

Vodu e realismo maravilhoso em *El reino de este mundo*

Maria Helena Valentim Duca Oyama¹

RESUMO: Alejo Carpentier se apoiou principalmente no vodu para sustentar a teoria do real maravilhoso, no prólogo do romance *El reino de este mundo* (1949). O objetivo desta comunicação é apresentar uma leitura desta obra tendo como foco principal o vodu (candomblé brasileiro / santería cubana) hoje reconhecido como religião no Haiti e considerado uma marca de identidade e de resistência do povo haitiano frente às diversas imposições que sofreu desde a revolução, que culminou com a independência do país, em 1804.

Palavras-chave: Literatura hispano-americana, realismo maravilhoso, vodu, Alejo Carpentier

Em *El reino de este mundo*²(1949), o cubano Alejo Carpentier explora a temática da revolução da então colônia de *Saint Domingue*, atual Haiti. Este fato histórico é considerado um dos maiores da América Latina por ter sido uma revolução de escravos africanos em pleno final do século XVII, e porque culminou com a independência do país em 1804. Assim, o autor enfatiza os fatos cruciais da revolução, a partir do ponto de vista dos escravos. Logo, os traços da oralidade africana que compõem a cultura haitiana são igualmente enfatizados. A teoria do **real maravilhoso americano** que se popularizou como **realismo maravilhoso** ou **realismo mágico** é amplamente explicitada no prólogo da obra e é aplicada no romance a partir da inserção dos mitos, da oralidade e da religiosidade nos fatos históricos. Assim, o vodu se apresenta na narrativa como elemento do imaginário africano que rege a vida dos escravos e que contribui para mudar a história. Esta comunicação se divide em duas partes. Na primeira, serão expostos alguns aspectos relevantes da teorização de Carpentier, que foi um projeto literário para a América Latina e na segunda, será visto como o vodu alicerça a teoria do real maravilhoso em *El reino*.

O primeiro aspecto relevante a destacar é o contexto em que surge a teoria do real maravilhoso. Ora, as obras publicadas até os anos 1930 na América Latina seguiam a estética realista-naturalista, ou seja, a “descrição documental e informativa dos valores autóctones ou telúricos da América convertera-se em monótono folclorismo pitoresco sobre o llano, a pampa, a selva, etc.” (CHIAMPI, 1980, p. 20). O projeto de Carpentier tinha o objetivo de buscar autenticidade de expressão literária no continente americano e propunha explorar não somente o **belo**, como o termo maravilhoso sugere, mas também o **feio**, o **insólito** da América Latina. A teoria do real maravilhoso foi a fórmula encontrada para revitalizar a narrativa hispano-americana dos anos posteriores, principalmente aquelas produzidas nos 1960-1970. Como afirmou Karl Erik Schollammer (2004), este projeto representou “um elemento estratégico na procura pela fundação estética de identidade própria”. De acordo com RODRÍGUEZ (1970 e 1986), CHIAMPI (1980), ECHEVARRÍA (1993), TROUCHE (2002), SCHOLLAMMER (2004), ESTEVES & FIGUEIREDO (2005), o real maravilhoso levou os escritores latino-americanos daquele período a se consagrarem, em nível internacional como a geração do *boom* da literatura hispano-americana.

O segundo aspecto relevante diz respeito à origem do termo real maravilhoso. Há dois fatores que inspiraram a teorização de Carpentier: sua ligação com as vanguardas européias do início do século XX, mais precisamente ao surrealismo francês, a partir de 1929, e uma viagem que o cubano fez ao Haiti, em 1943. A convivência com os poetas franceses ao chegar em Paris lhe possibilitou conhecer as técnicas surrealistas para conseguir o maravilhoso que anos mais tarde considerou **artificiais**. Entretanto, não permaneceu no grupo e preferiu dedicar-se *al estudio sistemático y*

¹ Doutoranda UFF/UFRR E-mail: mhoy1@hotmail.com

² Será utilizada a forma *El reino* nas próximas referências ao romance.

minucioso de la realidad americana a través de su historia, de su geografía y de su literatura ³ (RODRÍGUEZ, 1986, p. 85). Quanto à visita ao Haiti, ele próprio afirma reiteradamente que esta viagem fez com que ele conhecesse os sincretismos culturais, bem como os fatos que marcaram a história do povo haitiano. Assim, a existência do escravo e revolucionário Henri Christophe, proclamado rei em 1811 e deposto em 1820, a casa de Paulina Bonaparte, irmã do imperador francês e esposa do general Leclerc e a associação de práticas do vodu a fatos históricos (referindo-se tanto ao escravo Machandal, que envenenou os brancos da ilha quanto à rebelião negra liderada pelo ex-escravo Bouckman, ainda no século XVIII seriam os pontos históricos principais de sua teorização.

A proposta básica de Carpentier no prólogo de *El reino* consiste em resgatar o imaginário americano a partir da realidade maravilhosa que afirma existir no Haiti e no continente americano, de forma ampla, pelos mitos e crenças vivas e pelas mestiçagens de várias culturas. A própria história do continente estaria repleta de **fatos extraordinários** que suscitam o maravilhoso sem recorrer às técnicas superficiais dos surrealistas. Estes eventos estão entrelaçados na história do país e na narrativa de *El reino*, irrigados pelos mitos. Ora, sabe-se que os escravos venceram os franceses utilizando seu material de trabalho como pás, enxadas, facões e outros utensílios. Mackandal tinha o objetivo de criar uma comunidade independente, mas foi capturado e condenado à morte na fogueira. Bouckman, o escravo jamaicano, deu continuidade ao projeto de Mackandal mas foi decapitado e sua cabeça foi exposta por vários dias após uma importante sublevação na ilha cujo grito de guerra foi dado durante uma cerimônia vodu aos *loas* (divindades) africanos (JAMES, 2000). Sabe-se igualmente que esta sublevação foi uma reação à não aplicação da Declaração dos Direitos do Homem na colônia e que o rei Christophe comandou o norte do território haitiano numa monarquia de estilo napoleônico, mas seus súditos, ex-escravos, praticavam o vodu e falavam *créole*. Todos estes elementos aparecem na narrativa de Carpentier, opondo-se enfaticamente aos correspondentes europeus.

É importante destacar que a concepção de maravilhoso tem primeiramente o sentido de fantástico no sentido colocado por Tzvetan Todorov: “Num mundo que é bem o nosso, tal qual o concebemos, (...) produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (TODOROV, 2003, p.148). Logo no início do texto, Carpentier anuncia que abordará o tema da **licantropia**, ou seja, a capacidade humana de transformar-se em animais, ao eleger como epígrafe um texto de Cervantes, **Os trabalhos de Pêrsiles e Sigismunda**, escrito em 1617 (“Entender-se-á com isso de se transformarem em lobos que existe uma enfermidade à qual os médicos chamam de mania lupina...”). Assim, ele anuncia o sobrenatural, o misterioso. No entanto, a licantropia em *El reino* é aliada dos escravos na luta pela libertação. A outra concepção de maravilhoso é a que se opõe àquela de maravilhoso defendida pelos surrealistas.. Enquanto os poetas franceses pensam em suscitar o maravilhoso com artimanhas, “O maravilhoso, obtido com truques de prestidigitação, reunindo objetos sem finalidade alguma...” (CARPENTIER, 1985, p. ii), Carpentier defende o maravilhoso presente na realidade do continente americano, sem necessidade de fórmulas pré-estabelecidas, dependendo entretanto, de fé como o autor adverte,: “Antes de tudo, para sentir o maravilhoso é necessário ter fé. Aqueles que não acreditam em santos não se podem curar com milagres de santos” (CARPENTIER, 1985, p. iii). A fé é então fundamental para a aceitação do real maravilhoso, na medida em que ela pode apagar as fronteiras entre o sobrenatural e o real, o que “transforma o sobrenatural no natural, conferindo credibilidade aos acontecimentos ou fenômenos miraculosos” (CHIAMPI, 1980).

Ora, se para Carpentier o Haiti é o local adequado para que o maravilhoso seja suscitado, convém considerar que a oralidade que predomina no país é o elemento que o mantém. A oralidade é representada principalmente pela prática tanto da língua *créole* quanto da religião, o vodu, mesmo convivendo com a língua francesa (em situação de diglossia) e com o catolicismo, ambos praticados

³ ao estudo sistemático e minucioso da realidade americana através de sua história, de sua geografia y de sua literatura.

pelas elites. Carpentier mesmo assevera ter encontrado “as advertências mágicas pelas estradas de terra vermelha da Meseta Central, de ter ouvido os tambores de Petro e Rada”. (CARPENTIER, 1985, p. i). Por extensão, como pretende o escritor cubano, a América teria as condições necessárias para suscitar o maravilhoso. O folclore americano, por exemplo, conserva seu sentido ritual, como nas “festas de santos em Cuba, e a prodigiosa versão dada pelos negros à festa de *Corpus Christi*, que pode ainda ser vista no povoado de São Francisco de Yaré, na Venezuela” (CARPENTIER, 1985, p. iv-v). Os mitos europeus não se evidenciam com tanto vigor, enquanto na América, ainda estão nascendo, ou seja, “a América não esgotou seu caudal de mitologias” (CARPENTIER, 1985, p. v).

Depois da publicação de *El reino*, Carpentier retomou o conceito de real maravilhoso em dois momentos. Primeiramente no texto *De lo real maravilloso americano*, publicado em 1964, no livro de ensaios *Tientos y diferencias*, quando Carpentier voltou a reiterar as características do real maravilhoso. Posteriormente, no texto de uma conferência intitulada **O barroco e o real maravilhoso**, proferida no *Ateneo* de Caracas, em 1975, onde ele continuou a opor o realismo maravilhoso ao maravilhoso proposto pelos surrealistas, como foi feito nos textos anteriores, mas acrescentou que o maravilhoso além de ser encontrado no que é belo também pode ser encontrado no **assombroso**, no **insólito**, ou seja, “O feio, o disforme, o terrível, também pode ser maravilhoso. Tudo o que é insólito é maravilhoso” (CARPENTIER, 1987, p.122).

O que é inovador neste último texto é que Carpentier associou o maravilhoso ao barroco e desenvolveu a noção de mestiçagem que ele introduziu no texto do prólogo. Ele defende que a América Latina é completamente barroca por ser mestiça e onde “toda simbiose, toda mestiçagem, engendra um barroquismo” (CARPENTIER, 1987, p.121). No entanto, apresenta uma concepção de barroco que não se restringe a “um movimento arquitetônico, estético ou pictórico nascido no século XVII”, mas é “característica de uma cultura, como uma constante humana” (CARPENTIER, 1987, p. 114). Assim, depreende-se que o escritor cubano reapresenta a noção de real maravilhoso como uma resultante da mestiçagem cultural da América Latina. Neste mesmo texto, ele anuncia uma questão que vem sendo discutida atualmente pela crítica com relação ao uso do termo real maravilhoso como sinônimo de realismo mágico “Mas muitas pessoas me dizem às vezes: ‘Mas afinal, existe algo que se tem chamado de **realismo mágico**; que diferença há entre realismo mágico e real maravilhoso?’” (CARPENTIER, 1987, p. 123).

Ao tentar esclarecer cada termo, o escritor admite ter lido a tradução do livro do historiador de arte alemão Franz Roh e reitera, *Realismo Mágico*, publicado na Espanha em 1927, dois anos após a publicação do original (*Nach-expressionismus Magischer Realismus: Probleme die Neuesten Europäischen*⁴), na cidade de Leipzig, na Alemanha. O termo realismo mágico foi aplicado originalmente às artes plásticas, mais precisamente ao expressionismo alemão e segundo Carpentier, os artistas que seguiam esta tendência, apenas combinavam formas reais de maneira “não condizente com a realidade cotidiana (...) uma imagem inverossímil, impossível, (...) elementos da realidade porém levados a uma atmosfera de sonho, a uma atmosfera onírica” (CARPENTIER, 1987, pp. 123-4). Como se pode perceber, esta explicação coincide com aquela que o cubano apresenta para explicar o maravilhoso dos surrealistas (conseguido artificialmente). Já o real maravilhoso americano “é aquele que encontramos em estado bruto, latente, (...) Aqui, o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano” (CARPENTIER, 1987, p. 125). Ele se refere a um modo de ser de uma determinada realidade, é um conceito ontológico. Em *El reino*, Mackandal e Henri

⁴ Pós-expressionismo, realismo mágico. Problemas relacionados com a pintura européia mais recente. A tradução este livro para o espanhol, foi publicada por Fernando Vela, pela Revista de Occidente, de Ortega y Gasset. Tratava-se de uma análise das tendências pós-expressionistas na pintura produzida na Alemanha e na Europa como um todo daquela época, também catalogadas como pós-expressionistas e mágico-realistas. Segundo Antonio Esteves e Eurídice Figueiredo, foi o crítico e escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri, quem teria reutilizar o termo em 1948, numa publicação no jornal *El Nacional* de Caracas, no âmbito da literatura hispano-americana, para caracterizar a tendência que os contos produzidos na Venezuela estavam apresentando (ESTEVES & FIGUEIREDO, 2005, p. 395).

Christophe são insólitos. Como afirmou o crítico venezuelano Aléxis Márquez Rodríguez, Carpentier apenas coloca sua habilidade narrativa para descobrir tais personagens e reconstruir suas vidas. Ele reconstrói a vida destes personagens “mediante uma linguagem e um estilo que expressam fielmente a realidade intrinsecamente maravilhosa” (RODRÍGUEZ, 1970, p. 80).

Não se pretende apresentar aqui, a discussão existente em torno do projeto de Carpentier. A própria crítica não conseguiu esgotar as questões geradas em torno do assunto a partir dos anos 1940. No entanto, pode-se apresentar aqui, a questão do vodu na aplicação do projeto carpentieriano em *El reino*.

Na definição de vodu proposta por Alfred Métraux, o vodu corresponde a:

Un ensemble de croyances et de rites d'origine africaine qui, étroitement mêlés à des pratiques catholiques, constituent la religion de la plus grande partie de la paysannerie et du prolétariat urbain de la République noire d'Haïti. Ses sectateurs lui demandent ce que les hommes ont toujours attendu de la religion: des remèdes à leurs maux, la satisfaction de leurs besoins et l'espoir de se survivre⁵ (MÉTRAUX, 1958, p.11)

Nessa definição, o autor reconhece não apenas a ancestralidade africana do vodu haitiano, mas também sua condição de religião. Ora, sabe-se que a prática do vodu no Haiti sempre foi policiada antes da revolução e com mais intensidade depois, quando a adoção oficial do catolicismo se tornou obrigatória para o reconhecimento externo da independência do país. Também se sabe que o vodu está associado ao fenômeno das fugas dos escravos para locais inacessíveis (HURBON, 1993, p.36). Este fenômeno, designado pelos historiadores franco-antilhanos de *marronage* e pelos historiadores brasileiros de formação de **quilombos**, era muito comum nas regiões das plantações de cana de açúcar das Américas. Os *marrons* (quilombolas) viviam afastados das plantações, da casa grande, mas contavam com a cumplicidade dos que ficavam. Entretanto, não eram poupados de castigos corporais ao serem capturados. A inaccessibilidade a estes locais desencorajava os senhores brancos e seus cães importados especialmente para caçar os fugitivos. Assim, as práticas dos rituais do vodu nestes locais, sem a fiscalização dos senhores, possibilitava a reconstituição de suas tradições ancestrais africanas e a recriação de uma solidariedade negra.

No entanto, o vodu recebeu influências do catolicismo para se manter no ambiente das plantações e nas proximidades da **casa grande**, sem a interferência dos senhores. Pode-se constatar que os nomes dos *loas*, têm um nome que corresponde a um santo católico e representam o caminho para se obter não só a proteção divina, mas também a cura para os males sociais, como em qualquer religião⁶. Contudo, o **transe**, ou a crise de possessão a que os praticantes do vodu se submetem para que **recebam** o *loa*, conservou sua **africanidade**, na medida em que a pessoa que o recebe, depende dos *vèvès* (sinais feitos no solo do templo com farinha ou café), dos cantos invocatórios e do ritmo das batidas dos tambores que levam os seguidores a dançar (HURBON, 1993). Os *loas* levam o iniciado que o recebe a atos incompreensíveis como atravessar o fogo, comer vidro ou rastejar por muito tempo sem causar danos físicos. Como a crítica tem afirmado de um modo geral, muitos já tentaram estudar o transe mas não conseguiram explicá-lo pela razão ocidental, nem mesmo pela psicanálise.

Para Maximilien Larroche, o vodu assumiu a função de instrumento de combate, de resistência, ou seja, uma função ideológica, no período colonial, cujo objetivo era a libertação dos escravos. Também assumiu uma função mítica e social, uma vez que nele se buscou manter uma

⁵ Um conjunto de crenças e de ritos de origem africana que, absolutamente ligadas a práticas católicas, constituem a religião da maior parte dos camponeses e do proletariado urbano da República negra do Haiti. Seus seguidores pedem o que os homens sempre esperaram da religião: remédios para seus males, a satisfação de suas necessidades, e a esperança de sobreviver.

⁶ Segundo Hurbon (1993), Legba e Elizi correspondem respectivamente, no Haiti, São Pedro e a Virgem Maria.

identidade comum entre os escravos de diferentes etnias e, através do transe, há o retorno imaginário ao seio da mãe África (LAROUCHE, 1978) e a resolução de problemas cotidianos. Neste sentido, optou-se por analisar três momentos descritos em *El reino* em que o vodu e práticas dele decorrentes percorrem a narrativa.

O primeiro deles remete ao personagem Mackandal que incita os escravos a lutar pela libertação. O segundo momento está associado ao personagem Bouckman, pai de santo que liderou a cerimônia vodu, realizada no alto da floresta *Caïman* (que significa jacaré) em 1792. E o último momento trata do personagem Solimán que investido de poderes dos *loas* passa a proteger Paulina Bonaparte.

A descrição de Mackandal se dá na primeira parte da narrativa como depositário da tradição africana, ou seja, ele assume a função mítica, nos dois primeiros capítulos. É este personagem quem canta as belezas da Guiné, seu país de origem, africanas, assumindo a função de um *griot*, um contador de histórias e dos mitos:

Com voz fingidamente cansada, para melhor preparar certos efeitos, o mandinga referia-se a feitos que tinham ocorrido nos grandes reinos de Popo, de Arada, dos nagôs e dos fulas (CARPENTIER, 1985, p. 3)

(...) suas manhas de narrador caracterizando seus personagens com caretas horríveis, impunham silêncio aos homens, sobretudo quando recordava uma viagem que fizera, anos atrás, como cativo, antes de ter sido vendido aos negreiros de Serra Leoa. (CARPENTIER, 1985, p. 7)

A percepção de Mackandal com esta função mítica acontece através do protagonista, Ti Noel, que representa todos os escravos na narrativa: “Ti Noel tinha sido instruído nessas verdades pelo profundo saber de Mackandal” (CARPENTIER, 1985, p. 4). Entretanto, no capítulo intitulado **A poda**, esta função mítica é interrompida bruscamente pela narração do insólito acidente na moenda de cana, que levou o escravo a perder o braço esquerdo. É interessante ressaltar que a trajetória de Mackandal no espaço americano se inicia a partir da perda do braço, uma perda física. No entanto, esta perda também pode significar, na narrativa, um ganho, na medida em que, dispensado dos serviços da usina de açúcar e incumbido de pastorear o gado, ele aprende a conhecer e a armazenar ervas venenosas da ilha:

Ao observar a lenta dispersão dos animais que pastavam mergulhados no trevo até o ventre, começara a despertar nele um estranho interesse por certas plantas sempre desprezadas pelo gado. (...) A mão colhia alpistes desconhecidos, cápsulas sulfuradas, pimentas minúsculas; cipoais que teciam redes entre as pedras; plantas solitárias, de folhas peludas, que transpiravam à noite; sensitivas que se recolhiam ao mero som da voz humana (...) Porém, agora, Mackandal estava interessado pelos cogumelos. Cogumelos que fediam a caruncho, a redoma, a porão, a doença; que provocavam inchação nas orelhas, línguas-de vaca e carnosidades rugosas (...) O mandinga desmanchava a polpa de um cogumelo entre os dedos, subindo-lhe às narinas um cheiro de veneno. Em seguida, fazia uma vaca farejar sua mão. Quando o animal afastava a cabeça, com olhar assustado, respirando fundo, Mackandal procurava mais cogumelos da mesma espécie, guardando-os numa bolsa de couro cru que levava pendente ao pescoço. (CARPENTIER, 1985, p.10)

Essas duas fases de aprendizagem de Mackandal constituem um ritual de iniciação que o leva a ser percebido como um praticante do vodu. O conhecimento sobre os mitos africanos, bem como o plano de envenenamento dos senhores, criteriosamente preparado à medida que ele nomeia as ervas que possuem as substâncias venenosas, fazem parte do ritual que é consolidado ao longo do capítulo intitulado **O que a mão encontrava**. Cabe a outro personagem, Mamãe Loi (mãe de santo quilombola) guiá-lo nas etapas de iniciação. Na casa onde morava a Mamãe Loi: “Vários sabres pendiam das paredes entre bandeiras encarnadas, pesadas lanças, ferraduras, meteoritos e colheres

enferrujadas, presas com arame em forma de cruz, para afugentar o *Baron Samedi*, o *Barão Piquant*, o *Baron La Croix* e outros senhores dos cemitérios” (CARPENTIER, 1985, 10). Estes *loas*, segundo Métraux, fazem parte do grupo de divindades veneradas por todo praticante do vodu com o objetivo de se defender contra a má sorte ou para se vingar dos inimigos. Eles vivem nos túmulos dos cemitérios, acompanhados de outras divindades como *Baron-Cimétière*, *Guédé-nibo* e *Madame Brigitte* e sua característica é amedrontar e ridicularizar o público (MÉTRAUX, 1958, pp.99-100; HURBON, 1993, p.227). Também é Mamãe Loi quem leva Mackandal a desenvolver seus poderes licantrópicos: “Às vezes falavam de animais notáveis que tinham tido descendência humana. E também de homens que certos cânticos dotavam de poderes licantrópicos. Sabia-se de mulheres violadas por grandes felinos que tinham trocado durante a noite, a palavra pelo rugido” (CARPENTIER, 1985, 10). As provas a que Mackandal deve se submeter para provar seu amadurecimento são demonstradas também por Mamãe Loi, despertando no leitor a **inesperada alteração** da qual falou Carpentier. Devidamente em transe, ou seja, possuída por uma divindade do vodu, ela obedece a uma ordem sobrenatural e põe as mãos na panela cheia de óleo quente:

E obedecendo a uma ordem misteriosa, correu à cozinha, mergulhando os braços dentro de uma panela cheia de azeite fervendo. (...) e o que era mais estranho: seus braços, quando ela os retirou do azeite, não apresentavam nem bolhas nem sinais de queimadura, apesar do pavoroso chiado de fritura que se ouvira um pouco antes. (CARPENTIER, 1985, p.11)

A fé que Carpentier tanto defende no texto do prólogo é fundamental neste trecho, uma vez que: “Mackandal parecia aceitar o fato com a mais absoluta calma”. Mamãe Loi representa os inúmeros pais e mães de santos que receberam as tradições africanas ancestrais e que podem iniciar outras pessoas nas **leis superiores** do vodu. É significativo que após esta iniciação, o personagem passe a ser descrito como “*ogã* do ritual Radá”, ou seja seguidor do ritual de origem africana não do Petro, que é um ritual crioulo, e se transforme no *Senhor do Veneno*, poderoso a ponto de ter acesso direto às divindades africanas, pois “com ele estavam Kankán Muza, Adonhuesco, os reis verdadeiros e o Arco-Iris de Widah” (CARPENTIER, 1985, p.13). Neste sentido, Mackandal se torna como considera Métraux, um dos precursores da independência haitiana, ao premeditar a criação de um grande império negro independente, não importando que tivesse que premeditar, também, o envenenamento de todos os senhores brancos e de seus animais:

O veneno se espalhou pela Planície do Norte, invadindo os poteiros e os estábulos. alcançava as mangedouras. O fato é que as vacas, os bois, os novinhos, os cavalos e as ovelhas morriam às centenas, cobrindo a comarca inteira com um infundável fedor de carniça (CARPENTIER, 1985, p. 17).

Assim, Mackandal representa em *El reino*, o começo da consciência nacional haitiana. Seus sucessores vão perseguir o objetivo inicial de conseguir a liberdade, a independência: “Um dia daria o sinal para a grande revolta, e os Senhores do Além, tendo à frente Damballah, o Amo das Estradas e o Ogum das Armas, trariam o raio e o trovão para descarregar o ciclone que completaria a obra dos homens” (CARPENTIER, 1985, p. 23). As funções ideológica, mítica e social do vodu, representadas por Mackandal levam os escravos a resistir no dia a dia. A interpretação popular das peripécias de Mackandal também possibilitava a criação de hinos nos rituais de vodu invocando seu nome. Da mesma forma, a força do trabalho diurno alimentava a criação de novos mitos no período da noite. O mito da licantrópia é um mito que se difundia durante a noite, na hora do descanso, do repouso, do prazer:

(...) os escravos demonstravam um desafiante bom humor. Nunca tinham batido em seus tambores com tanto ímpeto os encarregados de ritmar a pisadura do milho ou da cana. De noite, em suas barracas e moradas, os negros comunicavam uns aos outros as mais estranhas notícias: um lagarto verde se aquecera ao sol no teto do secadouro de tabaco; alguém tinha visto voar, em pleno meio-dia, uma mariposa noturna; um enorme cão, de pelo eriçado, havia atravessado a casa a toda brida,

levando um pernil de veado; um pelicano se livrara dos piolhos – tão longe do mar!
– ao sacudir as asas no parreiral do pátio interno. (CARPENTEIR, 1985, p.22)

A fé dos escravos nos poderes de Mackandal se torna inabalável. No capítulo intitulado **O grande salto**, os senhores brancos que sobreviveram ao envenenamento obrigam a população a assistir ao suplício da morte de Mackandal na fogueira, na Plaza Maior. Enquanto a lógica da elite é aterrorizar os negros para frustrar quaisquer lutas contra o poder branco, a população negra não se deixa abalar. Não há qualquer manifestação de tristeza. Pelo contrário, esperam que a profecia do acusado se cumpra naquele dia, ou seja, esperam que Mackandal se transforme em mosquito e se livre das chamas. Mackandal havia dito que se transformaria em mosquito, antes que as chamas o atingissem (MÉTRAUX, 1958). O maravilhoso está no fato de se acreditarem que no momento decisivo, as cordas que o atavam se romperiam e ele escaparia:

O fogo começou a subir até o maneta, chamuscou-lhe as pernas. Nesse momento, Mackandal agitou o coto, que não tinham podido amarrar, num gesto ameaçador, (...) urrando conjuros desconhecidos e jogando o torso violentamente para a frente. As cordas caíram, e o corpo do negro esticou-se no ar, voando sobre as cabeças, antes de mergulhar nas ondas do negro mar de escravos. Um só grito ressoou na praça:

-Mackandal sauvé!

(CARPENTIER, 1985, pp. 30-1)

A platéia de senhores brancos fica perplexa diante da naturalidade com que a platéia negra vê o suplício de Mackandal. Enquanto a primeira, se prende à compreensão racionalista do fato, sem se abrir àquela situação, a segunda ironiza, vibra, cria cumplicidade com o futuro revolucionário.

A prática do vodu e os fenômenos dela decorrentes também estão enfatizados na descrição do escravo Bouckman, que no romance lidera a cerimônia vodu realizada no *Bois Caïman*, no capítulo **O grande pacto**. Aliado ao fato histórico de que o líder negro teria proferido um discurso numa cerimônia vodu no meio da floresta, durante uma forte tempestade (JAMES, 2000), o narrador o descreve como o revolucionário que busca executar o projeto iniciado por Mackandal, a partir de orientações das divindades africanas. Estas divindades mandariam o sinal propício para que todos comessem a lutar. É estabelecido, então, um elo entre os dois personagens e suas respectivas ações revolucionárias. Assim, o narrador anuncia uma continuidade. Seu discurso exaltado retoma a ancestralidade africana quando as divindades guerreiras são invocadas e provocam a tempestade em sinal de guerra.:

O Deus dos brancos ordena o crime. Nossos deuses pedem vingança. Eles guiarão nossos braços e nos darão ajuda. Rebentem a imagem do Deus dos Brancos, que tem sede de nossas lágrimas; escutemos dentro de nós mesmos o apelo da liberdade!.”

(...)

Junto a Bouckman, uma negra ossuda, de longos membros, dançava fazendo gestos circulares com um facão ritual:

(...)

Ogum das Armas, Ogum guerreiro, Ogum das forjas, Ogum Marechal, Ogum das lanças, Ogum-Xangô, Ogum Kankanikã, Ogum-Batala, Ogum-Panamá, Ogum-Bakulê, eram invocados agora pela sacerdotisa Radá, em meio ao clamor das sombras:

Ogún Badagrí,

General sanglant,

Saizi z'orage

Ou scell'orage

Ou fait kataoun z'eclai!”

(CARPENTIER, 1985, p. 40-1)

Ogum é a divindade da guerra, da pólvora, e aparece nos ritos *Rada*, ou seja, aqueles de origem dahomana (diferentemente do rito *Petro*, que é haitiano, crioulo). Além de ser autoritário e ter as características de um soldado, de um guerreiro, segundo Laënnec Hurbon, Ogum é também um protetor dos miseráveis (HURBON, 1993, p. 142). O pacto descrito no capítulo **Pacto Maior** é descrito à luz de um ritual de sacrifício:

O facão penetrou subitamente no ventre de um porco negro, que botou para fora, em três urros, as tripas e os pulmões. Então, chamados pelos nomes de seus amos, já que não tinham mais sobrenome, os delegados desfilarão, um a um, para untarem os lábios com o sangue espumoso do porco, recolhido numa enorme tigela de madeira. (CARPENTIER, 1985, p. 41)

Mas o que é enfatizado pelo narrador, não é o ritual do sacrifício ou a morte do animal, mas sim o **pacto de sangue** que é selado entre os escravos ao revelarem seus nomes publicamente e principalmente, ao se comprometerem com a causa coletiva, a adesão à sublevação: “Os grandes Loas agora favoreciam as armas dos negros. Ganhava as batalhas quem tivesse deuses guerreiros para invocar. Ogum Badagri guiava a carga de arma branca, contra as últimas trincheiras da Deusa Razão” (CARPENTIER, 1985, p. 64).

Finalmente, o terceiro momento em que o vodu rege a narrativa é o episódio em que Solimán, também ex-escravo, lacai de Paulina Bonaparte, atende ao pedido desta última para que o esposo, Leclerc, sobreviva à febre amarela. O vodu também assume neste episódio a sua função mítica. No entanto, parece prevalecer a função ideológica, de resistência, uma vez que o ex-escravo tem o poder de vida ou de morte, através das divindades. Observe-se que Solimán salva Paulina. Tem poderes junto aos *loas* para decidir sobre a vida ou a morte. Neste sentido, Solimán parece encarnar Legba, a divindade que, segundo Laënnec Hurbon, protege os lares, interpreta as outras divindades e protege os caminhos, as estradas, as encruzilhadas (HURBON, 1993, p. 140). Na narrativa, Solimán se vinga do senhor branco, é seguidor de Mackandal e Bouckman. É importante salientar que a cura de Paulina acontece porque ela passa a acreditar nos poderes sobrenaturais de Solimán, compartilha de cada momento da cerimônia de vodu, “Convencida do fracasso dos médicos, Paulina passou a escutar os conselhos de Solimán” (CARPENTIER, 1985, p. 62). Ela se credencia para receber os benefícios dos *loas*. Ora, os diversos rituais descritos revelam que Paulina passa por uma iniciação no vodu à medida que: “Deixou que lavassem a casa com plantas aromáticas (...) aqueles crânios, aqueles pregos cravados em cruz no tronco do limoeiro, revolviam em seu sangue a origem corsa, muito mais próxima da cosmogonia do negro...” (CARPENTIER, 1985, p. 62). Este ritual se aprofunda cada vez mais, num eterno transe. Solimán, que

derramava sobre seu peito ungüentos de aguardente, sementes esmagadas, sumos gordurosos e sangue de aves. (...) Solimán saltava como um pássaro, brandindo um facão enferrujado. Ambos lançavam longos gemidos, (...) e que mais pareciam uivos de cão em noites de lua. Um galo degolado ainda batia as asas sobre um rastilho de grãos de milho. (...) Na canastra onde levava suas roupas de haitiana, já bem deterioradas, viajava também um amuleto de Papá Legba, trabalhado por Solimán, e destinado a abrir para Paulina Bonaparte todos os caminhos... (CARPENTIER, 1985, pp. 63-4)

Pode-se depreender, a partir deste episódio, que a lógica ocidental é mais uma vez desafiada com a iniciação de Paulina no vodu.

Como se pôde ver rapidamente, o imaginário popular em torno dos *loas* se torna o elemento fundamental para a teoria do real maravilhoso americano na narrativa de *El reino*. É importante considerar que a teorização de Carpentier teve outros desdobramentos na América Latina, mas vale ressaltar que no Caribe, e mais precisamente no Haiti, o vodu ainda fertiliza não apenas a literatura local e as artes de um modo geral, mas também a esperança de vida da população.

Referências Bibliográficas

- [1] CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Baral, 1972.
- [2] ----- *O reino deste mundo*. Trad. De João Olavo Saldaña. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- [3] ----- *A Literatura do maravilhoso*. Trad. de Rubia Praes Godoni e Sérgio Molina. São Paulo: Ed. Vértice, 1987.
- [4] CHIAMPI, Irlemar. *Realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- [5] ECHEVARRÍA, Roberto González. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. México, FCE, 1993.
- [6] ESTEVES, Antonio e FIGUEIREDO, Eurídice. “Realismo mágico e realismo maravilhoso” In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura*. Niterói: Eduff, 2005.
- [7] JAMES, C.L.R. *Os jacobinos negros*. Trad. Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2000.
- [8] LAROCHE, Maximilien. *L’image comme échos*. Montreal: Nouvelle Optique, 1978.
- [9] HURBON, Laënnec. *Le barbare imaginaire*. Paris: Editions du Cerf, 1988.
- [10] ----- *Les mystères du vaudou*. Paris: Gallimard, 1993.
- [11] MÉTRAUX, Alfred. *Le vaudou haïtien*. Paris: Gallimard, 1958.
- [12] RODRÍGUES, Aléxis Márquez. *La obra narrativa de Alejo carpentier*. Caracas: UCV, 1970.
- [13] ----- “El surrealismo y su vinculación con el realismo mágico”. In.: MARCOS, Juan Manuel (Dir.) *Tratados de Crítica Literária. Discursorígenes*. Madrid: Ed. Orígenes, 1986.
- [14] SCHOLLAMER, Karl Erik. “Imagens do realismo mágico”. In.: *Gragoatá*. Niterói, n. 16, p. 117-32, 1º sem. 2004.
- [15] TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla P. Moisés. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.