ABOUA KUMASSI KOFFI BLAISE

MACUNAÍMA / *KAYDARA*: dois espelhos face a face

Ler Macunaíma sem rir

Tese apresentada ao Programa de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientação: Prof. Dr. Flávio Wolf de Aguiar

São Paulo

2012

*À **Amah***

À memória de uma África,

Decadente,

Que se sacrifica

generosamente,

Pela formação de seus filhos,

Numa América, incandescente.

29-09-09

ÍNDICE

Agradecimentos.....6

Resumo 8

Introdução.....13

A. Mário de Andrade: Uma missão intelectual.....16

B. Amadou Hampaté Bâ: outro intelectual de grande porte.....23

C. Um comentário sobre a presente tradução de *Kaydara*.....25

Tradução de *Kaydara* como material para a tese de Doutorado sobre um estudo comparado entre *Macunaíma* e *Kaydara*.....28

Capítulo I

Outro olhar sobre a Crítica Literária

Considerações sobre o lugar da África na formação da literatura brasileira.....102

Capítulo II

Por dentro de uma leitura às avessas

A. No coração de semelhanças e divergências.....117

a) A neutralidade de Macunaíma.....117

b) Dois convites para olhar em nós mesmos.....119

c) As revelações da distância mitológica e linguística.....121

B. "... Como falamos. Como somos."....127

a) Oralidade e escrita na África: breve apresentação....128

b) A linguagem em ambas as obras....132

C. Além dos gêneros....140

a) *Kaydara*, outra obra híbrida....142

b) *Macunaíma* como um conto de cultura oral?....147

c) Apreensão dos finais e aberturas das duas obras....149

d) Presença de constelações em relatos tradicionais orais....152

e) Macunaíma dialogando com todas as idades....155

f) Será *Macunaíma* um conto macho ou fêmea?....157

D. A descoberta da figura do fracassado....160

a) A figura do personagem fracassado....161

b) O iniciado fracassado....165

c) "Os valores eternos"....168

d) A volta dos "valores eternos"....172

e) Dois grandes quadros de pintura....176

E. *Macunaíma* e *Kaydara*: olhando para Copenhague....181

a) Estética e atualidade....181

b) *Macunaíma* e *Kaydara* — diálogo para um espaço aquecido....183

c) *Macunaíma* e *Kaydara* dentro da crise financeira!....191

Capítulo III

Diálogos com a crítica brasileira

A. Macunaíma: "Hoje matei a mamãe" – Dialogando com Haroldo de Campos e Cavalcanti Proença.....195

B. Macunaíma em situação.....200

C. A meia-malandragem.....203

a) Dialética mística africana.....204

b) As duas faces da malandragem.....210

c) Aproximando Roberto Schwarz e Antonio Candido.....212

d) O que presumir dessa "meia-malandragem".....216

D. Macunaíma, o velho disforme de *Kaydara*.....217

Tentativa de apreensão conclusiva.....220

Referências.....224

AGRADECIMENTOS

Por permitir e possibilitar a realização desta pesquisa,

Agradecemos ao Criador *ex-nihilo*.

Por não sermos da geração espontânea,

à FAMÍLIA vai o nosso profundo reconhecimento.

Interessante é que, para o africano, essa família, mais do que nuclear, ou grande, como se costuma pensar, é mundial. Mundial, porque além de seus familiares imediatos, ele enxerga naquele desconhecido solidário de um dia de viagem um amigo, no amigo, um irmão, no mestre, no orientador ou no professor, um pai, numa instituição como a CAPES, a USP, a Universidade de Cocody-Abidjan, uma mãe provedora.

Por todas essas razões, entende-se a nossa dificuldade de escolher determinadas pessoas para expressar-lhes nosso agradecimento.

Mesmo assim, vamos manter o costume, e a lista jamais será exaustiva.

Ao professor Flávio, que, pelos conselhos dados, guiou-nos na perigosa e fascinante trilha dos estudos comparados. Sem dúvida, sua grande experiência está espalhada por todas estas linhas que escrevemos. Por certo, ao nosso ver, ele alcançou uma dimensão bastante cobiçada na África das tradições: poder ensinar pela qualidade do silêncio.

Ao professor Jorge de Almeida nosso reconhecimento, que começou desde os anos de mestrado e continua até hoje. Como poucos, ele soube aguçar nosso sentido da crítica. Pois, diz o provérbio senegalês, por mais afiada que seja uma faca, nunca é demais afiá-la.

Ao professor Marcos por ter sido uma grande referência nossa na imensidão que é a obra de Mário de Andrade. Na figura desse professor aproveitamos para deixar registrado nosso agradecimento a todos os professores desta augusta instituição que é a USP.

Ter uma boa mulher é uma coisa, ter uma boa companheira, é outra, mas ter uma boa mulher, companheira e conselheira, tudo ao mesmo tempo, merece nosso reconhecimento à família dos Konaté.

Sempre quis me afiliar a um desses velhos sábios africanos, cada vez mais raríssimos. Em terras africanas minhas tentativas fracassaram. Quis o destino que a terra brasileira seja o lugar onde encontraria essa figura tão cobiçada por aqueles que sabem de sua importância. Aqui vão meus agradecimentos ao Cheikh Modibo Dadiarra, afetuosamente chamado pela comunidade brasileira e africana que mora no Brasil de Grand Papa.

À família marfinense no Brasil, meus agradecimentos, pois, ficar durante vários anos sem em um país sem sequer visitar o país de origem, e mesmo assim conseguir acrescentar uma pedra ao edifício intelectual da USP, só se consegue se houver pessoas em quem se apoiar nas horas de saudade.

E, para não ser extenso, à grande família que está na Costa do Marfim, um vibrante muito obrigado. Pois, como disse o provérbio o caçador sozinho mata o elefante, mas a aldeia inteira é que se aproveita da caça. É preciso ressaltar a dialética que está por trás desse provérbio, porque, para seu oficio, o caçador teve de aprender com os demais.

Resumo

Explorar outros caminhos, até agora pouco seguidos, no intuito de participar de forma pertinente do debate acerca da inteligibilidade de *Macunaíma* de Mário de Andrade, — isto, pode ser considerado o eixo que norteia este estudo comparado. Para levar adiante esta pesquisa comparativa apelamos para *Kaydara*, não apenas por ser uma obra prima da literatura africana de expressão francesa, mas também porque traz o olhar de dentro para fora de uma sociedade tradicional africana, capaz de dialogar com a literatura brasileira a ponto de lançar luz sobre alguns elementos culturais de origem afro-brasileira presentes nela. Por isso, fomos mergulhar naquilo que a maioria das sociedades africanas considera sua referência na Antiguidade: o Egito Antigo. Agora, quando se põem duas obras de grande valor estético frente a frente, o que sói acontecer é uma ajudar a ler a outra, por isso, nossa abordagem deixa de ser unilateral para privilegiar uma relação de leitura mútua, dando destaque às mais variadas consequências disso.

Summary

Explore other ways, until now little followed in order to participate in a meaningful way to the debate about the intelligibility of Macunaíma, — this can be taken as the shaft that drives this comparative study. To carry out this comparative research we appeal to Kaydara, not only because it is a masterpiece of african french literature, but also because it brings - the look of the inside of a traditional african society, capable to converse with the brazilian literature, point to shed light on some cultural elements of afro-brazilian origin present in it. So we have been diving in what the vast majority of african societies consider his reference in antiquity: Ancient Egypt. Now, when you put two works of great aesthetic value face to face, which is usually happen is one help to read other, so our approach is no longer unilateral and privilege a relationship of mutual reading, highlighting various consequences.

Resumen

Explorar otros caminos, hasta ahora poco seguidos, a fin de participar de manera significativa al debate sobre la inteligibilidad de Macunaíma de Mário de Andrade ─ esto se puede tomar como el eje que impulsa este estudio comparativo. Para llevar a cabo esta investigación comparativa nos dirigimos a la obra Kaydara, no sólo porque es una obra maestra de la literatura africana francesa, sino también porque trae en ella - el aspecto del interior de una sociedad tradicional africana, capaz de dialogar con la literatura brasileña, a punto de echar luz sobre algunos elementos culturales de origen afro-brasileño presentes en ella. Por lo que fuimos hundir en lo que la gran mayoría de las sociedades africanas consideran sus referencias en la Antigüedad: el Antiguo Egipto. Ahora, cuando se pone frente a frente dos obras de gran valor estético, lo que suele suceder es que una ayuda para leer la otra, así que nuestro enfoque deja de ser unilateral para privilegiar una relación de una lectura mutua, poniendo de relieve las consecuencias las más diversas.

Résumé

Explorez d'autres voies, jusqu'à présent peu suivies afin de participer de façon pertinente au débat sur l'intelligibilité de Macunaíma de Mário de Andrade. Ceci peut être considéré comme l'axe principal qui sous-tend cette étude comparée. Pour réaliser cette dernière, nous avons fait appel à Kaydara, non pas seulement parce qu'il est un chef-d'œuvre de la littérature africaine d'expression française, mais aussi parce qu'il porte en lui - le regard de l'intérieur d'une société traditionnelle africaine, capable de dialoguer avec la littérature brésilienne, au point de faire la lumière sur certains éléments culturels d'origine afro-brésilienne présente en elle. Pour ce faire, nous avons plongé dans ce que la grande majorité des sociétés africaines considèrent comme étant leur référence dans l'antiquité: l'Egypte ancienne. Maintenant, lorsque vous mettez deux œuvres de grande valeur esthétique face à face, ce qui se passe généralement c'est de voir une œuvre éclairer l'autre, pour cela notre approche cesse d'être unilatérale pour privilégier un rapport de lecture mutuelle débouchant sur les conséquences les plus diverses.

"um mestre pode dar a totalidade de sua ciência a um adepto; este enriquece tanto quanto o mestre sem que por isso o provedor fique prejudicado. Que outra fortuna na face da terra pode ser totalmente distribuída sem ser diminuída? Qualquer que seja a quantidade fabulosa de uma riqueza material, se lhe subtraímos apenas um caurim (moeda na África antes da chegada dos europeus), ela fica diminuída de uma parte equivalente."

Extraido de *Kaydara*

***Macunaíma* / *Kaydara*: dois espelhos face a face**

Ler *Macunaíma* sem rir

INTRODUÇÃO

Para o público brasileiro, Mário de Andrade já integrou a categoria dos autores com os quais esse público se identifica, portanto dispensa qualquer apresentação. O que é preciso enfatizar nesta pesquisa diz respeito ao seu projeto literário, sua relação com a herança cultural africana no Brasil, sem esquecer o caráter pluridisciplinar de seus conhecimentos.

Diferentemente dele, Amadou Hampâté Bâ precisa ser apresentado ao brasileiro em geral e, em particular, à crítica brasileira. Escritor malinês, Amadou Hampâté Bâ nasceu em 1901 e faleceu em 1992. Considerado tradicionalista pela crítica africana, ele foi responsável pelo resgate de uma série de contos[1] de grande porte — a maioria oriunda de seu grupo étnico e linguístico—, hoje referências para a África. Com intelectuais como ele, a literatura oral africana passa a igualar com os grandes clássicos da literatura universal e torna-se uma fonte de inspiração para toda a humanidade. Também foi autor de obras-primas, tais como *l'Etrange Destin de Wangrin* e *Amkoullel l'enfant peulh.* Em razão da afirmação: "Na África, um velho que morre é uma biblioteca em chamas", ele foi apelidado de o "Sábio de Bandiagara".

Contudo ele não é totalmente desconhecido no Brasil, uma vez que duas pesquisas comparativas entre ele e Mário de Andrade já foram registradas. A primeira foi a dissertação de Fernanda Murad Machado, defendida em setembro de 2004 em Paris, onde ela compara *Macunaíma* com *L'Etrange destin de Wangrin*. A segunda foi a tese de doutoramento do Christian Dadiê Kacou, apresentada em outubro de 2007 à Universidade de São Paulo, ao final da qual ele compara Macunaíma com Wangrin e Sundjata, outros heróis da literatura negro-africana.

[1] Aqui deve-se entender o gênero do conto não no sentido de um conto machadiano, e sim como um relato maravilhoso sempre portador de uma ou várias lições de moral.

De certa forma, nossa pesquisa dialoga com esses dois trabalhos, ora aproveitando, ora aprofundando o debate. A dissertação de Fernanda inaugura o diálogo entre Mário de Andrade e Amadou Hampâté Bâ. Christian estabeleceu as bases críticas que fundamentam e possibilitam a escolha da literatura africana como mediação viável para esclarecer aspectos de outras literaturas como a brasileira, além da mediação europeia. A nossa tese é devedora de ambos os estudos, pois nos isentou de uma apresentação demasiadamente extensa (no caso de Fernanda) e, sobretudo, nos eximiu de uma exposição sobre literatura africana e brasileira, necessária não fosse a tese do Christian.

Este texto se distância desses, no entanto, quando, por exemplo, Fernanda parece abordar apenas a rica dimensão folclórica na relação que estabelece entre *Macunaíma* e *L'Étrange destin de Wangrin*. Já na introdução à sua tese, Christian endossa a tese que filia o gênero da rapsódia à Grécia antiga, tese da qual nos afastamos, uma vez que decidimos ir mais longe, isto é, apelar para os estudos científicos do Cheikh Anta Diop sobre o Egito antigo.

Voltando ao escritor brasileiro, vale destacar que uma das preocupações do modernismo brasileiro, ao qual pertenceu Mário de Andrade, um de seus líderes, era redefinir a identidade do Brasil, quer na tradição da oralidade, quer literária ou musical.

De certo modo, acreditamos que a busca de Mário de Andrade pela identidade brasileira passou pelo viés de uma vivência com a língua própria deste povo, para determinar o que seria sua própria tradição. Em outras palavras, através deste tripé (identidade, língua e tradição) a elaboração de Macunaíma tenta responder à preocupação do povo brasileiro com um modelo referencial cultural. Ao longo deste estudo veremos como isso se verifica no texto, comparativamente ao texto de Kaydara, cuja tradução prévia, ainda sujeita a revisões, trazemos no começo deste estudo. Mas, antes, uma série de observações são imprescindíveis para melhor apreensão deste quadro.

Em razão de sua longa história de miscigenação, o rosto do brasileiro apresenta no início três grupos étnicos fundamentais: o índio, o branco e o negro. Como se sabe, no decorrer dos séculos XVIII, XIX e XX houve um fluxo migratório de estrangeiros vindos da Europa e do Oriente, ou seja, estava surgindo uma espécie de novo grupo étnico e cultural multifacetado, fruto do cruzamento intenso de todos.

Outro detalhe importante, essa miscigenação, a todo vapor, deu se em meio a vários momentos de crises sociais: a tentativa de extermínio físico ou cultural dos índios pelos portugueses; o longo e traumático período da escravidão, que colocou em cena três culturas, três civilizações distintas, cada qual lutando com suas armas para sobreviver e se impor de um modo ou de outro.

Quando ocorre a primeira Guerra Mundial, isto é, a primeira crise de alcance mundial no século XX, ela só reforça a percepção de que os povos tidos como mais "civilizados da época" nunca tiveram a solução para os problemas do colonizado ou do dominado. Portanto, romper com as tradições impostas de fora apresentou-se aos modernistas brasileiros como o meio mais eficiente para encontrar-se consigo e trilhar o caminho para a verdadeira independência cultural, sem perder de vista o diálogo com outras culturas, de igual para igual.

Por isso, enquanto um dos líderes do movimento modernista, Mário de Andrade entendeu que, para que essa independência cultural fosse efetiva, seria preciso partir do princípio, identificando os elementos culturais consubstanciais ao brasileiro. Não por acaso, ele inicialmente dedicou a primeira versão de *Macunaíma* a José de Alencar, que na verdade teve a mesma intuição escrevendo *Iracema*, mas se ateve apenas à dupla índio-branco.

Diante desses três polos culturais constantes — o índio, o português e o negro-africano —, Mário de Andrade enfrentou o espinhoso problema da linguagem que iria escolher. Como e em que língua escrever? Na opinião do crítico Angel Rama[2], esse é o dilema com o qual o escritor latino-americano em geral está confrontado. Quando este crítico uruguaio analisa os dez problemas do romancista latino-americano, ele sublinha o caráter problemático do par: romancista e língua. À guisa de exemplo, mostra de que modo esse problema da língua se colocou agudamente a um escritor como José Maria Arguedas: "Como descrever essas aldeias, povos e campos; em que idioma narrar sua vida? Em castelhano? Depois de os ter conhecido, amado e vivido por intermédio do doce e palpitante quíchua?" [3]

---

[2] **ÁNGEL** Rama. Organização Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. Vasconcelos. Tradução Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 69.

[3] *Idem,* p.69

No caso do modernista brasileiro, apresentaram-se três fontes culturais: duas eminentemente orais e outra que postula a escrita antes de tudo, as duas primeiras sendo do índio e do negro-africano e a última, do colonizador português.

Assim como qualquer pessoa muito preocupada com sua própria identidade, muito cedo teve que lidar com essas duas forças (oral e escrita), que na verdade se anulam. Elas se excluem pelo fato de constituirem e, ao mesmo tempo, serem o vetor de dois mundos iguais e opostos, pois, enquanto o oral remete ao segredo, ao escondido, a escrita remete ao revelado, ao aparente. Em outro capítulo, a oralidade e a escrita serão objeto de análise mais detalhada, uma vez que constituem a fonte de inspiração de ambos os escritores.

Por fim, podemos apontar uma diferença entre o escritor brasileiro e o escritor hispano-americano. Com efeito, se com o segundo o problema de escrever consiste em pensar, por exemplo, em quíchua, antes de passá-lo para o idioma espanhol do colonizador, o escritor brasileiro nunca precisou pensar e escrever em outra língua, a não ser em português. Só que, na hora da escrita, não poderia se esquecer de que a matriz de sua escrita e fala portuguesa é repleta de vocábulos, de construções oriundas das duas outras fontes culturais orais. Isso pode permitir postular que o ato da escrita se revela ainda mais complexo para o intelectual brasileiro, comparativamente aos escritores dos outros países da América Latina.

Como podemos ver, estabelecer um paralelo entre Mário de Andrade e Amadou Hampaté Ba nos levará a colocar uma série de balizas, com o intuito de apreender o tema comparativo desta pesquisa com muito mais eficiência.

Evidentemente, por ser um estudo de cunho comparativo, enveredaremos pelas trilhas das semelhanças e divergências. No entanto, mais importante para nós será tentar entender o porquê e o impacto interpretativo dessas relações. E já que a interpretação terá grande peso nesta comparação, pois nosso propósito principal é dialogar com a crítica literária brasileira, o processo elaborativo dos capítulos obedece à linha de pensamento de Adorno, que considera o "ensaio como forma", numa busca constante pelo teor de verdade. Por isso priorizamos a forma ensaísta, pois, como observou o crítico alemão:

> O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita

> moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que se deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um principio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por principio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito [4]. "O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa"[5].

Afinal de contas, pode-se dizer que neste estudo prevalece certo ar de autonomia entre os capítulos, apesar de uma leve interdependência entre eles.

---

[4] **ADORNO**, Theodor W. *Notas de literatura I.* Tradução e apresentação de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p.16-17.

[5] *Idem*, p.27.

A. MÁRIO DE ANDRADE: UMA MISSÃO INTELECTUAL

Já assinalamos anteriormente que, dada a noção ampla que se tem hoje de Mário de Andrade e de sua produção artística, pretende-se resgatar para esta pesquisa o seu projeto literário, e assim ir mais longe na apreensão desse projeto que, ao final, será visto – achamos nós – como uma espécie de missão intelectual de suma importância para o Brasil.

Em seu esforço de entender a formação do povo brasileiro, outro intelectual, o antropólogo Darcy Ribeiro, acaba intuindo de certo modo o projeto literário do Mário:

> Trata-se, em essência, de construir uma representação co-participada como uma nova entidade étnica com suficiente consistência cultural e social para torná-la viável para seus membros e reconhecível por estranhos pela singularidade dialetal de sua fala e por outras singularidade fez a si mesmos (e mais longe). Nesse campo de forças é que o Brasil se fez a si mesmo, tão oposto ao projeto lusitano e tão surpreendente para os próprios brasileiros. [6]

Agora vejamos nas próprias palavras do autor de *Macunaíma* a que ponto esse projeto foi levado. Em carta a Joaquim Inojosa, ele esclarece de vez os contornos de seu projeto: "Nós temos que criar uma arte brasileira. Esse é o único meio de sermos artisticamente civilizados"[7]. "Ser artisticamente civilizados" certamente significa contribuir com o edifício da civilização humana acrescentando-lhe o toque brasileiro. Com um desafio como esse, pode-se entender o que o levou a se "armar de conhecimento". Como se sabe, ele foi poeta, romancista, crítico de arte, musicólogo, professor universitário e ensaísta.

Por isso, hoje, com um olhar distante, pensamos que o modernista orientou sua formação e suas escolhas cognitivas de forma proposital. O propósito aqui consiste em uma tomada de consciência da alienação cultural, apesar da independência política diante da barbárie a que chegou a civilização ocidental com o cenário da primeira Guerra

---

[6] **RIBEIRO,** Darcy. *O povo brasileiro* p.118-119; p 225.

[7] **INOJOSA**, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. 1968-1969. p. 339

Mundial. Por outro lado, o elemento básico para afirmar uma identidade, ainda que em construção, é conhecê-la nos mínimos detalhes ou, pelo menos, o mais profundamente que se puder. Mais uma vez, percebe-se que a decisão de Mário de viajar duas vezes pelo Brasil adentro não foi mero acaso. Mais do que isso, ele se deu conta de que, antes de poder opor valiosamente uma estética à produção ocidental, era preciso – após ter-se tornado professor na esfera da cultura ocidental – tornar-se aprendiz da cultura dos povos de origem indígena e africana, que fecham o triângulo identitário brasileiro juntamente com a presença portuguesa. Em sua obra *O Turista Aprendiz*[8], Mário faz-se bastante revelador nesse sentido, pois, durante toda a viagem, em nenhum momento questionou críticamente aqueles que lhe passavam ou ensinavam as tradições do povo; muito pelo contrário, incorporou os na sua produção intelectual. Ele próprio não nos desmente quando escreve em seu diário: "Jovino me canta o Congo e eu escrevo, dia inteiro" [9] ou quando se refere ao fato de escutar o povo, fala de "uma curiosidade insaciável[10] ".

Uma vez completada essa espécie de imersão que beira a iniciação à moda tradicional, chegamos à famosa recusa de viajar para o exterior em geral, e para a Europa em particular. A nosso ver, essa decisão por si só constitui o ponto mais alto que configura de vez um sacrifício intelectual. Para um melhor entendimento de nosso ponto de vista, fizemos a seguinte interrogação: alguma vez se perguntou o que teria sido do Brasil, culturalmente falando, se Mário não tivesse empreitado a árdua tarefa de repertoriar as singularidades folclóricas do Brasil? A resposta certamente não deve ser das mais animadoras. Florestan Fernandes certamente nos oferece munição quando, acerca de importância do Mário na história do folclore brasileiro, alega:

> Esta se mede não só por seus estudos do folclore musical, mas também por outras investigações do mesmo valiosas (folclore infantil, folclore do negro, escatologia popular etc.), pelo papel que desempenhou como pesquisador e investigador erudito e, particularmente, pela influência propriamente de presença, como animador e muitas vezes como orientador,

---

[8] **ANDRADE**, Mário. *Turista aprendiz*. 2ª Ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983. 381 P.

[9] *Idem*, p. 354.

[10] *Idem*, p. 378.

> exercida sobre um bom número de novos folcloristas (Oneyda Alvarenga, Lúis Saia, Nicanor Miranda, Alceu Maynard Araújo etc). [11]

Portanto, para nós, decidir não viajar, sequer para o exterior, foi a chave de ouro para uma resposta à altura do desafio intelectual que Mário impôs a si mesmo. Para o contexto da época, o esquema era muito simples: um país como o Brasil querendo entrar definitivamente no cenário da estética mundial em crise – através da semana de 22 – carecia de uma proposta original o bastante para sacudir as bases da arte tradicional. Tratava-se de uma originalidade que pudesse aspirar a uma espécie de virgindade cultural. Ou seja, após inúmeras idas e vindas na evolução histórico-social do país, que culminou com a independência política em 1822, um século depois era preciso produzir na esfera cultural algo único, oriundo exclusivamente do mais profundo do Brasil, para, desta vez, lograr a independência cultural. Para tal, era mister preservar-se da influência de uma viagem ao exterior, embora houvesse outra influência inelutável para um intelectual do seu porte — os livros. A influência da viagem de Goethe para a França e Itália na formação do pensador alemão demonstra o poder modificador da viagem no indivíduo.

Felizmente para a nossa acepção, um artigo de Sérgio Milliet confirma os motivos de Mário da seguinte forma:

> Ao contrário da maioria dos homens de letra de sua geração, não saiu nunca do Brasil, receoso de perder nos contatos com a Europa ou a América, algo de sua personalidade tão característica... Receoso de se empobrecer numa aculturação que o impedisse de se realizar completamente. [12]

A única ressalva que achamos importante nessa apreensão da personalidade de Mário talvez tenha mais a ver com o objetivo maior dessa sua recusa em viajar, que se

---

[11] **FERNANDES**, Florestan. *Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro.* In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 36, p.141-148, 1994.

[12] **MILLIET**, Sergio. "*O poeta Mário de Andrade*" 1945. p. 55-68.

verdadeira, entende-se melhor considerando-se a própria pessoa do modernista, que é apreendida de forma mais completa quando pensada em escala nacional. Mais ainda quando ele revela em um célebre poema "ser trezentos".

Portanto, pode-se dizer que o modernista se deu conta de que, enquanto país, o Brasil, se quisesse realmente falar de igual para igual no concerto das nações, precisava antes de tudo levar para a humanidade em crise aquilo que se poderia chamar de toque brasileiro — no caso, uma arte intrinsecamente brasileira. Contribuir nesse plano sem cair no exótico, no erro da imitação patente ou não, eis o que o levou a não viajar e, apesar disso, ter sido capaz — a partir de um olhar altamente voltado para o Brasil — de produzir uma arte que respondesse a esse ideal. A fala do modernista sobre o assunto só reforça nossa arguição. Na sequência da mesma carta enviada ao Joaquim Inojosa acima referida, Mário alega:

> Quem dentre nós refletir ideais ou apenas sentimento alemão, português ou mesmo americano do norte é um selvagem, não está no período civilizado de criação. Está no período de imitação, do mimetismo a que o selvagem é levado pela dependência, pela ignorância e pela fraqueza que engendra a covardia e o medo.[13]

Com tudo o que acabamos de expor fica mais fácil apontar, na obra literária como um todo de Mário de Andrade, a estrela que condensa tanto em sua forma quanto em seu conteúdo o projeto literário e cultural de Mário: *Macunaíma*. Consequentemente, nossa interpretação dessa obra se afastará daquelas que a consideram ininteligível, sem sentido ou simplesmente perplexa. Primeiro, porque o processo de criação de Mário responde a um hermetismo declarado e, segundo, porque pretendemos, à luz de outra obra literária, *Kaydara*, de alcance igual ao de *Macunaíma*, interpretar a obra do modernista partindo de conceitos artísticos oriundos da África tradicional. Acerca desse hermetismo, vale lembrar os próprios dizeres de Mário quando discute "sobre o castigo de desejar ser alguma coisa em arte" em um artigo de 1931 no Diário nacional:

---

[13] (**INOJOSA**, 1968-1969)

> "O artista socialmente organizado, principalmente nas épocas de grande transformação social, há de sempre contrariar o público, porque por amor desse público pretende transformá-lo e elevá-lo. Porém não é isso que o público deseja. E por isso não compreende mais o artista, desconfia do artista cujas obras incompreensíveis se assemelham a mandingas, ri do artista que pela sua anormalidade (em relação à normalidade contemporânea) se assemelha a dos malucos: e o público se afasta do artista". [14]

Na verdade, a plasticidade artística e cultural a que Mário chegou permite estabelecer uma ponte entre sua própria concepção de arte e o modo como a arte é concebida na África tradicional, ou melhor, nas "culturas primeiras". Para o modernista, a arte há de servir, deve ser utilitária, assim como ocorre na sociedade tradicional africana, onde uma máscara tem um papel eminentemente funcional, antes de ganhar o relevo estético e cúbico que Picasso, por exemplo, observaria na arte africana.

Mais adiante, nossa pesquisa tentará lançar luz sobre o modo como se dá essa interpretação partindo de *Kaydara*, outra grande obra que já se juntou ao patrimônio da UNESCO. Por hora, sobre Mário devemos guardar em mente o perfil de um intelectual que, de certo modo, levou às últimas consequências suas convicções, para poder responder de forma autêntica a esse olhar ocidental, moldado no movimento "de alto para baixo". Se a tentativa artística de Mário foi bem-sucedida ou não, isso nós tentaremos responder ao final da pesquisa, uma vez que nossa hipótese é de que Mário teria querido alcançar as dimensões de *Kaydara* enveredando por outros caminhos, estes sim, mais sinuosos do que o previsto.

[14] **ANDRADE**, Mário de. *O castigo do ser*. In: *Diário Nacional*. Domingo, 6 de dezembro de 1931.

B. AMADOU HAMPATÉ BÂ: OUTRO INTELECTUAL DE GRANDE PORTE

Tratando-se de Amadou Hampaté Bâ, será difícil para nossa pesquisa centrar-se em apenas um aspecto de sua vida, pois tudo nele pode ser proveitoso neste estudo comparativo.

Primeiro, pode ser relevante sublinhar de antemão a erudição do escritor malinês. Escritor, etnólogo, contador de histórias, tradicionalista, Amadou Hampaté Bâ, assim como Mário, é de uma pluridisciplinaridade desconcertante. Ele é considerado uma joia no sistema educativo tradicional africano. Isso porque orientou a própria vida intelectual na defesa e no resgate das tradições africanas, sem negar o impacto da modernidade na sociedade rural africana. Apesar da dificuldade assinalada linhas atrás, o campo literário nos servirá de baliza para delimitar nossa apreensão do escritor da "velha África", ainda que continuemos, de vez em quando, a lançar luz em direção à sua filosofia de vida.

Nesse intuito, se *Macunaíma* pode ser tida como a obra de maior destaque no conjunto da produção artística de Mário, o *Kaydara* também pode ser considerada a obra de maior relevância no conjunto das obras do Amadou Hampaté Bâ. Ainda assim, cabe frisar que não se trata de uma escolha comparativa feita na base de um mero critério de destaque – isso foi apenas uma feliz coincidência –, mas sim de uma escolha embasada no projeto literário de cada autor e, sobretudo, nas características de cada obra. Em outras palavras, levou-se mais em consideração o que cada obra nos diz no plano da interpretação.

No entanto, é de suma importância realçar que *Kaydara* não é fruto da imaginação de Amadou Hampaté Bâ, isto é, o escritor não deve ser considerado autor de *Kaydara* no sentido ocidental de autoria. *Kaydara* é um relato Fula de origem milenar cuja transposição para a escrita francesa protagonizou Amadou Hampaté Bâ. A partir desse detalhe crucial é que se entende melhor a relação com *Macunaíma*. Ou seja, se o *Kaydara* "transcrito" foi levado ao público europeu e africano muitos anos depois do falecimento de Mário (em 1969), o *Kaydara* "oral" já existia bem antes de o próprio Mário ter nascido. Isto significa que o critério da intertextualidade sistemática deve ser descartado e que se pode levar em consideração a busca pela identidade brasileira

subjacente em *Macunaíma*, e a identidade tradicional da velha África, já constituída, levada ao público europeu por *Kaydara*.

Na verdade, pode-se dizer que Mário, pelo viés de *Macunaíma,* tenta duas proezas: marcar a presença de uma configuração identitária brasileira e, ao mesmo tempo, oferecer uma plasticidade cultural e artística brasileira, capaz de dialogar com as demais culturas.

No que concerne à configuração da identidade, *Kaydara* não se apresenta como uma busca da mesma, pelo menos não no sentido de uma identidade Fula. Nessa obra, a identidade já é um dado definido, uma vez que *Kaydara* é contado desde a origem numa língua (o Fula) catalisadora de toda a cultura da comunidade. Os contornos da identidade do personagem Macunaíma, por sua vez, são de difícil definição, já que o processo histórico da formação do povo brasileiro aponta constantemente para os três polos culturais: índio, branco e negro.

Portanto, se ao final o português levou vantagem sobre as outras línguas indígenas e africanas na totalidade do território brasileiro, para Mário esse português de Portugal não era "o nosso português". Em *Macunaíma,* o capítulo *Carta pra as Icamiabas* é uma prova bastante eloquente dessa recusa em adotar para o brasileiro, sem mais aquela, o português de Portugal. Todas essas *nuances* serão objeto de análise comparativa com a *Kaydara*. Na aproximação entre ambas, *Kaydara* nós servirá de referência para observar, em *Macunaíma*, quais valores culturais presidem a configuração identitária de um povo que deve boa parte de seus traços mais intrínsecos às civilizações orais: indígena e africana.

Uma vez isso exposto, será certamente proveitoso e oportuno estabelecer um paralelo muito devedor da abordagem formal entre ambas as obras, para mostrar como o *Kaydara* "escrito" pode revelar matizes até então escondidas em *Macunaíma*.

Após estas apresentações sumárias dos dois escritores aqui comparados, e antes de prosseguir, achamos mais eficiente, uma vez que *Macunaíma* já é conhecido do público brasileiro, apresentar nossa tradução de *Kaydara*. Desse modo, retomaremos o curso de nossas análises com a certeza de ter como pano de fundo este relato iniciático Fula. Mas, antes, faremos um mero comentário para explicar de onde veio a ideia de traduzir *Kaydara* e o modo como se deu esta tradução.

C. UM COMENTÁRIO SOBRE A PRESENTE TRADUÇÃO DE *KAYDARA*

É difícil imaginar esta tradução sem aquela tarde na Costa do Marfim em que resolvi iniciar a tradução de *Kaydara* para o português. Naquele momento, vinha dando aulas na Universidade de Abidjan-Cocody, e, como pretendia voltar ao Brasil por causa do doutorado, considerei que essa tradução de certo modo, era uma forma de manter contato permanente com o português brasileiro. Por outro lado, achei a tradução uma boa maneira de retribuir o convênio existente entre a Universidade de Abidjan-Cocody e a USP. Na realidade, sempre tive a impressão de que as duas literaturas, brasileira e da África francófona, estavam separadas apenas pela barreira linguistica. Portanto, traduzir *Kaydara* seria um meio de tentar comprovar isso. Aliás, como essa tradução parecia não ser suficiente para corroborar todo esse conjunto, apelamos para obra-prima de Mário de Andrade.

Voltando à tradução de *Kaydara*, sabia que seria decisão ilusória empreendê-la sem estar impregnado da realidade brasileira. Meu primeiro contato com o Brasil, através do mestrado, foi o que me confirmou isso. Após ter lido *Jubiabá* na Costa do Marfim achei que tinha apreendido por completo essa obra de Jorge Amado, mas os verdadeiros sentidos de inúmeras passagens só seriam percebidos com minha estada no Brasil. Podemos dizer até mesmo, que houve uma feliz coincidência, pois, uma vez no Brasil, voltei a ler *Jubiabá* após seis meses de minha chegada. Ou seja, depois de um longo tempo mergulhado na realidade sociolinguística do país, outra leitura da obra, desta vez um pouco mais completa, revelou-se. Por esses motivos considerava-me mais ou menos bem preparado para traduzir *Kaydara*. Seja dito de passagem que, após ter feito a tradução da introdução da obra na Costa do Marfim, todo o restante foi feito no Brasil, e mais uma vez isso se deu depois de três meses de estadia em São Paulo.

Em contrapartida, no momento da tradução, constituiu um obstáculo o fato de haver o português de Portugal e o português brasileiro, uma vez que a escolha entre as duas opções pode parecer óbvia para um brasileiro, ou mesmo para um lusófono, mas ela é muito menos evidente para quem é africano francófono. Minha simpatia pelo português brasileiro, contudo já vinha desde minha primeira aula de português na Costa do Marfim. Esse fato, conjugado com minha estadia no Brasil para o mestrado, de certo modo resolveu o problema da escolha.

Mesmo assim, dificuldades inerentes ao *Kaydara* estavam por vir. Entre elas, o registro de linguagem de *Kaydara*. Está claro que, ao passar *Kaydara* para o francês, Amadou Hampâté Bâ apelou para um francês de alto padrão. Mas essa escolha do tradicionalista africano não visava apenas assegurar a acessibilidade do texto para o público ocidental; o próprio texto de *Kaydara,* na sua oralidade tradicional, assume essa feição.

Portanto, traduzir *Kaydara* do francês para o português exigiria seguir esse mesmo caminho, pois queríamos ser fiel o quanto possível ao texto em francês. Um exemplo que ilustra esse problema foi a dificuldade de escolher entre a forma de tratamento "tu" e "você". Usar o "tu" faria jus ao português de grande formalidade, mas usar o "você" nos aproximaria um pouco mais do sentido do texto — afinal, no texto em francês, quando *Kaydara* usa o "tu" para dirigir a palavra a cada um dos rapazes, ele está dentro de um registro informal sem demonstrar por isso falta de respeito; mas traduzir esse "tu" francês pelo equivalente "tu" português nos aproximaria mais do "tu" usado em Portugal do que no Brasil, em que o "você" passou a ser mais empregado no lugar de "tu". O único problema com o "você" era o risco de ele fazer deslizar o texto para o registro da informalidade, e o texto de origem não passa essa impressão. Mas assumimos esse risco, uma vez que essa questão era de menor relevância em relação aos demais desafios de ordem cultural.

Outra dificuldade foi traduzir ou não, as inúmeras notas de rodapé. De fato, houve ali uma escolha a ser feita. No final, resolvemos traduzir o relato iniciático levando em consideração as notas de rodapé. Na verdade, *Kaydara,* sem as notas de rodapé, não deixaria de ser *Kaydara*; mas, se para o público europeu e até o africano, Amadou Hampâté Bâ preferiu disponibilizar as notas de rodapé, certamente tinha razões para isso. A mesma atitude assumimos na hora de traduzir a obra para o português. No entanto, para efeito de fluidez, decidimos em primeiro lugar traduzir o texto principal, e só depois traduzimos as notas de rodapé.

A apresentação física das notas de rodapé era outro problema a ser resolvido. Na versão poética e prosaica de *Kaydara*, Amadou Hampâté Bâ optou por disponibilizar as notas, na mesma página em que elas são citadas no texto. Mas em outras obras, como *N'Djeddo Dewal*, o autor escolheu uma apresentação final em bloco de todas as notas. Ou seja, tínhamos que escolher um, dentre esses dois modelos de apresentação das notas. A

nossa preferência recaiu na primeira, uma vez que achamos que o fato de estar na mesma página não impede que o leitor desconsidere a nota de rodapé, se isso for da vontade dele. Mais importante do que isso foi o fato de as notas de rodapé reproduzirem a nível textual um dos desígnios iniciais da obra, isto é, o fluxo da história principal pode ser interrompido em prol do desenvolvimento de um assunto ou de um símbolo de extrema relevância.

Para terminar, e como sinal de que uma tradução nunca é perfeita, só agora, depois de fechada a primeira versão da tradução, achamos pela *web* o significado da palavra "beedroch". No início fizemos uma busca intensa nas bibliotecas para encontrar outro significado, além do apresentado em *Kaydara*, e com isso possibilitar sua tradução para o português. Mas nossa expectativa foi frustrada, e só agora, voltando ao assunto com o auxílio da internet, verificamos que a palavra correta é "bedrock" e não "beedroch". Ela designa um substrato rochoso ou um embasamento rochoso [15].

Finalizando, seria redundância mencionar que, apesar de tudo, foi uma experiência muito gratificante e enriquecedora. E, como acabei de dizer, considero essa tradução um trabalho sempre em andamento.

[15]Eis o link da *web*: http://www.dicionario.pro.br/dicionario/index.php/Bedrock

Tradução de *Kaydara* como material para a tese de Doutorado sobre um estudo comparado entre *Macunaíma* e *Kaydara*

Introdução[16]

Kaydara é o título de um relato didático que faz parte da formação tradicional dos Fulas da região do Niger.

O mestre costuma contá-lo durante as noites diante de um público em que se misturam adultos e crianças. Na maioria das vezes ele revela apenas fragmentos; ao chegar ao centro da aldeia, senta-se, conta, para, e só retoma seu relato talvez três meses depois. Mas às vezes conta-o de uma só vez durante "as longas noites da estação fria", enquanto um violonista o acompanha. Também pode ocorrer que, de repente, comece a desenvolver um de seus símbolos, por ocasião de um evento que apresente analogias com esse símbolo.

Como diz o mestre com muita clareza logo no início de seu relato: "Eu sou fútil, útil e instrutivo".

Contudo, não contará *Kaydara* do mesmo modo na frente das crianças ou dos eruditos. Existe um resumo do conto para os ouvintes neófitos, e um esotérico ao qual se faz alusão apenas diante daqueles que são iniciados ou capazes de entendê-lo[17]. Qualquer um pode alcançá-lo. Isso depende somente do grau de maturidade intelectual. É dessa forma que, às vezes, o cativo ou o servo acaba se tornando o herdeiro espiritual de seu mestre, pois a vida lhe proporcionou a latitude de ouvi-lo muito mais vezes do que qualquer outra pessoa.

Um mestre sem herdeiro pode também passar seu saber à sua filha, que, por sua vez, iniciará a sociedade[18]. E isso é apenas uma das indicações do estatuto da mulher Fula, tão privilegiada em relação a outras tribos africanas!

---

[16] Esta introdução, assim como as notas de rodapé nela presentes, integra a versão publicada aqui traduzida.

[17] Evidentemente o texto aqui transcrito é a versão completa.

[18] No entanto, ela vestirá roupas de homem, assim como a menina iniciada nos segredos dos caçadores ou pastores. Isso para respeitar, pelo menos em aparência, a especificidade das tarefas de acordo com os

Entretanto, como as mulheres demonstram pouco interesse pelas ciências místicas, e preferem, em geral, dedicar-se aos segredos da cozinha (que, aliás, é sagrada, com todo um ritual), há poucas mulheres "iniciadas" na sociedade Fula. (Mas essa "falta de interesse" é sem dúvida o resultado de um condicionamento, e não se deve deduzir daí uma falta de aptidões da mulher para penetrar a filosofia de seu grupo).

Portanto, em princípio, qualquer indivíduo do grupo pode se tornar "iniciado", dependendo do tempo que ele dedicará a ouvir o mestre e do grau de compreensão que sua inteligência alcançar. A partir desses dois critérios, opera-se uma seleção natural que fará com que, a cada 10 adeptos, apenas um ou dois consigam evoluir com facilidade nos arcanos do ensino magistral.

Assim, não tenhamos a menor ilusão. Não é pelo fato de ser oral, isto é, "sem classe" e anedótico, que esse ensino é fácil.

É claro que o mestre fala quase que exclusivamente por imagens, pois ele sabe que assim o africano o escuta sem lassidão, ao passo que as ideias abstratas lhe parecem secas e cansativas. Mas não devemos nos enganar: cada imagem, ou quase, esconde, como se fosse uma armadilha, um símbolo, e, atrás do símbolo, uma ideia às vezes complexa. O mesmo símbolo pode suportar uma dezena de ideias diferentes (exemplo dos atributos do camaleão), sem contar a referência bastante frequente ao esoterismo dos números.

Não dizem que "o número é a ilusão do mistério "e que se existe o signo (sigui) e a palavra (wolüde), o número (lim'ngo) é o produto da palavra e do signo, portanto mais essencial e mais misterioso?

Como a imagem, o número deve então ser memorizado e aprofundado, pois não há jamais acaso em iniciação.

Assim, sob uma aparência quase ingênua, de conto de fadas, o relato iniciático exige uma atenção constante do discípulo e uma impressionante ginástica intelectual daquele que deverá, com a meditação solitária, extrair dela a "moela substancial".

No panteão Fula há, primeiro, Guêno,[19] o eterno, todo poderoso, criador, conservador e destruidor, aquele que dá a vida e que a tira. O mal, como o bem, provém

---

costumes – entre os Bambaras, em que existem associações de mulheres, o homem iniciado nos ritos usará também roupas femininas.

[19] Yentude = ser eterno; Ngendi = cidade eterna.

de Guêno, e a prece diz com clareza "dê-me teu bem, não teu mal, e se tu me deres teu mal, dê-me força para suportá-lo" ─ a preguiça, os vícios, as guerras, tudo vem de Guêno. E isso é considerado normal, pois sua autoridade é incontestável, e Guêno não presta contas aos homens, do mesmo modo que o pai de família não o faz com seus filhos.

O Fula nunca se revolta contra seus pais, nunca os acha injustos, mesmo que apanhe. A sua noção de equidade depende da do direito. Ora, os pais, o chefe, o mais velho têm todos os direitos. Se um deles faz uma distribuição desigual e um jovem reclama, se lhe responde: "Serão as partes de Guêno iguais?" ─ "Não"─ "Então pega o que te é oferecido, e quando for a tua vez de dividir você o fará a seu modo".

Na tradição Fula desconhece-se o Satanás, que polariza as más intenções no Islã ou no Cristianismo. No conto, quando se fala em diabo, faz-se uso de uma palavra de empréstimo. Na verdade, trata-se de um gênio, uma vez que Guêno não está em contato direto com os homens. Primeiro existem certas "emanações", tipos de espíritos sobrenaturais, que são como as "biqueiras de Guêno". Tais como Kaydara, o iniciador, Ndjeddo-Dewal, a maléfica ─ ou os deuses de origem aos quais são feitas oferendas: Ham, Dom, Yer, etc. Depois vem uma infinidade de gênios específicos dos elementos (gênio do ar, da onda, do fogo), ou que servem um dos espíritos sobrenaturais (os gênios de Kaydara), ou ainda de liberdade na natureza, que se dedicam quer a ajudar os homens, quer a atormentá-los. Um belo sonho será enviado por um bom gênio, uma má intenção será obra de um gênio ruim. Por fim, os gênios assumem papéis muito específicos: os gênios da caça, os gênios dos campos, os gênios do gado, do qual Kumén[20] é o chefe.

─ Isso resulta numa "população oculta" extremamente densa, que povoa o "país das penumbras", onde vivem os "escondidos" (Sudibê) espíritos invisíveis, mas sujeitos a encarnações de qualquer tipo.

─ Este país é o intermediário entre o "país da claridade", no qual vivem os visíveis de toda a espécie, e o "país da noite profunda" », estadia das almas mortas e dos seres a nascer, ao qual pertencem não só os homens, mas também as almas dos animais e das plantas. Esses são os três países dos Fulas. Então, quando o refrão evocar neste relato o "país dos curupiras", este país será o da penumbra, particularmente a região ocupada pelos yamana-dyudyu, gênios-pigmeus[21] servidores de Kaydara.

---

[20] Koumen : cf. obra de H. Bâ e G. Dieterlen.

[21] Pigmeus: a teoria segundo a qual eles são os primeiros habitantes da África explicaria seu papel sobrenatural nas lendas.

Kaydara é então "um raio emanado da lareira representada por Guêno", polimorfo quando se torna visível, e escolhe de preferência os traços de pequenos velhos disformes ou mendigos para enganar melhor os oportunistas ou os superficiais.

O sentido de seu nome não foi determinado com exatidão. Se fizermos uma análise de sua etimologia, teremos: Dara = deter-se, Gaï = aqui. Kay seria uma corrupção eufônica. Portanto, Kaydara poderia significar "detenha-se aqui": limite, objetivo, beira, fim.

Mas, por que seria um objetivo, por que a vontade de chegar a qualquer custo, através de mil provas, ao misterioso Kaydara? Não é dito no início do relato o porquê da surpreendente viagem empreendida por Hammadi, Hamtudo e Demburu.

A verdade é que Kaydara é nada menos que o deus do ouro e do conhecimento.

Deus do ouro, como o ouro, encontra-se debaixo da terra, e toda a viagem dos aventureiros será subterrânea. Eles terão que atravessar 11[22] camadas correspondentes a 11 símbolos e a 11 provas, para se deparar com o espírito sobrenatural que lhes outorgará o sagrado metal.

Metal da realeza que é um dos mitos de base em toda a África Ocidental: por que será que ele foi esotérico, bem antes de passar a ter um valor monetário? "Porque não enferruja nem se suja" — "porque é o único metal que vira algodão sem deixar de ser ferro" e "com um grama de ouro pode ser feito um fio fino como um cabelo para cercar um vilarejo", porque, enfim, "o ouro é o alicerce do saber, mas se confundires o saber com o alicerce, ele cai sobre ti e te esmaga".

Revela-se nesta última máxima a associação ouro-conhecimento, tal como representada pelo deus Kaydara.

Se o ouro, entretanto, mais do que o conhecimento, atrai os aventureiros, é o conhecimento que caracteriza Kaydara e até mesmo sua aparência. Esse monstro tem 7 cabeças, 12 braços, 30 pés, colocado sobre um trono de 4 pés que gira sem parar; é a própria estrutura do mundo e do tempo, com os 7 dias da semana, os 12 meses e os 30 dias do mês, é o perpétuo movimento da terra (que os Fulas adivinharam bem antes de Copérnico!), os 4 elementos fundamentais, os 4 cataclismos que, segundo as predições, destruirão a terra dos homens.

---

[22] Não se sabe o número exato de símbolos; H. Bâ, no decorrer de 25 anos de pesquisa, achou 11. Ora, 11 é o número sagrado por excelência, chave de todo o esoterismo muçulmano, bambara – seria apenas uma influência ou uma coincidência?

O conhecimento é o conhecimento da ordem cósmica, mas também da desordem: o dualismo em qualquer coisa e o aniquilamento dos seres por outros seres. Conhecimento das leis sociais, mas também das leis psicológicas: cada símbolo encontrado no caminho de Kaydara corresponde a um tipo humano, com seu lado positivo e negativo. Os 3 conselhos dados pelo próprio Kaydara visam tornar absolutas ─ sem desvelar seu segredo ─ as leis da natureza e dos ancestrais. Infeliz aquele que não as respeita. Mas os conhecimentos do deus do conhecimento são insondáveis, e é por isso, sem dúvida, que ele se chama "limite", pois ele é, com efeito, o limite do conhecimento humano. É "o longínquo e o muito próximo" ao mesmo tempo, pois se acredita entendê-lo com bastante facilidade, embora ele seja inesgotável. Não é por acaso que, no final do conto, Kaydara[23] recua três passos e levanta voo logo que o homem que ele acabou de iniciar quer apertá-lo contra si em um movimento de alegria: seria preciso existir sempre a distância e o véu separando o mestre do aluno, o deus do homem, e o Saber das suas abordagens imperfeitas?

A iniciação de Kaydara será composta de três fases bem distintas:

A primeira está inteiramente contida na busca dos viajantes no país dos curupiras. É um itinerário repleto de provas, em que eles se deparam com seres cheios de força mística cujo significado desconhecem: o camaleão, o morcego, o escorpião, o pântano das cobras, o cordeiro lúbrico, os três poços. Estes são tanto símbolos dos quais Kaydara possui a chave quanto "graus" na iniciação que o adepto deve superar: a obediência cega é exigida e qualquer pergunta fica momentaneamente sem resposta: "é o mistério de Kaydara".

Essa viagem debaixo da terra simboliza a penetração no mundo esotérico, quando o espaço aéreo e celeste são marcas do exoterismo.

Essa primeira etapa termina com o encontro de Kaydara e a recompensa do esforço pela doação dos 9 bois carregados de ouro. Kaydara dará o ouro, mas o conhecimento ainda não. A segunda etapa dará mais ênfase à volta dos viajantes para a superfície da terra, e durante esta segunda etapa das provas o comportamento deles

[23] Seria novamente uma influência ou coincidência com Khadru, o iniciador de todos os profetas em tradição islâmica, inclusive Moisés? Contudo, Kaydara era conhecido na tradição Fula bem antes da penetração islâmica, e além disso é desconhecido em tribos vizinhas como os Bambaras, etc.

determinará seu destino. Pois o ouro adquirido tão penosamente é ambíguo, pode servir à conquista da riqueza, do poder ou do saber. Os dois companheiros de Hammadi, fascinados pela nova fortuna, perderão toda a prudência, e sua avidez os fará transgredir limites. Eles morrem, e assim o próprio ouro torna-se a causa de sua perda.

Hammadi é o único que não perde a cabeça e, lembrando-se de que "o ouro é apenas o alicerce do saber", decide usá-lo para adquirir a sabedoria. Sua atitude repleta de atenção e de respeito para com aqueles que ele adivinha serem detentores dos segredos essenciais fará com que ele se torne rico e poderoso, até mesmo rei de seu país, sem que tenha procurado por isso.

Mas a história não se encerra nesse *happy end* um pouco infantil. A iniciação ainda não está completa. E Hammadi, em vez de se emburguesar numa felicidade fácil, fica distante de sua situação e de seu papel, e continua sempre ansioso por encontrar o último iniciador, que lhe revelará os símbolos de Kaydara.

Este aparece um dia para ele sob uma forma derisória, segundo seu hábito. Imediatamente Hammadi pressente o Mestre, e o recebe com toda a deferência necessária. O mendigo é o próprio Kaydara e desta vez desvelará ao discípulo perseverante o sentido dos símbolos da terra dos curupiras. Enfim, Hammadi descobrirá a verdadeira alegria.

Não se pode, a partir desta primeira abordagem, extrair todo o suprassumo desse relato Fula. É que ele ultrapassa infinitamente sua anedota.

Em primeiro lugar, o relato é, no seu desenrolar, uma exímia pedagogia que apreendemos ao longo de toda a vida, em ação. Só resta tirar dela a teoria. Seria preciso lembrar a riqueza do conteúdo? Nele se intercalam sabiamente toda uma ética, tanto social quanto pessoal, uma tipologia original dos caracteres ou temperamentos, uma iniciação à linguagem simbólica dos espíritos da natureza. Enfim, simultaneamente, a constante referência a uma cosmogonia esotérica, acessível apenas aos "queixos peludos e aos calcanhares rugosos" deixa-nos entrever essas "realidades superiores"[24], cuja importância escapa aos homens comuns.

[24] De acordo com a feliz expressão da senhora Dieterlen em "Essai sur la religion Bambara". P.U.F. , 1951.

Este “conto” é, portanto, tão místico e filosófico, que nos sentimos um pouco confusos em chamar a atenção para sua beleza formal. Podemos falar seriamente em literatura quando nos inclinamos sobre os abismos da *Weltanshauung* africana?

No entanto, não podemos silenciar sobre a delicada poesia que passa como um fio de ouro ao longo do enredo do relato e o faz cintilar pela chama de suas imagens e de seus ritmos. É ela que faz dele “uma ocupação leve e deleitável”. Então, ao invés de dizer, como de costume, que a poesia, e até mesmo as estéticas africanas são funcionais e, portanto, puramente utilitárias, preferiria inverter os termos desse raciocínio ocidental e sugerir que, na África, “o belo agir” e o grande saber são inseparáveis da bela linguagem.

Abidjan, março de 1966

Conto, contado, a contar...

Será que você é verídico?

Para as crianças que se divertem ao luar, meu conto é uma história fantástica.

Para as fiandeiras de algodão durante as intermináveis noites da estação fria, meu relato é um passatempo deleitável.

Para os queixos peludos e os calcanhares rugosos, é uma verdadeira revelação.

Portanto, eu sou ao mesmo tempo fútil, útil e instrutivo.

Desenrole-o então para nós...

Aconteceu no misterioso país do sobrenatural Kaydara, que a memória humana não consegue situar com exatidão nem no tempo, nem no espaço.

Oh! Filhos queridos de meu próprio pai! Manna[25], o primeiro a narrar esta aventura, situou-a em alguns invernos depois do período em que as montanhas[26] endureceram. Era a época em que os gênios estavam terminando de cavar o leito dos rios[27].

---

[25] Manna: Título pelo qual se designavam os reis iniciados; passou a ser o nome do lendário rei iniciado que encontramos na origem de numerosos contos iniciáticos. Do mesmo modo, Hammadi Manna será o herói tipo, filho do rei, cavaleiro defensor dos oprimidos.

[26] *Período que viu endurecer as montanhas*: de acordo com o mito genésico, na origem as montanhas eram macias como manteiga vegetal, mas Guêno (o deus criador e eterno) deu o poder ao monarca zarolho (o sol) para endurecer as montanhas sob a intensidade de seu olhar.

[27] *a época em que os gênios terminavam de cavar o leito dos rios*: para indicar que o mundo ainda estava em formação. Ainda segundo o mito, após ter feito cavar os rios pelos gênios, Guêno os fez encher por carregadoras de água que se rebelaram e foram transformadas em nuvens condenadas a errar. São elas que nos dão a chuva quebrando continuamente seus vasos, e ainda elas que são açoitadas sem piedade por seus guardas, os ventos, quando ouvimos zunir o trovão.

Hammadi[28] saiu de sua casa na hora em que o horizonte estava iluminado pela suave luz de ouro que incendeia o nascer e o pôr do Grande Monarca zarolho[29]. Andou maquinalmente até uma grande encruzilhada[30]. Parou ali. Ficou tão pasmo que nem sequer escutou os passos de Hamtudo[31], que acabava de chegar por um dos três caminhos[32] que vinham dar nesta encruzilhada. Hamtudo, por sua vez, seduzido pela

---

[28] *Hammadi*: na terra dos Fulas, há um duplo sistema de nomeação das crianças. Um, profano, pelo qual os pais dão ao recém-nascido o nome que querem, de preferência o nome de um ancestral; outro, religioso, cujo código é o seguinte: Hammadi é o nome do primeiro filho consagrado ao deus Ham. Samba, o nome do 2° consagrado a Sâm; Demba, o nome do 3° consagrado a Dem; Yero, o nome do 4° consagrado a Yer; Pâte, o nome do 5° consagrado a Pat; Njobbo, o nome do 6° consagrado a Njob; e Delo, o nome do 7° consagrado a Del. Se acontecer de um homem ter um 8° filho, reinicia-se a série e este é chamado: Hammadi bis. Esses nomes religiosos são usados nas cerimônias rituais ou nas iniciações, como é o caso aqui. Enfim, não é inútil saber, para a inteligência do texto, que se dividem as lendas, os heróis, em três categorias:

a) Hammadi: protótipo de herói, o garanhão; ele é conhecido por toda sua aldeia e a aldeia onde ele para logo é informada de sua chegada.

b) Hammadi Hammadi: o garanhão dos garanhões, ainda mais valioso que o primeiro; ele é conhecido em sua aldeia e em seu país; quando se desloca, os países vizinhos ficam sabendo sem tardar.

c) Hammandof: é o medíocre, o fracassado, sua própria família não nota sua ausência, nem seu hóspede sua presença.

A esses três tipos de homens corresponderão três tipos de mulheres: Santaldê, boa esposa que executa bem o que diz o marido; Mantaldê, que tem mais iniciativa e inteligência, "proprietária do tambor de guerra" e não espera ninguém para se virar; enfim, Mantakapus "quando se lhe leva algo para cozinhar, deixa apodrecer; se não se lhe leva nada, reclama e xinga"; quer dizer, a verdadeira megera.

[29] *Grande monarca zarolho*: No início dos tempos, o sol era o próprio olho de Guêno. Quando a criação acabou, Guêno o tirou de sua orbita para fazer dele o "monarca zarolho", pois seu único olho é suficiente o bastante para ver tudo que acontece na Terra, para aquecê-la e clareá-la.

[30] *Encruzilhada*: os pastores Fulas enveredam por diversos caminhos. Toda vez que se deparam com uma clareira, eles a batizam: encruzilhada do encontro, ou residência (hodorde) e o lugar vira sagrado depois de um rito específico; o silatigui (de siratigui bambara, mestre do caminho), que é o iniciado nas coisas sagradas, entra em contacto com os espíritos do lugar, seja por sonho, seja por meio de plantas específicas; de acordo com a densidade oculta do lugar, este se transformará em um acampamento ou numa encruzilhada de encontro durante 2, 3, 4 dias ou mais. O rito se fará sob o ditado do espírito do lugar; oferece-se em sacrifício uma cabra manchada, um boi ou um carneiro; o silatigui terá visto tal animal em sonho, ou um acontecimento qualquer terá chamado sua atenção; a revelação também pode ser feita para um outro membro do grupo; ou ainda o silatigui interpretará os arrulhos ou os movimentos da pomba, pois "ela é mensageira dos deuses e seu cheiro não é agressivo".

[31] (a) *Hamtudo* e (b) *Demburu* são nomes de servos; respectivamente, servo de Demba e servo de Hammadi. Logo no início da aventura há, portanto, uma diferença entre os personagens, e o comportamento todo deles será afetado pelo indício de sua origem; apenas Hammadi se portará como um nobre, e não é de surpreender ver os sentimentos vis reservados aos cativos.

[32] *Os três caminhos*: referência à triada Fula; existem três tipos de pastores, aqueles que fazem pastar os caprinos, os dos ovinos e os dos bovídeos. – Três é também um número muito esotérico, como 2, 7, 11, 12,

beleza da aurora e pelo encantamento das nuvens multicores, como servos reais ornados para o levantar do Lamido, perdeu olhos e ouvidos, de tão arrebatado que estava por esse espetáculo grandioso. Ficou enfeitiçado. Nem notou que um homem o havia precedido.

Alguns instantes depois, Demburu apareceu na orla da encruzilhada. Viu dois homens que o haviam precedido no lugar, mas constatou que cada um ignorava a presença do outro, de tão fascinados que estavam.

Demburu exclamou: "Ei, Filhos de minha própria mãe! Inclinem-se bastante, pois a esbelta serva do Grande Monarca zarolho vai levantar as cortinas de fumaça que encobriam sua vista e ocultavam o nascer do Rei dos mil braços luminosos".

O encantamento se rompeu, e os dois homens saíram do estado de êxtase. Ambos se voltaram para ver quem falava. E os três se encontraram dispostos em um triângulo, como as três pedras de um fogo-de-chão[33].

Uma voz[34] muito barulhenta sulcou o espaço, e disse: « Oh homens ofuscados pela luz,[35] vão para dentro da floresta sagrada da primeira aldeia. Lá dêm, à guisa de holocausto[36], a primeira caça que vocês matarem durante a corrida ».

Hammadi, Hamtudo e Demburu se lançaram no mato. Surpreenderam um tamanduá[37]. Mataram-no. Cortaram-no em pedaços, levaram-no para o meio da

---

na iniciação Fula; só neste relato, há 3 viajantes, 3 pedras do sacrifício, 3 cargas de ouro, 3 conselhos. Dizem que o três é o produto do incesto de " ele e de sua carne", pois a unidade é hermafrodita e copula consigo mesma para se reproduzir.

[33] *Três pedras de um fogo-de-chão*: ver três caminhos. Além disso, é uma analogia com a fogueira da cozinha africana, pois a fogueira de que se trata aqui servirá para a "preparação do saber". Aliás a cozinha da família é um lugar sagrado e se chama a matriz da mãe "a lareira onde se refoga a criança". "As três pedras são unidas pela marmita como o pai, a mãe e a criança na família"; os três galhos entre as pedras da lareira são como "a casca, a fruta e o grão da verdade". Do mesmo modo, aqui os três homens são unidos pela aventura, essa viagem em comum, acaso predestinado, desejado pelos deuses.

[34] *A voz do ar:* intervenção da voz – guia, que de agora em diante não os deixará; é uma emanação de Kaydara que os atrai, e que os rechaçará assim que ele lhes tiver dado o ouro. – Essa voz será dividida nos quatro elementos.

[35] *Ofuscados pela luz:* pois a luz era apenas uma miragem, um adorno. Não é aí que se encontra o que interessa.

[36] *Holocausto*: pois a vítima deverá ser queimada aos poucos e não apenas degolada. Caça matada durante a corrida: pois o adepto deve esforçar-se.

[37] *Tamanduá* : animal misterioso pois vive de formigas e térmitas; ora, o ninho das térmitas é tido como um mundo (ver *Dieu d'eau* de Marcel Griaule). Os caçadores consideram então o tamanduá como "carregado" de potência oculta, de emanações perigosas. Do mesmo modo, as cabeças do coelho e da raposa são "carregadas" e a coruja é inteiramente carregada.

encruzilhada. Acenderam uma grande fogueira. Atiraram a caça dentro e esperaram que o fogo o consumisse inteiramente. Quando o fogo terminou de comer o animal, uma voz gritou com força: "Oh Hammadi, Oh Hamtudo, Oh Demburu, sua oferenda foi aceita. Sua viagem ao país dos curupiras[38] será uma aventura, mas uma aventura feliz. Limpem o lugar onde o fogo do céu[39] acabou de engolir[40] seu tamanduá antes de ele mesmo ser engolido pelo espaço".

Os três amigos limparam o local[41] e logo viram uma pedra[42] plana triangular que media nove côvados de circunferência e três de largura. Uma face da pedra estava pintada de preto e a outra de branco. Uma voz aérea diz: "Oh três amigos, calcem suas sandálias[43], carreguem seus alforjes a tiracolo, que cada um pegue um bastão[44] no qual se

---

[38] *País dos curupiras*: Para os Fulas há três países: 1) o país da claridade, onde vivem todos os seres visíveis, homens, animais, plantas; 2) o país da penumbra, onde se encontram os "escondidos" (sudibê), os seres invisíveis, mas sujeitos à encarnação; entre eles há os curupiras, espíritos-pigmeus, que cercam Kaydara; são seus servidores, não têm mais do que três côvados de altura, mas possuem uma força enorme, são polimorfos, mas muitas vezes aparecem na forma de pequenos velhos com barbas compridas; chamam-se Yamana-dyudyu. Existem outros curupiras além dos de Kaydara; Kumen é também um Yamana–dyudyu, assim como Bagumawel. 3) o terceiro país é o dos mortos, e se encontra mergulhado na noite profunda, todas as almas o povoam, as dos homens, dos animais e das plantas. Pois tudo que vive tem uma alma, e é por isso que um iniciado nunca cortará inutilmente uma árvore, nem colherá uma fruta verde, pois assim correria o risco de fazer "abortar a mulher".

[39] *Fogo do céu*: o fogo é sempre do céu, pois ele sobe, enquanto a água é da terra, pois ela desce na forma de chuva.

[40] *Engolir... engolir*: Na natureza, os seres e as forças se engolem mutuamente, isto é, aniquilam-se uma à outra; cf mais adiante o canto da entredevoração universal.

[41] *Limpar o local*: ritual de purificação; as cinzas são as partes que Guêno não aceitou; é preciso então restituí-las à Terra, pois, "se isto não te serve, isso serve para alguma coisa, e a terra saberá utilizá-lo"; tudo que se tira de um corpo e que é jogado é reembolsado à terra, e qualquer cinza é sagrada e deve ser espalhada pela terra.

[42] *Pedra Plana*: representa as duas ciências, o exotérico (face branca), e o esotérico (face preta); seus nove côvados correspondem às nove aberturas do corpo do homem e procedem ainda da ciência exotérica (enquanto a mulher mãe tem 11 aberturas que procedem do esoterismo). A pedra é triangular, pois é uma lembrança da tríade Fula de base; enfim, esta pedra representa também os três países: as duas faces são os países da claridade e da escuridão, a espessura da pedra é o país da penumbra; na iniciação, o discípulo indaga "como devo passar do escuro para o claro sem virar a pedra?" – o mestre responde "você deve transformar-se em óleo de sapo", pois o óleo de sapo penetra a pedra, assim como o homem não precisa mover as coisas para penetrá-las com a finura de seu espírito até as suas profundezas. Esta pedra é, portanto, o símbolo do mundo, símbolo das duas ciências, porta do caminho, pois ela é o limite entre o país dos vivos e o país dos curupiras de Kaydara: enfim, é a primeira força em cosmogonia Fula, de onde saíram as dez outras que constituem as forças terrestres.

[43] *Calcem suas sandálias*: porque os discípulos já não serão submetidos ao respeito absoluto, terão autorização para fazer perguntas, para pisotear os segredos.

apoiará de vez em quando e do qual se servirá também para fazer seu animal de carga avançar".

No mesmo instante, movida por uma mão invisível, a pedra triangular caiu sobre charneiras mágicas.

Ela escondeu sua face preta e descobriu sua face branca[45]. Uma escada[46] de nove degraus[47] que levava para debaixo da terra surgiu. Os três amigos desceram sem hesitar. A escada os levou a uma praça onde acharam três bois de carga carregados de água e de comida esperando por eles.

— "Saudação aos viajantes que vão à terra dos curupiras! Eis três animais para servi-los. Outros lhes serão dados mais à frente, por aquele que é o poço da ciência e a montanha da sabedoria".

— "Como ele se chama e a onde fica?" atreveu-se Hamtudo[48], acrescentando: "e você que nos dirige a palavra, quem é? E onde está?"

— "Você saberá quando souber que não sabe e esperar para saber[49]".

---

[44] *O bastão*: É o tutor, o mestre imprescindível em iniciação; o motivo alegado "para levar adiante sua besta" só serve para mascarar o verdadeiro sentido do bastão; na realidade, apenas Hammadi parece ter entendido isso, pois apenas ele aceitará "apoiar-se" nos conselhos de seus mestres.

[45] *Face branca*: porque os símbolos que os viajantes verão não lhes serão desvelados, embora estes já se encontrem em zona esotérica.

[46] *Escada descendente*: a escada é sempre símbolo de progressão em direção à ciência; se ela sobe em direção ao céu, trata-se do conhecimento do mundo aparente; se penetra por baixo da terra, trata-se obviamente do saber oculto. Há momentos em que o branco representa a alta ciência e o preto a magia negra.

[47] *Nove degraus*: No esoterismo muçulmano, descer 9 degraus significaria dominar os 9 sentidos. No esoterismo Fula não se lhe atribui outro sentido a não ser uma outra alusão às nove aberturas do corpo.

[48] *As perguntas de Hamtudo*: Veremos no decorrer do relato que as perguntas dos viajantes serão sistematicamente evitadas, apesar do direito que eles têm de fazê-las. Há um provérbio Fula que diz: "aquele que é curioso tem o sangue amargo, mas ele não se perde", é importuno mas também sabe se virar.

[49] *Você saberá quando souber que não sabe*: máxima crucial para o iniciado neófito. Em iniciação ouve-se mais do que se questiona; espera-se até que o mestre tenha acabado seu relato, pois um dia, de acordo com sua conveniência, ele dará a explicação do que é escuro; é de forma proposital que ele coloca a paciência do discípulo à prova; não é aliás, para molestar a vivacidade intelectual dele, pois após uma exposição pode ocorrer ao mestre provocar perguntas, até mesmo discussões. Mas o discípulo deve se acostumar a não interromper, a "sentir" qual pergunta pode fazer e qual deve calar. Essa paciência no conhecimento é imposta como condição *sine qua non*, é uma verdadeira educação mental, e sua aquisição será uma prova para o mestre do amadurecimento de seu aluno. Com isso, ele saberá que pode confiar os segredos ao iniciado, pois este terá a discrição necessária para não os divulgar.

Os três amigos seguiram caminho, cada qual empurrando à sua frente seu boi de carga. Andaram, andaram por muito tempo, e que andada! Eles foram além das terras habitadas pelos filhos de Adão[50]. Atravessaram espessas florestas virgens. Desembocaram finalmente numa planície árida que se estendia além da vista, desprovida de verde. Nessa planície, só havia o sol esmagador, divertindo seu filho[51]. A provisão de água se esgotou e a sede começou a arranhar as gargantas.

No caminho, um camaleão precipitava-se lentamente na direção deles. Olhava para todos os lados girando os olhos sem virar a cabeça. Mudava de cor, assumindo à vontade a coloração dos seres e dos objetos ao seu redor.

Hammadi olhou para ele e interpelou seus companheiros:

— « Ei, filhos das irmãs de minha mãe[52]! Venham ver um animal fantástico! Ele se move, hesitando entre o avanço e o recuo. Muda de cor, gira os olhos em todos os sentidos sem, contudo, mexer a cabeça ».

O camaleão disse: "Siga seu caminho, Oh filho de Adão; se observar é uma qualidade, saber calar-se preserva da calamidade.

— Sou o primeiro símbolo do país dos curupiras.

Meu segredo pertence a Kaydara[53]

O longínquo e bem próximo Kaydara.

Filho de Adão, passe...»

Após ter dito isso, o camaleão[54] desapareceu como por encanto. Hamtudo, por sua vez, vislumbrou um morcego. Gritou:

---

[50] *Terras habitadas pelos filhos de Adão*: no intuito de enganar o auditor e de chamar a atenção do iniciado; em realidade, no país dos "escondidos" não existe mais homens nesse lugar que se encontra debaixo da terra. – Adão: o nome Fula é: Kiikala, o grande ancião, o primeiro homem.

[51] *O sol divertindo seu filho*: expressão Fula para evocar o piscar da luz de meio-dia.

[52] *Filhos das irmãs de minha mãe,... filhos dos irmãos de meu pai*: os iniciados são progressiva ecada vez mais estreitamente ligados; desconhecidos no início, a aventura comum faz deles irmãos quase uterinos e suprime as diferenças sociais.

[53] *Meu segredo pertence a Kaydara*: é a primeira vez desde o início da aventura que os viajantes ouvem e aprendem o nome daquele que os atrai, o deus do ouro e do saber; isso pode surpreender se nos prendermos à lógica aparente do relato: esses três homens saem um belo dia de sua casa, encontram-se numa encruzilhada e se deixam levar na mais inverossímil viagem subterrânea, por uma única sugestão de uma voz invisível: por que, com que intuito, em direção de quem, de onde? – mas o ouvinte que escuta o relato sabe muito bem quem é Kaydara e com que intuito as pessoas se iniciam nos seus mistérios; não esqueçamos que há uma versão resumida deste conto que pode ser dita diante de qualquer público.

"Ei, filhos dos irmãos do meu pai, venham ver este ser! Será um gnomo, um animal ou uma ave dentre as aves do reino de Kaydara?"

O morcego disse: "Eu sou mamífero por meus dentes e ave por minhas asas. Suspenso pelos pés, descanso nos galhos; a luz do dia me cega e a escuridão da noite me ilumina.

- Sou o segundo símbolo do país dos curupiras.

- Meu segredo pertence a Kaydara

- O longínquo e bem próximo Kaydara.

- Filho de Adão, passe..."

- Após ter dito isso, o morcego sumiu como havia sumido o camaleão.

A vontade dos três amigos de beber ficou mais forte, enquanto a imensidão da planície continuava a se espalhar, a se estender, como que esticada por uma mão invisível. Sob o efeito da sede, os bois mugiam lugubremente e fediam pesadamente uma bozerra quente. A sede e o cansaço pesavam neles e aumentavam desesperadamente a lentidão habitual de sua marcha.

Quanto aos três filhos de Adão, de tão exaustos, perderam qualquer sentido da realidade. A morte só poderia ser uma salvação para eles. Desejavam-na intensamente.

Demburu era o mais resistente dos três. Sobravam-lhe forças para explorar o horizonte. Andava com a vista protegida pela sombra da mão colocada como viseira na raiz de seus cabelos. Viu avançar na direção deles um grande escorpião que devia ser o avô de todos os escorpiões[55].

Demburu gritou: "Ei, filhos dos irmãos mais velhos da minha mãe! Saiam de sua apatia, pois na verdade eis que vem na nossa direção o emissário maléfico!

Oh órgãos visuais meus[56]

---

[54] *O camaleão, o morcego, o escorpião, etc.*: para respeitar o ritmo e o interesse do relato, não se explicará durante esta apresentação dos 11 símbolos de Kaydara seu respectivo significado; primeiro, porque o próprio relato os revelará mais adiante; segundo, porque isso destruiria uma das características da iniciação da qual nós já falamos: a lenta progressão no conhecimento e o adiamento das respostas às perguntas demasiadamente apressadas.

[55] *Avô dos escorpiões*: indica a extrema qualidade – o escorpião por excelência –, não a velhice.

[56] *Oh órgãos visuais meus, etc.*: é toda uma encantação que procede da magia; quando se evoca assim os órgãos, a doença que se menciona logo em seguida é aquela que se quer evitar: aqui a cólica, a prisão de ventre, etc. Poder-se-ia também enumerar as melhorias que se deseja.

Oh bolsa digestiva minha

Oh intestinos de evacuação meus

Oh cólica, Oh prisão de ventre, Oh enterite e aquecimento!"

Essas lamentações tiraram Hammadi e Hamtudo de seu torpor. Viram o escorpião aproximar-se e começaram a gritar: "É um curupira, é um duende, é um elfo!"

O escorpião disse: "Não sou um espírito dos elementos, também não sou um demônio. Sou o animal letal para aquele que em mim se esfrega. Tenho dois chifres e uma cauda que sacudo no ar. Um de meus chifres chama-se violência, o outro ódio. O aguilhão da minha cauda chama-se punção[57] da vingança. Só dou à luz uma vez; a concepção que para os outros é sinal de aumento, para mim é sinal de um trespasse certeiro.

Vocês viram meu irmão camaleão e minha irmã morcego.

Sou o terceiro símbolo da terra dos curupiras.

Meu segredo pertence a Kaydara

O longínquo e bem próximo Kaydara.

Filho de Adão, passe..."

Demburu juntou toda a sua coragem e disse: "Escorpião de inimizade, o que fazer na sua terra de mistérios para achar água, mãe de todas as vidas? Meus primos e eu estamos morrendo de sede, com nossos pobres animais. Piedade! Te imploro por Kaydara!."

O escorpião disse então: "Vão mais para a frente, e quando me perderem de vista, digam esta encantação:

Oh espírito dos elementos, o céu é um teto para a terra e vocês são os guardiões[58] da terra das provas.

Não duvidem, nos somos aqueles que espalharam[59] na terra as cinzas quentes da vítima trepidante da qual fizemos jorrar o sangue antes de oferecê-la às chamas. Era um tamanduá, animal misterioso, focinho de porco, língua vermiforme e viscosa.

---

[57] Punção: na versão original a palavra é "Alène", que o autor define como sendo uma punção com a qual se perfura o couro.

[58] *Guardiões*: trata-se dos curupiras de Kaydara que protegem os viajantes.

Vamos para o país de Kaydara, o presente, ainda que invisível, Kaydara. Levantem, Oh Ondinas[60], os véus que nos separam das fontes de Kaydara!

O sangue derramado de nossa vítima foi aceito como néctar por vosso Mestre.

Levantem os véus, levantem os véus, assim quer o Kaydara, vocês não vão poder mais resistir!"

Assim que o escorpião desapareceu, Demburu salmodiou com exatidão essa encantação.

À última fala "Vocês não vão poder mais resistir", o aspecto árido da planície sumiu e, alguns passos à frente de nossos viajantes, apareceu um vale verdejante cercando um charco de águas límpidas e frescas.

Os três amigos se precipitaram em direção à água, mas em vão! O acesso foi impossível! Ao longo de mais de seis côvados o charco estava cercado de répteis venenosos, dos quais os mais inofensivos eram Pai Boa, Mãe Víbora, Tio Cobra e ainda outros primos, todos mais venenosos do que o próprio veneno.

Todas as tentativas deles foram em vão. Demburu e seus companheiros recuaram. Foram se refugiar debaixo de uma árvore. Eles se lamentaram de desespero.

Hammadi gritou: "Que charco é este, misterioso e defendido tão ferozmente pelo que a terra possui de mais venenoso em termo de repteis".

Gritou novamente: "Oh charco de decepção, desgraça para os sedentos que se precipitam sobre você. Estamos cansados, nossa infelicidade está completa, estamos morrendo, Oh súplice!

Oh será que para amansar seus monstruosos répteis é preciso cantar as súplicas da minha terra? Então escuta:

Pertenço à raça nobre, minha procedência se encontra onde o sol se levanta. Meus queridos ancestrais seguiram do Oriente ao Poente, com bois lentos, carregando no dorso majestoso um cupim gorduroso e carnudo.

---

[59] *Somos aqueles que espalharam as cinzas*: recordação do sacrifício feito seguindo o rito pedido pela Voz que os levou a essa aventura, e aceito pela divindade.

[60] *Ondinas*: espíritos das águas aqui particularmente invocados; esta encantação é mágica, deve-se repeti-la palavra por palavra, se se quiser que ela seja eficiente. Observe-se que o escorpião parece estar perfeitamente ciente da história dos viajantes, ele sabe que eles sacrificaram um tamanduá.

A vaca e a minha mãe me nutriram uma de cada vez, e no pasto cresci com o filhote da vaca.

Quando o estrangeiro é nosso hóspede, é o leite que lhe oferecemos para tomar e é a manteiga que cozinha sua comida.

O viajante nunca morre de sede na minha terra. Não se deve confundir todas as tetinas dos mamilos. As da vaca superam as dos demais animais".

Depois da súplica[61] de Hammadi, Demburu teve a boa ideia de salmodiar de novo a encantação que tinha aprendido do escorpião.

Logo em seguida, uma enorme lagartixa-das-dunas[62] saiu de um lugar arenoso do charco. Veio em direção aos viajantes desesperados e cantou:

"Oh filhos de Adão, o quanto vosso estado é lamentável!

Eu compartilho sua infelicidade

Eu, o animal fusiforme,

sou pesado mas não ininteligente

Meu revestimento é amarelo

e o da minha mulher, ruivo.

Os dois têm finas ranhuras escuras.

As pessoas me conhecem em todos os lugares onde Guêno colocou areia.

Trago a vocês um balsame

---

[61] *Súplica de Hammadi:* recordação dos traços essenciais da tribo dos Fulas de origem oriental, pastores dos bois de cupim, hospitalidade para com o estrangeiro, o leite e a manteiga como comida principal, aliança com a vaca, sem esquecer a menção da "raça nobre" à qual pertence o Hammadi.

[62] A lagartixa-das-dunas: é o único animal encontrado no país dos curupiras que o relato não explicará posteriormente; nós procuramos preencher essa lacuna – numa pequena medida, claro – por meio de uma investigação sobre o papel e as significações que esse curioso réptil assume nos povos vizinhos dos Fulas que também contam Kaydara; daí resulta que a lagarixa-das-dunas é geralmente considerada um ser de bom auguro entre os Bambaras. Estes, aliás, não a comem, como fazem com o lagarto. Além disso, ela entra na composição de certos remédios e sua aparição é sinal de cura rápida se sofremos de uma doença. Entre os Markas chama-se a lagartixa-das-dunas de "cobra das mulheres", pois ela é totalmente inofensiva, considerada ao mesmo tempo gentil e sagrada.

Por fim, assinalamos uma lenda popular segundo a qual a lagartixa-das-dunas, quando fica velha, se metamorfosea numa cobra de duas cabeças: será porque sua cauda engorda de forma descontrolada, ou a explicação procede de outra lenda que ignoramos; e qual é o sentido dessa metamorfose? A questão fica aberta.

Desejo consolar suas almas

Sim, com certeza da raça dos lagartos eu sou

Sim, com certeza pareço com a cobra[63]

que morde o homem no calcanhar.

Mas nem por isso sou venenoso ou feio de se ver;

Deixem esse lugar o mais rápido possível".

"Isso, respondeu uma voz que parecia vir do charco".

"Sou o quarto símbolo da terra dos curupiras

Meu segredo pertence a Kaydara

O longínquo e bem próximo Kaydara

Filho de Adão, passe...".

Não foi preciso repetir duas vezes para eles a recomendação do lagarto, que eles consideraram como vinda de um amigo. Deixaram imediatamente o vale. Não tinham bebido nem comido. Avistaram ao longe uma árvore volumosa de ramos vigorosos e grandes. Hammadi foi o primeiro a se colocar na sombra. Viu um buraquinho parecido com a pegada de uma gazela cheio de água. Disse a seus amigos "eis um olho d'água, vou bebê-la, aconteça o que acontecer".

Colocou-se de barriga para baixo e aspirou a gota. Logo o buraquinho encheu-se de novo. Hammadi o aspirou de novo. Assim, de reabastecimento em aspiração e de aspiração em reabastecimento, Hammadi aplacou a sede.

---

[63] *Eu pareço com a cobra*: já se falou em cobras nesta história e aquelas que encontramos são animais perigosos e nocivos. No entanto, falta muito para esses répteis terem um significado universalmente negativo, como nas civilizações europeias; com efeito, na maioria das cosmogonias africanas a encontramos com uma "carga" sagrada bastante positiva: entre os Dogons, os Êwês, os Bambaras, os Bamun assim como os Kissi; ela tem uma significação cosmogônica (Dogons e Bambaras) às vezes é o deus protetor de uma tribo e venerado como tal (Togo e Benim); na maioria das vezes desempenha um papel importante no totemismo (conhecemos o píton sagrado do Samory, o conquistador, assim como a cobra preta do ferreiro de Camara Laye); ela pode ser uma insígnia real como entre os sultãos de Fumbã (Camarões) ou um animal lendário entre os Bamilêkês como aquele "numekong" cujo nome significa: serpente tão comprida que passa a perna por cima da montanha sem precisar mover sua cauda – ela é extremamente inteligente e o seu ovo enorme brilha feito um farol e é cobiçado como fonte de luz.

Por fim, lembremos ainda que a serpente é muita vezes associada à fecundidade; entre os bamilêkês se uma mulher sonhar com uma cobra enrolando-se no seu pescoço, ela ganhará gêmeos, quer ela esteja grávida ou não nesse exato momento. O papel da cobra-sexo-masculino é aqui evocado.

Encantados e animados, seus companheiros o imitaram. Também ficaram satisfeitos.

Com uma folha de árvore disposta em funil, dentro de três odres colocaram pacientemente uma quantidade de água suficiente para dar aos bois e fazer provisão para vários dias.

Hamtudo diz: "Qual é seu segredo, Oh olho de água misericordioso?"

Um silfo dentre os espíritos aéreos respondeu: "Este buraquinho inesgotável faz parte dos mistérios da terra dos curupiras. Vocês adentraram, Oh filhos de Adão, o domínio dos pigmeus que guardam os tesouros subterrâneos de Kaydara".

E uma voz doce como uma música saiu do buraquinho:

"Sou o quinto símbolo da terra dos curupiras

Meu segredo pertence ao Kaydara

O longínquo e muito próximo Kaydara

Filho de Adão passe..."

Mais longe, nossos amigos avistaram uma abetarda[64]. Oh minha língua, que carne saborosa!

Hammadi e seus companheiros caçaram-na com toda a agilidade que a fome dá ao esfomeado atrás de sua presa. O grande pernalta parecia bem fácil de pegar, pois, ao contrário de seus irmãos, só tinha uma perna e estava em péssimo estado; e se arrastava pesadamente. Cercá-lo e pegá-lo pareceu muito fácil aos três amigos. Eles se dispersaram e manobraram tão bem que a abetarda encontrou-se no meio deles e quase na mão. Eles se precipitaram para capturá-la, mas se chocaram tão duramente que os três caíram para trás; e a fabulosa ave escapou por suas pernas e foi pousar zombeteria uns passos mais longe.

---

[64] *Uma abetarda* : dizem que é polígama porque é muita vezes acompanhada de duas ou três fêmeas – o silfo, em resposta à pergunta de Hamtudo, contenta-se em dar as significações de abetardaque todo mundo sabe pela sabedoria popular: nunca afastada da terra, isto é, a criança nunca se afasta da mãe; nunca levanta voo nos ares, quer dizer, a criança nunca se torna maior de idade, mesmo quando adulta. Esse animal não se deixa surpreender facilmente: os caçadores costumam dizer: "sou uma abertada, nunca me surpreendem".

Observamos que é na primeira vez que um espírito aceita responder a uma das múltiplas perguntas que os viajantes fazem, ele dá apenas um sentido exotérico, que eles já devem saber; é uma outra forma de incitá-los à paciência, ao domínio de sua curiosidade.

Três vezes Demburu e seus companheiros recomeçaram a caça, três vezes ridicularizaram a si próprios. Convencidos de que a abetarda era incapturável, decidiram seguir caminho.

« Qual é este outro mistério? » perguntou Hamtudo, sem se dirigir a um deles em especial.

Um silfo respondeu: "É o polígamo das planícies da terra dos curupiras. Guêno esticou seu pescoço para que pudesse ver de longe. Ele sabe que a terra é nosso domicílio materno, mal se ergue no ar. Não se lhe surpreende facilmente. Mantém-se reto no meio das planícies nuas".

E a abetarda acrescentou:

"Sou o sexto símbolo da terra dos curupiras.

Meu segredo pertence a Kaydara

O longínquo e bem próximo Kaydara

Filho de Adão, passe..."

Os três amigos, consternados, retomaram o caminho. Não tinham mais água nem comida. Eram precedidos pela desolação do coração e seguidos pela dor do espírito.

Não se deve confundir falta de comida com falta de sobriedade. Os três amigos estavam com tanta fome e sede que, a cada vez que levantavam os pés, a morte[65] colocava os dela em suas pegadas.

Os viajantes estavam ainda falando da extraordinária abetarda enquanto desceram a outra vertente[66] da trilha reta que subiram com esforço.

Viram no pequeno vale um cordeiro barbudo de corpo todo coberto de pelos compridos[67]. Girava em torno de uma cepa na qual subia, descia e subia de novo sem parar. A cada escalada o macho caprino ejaculava na cepa, como se estivesse acasalando com uma cabra. Apesar da quantidade considerável de esperma que derramava, mal conseguia reprimir seu ardor viril.

---

[65] *A morte colocava seus pés*: aqui se trata de uma simples imagem, não de uma personificação da morte.

[66] *As duas vertentes*: Sempre símbolos do esforço durante a subida, e do descanso durante a descida; então os viajantes verão logo um abrandamento nas suas provas.

[67] *O cordeiro coberto de pelos compridos*: signo de virilidade, para um homem também se tiver pelos no peito, no queixo, nos braços, nas pernas; mas é um signo maléfico se os tiver no corpo inteiro.

O animal estava tão absorvido que não notou a presença dos três viajantes, que, no entanto, estavam tão próximos que podiam puxar a sua cauda.

Hammadi exclamou: "Que coisa estranha! Que realidade ensina aí, Oh cordeiro barbudo como um patriarca que sabe ler os astros e ouvir a linguagem dos grãos de água que se cruzam e rodam no leito por eles mesmos cavado?"

"O que mostra aí é apenas uma forma. Qual a realidade dela?

Meus amigos e eu estamos abatidos pela curiosidade. Nós somos incapazes de entender o que você simboliza, Oh macho dos chifres respeitáveis".

Falando consigo, Hammadi[68] acrescentou: "Oh olhos da minha cabeça! Oh meus ouvidos! Vocês não acabaram de ver e de ouvir!".

Um silfo respondeu[69] no ar: "Quantas coisas os filhos de Adão estão chamados a encontrar em sua vida! Saberão contar, medir, pesar o que é concreto e palpável; quanto à essência última das coisas e dos fatos, terão que ir sentar-se aos pés de Kaydara que sabe a natureza dela e sabe classificar os fenômenos. Vocês estão, Oh viajantes no país dos curupiras...".

Logo em seguida o cordeiro parou e disse:

"Sou o sétimo símbolo do país dos curupiras

Se for pela barba que se deve julgar os machos, sou um patriarca venerável. A envergadura dos meus chifres nodosos é um sinal certeiro da minha virilidade. Derramo o líquido da semente animal na cepa vegetal.

Meu segredo pertence a Kaydara

O longínquo e bem próximo Kaydara

Filho de Adão, passe..."

---

[68] *Hammadi*: começa a entender o sistema da iniciação, isto é, que cada fenômeno apresentado "nada mais é senão uma forma" e esconde uma realidade precisa que é a mais importante. Sente também que a curiosidade aqui é uma indiscrição e se desculpa por fazer mesmo assim uma pergunta; mas, como bom aluno, confessa sua incapacidade de entender por si só.

[69] *Um silfo respondeu*: aqui o espírito dá uma lição clara a eles: os homens presunçosos podem de fato adquirir apenas os conhecimentos superficiais. Só a iniciação pode revelar-lhes a realidade profunda do universo.

Os três amigos continuaram seu caminho. Esgotados pela sede e pela fome, e também por tudo aquilo que lhes aconteceu, nossos três amigos quiseram finalmente descansar. Havia ali diante deles, uma árvore frondosa que expandia uma sombra densa que nenhum raio de sol perfurava.

"Vamos descansar na sombra desta árvore", disseram "e esperemos que uma calmaria venha apagar os pesadelos sofridos".

Cada um escolheu um lugar e se deixou cair de costas. Alguns minutos depois não tinham mais fome nem sede, e qualquer vestígio de cansaço havia sumido[70].

Mas quando começaram a dormir, a árvore despojou-se de suas folhas. A opulenta folhagem transportou-se para uma árvore morta, de galhos parecidos com lenhas. Assim, a árvore cadáver que se encontrava exatamente na frente da primeira revivificou-se.

Nossos três amigos se encontraram subitamente debaixo de um sol muito quente que os tirou rapidinho de sua sonolência. Qual não foi a surpresa deles! A que atribuir esta mutação mágica?

Demburu disse: "Meus irmãos, as abelhas trabalham uma árvore em flores; nunca perdem seu tempo em galhos que a morte branqueou. Vamos então debaixo da árvore de folhas e abandonamos a árvore abandonada por Kettiol[71], o deus que dá às plantas o verdor delas".

Os três amigos levaram suas coisas. Foram se instalar na sombra que acabava de ressuscitar.

Hamtudu falou: "Definitivamente, estamos no país dos milagres, onde o olho vê fenômenos que a inteligência ordinária não pode entender! "Sempre Kaydara! Sempre: vão a Kaydara!" Nós pertencemos ao Kaydara! Por que nosso coração não nos instrui e não nos desvenda o sentido exato dos símbolos que nos intrigam no país de Kaydara? E que bom gênio virá desenvolver nosso senso escondido e nos permitir adquirir o saber verdadeiro das coisas?"

---

[70] *Qualquer vestígio de cansaço havia sumido*: a comida material pode ser substituída por outras forças; em iniciação um discípulo pode jejuar o dia inteiro; ele diz então "não estou com fome, pois janto com a palavra de meu mestre".

[71] *Kettiol* : pequeno deus operário, encarregado de dar às plantas sua cor e verdor.

Um silfo[72] respondeu nos ares. Disse: "O aprendiz ferreiro aperta o fole da forja durante anos antes de receber de seu mestre o saber secreto que permite transformar os metais em instrumentos maleáveis. Por que não fazem como ele, Oh viajantes do país de Kaydara?"

Assim que o silfo parou de falar, a folhagem abandonou de novo a segunda árvore para ir se fixar outra vez na primeira.

A cena se repetiu três vezes.

"Não resta a menor dúvida, as duas árvores são elas também símbolos", afirmou Hammadi.

Então um pássaro macho de plumagem variegada, de bico e de patas vermelhas, que esvoaçava entre as árvores, disse: « Com certeza, vocês estão no umbigo do país dos curupiras".

E as duas árvores retomaram em coro: "Somos um casal hermafrodita[73], somos gêmeas.

Somos o oitavo símbolo do país dos curupiras

Nosso segredo pertence a Kaydara

O longínquo e bem próximo Kaydara

Filho de Adão, passe..."

Milagrosamente, os viajantes não experimentavam mais a fome que os tinha atormentado. Retomaram o caminho, sem saber muito bem para onde os levavam seus passos. Tinham que andar, eles andavam então com as sombras[74] que andavam.

Demburu começou a cantarolar:

"Manna me disse: criança, seja boa

---

[72] *O silfo*: faz aos três companheiros um novo apelo à ordem; a Demburu, que reclama, ele lembra o longo aprendizado do ferreiro, ainda que se trate de um ofício manual; para conhecer o "verdadeiro saber das coisas" quão longo deveria ser o aprendizado e maior ainda a paciência do aluno!

[73] *Hermafrodita*: referência a uma noção frequente nas cosmogonias africanas: aquela que afirma que o homem das origens possui os dois sexos. Para os Bambaras é "uma lei fundamental da criação, cada ser humano é ao mesmo tempo macho e fêmea, e nos seus princípios espirituais" (G. Dieterlen – Essai sur la religion Bambara). Aliás, muitas vezes explicam-se os ritos de circuncisão e de excisão pela necessidade de fazer com que a criança passe de modo definitivo para seu sexo aparente.

[74] *As sombras que andavam*: no sentido próprio, as sombras que se movem acompanhando o movimento do sol.

Seja boa para com seus genitores

Nove meses em suas entranhas

Sua mãe a sepultou como um cadáver

Seu pai trabalhou duro

Ele tirou de suas mãos aquilo que a sustenta

E consolidou em trinta e três meses[75] sua coluna vertebral

Os trinta e três anéis

Oh meu pai! Oh minha mãe!

Expresso a vocês meu reconhecimento

Força criativa guia nossos passos

Nós fomos desmamados do leite materno

Faça-nos sugar o do saber

Não dúvidamos mais que estamos indo até Kaydara

O longínquo e bem próximo Kaydara".

Assim que Demburu acabou de cantar, uma muralha feita de tijolos secados ao sol apareceu aos três amigos.

"Oh Guêno do céu! Eis-nos aos pés de um cinto de muralhas que abriga um lar!" exclamou Hammadi. "Vamos procurar a porta de entrada e penetrar por ela, na esperança de achar ali alguém que nos informará sobre o que devemos fazer" adiantou Hamtudo.

Os três amigos deram a volta na muralha. Não viram nenhuma entrada. Ela era tão alta que se perdia nas nuvens. Hamtudo disse: "Sentemos aqui e esperemos, talvez um ser vivo qualquer, venha nos ajudar".

Nossos três amigos esperaram três noites e três dias. Acabaram cansando-se de esperar sem saber muito bem o que esperavam. Mas no momento em que quiseram ir embora, um lado da parede que media três côvados de largura por nove de altura desprendeu-se e desapareceu na terra. Os viajantes avistaram um casebre redondo coberto de restolho. Eles entraram.

---

[75] *33 meses, 33 vértebras :* Dizem que a criança fica ligada 33 meses à mãe: os 9 meses da gestação e 24 meses de amamentação; e diz-se que cada um desses meses consolida uma vértebra.

Acharam aí um belo galo de 22 meses de idade, picotando alguns grãos perdidos na poeira. O cantor da madrugada inclinou a cabeça para a direita e para a esquerda, como para ver melhor os insólitos visitantes, e também lhes mostrar a bela crista que se erguia em sua cabeça. Os viajantes penetraram no casebre onde pensavam achar apenas o galo.

Mas descobriram ali um pequeno velho de pernas serpentiformes, todo enovelado nele mesmo. Cumprimentaram com muito respeito este ser que não era humano até as nádegas.

O velho metade homem metade serpente[76] lhes disse: "Sejam bem-vindos meus filhos. Entrem em paz na minha habitação, mas tomem cuidado para que meu galo não saia da casa para o quintal".

Os três amigos se perguntaram por que razão o pequeno velho não queria que seu galo saísse do casebre. Antes mesmo de encontrarem uma resposta, o tal galo, enganando a vigilância deles, foi-se para o quintal. Quando o pequeno velho, que havia se ausentado, voltou carregado de provisões, os viajantes estavam ali, completamente confusos pelo fato de os três terem fracassado diante de um galo.

O velho lhes disse: "Como aconteceu de ter faltado cuidado a vocês três e de terem deixado meu galo alcançar o quintal? Exijo que vocês o tragam de volta antes que alcance a rua!"

Os três amigos se dispuseram a pegar o galo, mas ele se transformou em um grande cordeiro, de chifres enormes e de escrotos grandes como duas almofadinhas emparelhadas. Ele começou a pular sobre suas quatro patas. Os três amigos voltaram ao velho. Disseram-lhe: "Venerável pai de pernas em cordas de terra, estamos petrificados diante do milagre que acabou de se operar diante de nossos olhos. Seu galo se transformou em um grande cordeiro ameaçador. Ele proíbe o acesso ao quintal a quem quer que seja".

---

[76] *Velho metade homem metade serpente:* a hibridez é sempre significativa (aliás, como qualquer disformidade ou estranheza) nas lendas africanas; se a tradição e a ordem natural são perturbados desse modo, não é à toa. Por outro lado, a hibridez tem suas leis: desse modo, no fenômeno do "animal-humano unido ao animal-animal" a parte superior, sendo mais próxima das coisas nobres do que a parte inferior, não é desprovido de sentido o fato de uma ou outra ser animalizada: aqui, no caso do homem-serpente, o fato de suas pernas serem animalizadas é um signo favorável, pois ele é "superior no superior"; dito de outro modo, a cabeça dele é humana: é portanto um iniciador que submete os viajantes à prova. Mas também é conhecido dos Fulas o homem com cabeça de leão (símbolo de realeza, da força) ou o homem com cabeça de touro (iniciador pastoral). Esta lei não parece portanto tão rigorosa.

O velho deu de comer[77] aos seus hóspedes, mas lhes disse: « Vou à cidade. Desta vez prestem mais atenção e tomem cuidado para que o cordeiro não alcance a rua".

Após terem almoçado, nossos três amigos foram tomados de uma pequena sonolência. O cordeiro saltou por cima deles, e precipitou-se para a rua.

O pequeno velho voltou para seus hóspedes carregado de alimentos[78] como na primeira vez. Eles lhe confessaram sua nova falha.

O pequeno velho disse: "Tentem capturar esse cordeiro para que ele não vá para a rua. Vou buscar alguma coisa para o jantar de vocês".

O velho saiu e nossos três amigos fizeram questão de capturar o cordeiro. Mas o macho ovino pulou muito alto por cima de seus ombros; ei-lo na rua avançando e saltitando!

O pequeno velho, de volta, soube por seus hóspedes o ocorrido. Disse-lhes: "Nada de surpreendente! Não posso ficar bravo contra três latagões incapazes de vigiar um galo, que não conseguem dominar um cordeiro e o deixem escapar! Contudo lhes suplico, tentem mais uma vez pegar este animal".

Quando nossos três amigos tentaram se aproximar do cordeiro, ele se transformou em um touro de doze anos[79], de cabeça cheia de grandes chifres sólidos e pontiagudos. A besta os atacou com fúria. Eles só foram salvos graças à velocidade de suas pernas.

O touro entrou na cidade. Começou a dar chifradas para cá e para lá, a derrubar homem e coisas. Atacava, cabeça baixa, cauda no ar, tudo aquilo que flutuava ao vento. Causou pânico pelas ruas e o pavor nos corações dos moradores da aldeia. As mães corriam para recuperar suas crianças; os comerciantes dobraram suas mercadorias e buscaram refúgio onde podiam.

O chefe da aldeia mandou matar o touro. Alguns caçadores pegaram seus arcos e flechas. Sem sucesso! Não conseguiram dominar a besta, que passou a deslocar-se na velocidade de um furacão.

---

[77] *Três refeições:* três noites, três dias: sempre a referência à tríade.

[78] *Velho carregado de alimentos:* este pequeno homem velhote e disforme mas que, traz comida e distribui bons conselhos contrasta com esses três homens fortes, que dormem enquanto o velho trabalha e que não sabem nem mesmo guardar um galo. O valor e a sabedoria não são atributos da juventude nem da força física. O sentido esotérico do galo que se transforma em cordeiro, depois em touro e em incêndio será dado mais adiante.

[79] *Um touro de doze anos:* touro completo, adulto, de muita força; se atingir mais dois anos, ele regride.

O pequeno velho de pernas serpentiformes disse aos três amigos: “Fujamos desta cidade antes que o touro calamitoso prossiga pelo mato”. Depois, começou a gritar: “Ei!, moradores! Saiam de suas casas, impeçam o touro de alcançar o matagal, do contrário resultará daí uma catástrofe enorme para todo o país!”

Em vez de unirem-se para dominar o touro calamitoso, cada morador armado como um porco-espinho pensou apenas em salvar a si mesmo e à sua família.

O touro, muito mal cercado, empurrou os raros homens que tentavam barrar-lhe o caminho. As ventas no ar, saltitando nos seus cascos, a besta foi direto para o grande matagal. Assim que entrou nas grandes relvas, metamorfoseou-se em uma gigante brasa ardente. A brasa ascendeu palha e madeira. A chama subiu alto, e o fogo se espalhou; em um piscar de olhos abrasou tudo e reduziu o país em cinzas.

Tudo ao redor dos três amigos havia cessado de viver. Eles se deram conta de que foram os únicos a escapar da tormenta. Vendo isso, Demburu perguntou: “Onde estamos, Oh filhos de minha mãe”?

As cinzas responderam: “Vocês estão na entrada do país dos curupiras”.

E uma nuvem vagamente parecida com o velho serpentiforme apareceu, pairando por cima dos três amigos. Disse:

“Eu que vos estou dirigindo a palavra, esta região e tudo o que viram,

somos o nono símbolo do país dos curupiras

Nosso segredo pertence a Kaydara

O longínquo e bem próximo Kaydara

Filho de Adão, passe...”

Os três amigos ficaram felizes por não terem sido carbonizados. Pegaram o primeiro caminho que se apresentou a eles. Seguiram por ele durante quarenta dias e quarenta noites[80], andando quando todo mundo dormia[81] e dormindo quando todo mundo estava acordado e andava.

---

[80] *Quarenta dias e quarenta noites:* 40 é um número sagrado; para os Fulas quando um certo boi tem certas tarefas, e ele vive vinte e um anos, quando morre seus funerários demorarão quarenta noites. O mesmo ocorre quando um homem passa de cento e cinco anos. Entre Bambara, para a iniciação do Komo, oferecem-se em sacrifício quarenta búzios, quarenta cavalos, quarenta bois. Na origem, a palavra Bambara para dizer “cem” é “duas vezes quarenta”.

No quadragésimo dia, antes que o sol estivesse sobre suas cabeças, desembocaram num vale encaixado em altas montanhas. Elas foram esculpidas pelas chuvas e os escoamentos, cada cume tomou a forma estilizada de um ser fabuloso[82].

Assim que os companheiros pisaram nesse vale ouviram vozes cantar em coro em todos os tons:

"Os seres são prisioneiros[83]

Prisioneiros da morte implacável

a morte que debulha o tempo

o tempo que engole a morte

o ar reaviva o fogo

as almas celebram o ofício

os justos pagam o dízimo

de onde vieram, filhos de Kiikala

aonde vão filhotes de Naagara

quem são vocês animais bípedes?"

Hammadi, o mais improvisador[84] dos três, respondeu:

---

[81] *Andando quando todo mundo dorme:* eis uma noção bastante iniciática: fazer sistematicamente o contrário do comum, para de destacar do resto do grupo, porque se está à procura da outra face, do avesso das coisas.

[82] *As montanhas em forma de seres fabulosos:* não se deve estranhar vê-las cantando, assim como os animais, os charcos, as árvores. Primeiro, todos os milagres são possíveis no país dos curupiras; em seguida, é normal que, tendo penetrado no mundo dos "escondidos", os viajantes enxergassem claramente suas manifestações e linguagem. Por fim, lembremos que, para um auditório animista, as coisas ou os animais serem dotados de palavra não chega a ser um fato surpreendente, sendo os contatos entre as espécies vividos como relações naturais e diárias. (Ver Birago Diop: écoute plus souvent les choses que les êtres, la voix du feu s'entend, entend la voix de l'eau, etc.).

[83] *Os seres são prisioneiros, etc.* o canto das montanhas está repleto de mistério, incompreensível a qualquer profano; com efeito, ele é composto de frases inacabadas que constituem perguntas-testes feitas aos viajantes.

[84] *Hammadi, o mais improvisador:* adjetivo que induz a erro aquele que não é capaz de entender, pois Hammadi não improvisa em hipótese alguma, ele responde muito seriamente à canção-armadilha, ele responde a cada pergunta, completa cada frase inacabada com uma desenvoltura e uma precisão que comprovam não suas capacidades literárias, mas seu avanço na iniciação.

Analisemos essas perguntas e essas respostas e suas significações:

A morte mata os seres, o tempo engole minha morte? É um enigma que Hammadi explica indicando seu conhecimento do dualismo fundamental da Natureza; há no homem a morte e a vida, o bem e o mal; do

“A vida e a morte estão em nós

Elas lutam em nós uma contra a outra

Como a água luta contra a terra

E a terra contra a água

Para cada avanço à direita

Corresponde um recuo à esquerda

Todo ganho no Leste se paga

por uma perda no Oeste

Nosso desejo de saber

é um fogo em nós aceso

O vento de vossa ciência

assoprá-lo e o reaviva ainda mais

Celebramos o ofício

---

mesmo modo que o bem e o mal procedem do próprio Guêno, toda coisa tem seu aspecto positivo (diurno) e negativo (noturno); a rivalidade da esquerda com a direita, dos pontos cardinais opostos, é da mesma ordem, assim como a dos sexos, do dia e da noite, etc. Hammadi não detalha aqui todos os dualismos existentes, ele se contenta em mostrar que conhece essa lei cósmica.

O ar atiça o fogo... aqui uma metáfora que Hammadi explicita: vossa ciência aviva nosso desejo de saber.

As almas celebram o oficio... Hammadi responde: Nós já oramos e ao modo ritual Fula.

Quando o leite é derramado por inadvertência, nele se mergulha o dedo e se faz um sinal de cruz! A forma do açoite de leite de 4 galhos (Maa’nde Sirgal).

Os justos pagam o dízimo... Hammadi responde: pagamos o dízimo da manteiga (é a porção que se oferece ao pobre ou ao cavaleiro de passagem para tratar seu cavalo). Em outras palavras: no que diz respeito aos ritos, nós estamos em dia.

De onde vocês vêm? Hammadi responde: da gota de esperma caída na cavidade do sexo feminino (cavidade secreta e fértil).

Aonde vão? Hammadi responde: para a disjunção, a putrefação, o retorno à fonte, isto é, o processo de desintegração do corpo após a morte, e o retorno à terra-mãe de onde o homem veio.

Quem são vocês? Hammadi responde: criaturas criadas, mas criados criadores: com efeito, se o bípede humano é criado por Guêno, ele é o único a poder criar, por sua vez, por conta de sua inteligência (poder inventar coisas que não existiam).

Hammadi conclui: nós não fraquejamos no caminho, isto é, nós suportamos todas as provas, e nós insistimos em continuar a iniciação de Kaydara.

de nossa prece a tempo

Derramamos no lugar

o leite nutritivo e propiciatório

Pagamos o dízimo da manteiga.

Viemos de uma gotinha

caída em chuva maravilhosa

dentro de uma cavidade secreta e fértil

Vamos para a disjunção

para a putrefação

para o retorno à fonte.

Somos criaturas criadas

mas também criados criadores

Não fraquejamos no caminho

Pedimos a paz

Estamos indo até Kaydara

o longínquo e bem próximo Kaydara".

Todo o vale respondeu: "Ele não os frustrará com as recompensas de suas ações. Vão para o Kaydara, o longínquo e bem próximo Kaydara".

Os três amigos adentraram o vale. Viram ao longe dois grandes jatos de água que subiam alto, se cruzavam no céu e recaíam cada qual no lugar onde o outro esguichava.

Nossos amigos andaram até o lugar da exibição[85]. Constataram que os dois jatos de água saíam de dois poços bem cheios. Trocavam assim suas ondas sem deixar cair uma gota no terceiro poço seco que estava entre eles.

Hamtudo exclamou-se: "Oh surpresa! O que significa esse novo fenômeno e por que nunca cai nenhuma gota dos poços abundantes no poço nu de paredes rachadas com ninho de barata, por falta de umidade?".

Os três poços gritaram: "Somos três vizinhos e juntos formamos o décimo símbolo do país dos curupiras.

Nosso segredo pertence a Kaydara

[85] *Exibição*: para melhor mostrar o orgulho dos dois jatos de água.

O longínquo e bem próximo Kaydara

Filho de Adão, passe..."

Os três amigos seguiram caminho. Andaram dia e noite sem se preocupar para onde estavam indo. Estavam atraídos por uma poderosa força invisível. Ela os aspirava literalmente. Eles se introduziam nela, como a água na garganta daquele que bebe, como o ar nas narinas daquele que respira. Não paravam de andar porque não conseguiam mais parar.

No fim do planalto, quase que na saída do vale, os três viajantes viram um homem que recolhia lenha. Toda vez que ele tentava levar seu feixe de lenha, não conseguia sequer levantá-lo. Dava grandes risadas e penetrava na matazinha, onde amontoava em seus braços a lenha que ele acrescentava à sua carga já bastante pesada.

Demburu exclamou: "Eis um que não me parece saber o que deve fazer"!

O homem das lenhas mortas riu muito e disse: "Minha boca tem trinta e dois dentes[86] e tenho trinta e dois anos de idade. Tenho dois olhos e dois condutos auditivos que sequer estão entupidos. Aumento conscientemente o peso de uma carga que já me esmaga. Sei que não sei o que estou fazendo. Você que acredita que sabe, aprenda sobretudo que sou o décimo primeiro símbolo do país dos curupiras.

Meu segredo pertence a Kaydara

O longínquo e bem próximo Kaydara

Filho de Adão passe..."

Nossos amigos acabaram atravessando o vale. Esperavam ver uma imensa planície estender-se à sua frente. Viram exatamente outra coisa. Perceberam, a algumas centenas de metros, uma parede metálica cujo teto se perdia nas nuvens.

Antes mesmo de se recobrarem desta nova surpresa, ouviram no ar uma voz que dizia: "Sou o silfo de corpo vaporoso. Moro nos ares onde voo muito alto. Escondo-me da vista dos filhos de Adão. Oh viajantes, suas vozes de agora em diante terão que ficar muito baixas. Os símbolos que viram não são vãos. Clãs inteiros[87] foram soterrados por

---

[86] *Trinta e dois dentes:* para significar que é um adulto completo, possuindo todas as suas faculdades – a vida de um homem é representada por um corte dividido em blocos de sete anos e cujo ápice é 63 anos, após o que o vigor e as faculdades mentais do homem declinam.

[87] *Clãs inteiros*: isto reforça o poder da tradição.

os ter menosprezado e outros ainda o serão. Só resta a vocês entrar no casebre nojento[88]; ela que será o décimo segundo e último segredo do país dos curupiras".

Logo em seguida um enorme buraco se abriu na terra ao pé da parede e os viajantes foram precipitados para dentro. Esse buraco desembocou em um lugar monstruosamente fedido: estava cheio de excrementos de todo tipo, de moscas, de lagarto, fezes de hienas, etc.

Hammadi e seus amigos penetraram no buraco, mas não demonstraram nenhuma repugnância, e logo em seguida o buraco se transformou em uma vasta peça odorífera no meio da qual tronava, numa cadeira de ouro, um ser de sete cabeças, doze braços e trinta pernas[89]. É o ser sobrenatural Kaydara[90]: Kaydara que muda à vontade de forma sem ter uma que lhe seja permanente.

Hammadi tomou a palavra e disse: "Oh Kaydara, nos somos filhos de Adão; uma força misteriosa nos guiou até aqui; somos seus escravos totalmente submissos".

"Muito bem dito" disse Kaydara, "suas palavras me tocam e me dispõem favoravelmente a vocês ».

Ele chamou um curupira de entre os guardiões dos Tesouros subterrâneos. Ordenou-lhe que desse a cada um dos três amigos tanto ouro quanto fosse preciso para carregar três bois.

Hammadi perguntou: "Oh Kaydara, você poderia nos desvendar o sentido dos símbolos que vimos ao longo do caminho que leva até você?".

---

[88] *A casinha da putrefação*: prova cujo propósito é fazer com que os iniciados percam o que lhes restam de materialismo; eles não devem demonstrar nenhuma repulsa, dominar sua reação natural e, sobretudo, não reclamar. Tal como a criança de um conto Fula que por ter reclamado da sujeira do casebre de um gênio receberá no lugar de três ovos maravilhosos, três ovos maléficos que provocarão calamidades em vez dos benefícios que se esperava.

[89] *As sete cabeças*: correspondem aos sete dias da semana, às sete estrelas da grande e pequena Carroça, às sete aberturas da cabeça; *doze braços*: são os dozes meses do ano (na tradição cabalística são também as doze costelas de cada lado do corpo de Adão); *os trinta pés*: correspondem às lunações, aos trinta dias do mês. Tal como ele se apresenta Kaydara seria a própria estrutura do tempo. Por conta disso gira sem parar sobre seu trono, e que "dá uma do grande sol" (ver página seguinte), pois dizem que o sol é que manda no tempo.

[90] *Kaydara:* a forma sol a qual o deus se aparece aos três viajantes é uma representação do cosmos, que para eles é totalmente incompreensível.

Kaydara disse: "Utilizem bem o ouro[91] que acabo de lhes dar; vocês acharão tudo aquilo que querem, até mesmo a escada[92] que sobe até os céus, e as escadas que penetram até o seio da terra".

O trono em que Kaydara estava sentado girava sem parar, e Kaydara parecia o grande sol. Ninguém podia descrever a sua forma; os quatro pés desse trono[93] dotados de palavra diziam girando:

o primeiro: "grande vento"

o segundo: "terremoto"

o terceiro: "inundação"

o quarto: "incêndio"

Hammadi, maravilhado e intrigado por tudo que viu pelo caminho e na sala misteriosa de Kaydara, decidiu em segredo valer-se de todo seu ouro para penetrar o sentido desses arcanos certamente providos de alta significação.

Kaydara arranjou dois bois a mais para cada um de seus visitantes, para transportar seus tesouros inestimáveis. Um espírito subterrâneo foi encarregado de guiá-los.

Pegaram a estrada de volta e, no meio do caminho, Demburu disse: "Que cada um de nós faça saber o uso que fará de seu ouro".

---

[91] *Utilizem bem o ouro:* condição que Kaydara impõe antes de revelar o sentido dos símbolos, pois "apenas o rico pode realmente revelar quem ele é", enquanto o pobre não tem nem os meios, nem a oportunidade de fazê-lo; e sem dúvida por isso que dizem também que "o ouro é o trono da sabedoria, mas se você confunde o alicerce com o saber, o alicerce cai sobre você e te esmaga". Do mesmo modo, "seja o cavaleiro de sua fortuna, não seu cavalo", pois tudo retorna à sua origem, o cavaleiro conduz sempre sua montaria; ora, a fortuna procede do fogo, então, se ela cavalgar você, o levará ao fogo; o homem por sua vez, pelo fato de proceder da felicidade, se você cavalgar sua fortuna vocês irão juntos para a felicidade. Essas máximas se revelarão exatas na seqüência do relato: aqueles que tiveram uma conduta similar quando na miséria, uma vez abastecidos terão condutas muito diferentes: prova de que a condição imposta por Kaydara não era gratuita. *O ouro*: é o metal esotérico por excelência por conta de sua pureza, de sua inalterabilidade, "com um grama de ouro pode-se fazer um fio comprido o bastante para cercar uma aldeia inteira. Segundo o mito, ele se encontra debaixo de onze camadas de terras e minerais diferentes (cfr. mais atrás do relato). Ele proporciona felicidade quando bem usado, isto é, usado para a busca do saber, senão ele precipita a queda de seu proprietário, metal ambíguo pois comporta ele também contém o dualismo original.

[92] *A escada e as escadas:* símbolo da busca pelo conhecimento exotérico e esotérico.

[93] *As quatro pernas do trono:* são os quatro elementos e anunciam os quatro cataclismos que destruirão o mundo.

Hammadi falou: “Oh você primo Demburu, seja o primeiro a dizer que o uso pretende fazer de sua fortuna”.

Demburu[94] disse: “Vou usar meu tesouro e criar para mim uma grande ordem de chefes de aldeia. Mandarei em muitas aldeias. Vou me tornar um grande senhor. As pessoas falarão de mim, cantarão meus louvores e me temerão. Sequer sofrerei se falarem de outra pessoa pelo país inteiro!”.

Hamtudo[95] disse: “Grande tolo!” Os chefes são mais infelizes do que parecem. Por nada neste mundo serei chefe. Vou fazer um uso melhor do meu ouro. Vou me tornar um grande Diula. Comprarei e venderei. Multiplicarei minhas riquezas de tal forma que se o Kaydara me visse de novo ficaria espantado com minha prosperidade. Os aedos dirão de mim: « Ele enriqueceu durante de uma longa viagem e em razão de suas iniciativas múltiplas. Sua escarcela está repleta. Sua casa é o ponto de encontro dos comerciantes de cavalo. Nas suas estrebarias estão alazões, baios, brancos, cinzentos, pretos de azeviche que se empurram, rincham, pulam. Oh como ele é rico! Que grande senhor ele é! Ele não precisa mais esforçar-se para saciar seus desejos!”

“Quanto a mim” disse Hammadi[96], “Não procurarei ser chefe nem aumentar ainda mais minha fortuna. Sequer desejo nadar na opulência. Estou decidido a gastar toda a minha fortuna, se for preciso, para conhecer a significação dos símbolos e enigmas do país dos curupiras. Não tenho nenhum outro sonho na mente. Para uns, meu desejo parecerá pura loucura, para outros parecerá modesto demais. Para mim, é a maior e mais proveitosa meta que um homem poderia se propor nesta terra”.

Empurrando à frente deles seus nove bois carregados de um ouro de pureza incomparável, os três amigos se despediram do espírito subterrâneo enviado por Kaydara para reconduzi-los ao caminho que leva ao país dos filhos de Adão.

O país dos curupiras parecia afastar-se deles recuando. Os três amigos se sentiam num barco que se afasta da margem: parece que é a margem que se afasta!

---

[94] *Demburu:* demonstra a ambição pelo poder e pelas futilidades da glória humana; só se falará de mim no país. Já são previsíveis o crescimento do orgulho, da tirania, da intolerância.

[95] *Hamtudo:* almeja alegrias mais concretas, mais materiais – a desenvoltura, a opulência pelas quais ele terá o espírito de lucro e o egoísmo necessário.

[96] *Hammadi:* é o único que possui a estirpe do iniciado.

O país dos curupiras desapareceu no horizonte. Um lado do céu desceu como uma cortina para escondê-lo dos homens. Hammadi e seus dois amigos chegaram à entrada de uma grande aldeia de casas ricas e muito bem construídas.

Quiseram entrar ali e acampar durante três dias. Mas da mesma forma como no quarto símbolo do país dos curupiras, nenhum estrangeiro tinha acesso à aldeia.

Os viajantes não sabiam o que fazer nem aonde ir. O sol tinha encerrado dois terços da sua etapa. Logo ia escurecer. A noite chegava com grandes passos. Ela surpreenderia nossos novos ricaços e os abandonaria à mercê dos vândalos.

Os três amigos discutiam sobre o melhor a fazer, quando um cativo curupira albino, zarolho do olho direito, corcovado pela frente e por trás, saiu da cidade correndo tanto quanto lhe permitiam suas duas pernas de joelhos cambaios.

Ele disse: "Ei, viajantes! O rei do país meu mestre, manda dizer-lhes pela minha boca fiel, eco da boca dele, que acampem na sombra das três grandes samaúmas ali adiante. O rei responde por suas vidas e seus bens".

Os viajantes, com a morte na alma foram obrigados a aceitar essa oferta. Foram aos lugares indicados. Encontraram ali três imensas samaúmas de galhos vigorosos. Derramavam no chão uma sombra tão espessa que nenhum raio do sol a perfurava. As sumaúmas estavam plantadas a uns trezentos côvados da cidade proibida. Mil pássaros aninhavam nos galhos e milhares[97] de insetos pululavam no chão.

Do tronco da samaúma sobressaiam uma espécie de paredinhas laterais. Entre essas saliências havia se formado uma cavidade que escondia um homem[98] que mal se podia enxergar logo de cara. Hamtudo e seus amigos se instalaram. Sentiram-se em paz apesar de estarem expostos aos grandes ventos.

Quanto a Hammadi, começou a escrutar as três árvores, ouvindo ao mesmo tempo o gorjeio dos pássaros como se entendesse sua linguagem. Após um exame minucioso,

---

[97] *Mil pássaros e insetos:* com o intuito de rechaçar os viajantes, de desencorajá-los a se instalar debaixo da árvore.

[98] *O homem escondido na cavidade da árvore:* é um pequeno velho monstruoso de feiúra e sujeira, mais horrendo ainda do que o cativo albino que levou até ele os viajantes atormentados; na África (desta vez pode-se generalizar) toda deformidade é sinal de mistério, quer maléfico quer benéfico; no entanto, assim como a deformidade, a anomalia é sempre muito repugnante, é o lugar predileto para nele esconder as coisas muito preciosas, que exigem um esforço para serem obtidas. Isto explica o respeito misturado com temor que a sociedade africana demonstra, sentir em relação ao louco, ou aleijado, sobretudo aos cegos reputados capazes de ver a outra face das coisas.

achou ter percebido uma forma humana. Mas o ser estava tão imóvel que parecia uma estátua de madeira colocada ali para algum ofício sagrado.

Hammadi se aproximou e identificou o ser apoiado contra o tronco da samaúma. Era um pequeno velho coberto de farrapos sujos. Sentado, o rosto voltado para o nascer do sol,[99] ele olhava fixamente o céu sem piscar os olhos. Parecia esperar o aparecimento de um astro ou de qualquer coisa celeste.

Mas, completamente absorto, que parecia que continuava sendo mestre absoluto de seus membros[100]. Todos os seus gestos eram deliberados, nenhum era executado espontaneamente, sem controle preciso.

Após um longo momento de observação, Hammadi percebeu que o velho estava tão absorto que não seria o primeiro a dirigir a palavra a quem quer que fosse.

Hammadi se aproximou respeitosamente dele, arriscou um cumprimento deferente nos termos seguintes: "Bom dia[101], meu bom pai".

O velho parecia surdo, pois nada respondeu.

Hammadi várias vezes renovou seu cumprimento[102]. Foi em vão. O velho permanecia impassível.

Sem se cansar, Hammadi continuava, o velho permanecia implacavelmente mudo. Sequer olhava para seu interlocutor.

Demburu se irritou, pegou Hammadi pelo ombro e lhe disse com irritação mal dissimulada: "Pelo amor de Deus meu amigo, não aja como um louco com os demônios. O que você espera desse monstro de cabelo tinhoso em que se aninham pulgas e baratas se reviram?".

---

[99] *O nascer do sol:* é a direção de Kaydara: dizem que "a notícia vem sempre da direção do nascer do sol", e mais geralmente presume-se que os Fulas vêm do Leste (para os Fulas do Oeste africano) e voltam para o Leste até Camarões.

[100] *Controle dos membros:* é um dos graus da iniciação. Cada gesto é querido, deliberado; na seita Tijania, quando se recita a oração chamada "pérola da perfeição" mantém-se uma imobilidade completa; da mesma forma, Tierno Bokar, que havia feito uma síntese entre o Islã e a iniciação Fula, podia ficar na mesma posição durante o tempo todo de seu ensino, dizia-se então que "ele estava límpido como óleo de amendoim". O controle dos membros não é um exercício fortuito; como em toda ascese, é um treino, "pois o domínio do corpo facilita o da alma".

[101] *Bom dia:* não é comum, pelo contrário, é um exorcismo de palavras mágicas.

[102] *Vários cumprimentos sem resposta:* constituem uma prova de humildade, bastante comum na sociedade Fula: o velho testa o jovem e convém que o jovem persista sem impaciência para arrancar-lhe a resposta.

Hammadi não deu atenão à rudeza de seu amigo. Ficou surdo às suas objurgações, assim como o pequeno velho permanecia insensível ao seu cumprimento.

Demburu disse: "Oh Hammadi, você ficou realmente estranho! O que você espera tirar de um louco-mudo? Estou temendo por sua razão[103], ela soçobra cada vez mais desde nossa entrevista com Kaydara, o ser qualificado longínquo e bem próximo!».

Hammadi continuou oferecendo seu bom dia ao pequeno velho.

Vendo isso, Hamtudo[104] explodiu de riso e disse: "Hammadi quer que o possuído lhe faça crescer chifres de gênios malévolos. Quer que o pé bifurcado ande por cima de seu corpo".

Hammadi não deu a mínima importância à maldosa brincadeira de seus amigos. Pelo contrário, aproximou-se do pequeno velho para examiná-lo mais de perto[105]. Viu que aranhas minúsculas haviam tecido suas teias nos cabelos dele; brotinhos de relva e todo tipo de sujeira que carregam os ventos haviam se depositado em seu duro cabelo tinhoso. Constatou, além disso, que seu busto era duas vezes mais comprido que seus membros, e que o quadril direito era duas vezes mais espesso que o esquerdo. As plantas dos pés também eram deformadas, um dos pés era disforme, o outro, aleijado. O velho era estrábico dos dois olhos - o esquerdo convergente, o direito divergente. Sua testa era tomada de uma corcunda sanguínea e suas costas devastadas por uma protuberância cuja saliência passava a cabeça.

Hammadi começou a tirar os piolhos dos cabelos e dos farrapos do pequeno velho. Limpou todo seu corpo, até que ficasse completamente limpo de teias de aranhas, pulgas e baratas. Começou a massageá-lo bem delicadamente[106] e fazendo isso ousou mais uma vez: "Bom dia, meu pai."

---

[103] *Estou temendo por sua razão:* com efeito, Hammadi parecia louco, e isso é normal, pois a sabedoria iniciática parece loucura para o bom senso vulgar. Dizem que há três tipos de loucos: o que tinha tudo e perdeu tudo repentinamente; o que nada tinha e adquire tudo sem transição; por fim, o louco doente mental; poder-se-ia acrescentar um quarto louco à essa classificação popular: o que tudo sacrifica para adquirir a sabedoria, como não cessará de fazer Hammadi, o iniciado exemplar.

[104] *Hamtudo:* e Demburu têm a mesma reação diante do velho: ambos pensam que se trata de um gênio maléfico que não se deve provocar (sudibe = tanto os invisíveis bons quanto maus).

[105] *Retrato do pequeno velho:* veja página precedente. Pé equino: consiste em andar apenas na ponta dos dedos do pé; pé talude: anda somente sobre o calcanhar.

[106] *Hammadi começou a massageá-lo:* massagear o corpo de um chefe ou de um superior é uma marca de respeito; se este último recusar a massagem, ele ofende o inferior. Existem três tipos de massagem: pode-se

Sem olhar para seu interlocutor, nem mover parte nenhuma de seu corpo, o pequeno velho disse: "Quando mãos experientes e educadas massageiam delicadamente as partes de um velho corpo ancilosado, a circulação de um velho sangue coagulado ativa-se e a língua quebra o entrave que a prendia: Bom dia, filho paciente e precavido".

De tão contente, Hammadi não sabia onde se meter. Ainda que tivesse se tornado o rei de todas as terras firmes, das águas doces e salgadas de todo o universo, não teria ficado tão feliz.

Assim, a perseverança de Hammadi triunfou sobre o silencio do pequeno velho. Para grande surpresa de Hamtudo e Demburu, o pequeno velho começou a falar muito familiarmente com Hammadi.

Este disse ao velho: "Meu pai, sua barriga deve estar te aborrecendo neste momento, pois desde ontem não lhe vi comer nenhum alimento. Dê-me o grande prazer de aceitar este pequeno metal para comprar umas roupas e também alguma comida".

O pequeno velho respondeu: "Não, obrigado[107]. Nada fiz por você que me faça merecer essa moeda. Aliás, nem sequer estou com fome. Sou formado para ficar muito tempo sem comer nem beber. Quanto às minhas roupas, meus farrapos me bastam para esconder minha nudez. É o essencial e me sinto muito à vontade com meus trapos".

Hammadi então disse: "Meu querido pai, tenho um pedido a lhe fazer".

"Vá em frente!" respondeu o pequeno velho, "e não demore, pois não tenho mais muito tempo[108]. Logo a estrela vai aparecer. Devo segui-la assim que ela tiver cintilado. Ela deve me conduzir para junto de Kaydara, o longínquo e bem próximo Kaydara".

Hammadi exclamou: "Oh meu pai, você também vai a Kaydara? Então se é assim, poderia me dar um ensinamento que guardarei como um precioso conselho?"

"Certamente, estou disposto a lhe dar um conselho, mas com a condição de que pague muito caro a lição" [109].

---

massagear para curar, massagear para respeitar e massagear para brincar (acariciar uma mulher ou uma criança).

[107] *O velho recusa o ouro:* é um trecho não muito apreciado pelos aedos, pois é dirigido contra eles, ou melhor, contra um abuso ao qual eles se prestam muita facilmente. Para Hammadi, essa recusa é um sinal de que o velho não é um mendigo, mas sim um asceta, portanto um mestre a quem poderá pedir um ensinamento.

[108] *Não tenho mais muito tempo*: o velho sabia então o que esperava.

“Se depender apenas disso, Oh meu pai...”.

“O que me oferecerá?”

“Te darei um boi carregado”.

“De que está carregado?”

“Ele está carregado de ouro puro”.

“De quem conseguiu esse ouro? [110]”

“Do ser sobrenatural Kaydara.”

“Está bem, meu querido filho, na estação das chuvas tome cuidado para não fazer uma viagem à tarde”.

“Entendido meu pai. Deseja acrescentar mais alguma coisa a essa lição?”

“Está pronto a pagar de novo?”

“Estou, querido pai, eu lhe darei um segundo boi carregado de ouro como o primeiro. As duas cargas têm mesmo valor e mesmo peso, e têm a mesma quantidade de ouro”.

O velho esboçou um grande sorriso e disse: “Oh filho e adepto atencioso, por nada nesse mundo você transgredirá um interdito que data de séculos”.

Hammadi continuou: “Está entendido, meu pai, mas estou longe de estar saciado de seu ensino, por isso peço mais uma lição”.

“Pagará esta lição como as demais? E quanto pagará?”

“Eu a pagarei pelo mesmo preço, isto é, lhe darei meu último boi e sua carga de ouro”.

O velhinho explodiu de rir[111]. Depois tossiu gravemente e espirrou três vezes como se tivesse aspirado tabaco pelas narinas. Duas grandes lágrimas correram por suas

---

[109] *Que pague muito caro:* é necessário ter o espírito grosseiro de Demburu e Hamtudu para considerar essa exigência do velho como cobiça; Hammadi não se engana e sabe que se trata de mais uma prova; é a única maneira de o iniciador saber se o iniciado sabe da importância da lição que pede, e quanto está disposto a pagar por ela. Vê-se que Hammadi não se importa com o preço.

[110] *Com quem conseguiu esse ouro:* pergunta ritual para que Hammadi legitime sua propriedade; uma doação é uma propriedade legítima. Se quisermos encontrar Khadrou, o iniciador muçulmano, é preciso ganhar os bens com os quais lhe pagamos.

[111] *O velho ri e depois chora:* sinal de sua emoção diante do adepto tão convencido que lhe oferece toda a sua fortuna em troca de três conselhos. Em outro sentido, dizem que o saber sempre precisa de lágrimas.

bochechas e foram perder-se na sua barba eriçada. Abaixou a cabeça olhando o chão. Aí, pela primeira vez, fixou em Hammadi seus olhos estrábicos, convergente e divergente.

Diz: "Hammadi, meu próprio filho ávido de saber, nunca julgará com base em uma simples suspeita. O primeiro filho de Satanás[112] tem nome: precipitação, e seu caçulo se chama: suspeitas".

Hammadi respondeu: "meu pai, não tenho mais a lhe propor, no entanto ficaria feliz se me desse mais um conselho".

"Lamento, meu filho. Mãos vazias não podem tirar a água do poço. Você não tem nada a oferecer, não há mais lições a receber".

O velho diz isso com um grande desprezo pelas convenções habituais aos filhos de Adão. Em seguida saiu de seu cantinho e pediu a Hammadi, cúmulo do cinismo, que o ajudasse a pôr no caminho seus três bois carregados de ouro.

No mesmo instante, uma estrela imensa[113] apareceu. Ela dissipou a grande escuridão[114] que acabava de invadir toda a região. Sua luz atravessou o espaço. Iluminou o caminho do Leste que o velhinho havia tomado. Quando ele sumiu no horizonte, Hamtudo e Demburu gritaram com um quê de triunfo: "Ele te ludibriou, ele te arruinou!".

Foram pegos de um riso inextinguível. Seguravam suas costas. Torciam-se e, rindo, diziam: "Oh Hammadi, seu preceptor dá lições que valem ouro amarelo maleável! E com certeza você deve estar agora mais cheio de bons princípios do que seus três bois estavam guarnecidos de metal precioso".

Demburu disse: "Pois você se recusou a me ouvir, eis agora você completamente despojado. Você há de convir, não é?".

Hammadi não achava nada para opor aos sarcasmos poucos caridosos de seus amigos. Mas estava muito longe de se arrepender de seu gesto. Se tivesse mais recurso e oportunidade teria pago ainda mais cargas de bois quanto o velhinho teria lições a lhe ensinar.

---

[112] *Satanás:* não se trata aqui do anti-Deus; isso não existe, ninguém é contra Guêno; trata-se de um espírito maligno, um mau conselheiro. A palavra Seytaani é um uso adotado do Islã.

[113] *A estrela:* entre os pastores, chamam-na: estrela do pastor; mas é a mesma que chamam de estrela do lavrador ou estrela da manhã; será ainda ela a estrela iniciática de manhã no Leste, e pela tarde no Oeste?

[114] *A escuridão:* entretanto em princípio estamos de manhã; portanto é um ilogismo desejado que simboliza seja o mistério, seja a ignorância humana.

Na tarde do terceiro dia de sua chegada sob as samaúmas, ou seja, no dia mesmo em que o velhinho os deixara, Demburu e Hamtudo disseram a Hammadi: "Vamos ter que ir embora daqui por medo de que um segundo descendente de Satanás, mais astucioso que seu professor de bons princípios, venha nos infligir lições mais caras que as suas. Passaremos bem sem isso. Não precisamos sequer ser sábios, nem em máximas nem em adágios".

Hammadi exclamou: "Eu imploro meus amigos, deixem sua partida para amanhã. Entramos no período da estação das chuvas. As estrelas que a anunciam percorreram esta noite o céu em todos os sentidos e deixaram nele rastros paralelos indubitáveis. Acontece que, meu mestre que vocês chamam de velhinho da coluna vertebral desviada, que é motivo de tanto riso, disse-me o seguinte: "Filho meu, na estação das chuvas nunca faça uma viagem à tarde". Esta lição, que me custou uma quantidade de ouro equivalente a uma carga de boi, dou-a a vocês gratuitamente e por camaradagem. Sei que, por natureza, as almas dos homens estão inclinadas à avareza. Não desejo de forma alguma fazer parte daqueles que escondem o tesouro que Guêno lhes deu. Sigam meu conselho, adiem sua partida para amanhã. Haverá sempre tempo de irmos embora daqui. Juntos viemos aqui, juntos devemos partir".

"Com certeza Hammadi, já que você nada tem a transportar pouco lhe importa que saiamos daqui esta noite, amanhã, ou mesmo no ano que vem!" gritou Hamtudo. Demburu acrescentou: "Para lhe agradecer Oh novo poço de ciência cavado na rocha, esperaremos aqui até que as galinhas tenham dentes de gato e que os oceanos endureçam como pedregulhos!"

Hamtudo e Demburu se olharam. Piscaram os olhos e Demburu disse: "estação das chuvas ou não, decidimos ir embora daqui esta tarde e será nesta tarde que iremos. Você só tem uma coisa a fazer: pegar seu bastão, o único bem que lhe restou de tudo o que ganhou no misterioso país de Kaydara, colocá-lo horizontalmente em seus ombros e passar os braços por cima dele; e você nos seguirá como um burro sem carga. Você nós contará com todos os detalhes os contos-do-vigário que seu mestre esfarrapado, corcunda nas costas, corcunda na nuca e pés deformados lhe ensinou em troca de ouro amarelo maleável!".

"Juramos, por Guêno Hamtudo e eu, que um aspirante canalha não achará uma segunda vez, duas pessoas e que seis cargas de ouro não serão vítimas uma vez mais de

consequências desagradáveis. Não repetiremos essa história assombrosa. Agora você está esclarecido e cabe a você escolher".

Hammadi respondeu com mais tristeza do que hesitação: "Escolho passar a noite aqui. Alcançarei vocês amanhã pela manhã. Um homem sem carga[115] andará sempre mais rápido do que uma caravana de seis bois pesadamente carregados de ouro".

Hamtudo e Demburu carregaram seus seis bois e partiram no momento em que o pôr do sol se encontrava a altura da testa[116].

Hammadi ficou sozinho debaixo das grandes samaúmas de folhas tão apertadas que nem a chuva nem a luz conseguiam transpassá-las.

Alguns instantes após a partida de seus amigos, Hammadi viu uma fila de homens carregando varas, cipós e feixes de sapé sair da aldeia e dirigir-se até ele.

Aquele que parecia ser o chefe deles perguntou com uma visível inquietação: "Aonde foram seus companheiros com seus animais?".

Hammadi, para quem a pergunta estava sendo feita, respondeu: "Pegaram este caminho e se foram como vieram".

"Desafortunados aqueles que empreendem uma viagem à tarde durante a estação das chuvas e especialmente no primeiro dia desta estação. Esta noite o céu deixará suas comportas completamente abertas. Um dilúvio cairá sobre a terra. Os ventos estarão desenfreados. O trovão estrondeará. Espantará os carniceiros e as feras, os quais fugirão de seus antros e tocas para buscar refúgio em outro lugar".

"Quanto a você, o rei de Nâana-Kodo[117] nos encarregou de construir um abrigo para lhe proteger da chuva calamitosa[118] que caíra esta noite sobre toda a terra, numa extensão de três meses de marcha de um camelo adulto bem adestrado para a corrida".

---

[115] *Um homem sem carga:* dizem "dança bem aquele que não tiver com carga". (Nieztsche conheceria Kaydara?)

[116] *O sol à altura da testa:* modo de indicar as horas; há também: o sol no meio da cabeça (meio-dia), o sol à altura de uma ou duas lanças, quando a sombra de todas as coisas se encolhe sob de seu pé, quando a sombra tem duas vezes o comprimento do homem, etc.

[117] *Nâana-Kodo:* significa "Não deixe entrar um estrangeiro" é o nome da aldeia proibida.

[118] *Chuvas calamitosas:* porque são destruidoras; dizem: "é preciso ter água, mas é preciso saber qual agua".

Em um piscar de olhos, os habitantes de Nâana-Kodo construíram uma grande casa de sapé solidamente trançada e bem aconchegante. Desejaram paz a Hammadi e voltaram à sua aldeia assim como chegaram.

Hammadi achou na casa tudo que poderia precisar para uma noite que se anunciava úmida e agitada.

Baylo-Kammu[119] tinha, na hora em que o sol se aproximava do zênite, cavalgado seu garanhão aéreo, uma massa de ligeiras nuvens. Ele alcançou sua forja situada numa outra nuvem mais espessa, construída entre terra e céu sobre uma base horizontal pintada de preto.

Lá, Baylo-Kammu começou a acionar os foles de sua forja. À medida que a lareira se ascendia, o calor ficava mais implacável na terra. Homens e animais transpiravam e ficavam nervosos.

Nuvens servis percorreram o espaço para chegar à fonte celeste da qual tiraram muita água e beberam abundantemente. São estas nuvens ébrias de água que começarão a urinar e a vomitar na terra para puni-la de seus erros ocultos.

Baylo-Kammu pôs-se ao trabalho. A massa dele batendo na bigorna fazia jorrar faíscas. Hammadi pôde assim observar raios de seis espécies cujos clarões o atingiram antes das chuvas; havia aqueles que espalhavam o calor e aqueles que se ramificavam como os galhos de um imenso caicedra descendo até o chão; Hammadi discerniu, dentre eles, outros entravados entre duas nuvens, como uma rede de trilhas rompidas numa vasta planície; Hammadi ficou maravilhado pelos raios fosforescentes como grãos de um colar misterioso que uma força sublime fazia surgir um por um distraída entre o céu e a terra[120].

Se os raios estendidos em um grande tapete branco o haviam ofuscado, nunca Hammadi esqueceria o brilho súbito da bola de fogo que lhe apareceu como que para iluminar seu espírito.

---

[119] *Baylo-Kammu:* ferreiro do céu; operário de Guêno, é o chefe dos ferreiros, sua forja é o raio; ele se encontra numa certa nuvem de base horizontal, precursora da tempestade; por isso, quando ela aparece, dizem que Baylo-Kammu entrou na sua forja. Quando se quiser abortar uma tempestade, o ferreiro da aldeia é que fará a encantação. Existe entre os Fulas pastores e ferreiros uma série de interditos decorrentes de suas origens comuns.

[120] *Descrição dos raios e da tempestade:* trecho muito literário, que pode surpreender num texto iniciático, mas a mística não exclui a estética. O leitor terá notado que neste relato em particular a poesia nunca perde seus direitos.

Após esse belo espetáculo de luzes variadas, a tempestade estourou. O céu atacou a terra de todos os lados com seus empurrões de ventos, suas trombas d'água, sua artilharia de relâmpagos.

Hammadi teve apenas que fechar a porta de sua casa para não sentir nada. Pôde dormir como um homem sem arrependimento, um filho abençoado por seus dois genitores. A noite para ele foi mais que doce, foi suave.

Não se deu o mesmo com Hamtudo e Demburu, que em toda sua existência nunca sofreram tantos suplícios físicos e torturas morais. No momento em que partiram de Nâana-Kodo, o vento do Oeste havia esfriado um pouco. Mas assim que perderam de vista a aldeia, uma mão misteriosa desatou os pés do vento do entrave que os bloqueava.

O ar liberado começou a murmurar às árvores dos bosques. Acariciou suavemente suas folhas, essas mil orelhas que os galhos estendiam para melhor ouvir o zéfiro assoviar.

Mas bruscamente o diabo atacou o ar, que se revoltou e abriu as três portas de suas guarnições: a do amanhecer liberou Tufão, a do poente cedeu o caminho à Tromba, enfim, a do centro, chamada Tornado "saia e ataque".

Estes três ventos se misturaram, ficaram barulhentos, começaram a mugir e a torvelinhar com uma velocidade vertiginosa. Enfiaram-se por todos os lugares, levantaram o que era leve e escalaram o que era pesado e alto. Finalmente, ciclone pariu Borrasca. Este filho violento começou a arrancar as árvores e a quebrar os cumes das montanhas escarpadas. Então, Tornado mandou e Rajada desencadeou suas descargas rápidas e sucessivas. A terra pareceu subir até o céu, que descia bem baixo em seu encontro. Entre os dois grandes espaços, homens e bestas e objetos pareciam palhinhas sobre um mar em fúria.

Os bois de Hamtudo e Demburu passaram toda a noite a rolar de baixo para cima e vice-versa, entre barrancos, taludes e montículos. E os dois homens, como penas, foram arrebatados e atirados contra milhares de obstáculos cortantes.

O raio caiu sobre uma árvore na qual um casal de leões[121] se havia refugiado. O macho foi morto na hora. A fêmea atirou-se ao acaso. Deparou-se com os dois homens que rodavam como tonel, empurrados pelos ventos. Acreditou ter encontrado o assassino de seu macho; atirou-se sobre o primeiro, que estava ao alcance de suas patas, torceu-lhe

[121] *Casal de leões:* não se trata de um acaso, mas sim de um espírito punitivo enviado por Kaydara.

o pescoço; lavrou-lhe a barriga e dobrou seus intestinos. Era o pobre Demburu. Ele morreu gritando: "Oh viagem de tarde na estação das chuvas... é verdade que não se devia... Hammadi, onde você está? [122]".

Assim que Demburu faleceu, a tormenta parou como por encanto. O sol se levantou radioso e Hamtudo pude recuperar os seis bois da caravana. As cargas de ouro estavam intactas. Ele se sentou numa pedra e começou a chorar sobre o corpo de seu companheiro.

Dava as costas à trilha. Dizia: "Oh Demburu, por que não seguimos o conselho de Hammadi? Começo a acreditar que o velhinho da coluna vertebral deformada não estava tão louco quanto parecia. Nós é que fomos imbecis. Só Hammadi entendeu, ele ganhou de nós. Se pelo menos Hammadi estivesse aqui. Ele me ajudaria a sepultar o nosso amigo comum. Herdaria seu ouro, pois, daqui para a frente, vou contentar-me-ei com minhas três cargas".

Hammadi, que acabava de chegar ao local e tinha ouvido tudo, disse: "Oh Hamtudo, eis-me pronto a enterrar contigo Demburu, e também a lhe deixar a herança dele, meu bastão me é suficiente".

Hamtudo correu ao encontro de Hammadi e colocou sua cabeça contra o peito dele; gemeu feito um moleque punido.

Hammadi contou a seu amigo como os moradores de Naâna-Kodo vieram momentos antes da tempestade construir-lhe um abrigo, e como após uma boa noite havia retomado o caminho sem o menor aborrecimento.

Os dois companheiros enterraram o cadáver de Demburu, e Hammadi herdou os três bois deixados pelo defunto. Depois disso, seguiram caminho.

Perto da noite, chegaram a um braço do rio chamado Saldu Kêerol[123]. Um barqueiro equilibrava-se numa canoa talhada em uma única peça de um tronco gigantesco.

---

[122] *Demburu:* entendeu muito bem a lição e parece voltar à cautela que consiste, no seu caso, em seguir os conselhos daquele que é mais avançado do que ele em iniciação; mas seu arrependimento durará pouco.

[123] *Saldu-Keerol :* traduzido literalmente: "conexão do limite" ; com efeito, é o limite do país de Kaydara. Os viajantes retornam ao país dos visíveis, mas veremos que apenas Hammadi atravessará a fronteira. Não se navega impunemente no domínio do esoterismo e, se não se souber ler os signos e escutar os avisos velados, estar-se-á negando a matéria por demais perigosa para um espírito atordoado e imprudente: o sentido da desgraça de Demburu e de Hamtudo é talvez que teria sido melhor para esses dois homens, valentes mas vulgares, nunca terem se aventurado ao país de Kaydara, pois eles não tinham nem a

Hamtudo se dispôs a atravessar andando, pois o fundo aflorava num certo lugar. O barqueiro o deteve. Disse-lhe: "Todo filho de Adão que vem na margem onde nos encontramos deve necessariamente utilizar esta canoa e pagar um pedágio. Quanto aos animais de carga, para eles não há nenhum interdito. Podem atravessar com seus próprios meios, não correm nenhum perigo".

Hamtudo ficou nervoso. Perguntou: "Quanto devo pagar?".

O barqueiro tirou uma pequena medida de seu alforje e disse: "Uma só medida cheia de pó, farina ou grãos da matéria que você transporta".

Hamtudo explodiu de riso. Disse: "Você quer que eu pague esta medida cheia de ouro como preço de uma travessia? E se meus bois estiverem carregados de ouro?".

"Eh! Então será com ouro que você pagará. Se fosse cinza ou pó seria a mesma coisa. É uma instituição que data de mil anos. Não se a viola impunemente".

Hamtudo, esquecido de tudo que havia jurado sobre o cadáver de Demburu, levantou a voz: "Interdito ou não, não pagarei nunca uma medida de ouro por uma travessia que eu posso fazer a pé sem abrir o bolso".

Hammadi interveio e disse: "Hamtudo, já que é um interdito tradicional... O meu mestre, o pequeno velho de coluna deformada[124], disse me "Por nada neste mundo você transgredirá um interdito que data de séculos"; proponho-lhe então que quitemos o pedágio cobrado e peguemos a canoa apropriada".

"Não Hammadi, este barqueiro é um bandido. Não faz senão explorar o medo dos homens para enriquecer. Não cederei a imposições".

Hammadi respondeu: "Oh barqueiro, aproxima sua canoa, meu amigo e eu vamos pegá-la; pagarei pelos dois".

---

envergadura intelectual nem a grandeza moral para assumir tal destino; a conquista do ouro esotérico os fez perder-se mais seguramente do que se tivessem tentado enriquecer por seus próprios meios humanos, e num mundo em que se aplicavam os raciocínios comuns à média dos filhos de Adão. É isto que justifica talvez, além de todos os argumentos sociológicos já apresentados, a tendência africana de guardar o Saber sob o matagal, de não difundi-lo senão a conta-gotas, mesmo com o risco de ele se perder, como é o caso hoje em dia, para confiá-lo apenas àqueles que são dignos dele, pois só eles poderão usá-lo no bom sentido. Essa concepção, que é obviamente oposta à concepção ocidental moderna, é compreendida no entanto quando pensamos em certos usos mortíferos bastante modernos, eles também de uma "ciência que ficou sem consciência".

[124] *O pequeno velho de coluna deformada:* o apelido na boca de Hammadi vira provocação, melhor, um título de glória.

Hamtudo gritou: “Por Guêno, não pagarei nada e tampouco você pagará para mim, Oh Hammadi!”.

Juntando o ato à palavra, Hamtudo empurrou o barqueiro que o segurava pela mão para impedi-lo de entrar na água. Levantou rapidinho sua calça e entrou decididamente na onda. Depois do décimo primeiro passo, quis dar o décimo segundo, hop! Sentiu-se afundar, gritou: “Socorro!”. O barqueiro disse simplesmente com uma cínica impassibilidade: “Só a morte instantânea o trará socorro!”.

Antes que Hammadi se recuperasse de sua primeira surpresa, Hamtudo havia sido completamente engolido e Hammadi apenas pode olhar com espanto as bolinhas brancas que se erguiam à superfície da água para indicar a tumba liquida de seu amigo.

Com tristeza Hammadi entrou na canoa e, uma vez do outro lado do rio, disse ao barqueiro: “Devo-lhe duas medidas[125], não é?”.

“Sim, com certeza” respondeu o barqueiro.

“Então! Você me atravessou com a canoa da salvação e eu, para lhe pagar como se deve, ofereço-lhe não as duas medidas às quais você tem direito, mas as três cargas de ouro que pertenceram ao Hamtudo. Assim, você poderá voltar para sua casa, descansar de um emprego duro que não rende nada, uma vez que você pode ficar 220 dias[126] sem ter um cliente”.

O barqueiro olhou Hammadi de baixo a alto, e de alto a baixo[127], da esquerda à direita e da direita à esquerda. Disse: “Com certeza seu companheiro, chorando[128] sobre o cadáver de Demburu disse “Onde está Hammadi, ele é vencedor”. Sim, eu também digo, Hammadi é vencedor”.

Hammadi não compreendeu esse monólogo do barqueiro. Disse-lhe: “Bom barqueiro de Saldu-Keerol, o que me diz?”.

---

[125] *Duas medidas:* com efeito, ele prometeu duas medidas ao barqueiro; e, mais uma vez, Hammadi prova seu desinteresse pela riqueza em nome da qual seus amigos arriscaram e perderam a vida.

[126] *220 dias:* para dizer muito tempo; é um número sacrificial e uma expressão corrente na linguagem iniciática; na língua ordinária, dir-se-á cem ou mil dias.

[127] *Olhar de baixo a alto:* espécie de benção ritual, não indica a cruz e sim, os quarto pontos cardinais.

[128]*Com certeza seu companheiro, chorando...*: ao citar as palavras de uma cena à qual não assistiu, o barqueiro se traiu: ele não é um barqueiro qualquer; mas Hammadi não compreende, pois não havia ouvido as palavras de seu companheiro, pois não havia ainda chegado ao lugar.

O barqueiro respondeu: « Digo que não devo, não posso e não quero receber de você senão minhas duas medidas. Dê-me-as e guarde suas seis cargas".

Hammadi saiu da canoa e pegou a medida do barqueiro. Encheu-a duas vezes de pepitas de ouro e a entregou ao barqueiro.

Uma vez o ouro entregue nas mãos do barqueiro, este tirou uma faca especial de seu alforje. Perfurou sua canoa por debaixo da linha de flutuação e afundou-a[129]. Depois disso, sentou-se na margem do rio. Começou a amassar a lama negra. Engoliu uma dúzia de bolinhas de terra[130] e sua barriga ficou proeminente e repugnante como um abscesso maduro. Passou a palma da mão direita sobre a barriga e a esfregou tão energicamente que ela se ascendeu[131] e todo seu corpo tornou-se uma tocha viva. Levantou-se e se dirigiu até a água. Andou em cima dela como sobre a terra firme. Segurava na mão o ouro pago por Hammadi. Chegando ao meio do rio, disse: "Oh metal de alto preço, você provém do seio da terra, você voltará para ela pela água. Oh Espíritos guardiões das fronteiras do país dos curupiras, recebam o dízimo que deve pagar os que extraem nosso ouro. Hammadi pagou, ele poderá de agora em diante gozar do resto de seu metal agora legítimo[132]".

Após dizer isso, o barqueiro se transformou em um ciclone e se esvaneceu nas torrentes. Hammadi não duvidou mais de que o braço do rio e seu barqueiro simbolizavam os últimos mistérios do país dos curupiras.

---

[129] *O barqueiro afundou a canoa:* ele suprime, para Hammadi e o ouro que ele leva, o meio de retornar ao país de Kaydara.

[130] *Comer a terra:* simbolismo obscuro; o sacrificador prova em geral a terra; do mesmo modo, é recomendado as mulheres grávidas comer um pouco de terra (encontramos o mesmo costume no Camarões do oeste).

[131] *A barriga ascendeu-se:* será o fogo nascido da terra comida, que a água apagará por sua vez? De novo uma alusão ao processo de destruição pela entredevoração dos elementos.

[132] *Ouro legítimo:* com efeito, para que o ouro de Kaydara não seja arrebatado pelos espíritos do país dos curupiras, é preciso devolver-lhes a semente do ouro. A possessão do ouro sagrado será assim 'legal' aos olhos da lei do país dos invisíveis, e Hammadi poderá usufruir dele. Há também um ditado popular que diz, no sentido exotérico, 'se o pobre não tiver sequer uma parte da fortuna, a fortuna derreterá e voltará à terra'. Isso para incitar o rico à caridade. Portanto, o dizimo é aqui este grão de ouro, esta semente que vai brotar de novo.

Hammadi caiu desmaiado. Refez em sonho toda a sua viagem, que durava fazia vinte e um anos[133]. Ao acordar, encontrou nove bois de ouro em vez de seis. Não conseguiu entender como os três bois que havia dado ao pequeno velho de coluna deformada lhe haviam sido restituídos, pois eram exatamente eles que estavam à sua frente.

Exclamou: "Realmente, cruzei em meu caminho com mbelko'u[134] e meus companheiros tiveram encontro com nyaako'u! [135]".

Hammadi se deu conta também que havia sido milagrosamente transportado para um lugar pouco distante de sua aldeia.

A boa tradição quer que, depois de uma longa viagem, aquele que está de volta não entre em casa em plena luz do dia. Ele esperará[136] à alguma distância que o sol decline fortemente para oeste e espalhe sobre a natureza seu ouro, cor da sorte[137].

Enquanto esperava esse momento benéfico, Hammadi falou consigo mesmo: "Saí são e salvo de uma viagem de provas que durou 21 anos. Saí dela carregado de ouro como uma mina fabulosa. Mas infelizmente meu espírito ainda permanece em ereção[138]. Continuo insatisfeito. Vi muito, mas aprendi pouco. Ora, desejo saber. Farei disso um dever sagrado. Será de agora em diante a única conquista que buscarei, e isso a custo de qualquer sacrifício".

Enquanto Hammadi assumia consigo próprio um compromisso tão sério, Tuumo, filho do espírito Bondê[139], aproximou-se dele. Disse-lhe: "Olá para aquele que vem do país de Kaydara, o maravilhoso".

---

[133] *Vinte e um anos:* a vida do homem é dividida em períodos de sete anos, portanto aqui Hammadi empregou três períodos para a sua iniciação.

[134] *Mbelko'u:* mais um operário invisível de Guêno, que traz sorte. Às vezes ele se encarna em belas formas ou em seres repletos de boas maneiras.

[135] *Nyaako'u:* pelo contrário, espírito oposto ao primeiro, que traz azar.

[136] *Ele esperará:* é um costume de polidez para que a família não se surpreenda. Este costume existe em outros cantos da África.

[137] *O amarelo dourado:* é uma cor benéfica, porque é uma das quatro pelagens dos bois (vermelho, preto, branco, amarelo).

[138] *Em ereção:* termo muito brutal tanto em Fula como em francês, em que o sexo é considerado ferramenta.

[139] *Tuumo e Bondê:* seres sem formas, espíritos de maus conselhos.

“Saudação para aquele que me cumprimenta. Quais são as notícias do país, o que dizem os deuses e os patriarcas?” respondeu Hammadi.

“O ouro não lava a dignidade desonrada”.

Logo em seguida, Hammadi pôs-se a refletir sobre esse pensamento profundo. Foi tomado por uma dúvida reprovadora sobre a fidelidade de sua mulher. Seu espírito começou a derrapar. Disse a si mesmo: “Tuumo não quis me dizer claramente as coisas. Minha mulher seguramente me desonrou mais de uma vez. Talvez até mesmo tenha abandonado minha casa, a menos que esteja morando nela com um amante[140]... Minha longa ausência não poderia justificar uma indignidade tão monstruosa! O que quer que seja, só voltarei para casa na hora mais propícia para surpreender o que se chama de “segredo do pequeno pano perfumado[141]!”

Hammadi travou seus bois. Esperou que a noite avançasse. Enfiou-se em sua casa como uma víbora. Pulou a cerca de concreto e se dirigiu para seu quarto.

Percebeu um lampejo de luz piscando. Era a lamparina. Sua chama havia bebido todo o óleo e disparava a língua intermitentemente, para lamber as últimas gotas do líquido gorduroso no qual mergulhava a mecha.

Hammadi estava armado com um punhal. Havia tomado sua decisão. Mataria cruelmente qualquer homem que encontrasse ocupando sua casa. Abriu lentamente a porta de seu quarto. Uma pessoa estava deitada no limiar e sua mulher ocupava uma esteira instalada no fundo do cômodo. Hammadi teve certeza de que a pessoa deitada na porta era o amante de sua mulher, o homem que o desonrara e ao qual havia aludido Tuumo. Ele tirou sua adaga e se preparou para esfaquear aquele que acreditava ser seu ladrão moral. No momento de baixar a mão para atingir seu suposto rival, escutou um

---

[140] *Com um amante:* dizem “que um homem que não é ciumento não é um homem”, no sentido de que: é humano sucumbir ao ciúme, o adultério é severamente punido na sociedade Fula; no entanto, não há sanções previstas para ele, e vinga-se no estranho, não na mulher, o que pode culminar até na morte do rival. Mas pode ocorrer também que homens realmente superiores se controlam o bastante para ignorar o fato e “tornem a fechar a porta” de volta quando surpreendem o segredo do pequeno pano perfumado.

[141] *O segredo do pequeno pano perfumado:* é o único pano que a mulher pode ter na cama com seu marido; do mesmo modo, se acontecer de o homem se deitar com sua calça, sua mulher tem o direito de acusá-lo diante os anciões. A vida conjugal é bastante regrada por todo um código em que a delicadeza dos gestos revela a dos sentimentos; por exemplo, a mulher deve perfurmar-se sob pena de “parecer com um homem” e, dessa forma, desagradar seu marido; por outro lado, a mulher pode pedir explicações se seu marido lhe dá as costas regularmente; em principio, aquele que deseja dar as costas avisa seu par e lhe pede permissão. Por fim, o ato sexual, que é tido como sagrado, também é estritamente regulamentado.

som que lhe pareceu o da voz longínqua de seu mestre, o pequeno velhinho da coluna vertebral desformada. A voz gritou para ele: "Suspeita!".

Hammadi se reteve. Lembrou-se da terceira lição dada por seu mestre: "Você nunca agirá com base em uma simples suspeita".

Guardou sua adaga e se inclinou para o adormecido. Segurou-o pelo ombro e o chacoalhou. Um rapaz bonito de vinte e um anos solidamente constituído pulou como uma pantera e segurou Hammadi pela gola com tal força que sua adaga lhe caiu das mãos. Hammadi sufocava. Não sabia como desentravar o aperto que o estrangulava.

"Quem é você para violar o domicílio de meu pai e ousar atentar ao pudor devido a esta casa que todos os machos do país respeitaram?"

"Você me estrangula, desaperte, sou Hammadi..."

A mulher de Hammadi reconheceu o timbre da voz de seu marido. Gritou: "Hammadi Hammadi[142], solte-o. Este homem é seu pai!".

Com efeito, Hammadi havia deixado seu país no dia seguinte de seu casamento com Kumburu[143]. Esta havia concebido das primeiras relações que teve com seu marido. Como o marido desapareceu, foi considerado morto. Quando sua mulher deu à luz, a criança recebeu o nome do pai. Chamou-se Hammadi Hammadi, Hammadi, o filho de Hammadi.

Em razão do grande barulho que Hammadi, sua mulher e seu filho fizeram, o bairro todo acordou e passou o resto da noite em júbilo, pois a família Hammadi era muito respeitada. Hammadi Hammadi e sua mãe eram vizinhos-modelos.

Hammadi exclamava sem parar: "Obrigado, Oh Guêno, você me fez várias vezes feliz – tenho ouro, tenho um filho e tenho uma mulher-modelo".

No dia seguinte festejou-se a volta de Hammadi. A notícia de seu retorno e a enorme fortuna que trouxe foram o tema principal das conversas no país inteiro.

---

[142] *Hammadi Hammadi*: cf. Os três tipos de heróis.

[143] *Koumbourou:* como há sete nomes previstos para os meninos, há cinco para as meninas (sendo 12 o número ideal de crianças).

Diko: primeira nascida; Koumba: aquela que amarra; Penda: pequeno pano denso – Dado: aquela que cinge as ancas para melhor trabalhar; e Takko: apegada (às entranhas da mãe); se houver uma sexta menina, chamá-la-ão: Dikodimmo (ou Diko bis). Koubourou é um aumentativo de Koumba, se esta for roliça!

Hammadi construiu uma casa digna de sua fortuna. Todos os indigentes e os doentes graves de sua aldeia ficaram aos seus cuidados. Criou uma "casa de bondade" para receber pobres, viajantes e especialistas em todas as áreas: Mbileedyo, Silatigui, Tyorinke, Daggada[144], etc.

Depois de muitos anos, cada qual mais agradável do que o precedente, o rei do país morreu. No momento do enterro, a multidão pediu a Hammadi que conduzisse os funerais, pois o rei era um "encurtado[145]", sem filhos, nem parentes com direito à sucessão do trono. Hammadi foi elevado à dignidade suprema de seu país, e seu filho Hammadi tornou-se príncipe herdeiro.

Hammadi zelava para que seu povo comesse e se vestisse convenientemente.

Fazia vir de todos os países homens reputados por serem sábios. Questionava-os na esperança de se deparar com um iniciado nos mistérios do país de Kaydara que lhe explicasse o sentido profundo dos símbolos que o haviam sempre intrigado. Desse modo gastou quantias consideráveis de dinheiro sem resultado satisfatório.

Um dia dentre os dias de Guêno, um mendigo vagueando de porta em porta foi parar na de Hammadi. Parecia mais morto do que vivo e andava mais pelo hábito do que pela força.

Ali, o pequeno velho coberto de farrapos molhados de suor, exclamou: "Até que enfim cheguei!".

"Onde você chegou?" respondeu um dos guardas.

"Na casa do rei Hammadi, pai de Hammadi Hammadi, o grande magnânimo, o benfeitor de seu povo".

"O que deseja?" perguntou o guarda.

"Gostaria de ver o grande rei Hammadi," respondeu o mendigo.

O chefe dos guardas lhe ofereceu uma esmola e lhe disse: "Você poderá voltar na hora do almoço, será servido na mesma hora que os demais indigentes. Precisa mais de comida de que de uma entrevista com o rei".

---

[144] *Mbileedyo*: aquele que transforma as coisas, um prestidigitador; *Silatigui:* conhecedor das coisas muito profundas; *Tyorinke:* fisionomista; *Daggada*: mago. *Hors concours*, encontramos o Sunkunya, tipo de bruxo do qual se diz: "tudo que ele vê, ele pode vê-lo". Mas este último não aprendeu com um mestre, as suas virtudes são dons naturais.

[145] *Rei encurtado:* sem posteridade. Caso raríssimo; a tradição não prevê nada, e elege-se o mais digno dos homens do vilarejo.

O pequeno velho bateu no ar com as palmas das mãos, bateu com o pé no chão e gritou: “Não quero esmola. Quero ser apresentado ao próprio rei. Se tiver que jantar, será com ele, sua mão e a minha no mesmo prato. Quero lhe falar de meus piolhos e minhas pulgas”.

O chefe dos guardas achou essa pretensão excessiva; para intimidar o pequeno velho, e fazê-lo mudar de opinião, disse-lhe: “Você será maltratado e botado para fora, meu pobre velho, e sua barriga lhe cobrará por isso. O rei quer receber apenas aquele que for capaz de lhe revelar o que está por trás dos símbolos do país dos curupiras. Não acho que você possua esse segredo nos múltiplos nós que amarram seus farrapos. Vá embora ou meu punho baterá tão forte na sua bochecha que você não conseguirá mais dizer seu sobrenome e nome!”.

O pequeno velho pôs-se a gritar tão alto que Hammadi o ouviu e veio em pessoa inteirar-se do que acontecia. Encontrou o velho gritando de raiva.

O rei ordenou a seus guardas que se calassem e que respeitassem os anos que haviam curvado a espinha do velho. Aproximou-se dele e disse-lhe: “O que quer comigo?”.

“Gostaria Oh Hammadi, de almoçar e jantar com você”.

O primeiro cortesão de Hammadi que acabava de chegar e ouvir as últimas palavras do velho disse: “Chefe, o senhor não ira conceder a esse velho o que pede. Sua súplica ultrapassa todas as fantasias e temeridades. Tenho a impressão de que é um miserável enviado por alguns invejosos maldosos para tentar envenenar o senhor”.

Hammadi, sem responder, disse: “Velho, não sei quais são suas intenções, mas não é do meu feitio recusar um serviço ou um favor que me pedem, toda vez que posso fazê-lo”.

Confusos, guardas e cortesãos se tornaram atenciosos com o pequeno velho que haviam desprezado um instante antes, e cercaram-no na hora com a maior atenção. Ajudaram-no a passar o limiar e a subir os degraus da escada.

No momento de atravessar a porta, o velho avançou o pé direito e disse em voz alta: “Pelas quatorze boreais luminosas[146]menos meus sentidos, Oh meus orifícios físicos”.

---

[146] *Pelas quatorze boreais luminosas:* as 14 estrelas da ursa maior e da ursa menor, menos meus cinco sentidos, sobram nove orifícios do corpo; é a numerologia esotérica.

Os cortesãos e os demais não deram a mínima importância a esta exclamação encantatória.

Hammadi e seu hóspede subiram ao primeiro andar e ali se instalaram à vontade. Trouxeram-lhes um almoço com excelentes pratos. Comeram bem. A tarde veio e eles subiram no terraço, onde lhes serviram ainda um jantar suculento.

O mendigo lavou as mãos. Hammadi constatou que ele as esfregava uma contra a outra de uma maneira incomum[147]. O velho arrotou[148] três vezes, agradeceu aos céus por estar satisfeito e testemunhou sua gratidão a Hammadi.

O mendigo retornou à sua esteira. Deitou-se nela e de costas. Dobrou o pé esquerdo de modo que o calcanhar quase tocou sua nádega. Colocou o pé direito em ângulo reto sobre o pé esquerdo. Dobrou em forma de cruz seus dois braços sob a nuca. Nessa posição[149], pôs-se a contemplar o céu e a falar entre os dentes.

A noite havia engolido todos os flocos de nuvens brancos. A abóbada do firmamento tornou-se de um azul límpido. Todas as estrelas do espaço cintilavam como para clarear à conversa que Hammadi e seu hóspede iam ter.

Após um grande silêncio, o mendigo disse: "Agora que acabamos de comer e que posso dizer em todos os lugares que compartilhei duas vezes a comida do grande rei Hammadi[150], gostaria de me retirar, pois tenho um longo caminho a percorrer para chegar à minha casa".

Hammadi replicou: "Oh venerável velho, gostaria de lhe falar de mim, porque a invocação que você fez ao transpor o limiar de minha casa e, o modo como lavou as mãos enobreceu esta casa. Estou convencido de que você está longe de ser o pobre mendigo pelo qual se faz passar. Por misericórdia, Oh eminente pai do saber, Oh macho honorável

---

[147] *O velho esfrega as mãos:* de modo incomum, isto é, do lado do dorso das mãos.

[148] *Arrotar:* sinal de educação; enquanto o convidado não arrota continua sendo servido.

[149] *Posição do velho:* é a posição do mestre quando está cansado; é pouco polido em público, mas pode ser considerado uma marca de intimidade; diante do rei isso só se explica se o mendigo for completamente imprudente, ou então se for um "mestre" e, portanto, superior ao rei. Para este será um dos sinais que lhe farão "reconhecer" aquele que se diz mendigo.

[150] *Compartilhar a comida do rei:* presunção costumeira; no Islã dizem também: "aquele que come com Muhammad irá ao Paraíso", e Muhammad responde: "aquele que comeu com aquele que comeu comigo, comeu comigo".

pelo número dos anos e a quantidade de coisas vistas e vividas. Oh macho[151] grande ancião, saiba que o pobre ignorante que sou corre há anos, noite e dia, à procura de um homem que saiba e que gostaria de lhe explicar um certo número de coisas vistas no decorrer de sua longa viagem ao misterioso país dos símbolos, o país dos curupiras servos de Kaydara, Kaydara o maravilhoso. Se minha sede pudesse ser saciada nas águas claras e límpidas de seu imenso rio de ciência, eu me consideraria gratificado por ter a maior sorte que um filho de Adão poderia ter nesse mundo que se move[152] sobre uma terra que se transforma[153]. Instrua-me, Oh você que é o ouro embrulhado em um velho pano e jogado sobre lixo empilhado na rua, para melhor esconder sua qualidade de grande

---

[151] *Oh macho:* expressa a intensidade da maturidade e da força, em oposição à sua aparência frágil e derrisória. Hammadi prova que ele sabe ver além das mascaras e que não é ignorante a ponto de não saber reconhecer sob qualquer disfarce "um homem que sabe".

[152] *O mundo que se move:* desde sempre os Fulas sabem que o mundo se move, e não apenas por transformações internas; eles conhecem o movimento exterior do planeta: a terra é móvel, ela anda; (lembremos a espantosa intuição científica dos Bambaras sobre a matéria derivar de uma energia pura que se concentra); são numerosos os provérbios que vulgarizam essa noção de movimento telúrico: "Nos nós movemos desde que a terra se move" – "nossos animais se movem sobre a terra que se move" – "as sombras andam, os animais andam sobre a terra que anda, por que eu não andaria?".

[153] *A terra se transforma:* pela interação de seus elementos: a água come a terra, a terra recobre as poças de água, etc. o mundo se move e a terra se transforma. A seguir eis duas canções sobre esses temas:

A terra se move por pulinhos
E as sombras se deslocam Meus bois fazem o vaivem
Eles pisam nas sombras rasteiras que se movem
O que pode me impedir de com eles ir?
Se eles estiverem satisfeitos
Não estarei mais com fome
Welo Nana ouve o que estou dizendo

Welo Nana é o nome de uma pessoa testemunha
a amante ou a irmã.

Eu conduzo
eu levo meus touros berrantes
Enquanto isso
a terra se rasga
Uma imensa escavação
abre uma boca como uma canoa
Digo: você não engolirá
O rebanho do irmão de Ummu
Engole então o céu
Se quiser
Engole os ventos que seguem seu caminho no espaço
Se eu recuar não será por medo, mas para proteger meus bois e a mim mesmo.

mestre e suas virtudes de mestre. Estou pronto a lhe dar a metade de minha fortuna e a dividir consigo meu reino. Se isso não for suficiente, é de bom grado que me tornaria seu escravo para desamarrar os cadarços de suas sandálias".

O mendigo murmurou algumas palavras, depois disse em voz alta: "Não precisa arruinar-se e menos ainda dar-me metade de seu reino, nem se tornar meu escravo para desamarrar minhas sandálias. Tenho viajado muito e visto muito muitas coisas. Tenho conversado com muitos homens de cabeças grisalhas. Portanto, sou um irmão mais velho para você e vou escutar com prazer o que me dirá. E se eu puder ser de alguma utilidade para você, empenhar-me-ei nisso com alegria. Você me agradou por sua hospitalidade e humildade, que provam o quanto sua estatura interior é maior do que o comprimento aparente de seu corpo".

Hammadi, muito feliz disse: "Sabia que um dia Guêno colocaria em meu caminho alguém que me daria a luz a que aspiro e pela qual penei tanto sem jamais desesperar".

Hammadi contou ao velho mendigo sua viagem extraordinária, desde o início até sua entrevista com Kaydara.

O velho mendigo disse ao Hammadi: "Oh meu irmão, aprenda que cada símbolo tem um, dois ou vários sentidos. Essas significações são diurnas e noturnas. As diurnas são fastas e os noturnos nefastas. Assim, o camaleão, primeiro símbolo que seus amigos e você viram no país de Kaydara, o maravilhoso, é um animal que tem 7 qualidades.

1) Ele muda de cor à vontade; 2) tem a barriga cheia de uma língua viscosa, o que lhe permite não se precipitar sobre sua presa, mas apanhá-la a distância — se errar o alvo, resta-lhe sempre a possibilidade de trazer de volta sua língua; 3) só coloca as patas no chão uma após outra, sem nunca se apressar; 4) para perscrutar os arredores, não se volta, mas inclina levemente a cabeça e gira o olho que ele vira e revira em todos os sentidos na sua órbita; 5) tem um corpo comprimido lateralmente; 6) tem as costas ornadas com uma crista dorsal; 7) possui uma cauda preênsil[154].

---

[154] 1.2.3...: com efeito, a numeração existe no texto Fula; talvez seja o momento de dizer algo a respeito dos números, cuja abundância no relato deve ter sido notada; na sociedade Fula sente-se pelos números uma inclinação acentuada, mas não se deve usá-los à toa. Assim, jamais se dirá o número de seus filhos, de suas mulheres, de seus bois, nem sua idade, se for conhecida; em compensação, contam-se com prazer as coisas que não lhes dizem respeito diretamente; trata-se de lições, temas de geomancia, símbolos a interpretar. Por quê? Isso procede do animismo: os números, como os nomes, quando pronunciados, "movem forças que estabelecem uma corrente à maneira de um riacho, invisível, mas presente". O enunciado de um número ou de um nome concernente de perto a você expõe você; a prova? "Se você escuta um desconhecido pronunciar seu nome chamando outra pessoa, um homônimo, por que fica inquieto? Qual parte de seu

Eis, Hammadi, alguns sentidos diurnos e noturnos das características do camaleão. Mudar de cor é, no sentido diurno, ser um homem sociável com muuito tato, capaz de manter uma convivência agradável com qualquer um; ele pode se adaptar às circunstâncias, independente de onde vêm e quaisquer que sejam; adota os costumes daqueles com quem está se relacionado. O sentido noturno por sua vez, simboliza a hipocrisia, a versatilidade e a mudança sem transição ao capricho dos interesses sórdidos e das combinações inconfessáveis; é também a falta de originalidade e de personalidade. O grau iniciático do camaleão é chamado de vestíbulo do rei. Com efeito, em torno do rei encontramos pessoas de todas os tipos; umas estão aí para dar, outras para que se lhes dê; uns vêm para mentir, outros porque se mentiu sobre eles.

Ter a barriga cheia de uma língua viscosa é no sentido diurno, ter um discurso persuasivo que prende o interlocutor e tira-lhe qualquer meio de resistência. Agora trazer de volta a língua para si, é saber sair-se do impasse em todos os casos.

Quanto ao andar do camaleão, ele indica que o sábio nunca se atira de cabeça[155] em um assunto, mas sim, pesa o seu peso, mede sua capacidade, avalia o volume daquilo que tem de empreender antes de se arriscar. O sentido noturno da língua e do andar do camaleão é a enganação com palavras melosas, a faculdade de mentir longamente, de armar uma emboscada para melhor surpreender.

Colocar as patas no chão lenta e sucessivamente é, no sentido diurno, ficar alerta, explorar os lugares antes de se envolver. Não adotar de antemão uma posição, ou opinar, ou convencer-se, sem verificar se os eventos se desenrolarão sempre do mesmo jeito.

---

corpo ele tocou? É isso a corrente". A palavra sempre teve uma influência sobre os homens. Mas se a eficácia do verbo é grande, a do número a ultrapassa, pois, se existe o signo (sigui), e a palavra (sautu) é sua explicação, o número (hissa), sendo o produto do som e do signo, dá-lhe a sua raiz secreta, e é por isso, ao mesmo tempo, mais forte e mais misterioso (ver nossa introdução).

Aqui não se trata de se lançar nos detalhes desta numerologia que será objeto de um estudo posterior; mas podem-se dar a esse respeito alguns elementos de base quase usual, necessário para entender as constantes alusões que se faz dela no relato. Por conta disso tentamos explicar sumariamente os números mais significantes quando aparecem.

[155] *Atirar-se de cabeça:* a expressão existe tal qual nesse povo de pastores. Dizem "o touro ergue seus chifres, abaixa a cabeça e se atira sobre o inimigo que lhe mostra a espessura de suas costas e suas nádegas arredondadas. Kumburu, se você estivesse aí, teria visto seus calcanhares baterem em suas nádegas como varinhas batem num tubal (tambor de guerra)".

Tampouco acreditar absolutamente que pelo fato de o pé direito não ter se atolado, o esquerdo também não se atolará.

O camaleão, que sequer vira a cabeça para olhar, mas gira o olho em todos os sentidos, simboliza uma pessoa que tem personalidade e mantém a cabeça fria, sem se recusar a examinar em todos os sentidos o que se diz e se faz ao redor dela. É o homem que não se recusa a ouvir, mas não se deixa influenciar. Ele sabe aonde vai e como irresistivelmente vai.

Se no sentido diurno o corpo comprimido lateralmente simboliza o homem que se constrange para não ser incômodo, no sentido noturno representa a platitude. Por sua vez, as costas ornadas de uma crista simbolizam, no diurno, a preocupação de se garantir de surpresas, e em noturno, a fatuidade de um ser presunçoso, versátil e hipócrita.

O sentido diurno da cauda preênsil do camaleão significa um meio de defesa disfarçada em um lugar imprevisível, e o noturno, uma armadilha que o traidor arrasta atrás de si".

"Venerável mestre", exclamou-se Hammadi, possa o céu prolongar seus dias e estender mais ainda os raios de sua grande luz que dissipa as trevas da ignorância!"

O pequeno velho pigarreou, tossiu, jogou um longo jato de saliva no chão, apertou a ponta do nariz entre o polegar e o dedo indicador da mão direita, e disse quase que cantando:

"Decore o que você acabou de aprender
você que aprecia tão bem a ciência
e sabe que o saber vale mais que o âmbar
mais que o coral e até mais do que o ouro puro fino
Você meditou longamente
e durante muito tempo procurou
viu somente os sinais
e agora tem a significação
do primeiro segredo do país dos curupiras
pertencente a Kaydara
o longínquo e bem próximo Kaydara".

Um clarão irrompeu[156] e Hammadi perguntou: “E os sentidos do segundo símbolo do país dos curupiras, quais são eles, Oh mestre querido?”.

“Oh Hammadi, um camundongo que voa sobre suas patas anteriores, um pássaro com dentes que aleita seu filhote, um cego que circula sem bater em obstáculos, eis o que se une em um para fazer a alegoria do morcego, o segundo segredo do país dos curupiras.

No sentido diurno, o morcego é a imagem da perspicácia. É o ser que vê mesmo na escuridão, enquanto todo mundo enceguece na grande noite. É uma indicação da unidade dos seres e a supressão de seus limites graças à sua aliança.

Em sentido noturno, o morcego representa o inimigo da luz, o extravagante que faz tudo pelo avesso e veja tudo às avessas como um homem pendurado pelos pés.

Suas grandes orelhas são, em sentido diurno, o emblema de uma audição desenvolvida para captar tudo, e, em sentido noturno, excrescências de um aspecto hediondo. O camundongo voador é, além disso, em sentido noturno, a cegueira às verdades mais luminosas, e o empilhamento em pencas dos fedores morais. Oh Hammadi, disso tudo você só tinha visto os sinais, e agora tem a significação do segundo segredo do país dos curupiras. Ele pertence a Kaydara, o longínquo e bem próximo Kaydara”.

Um clarão irrompeu e Hammadi pediu: “Oh venerável mestre de longa vida para o bem daqueles que ignoram e desejam aprender, e os sentidos do terceiro símbolo do país dos curupiras, quais são eles?”

O velho mendigo espirrou[157], escarafunchou nos seus farrapos e disse: « Ser terrestre, ser noturno[158], cuja sombra delimitada pelas estrelas[159] aparece no céu disposta

---

[156] *Um clarão irrompeu:* símbolo da ignorância rompida em consequência da explicação e da inovação. O iniciado costuma dizer “encontrei o mestre na escuridão, por isso não pude falar com ele”.

No Komo bambara, as pessoas não se aproximam do casebre onde se encontram os atributos rituais do deus sem acender antes um grande fogo.

[157] *O velho espirra:* se a gente espirra enquanto alguém fala é porque “Guêno diz que é verdade”. Se se espirra de modo inesperado, no silêncio geral, é sinal de bom augúrio, responde-se então a quem espirrou “dangamu” e este último agradece dizendo “vá à casa da minha amada buscar dez nozes-de-cola”.

[158] *Escorpião:* não é nomeado, pois é maléfico (nomear é desencadear forças) — é designado por alusões — assim como a hiena, que é apelidada frequentemente de “a agachada”.

[159] *Ser delimitado pelas estrelas:* constelação do escorpião bem conhecida dos caçadores e pastores Fulas.

em três compartimentos[160], cauda terminada por um tumor cheio de veneno e que alimenta um ferrão sempre ereto e pronto a picar, para matar aquele que o toca. Em sentido diurno, simboliza a abnegação e o sacrifício paternal; com efeito, seus filhotes lavram seus flancos e comem suas entranhas[161] antes de nascer. Suas pinças são armas ofensivas e sua cauda arma defensiva. Em sentido noturno, encarna o espírito belicoso de mau humor, sempre de tocaia e que apenas aparece para picar e, às vezes, para matar. Oh Hammadi, disso você só tinha visto seus sinais e agora tem a significação do terceiro segredo do país dos curupiras. Ele pertence a Kaydara, o longínquo e bem próximo Kaydara".

Um clarão irrompeu e Hammadi perguntou: "E os sentidos do quarto símbolo do país dos curupiras, quais são eles, Oh mestre de cabeça embranquecida pelo saber?"

O velho mendigo colocou sua mão esquerda, com os dedos dobrados[162], na sua mão direita. Fez os dedos estralar[163] apoiando o polegar sobre as falanges de seus dedos esquerdos; em seguida, entrelaçou seus dez dedos e, sem os desserrar, esticou[164] os dois braços longamente; enfim, de braços estendidos virou as palmas para Hammadi. Emitiu um longo gemido, expirou ruidosamente o ar de seus pulmões e disse: "Oh Hammadi! O charco[165] que não se deixa alcançar por um estrangeiro significa, em sentido diurno, uma pátria bem guardada, filhos unidos. A água que não pode ser turvada é a tranquilidade que não pode ser perturbada. Em sentido noturno, esse charco defendido por cobras venenosas simboliza o egoísmo, a avareza que impedem partilhar seus bens com seus próximos, mesmo que eles estejam morrendo na miséria. Oh Hammadi, você havia visto apenas seus sinais e agora tem o significado do quarto segredo do país dos curupiras. Ele pertence a Kaydara, o longínquo e bem próximo Kaydara".

---

[160] *Estar disposto em três compartimentos:* a cabeça, o corpo e a cauda.

[161] *Seus filhotes comem suas entranhas:* lenda malinesa, dá a entender que o filhote do escorpião mata sua mãe antes de nascer. Ver anteriormente: "a concepção é para mim sinal de morte certa".

[162] *Mão esquerda dobrada*: sinal de submissão, de humildade exemplar.

[163] *Fazer estalar seus dedos:* diz-se também "tirar o sal da mão", faz-se para chamar a atenção do adepto e significa: "não é só da boca que se pode extrair o som".

[164] *Esticamento:* gesto espontâneo após o sono, mas se é feito em outro momento e por um iniciado, ele significa a morte da ignorância e o nascimento do saber.

[165] *O charco*: é a família, ou tudo o que é tão unido que o estrangeiro não consegue penetrar; símbolo análogo à aldeia proibida: Saldu Keerol.

Uma grande luz irrompeu e Hammadi pediu: "E os sentidos do quinto símbolo do país dos curupiras, quais são eles, Oh mestre que lê nos astros e interpreta acertadamente a linguagem dos pássaros e o uivo das hienas malhadas[166]".

O velho gaguejou longamente e finalmente disse: "O buraquinho, rastro de pé de cerva, que mata a sede de uma caravana é, no sentido diurno, o símbolo da grande generosidade. É o homem ou o país que partilha com aqueles que nada têm o pouco que possui. N'Galu não demora muito para encher o buraquinho assim que ele se esvazia. Tal como esse buraquinho, o homem humilde e caridoso dará sempre, mas não empobrecerá todavia. Quem dá de bom coração achará sempre algo para dar. Oh Hammadi, você tinha visto só os sinais disso, e agora tem a significação do quinto segredo do país dos curupiras. Ele pertence a Kaydara, o longínquo e bem próximo Kaydara".

Uma grande luz irrompeu e Hammadi perguntou: "E os sentidos do sexto símbolo do país dos curupiras, quais são eles, Oh mestre que interpreta as formas das nuvens[167] e o aspecto dos raios[168]?"

O velho mendigo se levantou de sua esteira. Andou em todos os sentidos pelo terraço de Hammadi. Foi dar uma olhada rápida no pátio como para ter certeza de que ouvidos indiscretos não estavam postados debaixo das calhas[169] para surpreender o que se dizia em cima. Voltou a sentar-se no chão, os pés dobrados sob o peso do corpo. Disse: "Abetarda abetarda! Ó carne firme e saborosa! O grande pássaro das planícies que de costume se desloca sobre duas patas bastante compridas e fortes aparece como sexto símbolo, com apenas um pé e batendo uma asa pontiaguda. Em sentido noturno, simboliza o mundo temporal que se oferece como presa fácil àqueles que o cobiçam. Mas infelizmente, atirando-se sobre ele, em vez de o capturar, os caçadores batem cabeça contra cabeça e vão para o chão. Assim como aqueles que buscam as honras e as

---

[166] *Pássaros e hienas*: são os animais de maior augúrio. É a hiena malhada que é augúrio, não as outras; interpretam-se seus gritos, bem como os das rolas. (ver mais nas páginas anteriores).

[167] *A forma das nuvens:* serve também para a adivinhação, conforme as semelhanças que elas aparentam ou a sombra projetada na terra, segundo seu grau de densidade (em pequenas dunas, em ondas, em lagos, etc.).

[168] *Os raios:* idem (ver os diferentes tipos de raios durante a tempestade da tarde da estação das chuvas). É no amanhecer e no pôr do sol que o Silatigui fará de bom grado seus agouros e encantações, pois as cores do céu e das nuvens são mais variadas e o quadro que formam é mais significativo.

[169] *Debaixo das calhas:* sinal de desconfiança, pois muitas vezes os escravos se postavam ali para ouvir, ou receber as sobras dos banhos sagrados dos reis... e eles acabavam por se tornar reis, por seu turno, pois as águas mágicas agem tanto no escravo quanto no príncipe!

vantagens imediatas acabam sempre disputando entre si primeiro, brigando entre si em seguida e, por fim, derrubando-se mutuamente e caindo juntos na desgraça, se não na morte. Os tufos de penas finas que o abetarda macho leva nas bochechas são os ornamentos efêmeros que não demoram mais do que os avermelhamentos dourados que o sol poente derrama sobre a natureza antes do crepúsculo.

Com certeza, Hammadi, este mundo é como um pássaro que tem apenas um pé e que bate asa; qualquer um que o vê acha que pode agarrá-lo. Mas o pássaro esquisito se enfiará sempre entre os pés do caçador e irá provocá-lo um pouco mais longe, como se estivesse lhe dizendo: "venha... desta vez com certeza você me pegará". Como a morte não pode consumir a alma, um mero chefe não acabará com os dias da eternidade; sejam curtos ou cumpridos, é preciso ocupar bem seus dias e ir embora sem arrependimentos desta terra que, ao girar sobre si mesma enrola aqueles que querem dominá-la. Em sentido diurno, a abetarda vive em grupo, de um macho e de três ou quatro fêmeas. Esse grupo simboliza a família polígama". "Por que quatro mulheres?" perguntou Hammadi. "O nosso antepassado Boutoring disse a eu filho Hellerê: você casará com quatro mulheres ou quatro em uma ó — uma boa mulher[170], uma bela mulher, uma mãe de família, uma mulher de amor[171].

A primeira constituirá o tesouro inestimável de seu lar; a segunda será um ornato que você exibirá para vexar seus rivais; a terceira se tornará um campo fértil muito bem guardado no qual você depositará suas sementes; e como o coração tem razões que a regra natural[172] ignora, você se casará com uma quarta mulher porque a ama e o amor não comanda, uma vez que ele domina e se impõe.

Oh meu Filho, se em uma única mulher você encontrar as quatro, deverá, como o rei da selva, o senhor de cabeça grande, o leão, contentar-se com uma mulher; senão, esteja pronto a sofrer mil e uma indisposições, as quais farão de você um homem que

---

[170] *Boa mulher:* aquela que pode honradamente receber os estrangeiros e que é boa guardiã dos bens, pouco inclinada a gastar.

[171] *Mulher de amor:* dizem "deixe o homem amar o que ele ama, pois se não o deixar ele o detestará e continuará amando o que ele ama".

[172] *A regra natural:* ana hani: o que deve ser, lei natural, quando a violamos, isso choca.

poderá deitar-se na cama, mas nunca para dormir à noite, nem para tirar uma soneca[173] de dia.

Hammadi, de tudo isso você havia visto apenas os sinais, e agora tem a significação do sexto segredo do país dos curupiras. Ele pertence a Kaydara, o longínquo e bem próximo Kaydara".

Uma grande luz irrompeu e Hammadi pediu: "E os sentidos do sétimo segredo do país dos curupiras, quais são eles, Oh mestre que sabe fechar os olhos sem dormir e que, sentado ao pé do baobá, distingue melhor o horizonte que aquele que subiu no cimo da árvore".

O velho mendigo fechou seus dois narizes por um bom tempo. Levantou os olhos para o céu como se esperasse uma inspiração. Depois fez o gesto daquele que nivela[174] o pó e se inclinou em direção da terra como se lhe pedisse conselho.

Disse: "O sétimo segredo do país dos curupiras, Oh Hammadi, é mais noturno que diurno, mais carregado de fedor que de perfume. Simboliza o macho em ereção perpétua, a quem, para acalmá-lo, é preciso três vezes oitenta mulheres. É o homem que desonra

---

[173] *Casamento*: entre os Fulas não se escolhe a mulher; é o tio ou o pai que escolhem para você, pois "um velho sentado ao pé de uma árvore vê bem melhor o horizonte que uma criança sentada no topo". Ora, há quatro pessoas para quem o Fula nunca pode dizer não: seus procriadores ou aqueles que desempenham esse papel (tios, tutores); seu mestre iniciador; seu rei; o estrangeiro que Guêno lhe envia. Esta lei absoluta continou induzindo inúmeros etnólogos em erro *(época pré-colonial)*, os quais eram enviados ao chefe da aldeia pelo comandante da região (*comandante de região*) e a administração regional estipulava que em qualquer questão se devia satisfazer "o estrangeiro do comandante", (*por isso*) as pessoas ou o intérprete respondia afirmativamente a todas as hipóteses que o estrangeiro apresentava, pois era o melhor jeito de alegrá-lo. Depois disso o estrangeiro partia, "completamente iludido", mas feliz por sua pesquisa, tanto quanto seus anfitriões estavam felizes com o prazer dele e conscientes de terem feito seu dever.

Não se pode então recusar uma mulher proposta pelo pai; mas ela não convém a você necessariamente; pode-se então casar com uma, duas, dez outras (se houver capacidade financeira) até que as quatro qualidades estejam preenchidas; portanto, o número de mulheres não é limitado, mas sim as qualidades; se elas forem preenchidas após um ou dois casamentos, o homem ficará com uma ou duas mulheres.

Do contrário "não poderá nem dormir nem tirar soneca" e sofrerá de 111 indisposições, pois os ancestrais virão atormentá-lo; é proibido duplicar uma mulher que possua essas 4 qualidades, sob pena de ter uma desgraça no passado, uma no presente, e uma no futuro (1,1,1). Quanto ao divorcio, ele é, entre Fulas permitido de ambos os lados; não é regra geral nas tribos vizinhas; assim, ele é formalmente proibido entre os Malinkês, onde a mulher é apresentada ao marido com um enxoval contendo "um enxadão para cavar sua tumba, uma corda para amarrar seu cadáver, uma mortalha para enrolar seu corpo". (Oh previsão)

[174] *Olhar pro céu e depois nivelar o pó*: para que o espírito de cima imprima seus traços no pó que o silatigui poderá ler e interpretar.

sua grande barba de patriarca por copulações contra natureza. É ele que desperdiça o precioso germe da reprodução[175]. Imagem do desgraçado[176], do homem nojento, ele figura o ser de quem se deve fugir tapando-se as narinas. Entretanto, em sentido diurno, ele representa o animal fetiche[177] que capta e se encarrega de todas as infelicidades que ameaçam uma aldeia. Hammadi, disso você só tinha visto os sinais, e agora tem a significação do sétimo segredo do país dos curupiras. Ele pertence a Kaydara, o longínquo e bem próximo Kaydara".

Um grande clarão surgiu e Hammadi pediu: "E os sentidos do oitavo símbolo do país dos curupiras, quais são eles, Oh mestre, você que conhece por que o sal salga[178] e por que o pássaro que plana não cai, como a flor se torna fruta e como a fruta volta a ser a árvore que a floriu".

O velho mendigo, sem levantar a cabeça que havia abaixado um momento atrás, como se lesse um tema geomântico, disse: "O saber verdadeiro é uma faísca que vem de muito alto. Ela abre caminho na escuridão da ignorância como o raio transpassa a grande nuvem negra que escurece o céu. Quando penetra na alma, assegura-lhe alegria, saúde e paz, três coisas que os homens sempre desejaram para si e para aqueles que amam. A vida prometeu por juramento que a existência seria perpétua. A morte jurou pôr fim a ela. A luz dissipa as trevas, a escuridão envelope e engole a luz. Qual das duas finalmente levará vantagem? Quando uma família lamenta um falecimento, outra celebra um

---

[175] *Desperdiça o precioso germe da reprodução*: vimos, de fato, que o ato sexual é sagrado "pois o sexo da mulher é o ateliê de Guêno"; o esperma levará 11 dias para chegar ao destino, e quando a criança sair sua mãe terá as 11 forças divinas através de suas 11 aberturas físicas (duas a mais do que o homem).

[176] *O desgraçado:* de fato, um vício desse torna você desprezível, pois se é escravo de um instinto que não se pode domar. Numa sociedade em que o domínio de si é altamente apreciado, essa atitude é uma verdadeira desgraça.

[177] *O cordeiro animal-fetiche*: chamam-no "amarra-boca da aldeia". Há sempre um cordeiro numa aldeia, não se bate nele, nem se o apoquenta, ele é tido como o protetor da aldeia, pois todo o mal que chega, ele o intercepta como um para-raios capta o raio. (cfr. o bode expiatório dos judeus); quanto mais barbudo e fedorento, mais eficiente ele é; se morrer, já há um pronto para substituí-lo; é um costume que encontramos também entre os Bambaras.

Na classificação dos seres, o cordeiro representa ainda a tentativa de união entre o homem e a planta (ele copula com uma cepa de árvore); assim como o coral é a antecâmara entre o animal e a planta, o morcego é aquele que liga o pássaro ao mamífero, e o macaco é o intermediário entre o homem e o animal.

[178] *Porque o sal salga*: conhecimento da essência; o homem comum não o tem, ele não está ao seu alcance. "É preciso conhecer a essência o quanto possível. Mas não percamos tempo tentando conhecer coisas inconhecíveis: o 1 por exemplo".

nascimento; a ruína de uns, faz a fortuna de outros. Hammadi, saiba que as duas árvores que trocam suas folhagens simbolizam a rivalidade[179], uma das grandes e poderosas leis secretas da perpétua natureza. A morte contra a vida, o belo contra o feio, o mal contra o bem. Hammadi, disso você só tinha visto os sinais, e agora tem a significação do oitavo segredo do país dos curupiras. Ele pertence a Kaydara, o longínquo e bem próximo Kaydara".

Uma grande luz irrompeu e Hammadi perguntou: "E os sentidos do nono símbolo do país dos curupiras, quais são eles, Oh mestre que conhece os segredos do país das transformações e das metáforas, país onde as flores produzem pássaros e onde as pedras dão manteiga fresca[180] de animal?"

O velho mendigo, sem mudar de postura, exclamou: "Oh Hammadi, o homem avisado guarda suas ovelhas em um cercado bem fechado, assim como Guêno, que não deposita seus segredos senão em corações puros e cérebros pacíficos. Os homens de bem não proclamam suas virtudes ao som de instrumentos de música. Guardam seu segredo[181] como uma predestinada guarda sua virgindade[182] por um desígnio de Guêno. O sábio desejará antes aprender do que ensinar[183]. Nunca acreditará que detém o saber total. Sempre se considerará um ignorante, e permanecerá eternamente aluno. Será bastante consequente para respeitar a verdade dos outros e muito consciente para reconhecer seus

---

[179] Rivalidade: é a grande lei do dualismo, já evocada anteriormente. É comparada às vezes com a rivalidade entre coesposas: nauliraku, e que é a das competições ou das alternâncias dos contrários ou dos complementares.

[180] *País onde a pedra produz manteiga:* imagem bastante poética para evocar a aldeia da metamorfose onde o galo se transformou em cordeiro e, depois, em touro.

[181] *Eles guardam seu segredo:* segredo oculto ou outro; todo segredo tem sua importância na sua zona de influência, mas sobretudo os segredos de família ou os segredos de Estado. Há a lenda da unidade na qual o discípulo pede a seu mestre que lhe diga o verdadeiro nome de Deus. O mestre lhe dá uma caixa dizendo-lhe: o nome de Deus está guardado aqui dentro, cuide bem disso. O adepto vai embora feliz; mas sua curiosidade ultrapassa todos os limites quando ele escuta arranhões dentro da caixa preciosa: ele a abre e um camundongo escapa dela. Bastante transtornado, ele volta a encontrar seu mestre e lhe explica sua aventura; o mestre ri dele e lhe responde: "você não consegue sequer guardar um camundongo e queria que confiassem a você o verdadeiro nome secreto de Deus?".

[182] *Predestinada que guarda sua virgindade:* se uma mulher for destinada a um projeto de Guêno, ela deve ficar virgem para certos sacrifícios que vão da reserva do corpo a doação da própria vida.

[183] *O sábio desejará antes aprender do que ensinar:* evidentemente, essa atitude não é muito comum; mas um ancião pode muito bem reconhecer um erro: não se lhe faz observações de modo bruto, mas sim se lhe pergunta "será que lhe explicaram bem tal coisa" ou ainda se diz "olhe como eu estava errado, pensava isso ou aquilo"; o velho responde então: "não, sou eu que estou errado".

erros. O galo macho da galinha, rei da capoeira, esporeado sem bota, príncipe com cauda de lancetas e de foices, dotado de uma boca terminada por um bico! O macho das têmporas providas de abas, com cabeça coroada de uma crista vermelha, e o queixo terminado em barnilhão, é uma vítima predestinada. Seu sangue agrada aos deuses, porque ele é o terror dos elefantes[184], e sua espora, usada como uma arma, é letal para os chefes[185]. Por outro lado, seus cantos afugentam a sombra e anunciam a luz. No país de Kaydara, o maravilhoso, na aldeia da metamorfose, o galo que vira cordeiro, depois touro e, enfim, incêndio, simboliza o segredo. Quando permanece envolto em silêncio, é figurado por um galo numa casinha. Quando o divulgamos aos próximos e aos íntimos, vira um cordeiro no quintal. Quando o povo o conhece, transforma-se em um touro que corre as ruas e ataca os pedestres. Assim que o inimigo o capta, torna-se um grande incêndio, devasta e mata tudo. Este incêndio simboliza as guerras que trazem com elas a ruína e a desolação das aldeias. Hammadi, disso você só tinha visto os sinais, e agora tem o significação do nono segredo do país dos curupiras. Ele pertence a Kaydara, o longínquo e bem próximo Kaydara".

Uma grande luz irrompeu e Hammadi perguntou: « E os sentidos do décimo símbolo do país dos curupiras, quais são eles, Oh mestre que conhece os segredos dos símbolos ternários[186]e que sabe que o terceiro termo de uma coisa é sempre um indicador que permite desvendar as duas extremidades dela."

O velho mendigo prosternou-se com a face no chão. Repetiu o gesto três vezes. Reposicionou-se no chão e sorriu largamente. Aí disse: « Um, um, um[187], Oh nascente eterna de origem desconhecida! Oh mistério que reúne nele os caracteres dos dois sexos! Dois, dois, dois, Oh rivalidade! Oh reciprocidade! Oh antagonismo! Oh complementaridade! Com certeza o casal acasala para se reproduzir. Na realidade, as

---

[184] *Galo terror dos elefantes:* parece que os elefantes fogem quando ouvem o grito do Galo.

[185] *A espora letal para os chefes:* de fato, Sumanguru foi morto por uma flecha em cuja ponta havia uma espora envenenada; procuram-se sempre esporas para fazerem feitiços.

[186] *Os símbolos ternários:* tudo que é regido pelo três. O terceiro termo indicador dos dois outros; como a criança indica suas duas extremidades, pai e mãe, pois ela é o ângulo comum deles: entre os Fulas representa-se esta relação pelo desenho chamado Yóbodu. O homem e a mulher estão em yóbodu e se encontram na criança, ápice oe yóbodu. Outro exemplo: a água morna indica que suas duas extremidades, a água quente e a água fria.

[187] *Um, um, um:* 111. Os pontos do triângulo; unidade entre o princípio ativo, o passivo e sua conjunção.

raízes buscam sob a terra o que os galhos e as folhas buscam nos ares. E as duas partes da árvore têm como ponto intermediário seu finíssimo caule.

Quando se desfaz um nó de três[188], quantos reflexos saem dele! Vê-se aí o bem e o mal disputando o coração do homem, o pai e a mãe disputando a criança. O ferreiro e suas ferramentas unem-se para trabalhar o ferro; o homem se une à mulher para procriar a criança; a água do céu e a matéria terra se unem para produzir os seres, e as duas pernas se alternam para criar o andar.

Ó Hammadi! No misterioso país de Kaydara, o maravilhoso, os três poços[189] simbolizam dois homens iguais em qualidades: eles se comunicam por cima da cabeça de um terceiro mais humilde e menos afortunado. São dois ricaços que se entregam presentes supérfluos enquanto um pobre ao alcance de suas mãos morre na miséria. Eles se fazem caridade mútua sob os olhos de um necessitado. São dois grandes senhores que se divertem, proibindo um vizinho miserável de participar de sua distração. Hammadi, disso você só tinha visto os sinais, e agora tem a significação do décimo símbolo do país dos curupiras. Ele pertence a Kaydara, o longínquo e bem próximo Kaydara."

Uma grande luz irrompeu e Hammadi perguntou: "E os sentidos do décimo primeiro símbolo do país dos curupiras, quais são eles, Oh mestre que sabe por que e como o primeiro ferreiro virou pastor[190], e o primeiro pastor, ferreiro? Você que sabe por que uma aliança sagrada chamada "dendiraaku[191]" uniu os dois homens e continua a unir seus descendentes".

O pequeno velho, em vez de responder, começou a remexer nos seus farrapos. Procurava esmagar um piolho inapreensível que sugava seu sangue. Vendo isso, Hammadi se esqueceu de que era rei, e agarrou a parte do calção em que o pequeno velho procurava seu piolho: examinou todas as dobras da roupa e acabou descobrindo o parasita saciado de sangue. Quis esmagá-lo. O pequeno velho segurou sua mão e disse: « Comi frango e o piolho me comeu,...

---

[188] *Nó de três:* pai e mãe disputam a posse da criança, a terra e o céu disputam a propriedade dos vegetais, riqueza e pobreza disputam a propriedade do homem, etc.

[189] *Os três poços:* eles não desempenharão exatamente sua função: dois trocarão suas águas sem regar o terceiro, seco.

[190] *Ferreiro e pastor:* cfr. mito de origem dos Fulas e lenda de Butoring, ancestral dos Fulas na África ocidental, segundo os relatos dos Fulas do Ferlo senegalês: Molo Gaulo e Ardo Dembo.

[191] *Dendiraaku:* tipo de parentesco que possibilita brincadeiras entre ferreiros e Fulas (que são pastores).

Atire meu comedor no chão

a terra o comerá um dia

a vida é feita assim

o cupim rói a raiz[192]

a galinha engole o cupim

o homem come a galinha

o felino come o homem

a terra paciente espera

ela olha sem olhos

ela observa o escaravelho

sem boca ela ri do escaravelho

sem palavra o besouro lhe diz:

Eu imito Guêno seu criador

Guêno, que lhe faz rodar o dia

Guêno, que lhe gira em todos os sentidos

e lhe faz dançar na eternidade.

Com certeza a vida na terra

consiste em se olhar e

em se devorar entre si

nós nos comemos

nós nos comemos de novo

e a terra nós come finalmente."

O pequeno velho virou as palmas das mãos em direção a Hammadi e exclamou: "Obrigado, Oh grande Monarca vestido de ouro, mas que aceita abaixar-se para despiolhar um pequeno velho deserdado como eu, que ventos caprichosos levam ao acaso pela natureza. Mas não devo ficar surpreso com isso, pois o que há de surpreendente no

[192] *O cupim rói a raiz, etc.:* lei da entre-devoração universal, muito parecida com o aniquilamento das onze forças uma pela outra; a pedra, fendida pelo ferro, derretido pelo fogo, apagado pela água, ressecada pelo vento, o homem vence o vento, a embriaguez aniquila o homem, o sono mata a embriaguez, a morte mata o sono, mas a sobrevivência da alma aniquila a morte.

fato de que as novas águas de um rio seguem os meandros[193] que as antigas cavaram? Oh Hammadi, o homem que examina sua carga e que, não conseguindo levantá-la, a desfaz para aumentá-la, simboliza a inconsequência, o homem leviano ou o grande distraído que faz exatamente o contrário daquilo que se deve fazer. É o inconsciente que não sabe medir seus atos. Oh Hammadi, disso você só tinha visto os sinais, e agora tem a significação do décimo primeiro segredo do país dos curupiras. Ele pertence a Kaydara, o longínquo e bem próximo Kaydara".

Antes que Hammadi fizesse sua pergunta habitual, o pequeno velho levantou-se da esteira. Tirou de seu alforje uma grossa corda em fibras de baobá. Deu-lhe nó em sete lugares. O último nó da ponta era maior que os outros seis. Empunhou o grande nó e deixou a corda suspensa verticalmente até o chão. Disse:

"Corda[194], madeira você é, madeira volte a ser.

Eu lhe ordeno pela potência irresistível de Guêno.

Guêno, que continua a vida depois da morte.

Guêno, que pode queimar com granizo[195].

Guêno, que pode gelar com fogo".

Logo em seguida a corda ganhou vida. Tomou a forma de uma cobra verde. Essa forma endureceu e amarelou. Tornou-se, enfim, um bastão de madeira. O bastão secou. Tudo isso em três piscadas de olhos e o tempo de fechar de volta os lábios que acabavam de deixar escapar as palavras carregadas de poderes transmutadores.

---

[193] *As novas águas de um rio seguem os meandros:* esta metáfora significa que o hábito é uma segunda natureza. Isso vai intensificar a intuição de Hammadi que lhe havia permitido adivinhar que o pequeno velho não era um verdadeiro mendigo, mas sim um mensageiro do "saber oculto", um enviado disfarçado que vai de porta em porta, procurando um espírito fértil com um coração humilde para doar-lhe dessa milagrosa fortuna que o possuidor pode inteiramente gastar sem chegar a diminuí-la: o Saber. Com efeito, um mestre pode dar a totalidade de sua ciência a um adepto; este enriquece tanto quanto o mestre sem que por isso o provedor fique prejudicado. Que outra fortuna na face da terra pode ser totalmente distribuída sem ser diminuída? Qualquer que seja a quantidade fabulosa de uma riqueza material, se lhe subtraímos apenas um caurim (moeda na África antes da chegada dos europeus), ela fica diminuída de uma parte equivalente.

[194] *Corda:* que vira serpente e, na sequência, bastão: prática frequente com os magos que tiram leite da corda.

[195] *Guêno, que pode queimar com o granizo, etc.:* nada é impossível ao criador, nem mesmo os atos que contradizem as leis naturais.

Hammadi não podia mais dúvidar, estava lidando com um taumaturgo do país dos curupiras.

Quis levantar-se em sinal de respeito. O pequeno velho lhe disse: "Fique sentado, Oh Hammadi, o bom trabalhador tem direito a um descanso reparador".

Hammadi perguntou: "Oh mestre, quem é você? De onde vem? Como se chama? O que devo fazer para merecê-lo?".

Em vez de responder[196], o pequeno velho, apoiado em seu maravilhoso bastão, disse: « Hammadi, na etapa do recolhedor de lenha, seus amigos e você tinham acabado de atravessar totalmente sem suspeitar de nada, as camadas materiais que separam o comum dos mortais de Kaydara, o maravilhoso. A casinha nojenta simboliza a tumba onde se transformam os seres e se opera a metamorfose moral, material e intelectual. É preciso que a ignorância morra para que nasça o saber. Vocês viram o sobrenatural Kaydara. Apareceu a vocês com sete cabeças, cada uma delas presidindo um dia da semana. Estendeu trinta pernas que fazem mover os tempos e doze braços que manobram os acontecimentos. Deu lhes o ouro. Esse metal é ora uma chave para vocês abrirem muitas portas, ora uma pesada carga para esmagar os ossos de muitos pescoços".

"Oh mestre, por misericórdia, diga-me quem é você" disse Hammadi, que havia levantado apesar da ordem de permanecer sentado que o pequeno velho lhe havia dado.

"Sou o emboscado que viu ser abatida a caça no bosque sagrado

Sou aquele que viu o camaleão multicolor na planície

Conheço o morcego que fica suspenso com a cabeça para baixo

Esquivei o escorpião armado de pinças e de um dardo venenoso

Vi o charco avarento que é também pátria bem guardada

Conheço a pegada inesgotável da cerva

Avistei o grande lagarto louvador

Não estava longe quando a abetarda os desafiava

E o cordeiro barbudo que fica exausto, eu o conheço

Trabalhei pela construção da grande muralha

---

[196] *Em vez de responder, o pequeno velho:* ele mesmo disse a Hammadi qual era o último símbolo do país dos curupiras e fala de Kaydara como se o tivesse visto; não parará mais de falar e de explicar a Hammadi a sequência de sua viagem e os detalhes, que, no entanto, não tiveram testemunhas. Ele explica, sem que Hammadi tem feito pergunta nenhuma, os mistérios mais profundos, até a revelação final.

Alimentei o galo do pequeno velho serpentiforme

O cordeiro dos chifres nodosos me perseguiu

E o touro furioso que caçava tudo diante dele

Vi o incêndio que quase me consumiu

Passei perto dos três poços enigmáticos

Vi o tolo que amontoava a lenha

Como vocês, eu caí no esgoto".

"Oh mestre," exclamou Hammadi, que queria dizer uma palavra... O pequeno velho fez-lhe sinal para não falar e continuou:

"Hammadi, seus dois companheiros escolheram dois fins dolorosos: a fortuna e o comando. E eles por isso morreram brutalmente.

Quanto a você, você escolheu o fim verdadeiro: o saber. E no profundo do saber você achou o poder e a fortuna que seus amigos cobiçavam. Debaixo da samaúma da prova, você enxergou aquele que se escondia: o homem-espírito que encontramos só uma ou duas vezes na vida, mas nunca três vezes.

Você cuidou dele e, com uma chave de ouro, abriu seus dois lábios, apesar de serem mais pesados que os batentes de bronze de uma fortaleza. Ele burilou para você três saberes. Você ofereceu generosamente aquilo que comprou tão caro. Seus amigos recusaram sua oferta e zombaram dela. Um tornado calamitoso os chacoalhou. O castigo encarnou-se em uma leoa e matou um deles, que se encarnou de novo na corrente implacável e engoliu o outro.

O barqueiro guardião do limite extremo recebeu seu dízimo, mas recusou seu presente suntuoso.

Os três bois carregados de ouro ofertados ao mestre sob a samaúma lhe foram restituídos.

O barqueiro guardião destruiu a canoa para impedir qualquer retorno à outra margem. Contudo, a última armadilha esperava que você pisasse nela.

Feliz você foi, Oh Hammadi, por não ter esquecido nada das três recomendações. Você não agiu baseado em uma simples suspeita. Desse modo, encontrou de volta um lar onde um filho valente zelava por uma esposa casta".

"Mas quem é você, Mestre, para saber tudo isso como se tivesse feito o caminho ao mesmo tempo que nós, sabendo tudo o que nos intrigava e nos deixava de queixo caído?"

"Eu sou aquele que sabe que as sete cabeças de Kaydara simbolizam os sete dias da semana que são as sete cabeças do tempo, os arcanos contendo o segredo das sete estrelas nórdicas duplas, e tudo o que Guêno criou por sete, selou por sete nos sete do alto, os sete do baixo[197] e as sete portas secretas abertas na cabeça do filho de Adão. Eu sei que os doze braços de Kaydara selam os segredos dos doze meses e que suas trinta pernas andam nos mistérios das lunações. Antes de lhe dizer quem sou eu e como me chamo, Hammadi, você gostaria de me perguntar algo?"

"Sim, Mestre, porque as quatro pernas do trono de Kaydara diziam: grande vento, terremoto, inundação e incêndio?"

"As quatro pernas evocaram desse modo os quatro elementos, forças-mães. Os filhos de Adão devem a vida e a morte a esses quatro grandes elementos. Eles destruirão cada um uma vez nosso universo."

"Bom meu pai, Oh instrutor meu, o que não te devo" disse Hammadi, "não sei como demonstrar-lhe minha gratidão?"

"Você já me demonstrou[198] suficientemente sua gratidão, pois debaixo da sumaúma me ofereceu sem hesitar toda sua fortuna no momento em que mais precisava dela; na beira do riacho você me propôs o mesmo tesouro e isso ainda mais graciosamente do que tinha feito sob a sumaúma. Esta noite de novo está prestes a me dar todas suas riquezas, e todo o seu poder, e inclusive a sacrificar sua liberdade por mim".

Hammadi começou a dançar de alegria.

O pequeno velho continuou: "Você me pergunta quem sou eu? Você merece sabê-lo. Sou, Oh Hammadi, aquele que se escondia no pó[199] quando vocês encontraram o

---

[197] *Os sete do alto e os sete do baixo:* sete céus e sete terras conforme o mito; sete portas: aberturas da cabeça.

[198] *Você já me demonstrou sua gratidão:* o velho revela aqui que Hammadi teve, sob formas diferentes, apenas um único mestre iniciador.

[199] *Eu estou no pó:* isto não é uma repetição inútil do inventário dos símbolos da página precedente; o velho enumera as camadas de elementos que é preciso atravessar para alcançar o ouro: pó, pedra, areia branca, laterita, cascalho, argila, quartzo, areia negra, bedrock (em Fula: nara); se não deve esquecer de que Kaydara é também deus da terra, e seguiu através de seus elementos um caminho paralelo, ao passo que os

camaleão; aquele que estava pendurado sobre a pedra enquanto vocês falavam com o morcego; aquele que se contorcia na areia branca quando o escorpião apareceu para vocês. Estava descansando sobre o relevo laterítico quando vocês tentaram desesperadamente beber no charco. Atravessava a planície de cascalho quanto vocês saciavam sua sede no buraco inesgotável. Estava amassando a argila quando a abetarda zombava de vocês, estava contando meus pedregulhos de quartzo quando vocês estavam à altura do cordeiro. Examinava a areia negra quando vocês descansavam debaixo das duas árvores. Estava no bedrock[200] quando o galo transmudou-se em cordeiro, depois em touro, e depois em incêndio. Estava nadando na água que alimentava os dois poços ricos e egoístas. Sou aquele que foi buscar o ouro.

Oh Hammadi, sou o pequeno velho da grande samaúma, sou a cidade inóspita, sou a tempestade, sou os raios, sou a leoa que matou e o rio que engoliu, sou a canoa afundada, sou o barqueiro, sou..."

O pequeno velho não teve tempo de acabar, Hammadi pulou no seu pescoço e disse: "Oh Mestre, Oh espírito extraordinário! Sou seu servo repleto de gratidão, assim como fui seu aluno repleto de confiança. Você será meu guardião, meu mestre, meu deus, estou arrebatado para sempre".

Assim que Hammadi tocou o pequeno velho, sentiu como uma descarga de peixe-elétrico[201] suficientemente forte para gelá-lo, mas não para matá-lo. Recuou três passos[202].

O pequeno velho mudou de forma. Tornou-se um ser luminoso, sem nenhuma semelhança com qualquer filho de Kiikala ou qualquer animal das cidades e das selvas.

O Ser estendeu duas asas empenadas de ouro e disse: « Eu sou Kaydara, longínquo porque sem forma, e não é dado a qualquer um adivinhar-me e aproveitar de meu ensino. Sou Kaydara, bem próximo porque não há nem obstáculo nem distância

---

homens passavam pelos símbolos. O velho omite de propósito o símbolo do empilhador de lenha, é uma armadilha feita pelo mestre ao discípulo, que não o notará.

[200] *Bedrock*: é uma palavra de garimpeiro; é a camada que se tira para chegar ao ouro.

[201] *Descarga de peixe elétrico:* o deus não é um homem, o contacto com ele só pode ser espiritual, as efusões de Hammadi são inoportunas, o amor não deve apagar o respeito.

[202] *Hammadi recuou de três passos:* para deixar os três véus que devem permanecer entre o mestre e ele: distância respeito, margem de ignorância ou escuridão necessária, idade? Na iniciação tem sempre três graus. Por exemplo, nos caçadores, há o aluno donzo, o donzo, o mestre donzo. É preciso conservar a hierarquia.

entre os seres e eu. Tomo a forma que considero adequada e deixo cair as velas e suprimo a distância se isso me agradar. Lembre-se bem do que acabou de ouvir, transmite-o de boca a ouvido aos seus descendentes, e que seja assim dos seus descendentes aos descendentes deles. Você o dará como um conto de corte[203] aos seus sucessores no trono, e como um ensino[204] profundo e prático às orelhas dóceis e às cabeças felizardas.

Uma outra vez lhe falarei das nove aberturas físicas[205] do homem que chegam a onze pela maternidade".

Kaydara estendeu suas asas consteladas de ouro e ergueu-se majestosamente no espaço. Levantou voo perfurando os ares, e deixando Hammadi prosternado no chão, cheio de surpresa e de alegria, repleto de ciência e de sabedoria.

---

[203] *Conto de pátio:* para aqueles que verão nele apenas uma distração.

[204] *Ensino:* para as cabeças felizardas: que atraem e dão sorte.

[205] *Nove aberturas físicas:* alusão a uma outra iniciação chamada "*L'éclat de la grande étoile*" e "*Ndjeddo Dewal*" (a calamitosa) publicados em outras edições.

CAPÍTULO I

Outro olhar sobre a Crítica Literária

CONSIDERAÇÕES SOBRE O LUGAR DA ÁFRICA NA FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA

A partir das primeiras aulas de mestrado, sobre crítica e teoria literária, tivemos a estranha sensação de ver sendo exposta, em vez da sociedade ocidental europeia, a sociedade tradicional africana. A proposta inicial era mostrar a sociedade europeia sob o ângulo da antiga Grécia. Só que, aos poucos, essa apresentação foi se revelando muito próxima da sociedade tradicional africana naquilo que ela tem de mais profundo, de mais característico — sua essência.

Para reforçar o que estava sendo ensinado até o momento sobre a sociedade ocidental europeia, o professor Jorge de Almeida apelou à *Teoria do romance* do crítico húngaro Georg Lukács. Os primeiros capítulos desse ensaio crítico deixaram aflorar uma série de concepções e verdades, com as quais logo em seguida me identifiquei. Obviamente não foi uma identificação como europeu, mas sim como jovem africano que, de certa forma, mantém um contato com a geração dos mais velhos, detentora dos valores da sociedade tradicional africana. Portanto, é importante dizer que essa identificação cultural torna-se efetiva apenas em relação aos elementos da tradição africana, uma vez que existe uma África dita moderna e urbana, resultante do contato com o Ocidente.

Com isto, está posto o grande dilema do africano. Uma difícil escolha entre uma tradição cujos valores refletem o seu eu africano mais profundo e a modernidade, na qual está vivendo e para a qual tende irremediavelmente. Deverá ser particularmente cuidadoso com esse dilaceramento ou com essa tensão — entre o velho isto é a tradição e, o novo configurado pelo moderno — o estudioso brasileiro de Letras ou de qualquer outra área, ao procurar a maneira pela qual, o dado cultural herdado da África está presente no Brasil de hoje.

De imediato, preferimos chamar a atenção desse pesquisador para a África tradicional ou "profunda", pois, do ponto de vista da história, todos os contingentes de

escravos aos quais o Brasil deve sua vertente africana, foram, sem exceção, filhos dessa tradição. Sobre esse ponto, o antropólogo Darcy Ribeiro não nos contradiz: "Os negros do Brasil foram trazidos principalmente da costa ocidental africana". Em estudos anteriores ele confirma a repartição desse contingente em três grandes grupos.

> O primeiro, das culturas sudanesas, é representado, principalmente, pelos grupos Yoruba — chamados nagô —, pelos Dahomey — designados geralmente como gegê — e pelos Fanti-Ashanti — conhecidos como minas —, além de muitos representantes de grupos menores da Gâmbia, Serra Leoa, Costa da Malagueta e Costa Do Marfim. O segundo grupo trouxe ao Brasil culturas africanas islamizadas, principalmente os Peuhl, os Mandinga e os Haussa, do Norte da Nigéria... O terceiro grupo cultural africano era integrado por tribos Bantu, do grupo congo-angolês, provenientes da área hoje compreendida pela Angola e... o atual território de Moçambique. (RIBEIRO, 2008: 102).

Antes de sua chegada ao Novo Mundo, esses grupos não haviam ainda sofrido a influência da colonização, uma vez que a deportação constituiu o primeiro contacto com os brancos. Outro detalhe cultural importante é o fato de esses povos efetuarem a iniciação dos adolescentes para melhor integrar a sociedade como um todo. O que significa que, se aos compradores de escravos interessava apenas o físico do escravo africano, este já vinha com a cultura africana cristalizada na mente.

Voltando àquela identificação cultural pressentida no início, cabe notar que a mesma funcionou como desencadeadora de outra descoberta: a Grécia antiga foi o palco, a fonte inspiradora da primeira parte do ensaio de Lukács. Agora é necessário entender a razão pela qual essa sociedade ideal da antiga Grécia ainda existe na vertente tradicional da atual sociedade africana. Como explicar a presença de todos esses elementos inerentes à dita sociedade fechada da antiga Grécia nas sociedades tradicionais africanas de hoje? Dito de outro modo, como explicar a presença deste pensar grego antigo, de sua concepção totalizante que beira o ideal, nas sociedades tradicionais africanas hodiernas?

Seguradamente, isso se deve a um contato entre as duas sociedades, ou seja, houve um contato entre africanos e gregos em um passado muito remoto. Partindo dessas hipóteses, lembramos as pesquisas do cientista egiptólogo senegalês Cheikh Anta

Diop[206], que conseguiu comprovar cientificamente a origem negra da civilização do antigo Egito. Se graças às suas pesquisas já não é mais oportuno discutir o caráter negro da civilização egípcia, mais pertinente ainda será, para a crítica literária, levar em consideração as implicações de tal descoberta. Com efeito, se levado às últimas consequências o fato de a Grécia antiga ter mergulhado nas águas do Nilo, é uma certeza quase irrefutável que ela copiou seu modo de viver e pensar do velho Egito.

Portanto, houve culturalmente uma troca muito densa. A partir daí, acreditamos ser possível sustentar a ideia de que os primórdios da literatura, tal como a conhecemos, resultou de um processo altamente transcultural. Quais as fontes literárias que permeiam a primeira parte da *Teoria do romance*, excetuando-se, por exemplo, a produção de Homero e de Heródoto? Na sua quase totalidade, formaram-se no antigo Egito, na confissão dos próprios sábios gregos. Neste caso, apelaremos para três monumentos da cultura grega que também foram se formar no antigo Egito com os sacerdotes negros: Tales, Pitágoras e Homero. A seguir, Jamblique, discípulo de Pitágoras, conta em uma biografia o encontro de Tales com seu mestre, que queria se tornar discípulo de Tales.

> Foi assim que Tales o recebeu com alegria, e por ter admirado a superioridade dele sobre os demais jovens, por ter se dado conta de que ela era maior e até superou a fama que o precedeu, ele compartilhou com ele todos os seus conhecimentos, e invocando a sua própria velhice e fraqueza,

[206] Cheikh Anta Diop, como é conhecido na África, foi um dos poucos grandes intelectuais que revolucionaram a visão contemporânea que se tinha do africano, assim como a visão do próprio africano contemporâneo sobre si, pois, para justificarem sua missão dita civilizadora, os colonos, durante vários séculos de dominação militar, tentaram silenciar a longa história do continente, alegando, por exemplo, que o africano era um ser ahistórico. Portanto, o africano formado pela escola ocidental era formado a partir de falsos preconceitos sobre si mesmo. Homem muito culto, Cheikh Anta Diop era formado em física nuclear, egiptologia, história, linguística, antropologia, filosofia. Sua trajetória como pesquisador antropólogo não foi nada fácil. Em 1954, o poder acadêmico da Sorbonne recusou sua tese alegando nos termos diplomáticos acadêmicos que "a banca não pôde ser formada". Ainda assim, ele conseguiu publicar sua tese, ***Nations nègres et Culture*** — De l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui, hoje grande clássico, pelo viés de outro grande intelectual africano, Alioun Diop, diretor da editora Éditions Présence Africaine. Em 1956 ele se matricula novamente com outro tema e consegue defender sua tese em janeiro de 1960. O momento considerado auge de sua vida intelectual é, sem dúvida, sua participação no colóquio de históriadores no Cairo, em 1974, sobre o "*Povoamento do antigo Egito e a decodificação da escrita meroítica*". Foi naquele encontro de históriadores que comprovou, juntamente com o professor Théophile Obenga (hoje professor na Universidade de Estado de São Francisco nos Estados Unidos), de modo científico, a origem negra da civilização egípcia. Recebeu vários prêmios científicos, e hoje, além de suas grandes contribuições para a cultura da humanidade, os intelectuais africanos costumam lembrar sua citação para os povos ditos do Terceiro Mundo: "Armem-se de ciência até os dentes". O dia 4 de abril no Estado de Atlanta nos Estados Unidos é chamado de "Dr. Cheikh Anta Diop Day" em homenagem à sua histórica passagem por ali no dia 4 de abril de 1985.

> exortou-o a navegar para o Egito e ir ao encontro, sobretudo dos sacerdotes de Memphis e Diospolis. São deles na verdade, que ele dizia ter adquirido as competências que lhe valeu o nome de sábio na boca do povo. (...) É por conta disso que ele foi para todos os sacerdotes, aprendendo de cada um deles sobre tudo em que cada um deles era sábio. Ele passou 22 anos no Egito, em templos dedicando-se à astronomia e geometria e, se iniciou não superficialmente, e não de modo qualquer a todos os mistérios dos deuses. (...) Pitágoras adquiriu no Egito a ciência pela qual foi considerado de modo geral como sábio.[207] (Cf. *Vie de Pythagore*, éd. Les belles lettres, 1996)

Com esta última frase, Pythagore, Jamblique e Tales reconhecem abertamente que a filosofia, longe de ser europeia, tem por essência a África e mais precisamente o Egito.

No que diz respeito a Homero, que muitos consideram, com razão ou não, como o precursor da literatura ocidental — uma vez que a nossa pesquisa é de cunho literário, é de longe o sábio grego que mais nos interessa —, a constatação é a mesma. Pois, muito embora hoje se discuta se Homero existiu ou se é uma criação dos pósteros para explicar os poemas fundadores da identidade grega antiga, a profunda influência dos textos a ele atribuídos sobre a crítica como um todo é dificilmente contestável. A esse respeito, o recente trabalho do historiador Jean Philippe Omotunde é fundamental, uma vez que expõe e demonstra com clareza as fontes africanas de poetas gregos como Homero e Hesíodo. Por outro lado, no seu capítulo V, *Apoio do Egito à civilização*, de sua obra *Antériorité des Civilisations Nègres* (p.106), publicada em 1967, Cheikh Anta Diop

---

[207] *C'est ainsi que Thalès l'accueillit avec joie et ayant admiré sa supériorité par rapport aux autres jeunes gens, ayant reconnu qu'elle était plus grande et dépassait même la réputation qui l'avait précédé, il lui donna part à toutes les connaissances dont il disposait et invoquant sa propre vieillesse et sa faiblesse, il l'exhorta à cingler vers l'Egypte et à aller rencontrer tout particulièrement les prêtres de Memphis et Diospolis, c'est d'eux en effet, que lui aussi disait-il, avait acquis le bagage qui lui avait valu auprès du vulgaire le nom de sage (...) C'est pourquoi il se rendit auprès de tous les prêtres, s'instruisant auprès de chacun d'entre eux sur tout ce en quoi chacun d'eux était sage. Il passa ainsi 22 ans en Egypte dans le secret des temples à s'adonner à l'astronomie et à la géométrie et à se faire initier non pas superficiellement ni n'importe comment, à tous les mystères des dieux (...) Pythagore acquit en Egypte la science pour laquelle on le considère en général comme savant. Cf. no site* http://www.africamaat.com/article.php3?id_article=480&artsuite=1#nb1.

menciona uma obra de Deodoro que aponta os sábios gregos que foram se formar no Egito antigo:

> Mas agora que examinamos essas questões, é preciso listar os gregos, que adquiriram uma reputação por conta de sua sabedoria e de seus conhecimentos, e que visitaram o Egito nos tempos antigos para se familiarizar com seus costumes e sua ciência. Pois os sacerdotes do Egito, partindo dos registros de seus livros sagrados dizem ter recebido no início visitas de Orfeu de Musaeus, Melampus, e Deadalus, e também do poeta Homero, Licurgo de Esparta e, mais tarde de Solon de Atenas, e do filósofo Platão, e que também vieram para o Egito Pitágoras de Samos e o matemático Eudoxo, bem como Demócrito de Abdera e Chios Oenopides. Como prova das visitas desses homens, em alguns casos eles mostram suas estátuas e, em outros, os locais ou monumentos que ainda levam seus nomes e apresentam as provas do ramo do conhecimento que cada um destes homens havia seguido, argumentando que todas as coisas para as quais eles foram admirados entre os gregos, eles as deviam ao Egito. Diodore, 36, Livre L, 96 (1à3) [208].

Agora que vimos que boa parte do conhecimento grego está profundamente enraizado no Egito antigo, podemos destacar uma série de implicações disso. Uma delas consistiria em rever boa parte da produção artística grega, e as mais diversas conclusões estéticas feitas, partindo do pensamento grego como funil. Outra seria tentar entender o

---

[208] *Mais maintenant que nous avons examiné ces questions, nous devons énumérer les Grecs, qui ont acquis une réputation pour leur sagesse et leur savoir, et qui visitèrent l'Egypte dans les temps anciens afin de se familiariser avec ses coutumes et sa science. Car les prêtres d'Egypte partant des registres de leurs livres sacrés disent qu'ils ont reçu dans les premiers temps les visites d'Orphée de Musaeus, Melampus, et Deadalus, et aussi du poète Homère, de Lycurgue de Sparte, et plus tard de Solon d'Athènes et du philosophe Platon, et que sont également venus en Egypte Pythagore de Samos et le Mathématicien Eudoxe aussi bien que Démocrite d'Abdère et Oenopides de Chios. Comme preuve évidente de ces visites de tous ces hommes, ils montrent dans certains cas leurs statues et dans d'autres, les endroits ou monuments qui portent encore leurs noms et ils donnent des preuves de la branche du savoir que chacun de ces hommes avait poursuivie, arguant que toutes les choses pour lesquelles ils étaient admirés parmi les grecs leur venaient d'Egypte. Diodore, 36, Livre L, 96 (1à3)* [208].

modo como isso se deu e, o mais importante, as razões que levaram a tal desfecho histórico, uma vez que o que está em jogo interessa primeiramente às culturas orais coparticipadoras da formação do Brasil.

Afinal, uma coisa é adquirir um saber por si mesmo e outra é aprendê-lo de outro, ou melhor, espelhar-se no outro. Com isso, entendemos a ausência na Grécia antiga de uma organização social em castas no estilo africano, pois, na África, a sociedade de castas se enraíza primeiro em um pensamento religioso, e além disso ela não impede o enriquecimento das castas ditas inferiores. Quando Cheikh Anta Diop analisa as condições objetivas econômicas e culturais que possibilitaram a passagem da Cidade-Estado para o Império na Europa, ele capta com pertinência um detalhe de extrema relevância com relação à antiga plebe e à burguesia nascente na Idade Média:

> De fato, trata-se em ambos os casos de classes nascidas na restrição e que nunca aceitaram seu destino, estão decididas a mudar a ordem estabelecida assim que tiverem os recursos materiais e políticos. A consciência delas não é feita de resignação ou aceitação, ela é vontade de transformação. Isso decorre da mudança sem "maquiagem" que presidiu ao seu nascimento. (Diop, *idem*, p. 146) [209].

Na verdade, o mundo helênico tal como apreendido por Lukács pode ser visto como talvez imaginário, tamanha a perfeição interior que apresenta. Por isso, achamos que, ao querer aprofundar-se muito na quintessência da antiga Grécia, Lukács acabou se deparando, sem ter sido essa a sua intenção, com as características intrínsecas das sociedades africanas inspiradoras dos antigos gregos. Vejamos mais de perto como o crítico húngaro pensa o mundo grego:

> Se quisermos, assim podemos abordar aqui o segredo do helenismo, sua perfeição que nos parece impensável e a sua estranheza intransponível para nós: o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta. Somente

[209] *Il s'agit en effet, dans les deux cas, de classes nées dans la contrainte et n'ayant jamais accepté leur sort, décidées à modifier l'ordre établi dès qu'elles en auront les moyens matériels et politiques. Leur conscience n'est pas faite de résignation ou d'acceptation; elle est volonté de transformation. Cela découle de la transformation sans "fard" qui a présidé à leur naissance.* (Diop, idem, p. 146) Tradução nossa.

> soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos. (Georg Lukács, *A Teoria do Romance*, p.27).

Aqui a ênfase vai previamente para o ato da aprendizagem, da cópia que dificilmente poderá reproduzir fielmente o original. Reprodução esta que, mesmo se relativamente bem-sucedida com relação ao ensino racional, não o será em sua vertente invisível, isto é, na crença em uma ou mais transcendências. Existe, pois, da parte do sacerdote negro – ainda o é hoje o velho africano –, certa distância que, segundo ele, é preciso manter entre o mestre e o discípulo. A parte final de *Kaydara*, através da simbologia dos três passos de recuo do discípulo reforça essa lógica. E todos os etnólogos ou antropólogos estrangeiros contemporâneos puderam e continuam atestando esse fato. Poucos, como o professor Fabio Leite, tiveram a sorte de penetrar um pouco mais nesse universo bastante fechado, e, ainda assim, o próprio eminente professor da USP reconhece ter-se aprofundado muito pouco. Sobre mergulhar na África profunda, eis o que nos disse o sociólogo brasileiro no prefácio da publicação tardia e tão esperada de sua tese: "Não trata-se de tarefa fácil: ensaio isso há quase trinta anos restando-me, sinceramente, sérias dúvidas sobre o nível do patamar por mim atingindo..." [210]. Essa atitude distante do mestre para com o discípulo não muda quando indagamos sobre o modo como se deu o ensino dos sábios da Grécia antiga.

> O conhecimento era tão precioso aos olhos do sacerdote egípcio que ele preferia guardá-lo e estendê-lo apenas a poucos indivíduos privilegiados, ao invés de agir como seu discípulo grego, e espalhá-lo pelo povo para se fazer um nome. As disposições da alma do sacerdote egípcio contrastam com a dos peripatéticos, e explicam todas as dificuldades que discípulos como Pitágoras, Platão, Eudoxo, e muitos outros enfrentaram antes de ter acesso às ciências. (DIOP, 1967: 99) [211].

---

[210] **LEITE**, Fabio Rubens da Rocha. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo: Palas Athena, Casa das Áfricas, 2008. p. XX

[211] *Le savoir était si précieux aux yeux du prêtre égyptien qu'il préférait le garder et l'étendre seulement à quelques individus privilégiés, plutôt que d'agir comme son disciple grec et de le répandre à l'échelle du peuple pour se faire un nom. Les dispositions d'âme du prêtre égyptien son à l'inverse de celle du péripatéticien et expliquent toutes les difficultés que des disciples comme Pythagore, Platon, Eudoxe et tant d'autres ont rencontré effectivement avant d'accéder aux sciences.* (Diop, Cheikh Anta. *Antériorité des civilisations nègres. Mythe ou vérité historique*. 1967, p.99).

Os recentes estudos do históriador de Guadelupe, Jean Philippe Omotunde, não só confirmam essa tese dos empréstimos gregos, mas também explicam-na apelando quer para os mestres dos antigos gregos, quer para as fontes literárias egípcias inspiradoras dos futuros sábios gregos. É o que nos mostra a seguir:

> Para os autores gregos, não havia dúvida nenhuma de que os seus poetas (Homero, Orfeu e muitos outros) haviam sido iniciados no Egito e que tinham deliberadamente utilizados textos, histórias ou crenças egípcias (peças de teatro, textos sagrados, contos...) para desenvolver suas histórias e transmitir na Grécia a genealogia dos deuses que alguns já conheciam.[212]

Mais adiante em seu estudo, após ter levantado uma série de empréstimos gregos ao Egito antigo, Omotunde insiste em dizer que: "No fundo, todos esses empréstimos gregos à África negra não passaram de uma aclimatação superficial das divindades e dos conceitos religiosos negros na Europa" [213]. Ou seja, o rompimento com a harmonia de que fala Lukács em relação ao mundo helenístico estava por vir, uma vez que ao seu ponto de partida faltou o essencial, isto é, a crença. A própria evolução histórica da antiga Grécia não deixa dúvida a esse respeito. Com efeito, vista sob o olhar de Cheikh Anta Diop, a formação da antiga sociedade grega apresenta outras feições até então pouco estudadas. Diop consegue mostrar como e por que a antiga plebe continha nela "o futuro laico do pensamento grego":

> A Plebe [...] nasceu laica por assim dizer, pois as instituições religiosas, isto é, políticas e jurídicas da cidade a excluem de todas as atividades cívicas. A religião não a previu, ela recusa tudo a essa massa: o casamento, o culto, o direito de cidadania, a segurança física ou material,

[212] **OMOTUNDE**, Jean Philippe. *Les racines africaines de la civilisation européenne*. V.2 Editions Menaibuc, 2002. P. 134-135. Pour les auteurs grecs, il ne faisait nul doute que leurs poètes (Homère, Orphée et bien d'autre) avaient été initiés en Egypte et que ceux-ci avaient délibérément utilisé des textes, des récits ou des croyances égyptiennes (pièces de théâtre, textes sacrés, contes…) pour élaborer leurs récits et transmettre chez eux la généalogie des Dieux que certains connaissaient déjà.

[213] Idem, P. 150 tradução nossa

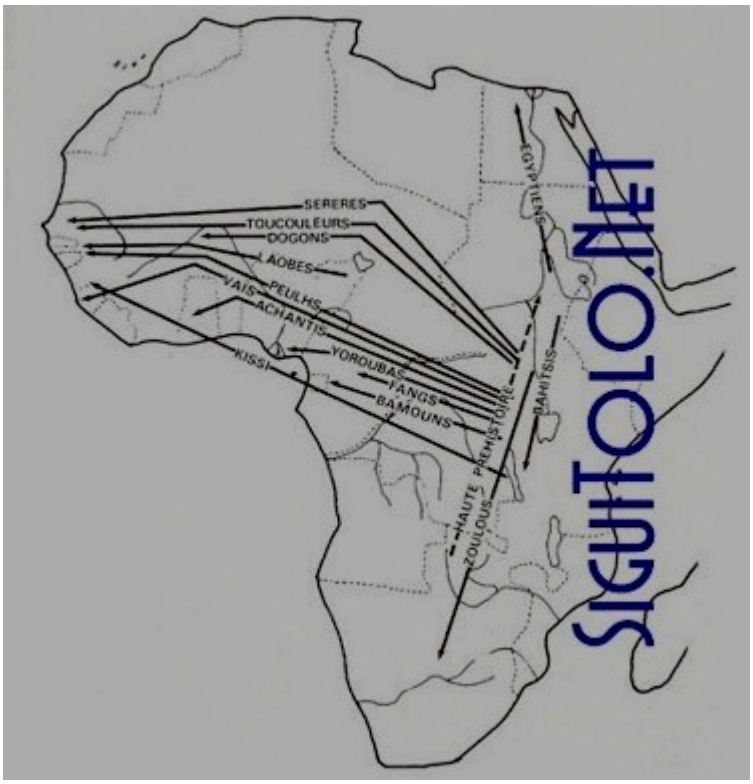
> etc. A Plebe, ao contrário da casta, não será impregnada de religiosidade e de tradição. O potencial profano e laico que a Plebe carrega dentro dela, pelas condições de seu nascimento não tardará muito a se manifestar. É ela que tem interesse na profanação da tradição religiosa e não vai deixar de fazê-lo. Ela o fará com ainda mais facilidade, uma vez que o aparelho religioso da cidade é muito menos imponente e menos impressionante do que o de um vasto reino unificado como o Egito. Ela carrega nela todo o futuro laico do pensamento grego. [214]

O dilaceramento entre o indivíduo e o mundo exterior, ao qual se refere boa parte da crítica literária para justificar o nascimento de um gênero literário como o Romance, seguradamente já tinha seus germes disseminados na antiga plebe. Com efeito, temos de convir que o declínio do pensamento grego é dificilmente compreensível se, de fato, o grego, como diz Lukács, "apenas conhecia as respostas e sequer pensava em perguntas". Em outras palavras, achamos pouco provável o fato de se tratar de sociedades gregas organizadas em castas e realmente fechadas, pois ainda hoje podemos constatar a presença na África das sociedades em castas e fechadas que, apesar dos séculos, continuam opondo certa resistência ao impulso dominador do capitalismo.

Tais alegações também podem ser averiguadas na plenitude do reino das dinastias egípcias que durante milhares de anos mantiveram sua hegemonia sobre a face da sua terra. O mais importante para este estudo é que a maioria dos povos africanos descendem dos povos que formaram o antigo Egito. Ou seja, estamos mais uma vez diante das origens africanas mais longínquas do futuro Brasil. O mapa das migrações a seguir, extraído da obra *Nations Nègres et Cultures* (DIOP, Cheikh Anta, p.373), exemplifica a origem egípcia das etnias que passarão mais tarde a integrar o legado cultural brasileiro:

---

[214] *La Plèbe (...) est née laïque pour ainsi dire, car les institutions religieuses c'est-à-dire politiques et juridiques de la cité l'excluent de toutes les activités civiques. La religion ne l'a pas prévue, elle refuse tout à ses ressortissants : le mariage, le culte, le droit de cité, la sécurité physique ou matérielle etc. La Plèbe, contrairement à la caste, ne sera donc pas imprégnée de religiosité et de tradition. Le potentiel profane et laïc qu'elle porte en elle, de par les conditions de sa naissance même ne tardera pas à se manifester. C'est elle qui a intérêt à profaner la tradition religieuse et elle ne manquera pas de le faire. Elle le fera d'autant plus facilement que l'appareil religieux de la cité est infiniment moins imposant, moins impressionnant que celui d'un vaste royaume unifié comme l'Egypte. Elle porte en elle tout l'avenir laïc de la pensée grecque. (**DIOP** Cheikh Anta. Antériorité des civilisations nègres p. 134)*



Ressaltar esse elemento da distante origem egípcia do povo afro-brasileiro torna-se crucial, uma vez que pretendemos, em última instância, perspectivar *Macunaíma* como obra de formação ou, melhor ainda, como obra de caráter iniciático no sentido das culturas orais, em vez de deformação. Para isso, é preciso, partindo de dentro delas, renovar o olhar sobre as culturas indígenas e africanas, uma vez que ambas as culturas se desenvolveram com a mesma raiz de expressão: a oralidade. Para poder reatar os liames entre *Macunaíma* e as características mais profundas das culturas expostas na obra, será preciso mergulhar profundamente no texto, pois os inúmeros séculos que se passaram antes da elaboração de *Macunaíma* acabaram por encobrir com muitas camadas escuras aquelas linhas culturais antigamente claras. Linhas estas que, de certo modo, Cheikh Anta Diop contribuiu a esclarecer.

O momento é propício para lembrar três considerações estéticas fundamentais, cujo rumo muda drasticamente com esta nova visão. Aliás, em virtude de seu impacto geral sobre este estudo, será imprescindível manter na mente essas considerações. A primeira, sem dúvida, refere-se ao famoso gênero da rapsódia, e a segunda, à acepção do professor Antonio Candido, que chegou a considerar a literatura brasileira como um galho da literatura ocidental. A última visa rever o posicionamento de Sergio Buarque de Holanda no que se refere à origem da tradição brasileira.

Aqui podemos sublinhar o fato de que se a rapsódia tem como origem a Grécia antiga, e se, como vimos, os gregos foram aprendizes dos sacerdotes negros do Egito antigo, essa feição estética provém da África. Não estamos apelando para um mero silogismo desprovido de fundamento. O fato é que as civilizações orais produzem deveras esse tipo de forma estética, que se condensa na figura do *griot*, uma espécie de arauto. Prova disso é a primorosa obra *Soundjata ou l'épopée mandingue*[215], de Djibril Tamsir Niane, em cujo prefácio o autor faz questão de deixar claro que apenas traduziu as palavras do velho Djêli Mamadou Kouyaté e de outros velhos cujos nomes e aldeias citou. Por outro lado, essa atitude do Djibril Tamsir Niane só reforça o sumiço do indivíduo diante da coletividade e mostra que a noção autoral tal como é conhecida hoje não tem muito peso nas culturais orais.

Agora, no contexto histórico dos anos 70 do professor Antonio Candido, quando pouco ainda se sabia a respeito das origens da civilização ocidental – a não ser o que os iluminados do século das luzes avançaram –, a afirmação do eminente crítico brasileiro era coberta de razão. Contudo, após o congresso internacional dos históriadores no Cairo em 1974, e as recentes pesquisas de professores como Théophile Obenga e Jean Phillipe Omotunde, outra direção explicativa do caráter da literatura brasileira começa a apontar no horizonte, e merece ser levada em consideração. Pois, como diz o provérbio africano: "Da raiz à folha, a seiva sobe e não pára nunca". Dito de outro modo, se as raízes do conhecimento grego estão fixadas em terra africana, é bem provável, para não afirmar terminantemente, que a substância que deu origem ao galho daquela literatura europeia sempre esteve ao lado da literatura brasileira. Uma presença, ainda que até um pouco imperceptível, da herança cultural africana, que veio a se tornar também brasileira.

As implicações desse reposicionamento decorrente das pesquisas cientificas do Cheikh Anta Diop se percebem melhor quando enfocamos, por exemplo o primeiro capítulo de *Raízes do Brasil* de Sergio Buarque Holanda. De fato, lendo sua obra-prima, observa-se que logo no início ele tentou situar na Europa, precisamente nos países ibéricos, a origem da tradição brasileira. Ou seja, quando ele diz: "Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em

[215] **NIANE**, Djibril Tamsir. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Ed. Présence africaine. 1960. p. 7.

ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra." [216]

Na sequência ele identifica Portugal e os demais países ibéricos como origem da tradição brasileira. Para uma obra publicada nos anos 30 do século passado, isto é, exatamente no mesmo período em que a maioria da *intelligentsia* africana estava se formando na escola ocidental e criava o conceito de negritude para revalorizar as culturas negras e mostrar seu aporte à civilização mundial em geral, e europeia em particular, está claramente explicada a razão pela qual Sergio Buarque Holanda não olhou também em direção à África. Por isso afirma:

> [...] A falta de coesão em nossa vida social não representa, assim, um fenômeno moderno. E é por isso que erram profundamente aqueles que imaginam na volta à tradição, a certa tradição, a única defesa possível contra nossa desordem. Os mandamentos e as ordenações que elaboraram esses eruditos são, em verdade criações engenhosas do espírito, destacadas do mundo e contrarias a ele."[217]

Com isso fica mais do que evidente que a tradição à qual se refere não pode auxiliar o Brasil na modernidade; em vez disso, o atrapalha. No entanto, a escolha seria inversa com relação às tradições orais africanas e indígenas. Aí é que se coloca um dos porquês dessa referência nossa às conclusões das pesquisas do Cheikh Anta Diop, que, não só demonstram que o antigo Egito era fruto dos sacerdotes negros, como explicam a maneira pela qual a cosmovisão e o modo de viver dos negros foi copiado na superfície pelos povos que mais tarde vieram a formar a atual Europa.

É importante sublinhar que se tratou de uma cópia na superfície para que possamos explicar o surgimento da sociedade de classes na Europa, enquanto o antigo Egito e a África tradicional de hoje estão marcados pela sociedade de castas. A diferença

---

[216] **HOLANDA**, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*; prefacio de Antonio Candido. 19. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. p.3.

[217] *Idem*, p. 5.

entre ambas as sociedades é significativa a ponto de ser determinante na hora de se escolher um embasamento tradicional, no intuito de modelar a inspiração cultural brasileira. A diferença é gritante quando, por exemplo, S. B. Holanda reconhece a cultura da personalidade como traço peculiar "à gente da península Ibérica" e observa que "... Para eles, o índice de valor de homem infere-se, antes de tudo, da extensão em que não precise depender dos demais, em que não necessite de ninguém, em que se baste. Cada qual é filho de si mesmo, de seu esforço, de suas virtudes..." [218], pois nas culturas orais em geral e africana em particular o homem é tão dependente do grupo social ao qual pertence, que sua individualidade se dilui a ponto de sumir, uma vez que suas aspirações são conectadas ao grupo e pensada para ele, até mesmo de forma transcendental. E o professor Fabio Leite não disse o contrário quando descobriu que as observações de dois sociólogos que o precederam confirmaram essa diferença: "Thomas e Luneau afirmam que é 'o grupo em sua totalidade que toma a seus cuidados a formação da personalidade' realmente os processos de socialização ocorrem ao nível da comunidade como um todo, personificada pela aldeia, imagem da sociedade." [219]

Outro elemento de consequência cultural impactante é a questão de nobreza. Em relação a esse quesito, eis o que constata S. B. Holanda na evolução do povo ibérico:

> A verdadeira, a autentica nobreza já não precisa transcender ao indivíduo; há de depender das suas forças e capacidades, pois, mais vale a eminência própria do que a herdada. A abundancia dos bens da fortuna, os altos feitos e as altas virtudes, origem e manancial de todas as grandezas, suprem vantajosamente a prosápia de sangue.[220]

Esse quadro é literalmente diverso do africano, em que não se compra um título de nobreza e um homem da casta inferior pode muito bem ser rico. A riqueza material para esse sistema de vida social tradicional africano não depende da posição social do

[218] *Idem*, p.4.

[219] **LEITE**, Fabio Rubens da Rocha. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008. p.73.

[220] *Idem*, p.9.

indivíduo – exatamente como mostra *Kaydara* na evolução dos três rapazes à procura da riqueza material –, mas sim do valor agregado à especificidade de seu trabalho. Tudo isso sem nos esquecer do embasamento místico-real que confirma o lugar de cada um. O mesmo foi constatado pelo professor Fabio Leite quando, por ocasião de uma pesquisa na casta dos ferreiros, descobriu que:

> As ligações desse profissional com os quatro elementos o tornam uma figura especial na comunidade: de fato, o ferreiro é o homem capaz de manipular a terra, o ar, o fogo, e a água em beneficio da sociedade, essa intimidade com tais irredutíveis potencias o tornam um indivíduo excepcional, geralmente rodeado de uma aura mágica bastante respeitada.[221]

Resumindo, como pudemos mostrar nesta exposição, em nenhum momento nos esquecemos do Brasil, cujas raízes africanas será preciso resgatar em suas características culturais mais profundas. Isso porque uma obra-prima como *Macunaíma* tece um diálogo com as grandes civilizações tropicais representadas, segundo o próprio Mário de Andrade, pelas "filhas de Vei". Esse laço cultural não escapou à crítica Gilda de Mello e Souza, que apontou para uma grande diferença:

> As filhas de Vei... representam as grandes civilizações tropicais como a Índia, o Peru, o México, o Egito, civilizações que se realizaram em torno de valores culturais muito diversos do Ocidente e que teriam se harmonizado melhor com as nossas condições geográficas e climáticas. (SOUZA, Gilda de Mello. *O Tupi e o Alaúde,* 2003. p.56-57)

É verdade, essas "civilizações tropicais" partilham entre si valores culturais bastante comuns, mas, para além desses valores culturais, há o alicerce da oralidade em

[221] *Ibidem*, p.79.

que todas se sustentam. Com efeito, embora a escrita deva suas origens às civilizações africanas, as mesmas optaram pela oralidade enquanto veículo de transmissão do saber. Pois, como disse o velho Tierno, instrutor do Amadou Hampâté Bâ, longe de ser o saber, "a escrita é apenas a fotocopia do saber. Ela não é o saber em si." Como nas sociedades ocidentais, a questão do saber é de suma importância para as sociedades orais. Uma das diferenças nesse relacionamento com o saber reside no domínio de sua finalidade, daí o cuidado com o modo como ele é transmitido. Por tudo isso, achamos que é ilusório pretender apreender em toda sua plenitude o aporte do legado cultural africano na esfera da literatura brasileira sem interrogar as raízes mais longínquas *"do enorme contingente negro e mulato (que) é talvez, o mais brasileiro dos componentes de nosso povo*". (RIBEIRO, Darcy, *O povo Brasileiro*, p.205).

Se partirmos do princípio de que "o contingente negro e mulato é talvez o mais brasileiro dos componentes" do Brasil, pesquisas lançadas nas mais diversas áreas podem evidenciar um conjunto de tesouros que só esperam por ser conjugados com achados da cultura da escrita. Para isso, será preciso um olhar que, além de lutar pelo espaço da expressão cultural tanto indígena quanto afro-brasileira, pensará de modo constante nas tentativas de soluções de problemáticas na esfera social brasileira. Essa proposta pode parecer pretensiosa, mas percebemos que não é quando descobrimos que o mais importante para as sociedades orais é o coletivo, isto é, o ser humano que está em cada um de nós. Se de um lado o mundo da escrita nos levou pelas trilhas da solidão, da individualização – o próprio ato de escrever comprova isso –, pode ser que o mundo da oralidade consiga promover a dose certa de humanismo que ainda falta. E dada a sua atípica formação, o Brasil parece ter um papel de extrema relevância nessa viragem.

Capítulo II

Por dentro de uma leitura às avessas

A. NO CORAÇÃO DE SEMELHANÇAS E DIVERGÊNCIAS

a) A neutralidade de Macunaíma

Hoje, a exemplo de Cavalcanti Proença, grande maioria da crítica brasileira enfatiza o fato de Macunaíma estar acima do bem e do mal. Sublinhar a neutralidade dessa postura comportamental de nosso herói tem entre outra finalidade, a de responder à condenação do livro pela "classe media, a que lê ficção, se sente chocada com o livro ininteligível e adota solução cômoda e que satisfaz muito a vaidade: — 'Se eu não entendo não presta'" [222].

Partindo do conjunto dos contos orais Fulas traduzidos por Amadou Hampâté Bâ — cujo conto com mais poder sintetizador é *Kaydara* —, pode-se encontrar na própria trama textual de *Macunaíma* um símbolo dessa neutralidade. De fato, esta neutralidade está no cerne da prática do conto oral africano e, assim como diz Amadou Hampâté Bâ: "o conto nos ensina que uma força em si não é nem boa nem má, e que ela pode estar a serviço tanto do bem quanto do mal conforme o modo como a utilizamos, igual à água que sequer tem cor e forma, a não ser aquelas que lhe damos "[223]. Ele fez esse comentário na obra *Njeddo Dewal,* no momento em que o leitor percebe o uso do "crânio" místico humano tanto por Bagumâwel (herói símbolo do bem) quanto por Ndjeddo Dewal (encarnação do mal) para fins de consulta.

Ou seja, antes mesmo de observar que o modo de se portar de Macunaíma *está acima do bem e do mal* [224],o próprio texto contem nele um ingrediente simbólico que

---

[222] **PROENÇA**, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.15-16.

[223] **BÂ**, Amadou Hampâté. *Njeddo Dewal, mère de la calamité*. Ed. NEI-EDICEF, 1994. p. 210.

[224] *Ibidem,* p.11.

comprova o mesmo. Trata-se da "muiraquitã". Assim como no exemplo acima, Macunaíma se serve da muiraquitã de modo diferente de seu oponente Venceslau Pedro Pietra. Ainda que não se queira abordar questões de relevância antropológica – pois há quem sustente que, apesar de mágica, Macunaíma não faz uso da pedra nesse sentido místico –, o mínimo que constatamos é, de um lado, um uso tradicional da muiraquitã por Macunaíma, pelo modo ele a leva, e de outro lado um uso mercantilista por Venceslau Pietra, que a integrou em suas coleções. Ou seja, a muiraquitã em si é neutra, o uso dela é que aponta em direções diametralmente opostas.

A observação de tal neutralidade nos leva em direção a outro paralelo entre *Macunaíma* e *Kaydara*: o fato de que não se deve esquecer que o conto oral nada mais é que o reflexo de nós mesmo, pois, como lembrou Amadou Hampâté Bâ a uma jovem estudante que queria saber o tema central do conto *Petit Bodiel*: "a lição do conto é de buscar em você mesmo, e de se achar. Não procure lá fora. Vocês não estão do lado de fora, estão dentro de vocês mesmos." [225]

[225] **BÂ**, Amadou Hampâté. *Petit Bodiel.* Ed. NEI-EDICEF, 2005. p.92.

b) Dois convites para olhar em nós mesmos

Essa dimensão interpretativa que preza a análise introspectiva parece encontrar um eco favorável no próprio texto, tanto no de *Macunaíma* quanto no de *Kaydara*. O curioso aqui é o fato de ambos terem recorrido ao mesmo fator, no caso o fator onírico, para embasar essa procura pela harmonia interna. Com efeito, no final do relato, Macunaíma pega de volta a consciência que havia deixado em cima de uma árvore; enquanto Hammadi, após ter passado a última prova do país de Kaydara, sonha que viveu tudo de novo antes de acordar.

Isso tenderia a fortalecer a posição segundo a qual tudo aquilo que vinha sendo contado até o momento era pura e simplesmente fruto da mente dos personagens principais. Ainda mais quando nos referimos à aparição súbita, no início de *Kaydara,* dos três rapazes já adultos — nada saberemos sobre eles no desenrolar da história; e em *Macunaíma*, nosso herói faz mais do que pegar a consciência de volta — ele pegou a consciência de um hispano-americano. Eis como se deu essa troca: "Macunaíma se desculpou, subiu na montaria e deu uma chegadinha até o rio Negro pra buscar a consciência deixada na ilha de Marapatá. Jacaré achou? Nem ele. Então o herói pegou na consciência de um hispano-americano, botou na cabeça e se deu bem da mesma forma"[226].

Esta troca de consciência pode sugerir que, para se conhecer melhor, o brasileiro não deve descartar o pensamento hispano-americano que é parte dele — nem que seja pela simples vizinhança geográfica. Além do mais, o famoso epílogo que nos remete à pessoa do autor como narrador aponta em direção de uma narrativa cíclica que parece se renovar a partir do olhar fronteiriço entre narrador, autor e leitor. Tudo isso tende a reforçar a opinião de que o conto busca centrar-se no foro íntimo do homem e retratá-la. E por conta disso os três personagens centrais de cada obra aqui comparada deixam de apontar três direções interpretativas opostas, para se focarem no próprio ser humano.

Em *Kaydara,* a etapa da aquisição do ouro pelos três personagens evidencia o fato de Demburu simbolizar a ambição do poder, Hamtudo a da opulência e

[226] **ANDRADE**, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica: coordenação de Têlê Porto Ancona Lopez. Paris, 1988. p.148

Hammadi a do saber. Mas, pelo despertar de Hammadi mencionado linhas atrás, a impressão que se tem é de que Demburu e Hamtudo nunca existiram. E que tudo não passaria de um sonho de Hammadi.

Numa certa medida, o mesmo se pode dizer com relação aos dois irmãos de Macunaíma, pois a perda de sua consciência, trocada por outra e associada a esse jogo dinâmico do olhar de narrador, autor e leitor, de uma certa forma nos autoriza a estabelecer certas ligações entre os três personagens e as três instâncias da psicologia moderna. Enfatizamos que se trata apenas de uma possível ligação que reforça o quanto estaríamos dentro de uma única mente. Enveredar por esse caminho nos faz pensar no Maanape (o irmão mais velho, e negro) como aquele que polariza a dimensão mística e espiritual de Macunaíma, como se fosse a manifestação mais profunda de seu superego. A figura do Maanape condensa o que a cultura deles tem de mais enraizado, ele é que "gravou o epitáfio" [227] na tumba da defunta mãe, por três vezes ressuscita nosso herói apelando para um conhecimento exímio da fauna e da flora; a ele se refere o *leitmotiv*: "Maanape era feiticeiro"; e se Macunaíma perde sua última luta é porque, em parte Maanape, "o feticeiro", já morreu.

Já as figuras do Jiguê e do próprio Macunaíma se entrelaçam para delinear os contornos da instância do Inconsciente ritmado pelos instintos. Vários momentos de agressão e de pulsões sexuais são protagonizados pelos dois irmãos em torno das companheiras – Sofará, Iriqui, Súzi – do Jiguê. No que se refere à instância do Ego, ela é representada pelo próprio Macunaíma, que se veria intermediando tanto as demandas quanto os desejos simbolizados por Maanape e Jiguê.

[227] *Idem*, p.20.

c) As revelações da distância mitológica e linguística

Quer seja a questão do modo de se portar de Macunaíma, que tende a se neutralizar, quer sejam os elementos textuais indicadores de uma provável incursão na psicologia humana, a impressão que se tem da aproximação entre ambas as obras é que o tratamento estilístico que esses elementos receberam em *Macunaíma* é sintomático de um desvio que nos parece mais forçado comparativamente ao de *Kaydara*, onde parece mais fluido. A distância que separa cada autor das fontes mitológicas possibilita um desvio estético forçado – no caso de Mário de Andrade – ou não – no caso de Amadou Hampâté Bâ –. De fato, cabe lembrar que se Amadou Hampâté Bâ vivenciou e aprendeu *Kaydara* dentro do contexto do ensino da cultura oral Fula, Mário de Andrade, além do português e já adulto, teve de ir ao encontro dessas fontes mitológicas, participando de expedições de caráter folclórico pelo Brasil adentro.

Portanto, era de esperar que o modernista enveredasse por outros caminhos para chegar às conclusões estéticas parecidas com aquelas elaboradas do ponto de vista da cultura oral. Na verdade, ainda que se trate de caminhos às vezes herméticos, isso tende a demonstrar a engenhosidade de Mário, pois terá tido êxito em dialogar sobre vários aspectos estéticos com uma obra cuja autoria é a princípio coletiva.

Por outro lado, as mesmas observações podem ser feitas em relação ao Amadou Hampâté Bâ no que se refere à distância lingüística, pois enquanto Mário de Andrade tem uma intimidade forte com o português, o francês com que Amadou Hampâté Bâ traduziu *Kaydara* fica bem distante do tradicionalista por conta do Fula, sua língua materna. O que não deixa de repercutir no texto como um todo, apesar de Amadou Hampâté Bâ tentar encurtar a distância prevalecendo-se de um francês de alto padrão. Numa certa medida o capítulo dedicado à questão linguística traz à tona essa dimensão.

De modo geral, é bom ressaltar que essas observações antagônicas podem lançar luz sobre todas as outras questões por nós analisadas nesta pesquisa comparativa. É o caso do que podemos chamar de constituição orgânica dos personagens principais. Para ver como essa dicotomia reverbera no molde dos personagens principais, será preciso considerar tanto o plano do mito quanto o da história. No que concerne à Macunaíma a constatação é de que há uma fusão total desses dois planos.

Primeiro, como sabemos[228] o nome de nosso herói procede da mitologia indígena, mais precisamente de duas lendas – a versão arecuná e a versão taulipang – na qual ele é tido como um deus, ou pelo menos age nas lendas como se fosse. Citando as pesquisas do etnólogo alemão Koch-Grünberg, Haroldo de Campos confirma:

> Makunaíma é, como todos os heróis tribais, o grande transformador. Transforma pessoas e animais, algumas vezes por castigo, na maior parte pelo prazer da maldade, em pedras. Também é criador. Ele fez como já foi dito, todos os animais de caça, bem como os peixes. Após o incêndio universal, que liquida todos os homens, cria novos homens [229].

Juntamente com o fato de ele nascer no Amazonas e atuar no Brasil de São Paulo, essa confirmação possibilita dizer que houve fusão dos planos do mito e da história para a constituição do personagem. Portanto, mesmo sem deixar de lado seus atributos mitológicos na obra, Macunaíma ganha contornos humanos, isto é, tem parente, vive numa sociedade organizada, recorre a rituais religiosos como no episódio da macumba para se vingar de Piamã, seu oponente. O fato de Mário de Andrade ter prescindido de apelar para essa fusão ambivalente parece indicar a necessidade estética que ele tinha de introduzir no mundo moderno da época algo de mitológico, sem que houvesse por isso uma ruptura brutal tanto na apresentação do personagem quanto no desenrolar da história deste[230].

---

[228] Tanto as pesquisas de Manoel Cavalcanti (p.8-9) quanto as de Harolo de Campos apontam em direção da obra do estudioso alemão Koch-Grünberg como fonte de escolha do nome de nosso herói.

[229] **CAMPOS**, Haroldo de. *Morofologia do Macunaíma*. Ed. Perspectiva, 1973. p.112.

[230] A esse respeito, salvaguardando proporções, caberia assinalar a possível e estranha ligação entre Macunaíma e Cristo. Já que logo no início do recolhimento das lendas o próprio Koch-Grünberg crítica o fato de os missionários ingleses em suas traduções da Bíblia denominarem o Deus cristão com o difamado nome de Makonaíma. (Haroldo de Campos, p.111-112). A esses elementos vem ser acrescido o fato de, sob a pena de Mário de Andrade, Macunaíma ser capaz de adotar as feições as mais variadas. E depois sabe-se que Mário de Andrade, enquanto cristão, era profundo conhecedor da Bíblia. Mais do que isso, ao mencionar a "forma de nascimento miraculosa" de Macunaíma e ao chamá-la de "partenogênese' deformada, cômica" (*Morfologia do Macunaíma*, p.107), Haroldo de Campos lança luz sobre um provável diálogo da obra modernista com a Biblia, pois assim como o Cristo ele morre e é ressuscitado no céu. Pelo menos o andamento da história parece repetir essa trilogia.

Já no caso de *Kaydara* não é preciso tal fusão, pelo contrário, a demarcação entre deus e homem é postulada como condição *sine qua non* da validez do relato iniciático, que visa propositalmente entreter, educar e formar o auditório. Sobre esse efeito lembramos uma das cenas finais, em que Hammadi, de tão feliz que ficou, quis abraçar Kaydara disfarçado de velho. Por causa disso, sentiu uma espécie de descarga elétrica que fez com que recuasse três passos.

Os comentários de Amadou Hampâté Bâ a esse respeito são inequívocos[231]. Primeiro, diz ele "o deus não é um homem, o contato com ele só pode ser espiritual, as efusões de Hammadi são inoportunas, pois o amor não deve eliminar o respeito" e, já que estamos numa obra que assume e abarca uma grande quantidade de símbolos, os três passos atrás ganham outro relevo, que, segundo Amadou Hampâté Bâ, é necessário "para deixar os três véus que devem permanecer entre o mestre e ele (Hammadi): distância respeito, margem de ignorância ou escuridão necessária (isto é, devido à) e idade?

Para uma melhor compreensão desta característica do texto de *Kaydara* é capital lembrar o fato de se tratar de sociedades em castas. Preferimos não usar o termo de sociedades pré-modernas, pois não estabelecemos relações de superioridade ou inferioridade entre elas, mesmo porque ambas são fundamentalmente distintas, se partirmos de seus modos de conceber o mundo.

De fato, se para o indivíduo moderno a noção transcendental é algo que fica do lado de fora de seu ser, isto é, algo com que não tem possibilidade de dialogar, e por isso sente estranheza, para o homem de casta trata-se de uma noção que é parte integrante de sua cosmovisão[232]. Por isso, para validar seu discurso, uma obra de arte dentro do contexto da sociedade de casta não precisaria fundir literalmente os planos mitológicos e históricos, já que a própria cultura oral confere verdade a ambos os planos. Para essa cultura tudo faz sentido, até um ser composto de forma híbrida, como é o caso do encontro com o velho metade homem, metade serpente, por ocasião dos signos do nono símbolo no país de *Kaydara*:

---

[231] ***BÂ***, Amadou Hampâté. *Kaydara*. Ed. NEA, 1983. p.95

[232] Tais observações e suas implicações na esfera estética corroboram e dialogam diretamente com o capítulo em que tentamos mostrar o impacto das descobertas do Professor antropólogo Cheikh Anta Diop na área literária.

> *Velho metade homem metade serpente:* a hibridez é sempre significativa (aliás, como qualquer disformidade ou estranheza) nas lendas africanas; se a tradição e a ordem natural são perturbados desse modo, não é à toa. Por outro lado, a hibridez tem suas leis: desse modo, no fenômeno do "animal-humano unido ao animal-animal" a parte superior, sendo mais próxima das coisas nobres do que a parte inferior, não é desprovido de sentido o fato de uma ou outra ser animalizada: aqui, no caso do homem-serpente, o fato de suas pernas serem animalizadas é um signo favorável, pois ele é "superior no superior"; dito de outro modo, a cabeça dele é humana: é portanto um iniciador que submete os viajantes à prova. Mas também é conhecido dos Fulas o homem com cabeça de leão (símbolo de realeza, da força) ou o homem com cabeça de touro (iniciador pastoral). Esta lei não parece portanto tão rigorosa. [233]

Portanto, desde o início até o final do relato, Kaydara é o deus do ouro e do saber, muito bem distinto de Hammadi, com quem, aliás, ele disputa o lugar de personagem principal, pois a obra leva o nome de *Kaydara,* mas quem completa a iniciação é Hammadi, uma espécie de protótipo de ser humano.

Agora, quando consideramos *Kaydara* apenas em sua versão escrita e publicada, ele gera certa ruptura, na medida em que entra em conflito com seu propósito inicial de ser eminentemente oral e ser capaz de assumir diversas formas. O que a fixidez da escrita não permite, ou melhor, não facilita. Como veremos no capítulo voltado para a questão linguística, Amadou Hampâté Bâ tenta remediar esse problema recorrendo não somente a um nível rebuscado de francês, mas também a uma série de técnicas que buscam recriar o ambiente da oralidade inerente à produção do discurso do relato iniciático.

Outro elemento comparativo militando a favor do eixo da distância do mito que estabelecemos é o fato de uma obra completar-se com a outra. No caso de *Kaydara,* o próprio narrador – que na esfera da prática do conto oral se confunde com a figura do contador – evoca com muita clareza que a iniciação está longe de ser completa sem a incorporação de mais dois outros contos. No caso, trata-se de *l'Éclat de la grande étoile* e de *Ndjeddo Dewal la mère de la calamité*. Esse convite, como é de imaginar, levará o

[233]*Idem*, p.38.

leitor ou o auditório a mergulhar fundo não apenas em dois outros relatos bastante ricos e extensos, mas, sobretudo, em uma meditação que fará a constante relação entre os três relatos. Aqui mais uma vez observamos que, por conta desse relacionamento íntimo de seu interlocutor com o mito, o relato iniciático não prescinde de encobrir o fato de recorrer a outros relatos para aperfeiçoar a iniciação. Isso também se explica na medida em que a voz desse narrador legitima sua autoridade com base na força total do mito. Um mito encarado nas sociedades de cultura oral como outro tipo de realidade que apenas foge aos preceitos da nossa razão. Daí o fato de o personagem de Kaydara assumir no final a responsabilidade de tal convite.

Já na obra de Mário de Andrade a figura desse ente (Macunaíma) oriundo da mitologia sai, do contato com o mundo moderno, bastante desnorteado, sem rumo, a ponto de, no final, preferir o "brilho inútil" do céu. A constatação imediata que se faz é de nenhum apelo explícito para seguir com outra história. Estamos diante de um narrador em crise, fragmentado, isto é, sem capacidade de assumir o lugar de paradigma. Ele tem dificuldade para entender a si próprio, e carece de força suficiente para indicar o caminho a outro.

Pois bem, isso tudo, como dissemos, faz parte de uma constatação imediata, ou melhor, em superfície. Eis o modo como, a nosso ver, Mário de Andrade, por meio de *Macunaíma,* tenta encontrar de volta o caminho de *Kaydara*. Numa resposta dada ao inquérito sobre ele mesmo em 1933, ele fala de seu modo de escrever e faz a seguinte revelação:

> Meus livros não se ligam uns aos outros. Quando publico uma obra me desligo completamente dela. Há porém livros que se unem pela mesma pesquisa ou ordem de criação. Assim o *Macunaíma* (o herói sem nenhum caráter) se ligará naturalmente com *João bobo* e com *O avacalhado*, no que se poderá chamar de *Trilogia do caráter*, em que eu procuro a manifestação do caráter, na lenda (*Macunaíma*), na patologia (*João bobo*) e na realidade normal (*O avacalhado*) [234].

[234] **ANDRADE**, Mário de. *Entrevistas e Depoimentos*. Organizado por Telê Porto Ancona Lopez. Ed Il. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p.40.

Com esse depoimento, além de aprender que se deve tomar muita cautela antes de acreditar, junto com o título, que realmente Macunaíma seria um "herói sem caráter", descobrimos que *Macunaíma* tem ligação direta e "natural" com duas outras obras, relativamente à "manifestação do caráter". Ou seja, para completar a compreensão de *Macunaíma* sob o ângulo da noção de caráter – que no plano temático constitui uma das espinhas dorsais da pesquisa de Mário como um todo – seria preciso ler essas duas outras obras.

O fato de ter sido a pessoa do autor, a nos trazer elementos tão relevantes para um entendimento aprofundado de *Macunaíma* é sintomático da grande distância que o separa do mundo do mito do qual o homem moderno tenta se desvencilhar. Em outras palavras, o fato de o próprio autor afirmar, ou até mesmo do próprio leitor ser levado a deduzir por si só, que *Macunaíma* dialoga com outras obras mostra o quão distante Mário de Andrade fica do mito. Ainda assim, ele não deixa de repetir, de certo modo, no nível estético algo alcançado há centenas de anos por uma coletividade, pois insistimos, *Kaydara* é mais fruto de uma coletividade étnica – no caso, o povo Fula [235] – do que produto da imaginação da pessoa de Amadou Hampâté Bâ.

[235] Reforçamos o fato de estarmos comparando a criação de Mário de Andrade com outra coletiva, porque entre as linhas de *Kaydara* se escondem conhecimentos bastante profundos e surpreendentes que só hoje a comunidade científica conseguiu apreender. É o caso da estrela Sirius, invisível a olho nu, cuja existência foi percebida por esses povos há centenas de séculos e incorporada à sua vida quotidiana, isto é, iniciações, ritos, festas, etc. O *link web* a seguir ajuda a ter uma ideia da extensão desse conhecimento. http://shenoc.com/Pensee_Scientifique_Noires_Africaine.htm

Por isso voltamos a enfatizar que essa proeza de *Macunaíma* aproxima-se esteticamente de *Kaydara*.

B. "... COMO FALAMOS. COMO SOMOS. [236]"

"Civilização brasileira", "Literatura brasileira", "Cultura brasileira", no meio acadêmico ou para o cidadão comum, são expressões aceitas sem grandes reticências. No entanto, falar em "Língua brasileira" provoca uma série de fortes objeções. Em razão de sua curva de evolução histórico-social, o brasileiro não pode em hipótese alguma renunciar à denominação de sua língua como "português". Portanto, esta pergunta merece a máxima atenção: que país é esse que pode reivindicar uma civilização, uma literatura, uma cultura, mas que tropeça, hesita, recusa quando se fala em "Língua Brasileira"? Que não assume plenamente que se diga "Língua Brasileira"?

Sem dúvida essa contradição parece ter sido a que levou Mário de Andrade a optar pela escolha da feliz expressão de "Fala Brasileira". É como se dissesse: já que não temos outra língua com que pensar o mundo a não ser o português, e esse mesmo português de Portugal não expressa inteiramente nosso eu mais profundo, banhado também em culturas orais, é melhor partir destas para conceituar o que temos de inerente em nossa cultura: a fusão desde cedo de dois mundos aparentemente opostos *a priori* — oralidade e escrita.

Como se dá essa problemática expressiva em *Macunaíma*? Quais suas feições na obra de Amadou Hampâté Bâ e, principalmente que tipo de diálogo ela pode estabelecer entre as duas obras?

[236] Na sua busca para definir os contornos da identidade brasileira, os modernistas em geral, e particularmente Oswald de Andrade, observaram o papel crucial da língua no cumprimento dessa meta. Assim Oswald de Andrade equiparou identidade com língua, nessa citação: "... Como falamos. Como somos." Extraída do *Manifesto Antropofágico* (1928).

a) Oralidade e escrita na África: breve apresentação

Antes de dar continuidade à abordagem da linguagem em *Macunaíma* e *Kaydara*, uma leitura, ainda que panorâmica do que foi o debate entre oralidade e escrita no continente africano, pode ser bastante proveitosa para traçar eventuais paralelos com o dilema brasileiro. De forma sucinta, podemos dizer que a era das independências consolidou e trouxe à tona essa polêmica entre oralidade e escrita. Para os defensores da escrita, cuja maioria era constituída pelos colonizadores, a África daquela época era um continente ágrafo, isto é, sem história. Até Hegel[237], o influente filósofo alemão, não nos contradirá sobre esse ponto.

De outro lado, o essencial da *intelligentsia* africana, liderada por tradicionalistas como Ahmadou Hampâté Bâ e Djibril Tamsir Niane, endossava a tese oposta. A tese segundo a qual a oralidade nunca impediu a África de registrar sua história. De modo geral, podemos dizer que havia uma oposição sistemática entre os defensores da oralidade e da escrita.

Ainda hoje o músico e escritor camaronês Francis Bebey traz em seu célebre romance *Le fils d'Agatha Moudio*[238], publicado em 1967, a intensidade desse debate. Resumindo este episódio várias vezes citado em manuais escolares, trata-se de uma mãe (Maa Médi) que lembra as últimas palavras de seu marido para seu filho. Antes de morrer o pai de Menga havia indicado à sua futura esposa:

> Não, ele não havia escrito o nome de minha futura esposa em seu testamento; meu pai [...] que eu saiba nunca foi à escola, portanto não podia saber escrever. Mas na nossa terra, o melhor testamento escrito sequer teria a força da palavra de um homem diante da morte. A palavra significa a vida, a vida que continua e que o homem deve respeitar a qualquer hora, pois é a última deste mundo que não passa nunca. Os

---

237 Em 1830, em sua obra *Uma Introdução Geral à Filosofia da História*, o filósofo alemão chega a afirmar: "A África não é uma parte histórica do mundo. Não tem movimentos, progressos a mostrar, movimentos históricos próprios dela. Quer isto dizer que sua parte setentrional pertence ao mundo europeu ou asiático. Aquilo que entendemos precisamente por África é o espírito a-histórico, o espírito não desenvolvido, ainda envolto em condições de natural e que deve ser aqui apresentado apenas como no limiar da história do mundo".

238 **BEBEY**, Francis. *Le fils d'Agatha Moudio*. Ed.C.L.E Yaounde, 1967.

> homens que sabem escrever perdem esse profundo respeito pela vida. Eles sabem que seus pensamentos não se degradarão com o tempo, eles sabem que aquilo que dizem ou pensam hoje guardará sua forma amanhã, quaisquer que sejam os homens que viverão depois deles. [...] Ao inventar a escrita, o homem acreditou que estaria a salvo do tempo: ele aprisionou seu pensamento no livro, oferecendo a esse uma confiança crescente que nada parece ser capaz de destruir. No entanto, o livro em nada merece essa confiança excessiva, pois no fundo ele é o amigo mais indiscreto que existe; diga a ele que acabou de fazer uma descoberta, e logo começa a divulgá-lo pelo mundo inteiro, como se a coisa dissesse respeito ao mundo todo. Essa maneira de não guardar segredo para ninguém é, no final, o meio mais seguro de não instruir ninguém, cada um sabendo muito bem que o escrito não lhe é destinado pessoalmente.[239]

Muito embora fosse interessante observar de imediato que foi um paradoxo recorrer à escrita para salvar e manter vivo para as futuras gerações africanas aquilo que a cultura ocidental estava prestes a tirar delas, nossa opinião com relação ao debate entre oralidade e escrita fica no meio termo. Primeiro, porque hoje é sabido que os africanos já conheciam e usavam a escrita bem antes do contato com os países europeus. A professora de etnolinguística Paulette Roulon-Doko reforça essa posição quando sustenta:

> A oralidade não deve aparecer como uma espécie de expressão cultural por carência reservada a comunidades frustradas a ponto de não poderem por si mesmas erguer-se ao nível da técnica gráfica. Tampouco se deve aceitar uma interpretação "evolucionista" que levaria a crer que a escrita é uma forma cultural "evoluída" em oposição à oralidade, que seria uma forma "primitiva", sob pretexto de vir em primeiro lugar. Na África, uma visão como essa levaria a pensar que, sem a colonização generalizada que lhe trouxe a escrita, esse continente teria permanecido no estágio da oralidade. Nada disso procede, uma vez que muito tempo atrás a África negra teve contato com técnicas de escrita e certas sociedades inventaram outras. (O Guêze na Etiópia, o Adjami em várias sociedades negras

[239] *Idem*.

> islamizadas, ou ainda sistemas gráficos inventados ou atribuídos a uma revelação [oberi,okaime,nko...], ou a escrita Bamoun, etc.). Em contrapartida, o que se constata é que esses empréstimos ou invenções sempre foram circunscritos a usos sociais bastante limitados e que de forma muito marginal serviram na anotação daquilo que normalmente procede da tradição oral.[240]

Importante agora é saber os motivos profundos que levaram essas sociedades africanas a optar pela oralidade como meio de transmissão do saber, em vez da escrita. Isso nos leva ao segundo momento de nossa reflexão, pois sempre achamos que a afirmação de Ahmadou Hampâté Bâ sobre esse assunto, apesar de muito famosa, foi objeto de uma compreensão ainda pouco profunda. Diz ele: "Na África, um velho que morre é uma biblioteca que se queima". A abordagem mais comum dessa afirmação limita-se apenas à constatação desse fato. Com efeito, na sociedade tradicional africana um velho condensa, e polariza em si uma soma de conhecimentos, e por isso, a morte dele significa o sumiço repentino e definitivo desses saberes. Mas tentar explicar as razões dessa atitude pode nos levar a um entendimento melhor dela.

Por que morrer sem divulgar ou ao menos partilhar, conhecimentos tão diversos e profundos? A resposta está na oralidade, não porque ela seja um empecilho. Muito pelo contrário, ela é que assegura ao velho que o saber ensinado não terá fim desprezível. Portanto, se a presença da escola ocidental tirou os aprendizes de perto dos velhos mestres, há que acrescentar esse outro fator de ordem ética. Na ausência de pessoas

---

[240] *L'oralité ne doit pas apparaître comme une sorte d'expression culturelle par défaut reservée à des communautés trop frustrées pour se hisser d'elles-mêmes au niveau de la technique graphique. Il ne faut pas non plus accepter une interprétation 'évolutionniste' qui ferait penser que l'écriture est une forme culturelle 'évoluée' par opposition à l'oralité qui serait, elle, une forme 'primitive' sous prétexte qu'elle est première. En Afrique, une telle optique amènerait à penser que sans la colonisation généralisée qui lui a apporté l'écriture, ce continent serait resté au stade de l'oralité. Il n'en est rien puisque depuis fort longtemps l'Afrique noire a des contacts avec des techniques d'écriture et que certaines sociétés en ont inventés. (le guèze en Ethiopie, l'ajami de plusieurs sociétés noires islamisées, ou encore des systèmes graphiques inventés ou attribués à une révélation [oberi, okaime, nko…], ou l'écriture bamoun, etc.). Ce qu'on constate par contre, c'est que ces emprunts ou inventions ont toujours été cantonnés à des usages sociaux très limités et n'ont que très marginalement servis à noter ce qui relève normalement de la tradition orale. A presente tradução é nossa. Ver nos seguintes sites*
http://www.fflch.usp.br/dl/gela/downloads/Curso_Paulette_Roulon2.pdf

http://www.meb.u-bordeaux2.fr/docs/expoparole.pdf

fidedignas para receber conhecimentos de tal porte, o velho prefere, sim, ir-se embora sem repassar o que sabe. Logo no início de *Kaydara*, essa justificativa evidencia-se melhor, por meio de um comentário feito por Amadou Hampâté Bâ sobre a primeira máxima[241] do relato:

> Mas o discípulo deve se acostumar a não interromper, a "sentir" qual pergunta pode fazer e qual deve calar. Essa paciência no conhecimento é imposta como condição *sine qua non*, é uma verdadeira educação mental, e sua aquisição será uma prova para o mestre do amadurecimento de seu aluno. Com isso, ele saberá que pode confiar os segredos ao iniciado, pois este terá a discrição necessária para não os divulgar.

Como pudemos ver, oralidade e escrita não se configuram do mesmo modo na esfera brasileira e africana. Se para o artista brasileiro essas duas instâncias se imbricam, para o escritor africano elas parecem bem distintas. Primeiro, isso pode se explicar pela presença ainda muito forte das línguas vernáculas africanas, mas também, no caso de Amadou Hampâté Bâ, essa distinção parece ter sido uma escolha deliberada. Prova disso é a configuração da primeira versão – poética – de *Kaydara,* que foi feita em duas línguas, isto é, em Fula transcrita na fonologia francesa, com a página de frente traduzida em francês. Só depois, com a versão prosaica, advém a ausência desse laborioso trabalho linguístico. Ainda assim, a versão da primeira página de *Kaydara* que traduzimos apresenta essa configuração. Ou seja, é como se Amadou Hampâté Bâ quisesse lançar um recado para o colonizador: nós temos nossa literatura, isto é, nossa língua e por extensão nossa identidade, mas para efeito de compreensão mais ampla do texto apresentado desta literatura, resolvemos escrever em francês.

Contudo, com relação ao escritor africano, a crítica africana em geral observa que existe, no que diz respeito à problemática da linguagem, um sério problema: o de escrever em uma língua que não é sua e dirigir-se a um público heterogêneo: o "autóctone" e o "universal". É o que esclarece Christian Dadiê Kacou no capítulo

[241] "Você o saberá quando souber que não sabe e que esperará saber".

consagrado à "questão linguística" de sua pesquisa sobre *Macunaíma*, no qual ele aponta uma situação que, se antes das independências era complicada, depois dela se complexificou ainda mais:

> As dificuldades do escritor africano começam com a sua incapacidade de escrever na sua língua nativa por serem 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...[242]
>
> 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 ainda mais crucial: escrever em línguas africanas autóctones ou continuar a produzir na língua do colonizador.[243]

De fato, ao lado das línguas ditas oficiais temos a presença das línguas locais, que chegam a ter uma transposição escrita. A despeito disso tudo, no caso de Amadou Hampâté Bâ cabe frisar que ele parece não demonstrar grande preocupação em relação a esse quesito. Uma tranquilidade aparente que, como veremos, traz nela seus próprios germes de contradição.

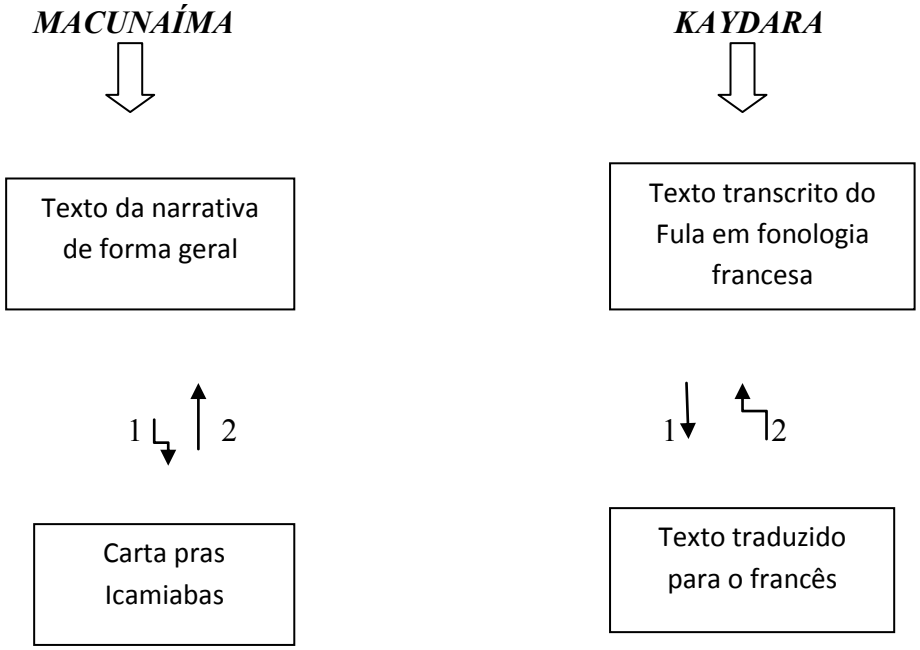
---

[242] **CHRISTIAN**, Dadié Kacou. *Um africano lê Macunaíma: uma interpretação da rapsódia de Mário de Andrade com base em elementos literários e culturais negro-africanos.* São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2008. p.63

[243] *Idem*, p. 64

b) A linguagem em ambas as obras

Destas considerações prévias a respeito da oralidade e da escrita no cenário africano, podemos inferir que estamos diante de duas obras que abordam a questão da linguagem de modo diverso. Se em *Kaydara* ela parece ser resolvida, mesmo que seja pela configuração física, com a apresentação lado a lado do mesmo texto transcrito e traduzido, em *Macunaíma* ela configura de imediato um grande enigma — nela está condensada a tensão da identidade brasileira a que nos referimos no início deste capítulo. Tentamos esquematizar da seguinte forma a problemática da linguagem em ambas as obras:



Se considerarmos como ponto de partida os dois primeiros quadros, a primeira observação é de que o texto inicial Fula de *Kaydara* parece não ter sofrido nenhuma alteração em seu texto final traduzido. A linguagem como um todo em *Macunaíma,* por sua vez, é visivelmente 'perturbada' quando vista a partir da conhecida "Carta pras Icamiabas". Na análise que faz da presença de citações latinas na "Carta pras Icamiabas", a professora Maria Augusta Fonseca chega até a considerar a Carta "como

um estratégico divisor de águas" em relação à expressão [244]. Em substância, a professora mostra que se essa mudança repentina de uma linguagem popular, descontraída, para outra de cunho clássico, mas ao mesmo tempo num tom irreverente, parece apenas um *intermezzo*, ela avança em novas possibilidades na tensa configuração da linguagem do personagem principal.

Com efeito, a partir da consideração desse aspecto é possível fazer uma série de implicações, entre elas a da relação tensa entre a escolha da língua e a capacidade de nela se expressar. De modo geral, a língua de uma cultura oral pode ser categorizada em diferentes modalidades, como uma de "norma culta", dita "de nível superior", e outra usada no dia a dia, mais coloquial. Entre ambas as formas pode haver outras modalizações intermediárias da expressão. Na escolha da forma de se expressar, acreditamos que Macunaíma tenha se defrontado com o problema dessa combinação.

Acreditamos que o linguista brasileiro Dino Preti se insere nesse debate tão sutil ao observar a existência de um "dialeto social popular" e de um "dialeto social culto". Percebemos a delicadeza do assunto quando ele tenta situar com mais precisão alguns léxicos, depois de estabelecer uma linha divisória entre vocabulário popular e culto. Diz ele:

> Pode-se observar que, enquanto alguns vocábulos se conformam perfeitamente dentro do dialeto culto, como *tênue, penumbra, ausentar-se, ociosidade, presenciar, repleto, saturado, empreender, divergir, tendência, pendor; e enquanto outros como "papo", "gandaia", "quebrar o pau", "porrada", "pilantra"*, se ligam ao uso popular, será difícil decidir a distribuição de vocábulos como fraco, bofetada, pancada, malandro, que tanto podem pertencer à primeira quanto à segunda classificação.
>
> Daí a razão pela qual seria conveniente o estabelecimento de um dialeto social intermediário entre o culto e o popular, hipotético, a que denominaríamos *linguagem comum.* [245]

---

[244] **Fonseca**, Maria Augusta. *Macunaíma, Horácio e Virgílio*. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n.36, p.67-79, 1994.

[245] **PRETI**, Dino. *Sociolinguística, os níveis de fala*. Companhia Editora Nacional. p.29.

No caso de nosso objeto de estudo, é uma feliz coincidência nossa escolha ter sido *Kaydara,* pois, quando ele começa com o tripé "conto, contado, a ser contado", na verdade ele já aponta três modos, ou melhor, três níveis de linguagem no ato de contar, isto é, as crianças, os adolescentes e os adultos. Em virtude disso, para o contador é preciso, no caso de *Kaydara,* ter completado os três níveis para poder distribuí-los adequadamente para cada público.

É exatamente nesse ponto, isto é, no momento da produção do contador, que surge uma barreira quase que intransponível para o escritor, no caso Amadou Hampâté Bâ. De fato, se a oportuna distribuição do relato iniciático é concebível no cenário do quotidiano da cultura oral, o ato de passá-lo para a escrita faz da oralidade seu próprio obstáculo. Essa dificuldade de passagem da esfera oral para a escrita não escapou às observações do próprio Amadou Hampâté Bâ, numa obra na qual ele tenta resgatar a vida de Tierno Bokar, seu mestre. Eis o que revela:

> *Une difficulté particulière a résidé dans le passage du peul au français, du fait des différences de structures qui caractérisent ces deux langues. Le peul, comme l'arabe, est une langue synthétique où chaque mot peut comporter de nombreux sens différents (quoique liés) selon sa position dans la phrase et le niveau de signification auquel on l'appréhende. Au contraire, dans la langue française – langue analytique par excellence, mais non synthétique – chaque mot possède un sens unique et précis. D'où la difficulté de faire passer une idée d'une langue à l'autre sans porter atteinte à la concision de l'expression, à l'allure du style ou à la saveur de l'image. Le lecteur voudra bien nous pardonner ces inévitables défauts.* [246]

[246] **BÂ**, Amadou Hampâté. *Vie et enseignement de Tierno Bokar. Le sage de Bandiagara*. Paris: Editions Du seuil, 1980. p.128. "Uma dificuldade em especial estava na passagem do Fula para o francês, por causa das diferenças de estruturas que caracterizam estes dois idiomas. O Fula, como o árabe, é uma língua sintética onde cada palavra pode conter muitos significados diferentes (embora relacionados) dependendo de sua posição na frase e do nível de significação com que a apreendemos. Já na língua francesa – língua analítica por excelência, mas não sintética - cada palavra tem um sentido único e preciso. Daí a dificuldade para passar uma ideia de uma língua para outra sem prejudicar a concisão da expressão, o andamento do estilo ou o sabor da imagem. Queira o leitor perdoar esses defeitos inevitáveis". Tradução nossa.

Para melhor entender esses receios do escritor malinês, vale a pena destacar as seguintes observações da etnolinguista Paulette Roulon-Doko. Nessas observações, a professora francesa põe em evidência as especificidades da oralidade em relação à escrita, e com isso podemos dizer em um segundo movimento que há grandes riscos de o transcrito ou traduzido comprometer a origem do texto:

> Na cultura oral tradicional, a comunicação é imediata, isto é, os interlocutores estão diretamente em presença um do outro, e o discurso é consumido no momento mesmo em que ele é produzido, sem necessidade de uma mediação qualquer entre o enunciador e seu auditor. Já a escrita tem como embasamento uma comunicação adiada, midiatizada, pelo objeto livro. O escritor desconhece seu público e, por isso, não pode adaptar seu enunciado ao que ele percebe como reação desse público. A relação do leitor com a obra é bipolar, mas com sentido único: é a leitura que oferece ao discurso escrito seu estatuto de texto e lhe confere sentido. O texto é rígido, mas sua percepção pode variar conforme o tempo de sua leitura. A relação do auditor com o discurso produzido na esfera da oralidade é uma relação multipolar, pois ela implica além de sua própria escuta, seu vínculo com todo o ambiente, inclusive eventualmente a referência às audições anteriores a esse discurso [247].

Portanto, enquanto permanece na esfera das culturas orais, a presença de vários níveis na mesma expressão não chega a ser tão problemática, já que ela parece ocorrer "naturalmente" a partir dos diferentes contextos sociais. A mesma constatação pode ser feita com relação às culturas com forte embasamento na escrita. Nelas, se a representação do discurso oral pode admitir certos deslizes ou desvios de linguagem, o espaço e o momento da escrita parece consagrar a preeminência da língua na sua forma superior, dita erudita.

É interessante observar que justamente na interface dessas cosmovisões, aprioristicamente definidas como opostas, é que se encontra, a nosso ver, a linguagem

[247] *Ibidem*. Tradução nossa.

usada por *Macunaíma*. Daí a presença dessa constante tensão entre oralidade e escrita na obra de Mário de Andrade, tensão que aponta tanto para soluções como para impasses.

Sabemos, por exemplo, da presença da gíria na obra. A escolha da gíria visa evidenciar um exemplo claro de um português que se diferencia muito do português de Portugal na fala – e da clara impossibilidade de levá-la plenamente para o plano da escrita erudita. Ao mesmo tempo, sabe-se com muita pertinência que o português de Portugal, mesmo acadêmico, se afasta em vários pontos de seu homônimo brasileiro. Em suma, faltaria definir os contornos de uma expressão brasileira que não só se entenda no campo da expressão oral, mas também se compreenda na hora da escrita.

Pois bem, é justamente nesse ponto crucial da escrita que se concentra o essencial dessa problemática expressiva brasileira para Mário de Andrade. E não por acaso, quando escreve um artigo no Diário Nacional[248] para dar seu ponto de vista sobre a fala brasileira, Mário de Andrade faz uso da maiêutica como método demonstrativo para expor sua opinião, pois, como disse o filósofo francês Nicolas Boileau: "Aquilo que se concebe bem se enuncia com clareza. E as palavras chegam com facilidade [249]". Na parte final desse artigo, após ter assinalado algumas características do Brasil, ele chega a uma série de conclusões que trazemos na sequencia:

> É por isso principalmente que possuímos língua brasileira. Tenhamos a coragem de acabar com sentimentalismos pelo menos inúteis. Nós estamos hoje, nacionalmente falando, por completo divorciados de Portugal.
>
> (...) O Brasil hoje é outra coisa que Portugal. E essa outra coisa possui necessariamente uma fala que exprime as outras coisas de que ele é feito. É a fala brasileira. Não a minha, que não passa duma tentativa individual... Na fala brasileira escreveram Euclides, Machado de Assis, João Ribeiro, etc. E eu.[250]

---

[248] **ANDRADE**, Mário, de. Táxi: Fala Brasileira – I. In:— *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Ed. Duas Cidades. 1976.

[249] **BOILEAU,** Nicolas. *L'Art Poétique*. "Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. Et les mots arrivent aisément."

[250] *Ibidem*,

É possível arriscar-se apontando para uma tentativa de solução que em nossa opinião, reside muito mais naquilo que presentemente o Brasil tem de oralidade do que naquilo que tem de escrita herdada de Portugal. Isso porque partimos do princípio de que a escrita, no processo histórico-social do Brasil, foi muito mais explorada do que as fontes orais herdadas dos indígenas e afro-brasileiros. O Brasil tem ali um tesouro cultural quase que único de fusão entre oralidade e escrita. Ou seja, aquilo que no início deste capítulo parecia sintomático da problemática constituição da identidade brasileira, pode muito bem vir a ser a palavra-chave para grandes avanços intelectuais em outras sociedades, não apenas no Brasil. Apesar de termos mostrado, linhas atrás, a presença ainda viva das línguas eminentemente orais, hoje, as sociedades africanas, por exemplo, ainda procuram soluções que combinem suas tradições guardadas pelas línguas locais e a modernidade impulsionada pela escrita. Em outras palavras, o que no início parecia uma solução africana para uma problemática brasileira converteu-se em um dilema de resolução extremamente difícil para a própria África.

Com isso podemos reforçar o peso da "Carta pras Icamiabas" se formos além da camada de comicidade subjacente ao texto. De fato, nos últimos parágrafos da "Carta", Macunaíma satiriza o dilema da elite brasileira, cuja

> [...] riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra. [...] Nas conversas, utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar. [...] logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana, no dizer, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com imperescível galhardia, se intitula: língua de Camões! [251].

Retomando a análise anteriormente citada, da professora Maria Augusta, podemos afirmar sem risco que Macunaíma — o personagem tanto quanto o romance —

[251] **ANDRADE**, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica, 1988.

demonstra um domínio profundo da língua portuguesa na sua forma culta. Ele parece dizer que o português de Portugal não tem nenhum segredo para ele. Com nesse estudo da professora Maria Augusta, é possível até mesmo asseverar que ele esteja de certa forma desafiando o próprio português nas suas terras. Ou seja, a obra deixaria de ser complexa apenas para o brasileiro – em virtude do denso vocabulário da flora e fauna brasileira –, ela o seria também para o português – por conta, dessas citações latinas. Para mostrar com clareza sua escolha, uma vez acabada a carta ele retoma e fecha a narrativa com o mesmo registro de língua do princípio.

Se, de um lado, a missiva consagra o estilo epistolar e, por isso, condensa a problemática da escolha da escrita, por outro lado, a última preferência de seguir narrando como começou não deixa de apontar em direção dessa escrita como tentativa de solução do problema da fala brasileira — uma língua que se pode falar, mas não se pode escrever. Afinal, se lemos *Macunaíma* é porque está escrito.

A ambiguidade que surgiu no decorrer da apreensão da linguagem em ambas as obras, nos faz presumir a dificuldade de seu enquadramento em um determinado gênero literário. Aliás, como podemos notar, até este momento houve de nossa parte certa cautela em usar qualitativos de tipo genérico para nos referirmos tanto a uma quanto a outra obra. Com relação a *Macunaíma*, evidente se trata de um problema datado no Brasil, oriundo da esfera dos movimentos de vanguarda da primeira metade do século XX. O fato é que nenhuma das qualificações até agora usada nos satisfaz, em razão da forte presença de elementos culturas orais cujo impacto formal não nos parece ter sido levado às últimas consequências. Ainda assim, tampouco pensamos ter encontrado a resposta definitiva. No capítulo a seguir centraremos nossa atenção nessa questão de grande relevância para o estudo dessas obras.

C. ALÉM DOS GÊNEROS

Como dissemos linhas atrás, há uma razão para não termos até agora incluído *Macunaíma* e *Kaydara* em um determinado gênero literário. Para a crítica brasileira esse motivo pode parecer óbvio, em virtude do número impressionante de análises literárias que se debruçaram sobre esse assunto, com relação a *Macunaíma*. De forma geral, convencionou-se chamar a obra de rapsódia. O próprio Mário foi o primeiro a optar por esta designação, e, após inúmeras outras abordagens (que chegaram até a classificar sua obra no gênero romanesco), a crítica hodierna parece ter-se rendido ao achado rapsódico do modernista.

Manoel Cavalcanti Proença aponta o que poderia ter justificado essa escolha nos seguintes termos: "rapsódia não é a maneira de cantar dos velhos rapsodos gregos? Usando letras e solfas populares, fundindo-as, reunindo a obra de vários autores que versam temas afins, pertencentes ao mesmo ciclo?" [252] Primeiro, com essa menção dos velhos "gregos rapsodos" entende-se melhor o porquê de nosso esclarecimento anterior acerca dos sacerdotes negros do Egito antigo que participaram da formação dos gregos daquela época. Em outras palavras, a própria rapsódia tem vínculos fortes com a África. Mas esse não é o principal propósito aqui, pois, em segundo lugar, essa etimologia que liga a rapsódia à Grécia antiga deixa transparecer uma feição bem próxima ao conto oral das "culturas primeiras". E, já que estamos nos remetendo à Antiguidade, é proveitoso lembrar a origem milenar de um conto como *Kaydara*.

. Voltando ao crítico Manoel Cavalcanti Proença, ele lembra, no *Roteiro de Macunaíma,* como Mário chegou ao termo rapsódia, deixando claro que "Primeiramente Mário o chamou de história, querendo aproximá-lo dos contos populares pelo muito que de comum possui com o gênero." Em outros termos, *Macunaíma* teceria de forma intrínseca um diálogo com o "conto popular", que preferimos chamar de conto tradicional oral.

. Em função dessas observações, seria justo deduzir que consideramos tanto *Kaydara* quanto *Macunaíma* contos orais iniciáticos? Em virtude de várias *nuances* que

[252] **PROENÇA**, Manoel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 5a ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. p.7.

nos esforçaremos para delinear a seguir, achamos possível estabelecer momentos de provável alinhamento de ambas as obras no gênero do conto iniciático. Antes de continuar, seria bom lançar luz sobre o modo como Kaydara por sua vez, foi recebido pela crítica.

a) *Kaydara*, outra obra híbrida

De forma geral, podemos dizer que, para a crítica que a abordou, *Kaydara*, assim como *Macunaíma*, mostrou-se uma obra problemática quanto à sua inserção em um determinado gênero. Hoje, cada vez mais, convencionou-se chamar *Kaydara* de "relato iniciático". Não obstante esse fato, a poderosa capacidade de *Kaydara* de assumir várias formas tanto na escrita quanto na oralidade foi o que tornou duvidoso considerá-lo apenas um "relato iniciático", "um conto filosófico", "um poema", "um mito", "uma fábula" ou, ainda, "uma canção". Na escrita, a obra tem uma versão em versos, embora a versão mais editada tenha sido a em prosa. O estudo do doutor Kusum Aggarwal, estudioso da obra de Amadou Hampâté Bâ, mostra com minúcia as diferenças entre essas variantes. Ele chega a estabelecer um paralelo sistemático entre a versão poética e a prosaica, e afirmou o seguinte a respeito das leves mudanças em cada versão:

> [...] Essas mudanças, por mais leves que sejam, ameigam a semântica do texto, que sofre sutis modificações conforme seu posicionamento no campo da produção literária e científica. [...] Assim, essas alterações, embora contextuais, renovam o texto, que a partir daí se desdobra sob um registro novo, originando novas interpretações.[253]

A seguir, daremos mais ênfase às diversas formas assumidas por *Kaydara* na esfera do quotidiano da cultura tradicional oral. Isso porque acreditamos que essa versatilidade do texto se deve à própria inconstância do relato iniciático quando contado. Para melhor enfocar essa questão, daremos voz ao próprio Amadou Hampâté Bâ, cujos comentários a esse respeito foram várias vezes citados:

> A edição de *Kaydara* nós oferece a oportunidade de distinguir na literatura de imaginação Fula: o *jantol*, o *taalol*, o *tinndol*, o *mallol*, cada tipo de relato possuindo características próprias.

[253] **AGGARWAL**, Kusum. *Amadou Hampâté Bâ et l'Africanisme. De la recherche anthropologique à l'exercice de la fonction auctoriale.* Ed. L'Harmattan,1999.

> Nessas condições, o que caracterizaria os *janti* '(plural de *jantol*)'? Em primeiro lugar, o jantol é um relato muito comprido cujos personagens são humanos ou divinos; seu tema pode ser uma aventura mítica, uma história exemplar didática ou edificante, uma alegoria iniciática, como é o caso aqui; ao passo que a fábula animal, os relatos humorísticos ou cáusticos pertencem ao campo do *taalol*. Por outro lado, o *jantol,* diferentemente do *taalol,* pode ser composto em verso ou em prosa e também pode ser escrito. Alguns tradicionalistas primeiro escrevem-no com a grafia árabe, decoram-no e terminam adquirindo uma fama tão grande por conta da perfeição de seu texto, que os alunos virão aprendê-lo com eles. No entanto, são apenas versões de uma história conhecida, e contada por outros, e sempre suscetível de ser recomposta, reescrita, reinterpretada por um artista inspirado [254]. [...] Contado durante o dia, o jantol ou janta permanece *jantol*, enquanto à noite ele vira *taalol,* como todas as outras histórias que se contam à noite. Porém, mesmo neste caso a fórmula que introduz o relato o diferencia nitidamente dos contos comuns.[255]

Como podemos ver, a tarefa de enquadrar *Kaydara* em um gênero específico pode tornar-se um beco sem saída, uma questão ilusória. Além disso, há outro elemento a ser levado em consideração, que tende a dificultar ainda mais essa problemática do gênero de *Kaydara*. Trata-se da pessoa do próprio contador tradicional. Quem é ele? Com relação a essa figura central do conto, Amadou Hampâté Bâ faz o seguinte esclarecimento:

> O *jantol* é o feito de letrados Fulas, pois ele necessita uma cultura, uma ciência e uma destreza que o contador de histórias comum não sói ter; *Kaydara*, especialmente, é um poema de letrado, concebido para a glória dos letrados, onde será evidenciada a superioridade do saber sobre a fortuna e o poder[256].

---

[254] **BÂ**, Amadou Hampâté Bâ. *Kaydara*. Ed. Classique Africains, 1968. p.7-8.

[255] *Idem*, p.20.

[256] *Idem*, p.8.

Com isso, se, como ele diz, o contador de *Kaydara* é um artista, qual será sua porção de liberdade em relação ao relato? Na continuação da citação precedente encontramos alguns elementos de resposta:

> Antes de mais nada, é preciso convencer-se de que em literatura oral não há texto, não existe "primeiro manuscrito", porque não há escrita.
>
> Em contrapartida, existe de fato uma história bastante precisa, e se se trata de um relato iniciático – portanto de alcance religioso e esotérico – como é o caso aqui, há uma história cuja progressão, etapas, símbolos, fatos significativos devem permanecer rigorosamente inalterados. Além disso, ela comporta certas partes fixas que a memória ou a pena dos autores respeitarão integralmente; às vezes são refrões com fórmulas misteriosas ou sentenciosas fechadas sobre si mesmo contendo princípios fundamentais da filosofia tradicional.
>
> [...] Portanto, o autor em nada pode mudar o fundo, tampouco detalhes significativos de sua história ou partes fixas que são uma espécie de concretização permanente. Contudo, ele poderá escolher a forma que lhe agrade segundo seus talentos, seu humor ou seu público; dizê-la, cantá-la ou escrevê-la; em prosa ou em versículo; alongar ou encurtar certas partes; não dar a explicação de certos símbolos ou abreviar o comentário do relato; desenvolvê-lo muitas vezes conforme seu estado de alma ou segundo as circunstâncias; interrompê-lo por meio de perguntas ou adivinhações feitas para a audiência ou pelo viés de uma digressão didática de caráter botânico, zoológico, ou religioso[257].

Essa citação mostra com bastante clareza o quanto *Kaydara* assume inúmeras facetas, e isso apenas no que refere à esfera do quotidiano da cultura oral. Por isso, era de esperar que, para o texto traduzido, Amadou Hampâté Bâ escolhesse uma linguagem erudita francesa, para dar conta não só da complexidade do texto, mas também do sentido de totalidade a que almeja *Kaydara* do ponto de vista da cosmovisão. A missão do uso da linguagem erudita consistirá em reproduzir a dimensão conceitual do relato iniciático.

[257] *Idem*. p.9. Tradução nossa

Por esse motivo, podemos entender a presença quase maciça de notas explicativas acompanhando o texto de *Kaydara*. Nisso, ele não deixa de imitar o movimento de vai e vem, isto é, essa liberdade que pode interromper o núcleo do relato a favor do desenvolvimento de determinado símbolo ou elemento cultural. Também a presença logo na mesma página, em vez de na parte final do livro, de comentários em forma de nota de rodapé tenta reproduzir, ao nível da escrita, a distribuição inicial do relato para as três instâncias: infância, adolescência e velhice. Em outras palavras, atentar apenas para o texto, deixando de lado os comentários, realiza o primeiro nível de plena imaginação; resolver acompanhar a leitura do texto principal com as notas explicativas condiz com o segundo nível; por fim, levar a sério tanto o texto quanto as notas explicativas, a ponto de vincular episódios ou símbolos do relato com a própria vida equipara-se ao terceiro nível de leitura.

Em contrapartida, a própria presença dessas notas traz em si certo contraponto. De fato, como havíamos comentado no capítulo precedente sobre a língua, essa preocupação busca corrigir o problema do momento de uma enunciação que se quer diversa e exigente. Por outro lado, por ter uma característica linear, a leitura do texto principal não obriga o leitor a se deter em possíveis interpretações do relato; por sua vez, o fato de ler esses comentários tampouco garante uma compreensão no sentido desejado pelo autor. Essa acepção se reforça ainda mais quando percebemos que, por razões eminentemente culturais, o texto pode reverberar de modo diferente em determinados leitores.

Por outro lado, o motivo cultural em um cenário internacional de colonização da época, que nega as culturas dos colonizados, é que fortalece tal procedimento e feição da obra de Amadou Hampâté Bâ. De fato, este último se preocupa bastante com o modo como seu público, naquela época essencialmente constituído pelo mundo europeu, poderia orientar sua compreensão do texto. Mas havia outra preocupação que, tanto quanto a primeira, justificava a feição atual de *Kaydara* com suas múltiplas anotações: sua leitura pelas futuras gerações africanas, que, com a introdução do sistema escolar de tipo ocidental, foram separadas das raízes tradicionais. Esse quadro sombrio de cisão entre aluno e mestre da cultura oral africana é pintado por Amadou Hampâté Bâ da seguinte forma:

> Outrora, este conhecimento era transmitido regularmente de geração em geração, mediante ritos de iniciação e pelas diferentes formas

de educação tradicional. Esta transmissão regular foi interrompida devido a uma ação exterior, extra-africana: o impacto da colonização. Esta chegando com sua superioridade tecnológica, com seus métodos e com seu ideal de vida próprios, de tudo fez para impor seu próprio jeito de viver àquele dos africanos. Como jamais se semeia em terras não preparadas, as potências coloniais foram obrigadas a "roçar" a tradição africana para poder plantar sua própria tradição.

A escola ocidental começou, portanto, combatendo a escola tradicional africana e perseguindo os detentores do conhecimento tradicional. Foi a época em que todos os curandeiros foram jogados nas prisões como "charlatões" ou por "exercício ilegal de medicina" [...] Foi também a época na qual se impedia às crianças de falar sua língua materna, com o propósito de afastá-las das influências tradicionais. Isso chegou a tal ponto que, na escola, a criança que fosse surpreendida falando sua língua materna recebia pendurado no pescoço um quadro chamado "símbolo", no qual estava desenhada uma cabeça de burro, e ficava privada de almoço[...].

Os grãos desta nova tradição, uma vez semeados, cresceram e deram frutos. É por isso que a jovem África, nascida da escola ocidental, tem tendência a viver e a pensar de modo europeu, pelo que não podemos repreendê-la, pois é apenas o que ela conhece. O aluno vive sempre de acordo com as regras de sua escola. [258]

[258] **BÂ**, Amadou Hampâté. *A Educação tradicional na África*. In: *Revista THOT* . São Paulo: Associação Palas Athena, N. 64, p.25-26, 1997.

b) *Macunaíma* como um conto de cultura oral?

Voltando à obra de Mário de Andrade, ela não traz em si essa dupla preocupação inicial de Amadou Hampâté Bâ de se assegurar da forma como será recebida pelo público europeu, e tampouco de pensar nas futuras gerações brasileiras partindo dos mesmos pressupostos histórico-sociais de *Kaydara*. Com *Macunaíma*, se a ordem é apresentar-se ao outro "como somos", dando a este a possibilidade de apreender o texto livremente, a inquietação maior rima com o fato de a obra conseguir apontar uma idiossincrasia brasileira bastante fugaz que, devido ao forte entrelaçamento de suas camadas sociais no decorrer do tempo, não se deixa apreender com muita facilidade. Agora, a pergunta que nos fica: qual relação então estabelecer entre ela e *Kaydara*? Se, como vimos, *Kaydara* procede do gênero do *jantol,* será viável pensar o mesmo de *Macunaíma*? Fazer essas perguntas nos leva infalivelmente a outra: *Macunaíma* seria concebível enquanto conto oral?

O debate sobre o tempo que Mário de Andrade levou para escrever *Macunaíma* cresceu de fato quando, por ocasião do centenário do nascimento do autor, a crítica (e parente) de Mário, Gilda de Mello e Souza, destacou que ele:

> [...] tinha acabado de montar a narrativa na chácara, em seis dias de trabalho ininterrupto e, provavelmente, se divertia em testar os achados de sua grande criação junto ao público infantil, ávido de peripécias, afeito à esperteza dos bichos ao mau caratismo dos gigantes. Era com ansiedade que esperávamos o cair da tarde, quando a porta de seu quarto se abria para o corredor e ele já nos encontrava de banho tomado, acocorados no chão.[259]

Se essa informação pode ser de uma importância bastante relevante para a crítica genética que vem se debruçando sobre *Macunaíma*, por outro lado ela nos revela um detalhe de extrema relevância sobre as múltiplas facetas da obra de Mário de Andrade. Sem nenhum suporte escrito (pelo menos essa foi a intenção de Mário de Andrade), *Macunaíma* pode ser contado oralmente. Evidentemente, nesse sentido, Mário

[259]**SOUZA**, Gilda de Mello. *A lembrança que guardo de Mário*. In:*Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n.36, p.9-25, 1994.

de Andrade realiza o percurso contrário ao de *Kaydara*, isto é, ele vai da escrita à fala, enquanto *Kaydara* vai da fala à escrita. Cada movimento traz consigo suas vantagens e riscos.

Mas antes de continuar com essas contradições ligadas ao momento da enunciação, vamos atentar para os elementos constituintes de Macunaíma que o aproximam do conto oral e, o mais importante, do gênero *jantol*.

Nesse intuito, podemos dizer que não foi mera coincidência o fato de dois grandes estudiosos com pontos de vista tão diferentes entre si — Cavalcanti Proença e Haroldo de Campos — concordarem sobre a origem popular da técnica de construção que presidiu à elaboração da obra. O primeiro ressalta "esse modo de agir, segundo os processos coletivos do folclore, *(que)* é obedecido por Mário de Andrade, até nos pormenores. [...] sendo obra de um único autor, poderia ser obra coletiva, pois a técnica de sua construção é a usada pelo povo.[260] Quanto a Haroldo de Campos, ele observa que "na elaboração de Macunaíma (1926) o escritor brasileiro também recorreu a todo um lendário autóctone para compor sua rapsódia nacional." [261]

[260] **PROENÇA**, Manoel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Ed. Civilização Brasileira, 1978. p.19.

[261] **CAMPOS**, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. Ed. Perspectiva, 1973. p.23.

c) Apreensão dos finais e aberturas das duas obras

Além do cunho folclórico da composição estrutural de *Macunaíma*, há, antes de tudo, seu agora célebre *incipit* que reproduzimos na sequência:

> "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 silencio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma." [262]

Talvez seja possível discutir sobre o tempo que a obra levou para ser elaborada, mas, lendo essa abertura repleta de vocábulos aterrorizantes temos de convir com Gilda de Mello e Souza que acompanha essas linhas certo ar de contador discursando e encenando, ou pelo menos gesticulando ao mesmo tempo, com o intuito de conferir mais força ao dito. Essa teatralidade surge com mais nitidez quando atentamos para o movimento espaço-temporal dessa introdução.

Primeiro, ele situa a ação em lugar desconhecido e escondido (mato-virgem); segundo, ele busca causar um efeito de terror crescente no ouvinte apelando para uma gradação progressiva, por meio de uma adjetivação peculiar (fundo do mato, preto retinto, criança feia) e de perífrases (herói de nossa gente, filho do medo da noite, a índia tapanhumas). Por fim, a nosso ver, o impacto de uma abertura como essa fica muito mais reforçado na dimensão da fala do que no plano da escrita. Além disso, participação do ritmo no projeto teatral do relato não é a mesma quando regulada apenas pela pontuação.

---

[262] *Ibidem*

O final cíclico do relato é outro elemento estrutural que milita a favor de uma correspondência com o relato de tradição oral. Em *Kaydara*, o deus do saber e do ouro fecha a narrativa dizendo a Hammadi que ele terá de decorar aquilo que ouviu e transmiti-lo aos seus descendentes; chega até mesmo a apontar as pessoas suscetíveis de ouvir o relato. Isso se parece muito com a cena inicial, em que o narrador determina os componentes de seu público. A seguir, ambos os trechos:

KAYDARA

Início

Conto, contado, a contar...

Será que você é verídico?

Para as crianças que se divertem ao luar, meu conto é uma história fantástica.

Para as fiandeiras de algodão durante as intermináveis noites da estação fria, meu relato é um passatempo deleitável.

Para os queixos peludos e os calcanhares rugosos, é uma verdadeira revelação.

Portanto, eu sou ao mesmo tempo fútil, útil e instrutivo.

Desenrole-o então para nós...

Final

Lembre-se bem do que acabou de ouvir, transmite-o de boca a ouvido aos seus descendentes, e que seja assim dos seus descendentes aos descendentes deles. Você o dará como um conto de corte aos seus sucessores no trono, e como um ensino profundo e prático às orelhas dóceis e às cabeças felizardas.

Com seu célebre epílogo, *Macunaíma* também se insere na tradição do relato cíclico da cultura oral. A transmissão, da narrativa pelo *papagaio aruaí* ao homem, isto é, de boca a ouvido, não só reforça o ponto de vista de alguns críticos que perspectivam *Macunaíma* como obra musical, mas, sobretudo, confirma nossa posição de que se trata de um relato destinado a ser declamado, e não somente lido. Vejamos de perto o início e o final da obra lado a lado.

Macunaíma

Início

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 silencio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Epílogo

Só o papagaio conservava 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 pra 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.

Já que estamos enfatizando os momentos finais de *Macunaíma* e *Kaydara,* seria oportuno trazer à luz outra informação de extrema relevância com relação à *Ursa maior* na qual o nosso herói *Macunaíma* se transforma no final. De fato, grande parte da crítica parece ser unânime com o narrador em qualificar a transformação final de Macunaíma na

Ursa maior de "brilho inútil". Houve até mesmo quem *interpretasse a ascensão de Macunaíma ao céu como fuga lamentável, decorrente da ausência de caráter do herói.*[263]

[263] Esta interpretação é de Jorge de Lima, escritor contemporâneo de Mário de Andrade. Quem a traz para nós é José de Paula Ramos Júnior, em sua tese *A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928-1936),* 2006. p.140. Nessa tese, o autor passa a crivo grande parte da crítica que surgiu nos primeiros anos de vida de Macunaíma.

d) Presença de constelações em relatos tradicionais orais

Agora, como mostraremos em capítulo vindouro, por sua constituição híbrida este narrador deve ser apreendido com muita cautela, pois, a nosso ver, ele parece elevar a contradição ao nível da instrução. Nas linhas seguintes vamos ver, em geral, de que modo entram as constelações nas narrativas de cultura oral e suas possíveis interpretações. Isso, pelo menos, indicaria uma leitura diferente do capítulo final de *Macunaíma*.

Pois bem, no caso preciso do "brilho inútil da Ursa Maior", há uma referência a Ursa maior no *Kaydara*, pelo velho mendigo que no final revelou ser o próprio deus Kaydara:

> No momento de atravessar a porta, o velho avançou o pé direito e disse em voz alta: "Pelas quatorze boreais luminosas [264] menos meus sentidos, Oh meus orifícios físicos".
>
> Os cortesãos e os demais não deram a mínima importância a esta exclamação encantatória.

Aqui, o comentário feito por Amadou Hampâté Bâ aponta na direção de uma interpretação simbólica das quatorze estrelas, que não acaba aqui, pois se trata de uma simples exclamação encantatória. Na última imagem da obra notamos a presença de um quadro brilhante, ou melhor, de um céu luminoso. Luz reforçada pela transformação de *Kaydara,* que "estendeu suas asas consteladas de ouro e ergueu-se majestosamente no espaço. Ele levantou voo perfurando os ares,...".

Essa aparição das estrelas completando a última cena do relato, também se repete em outro conto iniciático, *Ndjeddo Dewal* [265], traduzido por Amadou Hampâté Bâ.

---

[264] *Pelas quatorze boreais luminosas:* as 14 estrelas da Ursa Maior e da ursa menor, menos meus cinco sentidos, sobra nove orifícios do corpo; é a numerologia esotérica.

[265] **BÂ**, Amadou Hampâté. *Njeddo Dewal (Mère de la calamite)*. Abidjan Ed. NEI-EDICEF, 1994. p.193. A presente tradução do trecho citado é nossa. Outro relato iniciático que polariza a constante luta entre o bem (Bâgoumawel) e o mal (Ndjeddo Dewal): "Ao pôr do sol, as pessoas viram, ô maravilha! A infinidade de

Interessa-nos aqui o comentário que ele faz sobre a aparição das vinte e oito estrelas maiores.

> [...] as 28 estrelas aparecem todas ao mesmo tempo, assim como os 7 astros e os 12 signos do zodíaco cercados da multidão de estrelas do firmamento, como se a totalidade do tempo e do espaço estivesse reunido neste instante em que toda a escuridão foi revogada. A cena se dá em outro tempo que não o tempo humano.
>
> Após o desaparecimento do princípio do mal, a natureza encontra de volta a sua inocência primordial. Há uma expressão Fula que diz: 'Voltamos ao ponto de partida'." [266]

Em suma, a transformação de Macunaíma na Ursa Maior pode, em outra leitura, esta fundamentada na cultura oral, sinalizar o caráter cíclico da narrativa de Mário de Andrade. Também não constituiria nenhum exagero inferir daí que a tão destacada fragmentação de nosso herói encontra ali, isto é, no próprio plano textual, munição para a tão sonhada unidade da nação brasileira como um todo e, de ricochete, para a unidade do indivíduo moderno, que parece estar condenado a viver cada vez mais fragmentado.

---

estrelas girar entorno das vinte e oito estrelas maiores! Fato assombroso, todas elas haviam aparecido ao mesmo tempo no céu. Elas cintilavam feito coroa em torno dos doze grandes signos zodiacais, que, por sua vez, cercavam os sete astros ajuntados". Tradução nossa. *"Au coucher du soleil, on vit ô merveille, la multitude dês étoiles faire une ronde autour des vingt-huit étoiles majeures ! Fait inouï, celles-ci étaient apparues toutes en même temps dans le ciel. Elles scintillaient comme une couronne autour des douze grands signes zodiacaux qui eux-mêmes encerclaient les sept astres assemblés".*

[266] *Idem*, p.193. *Ici les 28 étoiles apparaissent toutes en même temps ainsi que les 7 astres et les 12 signes du zodiaque, entourées de la multitude des étoiles du firmament, comme si la totalité du temps et de l'espace était rassemblée en cet instant où toute obscurité est abolie. La scène se passe dans un autre temps que le temps humain habituel.*

Après la disparition du principe du mal, la nature retrouve son innocence première. Une expression peule dit" On est retourné au point de départ…" A presente tradução é nossa.

e) Macunaíma dialogando com todas as idades

A distribuição do discurso para as três faixas etárias é outro ponto forte do *jantol* em geral, e do *Kaydara* em particular. Embora reconheçamos que pela fixidez da escrita o relato traduzido perde muito de seu propósito inicial – o que, como vimos, Amadou Hampâté Bâ tenta minimizar apelando para uma série de anotações de ordem antropológica – a seguir tentaremos ver se, em certo grau, *Macunaíma* pode ou não reclamar semelhante distribuição.

Para isso, recorreremos à presença maciça em *Macunaíma* da figura retórica da enumeração. Em nossa opinião, ela, por si só, pode nortear tal perspectiva, pois apreendida no cenário de conto oral, a enumeração, conforme o público, poderá ser apenas citada (no caso das crianças), reforçada com estudo sistemático (com os adolescentes) ou dialetizada (diante de pessoas maduras). À guisa de exemplo, destacamos a enumeração ancorada no episódio do mito das três raças fundadoras do Brasil.

> E estava lindíssimo na Sol da lapa os três manos um louro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espiavam assombrados. O jacareúna o jacaretinga o jacaré-açu o jacaré-ururau de papo amarelo, todos esses jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d'água. Nos ramos das ingazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris de beira-rio o macaco-prego o macaco-de-cheiro o guariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara, todos os quarenta macacos do Brasil, todos espiavam babando de inveja. E os sabiás, o sabiacica o sabiapoca o sabiáuna o sabiapiranga o sabiagongá que quando come não me dá, o sabiá-barranco o sabiá-tropeiro o sabiá-laranjeira o sabiá-gute, todos esses ficaram pasmos e esqueceram de acabar o trinado, vozeando vozeando com eloqüência.

Em um comentário estilístico relativo a esse episódio, a professora Têlê Porto Ancona Lopez revela que "esse tipo de enumeração (apresentada sem vírgula) teria

sido assimilado, ritmicamente, da lição dos cantadores" [267]. Além de convir para uma possível e fácil memorização do texto por parte das crianças, esse tipo de enumeração constitui uma fonte poderosa o suficiente para alimentar a imaginação delas.

Agora, se para um público forasteiro essas enumerações podem parecer cansativas e até mesmo de pouco relevância, para o jovem brasileiro elas são passíveis de constituir um tesouro de conhecimentos culturais de cunho folclórico. E depois, cada um desses elementos citados pode sim, num cenário oral, ser objeto de um desenvolvimento à parte. Exatamente como nos informou Amadou Hampâté Bâ, em relação ao gênero *jantol,* sobre a liberdade de quem conta *Kaydara*, de fazer "uma digressão didática de caráter botânico, zoológico, ou religioso".

Após esse momento de aprendizado sistemático por parte do adolescente, podemos apontar outra etapa ainda mais profunda, mais sintetizadora. Esta leitura poderá alvejar e enfatizar a presença, por exemplo, dos quatro elementos fundamentais da criação no texto: o fogo representado pelo "Sol da lapa", a água representada pela família de "jacarés", o ar pela família das aves, no caso "o sabiá", e a terra com plantas como a "embaúba". O indivíduo que consegue identificar ali elementos culturais capazes de consolidar seu foro íntimo enquanto intrinsecamente brasileiro terá realizado, a nosso ver, um movimento dialético revelador. Embora caiba ressaltar o nível nacional em que se dá essa identificação, importa enfatizar que se trata de apenas um dos tantos movimentos que a obra de Mário de Andrade proporciona.

[267] I*dem*, p.38.

f) Será *Macunaíma* um conto macho ou fêmea?

Saindo desse ambiente simbólico para outro, o do conto macho e fêmea de tradição oral, descobrimos outro tipo de similitude entre *Macunaíma* e *Kaydara*. De fato, quando Amadou Hampâté Bâ, na introdução do conto iniciático *Njeddo Dewal,* é solicitado para esclarecer uma das frases iniciais – Esse conto é um conto macho. —, ele faz o seguinte comentário: "o qualitativo 'macho' é uma indicação de força e de valor. Em um conto como esse, encontraremos muita ação, audácia, aventuras, coragem e nobreza. Os qualitativos femininos, esses, evocarão o amor, o dó, a ternura, a compaixão[268]. Partindo dessas definições, o próprio Amadou Hampâté Bâ classifica *Kaydara* como um conto macho, isto é, as características mais salientes são de ação, audácia, aventuras, coragem e nobreza. A morte dos companheiros de Hammadi, personagem central, é narrada com bastante brevidade, como se não houvesse espaço para a expressão de pieguice. Vejamos os trechos correspondentes:

> O raio caiu sobre uma árvore na qual um casal de leões se havia refugiado. O macho foi morto na hora. A fêmea atirou-se ao acaso. Deparou-se com os dois homens que rodavam como tonel, empurrados pelos ventos. Acreditou ter encontrado o assassino de seu macho; atirou-se sobre o primeiro, que estava ao alcance de suas patas, torceu-lhe o pescoço; lavrou-lhe a barriga e dobrou seus intestinos. Era o pobre Demburu. Ele morreu gritando: 'Oh viagem de tarde na estação das chuvas... é verdade que não se devia... Hammadi, onde você está?'.
>
> Assim que Demburu faleceu, a tormenta parou como por encanto. [269]

Em outro episódio que relata a morte do segundo e último amigo de Hammadi, Hamtudo, o procedimento é igual, isto é, marcado pela concisão da narração.

---

[268] *Idem*, p.19.

[269] *Ibidem*. p.62-63.

> "Juntando o ato à palavra, Hamtudo empurrou o barqueiro que o segurava pela mão para impedi-lo de entrar na água. Levantou rapidinho sua calça e entrou decididamente na onda. Depois do décimo primeiro passo, quis dar o décimo segundo, hop! Sentiu-se afundar, gritou: "Socorro!" O barqueiro disse simplesmente com uma cínica impassibilidade: "Só a morte instantânea o trará socorro!"
>
> Antes que Hammadi se recuperasse de sua primeira surpresa, Hamtudo havia sido completamente engolido e Hammadi apenas pode olhar com espanto as bolinhas brancas que se erguiam à superfície da água para indicar a tumba liquida de seu amigo. "

Argumentos como esses fortalecem a classificação de *Kaydara* como "conto macho". De outro lado, *Macunaíma* também se caracteriza por ser uma grande concentração de aventuras, ações, audácia. Mas isso não é o bastante para integrá-lo aos ditos contos machos, uma vez que ele apresenta também traços do "conto fêmea". Para nos convencermos disso, basta lembrar, no final, o episódio melodramático da morte de Macunaíma e a busca pela muiraquitã, que seria, no primeiro nível, a luta pelo que lhe restou do amor de sua vida. Ou seja, ali há uma grande ênfase no que Amadou Hampâté Bâ apontou como sendo elementos inerentes ao "conto fêmea".

Portanto, visto sob esse ângulo, *Macunaíma* assume as duas facetas. E por isso deixa de integrar a família do "conto macho". Ainda assim, por sua capacidade de desdobramento, que permite ao mestre da tradição oral parar e aprofundar como quer determinado tema ou símbolo, podemos sugerir que *Macunaíma* faça parte do *jantol*. O mesmo podemos sustentar, com relação a certos dados em *Macunaíma*, como a passagem de nosso herói por São Paulo, ou os nomes de companheiros modernistas de Mário de Andrade no fim do capítulo que consagra o culto da "Macumba": "E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovale, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada." [270]

Apesar disso tudo, há um elemento constitutivo da obra de Mário de Andrade que não permite que se faça tal aproximação. Trata-se da do capítulo "Carta pras Icamiabas".

---

[270] *Ibidem*, p.64.

Por ser eminentemente escrita, isto é, epistolar, a "Carta" quebra a lógica do *jantol*, pois, mesmo que se quisesse apelar para a liberdade do mestre, não há como passar para a oralidade algo que é necessariamente escrito, isto é, feito mais para ser lido do que para ser ouvido.

O que se depreende de todas essas tentativas de apreensão genérica das duas obras é que, por mais que tentemos encaixá-las, elas escapam. De nosso ponto de vista, isto se deve exatamente ao que elas têm de substâncias artísticas, ou seja, é a prova de que elas são organicamente autônomas. Claro, na tradição bíblica, desde os tempos adâmicos o homem sempre quis nomear as coisas, mas, dentre elas, o objeto esteticamente elaborado o surpreende. No entanto, nem por isso ele desiste de tentar encontrar algo que possa dar conta dessa obsessão. Outra indicação disso será vista no capítulo em que tentaremos, com base em *Macunaíma* e *Kaydara*, aproximar dois momentos da crítica literária brasileira: as leituras de Antonio Candido e Roberto Schwarz.

D. A DESCOBERTA DA FIGURA DO FRACASSADO

Se na primeira disciplina que cursamos tratou-se de dar primazia total ao objeto de estudo literário pelo viés das ferramentas da crítica, na segunda tratou-se, com base na produção de 30, de interrogar os fundamentos do modernismo brasileiro como um todo. E como à primeira fase desse movimento pertenceu a figura de Mário de Andrade, o nosso interesse tornou-se ainda maior quando se abordou, em sala de aula, o debate entre ele e a geração de 30.

Com efeito, com uma pesquisa de caráter comparado entre *Macunaíma* e *Kaydara,* que busca interpretar a obra-prima de Mário partindo de princípios ancorados nas culturas orais, notadamente as africanas, era preciso encontrar tanto dentro da obra quanto fora dela indícios de uma leitura sustentada por esse arsenal folclórico e denso do Brasil, que nem sempre aparece com nitidez no âmbito literário.

A discussão entre Mário e a geração de 30 sobre a questão dos personagens como personagens "fracassados", não só trouxe, à tona a posição do modernista relativa à produção literária de 30, mas também, para nós, desvendou a possibilidade de uma abordagem peculiar do personagem Macunaíma. O debate em sala de aula sobre o personagem "fracassado" dos anos 30 se deu em meio a outra descoberta, referente à figura do "iniciado fracassado" na literatura oral africana, principalmente em uma obra do autor de *Kaydara*, *Petit Bodiel* [271]. Portanto, qual afinal é a substância desse debate entre Mário e a geração de 30? O que é essa figura do "iniciado fracassado"? E o mais importante, o que isso tem a ver com nosso herói Macunaíma?

[271] **BÂ**, Amadou Hampâté. *Petit Bodiel*. Abidjan: ed. NEI – EDICEF. 2005.

a) A figura do personagem fracassado

Quando Mário escreve seu ensaio *Elegia de Abril*[272] já havia se passado mais de uma década após a Revolução de 30. Um período que viu aparecer as mais diversas críticas ao movimento literário para cuja criação Mário contribuiu. *Macunaíma*, a obra-prima do modernista, também não foi poupada. De forma geral, pode-se dizer que esta geração de 30 não via com bons olhos a produção artística que a antecedeu e muito menos se reconhecia nela. Com efeito, se hoje se convencionou chamar a década da Semana de Arte de "primeiro Movimento Modernista", a produção artística após a Revolução de 30 não se considerava a continuação desse modernismo brasileiro.

Na produção artística desse "primeiro Movimento Modernista" está em grande destaque *Macunaíma*. Para melhor apreender o modo como a jovem intelectualidade de 30 encarava o modernismo liderado pelos três Andrades — Oswaldo, Drummond, Mário — e outros, importa conhecer sua reação diante de *Macunaíma*. Esta postura que, como observou Luís Bueno, conferiu um papel destruidor a esse Modernismo de 20, aflora quando averiguamos as impressões de José Lins do Rego e de Orris Barbosa:

> [...] A diferença é que em vez de Chateaubriand, Mário de Andrade procurou a erudição alemã para fabricar o seu herói sem nenhum caráter. Macunaíma é um Peri que se serviu da ruindade natural, em vez da bondade natural. Este livro de Mário de Andrade é um repositório de folclore, o livro mais cerebral que já se escreveu entre nós.[273]

> Faz pena que todo esse esforço da intelectualidade paulista quase nada tenha influído decisivamente para uma melhor orientação de todos nós. Que de um grande romance na terra do café? *Macunaíma* foi uma tentativa de romance nacional, em linguagem de experiência, empanturrada de símbolos muito complicados. Não pegou. [274]

---

[272] **ANDRADE**, Mário de. A Elegia de Abril. In:_____ *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª Ed. Editora Itatiaia, 2002.

[273] **REGO**, José Lins. Espécie de História Literária. Lanterna Verde, n.6, p.95, abr. 1938. In: BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo; Campinas: Edusp; Unicamp, 2006.

[274] **ORRIS**, Barbosa. Romances do Norte, Momento, VII, n.1 p.3, out. 1935. In: BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo; Campinas: Edusp; Unicamp, 2006.

Portanto, a estética literária dos anos 30 quis-se distante de qualquer ligação com o Modernismo dos anos vinte. Por isso, quando escreve *Elegia de Abril,* Mário trata de realçar a figura do "fracassado", um elemento cardinal que considerou ao mesmo tempo peculiar e uma falha da geração de 30. Primeiro, ele mostra que a escolha dessa figura em si não é problemática, uma vez que observamos a presença dela em obras já consagradas pelo mundo afora – Dom Quixote, Otelo, Madame Bovary. Mas ele faz a constatação geral da aparição de "um ser sem força nenhuma, incompetente pra viver". Melhor é deixar o próprio Mário expor seu pensamento, mas antes pediremos que se mantenha acesa, em pano de fundo, a ideia do personagem Macunaíma que se costuma ter.

> Um Dom Quixote fracassa, como fracassam Otelo e Madame Bovary. Mas estes, como quase todos os heróis da arte, são seres dotados de ideais, de ambições enormes, de forças morais, intelectuais, físicas, representam tendências generosas ou perversivas. São enfim seres capazes de se impor, conquistar suas pretenções vencer na vida, mas que no embate com forças maiores são dominados e fracassam. Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundancia não é este fracassado derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente pra viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente.[275]

Partindo de leituras críticas atuais, será viável afirmar que nosso herói, Macunaíma, se encaixa de vez nessa descrição feita por Mário? Que ele é, por exemplo, dotado de forças morais – quando Manuel Cavalcanti Proença[276] o apresenta como não imoral e nem amoral – e tem algum traço de caráter? Logo nosso herói, cuja característica principal, várias vezes enfatizada pela crítica, é não ter "nenhum caráter"? Como explicar uma abordagem autoral desse tipo, mesmo posterior à publicação de sua obra? Com

---

[275] **ANDRADE**, Mário de. A Elegia de Abril. In:_____ *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª Ed. Editora Itatiaia, 2002, p.212.

[276] **PROENÇA**, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma.* 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

efeito, ela pode parecer contraditória, no entanto poderá ganhar contornos inteligíveis se indagarmos as convicções mais íntimas de Mário sobre seu projeto literário. Nas palavras do modernista a respeito da arte e do Modernismo brasileiro:

> [...] a arte é muito mais larga e complexa que isso (a liberdade de pesquisa estética), e tem uma funcionalidade imediata social... Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. O espírito modernista reconheceu que si vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade.[277]

Em uma carta direcionada a Oneyda Alvarenga, a posição de Mário é bastante contundente: "Mas minha amiga, sou professor. Já escrevi uma vez que 'a palavra tem de servir' e que destruiria a minha pena no instante em que a percebesse gratuita, liberta da intenção de servir alguma causa ou alguém."

Com isso podemos afirmar sem correr o menor risco: para Mário, a obra literária tem entre suas finalidades principais a de "servir", do ponto de vista social. Portanto, a validez das abordagens sobre o fracassado torna-se plena, interpretando *Macunaíma* ao avesso —só assim ele passa a ganhar caráter, a ser moral, a ser um modelo, a corresponder aos anseios mais profundos de Mário. A aplicação de tal recorte, à contramaré, não procede do acaso ou de uma simples vontade de forçar a obra a caber dentro desse esquema. Muito pelo contrário, ela nasce da consideração não apenas das convicções artísticas de Mário, mas também do contexto social de rebeldia intelectual dos anos 20, exigindo uma demarcação com relação à tradição literária. A esses dois elementos devemos acrescentar um terceiro, de procedência cultural africana: a figura do "iniciado fracassado".

A seguir tentaremos mostrar como essa figura emprestada da literatura oral africana oferece maior coerência a *Macunaíma* como um todo. Ou seja, perspectivando *Macunaíma* como um "iniciado fracassado" dentre as culturas orais sedimentadas no Brasil, podemos conceber, sem maiores dificuldades, que ele faça parte da categoria de fracassados como *Dom Quixote, Otelo, Madame Bovary*.

---

[277] **ANDRADE**, Mário de. *O Movimento Modernista* in Aspectos da Literatura Brasileira. Editora Itatiaia 6.ª edição. p.276-277.

b) O iniciado fracassado

O "iniciado fracassado": eis aí uma expressão composta de duas palavras antitéticas, pois o iniciado, tal como concebido nas culturas orais, é a soma de uma série de experiências bem-sucedidas. É justamente em razão do sucesso que ele encarna a iniciação. Iniciação esta que, nas culturas orais, faz parte de um processo de formação do indivíduo. Exatamente aquilo que, no capítulo *socialização e iniciação*, o professor sociólogo Fabio Leite chama de "iniciação típica": "Chamamos iniciação típica à iniciação articulada no quadro abrangente dos processos de socialização tendo por objetivo fazer emergir, num momento dado, o indivíduo natural-social, passível de ser plenamente integrado na sociedade" [278].

No quotidiano desta sociedade tradicional a iniciação pode assumir várias formas, entre as quais a do relato contado. No caso em estudo, trata-se do mesmo relato, mas passado para a escrita. Agora, de que modo uma experiência fracassada personificada termina constituindo um modelo a seguir?

No intuito de ilustrar essa figura do herói fracassado nas culturas orais, apelaremos para o conto iniciático *Petit Bodiel*[279] de Amadou Hampâté Bâ. Resumindo, pode-se dizer que neste conto ambientado em um tempo mitológico *Petit Bodiel* – da família dos coelhos – faz uma viagem celeste graças à benção da mãe e do oricterope (um animal africano conhecido como porco-da-terra ou porco-formigueiro). Ele consegue chegar ao terceiro céu e pede ao *Pai bom Deus* a aquisição da astúcia. De volta à Terra usa seu novo poder para burlar os demais animais. No final, ele tenciona tornar-se rei, mas negligencia os conselhos de sua mãe, desrespeitando-a gravemente. Com a perda da

[278] **Leite**, Fabio Rubens da Rocha. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo: Palas Athena; Casa das Áfricas, 2008. p.82.

[279] Pode-se objetar o fato de apelar para outro conto, "no caso *Petit Bodiel*" uma vez que estamos comparando *Macunaíma* com *Kaydara*. Neste ponto do "iniciado fracassado" não seria preferível, ou mais viável, recuperar essa figura em *Kaydara*? Seria, mas o fato é que *Kaydara* condensa nele uma grande variedade de contos, trata-se de um conto muito mais polimorfo e plurissêmico do que *Petit Bodiel*. Trouxemos à tona *Petit Bodiel* por motivo de rapidez na exposição dessa figura. Aliás, esse parece ser o tema central deste conto, enquanto *Kaydara* é muito mais abrangente. Portanto, como diz o provérbio africano: "na presença da cabeça, o joelho não usa a coroa". Em outros termos, se no caso preciso da figura do iniciado fracassado fomos buscar o *Petit Bodiel*, para efeito de uma comparação mais ampla e profunda, não podemos desistir de *Kaydara* que, ele sim, apresenta um grau de complexidade muito maior que a de *Petit Bodiel*.

benção maternal acaba perdendo tudo, é humilhado e condenado a se esconder, a vagar de bosque em bosque.

Para nossa abordagem, interessa os dizeres do próprio tradicionalista Amadou Hampâté Bâ[280], durante um programa de televisão, quando foi indagado sobre o tema central do conto iniciático:

> Atrás do humor e da comicidade do relato se projeta o retrato-tipo do iniciado fracassado... que termina se achando um mestre. É que cada um deve se encontrar nele (no conto iniciático). Não há um tema central, ele é global. O conto é um espelho. Cada um deve se espelhar e se achar nele. Olhar dentro de si mesmo. Será que você tem algum ponto em comum com Petit Bodiel? Se for o caso, é do lado positivo ou do lado negativo? Se for do lado negativo então você se esforçará para não fazer como Petit Bodiel. Portanto, ele é um modelo [...].[281]

Agora, na obra de Mário são inúmeros os episódios em que Macunaíma age de forma negativa. Aplicando a Macunaíma o raciocínio de Amadou Hampaté Bâ, o leitor - brasileiro que busca definir a identidade da personagem – terá bom resultado se conseguir vislumbrar por trás das mentiras de nosso herói o apelo para cumprir a palavra; por trás de sua aparente preguiça, a valorização do saber; por trás do matricídio inicial, a desprezível morte do final; por trás de sua sexualidade carnavalesca, o convite para o domínio do mais importante: o sexo. Verdade, saber, benção, domínio de si, não seriam esses valores eternos, alicerces de toda tradição cultural? Antes de continuar averiguando esta abordagem a partir do texto de *Macunaíma,* seria de extrema relevância saber que lugar esses "valores eternos" tinham na concepção estética de Mário de Andrade.

No final de seu ensaio *O movimento modernista*, Mário lança luz sobre o posicionamento político à época do grupo modernista: "duma coisa não participamos: o melhoramento político e social do homem". Ou seja, o Modernismo dos anos 20 investiu muito na cultura e teria descuidado do terreno político-social. Usamos o condicional "teria descuidado", pois achamos que a definição identitária e cultural do indivíduo é

[280]Para os estudos sobre a obra do Amadou Hampâté Bâ essas falas registradas ganham um valor enorme, pois soam como um depoimento por parte de quem foi realmente fruto da educação tradicional e que, graças a suas capacidades intelectuais, conseguiu passar para a escrita grandes legados da literatura oral de seu povo.

[281] **BÂ**, Amadou Hampâté. *Petit Bodiel*. Abidjan:ed. NEI – EDICEF, 2005 p.89-92. Tradução nossa.

umas das condições *sine qua non* para uma futura revolução. Contudo, para explicar melhor o que ele entende por "valores eternos", Mário faz a seguinte anotação:

> Sei que é impossível ao homem, nem ele deve abandonar os valores eternos, amor, amizade, Deus, a natureza. Quero exatamente dizer que numa idade humana como a que vivemos, cuidar desses valores apenas e se refugiar neles em livros de ficção e mesmo de técnica, é um abstencionismo desonesto e desonroso como qualquer outro... De resto a forma política da sociedade é um valor eterno também.[282]

É bom enfatizar que, quando ele se refere a valores que ficaram apenas em livros, inclui Macunaíma nesses valores eternos e livrescos. Ou seja, a quantidade de símbolos na obra de Mário responde menos a uma simples presença maciça, do que a um diálogo mascarado com esses valores eternos. Uma máscara que, por sua vez, é uma dupla resposta tanto para esse academicismo cosmopolita, pautado nas ideias da Europa, que vigorava até a Semana de 22, quanto para o imperativo intelectual de contribuir para a formação do cidadão.

[282] **ANDRADE**, Mário de. A Elegia de Abril. In:_____ *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª Ed. Editora Itatiaia, 2002, p.280.

c) “Os valores eternos”

A parte final de *Macunaíma* nos servirá de apoio para evidenciar esses “valores eternos”. Existe uma leitura crítica que qualifica de melancólico e sofrido o fim de *Macunaíma*. O que, em si, faz jus à presença de um campo semântico bastante elucidativo, quando nos é dada a descrição de nosso herói. Cabe lembrar que essa descrição foi repetida três vezes, o que tende a manter viva a sensação de dor. Na primeira aparição física após a luta com a “cunhã lindíssima que era a Uiara” ele “estava sangrando com mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedões sem os cocos-da-Baía, sem orelhas sem nariz sem nenhum dos seus tesouros”. Note-se o uso do gerúndio que faz perdurar a ação, o sumiço aos poucos da vírgula que tenta suavizar a perda de algumas partes do corpo e o eufemismo “seus tesouros” para se referir às partes genitais.

A segunda descrição acompanha o movimento de Macunaíma, que foi sentar-se “numa lapa”, e centra bateria nos objetos inicialmente visíveis no corpo dele ou ao seu lado: “...os brincos...a máquina patek e a máquina Smith-wesson...e a muiraquitã!”

A última referência ao seu péssimo estado aparece numa tentativa desesperada de recompor e colocar de volta as partes de seu corpo: “achou os dois brincos achou os dedos achou as orelhas os nuquiiris o nariz, todos esses tesouros e prendeu todos nos lugares deles com sapé e cola de peixe. Porém a perna e a muiraquitã não achou não”.

Portanto, a afirmação de que Macunaíma morre de uma forma bastante dolorosa é mais do que justa. Contudo, achamos que numa outra perspectiva ele pode ser um “iniciado fracassado”, se consideramos esse final sofrido da obra como consequência lógica dos erros cometidos e, sobretudo, com os quais ele não conseguiu aprender.

Com efeito, desde o início da obra o que está em jogo nos parece ser menos seus atos do que sua capacidade de aprender com seus erros e aproveitar melhor os episódios. No primeiro, de maior relevância, está a morte da mãe. Se nas culturas orais o matricídio pode ser considerado um sacrilégio, uma fonte de maldição, a consequência do desrespeito do preceito estabelecido para redimir-se de tal ultraje é ainda mais devastadora. O último parágrafo do segundo capítulo é bastante prenunciador de um fim amaldiçoado:

> Jejuaram o tempo que o preceito mandava e Macunaíma gastou o jejum se lamentando heroicamente. A barriga da morta foi inchando foi inchando e no fim das chuvas tinha virado num cerro macio. Então Macunaíma deu a mão pra iriqui, Iriqui deu a mão pra Maanape, Maanape deu a mão pra Jiguê e os quatro partiram por esse mundo.

Constata-se neste parágrafo a presença significativa da expressão "gastou o jejum"; ou seja, Macunaíma não aproveitou de modo benéfico o jejum, cujo objetivo era justamente o de anular, ou pelo menos atenuar, os efeitos do crime cometido. O próprio leitor pode ser induzido a entrar na lógica de Macunaíma, uma vez que o narrador, ou o contador, vale-se de certo humor toda vez que o relato ganha em intensidade — o que a crítica Telê Porto Ancona Lopez chamou de "corte do humor, voz do cômico". [283]

No caso desse episódio final do segundo capítulo, temos outra expressão antitética: "lamentando heroicamente". Se o intuito imediato é espalhar humor pela obra toda, por outro lado, partindo da tradição oral, "um conto sem riso é uma sopa sem sal". Isso para chamar a atenção do ouvinte ou leitor avisado (conforme se conta ou se lê) para além do riso, pois caso contrário terá um aproveitamento reduzido do relato. Aliás, é significativo o fato de que numa obra como *Macunaíma,* que tenciona representar a identidade cultural brasileira, a única imagem ou desenho aparece logo antes desse capítulo.

Voltando ao triste fim de Macunaíma, é evocatória a ausência de um *leitmotiv* da obra: "Maanape era feiticeiro". Antes da luta final está claro que Macunaíma causa a morte dele, por isso esse *leitmotiv* está ausente. Mas se atentarmos para o fato de que Maanape foi quem protagonizou as três ressurreições de Macunaíma, percebemos a saudade de nosso herói, na sua tentativa desesperada de juntar os pedaços de seu corpo, lembrada linhas atrás. Com a morte do irmão (o mais negro dos três, lembrando a herança cultural africana no Brasil) foi-se embora qualquer possibilidade de recorrer ao princípio místico para remediar a situação. A tentativa de nosso herói foi em vão, o que parece confirmar o vocabulário da bricolagem: "[...] prendeu [...] com sapé e cola de peixe".

Outro episódio de não aprendizado, que se volta contra nosso herói no final, acontece no capítulo com as filhas de Vei, a sol. Aqui, Vei, a sol, o amaldiçoa de forma nítida: "Pois se você tivesse me obedecido casava com uma das minhas filhas e havia de

[283] *Ibidem*, p. 276.

ser sempre moço e bonitão. Agora você fica pouco tempo moço talqualmente os outros homens e depois vai ficando mocetudo e sem graça nenhuma". [284] E como sabemos, na tradição oral a palavra tem força e terá de ser cumprida. É o que a etnolinguista Paulette Roulon-Doko, precedentemente citada, denomina de "linguagem performativa".

Só que mais uma vez ele se beneficiou de uma espécie de resgate, pois antes de se despedir de Macunaíma, Vei, a sol, lhe oferece uma pedra. Portanto, não foi tanto a sua incontinência sexual que lhe valeu a maldição de Vei, mas sim sua decisão no final do encontro de "trocar a pedra Vató (que dá fogo quando a gente quer) por um retrato no jornal." Já que se falou na presença maciça de símbolos em *Macunaíma*, custa observar nesta altura o quanto poderia ter ajudado nosso herói essa pedra do fogo na luta aquática que travou com a Uiara.

Ele, no entanto, menosprezou a pedra do fogo em troca de um jornal. Em outras palavras, tudo funciona como se o mais importante não consistisse na primeira reação do indivíduo, mas sim na compreensão derradeira das experiências vividas. O que tende a valorizar ainda mais a função de *Macunaíma* atuar como fundador de uma cultura nova, que tem de aprender com seus erros, único modo de superar suas contradições; caso contrário, a persistente e dura realidade se encarregará de insistir no apelo para a eventual superação.

Alcançando o plano da identidade cultural brasileira, ele pode dar a entender que não se trata, para o povo brasileiro de menosprezar a si próprio em decorrência da história dolorosa de seu País, mas sim, ir fundo, mergulhar nesse passado, por mais traumático que se apresente, para extrair dele o suprassumo que faz sua idiossincrasia. Algo que faz com que não seja possível enquadrar *Macunaíma* em um único e determinado gênero.

Como o Brasil é o broto moderno do cruzamento de três civilizações muito antigas — o que em *Macunaíma* justifica tanto o recurso às formas orais (que apontam na direção da cultura indígena e africana) quanto a escolha da escrita (principal legado cultural dos europeus) para dar vida perene à arte tradicional brasileira —, a mescla de ambas as vertentes culturais, *a priori* opostas, gera grandes tensões que culminam no famoso capítulo da "Carta pras icamiabas".

No intuito de fazer uma abordagem eficiente dessas duas vertentes, isto é, a oralidade e a escrita, apelaremos, em capítulo vindouro, para o texto de abertura de *Kaydara,* obra que nossa pesquisa faz dialogar com *Macunaíma*.

---

[284] *Idem*, p. 70.

d) A volta dos "valores eternos".

Por achar que a questão dos "valores eternos" a que nos referimos páginas atrás não foi totalmente esgotada, decidimos voltar ao assunto para lhe conferir melhor embasamento argumentativo. Será o caso da noção de "preguiça", por trás do que vemos incentivo ao saber, e da famosa problemática sexual de Macunaíma, que nos levarão a ter um olhar panorâmico da obra, como se seus episódios constituíssem um grande quadro de pintura.

"Ai! que preguiça!" por conta do uso dessa exclamação à guisa de *leitmotiv*, e de alguns episódios onde Macunaíma parece adotar a filosofia do ócio, já houve quem abordasse essa questão da preguiça de forma literal. Aliás, Manoel Cavalcanti Proença não deixa de se posicionar contra essa abordagem, apelando para a característica de "herói-síntese", uma vez que declara: "Macunaíma participa daqueles heróis da literatura popular. Não tem preconceitos, não se cinge à moral de uma época, e concentra em si próprio todas as virtudes e defeitos que nunca se encontram reunidos em um único indivíduo." [285]

Em contrapartida, quando comenta o ponto preciso da preguiça pelo viés do trabalho, ele parece bastante implacável. Diz ele:

> (Macunaíma) "Vive aproveitando as ocasiões, falta-lhe aquele espírito de trabalho que exige persistência. Sua mentalidade é a aventura, o lucro fabuloso e fácil, a descoberta de dinheiro enterrado.
>
> Quando chegou em São Paulo esteve quase voltando, contrariado por ter de trabalhar; logo converteu o cacau em dinheiro e pôs o capital a render, jogando bicho"[286].

Em nossa opinião, a preguiça na obra de Mário de Andrade assume no mínimo três facetas. Primeiro, há uma natural, que podemos dizer coincide com sua primeira fala direta logo no início da narrativa: Ai! que preguiça!.. A segunda aparece

[285] *Ibidem*, p.9.

[286] *Idem*, p12.

muito mais como manifestação de esperteza do que de preguiça propriamente dita. Encontramo-la em episódios como a do encontro com o "Curupira", do qual Macunaíma escapa justamente por não fazer aquilo que havia pedido o "Curupira" por conta da dita preguiça. A terceira se equipara com a observada por Manoel Cavalcanti Proença, que diz respeito ao trabalho assalariado. Mas sobre esse ponto preciso do trabalho assalariado eis o que revela Mário de Andrade:

> Meu maior desejo é ir viver longe da civilização, na beira de algum rio pequeno da Amazônia, ou nalguma praia do mar do Norte brasileiro, entre gente inculta, do povo. Meu maior sinal de espiritualidade é odiar o trabalho, tal como ele é concebido, semanal e de tantas horas diárias, nas civilizações chamadas "cristãs". O exercício da preguiça, que cantei no *Macunaíma*, é uma das minhas maiores preocupações.[287]

Com esse depoimento seria difícil não rever a abordagem crítica que se refere à primeira camada semântica do "exercício da preguiça". "Exercício da preguiça", belo oximoro para revelar outra linha interpretativa do tema da preguiça. De fato, com essas colocações autorais podemos sustentar a asserção que faz da presença da preguiça na obra a manifestação da recusa do trabalho "tal como concebido nas civilizações Cristãs". O que significa dizer que é necessário apelar para as demais culturas formadoras do Brasil, para apreender melhor a noção de trabalho em oposição à preguiça.

Mais do que isso, a aprimorada pesquisa da professora Maria Augusta sobre "A carta pras Icamiabas[288]", na qual ela revela que a observação do Padre Anchieta, de leitura conhecida de Mário, sobre a locução "Ai! que preguiça", é sintomática de um convite ao saber, escondido por trás dessa expressão. De fato, ela nota que o padre Anchieta observou: "Há outro animal (que os índios chamam *Aig*, e nós 'preguiça' por causa de sua morosidade realmente vagarosa)." [289] Em outras palavras, é como se a elaboração toda de *Macunaíma* dialogasse com uma camada de sentidos escondidos por

[287] *Ibidem*, p.41.

[288] *Ibidem*, *Macunaíma*, p.288.

[289] **ANCHIETA**, José de. *Cartas Inéditas.* São Paulo, Typ. da casa Eclectica, 1900, p.31 e 50.

trás daqueles já conhecidos. Com isso, pode se dizer que há vários níveis de interpretação desta obra, e que todos eles convergem para um feito que parece ser o de desconfiar das primeiras impressões, e com isso privilegiar sempre o conhecimento. E quando chega à cidade paulista, o próprio Macunaíma não negligencia a aprendizagem das línguas: "Macunaíma ficou de azeite uma semana, sem comer sem brincar sem dormir só porque desejava saber as línguas da terra" [290]. Como se sabe, a língua é meio privilegiado para ter acesso ao conhecimento.

Agora, esse movimento sorrateiro de convite ao conhecimento profundo das coisas contrasta com o de *Kaydara,* no qual esse apelo é claramente assumido e encarnado pelo próprio deus Kaydara, tanto nas suas atribuições – ele é o deus do ouro e do saber – como na sua aparência, nas linhas que seguem:

> Hammadi e seus amigos penetraram no buraco, mas não demonstraram nenhuma repugnância, e logo em seguida o buraco se transformou em uma vasta peça odorífera no meio da qual tronava, numa cadeira de ouro, um ser de sete cabeças, doze braços e trinta pernas[291]. É o ser sobrenatural Kaydara[292]: Kaydara que muda à vontade de forma sem ter uma que lhe seja permanente.

Como se vê, não é preciso o menor esforço para perceber que a busca pelo saber constitui uma das espinhas dorsais desse relato iniciático. Por outro lado, o espantoso jogo da relação entre a numerologia e o desenrolar do relato do início ao fim comprova não somente que o narrador assume o papel de mestre, como também que o auditório ou o leitor não consegue penetrar de imediato o significado dos símbolos do país de

---

[290] *Idem*, *Macunaíma*. p.87.

[291] *As sete cabeças*: correspondem aos sete dias da semana, às sete estrelas da grande e pequena Carroça, às sete aberturas da cabeça; *doze braços*: são os dozes meses do ano (na tradição cabalística são também as doze costelas de cada lado do corpo de Adão); *os trinta pés*: correspondem às lunações, aos trinta dias do mês. Tal como ele se apresenta Kaydara seria a própria estrutura do tempo. Por conta disso gira sem parar sobre seu trono, e que "dá uma do grande sol", pois dizem que o sol é que manda no tempo.

[292] *Kaydara:* a forma sol a qual o deus se aparece aos três viajantes é uma representação do cosmos, que para eles é totalmente incompreensível.

Kaydara, e isso mesmo tendo como orientação inicial a busca pelo saber. Mais uma vez o crivo da distância mitológica pode explicar o porquê dessas divergências.

e) Dois grandes quadros de pintura

O questionamento basilar que nos levou a essa vertente interpretativa foi o de saber: se fossem quadros de pintura, qual seria a cor predominante em ambas as obras? Sem entrar em miudezas de domínio dos pintores, e considerando apenas as cores primárias, podemos sugerir que a cor vermelha seria a mais presente em *Macunaíma*. Pois, de fato, se *Macunaíma* fosse uma grande terra sobrevoada, a cor primaria predominante vista do alto seria o vermelho. Pelo menos essa cor disputaria a predominância com o verde da floresta. Com efeito, são vários os episódios em que a cor vermelha aparece consecutivamente às práticas sexuais.

Cavalcanti Proença teve o mérito de ter aludido à presença dessa cor e, com isso, tentar abrir caminho para uma eventual explicação. O fato é que, do ponto de vista de quem assume toda simbologia da sociedade oral, essa explicação de Cavalcanti Proença não é das mais satisfatórias. Eis a seguir uma citação do H. Baldus que constitui um dos respaldos de Cavalcanti Proença e que ressalta o paralelo entre o vermelho e o amor, no mundo dos índios: "O vermelho é a cor do amor. Quando a mulher que está zangada deseja fazer as pazes com o marido, pinta as faces com urucum. Viúvas e órfãs que procuram homem pintam-se de vermelho" [293].

Portanto, se a presença da cor vermelha recebe uma explicação de caráter sociocomportamental, sua ligação com o sangue, a cada episódio erótico, é descartada. Por outro lado, no que se refere à luxúria como "traço nacional", o próprio Cavalcanti lembra o paralelo entre *Macunaíma* e *Retrato do Brasil,* de Paulo Prado, nos seguintes termos:

> Mário não concordava com a imoralidade, porém Macunaíma teria de concordar com o brasileiro. Aliás é corrente na literatura dos cronistas conceituar a luxúria como traço nacional, tema que teve sistematização das mais brilhantes no *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado.

[293] *Ibidem*, p.134.

> São muito comparáveis os dois livros; apenas, aquilo que é análise e dissertação no históriador, se transforma em ação no herói de nossa gente.[294]

Como se vê, boa parte da reflexão de Paulo Prado concentrou-se no entendimento aprofundado do que seria inerente ao brasileiro do ponto de vista do caráter. Ao sublinhar a luxúria e fazer dela um capítulo à parte, ele parece ter localizado uma das principais características do brasileiro. E em termos de cor, além do amor, que seria o lado positivo, o senso comum costuma adotar o vermelho como representação da luxúria.

Agora, importa sublinhar que, quando a problemática sexual ganha corpo na obra de Mário de Andrade, ela é vinculada à cor vermelha pelo viés do sangue, o líquido precioso, símbolo de vida em quase todas as culturas. Em virtude disso, não surpreende se à visão dele ligar-se a violência. Ora, o que é extremamente perturbador é o fato de que a maioria das vezes que a obra alude ao sangue, ela o faz em decorrência de um ato sexual desenfreado.

Nesse plano, que ultrapassa o próprio ato sexual para valorizar a interpretação derradeira do sangue, que é a resultante imediata da incontinência, é possível chegar à conclusão de que esse problema da incontinência sexual é que selou a sorte de nosso herói. E se fizermos a ponte entre nosso herói e o brasileiro, a obra parece apontar em direção da educação sexual como calcanhar de Aquiles do Brasil. Ou seja, inúmeros casos de violência como o tristemente célebre caso Richtofen parecem dialogar com *Macunaíma* através dessa ponte.

Tudo indica que a civilização ocidental carece de força argumentativa e paradigmática suficiente para oferecer soluções duráveis a esse tipo de problema. *Retrato do Brasil* reforça ainda mais esse pensamento quando expõe a atitude pouco louvável dos colonizadores em geral e, em particular, dos portugueses.

> Do contato dessa sensualidade (dos índios) com o desregramento e a dissolução do conquistador europeu surgiram as nossas primitivas

[294] *Idem*, p.15.

> populações mestiças. Terra de todos os vícios e de todos os crimes. Segundo o próprio testemunho dos escritores portugueses contemporâneos, a imoralidade dos primeiros colonos era espantosa, e excedia toda medida.[295]

Mais recente é uma reportagem da revista *Isto é*, sobre a sexualidade cada vez mais precoce, apontando os fatores que levaram a esse quadro. São eles: "A dificuldade dos pais em impor limites, a falta de orientação sexual eficiente nas escolas e uma cultura de massa extremamente erotizada são fortes estímulos" [296].

Em outras palavras, faz-se necessário aqui apelar para as demais culturas constituintes do Brasil. E já que estamos num processo comparativo, *Kaydara* nos servirá de apoio para vislumbrarmos a questão da sexualidade no âmbito da oralidade. Sempre lembrando que o grande trabalho plástico operado por Mário de Andrade, conjugado com a exigência do modernismo – que queria se distânciar da tradição literária da época –, pode ter levado a uma diluição significativa desta percepção da sexualidade tal como vista pelas sociedades orais. Nestas sociedades, esse elemento cardinal aparece com nitidez, uma vez que lá se desconhece o acaso e se assume o lugar paradigmático na base do mundo da "existência invisível".

---

[295] **PRADO**, Paulo. *Retrato do Brasil* : ensaio sobre a tristeza brasileira. Organização de Carlos Augusto Calil. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.76.

[296] **REVISTA ISTOÉ**. 8 abr/2009. Ano 32. No 2056

É nessa dinâmica que podemos apreciar o sétimo símbolo do país de Kaydara representado pelo cordeiro dos cifres nodosos. Por sinal, o número 7 não deve ter sido atribuido à sexualidade por acaso, pois, além de lembrar os sete dias da semana, os sete astros e os sete orifícios da cabeça humana, ele parece indicar que chegou o momento de dominar a si próprio, já que simboliza o ponto máximo da criação. Na sequencia, uma comparação entre o primeiro encontro com o sétimo símbolo e o momento da revelação do significado do mesmo, nós ajudará na apreensão da sexualidade na cultura oral Fula.

O encontro

Viram no pequeno vale um cordeiro barbudo de corpo todo coberto de pelos compridos. Girava em torno de uma cepa na qual subia, descia e subia de novo sem parar. A cada escalada o macho caprino ejaculava na cepa, como se estivesse acasalando com uma cabra. Apesar da quantidade considerável de esperma que derramava, mal conseguia reprimir seu ardor viril.

O animal estava tão absorvido que não notou a presença dos três viajantes, que, no entanto, estavam tão próximos que podiam puxar a sua cauda.

A revelação

Ele disse: "O sétimo segredo do país dos curupiras, Oh Hammadi, é mais noturno que diurno, mais carregado de fedor que de perfume. Simboliza o macho em ereção perpétua, a quem, para acalmá-lo, é preciso três vezes oitenta mulheres. É o homem que desonra sua grande barba de patriarca por copulações contra natureza. É ele que desperdiça o precioso germe da reprodução[1]. Imagem do desgraçado, do homem nojento, ele figura o ser de quem se deve fugir tapando-se as narinas. Entretanto, em sentido diurno, ele representa o animal fetiche que capta e se encarrega de todas as infelicidades que ameaçam uma aldeia.

À leitura desses trechos, evidencia-se que uma problemática tão importante como a da sexualidade não poderia fugir do centro da sacralidade. O modo grotesco de apresentar quem demonstra pouco domínio de seus ímpetos sexuais alinha-se à representação de homem-demônio nas sociedades orais africanas. Esse ponto preciso recebe tratamento especial por parte de Amadou Hampâté Bâ quando, por ocasião da tradução de outro relato iniciático complementar (*Njeddo Dewal*), ele faz o seguinte comentário:

> Entre os Fulas, um homem que não consegue dominar seus instintos e que cai na devassidão é tido como um demônio, pois, como se diz, um demônio não tem vergonha nenhuma e é fundamentalmente depravado. É todo o contrário do domínio de si, que é tão defendido na tradição e pelas iniciações africanas.[297]

Portanto, não seria inútil observar que, em virtude de um pleito a favor do domínio de si, essas sociedades orais estabeleceram regras e modo de convívio que visam restringir o tipo de ocorrência da "krichtofen". A verdade é que, nessa sociedade, não se trata de confiar no indivíduo em si, mas sim trata-se de reforçar a presença do outro em nós a ponto de enrobustecer-nos internamente. Como bem observou o professor Fabio Leite, o sexo é "[...] encarado por eles como fator de extrema importância, seu despertar é também um objetivo social, evidenciado pelas técnicas de sua configuração objetiva em relação à dinâmica social [...]" [298].

Aliás, em relação ao sétimo símbolo de *Kaydara,* vale perceber que não completaria a iniciação quem demonstrasse incontinência sexual. Isso porque, sendo esse, o último momento da criação, não haveria possibilidade de dar continuidade à iniciação, uma vez que a partir do próximo símbolo entramos em domínios situados além da esfera física. Não por acaso, o oitavo símbolo coloca no cerne da questão o verdadeiro saber. Saber esse que, não devemos esquecer, é outro atributo de Kaydara, o deus do ouro.

---

[297] *Ibidem*, P.106 *Chez les peuls, un homme qui ne peut dominer ses instincts et qui tombe dans la débauche est comparée à un démon, car un démon, dit-on, n'a honte de rien et est fondamentalement dépravé. C'est le contraire même de la maîtrise de soi qui est prônée dans la tradition et les initiations africaines.* (Tradução nossa).

[298] **LEITE**, Fabio Rubens da Rocha. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo: Palas Athena, Casa das Áfricas, 2008. p.75.

E. *MACUNAÍMA* E *KAYDARA*: OLHANDO PARA COPENHAGUE

a) Estética e atualidade

Escrevemos um capítulo que consideramos o mais delicado, outro como um dos mais importantes, e este sem dúvida, é aquele que escrevemos com mais contentamento. De fato, em relação ao momento em que redigimos o presente texto, o encontro de Copenhague se deu há mais de dois anos. A decisão de escrever e correlacionar nossa pesquisa a esse momento histórico foi tomada durante um seminário na USP, em que foi lembrada aos estudantes de Letras a necessidade cada vez mais crescente de tentar estabelecer uma ponte entre a atualidade e nossas pesquisas. Por isso, o intuito derradeiro deste capítulo é mostrar a atualidade de ambos os textos, aqui comparados, frente aos problemas contemporâneos. Afinal, nossa abordagem comparativa aponta o fato de que, assim como *Kaydara*, *Macunaíma* foi composto como um livro de sabedoria. A diferença em relação a *Kaydara* é que as leituras que hoje se fazem de *Macunaíma* perdem de vista essa dimensão presente na obra e bastante imbricada com a irônica e satírica.

Mas no sentido estrito da palavra atualidade, o encontro de Copenhague já não é mais atual. Se se pensar em termos de encontro dos líderes mundiais para discutir o aquecimento global, a atualidade seria o encontro de Durban na África do Sul; no entanto, nossa escolha por Copenhague é duplamente simbólica. Primeiro, foi a primeira vez que os chefes de Estado do planeta participaram de um encontro tão problemático. Em segundo lugar, o encontro aconteceu logo após a crise financeira que abalou o sistema financeiro do planeta. Por essas duas razões, nossa preferência se manteve por esse encontro, mesmo sabendo que, pela programação, outros estavam por vir.

Outro fato curioso, se decidirmos escrever pensando no encontro de Copenhague, é que, por conta disso e naquela mesma ocasião, havíamos elaborado um esboço do capítulo. Um esboço que continuou sendo esboço até que estas linhas fossem escritas. Ou seja, mesmo depois de quatro anos, e sem sofrer a menor mudança, esse esquema inicial continuou valendo como guia. Como para confirmar a atualidade do encontro de Copenhague.

Portanto, pode-se dizer que esse tempo que hoje nos separa de Copenhague serviu para que nos déssemos conta de que, em relação a esses assuntos

cruciais, isto é, a crise financeira e o aquecimento global, a resposta nem sempre pode vir da esfera dos atores da cena política, ou das ciências exatas — ela pode muito bem partir do âmbito das letras. Foi por essa razão que, ao invés de apreender as importantes noções de tempo e espaço de forma às vezes bastante técnica, como é de praxe, resolvemos alargar esse campo de visão espaço-temporal para vislumbrar, nas obras aqui comparadas, as angustiantes problemáticas da nossa relação com a natureza ou com o mundo (pelo viés do espaço) e da presença do outro em nossa vida (pelo viés do tempo).

b) *Macunaíma* e *Kaydara* — diálogo para um espaço aquecido

Em *Macunaíma,* se existe um elemento estético que parece ter um efeito estonteante sobre o leitor brasileiro, é sem dúvida aquilo que o próprio Mário de Andrade chamou de desgeografização. Dito de outro modo, esse neologismo modernista se aplica ao modo como se desloca o personagem principal, que fusiona todo o espaço brasileiro. Trata-se de um personagem capaz de percorrer grandes distâncias em pouco tempo, o que permite produzir um efeito de onipresença no mapa do continente país que é o Brasil. Numa certa medida, a grande extensão da superfície do Brasil, combinado ao projeto nacional do modernista, pode justificar esse recurso. Vejamos a seguir um exemplo dessa "desgeografização":

> Logo o tuiuiú se transformou na máquina aeroplano, Macunaíma escanchou no aturiá vazio e ergueram voo. Voaram sobre o chapadão mineiro de Urucuia, fizeram o circuito de Itapecerica e bateram pro Nordeste. Passando pelas dunas de Mossoró, Macunaíma olhou pra baixo e enxergou Bartolomeu Lourenço de Gusmão, batina arregaçada, pelejando pra caminhar no areão.[299]

Por outro lado, esse deslocamento fora do comum só é espetacular diante do olhar eminentemente racional da cultura ocidental. Isso porque, no que se refere às tradições orais de que o Brasil herdou parte de sua feição cultural, uma grande e constante movimentação como essa não surpreende, e muito menos ainda o modo de ela operar. Aliás, é esse modo de operação que enfatizaremos para melhor apreender essa "desgeografização". Trata-se de um modo que se apresenta em duas grandes etapas. Em primeiro lugar, a transformação: ela é a condição *sine qua non* para que a redução do espaço, isto é, a segunda etapa da "desgeografização", seja possível. Como veremos no exemplo do texto a seguir, o fenômeno da transformação, assim como nas tradições orais, não se restringe a apenas uma esfera, ou a um reino preciso – no caso, pensamos no reino animal, vegetal ou mineral; muito pelo contrário, trata-se de uma transformação que se aplica a qualquer elemento do mundo visível.

[299] *Ibidem*, p. 109.

Portanto, muito menos do que um mero fruto da imaginação do modernista brasileiro, a "desgeografização", nesta cultura, passa a configurar a representação na esfera estética de um dado social profundamente enraizado na cultura brasileira. Esse dado social pode até ser questionável do ponto de vista da ciência ocidental, mas um fato é certo: fenômenos de caráter irracional que desafiam qualquer espírito lógico são fatos corriqueiros[300] no dia a dia dessas sociedades orais.

Não por acaso, sobre esse quesito das transformações nenhuma observação no sentido de enaltecer o poder imaginário de um autor como Amadou Koné foi registrada. Ele que, logo após as independências africanas, escreveu uma obra inteiramente voltada para esse aspecto do quotidiano africano: *Jusqu'au seuil de l'irréel* ou, traduzido, *Até o limiar do irreal*. Se essa obra é considerada um grande clássico da literatura africana francófona, certamente não deve ser por seu tema central estar focado na mazela da bruxaria africana, mas sim pelo modo bastante realista e às vezes cru de apresentar o problema, que sob esse ângulo do tratamento estético tende a aproximá-la de outra grande obra brasileira, *Vidas Secas,* de Graciliano Ramos.

Escolhemos apenas uma cena dessa obra de Amadou Koné para mostrar até que ponto pode parecer trivial para o olhar da sociedade tradicional africana o fato de um ser humano transformar-se. A cena escolhida retrata o final de uma caça feita em grupo:

> Karfa já havia matado um antílope e esperava tranquilamente à espreita, perto de uma senda que lhe parecia boa. De repente, ele enxergou um leão que ia furtivamente em direção a um caçador. O homem estava de costas. E, curiosamente, o leão parecia vigiando o caçador. Foi então que Karfa gritou:
>
> - Cuidado com o leão!
>
> O leão pulou, o homem se virou, mas já era tarde; ele pegou de peito a temível besta. Então Karfa, com a lança na mão, impotente diante desse drama, foi gritando:
>
> - Tem leão! Leão!
>
> Outros caçadores armados de fuzis acudiram. Um deles atirou precipitadamente e não acertou o alvo. O leão então deixou sua primeira

[300] Lembramos o artigo de jornal traduzido por Dadier Christian e, sobretudo, o extenso e profundo trabalho do sociólogo Fábio Leite sobre as tradições ancestrais africanas — uma pesquisa que vem acompanhada de fotos de rituais de demonstração de poder místico, de alguns povos ainda existentes na Costa do Marfim, por ocasião de uma festa de caráter iniciática e cíclica.

> vítima e, em vez de fugir, foi para cima de outro caçador. Este, com sangue frio, mirou e apertou o gatilho. O tiro partiu. O leão deu um grito de agonia terrível: não era um rugido, era um grito, um grito de homem. Aproximaram-se da besta: as patas posteriores do leão se haviam metamorfoseado em pernas de homem. As pessoas não se espantaram muito com esse acidente que apavorou Karfa. Foram dar uma olhada no caçador que o "leão" tinha atacado: estava morto. Os parentes dele presentes no local começaram a chorar.[301]

Sobre esse ponto, pode ser-nos objetado com pertinência não termos recorrido a *Kaydara*, a obra que nos serve de comparação com *Macunaíma*. A razão é que, na apreensão do texto iniciático, essas manifestações que desafiam a lógica humana são tidas como pré-requisitos para a abordagem do relato. Em outras palavras, em virtude de sua dimensão bastante simbólica, o texto de *Kaydara* pressupõe a aceitação de fenômenos como o da "desgeografização", enquanto condição cultural prévia, antes de se começar a iniciação. Aliás, na introdução à obra, Amadou Hampâté Bâ faz jus à nossa posição, nos seguintes termos, quando descreve os três países em que o Fula acredita antes mesmo de entrar em contato com o texto de *Kaydara*:

> Na tradição Fula desconhece-se o Satanás, que polariza as más intenções no Islã ou no Cristianismo. No conto, quando se fala em diabo, faz-se uso de uma palavra de empréstimo. Na verdade, trata-se de um gênio, uma vez que Guêno não está em contato direto com

---

[301] **KONE**, Amadou. *Jusqu'au seuil de l'irréel*. Abidjan: Ed. Nouvelles Editions Africaines. 1983. P.37-38. *Karfa avait déjà tué une antílope et tranquilement Il attendait à l'affût près d'une piste qui avait l'air bonne. Soudain il aperçut un lion qui se dirigeait à pas feutré vers un chasseur. L'homme avait le dos tourné. Et curieusement, le lion semblait guetter le chasseur. Alors Karfa hurla :*

- *Attention au lion !*

Le lion bondit, l'homme se retourna mais trop tard ; il reçut la redoutable bête sur la poitrine. Alors Karfa, la lance à la main, impuissant devant le drame se mit à crier :

- *Au lion, au lion !*

D'autres chasseurs armés de fusils accoururent. L'un d'eux tira précipitamment et manqua as cible. Le lion quitta alors sa première victime et au lieu de fuir, s'élança vers un autre chasseur. Celui-ci avec sang-froid visa et appuya sur la gâchette. Le coup partit. Le lion poussa un cri d'agonie terrible : ce n'était pas un rugissement, c'était un cri, un cri d'homme. On s'approcha de la bête : les pattes postérieures du lion s'étaient métamorphosées en pieds d'homme. On s'étonna pas trop de cet accident qui épouvanta Karfa. On regarda le chasseur que le « lion » avait attaqué : il était mort. Ses parents présents sur le terrain se mirent à le pleurer. (Tradução nossa).

os homens. Primeiro existem certas "emanações", tipos de espíritos sobrenaturais, que são como as "biqueiras de Guêno". Tais como Kaydara, o iniciador, Ndjeddo-Dewal, a maléfica ─ ou os deuses de origem aos quais são feitas oferendas: Ham, Dom, Yer, etc. Depois vem uma infinidade de gênios específicos dos elementos (gênio do ar, da onda, do fogo), ou que servem um dos espíritos sobrenaturais (os gênios de Kaydara), ou ainda de liberdade na natureza, que se dedicam quer a ajudar os homens, quer a atormentá-los. Um belo sonho será enviado por um bom gênio, uma má intenção será obra de um gênio ruim. Por fim, os gênios assumem papéis muito específicos: os gênios da caça, os gênios dos campos, os gênios do gado, do qual Kumén é o chefe.

─ Isso resulta numa "população oculta" extremamente densa, que povoa o "país das penumbras", onde vivem os "escondidos" (Sudibê) espíritos invisíveis, mas sujeitos a encarnações de qualquer tipo.

─ Este país é o intermediário entre o "país da claridade", no qual vivem os visíveis de toda a espécie, e o "país da noite profunda", estadia das almas mortas e dos seres a nascer, ao qual pertencem não só os homens, mas também as almas dos animais e das plantas. Esses são os três países dos Fulas. Então, quando o refrão evocar neste relato o "país dos curupiras", este país será o da penumbra, particularmente a região ocupada pelos yamana-dyudyu, gênios-pigmeus[302] servidores de Kaydara.

Mesmo com esse convite inicial, é possível apontar no próprio texto de *Kaydara* um "espaço desgeografizado". Só que, para isso, é preciso subscrever o mundo simbólico de *Kaydara*. Desse modo, notamos, em relação ao andamento da história dos três personagens, três espaços, isto é, o lugar de encontro dos três rapazes logo no início; o país subterrâneo do deus Kaydara feito de onze camadas subterrâneas, cada uma delas

[302] Pigmeus: a teoria segundo a qual eles são os primeiros habitantes da África explicaria seu papel sobrenatural nas lendas.

com suas particularidades geográficas; e, por fim, a volta para a aldeia de Hammadi, onde ele virá a ser designado rei.

Também para reforçar essa abordagem, vale observar o caráter indefinido desse espaço. Pois, não se sabe ao certo de que lugar da terra se trata, e mesmo a aldeia de Hammadi não é fisicamente identificável, e por se tratar da terra, a aventura subterrânea pode ser feita por qualquer pessoa. Portanto, pode muito bem se tratar de qualquer lugar da terra e de qualquer aldeia, o que em si ecoa com um dos projetos derradeiros da obra, que é de se dirigir a toda humanidade partindo da cultura Fula.

Como acabamos de ver, de modo geral, esta "desgeografização" que culmina com a fusão do espaço, realiza se mediante uma relação bastante peculiar com a natureza fazendo corpo com ela. Relação que se diferencia muito daquela defendida pelo racionalista René Descartes, precursor do cartesianismo. Com efeito, na sua excelente obra *Le Discours de la méthode*, o filósofo francês faz o famoso apelo no qual ele convida para "nos tornamos mestres e possuidores da natureza". Isso faz com que haja um movimento de dentro para fora, que consiste em o homem impor sua vontade à natureza através do conhecimento racional. O que é diametralmente oposto ao movimento de fora para dentro observado em ambas as obras aqui comparadas. Em contrapartida, como veremos, *Macunaíma* e *Kaydara* divergem apenas no modo de representação dessa relação com a natureza.

Um quadro como esse nos permite voltar para as problemáticas atuais referentes ao nosso modo de tratar o meio ambiente. Hoje está cada vez mais comprovado que somos um elemento a mais na natureza. Ou seja, somos parte integrante de uma natureza diante da qual percebemos, há pouco tempo, que nosso posicionamento deve ser muito mais compreensivo de que agressivo e presunçoso.

Nessa linha de raciocínio, percebemos que tanto em *Macunaíma* quanto em *Kaydara* há uma apologia da natureza. Os personagens se submetem às leis da natureza, o que implica acreditar numa ordem inerente a ela e aplicável ao ser humano. Pois, na verdade, tanto o folclore primitivista de *Macunaíma* – a grande fonte de inspiração do modernista – como o espaço mítico oral de *Kaydara* pertencem à era pré-industrial. Frisamos a era pré-industrial por ela ser livre das influências do racionalismo europeu.

Com exceção do homem "empilhador de lenha", o décimo primeiro símbolo, todos os iniciadores do país de Kaydara são elementos da natureza: o camaleão, o morcego, o escorpião, o charco, a pegada do veado, a abetarda, o cordeiro, as duas

árvores, a aldeia da metamorfose, os três poços. O próprio texto parece enviar a mensagem segundo a qual o homem, para ser completo, deve aprender com a natureza. É ela que é a verdadeira iniciação. E justamente, no final da revelação feita pelo velho mendigo, isto é, o próprio Kaydara, há uma extensa série de metáforas enfileiradas, contaminando todas as esferas, que fazem de Kaydara o onipresente, isto é, ele está presente em tudo que nos rodeia:

> O pequeno velho continuou: "Você me pergunta quem sou eu? Você merece sabê-lo. Sou, Oh Hammadi, aquele que se escondia no pó quando vocês encontraram o camaleão; aquele que estava pendurado sobre a pedra enquanto vocês falavam com o morcego; aquele que se contorcia na areia branca quando o escorpião apareceu para vocês. Estava descansando sobre o relevo laterítico quando vocês tentaram desesperadamente beber no charco. Atravessava a planície de cascalho quanto vocês saciavam sua sede no buraco inesgotável. Estava amassando a argila quando a abetarda zombava de vocês, estava contando meus pedregulhos de quartzo quando vocês estavam à altura do cordeiro. Examinava a areia negra quando vocês descansavam debaixo das duas árvores. Estava no bedrock quando o galo transmudou-se em cordeiro, depois em touro, e depois em incêndio. Estava nadando na água que alimentava os dois poços ricos e egoístas. Sou aquele que foi buscar o ouro.
>
> Oh Hammadi, sou o pequeno velho da grande samaúma, sou a cidade inóspita, sou a tempestade, sou os raios, sou a leoa que matou e o rio que engoliu, sou a canoa afundada, sou o barqueiro, sou..."[303]

Já no caso de *Macunaíma,* esse hino à natureza que toma a feição de incontáveis enumerações dos reinos vegetal, animal e mineral torna-se ainda mais arraigado porque elaborado a partir do vocabulário indígena. Mas, melhor do que as enumerações é a preferência pela floresta e fauna brasileira do próprio Macunaíma quando ele entra em

[303] *Ibidem*, p. 94-95.

contato com o mundo da civilização ocidental. Aqui o tratamento é altamente irônico e, portanto, é a partir de um modo implícito que essa escolha consegue ser vislumbrada.

No capítulo dedicado ao Piamã, seu adversário, ele opõe ao vocabulário técnico ocidental das máquinas o vocabulário da cultura oral, preferindo ao primeiro neologismos perifrásticos impregnados de zoomorfismo. Eis a seguir um trecho do choque que levou Macunaíma com a cidade:

> As cunhas rindo tinham ensinado pra ele que o sagüi-açu não era sagüim não, chamava elevador e era máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncos esturros não eram nada disso não, eram mas claxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram maquinas e tudo na cidade era maquinas![304]

Depois dessa constatação bastante original vem o momento da reflexão sobre o sistema capitalista ancorado na industrialização:

> Macunaíma passou então uma semana sem comer nem brincar só maquinando nas brigas sem vitoria dos filhos da mandioca com a Máquina. A Máquina era que matava os homens porém os homens é que mandavam na Máquina...

(Observe-se de passagem que a palavra Máquina ganha certo ar de personificação, uma vez que Mário de Andrade a escreve com maiúscula.)

> — Os filhos da mandioca não ganham da máquina nem ela ganha deles nesta luta. Há empate... De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: Os homens é que eram máquinas e as

[304] *Idem*, p.40.

> máquinas é que eram homens. Macunaíma deu uma grande gargalhada. Percebeu que estava livre outra vez...[305]

Com certo recuo hoje, e após mais de oitenta anos de existência, seria difícil concluir que nessas linhas há apenas uma sátira da sociedade daquela época. Vendo as consequências a cada dia do aquecimento global no meio ambiente fica evidente que há mais do que um quê de sarcasmo nessa abordagem da era industrial por Macunaíma. Poder-se-ia dizer que, mais do que sátira, é um convite para revermos com urgência nosso relacionamento com a natureza, isto é, com o meio ambiente. Isso pode ser feito olhando-se em direção a essas culturas orais que fizeram o movimento inverso, o de colocar a natureza no centro de suas preocupações.

Portanto, ou continuamos na base do lema cartesiano, achando que podemos pelo viés das máquinas domar a natureza, e aí o risco será cada vez maior de o planeta entrar em colapso, ou paramos e escolhemos com muita determinação e consciência – longe do enganoso discurso empresarial de produto verde – um modo de vida que faz de nós apenas um elemento a mais na natureza. Ainda que, mesmo nessa perspectiva, tenhamos de nos remeter, em último instante, ao poder de recuperação da natureza, essa parece ser a única senda razoável a seguir.

[305] *Idem*, p.41

c) *Macunaíma* e *Kaydara* dentro da crise financeira!

Ambas as obras aqui estudadas fazem uma abordagem não linear do tempo, o que impossibilita datar os eventos narrados. No mais, podemos observar uma explosão do tempo, possibilitando que haja deslocamento perpétuo entre as três instâncias da temporalidade: passado, presente, futuro. Sem a menor dúvida as duas obras apelam para a dimensão mítica, recuperando com isso o passado. Quanto ao presente, ele não só se assinala no tempo imediato do leitor, como também, no caso de *Kaydara*, se configura ao redor dos vinte e um anos que levou a iniciação. No caso de *Macunaíma*, trata-se de um presente bastante vinculado ao modernismo brasileiro da época, sem o qual qualquer abordagem crítica tornar-se-ia praticamente inviável. Em relação ao futuro, as linhas anteriores sobre a natureza já deram um sinal do poder de projeção no tempo das duas obras.

Ou seja, mergulhar no mundo dessas elaborações estéticas e tentar vislumbrar por meio delas uma leitura da crise financeira de 2008, por exemplo, não deve ser nada complicado, uma vez que sabemos que as bases do sistema capitalista tremeram em razão da avidez voraz de querer lucrar às custas do outro. E, justamente, o que nos preocupará aqui será ver o modo como esse outro é abordado pelas respectivas narrativas.

Dentro da lógica iniciática de *Kaydara*, o episódio ideal para percebemos o tratamento e a importância do outro seria o momento logo após nossos três personagens terem recebido o ouro que tanto queriam da parte de Kaydara, deus do ouro e do conhecimento. De fato, a última fala e dica de Kaydara aos três amigos é altamente sintomática da primazia da relação com nosso semelhante sobre as considerações materiais e pecuniárias. Ela revela uma África tradicional muito severa no respeito ao outro: Kaydara disse: "Utilizem bem o ouro que acabo de lhes dar; vocês acharão tudo aquilo que querem, até mesmo a escada que sobe até os céus, e as escadas que penetram até o seio da terra".

E, como era de esperar, o uso que Demburu e Hamtudo decidiram fazer dessa fortuna nada tinha a ver com o próximo, mas sim com suas próprias vontades e desejos. Demburu disse:

> Vou usar meu tesouro e criar para mim uma grande ordem de chefes de aldeia. Mandarei em muitas aldeias. Vou me tornar um grande

> senhor. As pessoas falarão de mim, cantarão meus louvores e me temerão. Sequer sofrerei se falarem de outra pessoa pelo país inteiro!.

Quanto ao Hamtudo eis a finalidade de sua recente fortuna:

> ... Por nada neste mundo serei chefe. Vou fazer um uso melhor do meu ouro. Vou me tornar um grande Diula. Comprarei e venderei. Multiplicarei minhas riquezas de tal forma que se o Kaydara me visse de novo ficaria espantado com minha prosperidade. Os aedos dirão de mim: « Ele enriqueceu durante de uma longa viagem e em razão de suas iniciativas múltiplas. Sua escarcela está repleta. Sua casa é o ponto de encontro dos comerciantes de cavalo. Nas suas estrebarias estão alazões, baios, brancos, cinzentos, pretos de azeviche que se empurram, rincham, pulam. Oh como ele é rico! Que grande senhor ele é! Ele não precisa mais esforçar-se para saciar seus desejos!

Resumindo, Demburu faz a opção do poder enquanto Hamtudo busca satisfazer seus desejos mais egoístas. Ou seja, agora que se tornaram ricos, revelam suas verdadeiras intenções, que pouco têm a ver com a pessoa alheia. E é justamente esse outro, que logo na sequência será simbolizado pelo velho disforme da grande árvore, que será completamente ignorado por eles. Apenas Hammadi, que havia decidido usar sua fortuna para fortalecer o pouco que tinha de sabedoria, conseguiu ler nas entrelinhas e ver, por intermédio do velho repugnante, a verdadeira riqueza: o saber. Como disse o próprio Amadou Hampâté Bâ em uma das notas finais de *Kaydara*:

> ... o saber é a única milagrosa fortuna que o possuidor pode inteiramente gastar sem chegar a diminuí-la... Com efeito, um mestre pode dar a totalidade de sua ciência a um adepto; este enriquece tanto quanto o mestre sem que por isso o provedor fique prejudicado. Que outra fortuna na face da terra pode ser totalmente distribuída sem ser diminuída? Qualquer que seja a quantidade fabulosa de uma riqueza material, se lhe

> subtraímos apenas um caurim (moeda na África antes da chegada dos europeus), ela fica diminuída de uma parte equivalente.[306]

Portanto, como se vê, a busca pelo saber acaba de certa forma se confundido com a consideração que se tem pelo outro. O mais importante a ser sublinhado é o modo bastante claro como essa preocupação foi sendo construída ao longo da narrativa. De fato, no decorrer de toda a viagem ao país de Kaydara qualquer detalhe externo é explorado para revelar as complexidades das dimensões internas humanas. É Como se o conjunto todo da obra fosse arquitetado para validar a seguinte afirmação: para conhecer a si mesmo – como pede a injunção inscrita na entrada do templo de Delfos – é preciso saber que tudo depende fundamentalmente de sua capacidade de observação e de valorização do mundo exterior, dentre do qual o outro ocupa um lugar extremamente significativo.

Já em *Macunaíma*, essa forma clara e evidente de tratar esse assunto tão crucial no *Kaydara* ganha outros contornos que só se revelam depois de alguns desvios. Primeiro, temos de levar em consideração, como exposto em capítulo anterior, o fato de a obra eleger a contradição como modo de aprendizagem. Aliás, foi isso que nós levou a classificar o personagem de Macunaíma na categoria de "iniciado fracassado". Em segundo lugar, vale observar que a obra de Mário de Andrade parece ser tecida no sentido contrário ao de *Kaydara*, no que se refere à problemática do outro. Em outras palavras, se em *Kaydara* a pessoa alheia parece estar no centro das atenções, em *Macunaíma* esta pessoa parece estar fora do foco das preocupações do nosso herói.

De fato, o que se vê do início ao fim é um herói que faz pouco caso dos demais. Sob esse ângulo, ele se revela bastante egoísta em sua relação com os demais personagens em geral, e até certo ponto narcisista quando focamos sua relação com as mulheres em particular. Nessa mesma linha de raciocínio é que apontamos grosso modo a maneira como ele tratou seus irmãos. Esses irmãos, em nome do vínculo fraternal, aceitaram acompanhar e ajudar nosso herói em sua audaciosa e perigosa aventura de recuperação da muiraquitã. Mas, no final, os dois irmãos morreram por causa do próprio Macunaíma. A narração o sancionará por todos esses fatos pelo fim horrível que terá após sua luta com a Uiara.

---

[306] *Idem*, p.90

Para resumir, pode-se dizer que o modo de se portar de Macunaíma para com os demais é muito chocante, justamente pelo fato de pouco considerar a pessoa alheia. Seu fim cruel parece restabelecer esse outro no que ele tem de mais importante, isto é, no modo de tratar seu semelhante, que reverbera sobre nós mesmos, em razão dessa conduta que pode ser nociva ou não. Para o público atento à dimensão oral da história essa é a grande lição a ser observada na obra desse modernista, que em algumas cartas chegou a dizer:

> "Só então entrei em mim, e isto fazem apenas três aulas, e mudei de rumo, porque no fundo do fundo sou bom. Abandonei a ironia, abandonei o sarcasmo com que às vezes durante quinze minutos afirmava e definitivamente provara uma afirmativa, pra depois de um golpe, destruí-la, abandonei a impassibilidade de não dar opinião, e foi um esplendor" [307].
>
> "Mas minha amiga, sou professor. Já escrevi uma vez que 'a palavra tem de servir' e que destruiria a minha pena no instante em que a percebesse gratuita, liberta da intenção de servir alguma causa ou alguém" [308].

A lógica dessa causa nobre permite compreender que, não fosse pelo mesmo Macunaíma, o brasileiro, no final da obra e, por meio do epílogo, não teria conhecimento desta história tão imbricada e reveladora da cultura brasileira.

[307] Carta a Sergio Millet, 14 dez. 1938, p.314.

[308] Carta a Oneyda Alvarenga, 14 set. 1940.

CAPÍTULO III

Diálogos com a crítica brasileira

A. Macunaíma: "hoje matei a mamãe" – dialogando com Haroldo de Campos e Cavalcanti Proença

Esse título, emprestado ao mais famoso dos *incipit*[309] – *Aujourd'hui maman est morte* –, poderia, e bem, resumir a primeira parte da obra-prima de Mário de Andrade. De fato, Macunaíma mata sua mãe logo no início do relato. Para nós, é como se a obra estivesse desde o início chamando a atenção para um matricídio desencadeador. No entanto, curioso é constatar que boa parte da crítica aponta a busca da "muiraquitã" como elemento desencadeador da narrativa. Se de um lado é fato que mais da metade do relato se centra na questão da busca pela "muiraquitã", por outro lado, é também verdade que a obra não se abre com ela, mas sim com o nascimento, a infância (se podemos dizer assim) de Macunaíma, culminando com a morte da mãe do herói. Na esfera da estrutura do livro, a morte da mãe foi o que levou nosso herói a sair pelo mundo afora e posteriormente encontrar-se com Ci.

Portanto, para nós é bem provável que a busca pela pedra preciosa desempenhe o papel de esconder um dos verdadeiros propósitos da obra. Para se chegar a ele, custa subscrever um ponto de vista altamente devedor da tradição oral em geral e, mais precisamente, da oralidade africana, que traz com ela uma abordagem do real muito diversa da ocidental. Com efeito, se para o pensamento cartesiano o fato de atirar num animal e depois encontrar um ser humano no lugar da presa é simplesmente um relato fantástico, fruto da imaginação, para o pensamento oriundo da oralidade africana esse fato nada mais é que a manifestação da própria realidade. Uma realidade que definiremos, partindo das pesquisas do sociólogo e antropólogo Fabio Leite, como sendo a manifestação artística da "existência invisível". Para as narrativas dessas sociedades casos como esses não têm nada de "fantástico", são simplesmente corriqueiros. E só assim entendemos o propósito, na tese do estudioso de *Macunaíma* Christian Dadiê Kacou, de traduzir um artigo de jornal (banal para o africano) que traz à tona o mundo da bruxaria e seus corolários.

---

[309] **CAMUS,** Albert. *L'étranger*. Paris: Ed.Gallimard, 1942. 171p.

Com isso, percebe-se que, sob esse ângulo, a morte da mãe de Macunaíma ganha outro relevo, e certamente mais peso num eventual impacto interpretativo sobre a configuração da obra como um todo. O elemento da "existência invisível" pode ser a chave que explica por que a crítica em geral enveredou pelo caminho da muiraquitã como elemento desencadeador da narrativa em vez da morte da mãe. Falar em "existência invisível" remeteria a uma ideia de crença, de fé. Mas a pergunta que fica é, se os componentes culturais do Brasil que permeiam a obra de Mário de Andrade se explicam todos pelos óculos da civilização ocidental. A resposta certamente será negativa, o que significa que mergulhar nos demais componentes — no caso, o africano — pode trazer respostas decisivas sobre o enigma literário de Mário de Andrade.

Para tanto, partiremos dos próprios elementos textuais que prevaleceram no episódio da morte da mãe de nosso herói. Primeiro, ressaltaremos alguns sinais prévios dessa morte. Com efeito, quando Macunaíma é abandonado no mato à guisa de punição pela mãe, na volta tem a seguinte conversa com ela:

- 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 me pariu.

A crença popular de que sonhar com um dente caído significa morte de algum parente é qualificada como "crendice", nas palavras de Manuel Cavalcanti Proença. Uma "crendice" é uma crença ridícula ou absurda. Em outros termos, trata-se de uma crença que não tem o menor sustento racional. Só que o desenrolar imediato do relato – com a morte da mãe - em vez de negar, corrobora o raciocínio silogístico da conversa precedente sedimentada na crença popular. Ou seja, no plano literário a concepção do mundo do povo passa a servir de âncora para a lógica do raciocínio erudito. Se o significado desse sonho de dente caído não fosse tido apenas como "crendice", a morte da mãe ganharia mais peso na interpretação da obra. Portanto, o próprio modo de narrar contém nele o disfarce, para o público dito letrado, daquilo que é óbvio para o povo que é considerado "iletrado".

Isso se reforça ainda mais, quando temos uma noção mais clara da morte da mãe. Enfatizamos o fato de ser uma noção mais clara, porque, segundo o ponto de vista assumido, pode-se arguir que não foi ele quem matou, ou melhor, não se sabe ao certo se

foi ele quem matou a própria mãe, em razão de uma atmosfera maravilhosa (Macunaíma acreditava perseguir um cervo) que se mistura com certo realismo (de fato foi o corpo da mãe que ele achou no lugar do cervo). A falta de certeza efetivamente pode levar a uma redução do papel desse episódio na configuração da obra. Isso explicaria que a busca pela muiraquitã nos capítulos seguintes ganhe mais força, quando interpretada a narrativa.

Haroldo de Campos é um dos primeiros críticos a apontar nesta direção com a seguinte observação: "... o núcleo articulatório da 'rapsódia' brasileira se põe entre a perda (venda/roubo) da 'muiraquitã' (amuleto) de Macunaíma e o seu resgate pelo herói..." [310]. Ainda que ele aborde a morte da mãe de nosso herói nos capítulos seguintes, este evento inicial, diferentemente da muiraquitã (isso na apreensão que ele faz), não afeta de modo decisivo a configuração da obra. Vejamos a forma como Haroldo de Campos qualifica esse matricídio: "Como 'punição', ao matar o animal prenhe, mata igualmente a mãe (= ato antinatural), por um processo translativo, de substituição metafórica, no plano semiológico" [311].

Aqui o que se observa é a presença de um campo semântico que se recusa a se prender aos fatos textuais da forma como se dão e se apresentam, pois, quando Haroldo de Campos apela para uma "substituição metafórica", para um "plano semiológico", é como se houvesse a "veada parida" de um lado na floresta, e a mãe morta do outro na aldeia. Nisso ele não deixa de ser parecido com o filme de Macunaíma feito em 1969. Agora o texto diz que Macunaíma matou o animal e, quando foi conferir, era a mãe:

> Então o herói flechou a viada parida. Ela caiu esperneou um bocado e ficou rija estirada no chão. O herói cantou vitoria. Chegou perto da viada olhou que mais olhou e deu um grito, desmaiando. Tinha sido uma peça do anhanga... não era viada não, era a própria mãe tapanhumas que Macunaíma flechara e estava morta ali, toda arranhada com os espinhos das titaras e mandacurus do mato.

---

[310] **CAMPOS**, de Haroldo. *Morfologia do MACUNAÍMA.* Ed. Perspectiva São Paulo, 1973. p. 32.

[311] *Idem*, p. 132.

O preceito que se seguiu à morte da mãe é outro elemento cuja elaboração estética acabou por encobrir a importância desse episódio na obra como um todo. Para Haroldo de Campos, "seguiu-se uma 'expiação' por parte do herói funesto, como nos casos de violação de tabu (jejum pelo tempo de preceito) e uma nova disjunção..." [312]. Dito de outro modo, ele sobrevoa a questão do jejum, chegando a crer numa possível expiação do ato cometido por Macunaíma. O intuito do preceito realmente era uma provável expiação, agora resta saber, no entanto, o que desse recurso fez Macunaíma. Quando indagamos o texto, percebemos que "Jejuaram o tempo que o preceito mandava e Macunaíma gastou o jejum se lamentando heroicamente". Verbos como "gastar" e "lamentar", e o oxímoro lamentando "heroicamente", fazem pensar num provável desrespeito ao preceito. Ou seja, estamos diante de outro momento, que não pode passar despercebido, pois afeta o conjunto da obra. De fato, Macunaíma não aprende com seus erros e, o mais importante, isso acontece mesmo com um terceiro recurso providencial.

Manuel Cavalcanti Proença, outro grande estudioso da obra de Mário, foi um pouco mais longe em relação à morte da mãe de Macunaíma. No comentário que faz do episódio, ele se refere às lendas americanas recolhidas por Couto de Magalhães, cuja proximidade com o texto do Mário seria evidente. Aqui, nossa preocupação não consiste em questionar a ligação intertextual — que, aliás, nos parece óbvia —, mas sim em aprofundar a questão do ponto de vista dos povos índios sobre as lendas. Mais apta a entender uma cultura pautada na oralidade (os índios do Brasil) seria outra cultura oral; no caso, apelamos para as origens da cultura afro-brasileira[313]. Nessa esfera, a linha de demarcação entre o mundo da lenda e o mundo presente quase que não existe. Por isso, não nos espantaria se os índios do Brasil afirmassem acreditar de fato nessas lendas, uma vez que registramos, conforme mencionado linhas atrás, a presença na África atual desse tipo de ocorrência.

No que diz respeito ao tratamento que Manuel de Cavalcanti Proença dá ao preceito que se segue à morte da mãe de Macunaíma, a constatação é a mesma. Não somente ele não comenta o episódio, mas também, quando faz menção dele na parte

---

[312] *Idem*, p. 133-134.

[313] Sobre esse ponto chega a ser edificante o Prefácio de Roquette Pinto ao primeiro Congresso Afro-brasileiro, reunido no Recife em 1934, no seu primeiro volume. Ali, ele mostra, por exemplo, que "não é lícito atribuir todos os contos em que entra a tartaruga aos nossos índios. Muitos são oriundos dos contos narrados às nossas crianças pelos velhos africanos."

"Argumento", de novo observa-se um sobrevoo que não destaca o descumprimento do jejum da parte de Macunaíma. Pelo contrário, nesse argumento Macunaíma se comporta exatamente como seus irmãos: "Chama os irmãos, choram muito, todos três, bebem, comem, e enterram a mãe debaixo de uma pedra" [314]. Como já dissemos, o tratamento estético, isto é, o fato de passarem constantemente do tom cômico para o tom sério podem explicar que se tenham negligenciado tais episódios. Perspectivando a frase "***Jejuaram o tempo que o preceito mandava e Macunaíma gastou o jejum se lamentando heroicamente"*** e partindo da estilística, o leitor se dá conta de que ela não comporta pontuação nenhuma, e junta justamente duas frases de tons opostos. A nosso ver, a contiguidade desses tons é que possibilita a leitura que vem sendo feita desse episódio.

Portanto, assumindo-se o ponto de vista segundo o qual Macunaíma matou a mãe, com toda a certeza que implica a noção de realidade das culturais orais, a busca pela muiraquitã se reveste de outro sentido. Ou seja, ela passa a integrar o campo alegórico inerente à obra. Só que, desta vez, consegue se estabelecer um elo entre a morte da mãe e o título do capítulo seguinte: III CI, MÃE DO MATO. Em outras palavras, a muiraquitã, além da representação do amor da amada (CI), pode muito bem se referir ao primeiro amor, que é da mãe. E já que a mãe desempenha um papel fundamental na sociedade de cultura oral, a ponto de ser considerada guardiã da tradição, ela, por si só, chega a simbolizar essa tradição. Isso nos leva a dizer que a perda da muiraquitã passa a significar e a representar muito mais do que a perda de um presente da falecida amada ela ganha o significado de perda de uma tradição intrínseca que teria sido própria do povo brasileiro. Consequentemente, o movimento de resgate, várias vezes destacado pela crítica, seguido de outra perda da muiraquitã, parece cristalizar o vai e vem de um anseio em apreender uma tradição brasileira cuja consistência nos escapa. Isso ocorre em razão do fato de essa tradição estar na confluência de duas culturas, postulando dois meios opostos de concepção do mundo: cultura de valorização da oralidade e cultura de valorização da escrita.

---

[314] **PROENÇA**, Cavalcanti Manuel. *Roteiro de Macunaíma*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.130.

B. Macunaíma em situação

Se com a produção Machadiana surge o narrador em situação, e com isso, o narrador na Literatura brasileira passou a ser visto pela crítica como um narrador pouco confiável, porque então "confiar" e dar voto a um subtítulo como o de *Macunaíma*: "o herói sem nenhum caráter"?

Antes de dar sequência à nossa linha de raciocínio, é preciso fazer algumas ressalvas. Primeiro, será viável falar em narrador desconfiável em Macunaíma, quando sabemos que essa categoria se aplica a obras da primeira pessoa? A verdade é que há uma parte na obra de Mário que torna problemática a inserção dela nas obras narradas em terceira pessoa. Trata-se do importantíssimo epílogo. Assim, como já foi tido pela professora Têlê Porto Ancona Lopez como a chave do conjunto da obra, ele se revela determinante na apreensão desse narrador. No início do relato, isto é, no episódio do nascimento de nosso herói, o narrador se distingue nitidamente. Na sequência, ele se confunde com o próprio Macunaíma, quando este escreve uma "Carta pra as Icamiabas", e há vezes em que toma distância, apontando para o autor, como possível narrador. Isso nos leva a militar em favor de uma pluralidade de vozes, de um foco narrativo em movimento constante, como se fosse uma câmera se movendo, querendo apresentar o relato a partir de vários pontos de vista. Tal tratamento estilístico só corrobora a asserção segundo a qual essa obra é um dos representantes máximos de um modernismo brasileiro desejoso de acompanhar uma nova onda de descoberta, cuja característica principal é a rapidez (o carro) e a inovação (o cinema).

Apesar disso tudo, nossa preocupação ainda persiste, uma vez que no texto principal dificilmente encontramos uma narração pautada pelo eu, muito embora, devemos sublinhar, na "Carta pra as Icamiabas" a narração se disfarça no nos de majestade. Portanto, continua sendo pertinente defender a posição de que o narrador, na obra de Mário de Andrade, está na terceira pessoa e, por isso, não pertence à categoria dos narradores em situação. Pois bem, agora, quando atentamos para o epílogo, esse quadro muda completamente. Não só pelo fato surpreendente de o único sobrevivente, no caso, o periquito "aruaí", ter preservado a história — em outros termos, ele pode ser outro narrador —, mas, sobretudo, pela última revelação da obra, o único momento em que o narrador se coloca como personagem: "Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história".

Como diria a professora Telê, "É ele o responsável pela "história" que acabamos de ler" [315].

Agora, voltando ao nosso propósito inicial, estamos mais do que nunca fundamentados a emitir a hipótese de que se trata de um narrador desconfiável, seguindo a seu modo a tradição machadiana. Além disso, parece-nos que o projeto audacioso subjacente à obra de fundar uma cultura não implica necessariamente que se parta de um ponto de vista neutro. Primeiro, porque Mário não partiu do nada, mas sim do fabuloso e denso material folclórico do Brasil. O cunho mítico atemporal da obra certamente provém desse folclore. Segundo, porque, trazer esse material folclórico para a época dos anos 20 significaria fazer correr em paralelo o folclore e o moderno. Ou seja, escrever sobre a identidade cultural brasileira nos anos 20 traz em si o desafio estético de conciliar elementos artísticos aprioristicamente opostos.

Outro detalhe de suma importância reside na vontade de romper com a tradição ocidental como um todo, e mais precisamente com aquilo que vinha sendo feito no Brasil. Ora, no cerne das culturas ocidentais estão presentes valores morais incontornáveis que visam definir, manter e perpetuar a sociedade. Em *Macunaíma*, o desvirtuamento desses valores parece-nos o recurso apropriado para afirmá-los. Não que se trate de questionar esses valores, pois a mentira, o roubo, o matricídio não podem prevalecer como alicerces fundadores de uma cultura. Menos ainda se considerarmos o projeto literário de Mário como um todo. Mas, então, como entender a presença maciça na obra desses "antivalores"? Essa presença deixa de ser ininteligível se decidirmos aprofundar mais o conceito de duplicidade ou de presença dos contrários.

Nesse sentido, Macunaíma pode ser visto como uma obra que elegeu o princípio da contradição em nível de instrução. Dito de outro modo, para nós, trata-se de focar um ponto, exagerá-lo, para justamente deixar aflorar um sentido ainda mais escondido. Ele, o narrador, prefere expressar-se no modo da contradição; qualificar Macunaíma de "herói sem nenhum caráter" justamente para considerá-lo um herói de caráter. Além do silêncio, qual o melhor modo de esconder um pensamento, a não ser de defender com unhas e dentes o seu avesso? Uma narração banhada na sátira e na ironia aponta nessa direção do contraditório construtivo. "Matar a mãe", "enganar os irmãos", "ter uma sexualidade

[315] **LOPEZ**, Têlê Porto Ancona. *Rapsódia Resistência* in Mário de Andrade, Macunaíma o Herói sem nenhum caráter. Ed. Crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coodenadora. – Paris 1988. P. 266.

desenfreada" é exatamente o contrário que um ouvinte da cultura oral e, por extensão o público letrado, irá reter.

C. A meia-malandragem

Conforme anunciamos nas linhas precedentes, este capítulo será de longe um dos mais delicados. Uma delicadeza que se deve, sobretudo, ao intuito de aproximar dois pilares da crítica literária brasileira — Antonio Candido e Roberto Schwarz — em torno de um assunto — a malandragem como um dos "ethos" da cultura brasileira" —, que ainda não registrou uma convergência clara de suas respectivas posições. Como é sabido, mencionar o nome desses dois críticos já remete a uma quantidade considerável de produções na área da crítica literária. Por isso, delimitamos nossa abordagem partindo apenas da problemática da malandragem. Malandragem que tornou nosso herói, Macunaíma, segundo a crítica em geral, um mestre inspirador de outras obras.

Mas, antes de tudo, será preciso recorrer a um princípio que, a nosso ver regula o relato iniciático de *Kaydara*: a dialética mística africana. Esta apresentação nos servirá como base para redefinir o conceito de malandragem em *Macunaíma*. A partir disso, nossa proposta tentará um alinhamento das apreensões críticas de Roberto Schwarz e de Antonio Candido a respeito da questão da malandragem como *ethos* cultural brasileiro.

a) Dialética mística africana

Se formos apreender uma dialética no relato iniciático de Amadou Hampâté Bâ, poderemos, já pela forte presença de elementos textuais de cunho alegórico, afirmar que *Kaydara* busca quebrar uma leitura linear. Trata-se de um texto que, a partir da cosmovisão Fula, procura estabelecer um diálogo íntimo e perpétuo com valores que o autor considera universais. É a esse trabalho de vai e vem intelectual que se remetem as seguintes observações extraídas do prefácio de *Kaydara*:

> É claro que o mestre fala quase que exclusivamente por imagens, pois ele sabe que assim o africano o escuta sem lassidão, ao passo que as ideias abstratas lhe parecem secas e cansativas. Mas não devemos nos enganar: cada imagem, ou quase, esconde, como se fosse uma armadilha, um símbolo, e, atrás do símbolo, uma ideia às vezes complexa. O mesmo símbolo pode suportar uma dezena de ideias diferentes (exemplo dos atributos do camaleão), sem contar a referência bastante frequente ao esoterismo dos números.[316]

Antes de mergulhar nessa simbologia de *Kaydara,* interessa observar um movimento também dialético no plano textual de ambas as obras. Os três personagens iniciais de *Kaydara* empreendem uma viagem subterrânea de ida e volta, que culmina, no final, com a revelação por Kaydara (Deus do ouro e do saber) do significado dos símbolos encontrados por Hammadi (único sobrevivente). Nisso, a terceira parte, isto é, o episódio final, não deixa de ser parecido com uma síntese ou com uma base triangular que fecha a ida e a volta.

Macunaíma, por sua vez, começa com dois capítulos sobrevoando a vida quotidiana de uma família indígena rapidamente marcada por um matricídio. Esse evento é que desencadeia a viagem dos três irmãos da Amazônia até a cidade de São Paulo. Na volta, Macunaíma fica sem seus irmãos e, após uma luta feroz com a Uiara, sobe ao céu na forma da Ursa Maior. Em razão de ele não aprender com seus erros, certa categoria de

[316] Bâ, Amadou Hampâté. *Kaydara.* p.8.

críticos considera a obra como representante de uma dialética negativa que não se supera e diante da qual o leitor continua perplexo.

Ora, como já apontado em capítulo anterior, essa dialética negativa só não se supera em virtude do ponto de vista endossado por uma análise cartesiana que pouco dá primazia à cosmovisão das demais culturas orais co-participadoras do espaço cultural brasileiro. Só com essas culturas descobrimos uma figura como a do "iniciado fracassado", que, em vez de nos deixar perplexos, em razão de seu fracasso retumbante, incita-nos a uma profunda meditação tanto individual quanto coletiva sobre os valores que moldam nosso *modus vivendi*.

Voltando para o texto de *Kaydara*, "o canto das montanhas" é outro momento que leva a pensar seriamente no fenômeno da dualidade[317] na vida. Do ponto de vista da construção textual, a relação entre o canto e a resposta por ela pedida — dada por Hammadi — é desproporcional. Isso porque, se o canto é relativamente curto e carregado de referências simbólicas, a resposta bastante comprida, e nem por isso menos imagética, de Hammadi mostra toda a delicadeza do assunto. Para efeito de averiguação, apresentamos na página seguinte, lado a lado, o canto e a resposta.

[317] Vale ressaltar uma ligeira diferença entre esse dualismo de cunho mítico e a tradicional dualidade brasileira da ordem e da desordem. Isso porque há vários casos de análise literária em que se enxerga como ordem a ordem de quem estiver com o poder. É o caso do professor Roberto Schwarz, que, ao analisar *Dialética da malandragem* de Antonio Candido, diz: "A oposição de ordem e desordem não faz parte de um quadro universalista; pelo contrário, ela é esclarecida à luz do movimento e do momento sociais, onde os termos encontram a sua dialética". (*Que horas são?* p.148). E justamente, na visão proposta pelo texto de *Kaydara,* o fato de possuir algum poder não coloca tal possuidor na categoria de ordem, uma vez que Kaydara define a ordem como positiva e a desordem como negativa. Por outro lado, é sabido que esta perspectiva da crítica brasileira procede da atípica evolução histórico-social do Brasil, pela situação inicial de relação conflituosa entre o mestre (representante da possível ordem) e o escravo (representante da possível desordem). Mas a observação de peso a ser feita relativa a esse binômio diz respeito à ontologia da cosmovisão de cada um deles, pois, se em decorrência do sistema capitalista o mestre procede de uma visão de classe, o escravo, por pertencer a uma cultura de tradição oral, apresenta uma visão de casta. Ou seja, a oposição entre eles não se limita à posição social, ela atinge também o modo de pensar e conceber o mundo.

A RESPOSTA

O CANTO

Assim que os companheiros pisaram nesse vale ouviram vozes cantar em coro em todos os tons:

"Os seres são prisioneiros
Prisioneiros da morte implacável
a morte que debulha o tempo
o tempo que engole a morte
o ar reaviva o fogo
as almas celebram o ofício
os justos pagam o dízimo
de onde vieram, filhos de Kiikala
aonde vão filhotes de Naagara
quem são vocês animais bípedes?"

Hammadi, o mais improvisador dos três, respondeu:

"A vida e a morte estão em nós
Elas lutam em nós uma contra a outra
Como a água luta contra a terra
E a terra contra a água
Para cada avanço à direita
Corresponde um recuo à esquerda
Todo ganho no Leste se paga
por uma perda no Oeste
Nosso desejo de saber
é um fogo em nós aceso
O vento de vossa ciência
assoprá-lo e o reaviva ainda mais
Celebramos o ofício
de nossa prece a tempo
Derramamos no lugar
o leite nutritivo e propiciatório
Pagamos o dízimo da manteiga.
Viemos de uma gotinha
caída em chuva maravilhosa
dentro de uma cavidade secreta e fértil
Vamos para a disjunção
para a putrefação
para o retorno à fonte.
Somos criaturas criadas
mas também criados criadores
Não fraquejamos no caminho
Pedimos a paz
Estamos indo até Kaydara
o longínquo e bem próximo Kaydara."

Agora, mesmo com tamanha resposta, Amadou Hampâté Bâ deixa claro que Hammadi não mostrou tudo o que sabe a respeito do dualismo universal, o que sugere a existência de uma dimensão, poucas vezes investida pela cultura ocidental, que é o que poderíamos chamar de lado místico da dialética. Um lado místico que se configura de vez com o discurso, na parte final de *Kaydara,* sobre o aspecto diurno e noturno dos símbolos encontrados durante a viagem. Essa revelação enfatiza o caráter ambivalente de tudo que nos rodeia, inclusive os conceitos, pois, Amadou Hampâté Bâ explica que esse africano da sociedade tradicional oral parte do princípio de que qualquer força em si é neutra, inclusive o saber, a maior delas. Com isso, Amadou Hampâté Bâ reforça ainda mais o porquê da escolha de o velho africano morrer sem passar adiante seu conhecimento. É o que se depreende do comentário que ele faz, registrado a seguir, no momento-chave da saída definitiva do mundo de *Kaydara*:

> *Saldu-Keerol:* traduzido literalmente: "conexão do limite"; com efeito, é o limite do país de Kaydara. Os viajantes retornam ao país dos visíveis, mas veremos que apenas Hammadi atravessará a fronteira. Não se navega impunemente no domínio do esoterismo e, se não se souber ler os signos e escutar os avisos velados, estar-se-á negando a matéria por demais perigosa para um espírito atordoado e imprudente: o sentido da desgraça de Demburu e de Hamtudo é talvez que teria sido melhor para esses dois homens, valentes mas vulgares, nunca terem se aventurado ao país de Kaydara, pois eles não tinham nem a envergadura intelectual nem a grandeza moral para assumir tal destino; a conquista do ouro esotérico os fez perder-se mais seguramente do que se tivessem tentado enriquecer por seus próprios meios humanos, e num mundo em que se aplicavam os raciocínios comuns à média dos filhos de Adão. É isto que justifica talvez, além de todos os argumentos sociológicos já apresentados, a tendência africana de guardar o Saber sob o matagal, de não difundi-lo senão a conta-gotas, mesmo com o risco de ele se perder, como é o caso hoje em dia, para confiá-lo apenas àqueles que são dignos dele, pois só eles poderão usá-lo no bom sentido. Essa concepção, que é obviamente oposta à concepção ocidental moderna, é compreendida no entanto quando pensamos em certos

usos mortíferos bastante modernos, eles também de uma "ciência que ficou sem consciência". [318]

Mas, o mais importante nisso tudo ainda está por vir, pois, quando indagado sobre o significado do sétimo símbolo, o próprio Kaydara faz a seguinte observação:

> O sétimo segredo do país dos curupiras, Oh Hammadi, é mais noturno que diurno, mais carregado de fedor que de perfume. Simboliza o macho em ereção perpétua, a quem, para acalmá-lo, é preciso três vezes oitenta mulheres. É o homem que desonra sua grande barba de patriarca por copulações contra natureza. É ele que desperdiça o precioso germe da reprodução. Imagem do desgraçado, do homem nojento, ele figura o ser de quem se deve fugir tapando-se as narinas. Entretanto, em sentido diurno, ele representa o animal fetiche que capta e se encarrega de todas as infelicidades que ameaçam uma aldeia. Hammadi, disso você só tinha visto os sinais, e agora tem a significação do sétimo segredo do país dos curupiras. Ele pertence a Kaydara, o longínquo e bem próximo Kaydara.

Neste trecho há um detalhe de suma importância, relativo ao fato de um símbolo ou conceito ser "mais noturno de que diurno" e vice-versa. Em outras palavras, o conhecimento do dualismo universal implica não apenas a observação da ambivalência, ou da dicotomia das coisas, mas também saber distinguir os limites normativos mesmo numa provável labilidade dos valores. Aliás, essa distinção que está no âmago do dualismo universal é tão importante para a cosmovisão da sociedade tradicional Fula, que constitui o cerne de outros relatos iniciáticos, como *Ndjeddo Dewal*, *L'éclat de la grande étoile, Petit Bodiel*, que completam a iniciação de *Kaydara*. E, como era de esperar, essa distinção tem um forte embasamento místico que permeia todos esses relatos. À guisa de exemplo, destacamos o comentário de Amadou Hampâté Bâ referente às onze forças fundamentais da natureza mencionadas na obra *Ndjeddo Dewal*:

[318] p.64.

> As onze forças fundamentais são: a pedra, o ferro, o fogo, a água, o ar, o homem, a ebriedade, o sono, o desassossego, a morte, a ressurreição. Cada um desses elementos tem a propriedade de destruir aquele de que procede, ou de vencê-lo: a pedra é partida pelo ferro; o ferro é derretido pelo fogo; o fogo é apagado pela água; a água é secada pelo vento; o homem pode vencer o vento (dos animais ele é o único a andar em direção contrária ao vento); a ebriedade aniquila o homem; o sono ganha da ebriedade; o desassossego tira o sono; por sua vez, a morte mata o desassossego; mas a ressurreição (a vida no além) aniquila a morte.
>
> Para a tradição africana, todas essas forças são constitutivas da natureza do homem. Como podemos notar, este ocupa uma posição mediana entre, de um lado, cinco forças materiais e, de outro, cinco forças imateriais. [319]

Melhor dizer desde logo que tais observações enveredam pelo caminho de uma adesão prévia por parte do leitor ao discurso místico. No entanto, nem por isso elas deixam de conferir um sentido de totalidade, que faz com que o membro da sociedade tradicional de casta se sinta ligado de forma harmoniosa ao mundo. Agora, é importante ressaltar que essa cosmovisão harmônica vale apenas para os membros de uma sociedade tradicional africana anterior à era da colonização, isto é, antes do contato com a cultura ocidental.

Portanto, se é frutífero para nosso estudo observar que o modo de enxergar o mundo dos africanos trazidos ao Brasil se parecia muito mais com o acima exposto, por outro lado devemos matizar essa cosmovisão harmoniosa no que se refere ao público africano atual, ao qual *Kaydara* se dirige. Além do público europeu imediato da época ao qual apresentava uma África rica por dentro, Amadou Hampâté Bâ tinha por trás, o projeto de transmitir às futuras gerações essa herança cultural focada no saber oral. Ora, justamente pelo fato de a juventude africana ter tido, e continuar tendo, pleno contato com a cultura ocidental, o relato de *Kaydara* deixa de configurar algo de harmonioso e passa a causar um sentimento de estranheza na mente de uma juventude cada vez menos acostumada à cultura do segredo.

---

[319] **BÂ**, Amadou Hampâté. *Ndjeddo Dewal mère de la calamite*, Edition Nei-Edicef, 1994, 221P.

b) As duas faces da malandragem

Com essas colocações prévias, podemos voltar ao conceito da malandragem em *Macunaíma*, e passar a enxergar nela, assim como ocorre em *Kaydara,* um símbolo de um modo de ser brasileiro desenhado na literatura que integra a grande lei fundamental do dualismo universal. Nessa linha de apreensão, será crucial o detalhe, sublinhado linhas atrás, assinalando que há símbolos, ou conceitos, mais noturnos de que diurnos, isto é, menos proveitosos ao ser humano do que vantajosos.

A obra de Mário de Andrade se aproxima dessa visão de um modo peculiar. Observamos no plano textual, em *Macunaíma*, dois momentos bastante imbricados na manifestação da malandragem, que podemos qualificar de "malandragem jovial" e "malandragem triste", como se fossem as duas faces de uma moeda. A "malandragem jovial" se refere àquela que, na maioria dos casos, traz o sorriso para além do texto. Ela aflora nos episódios em que nosso herói se encontra em situação de perigo e corre risco de morte. Essa malandragem se assimila à inteligência, uma vez que Macunaíma recorre à astúcia para escapar do perigo e vencer, ainda que para isso apele para a providência ou o acaso[320]. O peso desses termos – providência e acaso – é fundamental, desde que assumamos a perspectiva das culturas orais (Providência) ou o ponto de vista da racionalidade ocidental (acaso).

Portanto, vemos presença de "malandragem jovial" em episódios como a luta inicial de Macunaíma contra o Curupira, na sua luta principal contra o gigante Piamã Venceslau Pietro Pietra. Porém, estimamos haver "malandragem triste" na luta final que trava contra Uiara, instrumento de Vei a sol. Esta derrota no episódio final é que nos remete irremediavelmente à "malandragem triste", isto é, ao resultado de toda uma série de malfeitos da qual o protagonista não tirou lição alguma.

A tonalidade triste dessa malandragem abarca diversos episódios em que nosso herói se ilustra da pior maneira possível, dando munição a um grupo de críticos, como Tristão de Ataíde, que, sem atentar às implicações da herança das culturas orais do Brasil, qualificou a obra de imoral:

---

[320] Como era de se esperar Cavalcanti Proença assimilou esses momentos ao acaso: "O acaso tem grande papel na vida de Macunaíma. Na luta com Boiúna, é uma formiga que, mordendo o calcanhar do herói, e obrigando-o a baixar a cabeça, faz como que escape do golpe da cauda de Capei. Nunca ajuntou dinheiro, mas herda uma fortuna de Ci e com isso pode ir a São Paulo, em busca da muiraquitã." p.14

> Cheio também de uma pornografia muitas vezes dispensável, e dessa complacência ao instintivismo que é a marca da época. Não é um romance, nem um poema, nem uma epopéia. Eu diria antes um coquetel. Um sacolejado de quanta coisa há por aí de elementos básicos de nossa 'psyche' como dizem os sociólogos. É um desses retratos médios, em que se sobrepõem várias fotografias diferentes e que acaba não se parecendo com ninguém.[321]

Essa aparente[322] imoralidade toma corpo quando enfocamos episódios nos quais Macunaíma demonstra egoísmo, falta de respeito, comete matricídio e, o mais importante, não consegue conter seu ímpeto sexual. O que parece indicar que essa malandragem serve muito menos quando aplicada às relações sociais no dia a dia. Por isso, o final da obra culmina numa espécie de vingança da natureza. Resumindo, essa malandragem seria aceitável apenas para sair-se bem de situações de crises ou de perigo por meio da astúcia, desde que respeitadas as normas sociais.

---

[321] **ATAÍDE,** T. apud Ramos JR., J. de P. *A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*. USP/FFLCH, 2006.

[322] "Aparente", pois, como percebeu Cavalcanti Proença, "em Macunaíma não há o propósito de excitar o leitor". p.16.

c) Aproximando Roberto Schwarz e Antonio Candido

Após esse conjunto de considerações, julgamos oportuno abordar, o debate entre os professores Antonio Candido e Roberto Schwarz sobre a malandragem como um *ethos* cultural brasileiro desenhado literariamente. Começaremos pelo segundo, uma vez que ele ajudou a realçar o texto do primeiro. Quando o professor Roberto Schwarz escreve seu ensaio "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'", em primeiro lugar ele busca apontar para as forças e ganhos da *Dialética da malandragem,* texto crítico do professor Antonio Candido embasado na obra de Manuel de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*. É o que se depreende das seguintes palavras de Roberto Schwarz em *Que horas são?*:

> No estudo de Antonio Candido o ato crítico (a justificativa racional de um juízo literário) reúne: uma análise de composição, que renova a leitura do romance e o valoriza extraordinariamente; uma síntese original de conhecimentos dispersos a respeito do Brasil, obtida à luz heurística da unidade do livro; a descoberta, isto é, a identificação de uma grande linha que não figurava na historiografia literária do país, cujo mapa este ensaio modifica; e a sondagem da cena contemporânea, a partir do modo de ser social delineado nas *Memórias*.[323]

Numa outra abordagem, Roberto Schwarz tenta mostrar o que parecem ser os limites da *Dialética da malandragem*. Com efeito, de modo geral, há na leitura crítica de Roberto Schwarz uma forte preocupação em localizar e analisar a presença das classes sociais na obra de arte. O que, em si, não constitui obstáculo nenhum para uma apreensão da obra como um todo. Ele observa, assim, no romance analisado por Antonio Candido, um recorte que exclui os dois extremos da sociedade brasileira daquela época, isto é, os mestres e os escravizados. Por isso, acha pouco prudente da parte do Antonio Candido generalizar um traço peculiar da camada mediana da sociedade para o país como um todo. A esse respeito ele escreve:

[323] *Ibidem*, p.130.

> ... a dialética de ordem e desordem é construída inicialmente enquanto experiência e perspectiva de um setor social, num quadro de antagonismo de classes historicamente determinado. Ao passo que noutro momento ela é o *modo de ser* brasileiro, isto é, um traço cultural através do qual nos comparamos a outros países e que em circunstancias favoráveis pode nos ajudar.
>
> A transformação de um modo de ser de classe em modo de ser nacional é a operação de base da ideologia. Com a particularidade, no caso, de que não se trata de generalizar a ideologia da classe dominante, como é habito, mas a de uma classe oprimida. Com efeito, Antonio Candido identifica a dialética de ordem e desordem como um modo de ser popular. Mais adiante ele a generaliza para o país, sublinha os inconvenientes de racismo e fanatismo religioso que ela nos poupou, e especula sobre as suas afinidades com uma ordem mundial mais favorável, que pelo contexto seria pós-burguesa.[324]

A princípio, nada obsta que se divirja dessa opinião bastante ancorada na constatação da análise crítica que se faz da presença das classes sociais. No entanto, não teríamos nada a objetar não fosse a característica diametralmente oposta da cosmovisão do mestre e do escravizado, animadores dos extremos daquela sociedade.

De fato, por mais influência externa que o escravizado tenha sofrido, seria um grande equívoco dizer que esse vinha de uma sociedade de classes, assim como ficaríamos distante da verdade se afirmássemos que o mestre português vinha de uma sociedade de castas. Dito de outro modo, enquanto a este último importava mais o ter, isto é, a possessão, ao escravizado importava o ser, isto é, o existir. Como observou bem Cheikh Anta Diop, na África, a sociedade tradicional de castas não impede o enriquecimento das ditas castas "inferiores".

Portanto, no Brasil cruzaram-se duas mentalidades com visadas e configurações bastante opostas, apesar de que quem tinha o poder financeiro e militar era o mestre. E, como era de esperar, o embate entre elas não poderia de imediato resultar numa sociedade

[324] *Idem*, p.150.

de classes tal como a conhecemos hoje. Trata-se de uma configuração psicossocial que podemos chamar de "clasta", isto é, um cruzamento entre classe e casta. E dentre as características culturais que surgiriam desse choque colocamos a personagem do malandro. Note-se que, por conta disso, diferenciamos a malandragem brasileira daquela esperteza que se reconhece em um personagem tal como o *trickster*. Consequentemente, ao destacar e analisar essa categoria comportamental, Antonio Candido não tinha como não se deparar com algo intrinsecamente brasileiro.

Se considerarmos o caso da África — em virtude da curva histórico-social que manteve fortemente enraizadas as práticas das tradições —, ainda hoje existe uma quantia razoável de pessoas que, a despeito do contato com as forças da modernização ocidental, continuam vivendo e pensando o mundo pelo viés das castas sociais. Trata-se de outro quadro social bastante complexo, que se diferencia do caso brasileiro pelo fato de suas referências tradicionais não terem desaparecido, a começar pelas línguas de cada etnia. Boa parte da produção literária africana acaba reproduzindo, esteticamente, esse impasse entre a presença total da tradição de um lado e a modernidade de outro.[325]

Em contrapartida, esse não é o caso do Brasil, pois, como em nenhum outro país, o Brasil serviu de palco para a fusão entre tradição e modernidade, sem possibilidade de reivindicação identitária inicial por nenhuma das partes constitutivas de sua entidade.

Contudo, quando, à luz do período ditatorial vivido pelo Brasil, Roberto Schwarz confronta o texto de Antonio Candido, ele está outra vez coberto de razão. Eis o que nos diz:

> — um último reparo: o ensaio foi publicado em 1970, e a sua redação possivelmente caia entre 1964 e o AI-5. Neste caso, a reivindicação da dialética da malandragem contra o espírito do capitalismo talvez seja uma resposta à brutal modernização que estava em curso. Entretanto, a repressão desencadeada a partir de 1969 — com seus interesses clandestinos em faixa própria, sem definição de responsabilidades, e sempre a bem daquela mesma modernização — não participava ela também da dialética de ordem e desordem? É talvez um

[325] Como foi o caso da emblemática obra de Seydou Badian, *Sous l'orage*, onde o casamento forçado da jovem escolarizada Kany opõe os argumentos dos mais velhos, embasados na tradição, aos argumentos dos mais jovens, que pensam o mundo a partir de conceitos ocidentais.

> argumento indicando que só no plano dos traços culturais malandragem e capitalismo se opõem...[326]

É pensando nessa linha de raciocínio que alguns críticos condenam *Macunaíma* por seu final, pois, se a malandragem fosse algo exemplar, ele não morreria daquela forma e não se consideraria um brilho inútil no céu. Outros vêm no episódio ditatorial do Brasil o limite histórico dessa malandragem que qualificam de simpática.

De fato, voltamos a dizer, constatar a dimensão nada exemplar da ditadura é questão de bom senso. Agora, presumir que a malandragem, por isso, só valeria quando praticada por esse setor social intermediário[327], isso é subestimar o poder de interpretação das fontes orais do Brasil. Como vimos, a concepção do mundo nessas culturas orais responde a uma configuração plena do mundo, isto é, total, onde tudo faz sentido.

Com isso, suspeitamos que *Macunaíma* tentou reproduzir esteticamente um dado social meramente devedor da mais profunda idiossincrasia brasileira, que nós chamamos de "meia-malandragem". Isto é, algo que diferencia deveras o Brasil das demais nações. Esse ponto condiz exatamente com o que Roberto Schwarz identifica como procedimento de crítica nacionalista, no qual ele inseriu Antonio Candido, dizendo: "Antonio Candido reitera o procedimento da crítica nacionalista desde os seus primórdios: a literatura brasileira não é a repetição de formas criadas na Europa, ela é algo novo".[328] Essa forma nova que preferimos chamar de "meia-malandragem" só se torna eficaz quando há equiparação de todos os aportes culturais brasileiros no tratamento estético. O adjetivo "meia" parece, melhor que outro, traduzir essa linha bastante tênue que todos os grandes pensadores no mundo identificaram como sendo o modo ideal de conduta humano, isto é, manter-se entre bem e mal, privilegiando o bem.

---

[326] *Idem*, p.154.

[327] A expressão é do Professor Roberto Schwarz.

[328] *Idem*, p.134.

d) O que presumir dessa "meia-malandragem"

De modo geral, chegamos à conclusão de que os professores Antonio Candido e Roberto Schwarz não divergem tanto no que se refere à malandragem enquanto *ethos* cultural brasileiro. Muito pelo contrário, as abordagens críticas que expuseram completam-se quando valorizada a perspectiva oral das heranças culturais brasileiras. Sem estas, suas leituras parecem apontar em direções opostas. Nesse sentido, a "meia-malandragem" pode representar não só algo de fortemente presente na esfera cultural brasileira, mas, sobretudo, o maior desafio que o brasileiro tem e terá de enfrentar. Se entendermos a "meia-malandragem" de Macunaíma como linha de conduta, ela pode revelar outra face bastante frutífera da obra de Mário de Andrade, em benefício do personagem brasileiro que ele queria caracterizar.

Como africano, pode parecer suspeito de nossa parte apontar o Brasil como talvez o único país ainda capaz desse salto qualitativo. Mas o fato é que, em nenhum outro país, oralidade e escrita conheceram tanta imbricação, ou melhor, em nenhum outro país essa fusão deu tão certo. Esta nossa postura pode render as mais diversas objeções, mas será improvável encontrar uma nação africana que não apresente línguas orais vivas. Não que isso constitua um empecilho, pois a juventude africana se encarregará de achar a seu modo a linha de demarcação entre tradição e modernidade.

Só que, enquanto essa solução à africana parece estar ainda longe de acontecer, e por isso mesmo pertence ao futuro, a brasileira já vem embutida em sua própria constituição histórico-social. Basta apenas colocar —sem qualquer complexo —no mesmo patamar conhecimento oral e escrito. Outros países, como os Estados Unidos, tiveram um processo evolutivo bastante diferente do Brasil; por isso, como percebeu Roberto Schwarz, Antonio Candido chega a sublinhar os inconvenientes de racismo e fanatismo religioso que ela (a malandragem) poupou ao Brasil [329]. Agora, para ela ser plenamente útil ao Brasil, faltava entender, em suas mais diversas feições, o modo como ela se manifestou no episódio da ditadura. Foi o que tentamos mostrar ao interrogar as demais fontes de inspiração do Brasil.

[329] *Idem*, p.150.

MACUNAÍMA, O VELHO DISFORME DE *KAYDARA*

A escolha de traçar um paralelo entre a obra de Mário de Andrade e a figura do velho disforme de *Kaydara* procede do fato de que boa parte dos símbolos e dos episódios de *Kaydara*, já recebeu nas notas de rodapé, tratamento interpretativo por parte de Amadou Hampâté Bâ. Portanto, haveria um risco evidente de, no mínimo, cairmos numa certa redundância com qualquer abordagem nesse sentido. Por isso, preferimos mostrar a grande semelhança entre a obra de Mário de Andrade e o velho disforme de *Kaydara*.

Importa observar, desde já, a natureza dos elementos a serem comparados. De um lado, temos a obra do modernista brasileiro, de outro, uma figura-chave da obra de Amadou Hampâté Bâ. Na verdade, como veremos, não se trata aqui de uma equiparação desleal, ou desproporcional. Pelo contrário, um conhecimento prévio e fundo do episódio e da figura do velho disforme morador da sumaúma lança luz sobre essa comparação que aflora de modo evidente. Claro que isso também pressupõe uma apreciação cognitiva bastante consistente da evolução da crítica literária acerca de *Macunaíma* desde sua primeira edição. Aliás, em virtude dessa abordagem quase alegórica de *Macunaíma*, em nossas primeiras tentativas de aproximação elegemos o estilo poético como modo de elaboração. Só desistimos dessa apreensão versificada porque ela faz parte de uma pesquisa que queremos manter longe, o quanto possível, do campo do hermetismo, domínio por excelência da poesia.

Pois bem, na cronologia dos episódios em *Kaydara*, o velho disforme aparece logo após o encontro com o próprio *Kaydara,* isto é, após os três companheiros terem recebido três cargas de ouro cada um. Em outras palavras, eles encontram esse velho logo após terem passado pelos onze símbolos do país de *Kaydara* e terem conseguido a riqueza material. Ainda presentes nas terras de Kaydara, os três amigos adotaram comportamentos para com o velho da sumaúma que serão determinantes, a ponto de confirmarem quem deles entendeu deveras o propósito da viagem.

Portanto, trata-se sem dúvida de um momento extremamente significativo da obra. Tudo parece estar condensado nesse episódio, por isso achamos que atentar-se a ele pode levantar alguns véus sobre o modo como a crítica vem apreendendo *Macunaíma*. Em primeiro lugar, cabe observar que o velho disforme não foi reconhecido à primeira vista, assim como, já na sua primeira edição, boa parte das críticas a *Macunaíma* mal admitia

ver nele um representante viável da cultura brasileira, e menos ainda uma obra literária, já que suscitou um forte debate a respeito de seu gênero.

Na sequência, apenas Hammadi consegue perceber a presença do velho incrustado na sumaúma. Mas, antes de nos referirmos ao fato de o velho aceitar interagir com ele, revelar-se a ele, várias etapas merecem ser salientadas. Há uma observação minuciosa feita por Hammadi no intuito de se convencer de que há realmente um ser humano ali, incrustado na árvore. Depois, temos as saudações às quais o velho não respondeu e que sequer o tiraram da compenetração em que estava. Esta fase parece condizer com os trabalhos críticos do Professor Antonio Candido, que terminou seu ensaio sobre *Memórias de um sargento de milícias* apontando em direção de *Macunaíma* como protótipo de uma malandragem brasileira. Até então, não havia quase nenhum registro de trabalho crítico dedicado única e exclusivamente à obra de *Macunaíma* que priorizasse uma abordagem do valioso aporte cultural do modernista ao cenário intelectual brasileiro.

O que se segue depois da recusa do velho disforme em reagir às solicitações de Hammadi é o fato de o rapaz tomar a decisão de livrar o velho de todas as sujeiras incrustadas em seu corpo. Depois disso, mais outra decisão, a de massagear educadamente o velho corpo do homem. Só então, e depois de Hammadi arriscar mais um "bom dia, meu pai," nosso velho dignou-se a responder-lhe: "Quando mãos experientes e educadas massageiam delicadamente as partes de um velho corpo ancilosado, a circulação de um velho sangue coagulado ativa-se e a língua quebra o entrave que a prendia: Bom dia, filho paciente e precavido".

Aqui, no caso de *Macunaíma,* esta fase, em nossa opinião, corresponde ao eminente trabalho crítico de Cavalcanti Proença, que abriu definitivamente o caminho para interpretações não apriorísticas da obra do modernista. De fato, ele se debruçou sobre *Macunaíma* tentando esmiuçar cada detalhe desta obra partindo dela mesma.

Agora vem a última etapa, que consiste na troca da fortuna que Hammadi adquiriu pelos três conselhos dados pelo velho. A estrita observação desses três conselhos é que assegurará a Hammadi o sucesso em sua aventura. O risco aqui foi grande de trocar uma fortuna material por outra abstrata. Mas o final feliz de quem apostou no sabe, nos permite dizer que, de certo modo, a crítica brasileira a partir das excelentes pesquisas que seguiram a obra de Cavalcanti entrou na fase de beneficiar-se dos ensinos inerentes a

Macunaíma. Entre eles, podemos citar os trabalhos do Haroldo de Campos, Telê Porto Ancona Lopez, Gilda de Mello e Souza e Mário Chamie.

Portanto, para nós, *Macunaíma* se parece muito com aquele ouro embrulhado num envelope sujo jogado em meio a vários outros lixos, e que sequer é notado pelos transeuntes. Para usufruir dele, será preciso resistir ao cheiro repugnante, aceitar remover os demais lixos em volta dele, e abrir aos poucos esse envelope tão sujo quanto insignificante. Só então será possível apreciar, com seu justo valor, os inúmeros conhecimentos nele contidos.

TENTATIVA DE APREENSÃO CONCLUSIVA

Assim como em qualquer pesquisa da área de Letras, é difícil pôr-lhe um fim, pois sempre haverá um quê de ajuste ou de complementação a ser feito. Mas é preciso terminar, como é preciso a criança nascer, para o restante ser potencializado.

O presente estudo se colocou como meta estabelecer um paralelo muito forte entre uma obra da literatura brasileira e outra da literatura africana francófona. *Macunaíma,* de Mário de Andrade, e *Kaydara,* de Amadou Hampâté Bâ, serviram-nos de trampolim para atingir essa meta. De início, queríamos, a partir de *Kaydara,* revelar certa interpretação de *Macunaíma* que o tornasse, em nossa opinião, menos hermético. O que, numa certa medida, foi cumprido, se pensarmos, entre outros, no debate a respeito da significação da muiraquitã, do episódio da morte de Macunaíma e suas implicações, e da própria figura do Macunaíma com a sua pretendida preguiça.

Mas, no decorrer deste trabalho, o olhar e a abordagem crítica feitos em relação a *Macunaíma* acabaram por chamar nossa atenção sobre alguns limites da obra de Amadou Hampâté Bâ, na maioria referentes à discrepância entre o momento tradicional da enunciação do relato iniciático e o momento moderno de sua recepção em livro. Essa constatação possibilitou outra leitura estética de *Macunaíma,* no sentido de revalorizar a obra.

Como era de esperar de um estudo comparado, localizamos semelhanças e divergências entre as obras. O mais importante para nós não foi apenas ter apontado essas apreensões estéticas, mas também, sobretudo, a tentativa de entender em que medida isso impactava no conjunto da plasticidade das obras, e ver como isso ajudava a redefinir um novo campo de interpretação para ambas.

Também houve a questão do debate entre oralidade e escrita, que parece perpassar paulatinamente pela pesquisa toda. De fato, se se colocar na balança, poder-se-ia dizer que pendemos mais para a oralidade do que para a escrita. Com isso, seria tarefa problemática para nós responder à seguinte indagação: por que então escolher a escrita como forma de exposição para defender uma oralidade que, por si só, já constitui um meio de exposição? A presente pesquisa pode então parecer contraditória em relação a esse quesito. Agora, à parte o modo escrito, qual seria a melhor forma no mundo de hoje,

fortemente marcado pela *cyber-velocidade*, de fazer ecoar um ponto de vista devedor das culturas orais? Ou seja, este trabalho pode ser tido como uma tentativa, a partir do próprio sistema escritural, de chamar a atenção para seu oposto aparente, que é a oralidade. De todo modo, assim como no mundo empresarial guarda-se ciosamente as patentes, o mesmo ocorre com os guardiões dos segredos orais. Nesse aspecto da comparação, consideramos a presente pesquisa uma provável ponte entre dois modos de ver e entender o mundo, e que nem sempre se excluem.

Esta análise comparativa foi também o espaço sonhado para apelarmos para vários textos críticos de grande impacto interpretativo. Entre eles, os textos do Cheikh Anta Diop, Georg Lukács, Antonio Candido, Roberto Schwarz, Cavalcanti Proença e Haroldo de Campos.

Em contrapartida e partindo de uma observação bastante aguçada, pode-se dizer que tivemos um embasamento teórico triplo, isto é, brasileiro, europeu e africano. Aliás, não seria pouco afirmar que o argumento teórico basilar de nossa tese se concentra nas pesquisas e descobertas do Cheikh Anta Diop. Foram elas que, além dos demais argumentos sócio-históricos africanos, possibilitaram a revisão de alguns debates e temas até então pouco questionados. Nessa altura, uma confissão pode ser registrada: a de que, fora a certeza inicial de recuperar teoricamente os trabalhos científicos de Cheikh Anta Diop e, numa certa medida, de Georg Lukács, os diálogos com a crítica brasileira foram surgindo no decorrer da elaboração do presente trabalho. As aulas de crítica literária brasileira e de literatura brasileira desde 2003, iriam frutificar em algum momento.

Numa perspectiva pertinente, pode-se alegar que não houve tantos questionamentos em relação a *Kaydara*, como houve com relação a *Macunaíma*. E que, por isso, o estudo deixaria transparecer mais um movimento unilateral de leitura da literatura brasileira do que bilateral, isto é, de leitura mútua. Por sermos da área de literatura brasileira, e por se tratar de uma pesquisa de cunho comparativo, trazer uma exposição demasiadamente extensa das correlações entre *Kaydara* e a crítica historiográfica africana poderia fazer tender a pesquisa para a obra *Kaydara*, colocando em risco o processo comparativo. Aliás, esse receio de gerar um forte desequilíbrio apreciativo é um dos motivos de termos traduzido para o português tanto o texto principal quanto as notas de *Kaydara*.

Nessa linha de raciocínio, levamos para a África em geral e a Costa do Marfim em particular uma abordagem bastante crítica e quase original da literatura africana francófona, pois, dizer que não existe literatura marfinense ou senegalesa com certeza renderia ao defensor de tal asserção uma série de críticas acerbas. Mas essa foi a conclusão a que chegamos depois de ler o professor Antonio Candido e o crítico uruguaio Angel Rama. O primeiro, por conta do sistema literário brasileiro que intuiu partindo da evolução histórico-social e literária do Brasil; e o segundo, em virtude de seu conceito de comarca, que abarca vários países latinoamericanos em função de suas semelhanças literárias transfronteiriças.

Para uma apreensão eficaz da literatura africana francófona e para podermos afirmar a existência de uma literatura africana que se contrapõe ao atual conceito de literaturas africanas balcanizadas, seria preciso conjugar os dois achados acima referidos, pois, se existe literatura malinesa, ganense ou marfinense, elas estão no estágio embrionário de manifestação.

Mas, para não epilogar sobre um assunto um pouco distante das preocupações do Brasil, e que precisaria de mais tempo e espaço para ser exposto, voltamos a lançar luz sobre um dos aspetos-chave da contribuição deste trabalho.

Ao longo deste estudo, tentamos em várias ocasiões mostrar que, na base de uma apreensão estética de *Macunaíma* devedora da cultura oral, é possível enxergar no Brasil uma potencial fonte de soluções aos problemas hodiernos. O elemento crucial neste processo reside na valorização que se fará do legado cultural oral brasileiro. Exatamente como o ocorrido em *Macunaíma,* em relação à plasticidade que prevaleceu durante toda essa narrativa e que fez com seja impossível enquadrá-la em determinado gênero.

De fato, se esse legado parece ser frutífero no que se refere às modalidades do entretenimento, ele ainda precisa revelar suas riquezas no domínio das produções cognitivas. E sobre esse ponto preciso, *Kaydara* nos ajudou a entender o quão importante era a aquisição do saber para esse africano escravizado que participou da formação do Brasil, e que para ele não importava o suporte oral – nas culturas orais – ou escrito – nas culturas da escrita – do saber.

Evidentemente, nossa relação com aquele que é encarregado de transmitir esse saber deve ser diferenciada e pautada pelo respeito. Se a educação é hoje percebida como

a solução para os males do Brasil, é bem provável que a relação do aluno com a figura do professor deva ser revisitada, desta vez à luz daquilo que as culturas indígenas e africanas poderiam acrescentar ao conjunto educacional já existente.

Para concluir, seria proveitoso, para estudos futuros, fazer um levantamento das influências africanas em Mário de Andrade. Sem dúvida, tal aproximação ajudaria a termos uma ideia cada vez mais precisa do quanto nosso herói deve ao verdadeiro "velho continente".

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

AGGARWAL, Kusum. Amadou Hampâté Bâ et l'Africanisme. *De la recherche anthropologique à l'exercice de la fonction auctoriale.* Ed. L'Harmattan, 1999.

ALENCAR, José de. *Iracema*. 3. ed. Rio de Janeiro, Record, 1999. 140p.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* Ed. Crítica coordenação de Telê Porto Ancona Lopez. Paris, 1988. (Coleção arquivos).

_____ *O castigo do ser*, *Diário Nacional*. Domingo, 6 de dezembro de 1931.

_____ *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6.ª Editora Itatiaia, 2002.

_____ *Entrevistas e Depoimentos*. Organização de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____*Táxi: Fala Brasileira* – I In:— *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Ed. Duas Cidades, 1976.

_____ *A Elegia de Abril* In: — Aspectos da Literatura Brasileira. 6ª ed. Editora Itatiaia. 2002.

ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*: *manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978

ANTONIO, Candido. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

_____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ouro sobre azul, 2004. 283 p.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALMEIDA, Manoel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Apresentação, notas e fixação de texto por Mamede Mustafa Jarouche; ilustrações de Marcelo Cipis. 4.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2011. 443 p.

ÁNGEL, Rama. Organização Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. Vasconcelos; tradução de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

ASSIS. Machado. *Memórias póstumas de Bras Cubas*. 28. ed. São Paulo: Ática, 2000. 176 p.

_____. *Dom casmurro*. 39. ed. Rio de janeiro: Ática, 2000. 184p.

BÂ, Amadou Hampaté. *Kaydara*. Dakar Ed. NEA, 1978

_____ *Kaydara*. Récit iniciatique peul rapporté par Amadou-Hampâté Bâ. Edité par Amadou-Hampâté Bâ et Lilyan Kesteloot. Edition UNESCO et Association des Classique Africains, 1968. 179 p.

_____*L'Étrange destin de Wangrin*. Edition 1018, 1973. 444 p.

_____ *Petit Bodiel* Edition Nei, 1996. 94 p.

_____ *Amkoullel o menino Fula,* ed. Palas Athena. 2003. 342p.

_____ *Ndjeddo Dewal mère de la calamité.* Edition Nei-Edicef, 1994. 221p.

_____ *A Educação tradicional na África*. In *Revista THOT* da Associação *PALAS ATHENA*. São Paulo, n° 64, 1997.

_____ *Vie et enseignement de Tierno Bokar. Le sage de Bandiagara*. Paris: Editions Du seuil, 1980. 253 p.

BÂ, Mariama. *Une si longue lettre*. Nouvelles Editions africaines du Sénégal, 1986. 131 p.

BADIAN, Seydou. *Sous l'orage*. Paris: Présence Africaine, 2006. 253p.

BEBEY, Francis. *Le fils d'Agatha Moudio*. Ed.C.L.E Yaounde, 1967.

BOILEAU, Nicolas. *L'Art Poétique*. Ed. Nouvelle à L'usage des Classes par Georges Pellissier. Paris: C. Delagrave, 1887.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 34. ed. Cultrix, 1996. 528 p.

BUENO, Luís. Uma história do romance de 30. São Paulo; Campinas: Edusp; Unicamp, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do MACUNAÍMA.* São Paulo: Ed. Perspectiva. 1973.

CAMUS, Albert. *L'étranger*. Paris: Ed.Gallimard, 1942. 171p.

CHRISTIAN, Dadiê Kacou. *Um africano lê Macunaíma: uma interpretação da rapsódia de Mário de Andrade com base em elementos literários e culturais negro-africanas.* São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2008.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Ed. Paulus, 2002. 159p.

DIOP, Cheikh Anta. *Antériorité des civilisations nègres. Mythe ou vérité historique*. 1967.

_____. *Nations nègres et culture*. Abidjan: Ed. Nouvelles Editions Africaines, 1983. 390p.

FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.36, p.141-148, 1994.

FONSECA, Maria Augusta. Macunaíma, Horacio e Virgilio. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.36, p.67-79, 1994.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Uma Introdução Geral à Filosofia da História.* 2.ed. São Paulo: centauro, 2004. 130p.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*, prefácio de Antonio Candido. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

ISTOÉ 8, Abr/2009. Ano 32. No 2056

INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Gráf. Tupy [1968-69]. 3 v. ; illus., facsims., plates, ports : 23cm.

JOSÉ de Anchieta, *Cartas Inéditas* São Paulo: Typ. da Casa Eclectica, 1900.

KONÉ, Amadou. *Jusqu'au seuil de l'irréel*. Abidjan: Ed. Nouvelles Editions Africaines, 1983.

LEITE, Fabio Rubens da Rocha. *A questão ancestral: África negra.* São Paulo: Palas Athena, Casa das Áfricas, 2008.

LINS, Osman. A rainha dos *cárceres* da *Grécia.* São Paulo: Companhia das letras, 2005. 231p.

LOPEZ, Têlê Porto Ancona. *Rapsódia Resistência* In Mário de Andrade, Macunaíma o Herói sem nenhum caráter. Ed. Crítica coordenação de Telê Porto Ancona Lopez. Paris, 1988.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. 236 p.

NIANE, Djibril Tamsir. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Ed. Présence Africaine. 1960.

OMOTUNDE, Jean Philippe. *Les racines africaines de la civilisation européenne*. Editions Menaibuc, 2002.

ORRIS, Barbosa. Romances do Norte. *Momento*, v.II, n.1, p. 3, out. 1935. In: BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo; Campinas: Edusp; Unicamp, 2006.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Prólogo de Bronislaw Manilowski. Barcelona: Ariel, 1973. 377p.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira: Organização de Carlos Augusto Calil. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PRETI, Dino. *Sociolinguística, os níveis de fala*. Companhia Editora Nacional, 2003.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 81 ed. Rio de Janeiro, Record, 2001. 155p.

REGO, José Lins. Espécie de História Literária, Lanterna Verde, n. 6, p. 95, abr. 1938. In: BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo; Campinas: Edusp; Unicamp, 2006.

RIBEIRO, Darcy. *O povo Brasileiro.* São Paulo : Companhia das Letras, 2008. 437p.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* 2. ed. Companhia das Letras, 2006. 180p.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2000. 250p.

SOUZA, Gilda de Mello. *O Tupi e o Alaúde,* 2003.

_____ A lembrança que guardo de Mário. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n.36, p.9-25, 1994.

TRISTÃO Ataíde. In: RAMOS JR, J. de P. *A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928-1936).* Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, USP, São Paulo, 2006.

Referências da *web*

http://www.dicionario.pro.br/dicionario/index.php/Bedrock

http://www.africamaat.com/article.php3?id_article=480&artsuite=1#nb1

http://shenoc.com/Pensee_Scientifique_Noires_Africaine.htm

http://www.fflch.usp.br/dl/gela/downloads/Curso_Paulette_Roulon2.pdf

Referências Cinematográficas

ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Macunaíma*. [Filme - vídeo] produção e direção de Joaquim Pedro de Andrade. Lançado em 1969 no Brasil. Duração de 108 mn. Gênero: Comédia.

Amadou Hampâté Bâ. Entrevista resgatada pelo INA, Instituto Nacional do Audiovisual Francês, no seu site: www.Ina.fr O programa foi ao ar no dia 07 de setembro de 1969 e tem duração de 57mn 31s. Também disponível no *site* de vídeo youtube.