pura realidade. Um “realismo” que se encontra também na literatura negro-africana, o que a torna na maioria das vezes hermética como a rapsódia de Mário de Andrade. Vejamos agora como se manifesta esse “realismo” em *Macunaíma*.

A obra se inicia com o nascimento do herói. Desde o primeiro capítulo já podemos perceber que mergulharemos num ambiente incomum. Os fragmentos de informações que recebemos sobre o nascimento do herói mostram que estamos diante de um parto também incomum. Uma índia que pariu uma criança feia. Alguma coisa, porém, chama bastante a atenção: o papel da natureza, que parece participar do fato. Segundo R. P.Tempels, o ser negro-africano, ou os chamados povos primitivos, concebem a vida como uma multiplicidade de forças. Toda a natureza é força, potência, vida. A partir disso, podemos inferir que a mulher não estava completamente só. Os deuses da natureza pareciam estar presentes para ajudar no parto. Essa referência aos deuses pode ser evidenciada na literatura negro-africana em uma obra como *L'Étrange Destin de Wangrin* do escritor Hamadou Ampaté Bâ. Na análise comparativa que faremos, no próximo capítulo, entre os heróis Macunaíma e Wangrin, mostraremos como o nascimento deste último foi influenciado pelos deuses. O mesmo acontece exatamente em *Macunaíma* quando Mário de Andrade nos apresenta uma índia dando a luz aparentemente sozinha.

Para revelar a atividade dos deuses da natureza, notemos que Macunaíma é tido como filho “do medo da noite”. Claro que ele não é filho biológico da noite. Porém, já podemos perceber que o ser humano e a natureza participam da mesma ontologia: a força vital. A expressão “medo da noite” faz referência às forças divinas (às quais o recém-nascido está ontologicamente ligado). Contudo, o substantivo “medo” poderia levar a crer que tais forças ligadas ao herói não fossem boas. Outra palavra que parece corroborar nossa proposta é o adjetivo “feia”. O herói é tido como uma criança feia. Parece extremamente curioso o fato de o escritor ter qualificado seu herói como feio. Mas, não podemos ler Mário de Andrade ao pé da letra. Essa palavra pode esconder um sentido que não está ligado aos traços físicos do herói.

Em *Sundjata ou A Epopéia Mandinga*, de Djibril Tamsir Niane - outro romance da literatura negro-africana que analisaremos também no próximo capítulo -, o herói e sua mãe são descritos como extremamente feios. A mãe era considerada horrorosa. Porém, essa feiúra escondia uma dimensão oculta de suas personalidades não identificáveis pelo profano: a força vital que os animava. Essa força vital era comparada à força do búfalo. A razão é que tanto o filho como a mãe eram ontologicamente ligados a este animal¹³⁴.

Segundo R. P. Tempels, todo ser humano, ao nascer, representa uma força vital. No entanto, certas pessoas podem nascer com uma força vital bem acima da normal como era o caso do herói Sundjata, da sua mãe e também do herói Macunaíma.

Porém, a natureza dessas forças pode ser boa ou ruim. No caso de Macunaíma, acreditamos que sua força vital tinha origem maléfica. Daí a criança “feia” que será o herói. Essa é uma hipótese que poderá ser comprovada ou não no decorrer de nossa análise.

Cabe ressaltar também que se o escritor Mário de Andrade não mencionou durante toda a rapsódia a existência de um pai biológico, é que isso não acrescentaria fundamentalmente nada ao romance. Seria um simples detalhe inútil. E a escolha de não mencionar um pai biológico reforça ainda a idéia de que na mentalidade dos povos ditos primitivos a ligação de um ser

¹³⁴ Cf. Djibril TAMSIR NIANE, *Sundjata ou a Epopéia Mandinga*, Passim..

com as forças da natureza, ou divinas, pode ser mais valorizada do que os próprios laços biológicos. Desse modo, devemos entender Macunaíma enquanto “filho do medo da noite”.

Por ser “filho do medo da noite”, como descrito no primeiro capítulo da obra, tudo leva a crer que Macunaíma não seria uma criança “normal”, ou seja, teria uma força vital fora do comum. E isso será salientado durante toda a obra. A natureza má de suas forças vitais leva nosso herói a abusar delas para seu benefício próprio. É egoísta para valer. Também, por várias vezes, fez uso de seus poderes para seduzir as companheiras de seu irmão mais velho, abusando sexualmente delas (ainda criança, ele se transformava em homem). Essas diversas transformações foram, na maioria das vezes, apontadas pela crítica como traços de fantástico, ou seja, de maravilhoso.

É verdade que não podemos negar as semelhanças. Porém, na concepção de vida do negro-africano, ou seja, de todos os povos ditos primitivos, tudo é possível. Isso não pressupõe que tal mentalidade se reduz ao pensamento mítico ou fantástico.

Para termos uma idéia do que o homem negro-africano é capaz de realizar por meio da força vital, cabe lembrar aqui um trecho das pesquisas do professor Fábio Rubem da Rocha Leite sobre “a questão da ancestralidade”. Sua pesquisa de doutoramento o levou para alguns países africanos como o Mali e a Costa do Marfim. A tese foi defendida no Departamento de Sociologia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 1982. O trecho que salientamos diz respeito a uma demonstração de “forças” numa comunidade da Costa do Marfim chamada Gomon:

Em Gomon ocorre periodicamente uma celebração de múltiplos objetivos conhecida pelo nome de “Dipri”, que envolve toda a comunidade e ao longo da qual excepcionais demonstrações de “força” podem ser vistas, ao nível individual e coletiva. “Dipri” está relacionado com os ancestrais fundadores que obtiveram fertilidade da terra, em um momento crucial, através de um sacrifício específico, o de Bidyo, filho do chefe da família ocupante, após o qual os membros da localidade sempre se reúnem para celebrar essa aliança e esses ancestrais, as divindades propiciadoras do pacto e as colheitas obtidas. A cerimônia é extensiva aos próprios instrumentos de trabalho e nela a

proposição básica é de que os habitantes de Gomon constituem-se em um grupo coeso, cuja união permite o bem-estar social. [...] É também o momento em que a “força” dos habitantes deve ser demonstrada. [...] É ao som dos tambores que as pessoas iniciadas nos segredos de “Dipri”, sobretudo homens, provocam ferimentos a faca em si e os fazem fechar em seguida. Os golpes são dirigidos na maioria das vezes contra o ventre, mas atingem também outras partes do corpo. [...] Um homem entrevistado no momento mesmo dos acontecimentos mas que não estava praticando esses atos, declarou-se capaz de não apenas fazer o mesmo como também de transformar-se em pantera. Outro acrescentou que tinha o poder de cortar o próprio sexo e depois reimplantá-lo sem nenhum dano, enquanto um terceiro afirmou que poderia dar-se tiros de espingarda na axila esquerda sem maiores problemas. Tudo foi entusiasticamente comprovado por um grande número de pessoas.¹³⁵

No capítulo VII de *Macunaíma* intitulado Macumba, o que acontece na vingança do herói nada mais é do que uma demonstração de “força”. Macunaíma depois de perder a muiraquitã vai para o Rio de Janeiro pedir ajuda a Exu, uma divindade da religiosidade afro-brasileira. Vejamos como acontece essa vingança.

Afinal veio a vez de Macunaíma o filho novo do fute. E Macunaíma falou:

- Venho pedir pra meu pai por causa que estou muito contrariado.

- Como se chama? Perguntou Exu.

- Macunaíma, o herói.

- Uhum...o maioral resmungou, nome principiado por Ma tem má-sina...

Mas recebeu com carinho o herói e prometeu tudo o que ele pedisse porque Macunaíma era filho. E o herói pediu que Exu fizesse sofrer Venceslau Pietro Pietra que era o gigante Piamã comedor de gente. Então foi horroroso o que se passou. Exu pegou três pauzinhos de erva-cidreira benta por padre apóstata, jogou pro alto, fez encruzilhada, mandando o eu de Venceslau Pietro Pietra vir dentro dele Exu para apanhar. Esperou um momento, o eu do gigante veio, entrou dentro da fêmea, e Exu mandou o filho dar a sova no eu que estava encarnado

¹³⁵ LEITE, Fábio Rubem da Rocha. *A questão Ancestral*, p.58-60.

no corpo polaco. O herói pegou uma tranca e chegou-a em Exu com vontade. Deu que mais deu. Exu gritava:

-Me espanca devagar

Que isto dói dói dói!

Também tenho família

E isto dói dói dói!

Enfim roxo de pancada sangrando pelo nariz pela boca pelos ouvidos caiu desmaiado no chão. E era horroroso...Macunaíma ordenou que o eu do Gigante fosse tomar um banho salgado e fervendo....[...] Macunaíma ordenou muito tempo muitas coisas assim e tudo o eu de Venceslau Pietro Pietra agüentou pelo corpo de Exu. [...]

Lá no palácio da rua Maranhão em São Paulo tinha um corre-corre sem parada. Vinham médicos veio a assistência todos estavam desesperados. Venceslau Pietro Pietra sangrava todo urrando. Mostrava uma chifrada na barriga, quebrou a testa que parecia coice de potro, queimado enregelado mordido e todo cheio de manchas e galos duma tremendíssima sova de pau.”¹³⁶

Como já afirmamos, essa vingança é uma verdadeira demonstração de “forças”. O antagonista de Macunaíma vive em São Paulo, uma cidade moderna, portanto, ele, nem as pessoas que estão à sua volta conseguem identificar a origem do mal que o assola cruelmente. Mesmo os médicos chamados para aliviar suas dores não conseguem ajudá-lo. A ciência dos médicos é ineficiente.

O fato de não apelar para uma solução própria à cultura ocidental para vingar-se é muito significativo, na medida em que Macunaíma, sendo um personagem representante do povo, só poderia recorrer à sabedoria deste. É também uma maneira de mostrar que o povo pode resolver problemas, ao seu modo, de forma tão eficaz quanto a ciência pretende ser. Longe de opor essas duas visões de mundo, acreditamos que Mário de Andrade buscou verossimilhança para sua arte ao apontar elementos presentes no imaginário de seu povo.

¹³⁶ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p. 62.

A descrição da cerimônia de Macumba tem como objetivo revelar um conhecimento extraordinário diferente do conhecimento ocidental: A força vital ou a energia vital. Vemos que embora o inimigo de Macunaíma não esteja fisicamente presente na cerimônia, ele sofre as consequências do castigo corporal dado por Macunaíma ao mesmo tempo. Há uma simultaneidade entre as chicotadas dadas pelo herói e os sofrimentos de Piamã agonizando no seu palácio. Isso não pode ser explicado pela racionalidade ocidental. Como se explicaria tal fenômeno sem relacioná-lo com as vanguardas européias? Esse é o nosso desafio porque tal realidade não pode ser confundida com a influência exercida pelas vanguardas sobre Mário de Andrade. A mesma realidade se encontra na África. Tanto no Brasil quanto na África, o povo sabe identificar esse tipo de “força” que distingue da magia. Mesmo se as pessoas do povo não conseguem explicar o mecanismo de funcionamento dessa força vital, eles sabem que tal conhecimento é adquirido mediante uma iniciação.

Na civilização negro-africana, como para a maioria dos chamados povos “primitivos”, para quem o “sobrenatural” faz parte da vida quotidiana, casos como os descritos no capítulo “Macumba” são corriqueiros. Esta demonstração de “força” faz parte do mundo da realidade. Sabemos, porém que tal concepção do mundo não é admitida na lógica racional européia. Uma vez delineada em uma obra de arte, a distinção é logo feita pela crítica classificando-a como mítica, maravilhosa, extraordinária, estranha ou fantástica. Quando tais classificações são insuficientes, recorre-se ao Surrealismo ou ao freudismo. Tudo pode servir para dar explicação a tal fenômeno menos, a categoria do realismo concebida como fazendo parte do mundo racionalmente explicável. O perigo de tal procedimento é criar fórmulas (que se aplicariam a todas as obras) sem que estas tenham capacidade de revelar os elementos peculiares de cada obra de arte, quando a mesma está ligada a uma visão de mundo singular como é o caso de *Macunaíma* e dos países ditos periféricos.

No que diz respeito à realidade da força vital no meio negro-africano, o professor Fábio Leite confirma nossas observações ao fazer referência a outras demonstrações de “forças”: por exemplo, homens capazes de botar ovos, ou retirar um talismã guardado dentro do ventre e colocá-lo de volta, etc. Essas

experimentações, conforme comprovou o pesquisador, são possíveis quando os envolvidos estão em estado de transe. Desse modo questionamos: Macunaíma não seria a configuração de um herói em “transe”? É evidente que não nos referimos à palavra “transe” na sua acepção científica, mas sim com conotação cultural, isto é, a dos negro-africanos, indígenas e afro-brasileiros. Tanto nas tradições africanas quanto nas cerimônias religiosas como o Candomblé, a Macumba e a Pajelança, o transe é um elemento essencial.

4.4 Macunaíma: um herói em transe?

O transe¹³⁷ é um dos fenômenos das culturas negro-africanas, das religiosidades afro-brasileiras e indígenas que suscita ainda muita polêmica no meio científico. Na maioria das vezes, é comparado à uma manifestação de histeria ou esquizofrenia. Assim o classificavam os primeiros estudiosos das religiosidades afro-brasileiras como Nina Rodrigues e Artur Ramos.

Na conotação científica, o transe provoca um desdobramento da personalidade e seria para o adepto como uma fuga da realidade quotidiana, uma maneira para este dar novo sentido à própria vida diante dos desafios do quotidiano. Em geral esses estudiosos associam o transe às manifestações religiosas populares, vistas como refúgio das camadas mais pobres da sociedade. Estas populações procurariam aliviar suas dores por meio do transe. Tais alegações parecem não ter nenhum fundamento quando comparamos a sociedade brasileira com as sociedades tradicionais africanas. Estas últimas continuam fazendo uso do transe em suas demonstrações de “força” (as pesquisas realizadas pelo professor Fábio Leite comprovam esse fato).

Se ao definir o transe, a ciência defende uma tese patológica desse fenômeno, um pesquisador como Roger Bastide opõe a essa visão uma tese

¹³⁷ Sobre o transe, Roger Bastide Escreve em *Estudos Afro-Brasileiros*: “Ora, esses fenômenos de transe são encontrados em quase todas as regiões da África, e não somente na costa da Guiné, como também entre os Bantos.”

sociológica. Depois de estudar profundamente o fenômeno durante vários anos entre as comunidades afro-brasileiras, afirma o seguinte:

O transe místico afro-brasileiro não é uma crise patológica, um acidente puro e simples, um fenômeno psico-orgânico. (...) A crise mística não é simples crise; é por si mesmo um rito um pouco mais violento do que os outros, porém sempre controlado e que se enquadra em uma seqüência ritual.¹³⁸

Para Roger Bastide, o transe é um fenômeno normal do culto afro-americano. É fenômeno normal por ser essencialmente social. Bastide explica que a característica de toda religião, seja ela qual for, é a relação de um contato entre o mundo do sagrado e o dos deuses. Haveria uma grande diferença entre a religião ocidental e as religiões dos chamados povos primitivos. Segundo Bastide, enquanto o homem ocidental deseja atingir Deus através de um esforço penoso - na medida em que ele precisa elevar-se até Deus -, nas religiões chamadas primitivas são as divindades que descem para habitar momentaneamente o corpo de seus seguidores por meio do fenômeno de possessão, cujo resultado é o transe. É um fenômeno conhecido ritualmente como “queda dos Orixás” mas Bastide o vê como a “queda dos santos” que vieram da África ancestral até os santuários da Bahia ou de Pernambuco, regiões que foram núcleos de propagação das religiões de origem africanas no Brasil.

Roger Bastide distingue dois tipos de transe: um resultante duma iniciação e outro que pode ocorrer com pessoas não-iniciadas. De modo geral, os fenômenos de transes são atributos de indivíduos especializados organizados em confrarias nas quais se entra por iniciação. Isto significa dizer que geralmente o transe acontece somente por meio de uma iniciação. Contudo, como acontece algumas vezes nas cerimônias de religiosidades afro-brasileiras, alguém não iniciado pode ser possuído. É o transe sem iniciação. Desta forma, afirma Bastide, a divindade em questão quer fazer da pessoa “seu cavalo”, ou seja, manifestar-se através dela. A pessoa possuída precisa passar pela iniciação, fase que o sociólogo denomina a passagem da “mística

¹³⁸ Roger BASTIDE, *Estudos Afro-brasileiros*, p. 302.

bruta” à “mística controlada”. Nessas religiosidades, o transe é o momento supremo da festa: por meio desse as coisas mais extraordinárias são possíveis para o homem comum.

Portanto, o transe mencionado não está relacionado com essas conotações “científicas”. A tese sociológica de Roger Bastide se aproxima mais do nosso ponto de vista. Entendemos o transe como uma exteriorização da força vital de acordo com as descobertas do professor Fábio Leite no seu estudo comparativo entre as religiosidades afro-brasileiras e suas homólogas africanas. Nessas religiosidades - expressão de uma filosofia tipo Banto -, o transe aparece como uma disposição imprescindível, um estado a atingir para poder melhor utilizar a força vital. Nessa disposição, ou seja, nesse estado de transe, a força vital do ser pode atingir uma dimensão inesperada e extraordinária. Com referência aos negro-africanos, pudemos - por intermédio das pesquisas do professor Leite - ver o quanto as pessoas assumem como absolutamente real a possibilidade de poder se transformar em animais ou fazer coisas totalmente incríveis, além da capacidade do ser humano comum. O mesmo ocorre nas religiosidades afro-brasileiras e indígenas, em que coisas extraordinárias também podem ser feitas.

Ainda no Capítulo VII denominado “Macumba”, temos a descrição da participação do herói numa verdadeira cena de transe:

Nem bem reza começou se viu pular no meio da saleta uma fêmea obrigando todos a silêncio com o gemido meio choro e puxar canto novo. Foi um tremor em todos e as velas jogaram a sombra da cunha que nem monstro retorcido pro canto do teto, era Exu! Ogã pelejava batendo tabaque pra perceber os ritmos doidos do canto novo, canto livre, de notas afobadas cheio de saltos difíceis, êxtase maluco baixinho tremendo de fúria. (...). Afinal, a espuminha rolou dos beijos desmanchados, ela deu um grito que diminuiu o tamanho da noite mais, caiu no santo e ficou dura. (...). Quando acabou, a fêmea abriu os olhos, principiou se movendo bem diferente de já - hoje e não era mais fêmea era o cavalo do santo, era Exu¹³⁹.

¹³⁹ Mário DE ANDRADE, *Macunaíma*, p. 60.

Quando Macunaíma decide vingar-se de seu inimigo Piamã e recorre ao Exu, uma das explicações que podemos ter dessa vingança nos é oferecida pelo transe. O transe permite explicar a simultaneidade entre as chicotadas do herói no “eu” de seu inimigo e o fato deste sentir os golpes à distância. Partindo do pressuposto de que um homem em transe pode realizar tudo o que é humanamente impossível, não seria Macunaíma o retrato de um ser em transe? Como explicar suas diversas transformações e as fugas panorâmicas desafiando o espaço e o tempo? Como explicar os encontros de Macunaíma com pessoas já falecidas se tomarmos em conta o tempo em que se move o herói? Segundo Fernanda Murad Machado¹⁴⁰, se as pessoas encontradas por Macunaíma nas suas fugas existiram de fato, essa presença no texto pode ser considerada como anacrônica.

No capítulo IV, ao fugir da cabeça de Capei que o perseguia, o herói encontra o bacharel de Cananéia. Encontra também Mendonça Mar e Hércules Florença quando é perseguido por Oïbe. Pára para conversar com Maria Pereira e ao voar sobre o jaburu, acena para Bartolomeu Lourenço de Gusmão. No romance há também personagens que faziam parte do mundo real do escritor como Ana Francisca de Almeida Leite (tia materna do próprio escritor), as irmãs Louro Vieira e Joaquina Leitão, artistas populares e o grupo de modernistas encabeçados por Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Blaise Cendrars. Os últimos nomes estão presentes no mundo real e no contexto de criação da obra. Ao passo que os primeiros dão a impressão de transportar o leitor para uma outra dimensão do real que admite a comunicação entre seres vivos e mortos. Não estaria aí a concepção do mundo do chamado homem primitivo? Não seria uma forma de realismo semelhante ao “realismo” negro-africano?

Sob nossa perspectiva, se Macunaíma não foi concebido para ser um herói mítico, existe a possibilidade de ter sido construído à semelhança do homem “primitivo”, capaz de desafiar o tempo e o espaço. Portanto, *Macunaíma* seria uma belíssima realização mimética da concepção do universo dos povos “primitivos”, uma concepção de mundo que coincide com a

¹⁴⁰ Cf. Fernanda MURAD MACHADO, *De la Culture Populaire à L'oeuvre Littéraire : Macunaíma et Wangrin*. p. 21.

dos negro-africanos. Daí a dimensão dessa obra transcender as realidades brasileira e sul-americana para resgatar os vínculos com as terras ancestrais africanas. E isso é possível por intermédio da força vital presente tanto em *Macunaíma* quanto no romance negro-africano. Alguns heróis da literatura negro-africana servem-se também dessa “força” para resolver seus problemas quotidianos: é o caso de Wangrin, herói de Amadou Hampaté Bâ que teria existido de fato e de Sundjata, herói de Djibril Tamsir Niane, cuja história o povo do Mali afirma ser real. Esses dois heróis serão estudados no último capítulo desta tese.

4.5 A Muiraquitã e o aumento da força vital.

A força vital pode ser aumentada, isto é, todo ser humano pode aumentar sua potencia vital ao captar forças vitais de outros seres ou objetos. Isso explicaria o uso de alguns amuletos ou práticas de rituais geralmente considerados mágicos. Na rapsódia, em vários momentos, o herói de nossa gente tem a sua força vital aumentada. A primeira ocorre quando ele, ainda menino, recebe água num chocalho para poder falar. “Nem bem teve seis anos deram água num chocalho para ele e Macunaíma principiou falando”¹⁴¹. Em nota, Telê Ancona Lopes, a coordenadora da edição crítica do livro de Mário de Andrade, explicita ser a magia simpática a dar a explicação ficcional. A magia simpática, como o afirmou R.P.Tempel, não é causa de poder. Dar “água num chocalho” deve então ser considerado uma maneira de potencializar a energia vital do herói. Vimos que os chamados povos primitivos consideram a doença como uma diminuição de sua energia vital. Aliás, toda anomalia é considerada como tal. Podemos entender que o uso de qualquer objeto da natureza para curar uma pessoa é simplesmente um meio de reforçar essa energia vital debilitada. No capítulo V da rapsódia, Maanape (o irmão de Macunaíma que era “feiticeiro”¹⁴²) utiliza seus conhecimentos das forças da natureza para curá-lo:

¹⁴¹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p. 08.

¹⁴² O termo feiticeiro não nos parece adequado para traduzir essa realidade não-européia. Sabemos que por falta de vocabulário adequado, o pesquisador, na maioria das vezes, é

O herói picado em vinte vezes trinta torresminhos bubuiava na polenta. Maanap catou os pedacinhos e os ossos e estendeu tudo no cimento pra refrescar. Quando esfriaram a sarará Cambigique derramou por cima o sangue sugado. Então Maanape embrulhou todos os pedacinhos sangrando em folhas de bananeira, jogou o embrulho num sapiquá e tocou para pensão. Lá chegando botou o cesto de pé assoprou fumo nele e Macunaíma veio saindo meio pamonha ainda, muito desmerecido do meio das folhas. Maanape deu guaraná pro mano e ele ficou muito taludo outra vez.¹⁴³

Recorrer à macumba carioca para se vingar do seu inimigo Piamã no capítulo VII pode ser interpretado também como uma maneira de aumentar as forças. Antes de escolher participar dessa cerimônia, o herói tenta experimentar suas forças e quando percebe que está ainda fraco para encarar o gigante, decide apelar para a macumba. Nesse momento ele acabava de perder a muiraquitã, seu amuleto, depois de um combate épico com Capei, a lua.

Nesse processo para aumentar a força vital, cabe salientar o papel primordial da muiraquitã dentro da rapsódia. De acordo com as anotações do próprio livro *Macunaíma*, a muiraquitã é uma palavra de origem Tupi: *mirakit'tã*. É definida como um artefato Nefrita ou Jade, talhado em forma de serpente e encontrado geralmente no Baixo Amazonas, especialmente nos arredores de Óbidos e nas praias entre a foz dos rios Nhamundá e a dos Tapajós. Às muiraquitãs atribuem-se qualidades de amuleto. Segundo uma lenda, eram presentes que as Amazonas ofereciam aos homens como lembrança de sua visita anual.

Na narrativa, a muiraquitã funciona como um verdadeiro amuleto, ou seja, uma força vital. Macunaíma a recebeu da sua amada Ci, antes de ela morrer. Depois de receber o amuleto é que Macunaíma se tornaria rei do Mato-virgem. Na civilização negro-africana (e mesmo nos povos ditos primitivos), para ser chefe não basta o conhecimento empírico, é preciso também agregar “forças”. O chefe é reconhecido pelo seu “poder”. Macunaíma, ao receber a

obrigado de atuar por analogia. Vários exemplos mostram que é um método perigoso. Porém, às vezes, não conseguimos evitar a analogia.

¹⁴³ ANDRADE Mário de. *Macunaíma*, p. 45.

muiiraquitã podia aumentar sua força vital a ponto de tornar-se rei de sua comunidade. Notemos que, apesar de ter nascido com uma força incomum, Macunaíma não podia ainda ser considerado rei. É o poder vital da muiiraquitã que o legitimará como tal. A agregação de forças se faz por meio do amuleto. Assim é que a muiiraquitã vai desempenhar um papel fundamental na narrativa. Junto com o amuleto, Macunaíma será praticamente invencível. Era suficientemente forte para enfrentar seres de força vital superior como Vei (a Sol) e Capei (a Lua).

Caso inusitado acontece durante o confronto com Capei: Macunaíma a enfrenta e a decapita, porém, foge da cabeça que o segue. Essa atitude pode parecer paradoxal para um herói, mas perfeitamente coerente se considerarmos que Macunaíma reconhece nesse ato sua condição de mortal diante de uma força superior. Apesar dessa “força” ser debilitada, não podia ser totalmente aniquilada. A muiiraquitã revela-se tão importante na construção da narrativa a ponto de organizá-la em uma estrutura de três seqüências: a primeira é a perda e busca da muiiraquitã, a segunda é o encontro da muiiraquitã e a última consiste na perda definitiva do amuleto a coincidir com a morte do herói.

Ao perder a muiiraquitã, nosso herói torna-se vulnerável diante de inimigos cuja força vital é superior como Vei (a Sol), Capei (a Lua) e a Uiara enganosa. Na narrativa temos dois tipos de protagonistas: os seres de força vital comparável à “força” das divindades e os humanos cujas forças vitais podem aumentar ou diminuir.

De qualquer forma, para enfrentar seres de força vital superior, o herói necessitaria reunir mais “forças”. Na impossibilidade de enfrentar Venceslau Pietro Pietra - um ser ambivalente meio homem, meio gênio - Macunaíma apela para Exu. No sincretismo religioso brasileiro, para estabelecer uma equivalência com a religião católica, essa divindade foi identificada ao diabo bíblico. Na realidade, os povos ditos primitivos não admitem nas suas representações de mundo um ser chamado demônio ou diabo. Exu aparece em *Macunaíma* enquanto força vital com poderes de reforçar a força do herói e como também diminuir a dos inimigos. É diminuindo as forças vitais do gigante que Macunaíma celebra a sua vingança. Vejamos o resultado desta vingança:

“Venceslau Pietro Pietra ficara muito doente com a sova e estava todo envolvido em rama de algodão. Passou meses na rede.”¹⁴⁴

Com o aumento de sua força vital, o herói consegue derrotar o gigante Piamã. Mas ele não consegue escapar da morte no final da narrativa quando é atraído pela Uiara às águas para ser destruído. Isso simplesmente demonstra a existência de uma hierarquia entre as “forças” da natureza. Não é uma hierarquia caótica: existe uma verdadeira ordem regida por interditos e proibições.

Nesse mundo que é o dos negro-africanos, afro-brasileiros e indígenas, os ritos e proibições mantêm a ordem entre as forças. Porém, uma das coisas que pode atrair a desordem nesse universo é a relação do homem com a sua língua. Não conseguir dominar a língua pode ser fatal para qualquer um. A palavra nas civilizações da oralidade faz parte da energia vital do ser. Ela é poder. Sendo dotada de “força”, ela não pode ser usada inadequadamente.

4.6 A palavra e sua força:

Nas sociedades negro-africanas o conhecimento se transmite de geração em geração e a palavra torna-se mediação imprescindível como veículo de todo este saber milenar. A palavra como a define Hampaté Bâ é a memória viva na África. Além do papel de guardiã da tradição, a palavra é também expressão de poder. É uma das expressões da força vital. Em tais sociedades, o homem é a sua palavra. Ele é comprometido com ela e sempre procura honrá-la em seus atos e comportamentos. A palavra dá testemunho do que verdadeiramente a pessoa é. O respeito à palavra dada é tão importante que a própria coesão social depende do valor e respeito dados a ela. Uma análise do papel da palavra em *Macunaíma* permite estabelecer algumas semelhanças e diferenças com o uso desta pelos escritores negro-africanos e pelas sociedades negro-africanas.

¹⁴⁴ Mário DE ANDRADE, *Macunaíma*. p. 87.

Se Mário de Andrade utiliza a tradição oral na sua rapsódia, ele o faz primeiro como escritor erudito. Num contato inicial com *Macunaíma* surge imediatamente uma sensação de ironia com relação ao papel da palavra. Uma ironia séria. A ironia é um recurso estilístico privilegiado para satirizar algumas tendências ditas “modernas” de sua própria sociedade: a cidade de São Paulo dos anos 1920. Cabe lembrar que São Paulo aparece na rapsódia como vasta metonímia de um Brasil em plena mutação. Ao pintar um herói sem palavra - cujo traço característico é a mentira - Mário de Andrade estabelece um paralelo entre seu herói e a transformação de seu país em sociedade “reificada”. A palavra desprovida de valor e a mentira são traços que não condizem com uma sociedade tradicional oral na qual o valor do homem se reconhece pela sua palavra. Essa “banalização” da palavra na rapsódia poder ser entendida como uma crítica à sociedade global “reificada” do mundo moderno. Nesse sentido, mais de uma vez, Mário foi visionário. O respeito à palavra - qualidade essencial para um humanismo pleno não é prioridade em uma sociedade capitalista. Os valores humanos tornam-se invertidos: tudo é mercadoria. Tudo se vende, tudo se compra. O herói de Mário de Andrade acaba experimentando essa triste realidade quando sai de sua aldeia natal para uma aventura na metrópole de São Paulo. Ele tira dessa aventura uma grande lição ao descobrir que o “currículo-vitae” da civilização é o dinheiro e que nesta civilização “moderna” não são os homens que mandam, mas as máquinas.

Todavia, apesar dessa impressão de banalização da palavra apontada na obra devido ao próprio caráter do herói, que age como se não tivesse fé nem lei, os fatos da rapsódia precisam sempre ter uma leitura ambivalente.

Cabe dizer que temos como embate essencial em *Macunaíma* a dualidade entre duas formas de civilização: as civilizações do sol e a civilização européia. Um estudioso de Mário de Andrade como Oscar d’Ambrosio sustenta que esse embate é o verdadeiro conflito dentro da rapsódia. As civilizações do sol são aquelas em que a palavra é carregada de poder como no “realismo negro-africano” assim como nas sociedades indígenas.

Como o destacou muito bem Margarida M.T. Peter¹⁴⁵, nessas sociedades, além de ser divina, a palavra é expressão do sopro vital, agente de energias ocultas, devendo, por isso, ser valorizada e manejada com prudência. O poder sobrenatural da palavra é evidente no próprio *Macunaíma*.

No capítulo II, o herói manifesta uma de suas características negativas: o egoísmo. Enquanto a fome se abatia sobre a aldeia e todos seus irmãos estavam sofrendo desse cruel castigo, ele havia descoberto abundância de frutas na outra margem do rio. Ele decide levar a sua mãe para lá e se recusa a trazer de volta para a aldeia algumas bananas que poderiam saciar a fome dos irmãos. Diante de tanta malvadeza, a mãe o leva à floresta e o abandona pronunciando as seguintes palavras: “Agora vossa mãe vai embora. Tu ficas perdido no coberto e podes crescer mais não.”¹⁴⁶

As palavras da mãe soam como uma maldição e Macunaíma perde a sua capacidade de crescer. Notemos que as palavras pronunciadas pela mãe não eram simples palavras. No mesmo capítulo, o poder da palavra se manifesta também quando o herói se vinga dela. Uma vingança fatal. Depois do episódio da maldição materna que o impediu de crescer, Macunaíma se dirige à sua mãe e lhe diz que sonhou com dente caído. Sabe-se que na tradição indígena, sonhar com dente é sinônimo de morte de parente. Ciente disso, Macunaíma anuncia o fato para sua mãe. A mãe, versada na sabedoria indígena, logo identifica a provável tragédia na família. Ela revela ao filho que sonhar com dente é sinônimo de morte de parente. A resposta do herói é rápida e estranha. Ele confessa saber e os dias de vida da mãe estavam contados:

- Mãe, sonhei que caiu meu dente!

-Isso é morte de parente, comentou a velha

- Bem que sei. A senhora vive mais uma Sol só. Isso mesmo porque m e pariu.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Cf. PETER, Margarida Maria Taddoni. *Estudos lingüísticos XXII Anais de seminários do Gel* vol.I, 1993. p. 312.

¹⁴⁶ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p. 17.

¹⁴⁷ Ibid., p.19.

Com as próprias palavras, Macunaíma determina a morte da mãe. Ésta de fato falece durante uma caça das mãos do próprio filho. Uma morte estranha porque Macunaíma, na verdade, atirou em uma veada parida. Quando foi pegar o animal caído percebeu que acabara de matar a própria mãe. Para entender tal fato é preciso aceitar que existe outra ordem diferente da ordem cartesiana do mundo. Nessa ordem de pensamento, a “força” nem sempre é aparente. A palavra em sociedades tradicionalistas como a negro-africana nunca deve ser manejada de maneira inadequada. É uma arma perigosa.

Na rapsódia, a palavra foi sempre usada inadequadamente por nosso herói Macunaíma. Na verdade, desde que nasceu, desrespeitou as normas que regem normalmente uma sociedade de tipo tradicional. E uma das coisas consideradas extremamente graves nessas civilizações da oralidade é faltar à sua palavra. Respeitar normas era algo que não fazia parte da natureza de Macunaíma. Acostumado a enganar e abusar das companheiras de seu irmão, era mentiroso. Não respeitava a palavra dada, como no episódio da traição da filha da Vei, a Sol, com a portuguesa. Respeitando a lógica das civilizações não-européias, a perda da muiraquitã, as mentiras, os incestos eram atos antecipatórios de um desfecho infeliz para o herói. Isso nos leva a refletir um pouco sobre o remate. Seria possível imaginar outra conclusão para esse romance? Acreditamos que não. Se Mário de Andrade seguiu a lógica do pensamento dos povos ditos primitivos, a morte do herói não poderia ser explicada como simples fatalidade. Seria um signo de destino, algo já predeterminado. E se o próprio nome Macunaíma fosse um signo do destino?

4.7 O nome e a força vital.

Se na civilização ocidental conhecida hoje por seu caráter globalizante (a ponto de ameaçar a sobrevivência das demais culturas e civilizações), o nome parece ser uma simples etiqueta como acontece nos supermercados para distinguir as mercadorias, no pensamento dos chamados povos primitivos, o nome é mais do que uma simples etiqueta. O nome participa da força vital. É

poder. Em nossa análise, o nome do herói é muito significativo na medida em que não é uma simples etiqueta.

A fortuna crítica de *Macunaíma* nos informa que o nome do herói foi tirado das lendas indígenas do livro *Vom Roroima Zum Orinoco* de Theodor Koch-Grünberg, algo que o próprio Mário de Andrade confirmou quando foi acusado pela crítica de ter plagiado a obra do alemão. Mário reconheceu ter copiado o alemão e vários outros escritores, confirmando o caráter rapsódico de sua obra.

É verdade que Mário de Andrade conserva o nome do herói indígena, porém ele acrescenta a esse nome um significado: uma atitude diferente da maioria dos escritores que reivindicaram para si o primitivismo. Os vanguardistas europeus diante de um objeto pertencente ao universo cultural não-europeu, para poder melhor assimilá-lo, o esvaziam do significado (cultural) de origem. Ao esvaziar o elemento de seu sentido antropológico, podia ser incluído na arte moderna. No caso de Mário de Andrade, o que mais nos surpreende e o diferencia dos vanguardistas e outros primitivistas é o fato de ter procurado captar a essência desse ser chamado de primitivo que descobrira e aprendera a conhecer no contato com as manifestações culturais do povo brasileiro. É por isso que o nome do herói não poderia ser vazio de sentido.

Como já foi também destacado pela crítica, *Macunaíma* integra o conjunto dos livros representativos da cultura brasileira. De fato, o herói aparece como o patriarca desse clã Brasil. Como tal, o nome de Macunaíma está ligado aos ancestrais indígenas. Sabemos que o nome, para os povos ditos primitivos, é marca de origem, encerra a pessoa dentro do grupo. Além dessa ligação com o grupo, o nome, como já dissemos, representa poder, isto é, força vital.

Na rapsódia, as primeiras informações sobre Macunaíma nada indicam sobre a natureza de seu nome. É preciso esperar até o capítulo VII para a revelação do nome Macunaíma. Durante a cerimônia de macumba descobrimos que o nome detém algum significado:

Afinal veio a vez de Macunaíma, o filho novo do fute. E Macunaíma falou:

- Venho pedir para meu pai por causa que estou muito contrariado.

- Como se chama? Perguntou Exu.

- Macunaíma, o herói .

- Uhum... O maioral resmungou, nome principiado por Ma tem má-siná.¹⁴⁸

Tal significado desempenha papel fundamental na narrativa. Com base na concepção de mundo dos chamados povos primitivos, na qual o nome se reveste de um caráter especial na medida em que situa o indivíduo e orienta seu destino poderíamos dizer que só o nome Macunaíma seria suficiente para entender que a trajetória do herói, ou seja, o seu destino, não seria feliz. Apesar de ser carregado de poder o nome do herói não lhe traria uma vida com final feliz. Na rapsódia, apesar de reunir tanto poder, Macunaíma não consegue evitar as desgraças que o atingem: primeiro causa a morte da própria mãe, depois morrem o filho e a mulher amada, seus irmãos e por fim, ele mesmo. Não sobra ninguém. Podemos dizer então que o nome é um elemento de suma importância a determinar de antemão o destino do herói e isso é puro realismo na obra. Esse realismo aproxima Mário de Andrade dos escritores negro-africanos e justifica nossa análise fundamentada nas teorias de R. Placide Tempels. Outro problema a ser analisado é a questão da morte e o culto dos ancestrais, presente disfarçadamente na rapsódia.

4.8 A questão ancestral e a representação da morte em *Macunaíma*.

Antes de iniciar esta parte de nosso trabalho, apresentaremos o texto de Birago Diop, um poeta da literatura negro-africana. É um texto que permite entender um pouco como o negro-africano lida com a questão da morte e da ancestralidade, temas desenvolvidos em *Macunaíma* de forma latente:

Escuta mais

¹⁴⁸ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p. 63.

As coisas do que os seres
A voz do fogo se ouve,
Ouça a voz da água.
Escuta no vento
A voz da sarça soluçando:
É o sopro dos ancestrais.

Os que morreram nunca se foram:
Estão na sombra que clareia
E na sombra que obscurece
Os mortos não estão debaixo da terra:
Estão na árvore que estremece,
Estão no bosque que geme
Na água que corre
Estão na água que adormece
Estão na casa, estão na multidão:
Os mortos não estão mortos.

Os que morreram nunca se foram:
Estão no peito da mulher
Estão na criança que chora
E no tição em chama
Os mortos não estão debaixo da terra:
Estão no Fogo que se apaga,
Estão nas Ervas que choram
Estão na Rocha que geme,
Estão na Floresta, estão na habitação
Os mortos não estão mortos.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Cf. DIOP, Birago, “Souffles” In: *Les Contes D’Amadou Koumba*, 1947.

Esse poema da literatura negro-africana delinea claramente a concepção de mundo dos negro-africanos, para quem a morte não é um fim, mas início de outra vida. Os que morreram podem se manifestar aos vivos por intermédio dos elementos da natureza. Na África negra, tal fato é bem representativo do quanto o homem africano crê que “os mortos não estejam mortos” e isso é explícito no poema de Birago Diop. Em várias culturas negro-africanas, a morte física não é sinônimo de fim de comunicação entre vivos e mortos. Há sempre comunicação entre os que partiram e os que ainda permanecem na terra.

Essa noção de morte como passagem de uma vida para outra poderia ter sido descoberta por Mário de Andrade no seu contato com as religiosidades afro-brasileiras ou indígenas. Nessas práticas, as comunicações entre vivos e espíritos, seres e coisas fazem parte do culto normal. Vale destacar na própria rapsódia o capítulo VII, integralmente dedicado a uma cerimônia de Macumba durante a qual presenciamos a descida de um espírito do além (Exu) que permite a vingança triunfal de Macunaíma sobre seu inimigo.

A descida dos espíritos, as mortes e ressurreições do herói, as diferentes transformações dos que morrem e se transformam em alguma coisa, mostram que Mário de Andrade não construiu a sua narrativa pautada na lógica do realismo convencional.

Parece-nos que a representação do mundo tal como entendida pelos povos negro-africanos encontra eco na narrativa de Mário de Andrade. É de costume nos romances dos escritores ocidentais a representação da vida de acordo com um início e um fim. A vida da personagem é geralmente calcada sobre a vida do homem em sociedade: começa pelo nascimento, crescimento, idade adulta e morte. A morte demarca o fim do ciclo da vida. No romance ocidental, geralmente o ciclo de vida de uma personagem é calcado sobre a vida real. Dessa forma, em caso de falecimento, o papel da personagem acaba como na vida real.

Temos uma concepção diferente da morte em *Macunaíma* e isso tem um impacto na estrutura do romance. Na rapsódia, o ato de morrer não é um fim em si, de tal forma o processo da morte participa da construção de sentido do romance. Ao mesmo tempo em que as personagens morrem, elas estão

sempre presentes. Em *Macunaíma*, “os que morrem não estão mortos”. Tal construção das personagens evita uma concepção trágica da morte. A maioria das personagens mortas se transforma em alguma coisa. A companheira de Macunaíma (é transformada em estrela, a Beta do Centauro), o filho (transformado na fruta guaraná), o próprio herói (torna-se a constelação da Ursa maior). Podemos reparar que a morte é concebida como uma passagem de um estado para outro. As personagens mortas ganham outra vida. Essa concepção da morte faz parte da concepção de vida dos chamados povos “primitivos”, como os indígenas e os negro-africanos. Esta é uma das bases do “realismo” negro-africano.

Curiosamente, apenas uma personagem não se transforma após a morte. Todas as demais personagens vão se transformando exceto o gigante e ambivalente Venceslau Pietro Pietra, também considerado como colecionador. Talvez possamos encontrar melhor explicação ao voltar à década de 20: quando Mário de Andrade começa a escrever o romance, havia em São Paulo uma forte imigração européia, sobretudo, italiana. Era normal que a crítica visse na personagem de Venceslau Pietro Pietra, um símbolo do imigrante. Contudo, Mário de Andrade, que costumava defender a sua criação, recusou ver nela algum símbolo¹⁵⁰.

Apesar dessa recusa, não podemos negar a relação existente entre o fato de Venceslau Pietro Pietra não se transformar (como os demais personagens) e suas origens. O nome já desvenda a sua origem estrangeira. Como tal, não poderia ser representativo do genuíno povo brasileiro cujas origens Mário acreditava intrinsecamente ligadas às civilizações de calor. Dessa forma, ao falecer, esse protagonista não podia seguir os mesmos rumos das demais personagens do romance, vinculadas à terra brasileira pelos ancestrais, os donos das terras. Assim compreendemos o porquê dessa omissão voluntária por parte do escritor.

Isso remete também a uma polêmica com a teoria antropofágica de Oswald de Andrade. Mário de Andrade não admitia que *Macunaíma* fosse considerada uma obra antropofágica¹⁵¹. Nossa análise permite concordarmos

¹⁵⁰ Cf. LOPEZ, Telê porto Ancona, *Macunaíma: a margem e o texto*, p.87.

¹⁵¹ Ibid., (p.96).

amplamente com as opiniões de Mário de Andrade. Em *Macunaíma*, não há deglutição como a entendia Oswald de Andrade. Venceslau Pietro Pietra aparece como elemento não deglutido, isto é, estranho à nacionalidade brasileira. Por isso não sobe para o céu ao falecer. Cabe lembrar que para Mário de Andrade, era uma missão descobrir a entidade nacional do brasileiro. Venceslau Pietro Pietra representava esse grupo de imigrantes que ainda não havia conseguido se fundir¹⁵² com o povo brasileiro.

Na rapsódia, o tema da morte não está unicamente relacionado à questão da metamorfose. Outra forma originalíssima de abordar esta questão e que passou quase despercebida da crítica é identificar o finado pelo substantivo “sombra”. Acreditamos que tal maneira de conceber a morte vinha do desejo de Mário de Andrade de introduzir na sua obra os valores culturais da pátria. Como sabemos, em 1920, o Brasil ainda se constituía enquanto nação e as culturas de origem européia eram privilegiadas em detrimento das culturas indígenas e negras. Para Mário, entender o Brasil era também estudar a cosmovisão desses povos cujas culturas o povo brasileiro, pela miscigenação, havia assimilado. Era importante para o escritor apegado à sua terra e a seu povo conseguir expressá-los artisticamente. A questão da morte em *Macunaíma* vai além da simples morte. É uma expressão cultural que talvez alguns brasileiros e mesmo estrangeiros dificilmente poderiam entender. Isto é, como se penetrássemos num universo sagrado e só os iniciados pudessem decodificar a mensagem subjacente à essa questão do morto que vira sombra.

No capítulo XVI da rapsódia (denominado Uraricoera), Jiguê, o irmão do herói se fere com um dente de sucuri, a serpente gigante da Amazônia. Em consequência desse ferimento, morre. Porém, Mário de Andrade em nenhum momento usa a palavra morte ou outro tipo de palavra que subentendesse o fato de Jiguê ter sido morto. Ele usa simplesmente a palavra sombra:

Pegou no feitiço e experimentou na palma da mão. O dente de sucuri entrou na pele e despejou todo o veneno lá. Jiguê correu pro matinho e bem mastigou e enguliu maniveira, não valeu de nada. Então foi buscar uma cabeça de anhuma que fora encostada em picadas de cobra. Pôs

¹⁵² Fundir (no sentido de miscigenação).

na mão. Não valeu de nada. Veneno virou numa ferida leprosa e principiou comendo Jiguê. Primeiro comeu um braço depois metade do corpo depois as pernas depois a outra metade do corpo depois o outro braço depois o pescoço e a cabeça. Só ficou a sombra de Jiguê.¹⁵³

No mesmo capítulo, o irmão transformado em sombra leprosa persegue os demais, pois deseja transmitir a sua moléstia. Acaba matando Manaape, um dos irmãos. Na sua fuga para escapar da sombra de Jiguê, o herói se depara com outras sombras:

Quando a sombra voltou, não achando mais o mano disparou no rasto dele. Depois de correr um pouco, atravessar a terra dos índios tatus-brancos e pegar um susto tamanho que passou sem pedir licença entre a sombra de Jorge Velho e a sombra de Zumbi que estavam discutindo, o herói fatigadíssimo, olhou pra trás e vi que a sombra já vinha chegando.¹⁵⁴

Como podemos notar, na narrativa, a palavra sombra designa tanto quem morre quanto quem já morreu há muito tempo, conforme o tempo dos acontecimentos narrados. É o caso das duas outras sombras encontradas por Macunaíma na sua fuga: a de Jorge Velho e a de Zumbi. Para entender melhor tal expressão da morte na rapsódia, é importante voltarmos à concepção da morte para os povos ditos primitivos e principalmente para os negro-africanos. A primeira coisa a ser entendida é a noção do ser: como esses povos entendem e expressam o ser?

Na civilização ocidental, o ser se apresenta como dualidade: alma e corpo. Para os povos negro-africanos o ser é uma multiplicidade de “forças”: corpo, alma, sopro, sombra etc. Quando há morte, as aparências perecíveis desaparecem e as não perecíveis permanecem. Aquilo que sobrevive constitui a essência do ser. É assim que podemos entender que na África: “os mortos não estão mortos”. Do mesmo modo compreendemos a expressão da morte em *Macunaíma* como um efeito mimético bem original de algo fundamentado nas expressões culturais ditas primitivas constitutivas também das culturas

¹⁵³ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p.152.

¹⁵⁴ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p.154.

brasileiras como as do negro e do índio. Uma dessas manifestações culturais pesquisadas a fundo por Mário de Andrade foi o Bumba-meu-boi.

O fenômeno de morte e ressurreição presente em *Macunaíma* se encontra também simbolicamente representado nesse bailado, nas religiosidades afro-brasileiras e indígenas através do culto aos ancestrais. De tal maneira poderíamos também afirmar que se na África “os mortos não estão mortos”, no Brasil, não seria errado afirmar o mesmo. Tal noção de morte e ressurreição poderia passar como simples banalidade na rapsódia pelo número de vezes que o protagonista morre e ressuscita. Na realidade, isso esconde um poderoso paralelismo mimético entre *Macunaíma* e essas expressões culturais essencialmente afro-brasileiras.

Em nossa dissertação de mestrado - defendida na Universidade de São Paulo em 2002 -, tivemos a oportunidade de justificar a semelhança estrutural entre Bumba-meu-boi e *Macunaíma*. Vejamos aqui alguns aspectos salientados:

- A origem lendária e maravilhosa do Boi / o nascimento lendário e maravilhoso de Macunaíma;
- A procissão no Bumba-meu-boi / o séquito de jandaia em *Macunaíma*;
- O Boi é despedaçado / Macunaíma é despedaçado antes de morrer;
- A estrela na testa do Boi / A transformação do herói em estrela;
- O Boi é celebrado após Ressurreição / A história de Macunaíma será também cantada em fala impura;
- No Bailado Bumba-meu-boi como em *Macunaíma* há personagens constantes, personagens secundários, personagens animais e personagens oriundas do fantástico ou do maravilhoso.

Para concluir este capítulo, podemos afirmar que a rapsódia de Mário de Andrade poderia ser interpretada como recriação da concepção de vida dos chamados povos primitivos no que possuem de mais representativo, identificado por R. Placide Tempels como a força ou a energia vital. Sob esse prisma, podemos classificar a obra de Mário de Andrade como uma obra “realista”, não na acepção aristotélica do termo, mas na sua conotação negro-africana. Desse modo, *Macunaíma* é a obra inaugural de um diálogo entre a literatura brasileira e a literatura negro-africana. Tal diálogo será ainda evidenciado na análise que faremos no próximo capítulo ao comparar o herói Macunaíma a dois heróis da literatura negro-africana.

5. Macunaíma e alguns heróis da literatura negro-africana: Wangrin e Sundjata

5.1 Wangrin e Macunaíma

Ao iniciar este capítulo, ressaltamos que um dos principais objetivos da tese é estudar o diálogo existente entre a literatura negro-africana de língua francesa e a literatura brasileira (no caso, *Macunaíma*). Tanto uma como a outra recorrem, muitas vezes a formas e linguagens híbridas contrárias aos cânones literários e lingüísticos, pela irrupção da oralidade e de um realismo peculiar. Além disso, heróis do tipo Macunaíma são comuns na literatura negro-

africana e sustentam uma leitura comparável com o protagonista da rapsódia. Para isso, selecionamos como objeto de análise, dois personagens heróis de obras oriundas da literatura negro-africana: Wangrin de Amadou Hampaté Bâ e Soundjata de Djibril Tamsir Niane.

Destacamos em primeiro lugar a obra-prima de Amadou Hampaté Bâ, *L'Étrange Destin de Wangrin*, cujo herói, Wangrin, será confrontado ao herói Macunaíma de Mário de Andrade. No entanto, para melhor compreender esse estudo, apresentaremos brevemente os dois autores, suas produções e o contexto histórico de seus romances:

Amadou Hampaté Bâ, autor de *L'Étrange Destin de Wangrin*, nasce em 1901, em Bandiagara, no Mali, país situado na África Ocidental francesa. Recebe uma formação islâmica, mas também uma educação tradicional profunda “Peul”¹⁵⁵ e “Bambara”¹⁵⁶. Sua vida será marcada por dois mestres: o primeiro é Kullel, grande contador Peul (com quem ele aprende a história dos grandes homens de seu país); o segundo é Danfo Siné, grande iniciado das sociedades secretas “Bambara” que lhe transmite o desejo de aprofundar seus conhecimentos sobre as iniciações tradicionais africanas. A sua luta pela preservação das culturas tradicionais o leva a trabalhar, em 1942, no I.F.A.N. (Instituto Francês da África Negra). De volta ao seu país, funda em 1958 um Instituto de Ciências Humanas. Entre 1962 e 1966, é embaixador do Mali na UNESCO.

Podemos dizer que a trajetória de Amadou Hampaté Bâ assemelha-se com a de Mário de Andrade, um homem importante no cenário cultural do Brasil empenhado na divulgação e preservação da tradição oral e do folclore brasileiro. No cenário cultural, os dois ocuparam cargos importantes. No entanto, se Mário de Andrade publica sua obra-prima em 1928, *L'Étrange Destin de Wangrin* é publicado somente em 1973. Para quem conhece as duas obras, esta pergunta vem obrigatoriamente à tona: Hampaté Bâ teria sido influenciado por Mário de Andrade? Que saibamos não. Em 1928, quando Mário de Andrade publica *Macunaíma*, os países africanos ainda vivem sob o sistema colonial, mas o Brasil já apresenta características de um país em

¹⁵⁵ O povo “Peul” da África ocidental é conhecido no Brasil como Fula

¹⁵⁶ O povo “Bambara” é também da África Ocidental, região do Mali.

ascensão. E o escritor paulista escreve com o objetivo de refletir sobre a identidade nacional da jovem nação brasileira. Em 1973, quando o livro de Amadou Hampaté Bâ é publicado, já se passaram mais de dez anos¹⁵⁷ após o processo de independência política nos países africanos. Depois das alegrias e esperanças suscitadas pelas independências adquiridas, a euforia rapidamente cede lugar ao desengano e à tristeza diante dos golpes de estados e ditaduras militares. Em praticamente todos os países, políticos corruptos tomam o poder, apropriam-se das riquezas nacionais e exercem a opressão sobre os povos.

A descolonização, por sua vez, não interrompe a exploração das riquezas africanas pelas antigas potências coloniais. Além de serem mantidos debaixo do jugo econômico, os africanos sofrem também com a influência cultural do Ocidente. Nos meios de comunicação, o Ocidente continua a impor o seu modelo de desenvolvimento e civilização. Desta vez a negação da África passa a ser mais sutil, porém, não menos perigosa.

A produção literária dos anos setenta refletirá esse contexto social e histórico, sobretudo, no romance, no qual, os escritores expressam os desenganos causados pela ilusão das independências. Paralelamente, surgem escritores que buscam na evasão do pensamento e nas práticas ancestrais, um meio de impedir a aculturação acelerada do homem africano e de sua sociedade. É o caso de Amadou Hampaté Bâ ao escrever sua obra-prima, *L'Étrange Destin de Wangrin*.

Vale mencionar que *Macunaíma* e *L'Étrange Destin de Wangrin* não são romances idênticos, mas apresentam algumas similaridades: os dois questionam o gênero romance. Cabe lembrar que Mário de Andrade teve dificuldades para definir sua produção denominando-a finalmente rapsódia, isto é, ligada à cultura popular. No que diz respeito a *L'Étrange Destin de Wangrin*, é um livro que oscila entre a autobiografia e o romance histórico na medida em que Amadou Hampaté Bâ narra a história de Wangrin, um personagem que teria existido verdadeiramente e, sobretudo num lugar e numa época determinados: a África Ocidental, do período colonial (século XX). *Macunaíma*, por sua vez, é fruto da criatividade de um escritor pesquisador das inúmeras

¹⁵⁷ A maioria dos países negro-africanos de língua francesa conseguiu as independências em 1960.

lendas indígenas, entre as quais a de Makunaíma, divindade indígena colhida na obra *Vom Roroima Zum Orinoco* do etnólogo alemão Koch-Grünberg.

Após a breve apresentação dos contextos sócio-históricos em que se situam as duas obras - contextos de produção e gêneros totalmente diferentes – definiremos a temática e o breve resumo da obra de Amadou Hampaté Bâ.

Em *L'Étrange Destin de Wangrin*, Hampaté Bâ narra as peripécias de Wangrin, herói do romance. Como toda criança da sociedade Bambara, Wangrin nasce e cresce enfrentando as diferentes provas que farão dele um adulto respeitado nessa sociedade. Em seu nascimento, os pais recebem a visita do deus Komo - protetor da família - e esse prevê que o filho recém-nascido terá muito sucesso na vida, porém falecerá no estrangeiro. Durante a fase de iniciação que consagra a passagem da criança à fase adulta, Wangrin é iniciado ao deus Komo, e mais tarde faz um pacto com o deus Gongoloma Sooké, uma divindade ambivalente da mitologia Bambara. O pacto ligaria para sempre a vida do herói à essa última divindade. O herói recebe o aviso de que a quebra do pacto seria sinônimo de seu próprio declínio. Wangrin quer ser rico e poderoso. Ele consegue atingir seus objetivos e ter uma amante branca nessa África ainda colonial. Rico, respeitado e temido, ele acaba se descuidando e esquece de cumprir as obrigações para com seu deus protetor, Gongoloma Sooké. Quando finalmente Wangrin percebe que está em perigo, tenta em vão de reverter a situação por meio de sacrifícios propiciatórios. As divindades não aceitam as oferendas. Sucessivamente, ele é vítima de duas desgraças: atropela a serpente (divindade de sua família) e perde a pedra que o liga ao deus Gongoloma Sooké. A partir daí, sua vida entra em declínio como fora previsto e ele perde tudo (até a saúde mental). Num dia chuvoso, morre depois de tropeçar e cair num buraco.

Wangrin e Macunaíma apresentam vários pontos em comum: apesar disso, os dois preservam suas respectivas características. Ambos nascem envolvidos num ambiente “sobrenatural”, “mítico” e “mágico”. No caso do herói negro-africano, o parto da mãe não acontece de maneira natural. Foi necessária a intervenção dos deuses para o nascimento: a deusa “Nyakuruba”,

deusa da maternidade e “Maa-Ngala”, deus criador¹⁵⁸ de acordo com o trecho a seguir:

Nyakuruba, la déesse aux gros yeux blancs comme deux gros cauris lavés entendit-elle les doux appels au secours lancés par la vieille chenue? Toujours est-il que la délivrance s’annonça. Maa-Ngala, dieu createur disjoignit les os du bassin de la parturiente. La tête du bébé, molle comme un oeuf de sorcier, s’engagea la première et ce qui restait du corp suivit¹⁵⁹

Na sociedade tradicional africana, a vida é regida por ritos desde o nascimento até a morte. O nascimento de uma criança é um momento excepcional. Quando nasce o menino Wangrin, os pais recebem a visita do deus Komo¹⁶⁰ que anuncia a sorte do herói (Wangrin terá muito sucesso na vida, porém morrerá no estrangeiro):

Après le dîner, le dieu Komo sortit du bois sacré et vint s’exhiber dans la cour du père de Wangrin. C’était sa manière à lui de recevoir l’enfant au sein de la communauté. Le Komo annonça au père que son fils se singulariserait et brillerait dans la vie, mais qu’il n’avait pas vu sa tombe au cimetière de ses ancêtres. Cette prédiction laissait entendre que Wangrin mourrait à l’étranger, loin du pays natal.¹⁶¹

Quanto a Macunaíma, herói da gente brasileira, seu nascimento ocorre em condições também misteriosas e estranhas. Nasce sem pai. Entretanto, há a nítida impressão de que os próprios deuses da natureza participaram do parto realizado no fundo do mato-virgem como escreve Mário de Andrade no primeiro capítulo da obra.

¹⁵⁸ Os deuses Nyakuruba e Maa-N’gala são divindades da mitologia Bambara.

¹⁵⁹ “Será que Nyakuruba, a deusa com olhos brancos como dois “cauris” lavados ouviu os doces gritos de socorro da velhinha de cabelos brancos? O fato é que o parto se iniciou. Maa-N’gala, deus criador, separou os ossos da mulher em parto. A cabeça do bebê, mole como um ovo de bruxo, saiu primeiro e em seguida o resto do corpo.” Cf. *L’Étrange Destin de Wangrin*, p.15. (Tradução nossa).

¹⁶⁰ Komo é o deus dos ferreiros na mitologia Bambara.

¹⁶¹ “Depois da janta, o deus Komo saiu da mata sagrada e veio se exibir no patio do pai de Wangrin. Era sua maneira de receber a criança no seio da comunidade. O Komo anunciou ao pai que seu filho se destacaria e teria sucesso na vida, só que não havia visto sua tumba no cemitério de seus ancestrais. Essa previsão supunha que Wangrin morreria no estrangeiro.” *L’Étrange Destin de Wangrin*, p.17. (tradução nossa)

A previsão também faz parte do universo de *Macunaíma*. Foi em uma pajelança que um Rei Nagô avisou que o herói era inteligente.¹⁶²

Tanto Wangrin como *Macunaíma* recebem uma educação rígida calcada sobre suas respectivas sociedades: Wangrin foi educado como um típico filho Bambara, isto é, fez a circuncisão e passou pelas diversas provas iniciáticas. Cabe referir que, além do sexo, outro critério de organização da sociedade africana é a faixa etária, segundo a qual a competência e a autoridade crescem com o passar dos anos. Da adolescência à fase adulta o menino passa por várias provas que o consagram como homem. Wangrin foi iniciado ao deus Komo o que fez dele um homem. Mais tarde, foi também iniciado ao deus Gongoloma-Sooké, cujo nome adotou.

A escolha deste último será determinante para o resto da vida do herói. Na mitologia Bambara, Gongoloma-Sooké era um deus fabuloso: a água não o podia molhar, nem o sol secar. O sal não podia salgá-lo. O sabão não podia torná-lo limpo. Mole como um molusco, nenhum metal fino podia cortá-lo¹⁶³. Divindade ambivalente, isto é, bom e mau, esse deus desempenhará um papel importante na vida de Wangrin. Seu comportamento será exatamente igual aos traços característicos da divindade. Vejamos como acontece o pacto do herói com o deus Gongoloma-Sooké. O próprio protagonista narra o episódio:

Quand je decidai de me mettre sous la protection de Gongoloma-Sooké, je me procurei un poulet aux plumes mélangées de blanc et de noir . J'invoquei l'esprit du dieu e me proposei à son patronage. J'avais appris la formule sacramentelle appropriée. Je devais la réciter et sectionner la gorge do mon poulet, puis laisser couler son sang sur une pierre symbolisant la demeure du dieu. Je devais ensuite abandonner le poulet avant qu'il n'expirât dans mes mains. Après avoir ainsi procédé, j'abandonnai l'oiseau qui lutta contre la mort en faisant des bonds em lair. Mon coeur battait très fort de peur d'être refusé par le dieu. Quelle ne fut ma joie quand mon poulet retomba pour la dernière fois, sur son dos, ailes ouvertes et pattes em l'air! C'était le signe que Gongoloma-Sooké m'adoptait. J'étais devenu son protégé.¹⁶⁴

¹⁶² Cf. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p.08.

¹⁶³ Definição do deus Gongoloma Sooké na mitologia Bambara.

¹⁶⁴ "Quando decidi colocar-me sob a proteção de Gongoloma-Souké, peguei uma galinha com penas misturadas, branco e negro. Invoquei o espírito do deus e me coloquei à sua disposição. Tinha aprendido a fórmula sacramental apropriada. Devia recitá-la e cortar a garganta de

A vida de Wangrin vai corresponder exatamente às características simbolizando a divindade Gongoloma-Sooké. Como esse deus, Wangrin será um homem de caráter indefinido: bom e ruim.

A educação de Macunaíma também se fez de acordo com as convenções sociais de sua comunidade. Respeitava os velhos - o que é uma virtude das culturas pré-capitalistas - e também freqüentava com aplicação todas as danças religiosas da tribo como atesta o narrador: “Porém, respeitava os velhos e freqüentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacororô a cucuicogue, todas danças religiosas da tribo.”¹⁶⁵

Os dois heróis receberam uma pedra como amuleto mágico. Ao fazer o pacto com o deus Gongoloma-Sooké, Wangrin recebe uma pedra simbolizando a aliança com a divindade.:

Lorsque Wangrin avait été initié au Komo après sa circoncision, son Sema, Numu-Sama, qui avait dressé le thème géomantique de tous les circoncis, lui avait déclaré: toi, mon cadet, tu réussiras dans ta vie si tu te fais accepter par Gongoloma-Sooké et cela tant que la pierre d'alliance de ce dieu sera entre tes mains.¹⁶⁶

Essa pedra deveria ser objeto de muito cuidado. Durante algum tempo, as relações de Wangrin com a divindade lhe proporcionaram grande sucesso na vida privada e profissional. De simples professor de crianças, torna-se rapidamente o maior intérprete da região. Ao se envolver em especulações financeiras, enriquece. Conquista fama e poder. Essa riqueza não demora em fazê-lo esquecer os compromissos com o deus protetor: esqueceu-se de

minha galinha, em seguida, derramar seu sangue em uma pedra simbolizando a moradia do deus. Devia depois abandonar a galinha antes que falecesse em minhas mãos. Depois de fazer isso, abandonei a ave que lutou contra a morte dando pulos no ar. Meu coração batia forte, suave abundantemente temendo ser recusado pelo deus. Quanta alegria quando minha galinha caiu pela última vez e, desta vez, pelas costas, asas abertas e pernas para o alto! Era o sinal de que Gongoloma Sooké me adotava. Era ritualmente seu protegido.” *L'Étrange Destin de Wangrin* p.21-22. (Tradução nossa)

¹⁶⁵ Mário DE ANDRADE, *Macunaíma*, p. 06..

¹⁶⁶ “Quando Wangrin foi iniciado ao Komo depois da circuncisão, seu Sema (alguém que toma conta das crianças neste momento), que tinha feito o tema geomântico de todos os circuncidados, lhe havia dito: meu irmãozinho, você terá sucesso na vida se te fizer aceitar pelo deus Gongoloma-Sooké, porém, só enquanto a pedra da aliança estiver em suas mãos.” *L'Étrange Destin de Wangrin*, p.22. (tradução nossa).

adorá-lo. Porém, um vidente o avisa do perigo. Apesar disso, ele decide viajar para descansar. Em Dakar, encontra um casal europeu e faz da mulher sua amante. Ao fazer a limpeza da moradia de Wangrin, a amante européia - para quem o amuleto mágico não representava absolutamente nada - encontra a pedra e a joga fora. A perda da pedra desencadeia toda a tragédia que envolverá a vida do herói até a morte.

Quanto a Macunaíma, a pedra que recebe é um presente de sua amada Ci, Mãe do Mato antes desta morrer e ir para o céu. Essa pedra denominada Muiraquitã, na verdade, funciona como um amuleto mágico. Como no caso de Wangrin, a pedra não poderia ter sido perdida. Porém, Macunaíma a perde. Mesmo depois de recuperada, acreditamos que a pedra não tinha mais seu poder mágico (força vital). Isso talvez explique como Macunaíma se entregou, deixando-se enganar pela Uiara e sendo destruído por ela.

Macunaíma e Wangrin são dois heróis que utilizam a força vital para alcançar seus objetivos. Em *L'Étrange Destin de Wangrin*, vários episódios mostram a confiança, ou seja, a fé que o herói deposita nas forças dos deuses de seus ancestrais. Na tradição negro-africana do herói de Amadou Hampaté Bâ, a força vital, segundo R. P. Placide Tempels¹⁶⁷, rege todas as relações sociais. Essa força vital seria como uma energia que toda pessoa pode reforçar ou perder. Os ritos e outros efeitos parecidos participariam no fortalecimento desta. A força vital pode também enfraquecer-se quando a pessoa deixa de respeitar os interditos ou não é fiel ao pacto feito. Deste modo, podemos dizer que Wangrin está em perfeita simbiose com o universo “mágico” da tradição negro-africana. Primeiro, confia a vida aos deuses e consegue sucesso. Segundo, ao desobedecer a estes, enfraquece a sua força vital e, por conseguinte, torna-se vulnerável.

Quanto a Macunaíma, a “magia” faz parte de seu cotidiano. Ele tem o poder de se transformar e transformar os outros em tudo que quer. Seu irmão é feiticeiro. Macunaíma se move em um universo “mágico” de tal forma que pode percorrer o Brasil todo em suas fugas.

¹⁶⁷ Cf. TEMPELS, R.P. Placide, *La Philosophie Bantoue*, Paris, Présence Africaine, 1943.

Talvez seja possível entender agora os motivos pelos quais a perda das pedras que funcionavam como amuletos mágicos, nas duas narrativas, determinou o curso da vida dos heróis.

Outra grande semelhança entre Wangrin e Macunaíma é a atitude que ambos mantêm com referência à religião. Adepto da religião islâmica, Wangrin não deixa de freqüentar o animismo e consultar os deuses nativos. Podemos dizer que pratica um tipo de sincretismo religioso que faz dele alguém capaz de tratar com os diversos povos e grupos religiosos de seu país. O mais interessante é que ele mesmo está ciente do fato. Quando é perguntado sobre a sua religiosidade, responde:

Je n'en n'ai pas de bien définie [...]. En tant que interprète, je dois ménager tout le monde. Aussi suis-je autant à mon aise dans la mosquée que dans les bois sacrés des villages animistes.”¹⁶⁸

Macunaíma também não tem religião definida. Na verdade, não podemos dizer que Macunaíma seja um personagem religioso. Como Wangrin, ele possui uma atitude ecumênica. Também se sente à vontade tanto com as religiões tribais quanto com a Macumba. Vale lembrar também que foi em uma pajelança que o Rei Nagô fez a previsão da inteligência do herói. A pajelança é uma forma de culto que mescla rituais de origem indígena a elementos de espiritismo, catolicismo e cultos afro-brasileiros. Envolve cantos e danças para invocar os espíritos e costuma ser acompanhada por som de instrumento de percussão. Geralmente, a finalidade principal é obter a cura para alguma doença física ou mesmo para obter outra espécie de graça.

Os heróis Wangrin e Macunaíma têm ainda uma grande característica que os unem: são astutos e servem-se desta arma para tirar proveito em todas as ocasiões. Wangrin usa dessa habilidade para vencer os adversários. Macunaíma segue os mesmos procedimentos. Neste sentido, lembram o herói malandro de Antonio Candido, capaz de driblar dificuldades pela astúcia e a

¹⁶⁸ “Não tenho nada de bem definido, preciso lidar com as pessoas com cuidado por isso, sinto-me à vontade tanto na Mesquita quanto no bosque sagrado das aldeias animistas.” (Tradução nossa) *L'Étrange Destin de Wangrin*, p. 212.

esperteza. Poderíamos enumerar várias ações que exemplificam as atitudes de esperteza de ambos.

No que diz respeito a Wangrin, todas as vitórias sobre seus inimigos resultam de uma atitude “malandra”. Nos capítulos 5 a 8, ele está envolvido num assunto de tráfico de gado. Porém, consegue fazer acusar uma personagem inocente para se livrar da prisão. Essa personagem era o próprio comandante, seu chefe. Foi uma vingança sabiamente orquestrada para se livrar de um adversário importante. Wangrin consegue enganar a justiça e com isso o comandante acusado é transferido para outro cargo. Nos capítulos 9 e 10, ele consegue também derrotar um de seus piores inimigos, Romo Sibedi, que também era intérprete. A vitória de Wangrin consistiu em tomar o lugar deste. Assim se fez o primeiro inimigo mortal. E a vida toda de Wangrin vai girar em torno de golpes sujos, sobretudo contra os ricos e os mais poderosos. Wangrin, porém, tinha uma qualidade: tirava dos ricos, mas era muito generoso para com os pobres. Na verdade, a força de Wangrin residia no fato de ser capaz de participar de dois mundos: o mundo indígena, isto é, africano que ele dominava muito bem e o mundo dos brancos onde trabalhava como intérprete.

Já no caso de Macunaíma, diversas vezes ele usa a astúcia para se livrar dos problemas ou simplesmente pelo prazer de ferir os demais. Desde criança, o herói manifesta um comportamento esperto e, principalmente, perverso. No primeiro capítulo, enquanto a família ia tomar banho e estavam todos nus, Macunaíma mergulhava e as mulheres soltavam gritos gozados. Ele também enganava as mulheres de seu irmão para se aproveitar delas. Tendo o poder de se transformar em adulto, mesmo sendo criança, usava seus poderes para seus desejos. Assim fez com a Sofará e a Iriqui, companheiras de seu irmão Jiguê. Enganava e era mentiroso. Era capaz de inventar uma mentira só para se divertir à custa de seus irmãos. Foi quando mentiu para os irmãos e disse que tinha encontrado *timbó* sabendo que naquele período do ano não se encontrava mais. Macunaíma fez os irmãos procurarem até se cansarem. Em outra oportunidade, no capítulo XI, o herói declara aos vizinhos ter matado dois veados em vez de dois ratos que (na verdade) matara e comera. Com a ameaça dos vizinhos querendo saber a verdade Macunaíma responde simplesmente: “Eu menti”.

Além destas características em comum, Wangrin e Macunaíma compartilham alguns defeitos: o gosto pelo dinheiro e pelas mulheres. Wangrin fez um pacto perigoso com um deus malévolo só para ser rico. Também perdeu a sua pedra mágica por causa de uma mulher com quem mantinha um relacionamento adúltero. Já Macunaíma, desde criança, era atraído pelo dinheiro e pelas mulheres. No capítulo I, o narrador conta que o protagonista vivia deitado, mas ao avistar dinheiro, “dandava para ganhar vintém”. Ainda pequeno, utiliza seu poder de transformação para seus desejos carnavais e não em benefício da família e da comunidade. Essa ânsia pelas mulheres fez com que perdesse pela segunda vez a sua pedra mágica, a Muiraquitã. No último capítulo, para que ele possa ser atraído e destroçado, a Uiara toma a aparência de uma mulher linda (somente nessa forma poderia vencer o herói). Digamos que tanto Wangrin como Macunaíma são vítimas de suas ganâncias e fraquezas. No decorrer de tal análise se impõe obrigatoriamente uma questão: Wangrin e Macunaíma podem ser qualificados como heróis?

Na Antigüidade clássica o termo herói era utilizado para designar seres fora do comum capazes de façanhas sobre-humanas que os aproximam dos deuses. Os heróis eram homenageados e reverenciados. Eram associados a uma era mítica na qual homens e deuses entraram em contato. Heróis eram seres excepcionais inscritos na lenda, cantados na poesia épica e representados no teatro trágico.

Em geral, os heróis vivem segundo um código pessoal, são obstinados diante da adversidade, seu forte não é a moderação, mas sim a ousadia e mesmo a temeridade. São comprometidos com a honra e o orgulho: vale lembrar Aquiles, Ulisses, Paris entre alguns heróis épicos que se destacaram em lutas singulares. Na mitologia negro-africana também convém mencionar os heróis Tchaka¹⁶⁹ e Sundjata¹⁷⁰, os quais são lembrados, até hoje, por sua valentia. Além da prova de valentia, o herói deveria estar sempre preparado para o sofrimento, a solidão até a morte. Afinal isso é que o qualificaria e o transformaria em personagem heróica.

¹⁶⁹ Chaka é um herói lendário do povo zulu da África do Sul.

¹⁷⁰ Soundiata Keita é um herói lendário dos povos da África Ocidental.

Sob este ângulo, tanto Wangrin como Macunaíma não podem ser considerados como heróis. Ambos não preenchem totalmente os requisitos para tal façanha. Paradoxalmente, o que falta em um sobra noutro. Wangrin não tem características sobre-humanas, mas possui as demais qualidades que definem o herói: corajoso, destemido, intrépido, generoso etc.

Wangrin tinha grande força de caráter. Obstinado em alcançar seus objetivos, nada podia desanimá-lo antes de consegui-los. Nenhum obstáculo material ou moral o detinha. Oriundo de família humilde, tornou-se uma das pessoas mais ricas e poderosas da África Ocidental. Apesar de mostrar tanta ânsia pelo poder e pelo dinheiro, tinha um coração nobre: ajudava os pobres. No auge de sua glória, não deixava de socorrer pobres e indigentes que precisavam de ajuda. Podemos reconhecer nestas atitudes um comportamento característico de um tipo de herói da literatura ocidental como Robin Hood, bandido de honra, cuja principal atividade consistia em despojar os ricos para dar aos pobres. Além dessas características, chamam atenção as atitudes nobres de Wangrin que não derramava sangue quando se vingava de um adversário. A sua vingança consistia em ridicularizá-lo, de preferência, em público. Não é possível deixar de perceber traços do herói nessa personagem: em uma África Ocidental ainda colonial, onde o negro era quase *invisível* como sujeito, Wangrin consegue ascender e conquistar fama e riqueza antes privilégio dos colonos europeus.

Macunaíma, por sua vez, possui um aspecto sobrenatural que faria dele um herói perfeito do ponto de vista da tradição clássica. Mas lhe faltam características essenciais deste herói: a coragem, a valentia, etc. Macunaíma cuja frase preferida é “Ai! Que preguiça”, dificulta a sua classificação como herói no sentido clássico do termo.

Entretanto, Otto Rank num importante estudo sobre o mito de nascimento, mostra que o conceito de herói é bem mais amplo do que aquele considerado pela mitologia clássica (semi-deus) ou pela teoria literária (eleva e amplia ações). Nas palavras de Rank:

El héroe descende de padres de la más alta nobleza; habitualmente es hijo de un rey. Su origen se halla precedido por dificultades, tales como la continencia o la esterilidad prolongada, o el coito secreto de los

padres, a causa de prohibición externa u otros obstáculos. Durante la preñez, o con anterioridad a la misma, se produz una profecía bajo la forma de un sueño o oráculo que advierte contra el nacimiento, por lo común poniendo en peligro al padre u su representante. Por regla general, el niño es abandonado a las aguas en un recipiente. Luego es recogido y salvo por animales e gente humildes (pastores) y amamantado por la hembra de algún animal o una mujer de modesta condición. Una vez transcurrida a infancia, descubre su origen noble de manera altamente variable, y logo por un lado se venga de su padre, y por el otro, obtiene el reconocimiento de sus méritos, alcanzando finalmente el rango e los honores que le corresponden.¹⁷¹

Tomando como eixo analítico o mito de nascimento, para Otto Rank os heróis teriam certas características comuns nas diversas culturas: nascimento difícil, profecia sobre seu destino, abandono do lar, casamento com princesa, rito iniciático, vitória contra um monstro, retorno ao lar, morte solitária e reconhecimento eterno.

Ao ser considerado por este prisma, Macunaíma pode ser analisado como um herói: nasce sem pai (nascimento incomum), Rei Nagô faz a previsão de que é inteligente (profecia), após a morte da mãe sai da aldeia (abandono do lar e viagem iniciática), “casa-se” com Ci, princesa e Mãe do Mato (casamento com princesa); mata o gigante Piamã (vitória sobre um monstro); morte solitária (no final do relato, Macunaíma está sozinho em face de seu destino, os irmãos com os quais sempre caminhou não podiam mais estar junto a ele); a transformação em constelação pode ser vista como o reconhecimento eterno: o herói será lembrado pela posteridade.

A partir desta análise, podemos dizer que Wangrin e Macunaíma apresentam características de heróis. E podem ser considerados como tais. Na verdade, Mário de Andrade e Amadou Hampaté Bâ parecem ter criado uma personagem peculiar bem conhecida: o herói *trickster*, segundo a terminologia anglo saxã, *décepteur* na terminologia francesa. É um tipo heróico presente na maioria das grandes mitologias africanas, européias e americanas. Herói civilizador, ele atua como um ser desajeitado. Traz aos homens coisas boas ou

¹⁷¹ RANK, Otto. “La interpretación de los mitos” In: *El mito del nacimiento del héroe*. España, Paidós, 1991, p. 79-80.

catástrofes. Geralmente considerado responsável pela imperfeição do mundo, particularmente da condição mortal, o *trickster* é caracterizado pela ambigüidade e pelo hibridismo.

O *trickster* ou o *décepteur* têm em comum o fato de conseguir as coisas pela malandragem, a astúcia e a esperteza mais do que por um ato heróico. A maioria destes heróis é ambivalente: benéficos e maléficos (com a predominância desses aspectos). Essa ambigüidade pode ser analisada a partir da divisão de duas personalidades: uma positiva e outra negativa. Wangrin e Macunaíma se encaixam bem nesta definição de heróis *trickster*, *décepteur*, pois nenhum dos dois é positivo ou negativo. Ambos são heróis e anti-heróis.

Esta breve análise entre os heróis Macunaíma e Wangrin confirma, de certa maneira, o fundo mítico-mágico¹⁷² de ambas as narrativas. No entanto, devemos dizer que se em *Macunaíma* a dimensão mítica parece evidente, por decorrer de um relato mítico do povo indígena, não é o caso em *L'Étrange Destin de Wangrin* que é um relato realista. O fundo “mítico-mágico” que se depreende desta obra origina-se da própria característica da cultura negro-africana.

Quanto à rapsódia, na verdade, ao fundir o real com o sobrenatural, como o confessou o próprio Mário de Andrade, ele, em nossa opinião teria se aproximado da visão “realista” dos escritores negro-africanos. Só assim podemos explicar tantas semelhanças entre a atuação destes dois heróis ambivalentes: o real e o fantástico fundidos no mesmo plano. Assim é que definimos a visão de mundo dos negro-africanos e também a dos povos “primitivos” em geral.

A seguir, analisaremos o herói Sundjata da obra *Sundjata ou a Epopéia Mandinga* do escritor senegalês Djibril Tamsir Niane. Além da aproximação entre ambos os heróis, procuraremos mostrar como essas duas narrativas podem ser vistas como mitos fundadores dos seus respectivos povos.

5.2. Sundjata e Macunaíma: dois mitos fundadores

¹⁷² Este fundo mítico-mágico foi identificado em nossa tese como “realismo” negro-africano.

Sundjata ou a Epopéia Mandinga foi publicada na sua versão original em francês em 1960. Com um narrador em terceira pessoa, a obra apresenta as façanhas do herói Sundjata, último grande imperador do império Mandinga da África Ocidental, a região atual do Mali.

A narrativa inicia-se desvelando o mistério em torno daquela que seria a mãe do herói Sundjata. Se o pai era um rei famoso e bem conhecido de todos, a mãe era um mistério. Ninguém sabia a sua verdadeira origem. O rei havia sido avisado por um caçador adivinho de que, embora já tivesse um filho do primeiro matrimônio, este não seria seu herdeiro. O verdadeiro herdeiro estava ainda para nascer e nasceria de uma mulher feia, horrorosa além de corcunda. O rei, segundo o adivinho, precisava fazer desta mulher sua esposa se quisesse que se cumprisse o seu destino de maneira a ser lembrado pela posteridade. Assim foi que um belo dia, surgia no reino desta localidade uma mulher extremamente feia acompanhada por dois caçadores. Estes a ofereceram ao imperador como esposa. Chamava-se Sogolon: a mulher-búfalo. Uma mulher estranha, meio humana meio animal, pelo fato de ter por duplo um búfalo. Daí o nome de mulher-búfalo. Depois do matrimônio, ela veio a engravidar e desta gravidez nasceria o futuro herdeiro: o herói Sundjata.

A infância do herói se dá na dor e sofrimento porque além de feio tardava em andar. Embora com sete anos, ainda se arrastava pelo chão. A mãe de Sundjata sofria por tantas piadas contadas sobre a desgraça do filho inválido. Quanto ao pai, já havia esgotado a sua paciência e quase nem lembrava mais do presságio que previa um destino fabuloso ao filho de Sogolon.

Porém, um belo dia, o milagre se produziu. O herói decidiu andar para defender e reparar a honra da sua mãe que tinha se tornado a vergonha do reino. Esse dia ficaria para sempre gravado na memória do povo mandinga. De fato, depois de encomendar uma barra de ferro, o herói colocou-se em pé e desenraizou um baobá cujas folhas eram preciosas na arte culinária mandinga. Trazer a árvore até a casa da mãe era sinônimo de reparação de honra.

Infelizmente, a vida do herói, dos seus irmãos e de sua mãe não teria ainda a paz desejada. Com a morte do rei, Sogolon teve que fugir com seus filhos para protegê-los da ira e da crueldade da primeira esposa que odiava Sundjata. Foram acolhidos por reinos vizinhos. Nesses reinos, o herói aprende a arte da caça, da luta, tornando-se corajoso e respeitado por todos os jovens de sua geração. Porém, durante a sua ausência, o reino de seu pai tinha caído em poder de um rei sanguinário, tristemente célebre por sua crueldade e bruxaria. Sundjata teve que organizar a reconquista de seu reino e assumir o poder ao derrotar o exército de Sumaoro Kanté, o rei feiticeiro.

Como o indica o subtítulo da narrativa (Sundjata ou a Epopéia Mandinga), Sundjata, pode ser definido como um verdadeiro herói épico. Semelhantemente aos heróis épicos, ele se caracteriza pela sua natureza ambivalente, meio humana, meio divina, é capaz de ações extraordinárias como derrubar uma árvore sozinho, além de corajoso e destemido. As façanhas extraordinárias de Sundjata durante as diferentes batalhas que vence antes de reconquistar o trono mostram que pode sustentar a comparação com os heróis épicos. Pela sua coragem e seu ar sempre desafiador, ele encarna o herói no sentido clássico do termo. Deste modo, ele se afasta um pouco de Macunaíma que parece assemelhar-se mais aos heróis *trickster*.

O importante a assinalar aqui é que apesar dessa diferença entre ambos os heróis, o lado épico não deixa de aproximá-los. A epopéia pode também aproximar-se do mito por seu caráter fundador de uma nação, de uma literatura nacional, etc. Se considerarmos o caráter fundador da epopéia podemos entender porque tanto Mário de Andrade quanto Djibril Tamsir Niane recorreram à epopéia como estratégia artística.

Acreditamos que *Macunaíma* esteja no grupo das obras consideradas como “fundadoras” do Brasil na medida em que pode ser interpretado como mito fundador da nação brasileira. Tudo leva a crer que um dos motivos-base da criação deste livro foi resolver esteticamente a questão que sempre angustiou o intelectual brasileiro: brasileiros, quem somos nós? Ao criar a rapsódia *Macunaíma*, Mário de Andrade resolveria, pelo menos, a questão estética. Considerando que todo grande povo tinha seu mito fundador, por que não o Brasil?

Em *Literatura e identidade nacional*, no capítulo intitulado - Figurações do carácter inacabado, a inclusão dos excluídos: Mário de Andrade -, Zilá Bernd considera que é só no Modernismo, com *Macunaíma* (1928), que o propósito de criar uma narrativa épica para representar a origem do povo brasileiro será realizado, ao integrar de forma satisfatória, pela primeira vez, os mitos indígenas aos mitos africanos para explicar a formação do brasileiro.

Até então, todos os escritores que procuravam cristalizar este passado mítico na literatura brasileira não conseguiram fazê-lo com “sinceridade” e objetividade. A nação retratada por esses artistas parecia coxa pela ausência nesse retrato de um dos seus elementos mais representativos: o negro. Este era vergonhosamente ocultado. É o caso de escritores como José de Alencar e Euclides Da Cunha. Dois autores empenhados em discutir, em suas respectivas obras, a formação étnico-cultural do povo brasileiro. Conforme Zilá Bernd, enquanto o projeto desses dois autores consistiu em fundar a ancestralidade a partir de duas etnias, a criação de Mário de Andrade surge como um contradiscurso a esta pretensão hegemônica que se consolidava ao longo da história do Brasil.

Com relação à obra *Sundjata*, podemos considerá-la também como mito fundador. É preciso lembrar que ela foi escrita no momento das independências da maioria dos Estados africanos. É o momento histórico correspondente às lutas pelas independências, o momento em que o negro-africano tenta afirmar a sua presença no mundo como sujeito e não mais como objeto, tal como representado pela antropologia da época e a ideologia colonial. É também o momento da revelação das idéias e teses do cientista Cheikh Anta Diop, quanto à importância de estudar o passado dos povos africanos.

Cheikh Anta Diop¹⁷³ ao defender que só um verdadeiro conhecimento do passado poderia manter na consciência o sentimento de uma continuidade histórica, imprescindível à consolidação de um estado multinacional, plantara as sementes para uma valorização do passado cultural e histórico africano na literatura negro-africana. A obra-prima de Djibril Tamsir Niane responde a essa necessidade.

¹⁷³ Cf. DIOP, Cheikh Anta, *L'Unité Culturelle negro-africaine*, p.09.

Essa obra pode então ser analisada como mito fundador não só do império do Mali, mas como prova da existência de uma grande civilização negro-africana, conforme defendiam os escritores da *Negritude*. Nessa perspectiva, essa obra é também um mito fundador de uma literatura, a literatura negro-africana. É por isso que constitui obra imprescindível no programa escolar da maioria dos países africanos de língua francesa.

Conclusão:

O ponto de vista que defendemos neste trabalho não é casual. Procede de toda uma investigação iniciada durante a dissertação de mestrado na qual destacávamos a importância do elemento primitivista na estrutura de *Macunaíma*. Naquela época, já entendíamos que a originalidade formal dessa obra deveria ser pesquisada na assimilação de técnicas oriundas das culturas ditas primitivas (autóctones) mais do que nas vanguardas européias que influenciaram a maioria das literaturas periféricas. Certificamo-nos dessa idéia ao descobrir que Gilda de Mello e Souza, autora de *o Tupi e o Alaúde*, uma das mais bem sucedidas interpretações de *Macunaíma*, considera que a originalidade estrutural da obra de Mário de Andrade deriva desta não se fundamentar na mimesis. Ou seja, a rapsódia não possui precedência na literatura brasileira nem em nenhuma outra literatura. Tal caráter inovador foi também percebido por Ángel Rama para o qual *Macunaíma* poderia ser

considerado como a nova narrativa latino-americana. A partir desses fatos podemos entender que *Macunaíma* é um divisor de águas tanto na Literatura Brasileira quanto na Literatura Latino-Americana.

A questão de novidade foi fundamental para nossa pesquisa. Considerando esse fator, procuramos sondar a tradição crítica literária brasileira no intuito de encontrar pistas que pudessem nos levar à interpretação dessa obra-prima do Modernismo brasileiro. Descobrimos que se costumava interpretar a obra de arte em função da homologia que esta estabelecia com a sociedade. A visão do país era dividida em duas realidades discrepantes: uma tradicional, rural e patriarcal, outra moderna urbana e burguesa. Apesar da velocidade da urbanização havia a sensação de que o Brasil era um país cuja formação ainda estava incompleta. Isto é, transformava-se sem perder a cara agrária. Com a sociedade brasileira interpretada como fundamentalmente dual, não era difícil ao crítico estabelecer um paralelo entre essa dualidade e a estrutura da obra de arte.

Segundo Paulo Arantes, no seu livro *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, esse velho esquema dualista de interpretação da realidade brasileira só foi superado com Antonio Candido e Roberto Schwarz. Os dois críticos procuraram estabelecer uma nova relação entre literatura e sociedade. Ao dualismo fundamental sucedeu a visão dialética. Na verdade, poucas obras literárias brasileiras se prestam a tal leitura dialética. Isso nos levou a repensar essa questão de homologia entre obra de arte e sociedade no caso de uma obra como *Macunaíma*. Dessa reflexão, notamos que apesar do dualismo existir na rapsódia, não constitui o eixo formal da mesma. Daí toda a problemática em torno da questão formal neste romance.

Ao pensarmos nessa questão formal, descobrimos que outras literaturas periféricas apresentavam semelhantes desafios. É o caso das literaturas africanas. Nessas literaturas, ocorre que em vez de estabelecer uma relação entre obra de arte e sociedade, os escritores focalizam suas obras na relação destas com o meio cultural. Isso faz com que tenhamos uma coerência entre a obra de arte e a sociedade que a produz. E isso explica o porquê dos escritores africanos recorrerem às suas tradições orais. Na verdade, procuram estabelecer uma relação entre a obra de arte e a cultura que é mais representativa de sua visão de mundo. A referência à literatura oral é uma das

características da literatura africana escrita nas línguas européias. Diante desses fatos a questão colocada era saber se Mário de Andrade e os escritores negro-africanos não coincidiriam em estabelecer uma relação entre a forma da obra de arte e a cultura, criando assim uma nova forma de narrativa calcada na experiência cultural e não na experiência social.

Recorremos à literatura negro-africana para melhor captar certas realidades presente no *Macunaíma* e que poderiam escapar a um crítico privilegiando fontes européias. Para tanto, era imprescindível explicarmos o que entendíamos por literatura negro-africana. Em uma época de globalização e de multiculturalismo, poderíamos ser mal interpretados por quem não conhece a história dessas literaturas negro-africanas percebendo na terminologia negro-africana uma forma de racismo. Em realidade, essa terminologia só remete a uma civilização cujos protagonistas são essencialmente os povos negro-africanos. Nesse caso, o adjetivo negro-africano mais do que expressão racial é essencialmente cultural. Esse tema está desenvolvido por Cheikh Anta Diop em duas de suas obras infelizmente ainda não traduzidas para o português: *Nations Nègres et Cultures* e *l'Unité culturelle de l'Afrique Noire*.

Em nosso estudo, privilegiamos a literatura negro-africana dos países de língua francesa. Uma literatura ainda pouco conhecida no Brasil, mas que legou à literatura universal valiosas contribuições com escritores como Léopold Sédar Senghor, Amadou Kourouma, Amadou Hampaté Bâ, Bernard Dadié etc. Essa literatura, é considerada em nosso trabalho como uma *comarca* literária. Esse termo foi criado por Ángel Rama para designar uma região na qual as literaturas possuem elementos em comum. No caso da literatura negro-africana, tais elementos podem se resumir em dois: a oralidade e a tradição (cultura dos povos africanos). Esses mesmos elementos foram identificados em *Macunaíma* o que nos permitiu estabelecer o paralelo entre o fazer artístico de Mário de Andrade e o dos escritores negro-africanos.

Ao recorrermos à literatura negro-africana de língua francesa, almejamos destacar o diálogo existente entre a literatura brasileira e as literaturas africanas. Queremos sobretudo frisar o quanto as relações existentes entre o Brasil e a África não são apenas raciais e culturais. Elas são também literárias, ou seja, da mesma forma que é reconhecida a influência

africana na formação étnica e racial brasileira (na culinária, na religiosidade, no português brasileiro etc.), Mário de Andrade mostra que essa mesma influência deve também ser reconhecida na literatura. Ao escrever *Macunaíma*, Mário expressou um desejo que parece hoje esquecido por seus críticos: aproximar seu país das “civilizações de calor”. Ao mergulhar na cultura afro-brasileira, ele estabeleceu uma ponte entre a África e o Brasil. Em *Macunaíma*, Mário resgata as raízes africanas da cultura brasileira.

Nossa análise procura reafirmar essa contribuição de Mário de Andrade na aproximação entre dois povos tão próximos ao mesmo tempo tão afastados. Nossa tese revela a literatura não só como um objeto de produção intelectual, mas também cultural. Desse modo, é expressão de várias sensibilidades que se cruzam e se interpenetram. E a literatura brasileira é fruto dessas sensibilidades.

Ao longo desta pesquisa, pudemos demonstrar o quanto a narrativa negro-africana e a narrativa de Mário de Andrade questionam o realismo de modo peculiar. É um fator que as afasta do romance europeu e confirma ainda nossa hipótese de que a chave para decifrar um romance como *Macunaíma* está na relação que essa obra estabelece com seu meio de produção. No entender de Mário de Andrade, tal meio não estava longe de compartilhar a mesma visão de mundo que as civilizações que denominava afetuosamente como “as civilizações de calor”. A grande virtude de Mário foi conseguir expressar plasticamente essa visão de mundo singular que conseguimos restituir ao fazer apelo, em nossa interpretação, à categoria de força vital desenvolvida por R. Placide Tempels.

A questão da representação na obra de arte - importantíssima na literatura moderna - nos levou a abordar a temática do realismo em condições pós-coloniais. Entendíamos demonstrar ao abordar essa questão que apesar da importância das vanguardas - no que diz respeito ao estudo das literaturas periféricas - essas por si só não explicam a idiossincrasia das obras produzidas em condições pós-coloniais, nem esse “realismo” particular que denominamos de “realismo” negro-africano.

Acreditamos que ao escrever *Macunaíma*, Mário de Andrade deu início a um movimento criativo e fecundo que foi coincidentemente retomado nas literaturas periféricas. Essa coincidência se explica uma vez que os escritores

dessas literaturas se voltaram para suas raízes culturais como o fez pioneiramente o escritor paulista. Diante das realidades autóctones o romance - prática discursiva herdada da civilização ocidental - sofreu adaptações e sobretudo transformações. Essas transformações foram na maioria das vezes atribuída às vanguardas européias o que não passa de um engano. Nas próprias culturas ditas “atrasadas” nas quais se fundamentaram essas literaturas se encontram as sementes dessas metamorfoses do romance periférico cujo protótipo é *Macunaíma*.

No romance periférico, o sobrenatural, o maravilhoso, ou o fantástico não resultam de uma deformação da realidade feita pelo narrador ou por uma personagem do relato como é costume na literatura ocidental. No romance de Mário de Andrade e na literatura negro-africana, temos a expressão de uma visão de mundo que o escritor só precisou transpor da realidade para a obra de arte, ou seja, do cotidiano de seu povo à obra de arte. Não precisou de experiências metafísicas ou de escritura automática para expressar essa “realidade” considerada surreal para uma mente ocidental. O “surrealismo” faz parte do dia a dia. Por todas essas considerações o crítico deve ser bastante cuidadoso ao lidar com tais literaturas. Mesmo se a tônica da literatura moderna é o surrealismo, tal “surrealismo” em condição pós-colonial não deve ser entendido da mesma forma que nas vanguardas européias. O “surrealismo” depreendido em obras como *Macunaíma* ou o romance negro-africano faz parte de uma realidade que não pode ser confundida com a realidade expressa pelas vanguardas. Adorno¹⁷⁴ identificou muito bem a procedência da transcendência na literatura moderna européia ao afirmar que na transcendência estética se reflete o desencantamento do mundo. Por si só essa frase demonstra o quanto a estética vanguardista do romance europeu não é igual à estética vanguardista do romance periférico.

Os escritores periféricos à imagem de Mário de Andrade não foram meros copistas das vanguardas européias. Eles também foram vanguardistas por encontrar ao desafio formal do romance em condição pós-colonial respostas endógenas. Desse modo, podemos dizer que a transcendência encontrada nas literaturas periféricas procede simplesmente do aproveitamento

¹⁷⁴ Cf. ADORNO, Theodor W., *Notas de Literatura 1* / Theodor W. Adorno; Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 58.

das culturas autóctones. Ao contrário das vanguardas europeias, foram essas culturas as verdadeiras responsáveis pelas metamorfoses do romance nos países periféricos.

Como Mário de Andrade que terminou de escrever *Macunaíma* antes de entender a verdadeira dimensão de sua obra, podemos ao término desse trabalho reconhecer em nossa abordagem os princípios da hermenêutica conforme entendida pela teoria de recepção. De acordo com essa teoria, o texto literário não possui uma estrutura em si. A estrutura nasce a partir da recepção e é sincrônica e diacronicamente variável, ou seja, o sentido está entre o lugar histórico em que o texto se originou e o lugar histórico do leitor.

Sabemos que nenhuma análise pode esgotar as possibilidades de uma obra. Nossa tese é apenas fruto de um encontro de uma obra e de um leitor. É um aspecto dentro das várias possibilidades de interpretação oferecidas por uma obra de arte. Porém - como toda grande obra se renova a cada vez que surge uma nova interpretação - esperamos ter contribuído com nosso trabalho a revigorar o interesse dessa obra e de seu autor no que diz respeito à questão da contribuição do negro e de sua cultura na experiência intelectual e literária brasileira. Ao mesmo tempo, demonstramos que os laços entre a África e o Brasil são também intelectuais e literários. Ou seja, as relações sul-sul reivindicadas pelos diferentes governos de nossos países periféricos podem também ser intelectuais, culturais e literárias. Mário de Andrade com *Macunaíma* nos ensina o caminho. Esperamos que a estrela de *Macunaíma* continue a iluminar esse caminho que ainda outros pesquisadores irão percorrer.

BIBLIOGRAFIA

V.1 De Mário de Andrade:

ANDRADE, Mário de - "Curemos Pery" In: *A Gazeta de São Paulo*, 1921.

(recortes).

_____ - *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1967.

_____ - *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1967.

_____ - *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, 1974.

_____ - *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades 1977.

_____ - *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____ - *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Martins, 1974.

_____ - *Amar, verbo intransitivo*, São Paulo: Martins, 1972.

_____ - *Obra Imatura*, São Paulo: Martins, 1972.

_____ - *Contos de Belazartes*, Belo Horizonte: Villa Rica, 1992.

_____ - *Contos novos*, O Estado de São Paulo: Klick, 1997.

_____ - *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica, Telê Porto A. Lopez (Org.) 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paul; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

V.2 Sobre Mário de Andrade:

AMARAL, Aracy – *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* – São Paulo: Edusp / IEB, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond - *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

MORAES, Marcos A. (org) – *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2.ed. São Paulo: Edusp / IEB, 2001.

SCLIAR CABRAL, Leonor – *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1986.

V.3 Sobre *Macunaíma*:

ANTELO, Raul - *Na ilha de Marapatá. Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec/INL, 1986.

_____ - “Macunaíma e a ficção de fronteira”. *Arca: revista Literária Anual*, nº 1, Florianópolis: Paraula, 1993.

_____ - “Macunaíma: apropriação e originalidade”, *In Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Ancona Lopez. Paris / São Paulo: Archivos/ Unesco/CNPq, 1998.

ARANTES, Urias – “Macunaíma ou o mito da nacionalidade”. *Discurso*, nº 20, São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 1993.

ÁVILA, Afonso – “Macunaíma: tradição e atualidade”, *In Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, nº 346, 7/9/1963.

BASTIDE, Roger – “Macunaíma visto por um francês”, *In Revista do Arquivo Municipal*, nº 106, São Paulo, jan.- fev. 1946.

BERRIEL, Carlos Eduardo(org.) *Mário de Andrade/hoje*. São Paulo, Ensaio 1999 Coleção Cadernos Ensaio, 4).

_____ - “A odisséia anti-industrialista”, *In Folha de São Paulo*: São Paulo, 9/7/1978.

_____ - *Tietê, Tejo e Sena: a obra de Paulo Prado*, Campinas: Papirus, 2000.

BOSI, Alfredo – “*Situação de Macunaíma*”, In *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Paris/São Paulo; Arquivos/Unesco/CNPq, 1988. Republicado em Céu, inferno. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, 2ª edição.

CAMARGO, Maria Suzana - *Macunaíma: ruptura e tradição*. São Paulo: Massao Ohno/João Farkas, 1977.

CAMPOS, Haroldo de - *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CHAMIE, Mário. *Intertexto: escrita rapsódica*. São Paulo: Práxis, 1970.

_____. *A transgressão do texto* (Macunaíma: linguagem dialógica). São Paulo: Práxis, 1972.

CHRISTIAN, Kacou Dadié - *Uso do elemento primitivista em Macunaíma de Mário de Andrade*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2002.

CUCCAGNA, Cláudio - *Utopismo Modernista: o índio no ser-não-ser da brasilidade (1920-1930)*, Tese de Doutorado, São Paulo: Faculdade de Filosofia. Letras e ciências Humanas da USP, 2004.

D’Ambrósio, Oscar - *Mito e símbolo em Macunaíma*, São Paulo: Selinunte Editora, 1994.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore – “ O sentido da metamorfose: precariedade e permanência em Macunaíma”, *Revista de estudos de literatura*, nº1, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1993.

FONSECA, Maria Augusta – “Carta pras Icamiabas”, In *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Paris/São Paulo: Arquivos/Unesco/CNPq, 1998.

GONÇALVES, Robson Pereira - *Macunaíma: carnaval e Malandragem*. Santa Maria: Imprensa Universitária, 1982.

HOLANDA, Sérgio Buarque de - *O mito de Macunaíma*, In *Revista O Espelho*, nº 6, Rio de Janeiro, set. 1935. Republicado em *O Espírito e a Letra*, Vol. I, organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio/Embrafilme, 1978.

JAFFE, Noemi. *Macunaíma* - Coleção folha explica. São Paulo: Publifolha, 2001.

JOHNSON, Randal - *Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiros, 1982.

LOPEZ, Telê Porto Ancona –“Rapsódia e resistência”, In: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto A. Lopez. Paris/São Paulo: Archives?Unesco/CNPq, 1988. Republicado em *Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____ - *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

_____ - *Macunaíma: A margem e o texto*. São Paulo: Hucitec/Secretária de Cultura, Esporte e Turismo, 1974.

MACHADO, Fernanda Murad - *De la Culture Populaire à L’oeuvre Littéraire: Macounaíma et L’Étrange Destin de Wangrin*. Dissertação de Mestrado. Paris: Université Paris IV – La Sorbonne, 2004.

MILTON, Heloisa Costa - *A picaresca espanhola e Macunaíma de Mário de Andrade*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas da USP, 1996.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti - *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo: Anhembi, 1955; 6ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

RAMA, Angel – “Mário de Andrade: fundador da nueva narrativa”, In: *Dialogo*, nº 66, México, nov-dez. 1975.

SCHNAIDERMAN, Boris –“Macunaíma: um diálogo entre surdos”, In: *Suplemento Literário de O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 27/10/1974.

SOUZA, Gilda de Mello e - *O Tupi e o alaúde: uma interpretação do Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra Mágica do discurso*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1988; 2ª edição revista e ampliada, 1999.

WISNIK, José Miguel –“Cultura pela culatra”, *Teresa: Revista de literatura Brasileira*, nº 1, São Paulo, editora 34/Programa de Pós-Graduação da Área de literatura Brasileira da USP, 2000.

V.4 Sobre África e Literatura africana:

ACHEBE, Chinua – *O mundo se despedaça*. São Paulo: Ática, 1982.

APPIAH, Kwame Anthony – *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BÂ, Amadou Hampâté - *Amkoullel, o menino fula*. trad. Xina Smith de Wasconcellos. – São Paulo: Palas Atenas, Casas das Áfricas. 2000.

_____ - *L'Étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*. Paris: Union Générale d'Édition, 1973.

_____ - "A tradição Viva" In: *História Geral da África*, São Paulo: Unesco, 1982.

CHEVRIER, Jacques - *L'Arbre à palabre: Essai sur les contes et récits traditionnelles d'Afrique noire*, Paris : Hatier, s/d.

_____ - *Litterature nègre*, Paris: Armand Colin, Collection U, 1984.

_____ - *Anthologie africaine*, Vol. I, romans et nouvelles. Paris: Hatier, Collection monde Noir Poche, 1981.

_____ - *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : Éditions Nathan Université, s/d.

DADIE, Bernard B. – *Le Pagnes Noir*, Paris, Présence africaine, 1955.

DIOP, Birago – *Les Contes D'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 1962.

DIOP, Cheikh Anta – *L'unité culturelle de l'Afrique Noire: Domaine du Patriarcat et du Matriarcat dans l'antiquité Classique*, Dakar : Présence Africaine, 1982.

_____ - *Nations Nègres et Cultures: de l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturelles de l'Afrique Noire d'aujourd'hui*. Paris : Présence Africaine, 1979.

JAHAN, Janheinz - *Muntu: las culturas Neoafricanas*. México – Buenos Aires: Editora Fondo de cultura Econômica, 1963.

JEUSSE, Marie-Paul – *Les Soleils de Indépendances : Étude Critique*, Abidjan : NEA, 1984.

LEITE, Ana Mafalda – *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*, Maputo: Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 2003.

MAKONDA, Antoine – *L'Étrange Destin de Wangrin : Étude Critique*, PARIS : Éditions Nathan, 1988.

MOURALIS, Bernard - *Parcours de Lecture: Les Contes d'Amadou Koumba, Birago Diop*. Bertrand Lacoste, Paris, 1991.

NIANE, Djibril Tamsir – *Sundjata : ou a epopéia Mandinga*, trad. Oswaldo Biato, São Paulo : Ática, 1982.

NKASHAMA, P. Ngandu – *Comprendre La Littérature Africaine Écrite*, Paris : Editions Saint Paul, 1978.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Poème*. Paris VI: Editora Seuil, 1984.

_____ - *Liberté 3: Négritude et Civilisation de L'universelle*, Paris : edition le Seuil, 1977.

KANE, Mohamadou, *Roman Africain et Tradition*, Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines, 1982.

KESTELOOT, Lylian - *Antologie negro-africaine: panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e Siècle*, Belgique: Editions Marabout, 1987.

KOUROUMA, Ahmadou – *Les Soleils des Indépendances*, Paris : Editions du Seuil, 1970.

MUNANGA, Kabengele – *Negritude: Usos e sentidos*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RUI, Manuel - "Fragmento de ensaio de Manuel Rui", In MEDINA, Cremilda de Araújo: *Sonho Mamana África*, São Paulo, Secretário de Estado da Cultura, 1987, p. 309.

SANTOS, Acácio Sidinei Almeida. *Os akan-agni morofoé da Costa do Marfim (África do oeste) frente à emergência e à disseminação do HIV/AIDS*, tese de Doutorado, USP : São paulo, 2003.

TOWA, Marcien – *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude?* Yaoundé: Editions CLÉ, sd.

V.5 Geral:

ADORNO, Theodor W - *Notas de Literatura 1* / Theodor W. Adorno; Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

_____ - *Teoria estética* - Trad. Fernando Riaza. Madrid: Taurus, 1980.

_____ - *Notas de Literatura*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, S.d.

_____ - *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.

_____ - y Horkheimer, Max (org.). *Temas básicos de sociologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1973.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de - *O trato dos viventes: Formação do Brasil no atlântico Sul, séculos XVI e XVII*, São Paulo, Companhia das Letras. 2000.

ANDRADE, Oswald de - *Estética e Política*, São Paulo: Globo, 1992

_____ - *Memórias Sentimentais de João Miramar*, São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____ - *A Utopia Antropofágica*, São Paulo: Editora Globo, 1995.

ARANTES, Paulo Eduardo - *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

ARGUEDAS, José Maria. *Los Ríos Profundos*. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 2000.

BASTIDE, Roger - *Brasil Terra de Contraste*. São Paulo – Rio de Janeiro: Difel, 1980.

_____ - *Estudos Afro-brasileiros*. Editora Perspectiva, São Paulo: 1993.

_____ - *A poesia Afro-Brasileira*. Livraria Martins Editora s/d.

_____ - “Macunaíma visto por um francês”. In: Revista do Arquivo Municipal, São Paulo: nº 106, jan. – fev. 1946.

BENTO, Maria Aparecida Silva - *Cidadania em Preto e Branco*. São Paulo: Editora Ática, Estudos Afro-brasileiros / Apresentação de José Antonio Gonçalves de Mello. Prefácio de Roquette Pinto. – Recife: Editora Massangana, 1988.

BERND, Zilá - *Literatura e identidade nacional*, Porto Alegre: Edição da Universidade/UFRGS, 1992.

_____ - *A questão da Negritude*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLAISE, Aboua Kumassi Koffi. *Jubiaba / el reino de este mundo: solução formal na base de elementos formais africanos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2005.

BERRIEL, Carlos Eduardo (org.) - *Mário de Andrade/hoje*. São Paulo: Ensaio 1999 Coleção Cadernos Ensaio, 4).

BOAVENTURA, Maria Eugênia - *A vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985. (Ensaio 114.).

BOSI, Alfredo - *História concisa da Literatura Brasileira*. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____ - "A Escravidão entre dois liberalismos". In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

_____ - "Situação de Macunaíma". In: *Macunaíma*. 2ª ed, Telê Porto Ancona Lopez (Org.) Madrid: ALLCA XX Unesco, 1996, p. 172.

BOURDIEU, Pierre - *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRETON, André - *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard, s.d.

BRITO, Mário Da Silva - *História do Modernismo Brasileiro; antecedentes da Semana de Arte moderna*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BUENO, André Curiati de Paula. *Dissertação de Mestrado. O Bumba – meu – boi maranhense em São Paulo: Dimensões semióticas*, São Paulo, 1999.

_____ - *Doutorado. Palhaços de cara preta: Pai Francisco, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos bumba-meu-bois e folias-de-reis MA, PE, MG*. São Paulo, 2004.

BURGUER, Peter - *Teoria de la Vanguarda*. Trad. Helio Piñón. Barcelona: Península, 1987.

CANDIDO Antonio - *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____ - *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos). 3^a ed. Volume 2. (1836-1880). São Paulo: Martins, 1969.

_____ - *Literatura e Sociedade*. São Paulo, C.E.N./ Edusp, 1965.

_____ - "A personagem do romance" In *A personagem de Ficção*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981, p. 51-80.

CARNEIRO, Edison - *O Quilombo dos Palmares*. São Paulo: Editora Nacional, 1998.

CARPENTIER, Alejo - *El Reino deste Mundo*. Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana, 1990.

CHAMIE, Mário - *Intertexto: escrita rapsódica, ensaio de leitura produtora*. São Paulo: Praxis, 1972.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura como fator de nacionalização brasileira*. Tempo brasileiro: Rio de Janeiro, n.33-34, p. 24-46, 1973.

ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*, Paris: Gallimard, 1965.

FERNANDEZ, Moreno César. *América Latina em sua literatura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

FREYRE, Gilberto - *Casa-Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1952.

_____ - *Nordeste. Aspectos da influencia da cana sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil*. 3^o ed. Ilustr. de Lula Cardoso Ayres e M. Bandeira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. [1^a ed. 1937].

_____ - *Região e tradição*. Pref. J.Lind do Rego. 1ª ed. Rio de Janeiro: J.Olimpio, 1962.

_____ - *Talvez Poesia*. Pref. Mauro Mota. Rio de Janeiro: J. Olimpio, 1962.

_____ - *Como e por quê sou e não sou sociólogo*. 1ª ed. Pref. Roberto Lyra Filho. Brasília: UnB, 1968.

_____ - *Tempo morto e outros tempos. Trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

_____ - *Vida social no Brasil nos meados do século XIX. O livro embrião de Casa Grande & Senzala*. 3º ed. rev. Trad. Waldemar Valente. Recife: Fundação Joaquim Nabuco-Massangana, 1985. [1ª ed. bras: 1964].

_____ - *Manifesto regionalista*. 7ª ed. Pref. de Antônio Dimas. Recife: Editora Massangana, 1996. [1ª ed. 19512].

GOLDMANN, Lucien - *Pour une sociologie du roman*, Paris : Edition Gallimard, 1964.

HOLANDA, Sérgio Buarque de - *Raízes do Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1969.

LARA, CECÍLIA DE: *Klaxon & Terra Roxa e Outras Terras*; (dois periódicos modernistas de São Paulo) Instituto de estudos Brasileiros, São Paulo - Brasil - 1972)

LEITE, Dante MOREIRA, - *O caráter nacional brasileiro*. 4.ed. São Paulo: Pioneira, 1983.

LEITE, Fabio Rubens Da Rocha – *A questão Ancestral: notas sobre ancestrais e instituições ancestrais em sociedades africanas: Ioruba, Agni e Senufo*. Tese de Doutorado apresentada na FFLCH – USP, 1982.

LISE, Gauvin. *La fabrique de la langue: de François Rabelais à Réjean Duchame*. Paris: Edition du Seuil, 2004.

LUCIEN, Lévy-Bruhl - *L'âme Primitive*. Paris: Presse Universitaire de France, 1963.

LUYTEN, Joseph M. O que é literatura popular, São Paulo : Editora Brasiliense, 5º ed. 1992,

MACHADO, DE ASSIS, J.M.-“ Literatura brasileira: Instinto de nacionalidade (1873)”. In: *Machado de Assis, crítica*. Agir, 1959.

MENDILOW, Adam Abraham - “O tempo e o romance”. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo 1972.

MICHELI, Mário de - *As Vanguardas artísticas do século XX*. Trad. Pier Luigi Cabra, São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MIELIETINSKI, E.M - *A Poética do mito*. trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

NUNES, Benedito –“Introdução”. In: ANDRADE, Oswald. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. P.xx.

RAMA, Angel - *Literatura e cultura na América Latina*. Organização de Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Edusp, 2001.

_____ - *Tranculturación narrativa en América Latina*. Ciudad del México: Sigloveintiuno, 1982. 305p.

_____ - “Mário de Andrade: fundador da nueva narrativa”, In: *Dialogo*, nº 66, México, nov-dez. 1975.

PALMIER, Jean-Michel - *L'Expressionisme et les Arts*. Paris: Editions Payot, 1980.

POSADA, Francisco - *Lukács, Brecht e a Situação Atual do Realismo Socialista*. trad/ Veiga Filho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

PROPP, Vladimir- *Morphologie du conte*, Paris : Gallimard, 1970.

QUEIRÓS JÚNIOR, Teófilo - *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.

RANK, Otto - “La interpretación de los mitos” In: *El mito del nacimiento del héroe*. España, Paidós, 1991.

RHODES, Colins - *Le primitivisme et l'art moderne* - Paris: Editions Thames & Hudson, 1997.

RIBEIRO, Darcy - “Prefácio de *Macunaíma*”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma* 2ª ed, Telê Porto Ancona Lopez (Org.) Madrid: ALLCA XX Unesco, 1996, P. XVIII.

RICOEUR, Paul - *Temps et récit* - Paris: Seuil, 1985 (tome 3)

SANTIAGO, Silviano - “A permanência do Discurso da tradição no Modernismo”. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Duas Cidades 2ª. ed.

SCHELLING, Vivian - *A presença do povo na cultura brasileira: Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Trad. Federico Carotti Campinas Unicamp, 1990.

SCHWARCZ, Lília Moritz – *O espetáculo das raças: Instituições e questão racial no*

Brasil 1870 – 1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto - *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____ - O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____ - Ao vencedor as batatas: formação literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Cia das Letras, 1977.

SKIDMORE, Thomas E. - *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*; trad. Raúl de Sá Barbosa, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

STRAUSS, Claude Lévi - *L’identité*. Paris: PUF, 1977.

_____ - *Anthropologie structurelle*, Paris: Plon, 1996.

_____ - *La pensée sauvage*, Paris: Plon, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça - *Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro*. 5ª .ed. Petrópolis : Vozes, 1978.

TEMPELS, R.P. Placide, *La Philosophie Bantoue*, Paris, Présence Africaine, 1943.

TODOROV, Tzvetan - *Nous et les autres*. Paris: Editora Seuil, 1989.

_____ - *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

VENTURA, Roberto - *Estilo tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ZERAFFA, Michel - *Roman et Société*. Paris: PUF.1976

VANSINA, Jean - “A tradição oral e sua metodologia”. In: *História Geral da África*, São Paulo: Unesco, 1982 p. 157.

WATT, IAN - *A Ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZUMTHOR, Paul – *La lettre et la voix: de la “littérature” médiévale*. Editions du Seuil: Paris, 1987.

Anexo – Tradução de um artigo de jornal.

Este artigo sobre a bruxaria foi publicado por um jornal da Costa do Marfim em 2005 no site <http://news.abidjan.net>. É um texto que mostra muito bem aquilo que denominamos em nosso estudo de “realismo” negro-africano que não pode ser confundido com as demais expressões como o mítico, o sobrenatural, o místico, o maravilhoso, o mágico etc. Reconhecemos, porém que são gêneros próximos. A seguir está o artigo em francês, logo vem uma tradução nossa.

Dabou : Pratiques Occultes - 6 redoutables sorciers démasqués

Soir Info - lundi 19 décembre 2005

Le vendredi dernier 16 décembre, c'était l'effervescence totale dans le village de Débrimou, situé à 5km de la ville de Dabou. La raison, la voyante Touré Massandjé y a fait une descente. Au cours d'un terrible combat mystique, elle a démasqué 6 redoutables sorciers. Véritable pied-de-nez à ces sinistres individus " battus " sur leur propre terrain et dans leurs funestes compétences dont on croyait qu'ils étaient des maîtres indéboulinables. En effet, Marcel, originaire du village de Débrimou et qui est un haut cadre de l'administration, n'arrive guère à réaliser des économies qui lui permettraient de garantir l'avenir des siens. Son fric, il le dilapide sans rien y comprendre. Le temps avance et il comprend qu'il pourrait connaître une misérable retraite. Et de plus, dans sa famille, les malheurs de tout genre semblent être le lot quotidien. C'en est vraiment trop. Il décide alors de solliciter la voyante Touré Massandjé. Convaincu qu'il est que les tristes sorts qui s'abattent sur la famille, sont loin d'avoir des origines ordinaires. La voyante se rend à Débrimou pour une prospection. Là-bas, on lui rit au nez. Certains qu'on est qu'elle connaîtra un échec, parce qu'avant tout, on est en pays " Adioukrou ", réputé pour sa puissance mystique avérée. Mais on le verra, Touré Massandjé, ce n'est pas n'importe qui dans le domaine. Le vendredi dernier 16 décembre, la voyante débarque dans l'ancre de la sorcellerie. En tout cas, elle est mise à rude contribution dans un véritable combat mystique. Les rois des ténèbres de ce bourg n'étant pas prêts à se laisser démasquer. En définitive, cette lutte, ils la perdront de façon lamentable. 6 sorciers, devant une foule en ébullition, sont démasqués et leur canari de fétiches qui est une véritable machine à nuire, est déterrée. Ce sont Boigne Marguerite, Yéblé Martine, Aka Mélangre, Essis Jérôme, Nomel Fernand et la vieille Lohro Monique, la propre mère de Marcel, dont la vie est meublée d'incessantes turpitudes. Or donc, c'était sa génitrice qui lui faisait des misères. Elle voulait le voir être un bon à rien. D'ailleurs, la vieille Monique avouera que c'est aussi elle qui est à la base des souffrances morales de sa fille Antoinette vivant en Europe. Elle dit avoir usé de ses

pratiques occultes pour lui faire perdre son emploi. Et de plus, comme si cela ne suffisait pas, elle entendait offrir son âme à sa confrérie pour leur macabre festin de fin d'année. Essis Jérôme, l'homme à la coiffure zoulou, est lui, le maître à penser de la confrérie. C'est lui qui garde le fétiche de la confrérie. Il s'en est d'ailleurs servi pour frapper ses deux nièces de surdité. Il décide du sort des victimes, dont les âmes sont transportées à bord d'un bus.

Il s'en est d'ailleurs servi pour frapper ses deux nièces de surdité. Il décide du sort des victimes, dont les âmes sont transportées à bord d'un bus mystique, que conduit son comparse Nomel Ferdinand.

Du sang humain comme carburant.

Ce dernier est le chauffeur attitré de la bande des scélérats de la nuit. Et le carburant pour alimenter son engin n'est autre que du sang humain. Et lorsque leur curieux véhicule tombe en panne, c'est leur autre complice, Yéblé Martine, qui accepte de se transformer en vélo pour lui permettre d'effectuer les macabres courses de la confrérie. Mais Nomel Fernand ne sait pas que conduire. Des mauvais sorts, il sait aussi en lancer. Son jeune frère Amaryl en a payé le prix. Nomel l'a rendu épileptique. Et ce n'est pas tout. Ses propres parents, il les a abonnés aux difficultés financières à n'en plus finir. Pour ce faire, il a confisqué leur argent dans le canari de fétiches de sa bande. Et les pauvres broient du noir à sa funèbre satisfaction. Au total, c'est une redoutable bande de sorciers que vient de mettre au grand jour la célèbre voyante Touré Massandjé. En détruisant le fétiche de ces tristes individus qui se livrent à des parades obscures dans la village de Débrimou, c'est la délivrance totale pour toutes leurs victimes. La voyante sous les hourras des villageois, a fait convoier les 6 sorciers dans son cabinet à Yopougon, où elle s'emploie à briser définitivement leurs pouvoirs occultes. À Débrimou, notamment dans la famille de Marcel, on peut enfin souffler. L'ivraie a été démasquée.

Tradução do artigo sobre a bruxaria (Exemplo de “realismo” negro-africano)

Dabou: prática oculta – 6 Perigosos bruxos desmascarados.

Soir Info – segunda-feira, 19 de dezembro de 2005

Na última sexta-feira, dia 16 de Dezembro, havia grande animação no vilarejo de Débrimou situado a 5 km da cidade de Dabou. A razão era a presença da vidente Touré Massandjé na localidade. Durante um terrível combate místico, esta conseguiu desmascarar seis perigosos bruxos. Foi um verdadeiro vexame para esses sinistros indivíduos vencidos em seus próprios territórios e em suas funestas competências nas quais se acreditava que eram mestres invencíveis. De fato, Marcel, natural do vilarejo de Débrimou e que é um membro do quadro superior da Administração pública, apesar dos esforços, não conseguia economizar para garantir o futuro dos seus entes queridos. Gastava seu dinheiro sem compreender como isso acontecia. Com o tempo passando, ele se deu conta de que poderia ter uma aposentaria miserável. Como se tudo isso não bastasse, na sua família, as desgraças de todo tipo pareciam fazer parte do dia a dia. Não agüentando mais ele decide então solicitar a ajuda da vidente Touré Massandjé. Estava convencido de que as desgraças presentes na sua família estavam longe de ter origens naturais. A vidente deslocou-se até Débrimou para fazer uma prospecção. Lá, zombaram dela com a certeza de que fracassaria porque, além de tudo, estava em país “Adioukrou” famoso por seu poder místico. Porém - como veremos - Massandjé não é qualquer pessoa nesse assunto. Na última sexta-feira, 17 de dezembro, a vidente desembarcou no antro da bruxaria. Ela sofreu os ataques dos bruxos que não queriam se deixar desmascarar em um verdadeiro combate místico. No final das contas, essa luta foi lamentavelmente perdida por eles. Seis bruxos foram desmascarados na frente de uma multidão excitada e sua marmitta de feitiçaria, uma verdadeira máquina de destruição foi desenterrada. São eles: Boignes Marguerite, Yéblé Martine, Aka Mélangre, Essis Jérôme, Nomel Fernand e a velha Lohro Monique, a própria mãe do Marcel, cuja vida estava repleta de incessantes torpezas. Assim pois, era a sua mãe que o atormentava. Ela queria vê-lo fracassar. Além do mais, confessou estar na origem dos sofrimentos morais da própria filha Antoinette que vivia na Europa.

Como se tudo isso não bastasse, ela pretendia oferecer sua alma à sua sociedade secreta para o fúnebre festim do final de ano. Essis Jérôme, o homem com o cabelo zulu, era o chefe da confraria secreta. É ele que guardava o fetiche do grupo. Aliás, fez uso disso para tornar surdas duas de suas sobrinhas. Ele é quem decide da sorte das vítimas cujas almas são transportadas dentro de um ônibus místico dirigido por seu comparsa Nomel Fernand.

Sangue humano em lugar de gasolina.

Este último (N. Fernand) é o principal motorista dos perversos da noite. E a gasolina para alimentar seu caminhão nada mais é do que sangue humano. E quando esse curioso ônibus quebra, é sua outra cúmplice, Yéblé Martine, que aceita transformar-se em bicicleta para permitir-lhe cumprir as fúnebres missões do grupo. Porém, Nomel Fernand não sabe só dirigir, ele também sabe lançar má sorte. Seu irmãozinho Amaryl pagou o preço disso. Nomel o tornou epilético. E não parou por aí. Seus próprios pais, ele os mergulhou em dificuldades financeiras que não acabam mais. Para conseguir tal feitio, ele enterrou o dinheiro deles na marmita de feitiçaria de seu bando. E os coitados sofrem enquanto ele está funebremente feliz. No fim das contas, é um temível bando de bruxos revelado pela vidente Touré Massandjé. Uma vez destruído o feitiço desses tristes indivíduos que praticam ações obscuras no vilarejo de Débrimou, há a libertação total para todas essas vítimas. A vidente - debaixo dos gritos de felicidade dos habitantes do vilarejo - fez levar os seis bruxos no seu gabinete em Yopougon onde ela está tentando quebrar definitivamente os poderes ocultos deles. Em Débrimou, principalmente, na família do Marcel, podem em fim ficar em paz. O joio foi desmascarado.