

A música livre: os matizes do ente-instrumento na obra de Amos Tutuola

Free Music: The Hues of the Entity-Instrument in the Work of Amos Tutuola

Luiza Nascimento Almeida

Universidade Federal do Estado do Rio
de Janeiro (UNIRIO) | Rio de Janeiro
RJ | BR

luizanas@yahoo.com

<https://orcid.org/0009-0000-7616-5862>

Resumo: Amos Tutuola (1920-1997) foi um escritor nigeriano pioneiro que revolucionou a literatura africana ao escrever em inglês com estrutura narrativa enraizada na tradição oral iorubá. Este artigo investiga o conceito de “ente-instrumento” em suas obras *The Palm-Wine Drinkard* (1952) e *My Life in the Bush of Ghosts* (1954), demonstrando como instrumentos musicais emergem como sujeitos dotados de agência e força vital. A análise revela que elementos musicais se tornam entidades vivas com poder transformador, ecoando epistemologias africanas. O trabalho estabelece conexões entre conto popular africano e música tradicional, propondo a “complementaridade” como alternativa à dicotomia sujeito-objeto ocidental, o que configura um *continuum* estético sônico comunitário.

Palavras-chave: Amos Tutuola; música africana; filosofia africana.

Abstract: Amos Tutuola (1920-1997) was a pioneering Nigerian writer who revolutionized African literature by writing in English with narrative structure rooted in Yoruba oral tradition. This article investigates the concept of “entity-instrument” in his works *The Palm-Wine Drinkard* (1952) and *My Life in the Bush of Ghosts* (1954), demonstrating how musical instruments emerge as subjects endowed with agency and vital force. The analysis reveals that musical elements become living entities with transformative power, echoing African



epistemologies. The work establishes connections between African folk tales and traditional music, proposing “complementarity” as an alternative to the Western subject-object dichotomy, configuring a communal sonic aesthetic *continuum*.

Keywords: Amos Tutuola; African music; African philosophy.

Introdução

Em *Forest of a Thousand Deamons—a Hunter’s Saga*,¹ D. O. Fagunwa tem o instrumento agidigbo como uma espécie de voz sem a qual ele não pode costurar a referida história: “Meus amigos, como o sonoro provérbio, nós tocamos o *agidigbo*; são os sábios que dançam ao som dele, e os eruditos que entendem sua linguagem. A história que se segue é um verdadeiro *agidigbo*; sou eu quem o tocarei, e vocês, os sábios, que o interpretarão” (Fagunwa, 1982, p. 4, tradução própria).²

Figura 1: *Agidigbo*



Fonte: Thieme, 1967, p. 43

Publicado em 1938, *Forest of a Thousand Deamons* (A floresta de mil demônios, tradução própria), de Daniel Olorunfemi Fagunwa, é considerado o primeiro romance lançado integralmente na língua iorubá. Posteriormente, em 1968, a história foi traduzida para o inglês por Wole Soyinka, o que deu acesso, àqueles não falantes da língua iorubá, de experimentar uma narrativa que, no âmago da cultura, é contada, como subscreve Fagunwa, por um mestre de seu povo – o *agidigbo*, um instrumento musical. A tradução se dá a partir de uma oralidade vívida,

¹ *Ogboju Ode Ninu Igbo Irunmale*.

² “My friends all, like the sonorous proverb do we drum the agidigbo; it is the wise who dance to it, and the learned who understand its language. The story which follows is a veritable agidigbo; it is I who will drum it, and you the wise heads who will interpret it”.

soletrada pela experiência, rumo à escrita, em que, entretanto, elementos fundamentais à performance da contação de histórias não são deixados de lado. Fagunwa também entende essa trama como antifonal, visto que os leitores deverão participar ativamente do enredo, incorporando-o em vestimentas e à dança que encenarão ao ensejo desse encontro: o da língua tocada.

É consenso no universo da literatura iorubá que Fagunwa seria o predecessor de Amos Tutuola quando nos referimos a certa visão alucinógena de multimundos encantados e desencadeados no esteio da riquíssima oralidade iorubá, especialmente quando em contraste com a literatura ocidental, herdeira de mundos pelos quais, mal ou bem, já transitamos. Isso quer dizer que, surpreendentemente, a criatividade de Tutuola, irmanada à de Fagunwa, parece transbordar das páginas de sua prosa e penetrar a dimensão que ele pontua, tamanha é sua cumplicidade com a dinâmica oral que permeia a existência de seu povo. Citado por Adélékè Adéèkó, em *Arts of Being Yoruba*, Emmanuel Obiechina complementa:

A singularidade do trabalho de Tutuola reside em sua habilidade de assimilar elementos peculiares à tradição oral com elementos peculiares à tradição literária: em outras palavras, em impor uma organização literária sobre um material narrativo essencialmente oral (Obiechina *apud* Adéèkó, 2017, p. 52, tradução própria)³

“As obras de Fagunwa e Tutuola advêm de uma tradição viva” (Irele *apud* Adéèkó, 2017, p. 53, tradução própria),⁴ e, em função disso, por ter sido um pioneiro, no que concerne ao povo iorubá, na tarefa de “manusear” a oralidade e rearranjá-la em páginas escritas, que cito Fagunwa antes de adentrar o controverso – sobretudo para alguns críticos nigerianos⁵ – universo de Tutuola. Pretendo, entretanto – como o fiz na reduzida menção à Fagunwa – me ater à musicalidade desse universo, à forma como o sagaz autor se refere aos elementos da oralidade como seus iguais – ou melhor, como personagens ou sujeitos de suas vertiginosas narrativas. E aí reside, em um primeiro momento, a importância de Tutuola e suas fábulas para esse trabalho: o de trazer à baila o ente-instrumento.

³ “The uniqueness of Tutuola’s work rests on his ability to assimilate elements peculiar to the oral tradition with elements peculiar to the literary tradition: in other words, to impose a literary organization upon essentially oral narrative material”.

⁴ “The work of Fagunwa and Tutuola grow out of a living tradition”.

⁵ Segundo Obiechina, “A objeção mais aberta a Tutuola por alguns críticos nigerianos é que ele simplesmente coletou e reaproveitou contos populares conhecidos por todos e os colocou em um inglês semialfabetizado. Nesse sentido, ele é, na opinião deles, não mais original do que um colecionador de selos. Seu trabalho, dizem eles, tem o fascínio da novidade para os europeus que não poderia ter para os nigerianos nativos. Por meio desse tipo de crítica, eles tentam negar-lhe qualquer mérito criativo ou originalidade” (Obiechina, 1990, p. 21, tradução própria). (“The more open objection to Tutuola by some Nigerian critics is that he has merely collected and rehashed folktales known to everyone and put them into semiliterate English. In this sense, he is, in their opinion, no more original than a stamp collector. His work, they say, has the fascination of novelty for Europeans that it could not possibly have for indigenous Nigerians. By this kind of criticism they try to deny him any creative merit or originality”).

Música e conto popular

A respeito da contação de histórias, Obiechina (1990) observa que, além de ser, no conjunto da oralidade, meio de transmissão da cultura, ela “é parte do ritmo sazonal da vida em África, estando profundamente relacionada à ecologia” (Obiechina, 1990, p. 22, tradução própria).⁶ Isto é, no contexto aldeão, após um dia na lavoura, todos se reúnem ao luar sob o fluxo multissonante da contação de histórias, onde podem estar dispostas inúmeras expressões já consagradas pelo repertório daquela ambiência. Nesse sentido, Obiechina acentua que a evolução linguística sob o signo das letras europeias tende a desvalorizar fórmulas cristalizadas como “provérbios, máximas, apotegmas e até epigramas” (Obiechina, 1990, p. 23, tradução própria),⁷ considerando-os vulgares ou pedantes. Essa atitude, segundo o autor, reflete a concepção moderna de que originalidade e individualidade devem expressar-se através de um estilo pessoal. Nas sociedades orais, porém, o uso adequado dessas expressões consagradas é visto como demonstração de maestria retórica e sabedoria ancestral.

Para Obiechina, a literatura de Tutuola, portanto, se insere na categoria de contos populares, o que lhe concede uma maior liberdade de invenção.

Dentro do escopo do conto popular, há bastante espaço para o exercício da imaginação e originalidade individual. Apenas o esboço/contorno de uma história precisa ser conhecido. O narrador pega esse esboço e está completamente livre para embelezá-lo com toda a invenção que puder reunir e, de fato, muito valor é atribuído à sua engenhosidade em improvisar variações novas e interessantes (Obiechina, 1990, p. 33, tradução própria, grifos próprios).⁸

Se reescrevêssemos esse trecho de Obiechina a respeito de Tutuola substituindo o vocábulo conto por *musicalidades africanas*, *narrador* ou *contador* por *músico* e *esboço da história* por *tema musical*, teríamos um enunciado que se conecta à suposição do que seria a música africana e afrodiaspórica. Façamos esse exercício: “Dentro do escopo das *musicalidades africanas*, há bastante espaço para o exercício da imaginação e originalidade individual. Apenas o *tema musical* precisa ser conhecido. O *músico* pega esse tema musical e está completamente livre para embelezá-lo com toda a invenção que puder reunir e, de fato, muito valor é atribuído à sua engenhosidade em improvisar variações novas e interessantes”.

Na obra *Blues People – Negro Music in White America*, Amiri Baraka escreve:

E a improvisação, outra faceta importante da música africana, é certamente um dos elementos mais fortes que sobreviveram na música afro-americana. O próprio caráter das primeiras canções de trabalho sugere que elas eram amplamente improvisadas. E, naturalmente, a própria estrutura do jazz é o enunciado melódico com

⁶ “Storytelling is part of the seasonal rhythm of life in Africa and is closely related to the ecology.

⁷ Proverbs, saws, apothegms, and even epigrams”.

⁸ “Within the scope of the folktale there is plenty of room for the exercise of individual imagination and originality. Only the outline of a story needs to be known. The narrator takes this outline and is completely free to embellish it with as much invention as he can muster, and, in fact, much value is attached to his resourcefulness in improvising new and interesting variations”.

um número arbitrário de respostas improvisadas ou comentários sobre o tema inicial (Baraka, 1999, p. 27, tradução própria, grifos próprios).⁹

O conto popular africano e a música africana, sob essa perspectiva que estamos traçando, se correlacionam em seus predicados mais fundamentais. Talvez estejamos falando, neste caso, de uma coisa só: um discurso músico-linguístico que, sorrateiramente, também se imiscui pela escrita, visto que ambos (conto e música) partem de uma espinha dorsal narrativa, uma célula rítmica, um tema melódico simples, para ganhar corpo a partir de outras contribuições que podem advir de uma série de narradores/músicos/instrumentos ou, no caso da literatura de Tutuola, de apenas um autor.

Podemos ainda citar, a título de exemplo, a *mbira dzavadzimu*, utilizada por alguns grupos étnicos do Zimbábue. Existem vários temas melódicos, com no geral ciclos de quatro partes – que podem se copiar e recopiar indefinidamente no tempo – e que constituem a gramática básica, a linguagem-raiz do instrumento. Esses temas são, dentre outros, *Nhemamusasa*, *Nyamaropa*, *Taireva*, *Gandanga*, e, não raro, cada um deles corresponde também a uma *mbira* de afinação diferente. O interessante é notar que ao aprender a tocar qualquer um desses temas rudimentares, o candidato a *gwenyambira* (aquele que toca a *mbira*) pode adicionar à peça basilar todo e qualquer tipo de camada musical, a depender de sua criatividade e habilidade. Somado a isso, invariavelmente, eles tocam em dupla, gerando uma conversa, um movimento de pergunta e resposta, um contraponto em que uma *mbira* é a *kushaura* (líder) e a outra é a *kutsinhira* (acompanhante).

Esse movimento circular da música africana, reflexo de uma cosmopercepção do tempo circular ou espiralar,¹⁰ bem como da configuração comunitária, refém desse contexto, da comunhão instada pela dinâmica antifonal, está inscrita igualmente na estrutura dos contos populares que Tutuola trouxe à baila. E tal como o repertório elementar da *mbira* pertence ao povo, à comunidade – ou melhor, aos ancestrais,

Não existe [...] um único texto autêntico. O texto esquelético, que incorpora o motivo bem conhecido, está lá e, às vezes, o exemplum subjacente. O narrador individual, usando o primeiro, o constrói por meio de seus próprios métodos. Poderia, portanto, haver tantos textos de uma história quanto há narradores, alguns deles muito bons, alguns indiferentes e outros francamente ruins, dependendo da competência ou falta dela do indivíduo (Obiechina, 1990, p. 33, tradução própria).¹¹

⁹ “And improvisation, another major facet of African music, is certainly one of the strongest survivals in American Negro Music. The very character of the first work songs suggests that they were largely improvised. And, of course, the very structure of jazz is a melodic statement with an arbitrary number of improvised answers or comments on the initial theme”.

¹⁰ Segundo Leda Maria Martins (2021, p. 182), em *Performances do tempo-espiralar*, “Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro”.

¹¹ “There is therefore no single authentic text. The skeletal text, which embodies the well-known motif, is there, and sometimes, the underlying exemplum. The individual narrator, using the former, builds it up by the use of his own methods. There could therefore be as many texts of one story as there are narrators, some of them very good, some indifferent, and others downright poor, depending on the competence or lack of it of the individual”.

A dançante mata dos fantasmas

Amos Tutuola escreveu originalmente em inglês. Um inglês que carrega um sotaque deveras peculiar – iorubá, eu diria, se tivesse familiaridade com a língua africana para afirmar tanto. Mas Ogundipe-Leslie, citada por Francis Nyamnjoh em *Bebendo da cabaça cósmica: como Amos Tutuola pode mudar nossas mentes*,¹² Tutuola “está basicamente falando iorubá, mas usando palavras inglesas” (Ogundipe-Leslie *apud* Nyamnjoh, 2017, n. p.).¹³ Esse notório aspecto linguístico, entretanto, confere aos seus textos um caráter singular, tornando a verborragia do autor ainda mais próxima do que é articulado entredentes.

O livro mais conhecido de Tutuola é aquele que já se tornou, aos olhos de muitos, um clássico do desatino – se tal nomenclatura fosse gênero literário. Estou me referindo ao *The Palm-Wine Drinkard – and his Dead Palm-Wine Tapper in the Deads' Town*, o qual, apenas muito recentemente, em 2024, foi traduzido para o português brasileiro por Fernanda Silva e Sousa (Editora Carambaia) com o título de *O bebedor de vinho de palma: e seu finado fazedor de vinho na Cidade dos Mortos*.

A espinha dorsal, digamos assim, da história é muito simples – e é postulada por Tutuola, como vimos, no título de seu périplo. O mesmo é feito no primeiro parágrafo da narrativa, o que denuncia já na largada sua desconcertante verve criativa:

Eu era um bebedor de vinho de palma desde os 10 anos. Não fazia mais nada na vida além de beber vinho de palma. Naquela época a gente não conhecia outro dinheiro a não ser os BÚZIOS, então era tudo muito barato, e meu pai era o homem mais rico da nossa cidade. [...] Mas quando meu pai percebeu que eu não conseguia fazer mais nada além de beber, ele contratou um fazedor de vinho de palma pra mim; o trabalho dele era só extrair vinho de palma, todo dia. [...] Mas depois de quinze anos de trabalho do meu fazedor de vinho, meu pai morreu de repente e quando completou seis meses de sua morte o fazedor foi até a fazenda de palmeiras num domingo à noite extrair vinho de palma pra mim. Quando chegou lá, ele subiu numa das palmeiras mais altas que tinha para extrair vinho de palma, mas enquanto extraía ele caiu do nada e morreu no pé da palmeira [...] (Tutuola, 2024, p. 6).

Tutuola é capaz de adicionar tantas e múltiplas camadas a seu tema precípuo, aventando uma vastidão de mundos que se justapõem e se interpenetram, que temos a sensação de que aquele contorno inicial, a linguagem-raiz, a célula rítmica elementar de seu enredo se perdeu – ou que não tinha lá muita importância. Ledo engano. Como o jazz ou a música de *mbira*, ela está ali, subjacente a toda essa profusão de harmonias e delírios narrativos, alicerçando suas estripulias, tornando-se mais ou menos perceptível conforme o seu percurso cíclico se desenvolve ou se locomove rumo ao motivo inicial de outrora. Tutuola então se revela um exímio contador de histórias. E nessa ciranda do conto popular, o autor se abastece dos fundamentos da comunidade total, em que o “axé” é premissa onipresente em tudo que existe. Obiechina observa que sob os desígnios do conto popular, os pares de opostos (natural e sobrenatural, abstrato e concreto, físico e metafísico) se diluem. Todas as entidades, sejam da natureza ou expressões das faculdades da pessoa, “como a canção, o riso ou a dança” são

¹² *Drinking from the Cosmic Gourd: How Amos Tutuola can Change our Minds*.

¹³ “is basically speaking Yoruba but using English words”.

humanizadas. “Toda criação é espetacularmente imbuída de força vital, e esta força é constantemente fortalecida pela magia” (Obiechina, 1990, p. 28, tradução própria).¹⁴ Não se trata, entretanto, de um mundo sem lógica ou *nonsense*, e sim de um universo plausível pautado meticulosamente em leis de causa e efeito e imbuído pela “logicidade da crença mágica” (Obiechina, 1990, p. 28, tradução própria),¹⁵ prescindindo, por exemplo, de artifícios como a suspensão de descrédito a fim de ser acessado. Para Obiechina, essa plausibilidade se fortalece no conto popular em função do contador ter um amplo leque de ações ao seu dispor, matizado pelas possibilidades e ritmos da oralidade. Ele está, portanto, “em posição muito melhor para contar uma história mais convincente do que seu homólogo que está usando a escrita” (Obiechina, 1990, p. 28, tradução própria).¹⁶

É sob essa perspectiva, assim, que o ente-instrumento vem à tona. Obiechina (1990) aponta que o universo mágico do autor é um reflexo do próprio mundo tradicional, em que a crença mágica confere ao ser humano os meios para que ele possa ascender a uma reconciliação com o cosmos em face às circunstâncias atribuladas da vida ou às demandas implacáveis da natureza, dotando-o do poder místico que será invocado mediante quaisquer infortúnios, ao encalço, sobretudo, do ritual que, de uma forma ou de outra, é um apelo ao encantamento deflorado em comunidade e acumulado no decurso dos tempos. “A magia, ao coordenar crenças e regular relações pessoais, ajuda a prevenir a desintegração e o colapso dessas sociedades” (Obiechina, 1990, p. 30, tradução própria).¹⁷

Trata-se, portanto, de um cenário que reivindica a integridade, a inteireza, a harmonia, de tudo que é, em constante mobilidade, como frisa Achile Mbembe (2017, p. 250): “[...] para viver, é preciso fugir constantemente à permanência, pois essa é portadora de precariedade, tornando-se vulnerável. [...] a instabilidade, a interrupção e a mobilidade oferecem possibilidades de fuga e escape”. É sob esse ângulo que a magia “atualiza” a existência, revelando a força vital de todas as coisas, colocando aqueles que participam da sociedade, resistentes às intrusões coloniais, em sintonia. *Atualizar*, nesse sentido, é *ritualizar* no rastro da concepção aferida por Malidoma Somé e também por Mircea Eliade¹⁸ – tendo em vista que, segundo o entendimento indígena, os problemas enfrentados pelas pessoas

[...] são importantes apenas porque eles são uma mensagem energética enviada ao mundo visível. Em razão disso, as pessoas vão para esse lugar energético oculto a fim de tentar reparar quaisquer danos ou perturbações que estejam ocorrendo por lá, cientes de que se as coisas encontram a cura lá, elas encontrarão a cura aqui também. O Ritual é a ferramenta principal para abordar esse mundo oculto/invisível de forma a restaurar a estrutura do mundo físico e trazer transformação material (Somé, 1999, p. 23, tradução própria).¹⁹

¹⁴ “All creation is spectacularly imbued with vital force, and this force is constantly strengthened by magic”.

¹⁵ “the logicity of magical belief”.

¹⁶ “he is in a far better position to tell a more convincing story than his counterpart who is using writing”.

¹⁷ “Magic, by coordinating beliefs and regulating personal relationships, helps to prevent the disintegration and collapse of these societies”.

¹⁸ Em *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, Mircea Eliade aborda a mesma questão de maneira similar, a partir de experiências que, sob o signo das religiões, ele denomina de sagradas: “O Tempo de origem de uma realidade, quer dizer, o Tempo fundado pela primeira aparição dessa realidade, tem um valor e uma função exemplares; é por essa razão que o ser humano se esforça para reatualizá-lo periodicamente mediante rituais apropriados” (Eliade, 2008, p. 76).

¹⁹ “are important only because they are an energetic message sent to the visible world. Therefore, people go to that unseen energetic place to try to repair whatever damage or disturbances are being done there, knowing that

Além do conto e da música tradicional africana serem engatilhados por disposições comuns similares – e daí seus construtos análogos –, relegando às narrativas de Tutuola uma estrutura musical; a música – e tudo aquilo que se entende como parte desta esfera, isto é, a dança, o canto, os instrumentos etc. – é elemento recorrente que se dissemina no decorrer do desenvolvimento de seus enredos, concedendo às suas aventuras o semblante de um grandiloquente ritual. Em *Minha vida na mata dos fantasmas*, obra publicada em 1954, esse aspecto é notório. A trama tem início quando o protagonista e narrador da história fica em casa com seu irmão à mercê das duas outras esposas de seu pai, que os desprezam por serem meninos, a ponto de sua mãe, que saía para trabalhar, ter de deixar dois pedaços de inhame cozido devidamente escondidos para que elas não os envenenem. Uma guerra, entretanto, vibrato de muitas contendidas que infestam o continente na época, se aproxima da cidade. O fogo cruzado suscitado pela ocasião e seus disparos e bombardeios contínuos, ao atravessar, como uma onda sonora, os limites naturais da cidade, suas colinas e denso arvoredo, são depurados e, ao invés de soar como um tiroteio, passam a repercutir uma musicalidade extática, sublime, que desencadeia a dança:

Mesmo sendo muito jovens para conhecer o significado do “mau” e do “bom”, nós dois estávamos *dançando* em face ao estrondo das armas dos inimigos que reverberavam pelo quarto no qual comíamos inhame, pois as grandes árvores e as muitas colinas com suas profundas depressões cercavam inteiramente a cidade e transmutavam os assustadores ruídos das armas dos inimigos em algo sublime para nós, e *dançávamos* sob o som sublime das armas dos inimigos (Tutuola, 1994, p. 19, tradução própria, grifos próprios).²⁰

Em Tutuola, a dança, mediante qualquer proposição rítmico-sonora, é algo absolutamente irresistível e tão natural quanto respirar – veremos adiante exemplos mais enfáticos nesse sentido. Mais do que isso, Tutuola já expõe, nesse pequeno trecho, que a natureza é capaz de deslocar parâmetros, enviesar sentidos, processar códigos, sejam eles quais forem. Neste caso, o som foi a matéria, digamos assim, dos caprichos desse arvoredo. Há, percebe-se, agência na mata, que atua qual um filtro, ao sabor de uma lógica inebriante da qual os personagens da história não podem se esquivar.

A guerra, então, ao penetrar a cidade, começa a trazer seus ruídos reais e, atordoados, os personagens em questão fogem, sendo que o protagonista resolve abandonar o irmão mais velho e adentra solitário na mata até que, repentinamente, ele se vê na mata dos fantasmas. Eis então o prólogo de sua vida nessas circunstâncias.

O protagonista embrenha-se por caminhos indistintos, o que inclui ser raptado pelo rei dos fantasmas fedorentos e, para escapar, roubar seu *juju*²¹ no intuito de se transformar

if healing happens there, it will happen here as well. Ritual is the principal tool used to approach that unseen world in a way that will rearrange the structure of the physical world and bring about material transformation”.

²⁰ “Even as we were very young to know the meaning of “bad” and “good” both of us were dancing to the noises of the enemies’ guns which were reverberating into the room in which we were eating the yam as the big trees and many hills with deep holes on them entirely surrounded the town and they changed the fearful noises of the enemies’ guns to a lofty one for us, and we were dancing for these lofty noises of the enemies’ guns”.

²¹ Segundo Ibo Cbanga (2017), “No contexto iorubá, o termo ‘juju’ é frequentemente associado a práticas espirituais e mágicas que envolvem o uso de objetos como amuletos, encantamentos e rituais destinados a influenciar eventos ou proteger indivíduos”. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/juju-magic>. Acesso em: 02 jun. 2025

numa vaca. Essa situação lhe causa mais problemas, visto que essa vaca, que sabemos, na verdade é um ser humano, é desprezada pelas demais vacas e vaqueiros em função de seus modos nada condizentes à manada e termina por ser vendida a uma mulher que deseja sacrificá-la em um ritual para que a filha volte a enxergar. O protagonista, assim, aproveita um momento de desatenção de seus algozes para escapar – muito embora ainda não saiba como desfazer o feitiço que o metamorfoseou em vaca. Ele cai, por engano, em um lago, e ao ver seu reflexo na água em forma de vaca, recupera de imediato sua forma humana. Obiechina observa que, no mundo de Tutuola, “O ser humano tem que lutar muito para garantir um lugar no universo. Ele deve competir com o resto da natureza animada. Ele não é um monarca absoluto exercendo autoridade irrestrita sobre o resto do universo” (Obiechina, 1990, p. 35, tradução própria).²² Pela magia, ele renova sua força vital e, diante de uma ameaça iminente, a metamorfose se pronuncia como o paroxismo dessa lógica, que a um só tempo dissimula sua real identidade e lhe confere meios de driblar o inusitado.

O protagonista de Tutuola é esse sujeito fruindo de “imensa intimidade com diferentes elementos da natureza” (Obiechina, 1990, p. 34, tradução própria).²³ É interessante, nesses termos, dialogar com o sentido da metamorfose, e Obiechina o faz, por exemplo, quando traz à tona as comparações entre Tutuola e Kafka, as quais considera falaciosas, uma vez que a metamorfose em Tutuola não é parabólica, mas o autor a utiliza de forma “literal, para demonstrar a esperança do homem em sobreviver mesmo diante das forças hostis que o cercam” (Obiechina, 1990, p. 36, tradução própria).²⁴

No entanto, podemos fazer um parêntese para ir um tanto mais além, expandindo os frágeis limites das páginas literárias, no intuito de, em seguida, retornar à Tutuola e sua música. Um exemplo real de ser humano que lança mão da metamorfose “de forma literal” para não sucumbir aos limites impostos pela idade, às intempéries naturais ou, enfim, à hostilidade mundana, está em Malidoma Somé. Este conta que sua vó, que morreu em 1981, era uma extraordinária médica tradicional africana. E quando estava mais idosa, para dar conta da labuta diária, ela se metamorfoseava em um cachorro e, de posse desse corpo lépido, podia ir até a lavoura com facilidade.

Licantropia, transmogrificação, a habilidade de assumir um corpo animal, não é uma ciência de externalização. Ela não se exhibe nem se mostra. Minha avó, como cão, não fica por aí demonstrando o quão eficaz ela é, nem dá a qualquer pessoa profana a menor oportunidade de testemunhar sua transformação. [...] Entre os Mossi, os Dagara e os Dogon, assumir a forma de um animal tem vários propósitos interessantes. Um deles é a cura. [...] Geralmente a pessoa transformada entra, primeiro, em um acesso de raiva e pânico. *Um porco pode guinchar incessantemente até que a consciência humana no porco se renda ao fato de que o que ele está tentando dizer não pode ser ouvido como palavras pelos humanos. É quando a cura começa* (Somé, 1993, p. 65, tradução própria, grifos próprios).²⁵

²² “Man has to struggle hard to ensure a place in the universe. He must compete with the rest of animated nature. He is no absolute monarch exerting untrammelled authority over the rest of the universe.

²³ “immense intimacy with different elements of nature”.

²⁴ “Tutuola uses it literally to demonstrate man’s hope for survival even in the teeth of the hostile forces that surround him”.

²⁵ “Lycanthropy, transmogrification, the ability to take on an animal body, is not a science of externalization. It does not display or show off. My grandmother, as a dog, does not go around showing how effective she is, nor

Malidoma Somé revela essas minúcias da tradição, parte de *Ritual – Power, Healing and Community* (1993), ensejando duas questões: a primeira delas reside em elucidar que a magia não é um mero artifício de narrativas inverossímeis, “fantásticas” – como querem fazer crer os aficionados não-africanos de Tutuola –, mas que em África as formas de expressão estão calcadas em dinâmicas funcionais aferradas à vida: uma vida real de contornos próprios e características que sinalizam para comunhão de tudo que há. A segunda questão consiste na compreensão de que não estamos lidando com um debate a respeito de se a metamorfose é um fenômeno possível ou não segundo o cientificismo ocidental, mas o de entender como, numa atmosfera em que a metamorfose é tida como algo corriqueiro, e totalmente possível, de que forma isso afeta nossa hipótese de existência do ente-instrumento. Ou seja, uma pessoa ou um ancestral ou o que quer que seja pode se metamorfosear em um instrumento musical? À luz desses pressupostos, é evidente que sim.

De volta a Tutuola, o protagonista da história, perambulando pela mata dos fantasmas, exaurido após três meses sem dormir, resolve, diante de uma chuva torrencial intermitente, imiscuir-se em um tronco oco com uma entrada em uma extremidade, ainda que sem saída na outra, a fim de abrigar-se e descansar. Um fantasma sem moradia, entretanto, tem a mesmíssima ideia. Ao perceber que o tronco já está ocupado por um homem, decide vedá-lo e carregá-lo consigo nos ombros. Uma cobra também se esgueira pelas sinuosidades do diminuto espaço, e em face de qualquer trepidação exterior, agita-se no interior do tronco e submete o herói de Tutuola a um sofrimento inaudito.

Mas como esta cobra também era assustadora para mim, então eu estava chorando mais alto que antes, e quando o fantasma sem moradia estava ouvindo minha voz dentro deste tronco, ela ressoava como uma música arrebatadora para ele, então ele começou a dançar a dança dos fantasmas e cambaleando aqui e ali no mato como se estivesse intoxicado por algum tipo de bebida deles que era a mais forte de todas as suas bebidas e que era bebida apenas por “Sua Majestade” o rei da “Mata dos Fantasmas”, os fantasmas reais e proeminentes. O fantasma sem moradia que estava carregando o tronco pensou que era este tronco que ele estava carregando que estava tocando a sublime música. Mas enquanto ele carregava o tronco, dançando e cambaleando, ele encontrou mais de um milhão de “fantasmas sem moradia” de seu tipo que estavam ouvindo meu choro como um rádio (Tutuola, 1994, p. 51, tradução própria).²⁶

Eis como na mata dos fantasmas a música é uma demanda, a dança seu mais óbvio desenlace, ou melhor, parte a ela inerente, e mesmo uma expressão sônica não encarada como tal torna-se ali uma impensável fanfarra, incitando um carnaval moribundo de fantas-

does she give any profane person the remotest opportunity to witness her transformation. [...] Among the Mossi, the Dagara and the Dogon, taking the shape of an animal has several interesting purposes. One is healing. [...] Usually the transformed person goes, at first, into a fit of rage and panic. A pig might squeal incessantly until the human consciousness in the pig surrenders to the fact that what he is trying to say cannot be heard as words by humans. This is when the healing begins”.

²⁶ “But as this snake was also fearful to me too, then I was crying louder than before, and when the “homeless-ghost” was hearing my voice inside this wood, it was a lofty music for him, then he started to dance the ghosts dance and staggering here and there in the bush as if he was intoxicated by a kind of their drink which was the strongest of all their drinks and which was drunk only by “His Majesty” the king of the “Bush of Ghosts”, the royal and prominent ghosts. The homeless-ghost who was carrying the wood away thought that it was this wood

mas, em que o gemido do protagonista e o *groove* que ele reverbera pelo tronco nos remete a *Raheem*, personagem do filme do Spike Lee *Faça a coisa certa*²⁷ (1989), que, em vez de um tronco dentro do qual um ser humano geme de dor, carrega um *boombox* que toca *Fight the Power* do grupo de hip hop estadunidense *Public Enemy*. Isso, todavia, não é uma mera comparação, mas uma suposição sob o signo de uma episteme indígena, uma vez que, na cultura iorubá,

Odùà cria a terra. *Obàtálá* cria todas as criaturas do *òrun* cujos doubles serão encarnados na terra. [...] cada pessoa “tem duas almas guardiãs, uma residente em sua cabeça e a outra no *òrun*. A do *òrun* é sua contraparte espiritual individual ou seu doble (Santos, 1986, p. 60).

De acordo também com Rowland Abiodun (2014) em *Yoruba Art and Language—Seeking the African in African Art*, *Orí-inú* é a cabeça espiritual interior, vinculada ao *orun*, ao passo que *Orí-òde* é a cabeça física exterior, a representação física e visível do *Ori-inú* que reside no *aye*. Na mata dos fantasmas, talvez, Tutuola esteja decalcando a seu bel prazer essa dimensão em duplicata. Em que o “fantasma sem moradia” é o doble de um *Raheem* qualquer, e o tronco, onde se engalfinham homem e cobra, um arremedo, no *orun* do *boombox*, aparelho de som popular como via de explosão músico-discursiva nos anos de 1980 e 1990 nos Estados Unidos, e que, na trama de Spike Lee está, sem dúvida, imbuído de excessiva potência vital, detonando uma dança que absorve e sublima inúmeras pulsões. *Faça a coisa certa* é um filme tenso, em que o calor exalta os ânimos e a água reconcilia a comunidade por um brevíssimo momento às custas de um hidrante de rua. Mas os poderes instituídos não querem reconciliação – ou música. E fomentam mais uma guerra da qual alguns acabarão escapando esgueirando-se pela mata dos fantasmas. Pouco importa, nessa analogia, se Tutuola escreve (ou conta) sua história na década de 1950 e Spike Lee se inspira nos anos de 1980: sob essa lógica o tempo é outro, não linear, e esses dois eventos, a despeito da aparente disparidade, são pura confluência cósmica – afinal, o herói de Tutuola, como ele sugere no início, está fugindo de um estado de guerras que compreendem, dentre outras, “guerras de escravos” em “mercados famosos”, ou seja, negros escravizados que foram desovados nas Américas, qual espectros, desprovidos de identidade a deambular pelos acontecimentos diante dos quais não tinham o menor arbítrio. As musicalidades africanas capturam todos os tempos na experiência. Experiências que entram em contato no vórtice de um ensejo espiralar, *atualizando* mais e *intelectualizando* menos, como observou Obiechina ou Somé, tendo em conta que um grande ritual subjaz todas elas. Não é à toa que Obiechina, a respeito do texto de Tutuola, pontua que “o ritmo coloquial dos discursos, especialmente as observações intercaladas e repetições, dá a sensação [...] do tipo de canto incantatório irregular que às vezes se ouve em um local de sacrifício ritual” (Obiechina, 1990, p. 47, tradução própria).²⁸

Música gera movimento. Um movimento que se propaga a perder de vista, alcança todas as cidades dos fantasmas e deflagra mais movimento – revoluções, levantes no *àiyé*. A música é o lócus por excelência em que a imaginação culmina em realização; sobretudo, sob

which he was carrying away that was playing the lofty music. But as he was carrying the wood away, dancing and staggering on, he met over a million “homeless-ghosts” of his kind who were listening to my cry as a radio”.

²⁷ *Do the Right Thing*.

²⁸ “the colloquial rhythm of the speeches, especially the interjected remarks and repetitions, does give the feel [...] of the kind of irregular incantatory singing that one sometimes hears at a place of ritual sacrifice”.

o “paradigma fantasmal” o qual “não existe reversibilidade nem irreversibilidade do tempo. O que conta é o desenrolar da experiência. As coisas e os acontecimentos envolvem-se uns nos outros” (Mbembe, 2017, p. 252).

À cata do fazedor de vinho de palma

No embalo dessa dança de fantasmas na mata e sua *boombox*-tronco, retornemos ao exame detido da mais afamada e lida obra-prima do mestre Tutuola: *O bebedor de vinho de palma*, tendo em conta, sobretudo, seus desdobramentos a reboque do ente-instrumento, nosso ponto de convergência nesse trabalho.

O herói dessa história, como vimos, precisa recuperar seu fazedor de vinho de palma. Os detalhes no enredo são abundantes, como o são em qualquer conto do autor. Portanto, vamos nos deter àqueles que nos interessam. Logo de início, após se encontrar com um deus, que não passava de um velho comendo com a esposa, este lhe promete que terá seu fazedor de vinho de volta, desde que ele capture a Morte com uma rede. Quando o herói chega à casa da Morte, entretanto, ela não está em casa, mas em sua horta de inhame. “[...] eu encontrei um tamborzinho deitado na varanda, daí batuquei para Morte como sinal de saudação” (Tutuola, 2024, p. 9). Furiosa com aquela aparição de um homem vivo, a Morte “[...] mandou, com uma voz peculiar, que as cordas do tambor me amarrassem; de fato, as cordas do tambor me apertaram tanto, que eu mal conseguia respirar” (Tutuola, 2024, p. 9). Como o narrador, que se diz um homem-*juju*, portador dos *juju* de seu pai e dos dele, a Morte também é investida de tanto poder que o transmite aos elementos ao redor, dando ordens ao “tamborzinho” e suas cordas. O tamborzinho aqui é quase um humanoide, em que as cordas são, por ora, seus braços. E a Morte, inevitavelmente, enseja um falso clichê – visto que não se trata disso – é parte da vida, da gira, desse imbróglio, sendo mais um personagem nessa teia de eventos encarnados.

Depois de muitas peripécias pela mata, de caminhar infatigáveis de vilarejo em vilarejo, o homem-*juju* e sua esposa se veem encurralados por uma criatura chamada “meio-bebê” e que, como um parasita, não os deixa em paz: “Ah! Como a gente podia escapar desse meio-bebê? [...] ouvimos um som que parecia de uma música que tocavam em algum lugar da mata e ele falou pra gente carregar ele até o local onde a gente estava ouvindo a música” (Tutuola, 2024, p. 30, grifos próprios).

O som, que parece uma música, são as vozes concatenadas de três criaturas: Tambor, Canção e Dança. “Quando carregamos ele até o local, lá nós vimos criaturas que a gente chama de Tambor, Canção e Dança em pessoa e essas três criaturas eram criaturas vivas que nem a gente” (Tutuola, 2024, p. 30).

Quando o Tambor começou a se batucar sozinho era como se cinquenta homens estivessem batucando, quando a Canção começou a cantar, era como se cem pessoas estivessem cantando juntas, e quando a Dança começou a dançar o meio-bebê começou também, minha esposa, eu e os espíritos etc., a gente estava dançando com a “Dança” e ninguém que ouvisse ou visse esses três companheiros ficava sem acompanhar eles para onde quer que fossem. Daí todos nós ficamos acompanhando os três companheiros e dançando com eles. E acompanhamos os três companheiros e dançamos por cinco dias, sem comer nem parar sequer

uma vez, antes de a gente chegar no local que essas três criaturas construíram em forma de casas de barro (Tutuola, 2024, p. 30).

Esse Tambor, como o narrador enfatiza, juntamente com a Canção e a Dança, é um sujeito com letra maiúscula. Um ente-instrumento, investido de um poder que o faz soar como 50 homens, transmitindo, como seus companheiros, sua força vital, seu *axé*, a tudo e a todos que irrompem pelas imediações:

A gente não queria ir atrás deles naquele lugar, *mas não dava pra se controlar porque a gente estava dançando junto com eles*. Daí ninguém nesse mundo podia batucar no tambor como o Tambor batucava; ninguém podia dançar como a Dança dançava e ninguém podia cantar como a Canção cantava (Tutuola, 2024, p. 31, grifos próprios).

“No ato de dançar”, como diz Mbembe (2017, p. 242), vidas “irão provisoriamente perder a lembrança daquilo que as amarra. [...] Libertam-se, por assim dizer, de seus corpos, para melhor enfrentarem as figuras mal esboçadas [...]”. Algumas páginas adiante, Tutuola continua a revelar a ubiquidade da música em alguns vilarejos daquele mundo espectral. Na Ilha-Fantasma, por exemplo, as pessoas, afora “plantar a própria comida [...] não tinham mais o que fazer além de tocar música e dançar” (Tutuola, 2024, p. 38). O narrador salienta de que se tratava de criaturas vivendo em perfeita harmonia, ensejando uma comunidade fascinante, e, provavelmente, em virtude dessa coesão, “elas tocavam música e dançavam o dia todo e a noite toda” (Tutuola, 2024, p. 38).

Em um dado momento dessa história de muitas andanças, o homem-*juju* e sua esposa são perseguidos por uma árvore branca que os fotografa e tenta capturá-los para o seu interior. Após venderem o medo e a morte, eles adentram a tal árvore, onde uma anciã os recebe a fim de ajudá-los, tratá-los, curá-los, os apresentando a um outro mundo. Neste mundo, eles se deparam com um grande salão de dança que, além de estátuas dos indivíduos que passaram por ali, incluindo eles, há uma multidão de mais de 300 pessoas.

Esse lindo salão tinha todo tipo de comida e drinque, mais de trinta palcos com orquestras, músicos, dançarinos e sapateadores. As orquestras estavam muito ocupadas. As crianças de 7 a 8 anos estavam dançando e sapateando no palco ao som de canções melodiosas e também cantavam num tom suave, dançando sem parar até o amanhecer (Tutuola, 2024, p. 56).

Os diversos universos dessa história são infinitudes de tramas que deflagram sucessivas tramas: o eco sonoro, os harmônicos ressonantes do tambor ou da *mbira*, os *overtones*, como mundos microtonais dentro de mundos que guardam mais mundos, que ressoam presenças e vozes, estejam elas no que parece ser uma dimensão real ou dentro de uma árvore, uma microdimensão acústica que espelha ou cede espaço a outras possibilidades – possibilidades amparadas, cumpre observar, neste caso, na ludicidade infantil, em que as crianças, como os *Ibeji*, fertilizando as malhas da imaginação, sem medo dessa frequência criadora, dão o tom de um sistema que dança até o raiar do dia. Após a cura no útero desse ente-natural, que crava literalmente suas raízes na terra, os personagens são repentinamente cuspidos de volta para mata.

Mais adiante, encontram uma jovem mulher, de estatura colossal, que os leva para Mata Vermelha onde tudo é vermelho, inclusive eles quando a adentram.

“Ela não era gente, não era espírito, então o que é que ela era?” Ela era a “Dança” (a moça que levou a gente até a Cidade-Vermelha) e vocês vão lembrar de quando eu falei desses três companheiros antes: TAMBOR, CANÇÃO E DANÇA. [...] e quando o Tambor começou a tocar todas as pessoas que tinham morrido centenas de anos antes se levantaram e vieram testemunhar o Tambor tocar; e quando a Canção começou a cantar todos os animais domésticos daquela nova cidade, os animais da mata, as cobras, chegaram perto pra ouvir a Canção em pessoa, e quando a Dança (aquela moça) começou a dançar, todas as criaturas-da-mata, os espíritos, as criaturas-da-montanha e todas as criaturas-do-rio vieram até a cidade pra ver quem estava dançando. Quando esses três companheiros começaram a agir juntos, todo o povo da nova cidade, todo o povo que tinha saído do túmulo, animais, cobras, espíritos e outras criaturas sem nome ficaram dançando junto com esses três companheiros, e foi nesse dia que eu vi cobras dançando mais do que seres humanos ou outras criaturas. Quando todo o povo da cidade e as criaturas-da-mata começaram a dançar juntos, ninguém conseguiu parar por dois dias. E o Tambor ficou tocando até ele chegar no céu, antes de perceber que ele tinha saído do mundo e, desde aquele dia, ele não pôde voltar de novo pro mundo. A Canção cantou até entrar em um rio imenso de forma inesperada e ninguém mais viu ela de novo, enquanto a Dança ficou dançando até virar uma montanha e não apareceu pra mais ninguém desde aquele dia, daí os mortos que levantaram da cova voltaram pro túmulo [...] (Tutuola, 2024, p. 71, grifos próprios).

Tambor, Canção e Dança despontam aqui como verdadeiras encarnações de uma energia criadora acumulada e enfim desatada graças ao arrebatador poder do som – irrefreável – que essas três entidades vivas harmonizam e lançam ao mundo como uma bomba de força vital que varre tudo aquilo que encontra pela frente. Na terra, essa bomba é sentida com mais intensidade, daí que as criaturas rastejantes, como as serpentes, dançam melhor que todas as outras. E isso não é mito, é fato. Os animais rastejantes, como reptéis ou anfíbios, de fato se aproximam com entusiasmo ao som de qualquer instrumento tocado ao ar livre nas regiões onde habitam. Na Tanzânia, existe a expressão em suaíli *Kumtoa nyoka pangoni* que significa “Tirar a cobra da toca”, o que se faz executando-se um instrumento, geralmente a zeze.²⁹ A audição da terra, portanto, é mais sensível à música, ao ritmo ou ao discurso-rítmico, do que a qualquer outro “ruído”. Não é à toa que a música/musicalidade, bem como os instrumentos musicais são componentes imprescindíveis a qualquer ritual. O Tambor, a Canção e a Dança tocam a terra, a morada dos mortos que, por sua vez, ressuscitam. E a multidão dança na esteira daquele arroubo sônico, por dias a fio, numa espécie de trégua comunal, em que toda espécie de hostilidade foi, por seu lado, banida – a fuga, o medo, a morte, a escravidão, as guerras, a opressão colonial – e a música, protagonizada pelas três entidades em questão, é a única soberana. Daí tanta música, dança e batuque, poderíamos aventar, na busca de nós negros, afrodescendentes nas Américas, pela liberdade. A liberdade, eu diria, reside na comunidade total.

Instrumentos não são só entidades como são partes intrínsecas da natureza – e para lá eles regressam. A música, portanto, nesse contexto e naquele africano tradicional, não é de ninguém, não tem autoria. Ninguém bate o Tambor, o Tambor simplesmente bate. Ninguém canta a canção. A Canção simplesmente canta. Ninguém dança a Dança, a Dança simplesmente dança – e essas três entidades simplesmente confluem. Essa perspectiva diz muito sobre as rédeas que as “autoridades” da música encarada sob uma perspectiva eurocêntrica sempre quiseram infligir a todo tipo de música. É preciso *deixar fluir* qualquer coisa de intui-

²⁹ Harpa tradicional *Wagogo*.

tiva, sugestiva, clarividente, a fim de que a música, seja ela de que sociedade for, faça sentido no âmago desta, sendo sua expressão, ao invés de expressão dos anseios de uma dada elite que, há séculos, a controla. A Dança, aliás, que Somé (1994) diz ser o último refúgio da dor em um funeral – ou seja, por mais aferrada que a dor esteja ao espírito, ela não consegue resistir aos caminhos da dança, que expurga todo lamento do corpo –, retorna, na história de Tutuola, para as colinas. E, talvez por isso, por estarem rodeados por colinas e natureza farta, os irmãos do suposto outro conto, o *Minha vida na mata dos fantasmas*, em face à guerra que se desenrola para além dos limites de seu vilarejo, encontram munção na dança para, momentaneamente, escapar. Essa, cumpre observar, é uma tônica na História do continente, especialmente no que toca à independência das nações africanas. A música e a dança foram os principais ardis utilizados pelo povo para minar as forças coloniais epistemicidas e genocidas. No Zimbábue, a *Chimurenga* prevaleceu sob esses auspícios como via de autoemancipação popular. A palavra é entendida tanto como luta revolucionária quanto como uma forma de fazer musical profundamente inspirada na tradição de *mbira* – a despeito do verdadeiro significado da palavra remeter à terra, aos ancestrais, e ao ciclo da vida, já que é uma referência ao ancestral Murenga Pfumojena Sororenzou, um dos arquitetos e fundadores do *Grande Zimbábue*. *Chi-Murenga*, portanto, quer dizer “no estilo de Murenga”, ou “fazer como Murenga”, à semelhança, assim, desse impávido ancestral, restituindo à terra a quem é de direito.

Em virtude dessa cultura de resistência, capitaneada pela música que, basicamente, funcionava transmitindo mensagens sônicas aos guerrilheiros por vezes via rádio – às barbas dos invasores, que nada entendiam do vernáculo – e engajando a população na luta ao salientar elos comunitários sensório-místico-transcendentais (elos, aliás, capazes de burlar a morte), sem os quais não seria possível fomentar uma identidade coletiva, instilando o Tambor a ressoar qual 50 homens, o povo expulsou os capangas da colonização. Mais significativo do que essa luta para a história em questão, entretanto, é a experiência da África do Sul. Lá, em meio à guerra de libertação pelo fim do regime do *apartheid*, os sul-africanos conceberam uma dança de protesto chamada *toyitoyi*. E foi dançando, pisoteando o chão no compasso das *freedom songs*, saltitando amotinados em rota de colisão com esquadrões racistas – de homens pálidos tão impassivos quanto perplexos, ainda que fortemente armados – que a coletividade intimidou, constrangeu e amedrontou esses paladinos do horror. Obiechina (1990) observa que longe de ser vítima passiva de um mundo hostil, o africano se vê – o que é refletido nos contos populares –, como alguém cujas habilidades e engenhosidade mental para enfrentar qualquer adversidade são enormes. Ele reconhece os perigos que o cercam, mas confia profundamente em seus predicados pessoais, gestados coletivamente, em face às forças que o constroem. A vitória do herói, portanto, nessas narrativas, é o triunfo da humanidade.

O herói triunfante se vê como membro de uma comunidade cujo bem-estar e sobrevivência são também os seus próprios. Embora se reconheça como um indivíduo com um destino individual, ele também está ciente de que não pode realizar esse destino fora da estrutura de sua comunidade. A preocupação da comunidade torna-se sua preocupação e seu egocentrismo é fortemente temperado com altruísmo. O africano tradicional extrai força de seu grupo e então ajuda a sustentar o grupo por meio de sua contribuição individual (Obiechina, 1990, p. 40, tradução própria).³⁰

³⁰ “The triumphant hero sees himself as a member of a community whose well-being and survival are also his own. Even though he recognizes himself as an individual with an individual destiny, he is also aware that he can-

A comunidade, por fim, é a primeira e última razão pela qual a vida é vivida, representada, expressada, cantada, tocada, sentida, imaginada da maneira que é. Eis que o instrumento musical, como rebento legítimo dessa vida, serve, em verdade, precipuamente, à unidade comunal e, nesse trânsito, à mobilidade incutida nesse afã de coletivizar, expressando-se, no ventre da dinâmica que se dá no entrelaçamento relacional, como o som. “Nomeadamente os sons, pelo seu singular desenrolar e o seu encadeamento uns nos outros, tem uma capacidade de envolvimento que os religa à matéria alada” (Mbembe, 2017, p. 242).

A música, ao ser movimento que implode barreiras, é, simultaneamente, busca, enredo e trama de relações entre entes, sejam eles quais ou quantos forem, visto que essa arena é, sobretudo, inclusiva. Todos estão, de antemão, convidados. Como parte essencial dessa folia sobre as fimbrias de um horizonte ora aqui, ora alhures, o instrumento musical é, então, maculado por vitalidade pungente, tornando-se guerreiro ressonante na luta em prol da comunidade, esteja ela no micro ou no macro espaço, desde os tempos mais remotos, num esforço de restauração perene sob o fluxo energético dos acontecimentos, remetendo, nesse transe, à voz dos ancestrais, nosso mais precioso elo comunitário. Assim, atualizamos. Assim ritualizamos. Em tom sacrificial. E seguimos.

Como reforça o nigeriano K. C. Anyanwo (1987, p. 249), a perspectiva africana interpreta o mundo através da arte, percebendo-o como um campo de força vital ou um *continuum estético* que elimina dualidades ao unificar polaridades. Nessa concepção, todas as forças vitais confluem. O africano reconhece, assim, qualidades comuns entre todas as coisas, independentemente de suas diferenças aparentes. No universo da metamorfose, as forças se transformam de forma contínua. A percepção de espíritos em árvores, rios e florestas não é mero delírio, mas intuição sobre a interpenetração entre espírito e mundo, já que não há separação entre *eu* e mundo, mente e corpo, observador e observado.

Mais do que falar de subjetividade do ente-instrumento em Tutuola, assim, poderíamos falar de complementaridade, uma vez que a subjetividade, pressupondo as características do sujeito, do observador, presume uma oposição à objetividade que, do mesmo modo, designa o objeto, o observado, e tais pares de opostos se dissipam nesse contexto singular africano. Essa complementaridade seria parte desse campo de forças no qual tudo que existe está imbricado, enovelado, conectado – e se por acaso não estiver, nesse tom, pulsando, é repentinamente contaminado por vitalidade, ou “empestado”, para citar Antonin Artaud (1999) em *O teatro e seu duplo*. Essa analogia entre Artaud e Tutuola, em verdade, é falha, pois, egresso de epistemologias ocidentais, o francês não sugere uma reconciliação, mas um embate em face à tragicidade da condição humana, esta que é gerida sobre as veleidades de um universo cartesiano.

Não há máscaras para serem retiradas em Tutuola, o mundo já está, de antemão, descortinado, desmascarado, pelo avesso, de vísceras expostas, realizando-se nesses termos. Cabe a todos os entes insuflados de força vital e, por conseguinte, ao embalo de seus próprios atributos, como o som, conceder sentido a esta aldeola: e esse é, exatamente, o *continuum estético* a que se refere Anyanwo (1987). A busca por sentido expressa na comunidade, servindo para seu equilíbrio, em conluio com a natureza, ativando, logo, configurações rituais, é o fusível desse périplo.

not work out that destiny outside the framework of his community. The concern of the community becomes his concern and his egocentricity is strongly tempered with altruism. The traditional African draws strength from his group and then helps to sustain the group by his individual contribution”.

Referências

- ABIODUN, Rowland. *Yoruba Art and Language: Seeking the African in African Art*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- ADÉÈKÓ, Adélékè. *Arts of Being Yoruba*. Bloomington: Indiana University Press, 2017. Disponível em: <https://www.perlego.com/book/568328>. Acesso em: 11 jun. 2025.
- ANYANWU, K. C. The Idea of Art in African Thought. In: FLØISTAD, Guttorm. (ed.). *African Philosophy*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1987. p. 235-260.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARAKA, Amiri. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: Harper Perennial, 1999.
- CBANGA, Ibo. Juju. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. [S. l.]: Encyclopaedia Britannica Inc., 2017. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/juju-magic>. Acesso em: 2 jun. 2025.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FAGUNWA, Daniel Orowole. *A Forest of a Thousand Daemons: An Hunter's Saga*. Tradução de Wole Soyinka. San Francisco: City Lights Books, 2013. *E-book*.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- NYAMNJOH, Francis B. *Drinking from the Cosmic Gourd: How Amos Tutuola can Change our Minds*. Bamenda: Langaa Research & Publishing CIG, 2017.
- OBIECHINA, Emmanuel N. *Language and Theme: Essays on African Literature*. Washington: Howard University Press, 1990.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a Morte: Pàdè, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- SOMÉ, Malidoma. *Of Water and the Spirit: Ritual, Magic, and Initiation in the Life of an African Shaman*. New York: Penguin Compass, 1994.
- SOMÉ, Malidoma. *Ritual: Power, Healing, and Community*. New York: Penguin Compass, 1993.
- SOMÉ, Malidoma. *The Healing Wisdom of Africa: Finding Life Purpose through Nature, Ritual and Community*. New York: Penguin Putnam, 1999.
- THIEME, Darius L. Three Yoruba Members of the Mbira-Sanza Family. *Journal of the International Folk Music Council*, [s. l.], v. 19, p. 42-48, 1967. DOI: <https://doi.org/10.2307/942184>.
- TUTUOLA, Amos. *The Palm-Wine Drinkard; And, My Life in the Bush of Ghosts*. New York: Grove Press, 1994.
- TUTUOLA, Amos. *O bebedor de vinho de palma: e seu finado fazedor de vinho na Cidade dos Mortos*. Tradução de Fernanda Silva e Sousa. São Paulo: Carambaia, 2024.