Macunaíma – Eine Rhapsodie

Annelie M Scheider

During the first decades of the 20th century emerges a Brazilian artistic movement that aims to break with the cultural models imported from Europe. As a landmark one may cite the *Week of Modern Art* in São Paulo and Mário de Andrade as one of its main figures. His novel *Macunaíma* stands for one of the central pieces of modern Brazilian literature and was considered by Andrade as a literary rhapsody. This article aims to compare the formal elements of the rhapsody with the actual text written in 1928.

Key words: Macunaíma; Mário de Andrade; rhapsody.

1 Einleitung

Zu Beginn der 20er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts befand sich Brasilien in kultureller Aufruhr. Die Unabhängigkeit von Portugal war seit einhundert Jahren erreicht und seit einigen Jahrzehnten war auch die Sklaverei abgeschafft. Nun galt es, Brasilien auch in kultureller Hinsicht von Europa zu lösen und eine eigene kulturelle Identität zu schaffen. Hierzu wurde 1922 die *Semana de Arte Moderna* in São Paulo veranstaltet. Mitinitiator war Mário de Andrade, der einige Jahre später das Buch *Macunaíma* verfasste, welches in diesem Aufsatz thematisiert werden soll. Im ersten Teil sollen daher zunächst der Zeitgeist und der soziokulturelle Kontext, aus denen heraus das Buch entstanden ist und die dadurch bedingten Intentionen de Andrades verdeutlicht werden.

Macunaíma ist bis heute mehrfach reediert worden, wobei Andrade das Vorwort immer wieder neu verfasste und darin neue Aspekte seines Werkes thematisierte. Er stellte jedoch von vornherein klar, dass es sich bei seinem Buch *Macunaíma* nicht um einen Roman sondern um eine Rhapsodie handele. Dieser Aspekt soll im zweiten Teil dieses Aufsatzes untersucht werden, indem zunächst die Charakteristika einer Rhapsodie im allgemeinen dargestellt und dann auf das Buch übertragen werden.

2 Modernismus und Nationalismus in Brasilien zu Beginn des 20. Jahrhunderts

2.1 Geistige Situation - „Brasileirismo“

Anders als vergleichbare Strömungen in Literatur, Musik und bildender Kunst, die im Europa der Zwischenkriegszeit unter der Bezeichnung „Avantgarde“ oder, allgemeiner, „Modernismus“ entstanden sind, waren die modernen intellektuellen Bewegungen in Lateinamerika – Brasilien kann hierfür als repräsentatives Beispiel stehen – weitaus stärker als in Europa mit dem Bestreben nach der Konstruktion von nationaler Identität verbunden. Zahlreiche zunächst von Europa ausgegangene künstlerische und intellektuelle Bewegungen wurden nachhaltig in Brasilien rezipiert, ihre Konzepte und Positionen von lateinamerikanischen Intellektuellen und Künstlern angeeignet oder transformiert.[i] Schriftsteller wie Mário de Andrade, Graça

Annelie M Scheider studierte Regionalwissenschaften Lateinamerika an der Universität zu Köln: E-mail: anneliescheider@yahoo.de

© Revista Contingentia
ISSN 1980-7589

Aranha, Oswald de Andrade und Ronald de Carvalho, Komponisten wie Heitor Villa-Lobos, Ernani Braga und Fructuoso Vianna, bildende Künstler wie Emiliano di Cavalcanti, Anita Malfatti und Vicente do Rego Monteiro, verfolgten die ästhetische Neuformung Brasiliens in der Befreiung der Kunst, die sie durch Akademismus und Provinzialismus bedroht sahen.[ii]

So sollte neben der Demonstration von Ablehnung gegenüber der kolonialistisch geprägten portugiesischen Literatur und der diesem Geist verpflichteten brasilianischen Literatur des Kaiserreiches, mit den europäischen Traditionen gebrochen werden um die Moderne als rein brasilianisch definieren zu können. In der Literatur sollte sich nun zu einer eigenen Identität und Kultur hingewendet werden.[iii] Jegliche der Romantik der Kolonialzeit verpflichtete Ästhetik und die ihr anhaftenden akademischen Konventionen und pathetische Noblesse galt es mit allen Mitteln zu überwinden.[iv]

Diese Entwicklungen sind nicht zuletzt als das Resultat sozialer, politischer und wirtschaftlicher Umbrüche seit dem Beginn der Republik anzusehen. Sie waren gekennzeichnet durch das Bemühen um die Bewältigung einer kolonialistischen und monarchistischen Vergangenheit, mit der Sklaverei als einem ihrer dunkelsten Kapitel, das es wie ein kollektives Trauma zu bewältigen galt – ähnlich wie die Katastrophe des Ersten Weltkriegs eine zentrale Rolle für die Entstehung der europäischen Avantgarden spielte – und vor diesem Hintergrund die Forderung eines radikalen Bruchs mit der Vergangenheit. Der experimentierfreudige literarische Modernismus Brasiliens mit seinen national-nativistisch-folkloristischen Komponenten (Aufwertung der eigenen brasilianischen Identität, Geschichte, ethnischen Vielfalt und Folklore[v]) gilt als Sonderfall des lateinamerikanischen Expressionismus. Der bedeutendste literarische Vertreter des Modernismus war Mário de Andrade (1893-1945), ein einflussreicher Lyriker, Prosaist und Wissenschaftler, dessen Essays über Literatur, Kunst, Musik und brasilianische Folklore wegweisend waren.[vi]

2.2 Semana de Arte Moderna 1922

Als ‚Geburtsstunde' des Modernismus in Brasilien markierte die im Februar 1922 in São Paulo abgehaltene *Semana de Arte Moderna* einen bedeutenden Wendepunkt für Literatur, Musik und bildende Kunst und war die erste offizielle Veranstaltung einer bis dahin noch heterogenen Avantgarde. Ihre Wortführer forderten den radikalen Bruch mit der Ästhetik und den Kunstwerken der Vergangenheit, um eine unabhängige und im nationalistischen Sinne authentische Kunst zu schaffen. *Die Semana de Arte Moderna* löste eine künstlerische Revolution aus, die alle Bereiche der Kunst erfasste und sich auf die brasilianische Soziologie und Pädagogik ebenso auswirkte wie auf das wirtschaftliche und politische Denken.

Die *Semana* dauerte vom 13. bis 17. Februar 1922 und bestand aus einer Serie von Veranstaltungen im Teatro Municipal de São Paulo. Im Innenhof wurden Skulpturen und Malereien ausgestellt, auf der Bühne wurden Konferenzen abgehalten, Poesie rezitiert und Musikstücke interpretiert.[vii] Die abgehaltenen Diskussionen und Konferenzen kreisten um die zentrale Frage, ob Europa noch das kulturelle Leitbild Brasiliens sein sollte und konnte. Es wurde in einer Phase des allmählichen Übergangs zwar nach eigenen Formen gesucht, jedoch sollte der Aufbruch in die Moderne keinen vollständigen Bruch mit der Alten Welt bedeuten, sondern einen Prozess, der sogar den Dialog mit Europa einschloss. Ähnlich, wie es schon z.B. durch Alencar in der Romantik erfolgt war, galt es, authentische brasilianische

© Revista Contingentia
ISSN 1980-7589

Ausdrucksweisen zu finden, wobei auch Fortschritt und Technik als konstituierende Elemente der Moderne einbezogen wurden. Für die Literatur und Poesie bedeutete dies die Forderung nach einem neuen Umgang mit Sprache, der dem brasilianischen Portugiesisch Bedeutung als Literatursprache verleihen sollte – schon Alencar hatte zahlreiche indigene Wörter verwendet –, sowie nicht zuletzt die Überwindung klassischer Formen befürwortet.[viii]

In diesem Sinne versuchte man auch die ‚Erneuerung' der Musik. Die Werke der Romantik, vertreten durch die Opern von Carlos Gomes („Il Guarany", 1870), galten als rückständig und verwerfenswert, ebenso wie die Musik Debussys, gegen die als beispielhaft für eine neue Ästhetik die der Pariser *Groupe des Six* gestellt wurde (dennoch kamen während der *Semana de Arte Moderna* Klavierwerke Debussys zur Aufführung![ix]). Da die Musik einen wichtigen Platz in den Veranstaltungen der *Semana de Arte Moderna* einnahm, ist sie auch als ein Wendepunkt für die Musikästhetik anzusehen. Mit ihr wurden nicht zuletzt die ideellen Grundlagen geschaffen, die die nationalistischen Strömungen der Musik in den folgenden Jahrzehnten prägen sollten.[x]

3. Mário de Andrade

3.1 Der Literat

Mário Raul de Morais Andrade wurde am 9. Oktober 1893 in São Paulo geboren. Er promovierte am *Conservatório Dramático e Musical*, an dem er später selbst als Professor tätig war. Er war einer der Vordenker der grundlegenden Ideen des *Modernismo* in seiner konfliktreichsten Phase der Profilierung der Bewegung und setzte sich nicht nur mit Poesie, Musik und Bildender Kunst auseinander, sondern auch mit dem explizit brasilianischen Charakter der Kunst, den er für besonders wichtig erachtete. Als *Diretor do Departamento de Cultura,* der Stadtverwaltung von São Paulo (1934-1937), hat er die *Discoteca Pública* und die *Sociedade de Etnografia e Folclore* gegründet. In Rio de Janeiro lehrte er Kunstgeschichte und Kunstästhetik an der Universität der damaligen Hauptstadt (1938-1940). Nach seiner Rückkehr nach São Paulo war er in der nationalen Verwaltung von Kulturgütern und Denkmälern (*Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*) tätig.

Die avantgardistischen Vorstellungen von Mário de Andrade, im berühmten Vorwort von *Paulicéia* synthetisiert, wurden später im Werk *A escrava que não é Isaura* (1925) erneut ausgedrückt. Schon von Beginn an ist seine Poesie, die sozusagen „als Waffe aus dem ästhetischen Feld kommt" um die Unbeweglichkeit einer anachronistischen Gesellschaft aufzuzeigen, perfekt um seine vielfältigen anderen Ideen zu illustrieren.

Er wollte auf *brasileiro* schreiben, ohne die Laster der importierten Sprache zu übernehmen. Daher schrieb er in freiem Vers und Rhythmus, was er die "Befreiung des Wortes" nannte und ein Charakteristikum der neuen poetischen Ordnung war, die er mitbegründete. Er versuchte durch neue Erfindungen in Stil und Wortwahl gegen die Festgefahrenheit einer normierten Sprache zu rebellieren, wie beispielsweise in seinen Werken *Losango cáqui* (1926), *Clã do jabuti* (1927), *Remate de males* (1930), *Lira paulistana* (1946), *O carro da miséria* (1947), *Poesias completas* (1955) und auch in *Macunaíma* (1926).[xi]

Der große Erfolg von *Macunaíma* – es erfuhr mehr als 20 Neuauflagen – spiegelte die Akzeptanz seines neuen Stils in der Bevölkerung wieder. Die Mischung aus Roman und Satire, aus Epos und Lyrik, aus Mythologie und Folklore, aus

© Revista Contingentia
ISSN 1980-7589

Geschichte und gesprochener Sprache führte zu diesem einzigartigen Stil. Der Protagonist sollte, wie der Untertitel des Buches sagt, als *herói sem nenhum caráter*, den brasilianischen Menschen mit seinen gegensätzlichen Charakteren, dem Tapferen und dem Fehlerhaften darstellen. Geboren und aufgewachsen im Amazonas kam Macunaíma in die Großstadt São Paulo, wo er auf Schläue und Macumba[xii] zurückgreift um den fremden Feind zu besiegen. Somit ist der im Jahre 1922 existierende Modernismus untrennbar mit dem sich in diesen Jahren entwickelnden Nationalismus verbunden.[xiii]

3.2 Der Volkskundler und Musikforscher

Mário de Andrade hat, wie kaum ein anderer Intellektueller seiner Zeit, systematische Erforschungen brasilianischer Folklore durchgeführt und viele Aufsätze über musikalische Themen geschrieben, wie z.B. *A música e a canção popular no Brasi"* oder *"O samba rural paulista"*.[xiv] Für *Macunaíma* hat de Andrade vier der sechs Bände der „Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911- 1913" des deutschen Ethnologen Theodor Koch-Grünberg gelesen, insbesondere die Mythen und Legenden der Taulipang- und Arekuna-Indianer: Macunaíma, der Name des Stammesoberhauptes enthält *Maku-* (‚böse, schlecht') und *Ima-* (‚groß'). Er ist, wie alle Stammeshelden, Magier und verwandelt Menschen in Tiere und Tiere in Menschen, sei es zur Strafe, sei es aus Bosheit. Allerdings gab es nicht genügend Erzählungen über den Macunaíma von Koch-Grünberg, weshalb de Andrade Personen, Elemente und manchmal sogar vollständige Handlungen aus gesammelten einheimischen Erzählungen nutzte. Er leistete viel Vorarbeit für *Macunaíma*, und trug aus einer Fülle von wissenschaftlichen und literarischen Werken seines Landes alles zusammen, was er für seinen Zweck fand: Mythen, Legenden, Riten, auch der afro-brasilianischen Kulte, Gottheiten, Volksbräuche, Pflanzen und Tiernamen, Geräte, Wasserfahrzeuge, Bauten, Bauweisen, zumeist aus dem Wortschatz der Tupi-Guarani; dazu Sinnsprüche und Wortmodismen, Redensarten und Witzeleien sowie Rotwelsch der Industriestadt São Paulo mit ihren ausländischen Anleihen.[xv]

4 Macunaíma und die Rhapsodie

4.1 Kontext der Entstehung des Buches

Über die Entstehung des Buches berichtet Mário de Andrade, er habe sich mit vielen Zigarren in seine Hängematte gelegt und innerhalb von nur wenigen Tagen in den Weihnachtsferien vom 16. bis zum 23. Dezember 1926 auf dem kleinen Bauernhof Pio Lourenço in der Nähe von Araraquara im Inland von São Paulo das Buch geschrieben.[xvi] Man muss dabei berücksichtigen, dass er versuchte, die einzigartige Vielfältigkeit der brasilianischen Kulturen im Charakter einer einigen Person zu verpacken. Er wollte durch die Integration der einzelnen kulturellen Charakterzüge die universelle, brasilianische Kultur kreieren. Somit muss er Jahre lang geforscht und verschiedene Fakten gesammelt haben bis er schließlich innerhalb so kurzer Zeit das Buch geschrieben hat.[xvii]

> Der Brasilianer hat keinen Charakter. Mit dem Wort `Charakter` meine ich nicht nur eine ethische Wirklichkeit, sondern die dauerhafte psychische Wesenheit, die sich in allem äußert, in den Bräuchen, der äußeren Handlungsweise, im Empfinden, in der Sprache, der Geschichte,

© Revista Contingentia
ISSN 1980-7589

> im Gang, im Guten wie im Bösen... [...] [Er] hat keinen eigenen Charakter, weil er weder eine eigene Zivilisation, noch Traditionsbewusstsein besitzt[...][xviii]

Dieser Gedanke Andrades wird nicht nur durch das gesamte Buch wiedergespiegelt, da Andrade dem Protagonisten keinen konstant gleichen Charakter gegeben hat, auch nicht nur dadurch, dass es in rhapsodischem Stil geschrieben ist. Schon allein der Untertitel *O herói sem nehnum caráter* weist auf diese grundlegende Idee hin und lässt den Leser durch die widersprüchliche Aussage einen Unterschied zu gewöhnlichen Romanen erahnen.

4.2 Merkmale einer Rhapsodie

4.2.1 Merkmale einer Rhapsodie in der Musik

Eine Rhapsodie in der Musik ist ein Instrumentalwerk, das an keine bestimmte Form gebunden ist. Die musikalischen Themen der Rhapsodie sind regelmäßig lose miteinander verbunden, es können flüchtige, scheinbar unzusammenhängende Motive sein, die nicht unbedingt aufeinander aufbauen oder verschränkt sind. Rhapsodien wurden u.a. von Johannes Brahms, Antonín Dvorák, Maurice Ravel (Rhapsodie Espagnole), George Gershwin (Rhapsody in Blue) und Franz Liszt (Ungarische Rhapsodien) komponiert.[xix] In Nord- und Südamerika wurde die Rhapsodie von zahlreichen Komponisten aufgegriffen und bezeichnete hier vor allem kürzere symphonische Werke spätromantischen Charakters. Es entwickelte sich ein eigener Stil, der vielen von lateinamerikanischen Komponisten geschriebenen Rhapsodien gemein ist. Als beispielhaft hierfür kann die *Rapsodia Cubana* (1955) von Ernesto Lecuona (1895-1963) genannt werden. Vier der bekanntesten traditionellen Melodien Kubas hat Lecuona in seinem Werk für Klavier und Orchester eingearbeitet. Es beginnt mit *La Bella Cubana* von José White, was in ganz Lateinamerika bekannt ist, gefolgt von *Tu* von Eduardo Sánchez de Fuertes, *El Cocuyé* einer Volksweise, die von Haiti unter dem Namen *Los ararás* nach Kuba kam, es folgen zwei verbindene Themen, die Lecuona komponiert hat und endet schließlich mit *El Zapateo Cubana*, einem bekannten Folkloretanz.[xx]

4.2.2 Merkmale einer Rhapsodie in der Literatur

Ähnlich wie die Rhapsodie in der Musik, ist auch eine Rhapsodie in der Literatur durch ihre bruchstückartige Zusammensetzung gekennzeichnet. ραψωδός bezeichnet in der griechischen Antike den von Rhapsoden vorgetragenen Gesang. Hierbei handelt es sich um ein freirhythmisches Gedicht, das in seinem kausalen Aufbau zunächst nicht logisch erscheint und unzusammenhängend wirkt, dessen Verknüpfungen jedoch auf gedanklichen Assoziationen beruhen. Die Herkunft dieser gedanklichen Assoziationen entspringt aus einer der gleichen Empfindungs- und Phantasiewelt verbundenen Vision, die über ein gedankliches Thema hinausgeht. Das Thema wird dabei umsponnen und sprachlich eingekreist.

Stilistisch zeichnet sich eine Rhapsodie durch eine eruptive Sprachfülle mit vielen Ausrufen, Anrufen, Fragen und Doppelungen, Synonymen, Parenthesen und Steigerungen aus. Zudem wird durch das dynamische, wirkungsbedachte und mitreißende Sprechen aus der Erregung und Ergriffenheit des Augenblicks der Erkenntnis eine besondere Wirkung erzielt. Sprachlich fallen besonders die asyndetischen Reihungen von Substantiva und Adjektiva auf.[xxi]

4.3 Die rhapsodische Handlung in Macunaíma

© Revista Contingentia
ISSN 1980-7589

Den Inhalt von *Macunaíma* wiederzugeben erscheint zunächst schwierig, da an die Stelle eines geschlossenen Handlungsstranges viele kleine Handlungen treten, die in die einzelnen Kapitel eingeteilt und nur dadurch, dass sie den gleichen Protagonisten, Macunaíma, „o herói sem nenhum caráter", haben verbunden sind. Wie bereits der Titel schon nahe legt ist die Person des Macunaíma schwer zu charakterisieren, verkörpert er doch im literarischen Sinne keinen definierbaren, kategorisierbaren oder psychologischen Typ. Er ist eine mystische Figur, in der verschiedene Fragmente der brasilianischen Kultur aus Vergangenheit und Gegenwart zusammenkommen. Es wird nicht versucht ihm einen einzigen Charakter zuzuschreiben, wodurch er unlogisch und unnachvollziehbar wirkt, da sich seine Charaktereigenschaften von Kapitel zu Kapitel verändern.

Die Geburt im Amazonasgebiet, die Jugend (in der er stets in Begleitung seiner beiden Brüder auftritt), der Tod der Mutter, das Zusammentreffen mit der Mutter des Waldes Ci, und die durch ihre Vereinigung bewirkte Wandlung von Macunaíma zum Herren über den Wald, Geburt und Tod des gemeinsamen Kindes, der Tod von Ci und deren Auffahrt in den Himmel, das Verschwinden des Amuletts, der Weg nach São Paulo um das Amulett zurückzuholen, das Leben in São Paulo, der Kampf mit dem Riesen und die Rückkehr, all das und noch viel mehr sind einzelne Handlungsstränge, die in einem rhapsodischem Zusammenhang stehen.[xxii]

4.4 Sprache in Macunaíma

Mário de Andrade wollte keinen Roman im literarischen Sinn schreiben, sondern Volksliteratur, somit ist Macunaíma eine Erzählung im poetischen Prosastil des volkstümlichen Sängers.

Andrade will Interpret seiner Zeit sein und aggregiert deshalb mehrere Stile, den episch-lyrischen Legendenstil im ersten Absatz, einen lockeren humorvollen Chronikstil im zweiten Absatz und einen Parodiestil im Brief an Icamiabas. Sein Satzbau verknüpft die Prosodie mit den rhythmischen Konstruktionen und dem Vokabular der brasilianischenen Volkssprache. Auch das Verwerfen von Kommata und die damit bewirkten asyndetische Reihungen, die Missachtung grammatischer Regeln um des Rhythmus´ Willen und die erstrebte Polyphonie der Sätze kennzeichnen das Buch.[xxiii]

Immer wieder spielt Andrade auf den neuen Zeitgeist des Modernismus und die daraus resultierende neue Form des Schreibens an. Er grenzt sein Werk deutlichst und unverkennbar von der Romantik ab. Seine erste Fassung des Manuskripts hat er José de Alencar, der mit *Iracema* den Indianismus begründete, gewidmet, setzt sich jedoch von Alencar als Vertreter der Romantik ab, indem er ihn parodiert. Während Iracema mit „Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna[...]"[xxiv] beginnt, fängt Macunaíma mit "No fundo do mato-virgem naceu macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite[...]"[xxv] an.

Um die von Andrade in *Macunaíma* verwendete Sprache zu charakterisieren und zu analysieren soll im Folgenden ein Ausschnitt des Kapitels *Macumba* genauer betrachtet werden:

> Macunaíma estava muito contrariado. Não conseguia reaver a **muriquitá** e isso dava ódio. O **milhor** era matar **Piaimã**... Então saiu da cidade e foi no mato **Fulano experimentar força**. Campeou légua e meia afinal

© Revista Contingentia
ISSN 1980-7589

> enxergou uma peroba sem fim. Enfiou o braço na sapopemba e deu um puxão **pra** ver si arrancava o pau mas só o vento sacudia a folhagem na altura porém. „Inda **não tenho** bastante força **não**“, Macunaíma refletiu. Agarrou **num dente do ratinho chamado crô**, fez uma **bruta incisão na perna, de preceito pra quem é frouxo** e voltou sangrando **pra** pensão. Estava desconsolado de não ter força ainda e vinha numa distração tamanha que deu uma topada.
> Então de tanta dor o **herói** viu no alto as **estrelas** e entre elas enxergou **Capei** minguadinha cercada de névoa. „**Quando mingua a Luna não comeces coisa alguma**.“ suspirou. E continuou consolado.
> **No outro dia** o tempo estava inteiramente frio e o **herói** resolveu se vingar de **Venceslau Pietro** dando uma sova nele pra esquentar. Porém por causa de não ter força tinha mas era muito medo do gigante. Pois então resolveu tomar um trem e ir no Rio de Janeiro se socorrer de **Exu** diabo em cuja honra se realizava uma **macumba** no outro dia.[xxvi]

Sehr auffällig ist der häufige Gebrauch von indigenen Ausdrücken, die jedoch nicht erklärt werden. Curt Meyer-Clason hat in seiner deutschen Übersetzung deshalb ein Glossar angehängt, in dem einige zentrale und immer wiederkehrende Wörter erklärt werden. Demzufolge handelt es sich bei *Muriaquitã* um einen grünen behauenen Stein, der als hauptsächlicher Talisman einheimischer Herkunft gehandelt wird. Laut dem *Dicionário de Folclore Brasileiro*, von Luís de Câmara Cascudo von 1962 habe *quitã* aber auch die Bedeutung “Glücksstein, Geschenk, das die Amazonen den Männern zur Erinnerung an ihren jährlichen Besuch gaben“.[xxvii]

Mário de Andrade versucht die geschriebene Sprache zu phonetisieren, um die Entfernung von geschriebener und gesprochener Sprache zu verringern, weshalb er z.B. „milhor“ statt melhor[xxviii] und die Präposition *para* in Verbindung mit einem bestimmten Artikel (maskulinum: *o*, femininum: *a*) von *para a* bzw. *para o* zu *pra* bzw. *pro* kontrahierte. Dies ist ein typisches Beispiel für die unterschiedliche Realisierung des brasilianischen und europäischen Portugiesisch, da in Europa auch in der gesprochenen Sprache die Präposition *para* immer getrennt vom bestimmten Artikel realisiert wird.[xxix]

Mit dem Ausdruck *foi no mato Fulano experimentar força* ruft Andrade die Assoziation alter Sagen und Märchen wach, in denen häufig der Held in die große, weite Welt hinausziehen muss um seine Kraft zu erproben. Zudem nennt er den Wald den *Fulano*-Wald, wodurch er den Bezug zu jeglicher Landschaft entzieht, da *Fulano* ein Passe-Partout-Wort ist, in etwa mit „Dingsdawald“ zu übersetzen. Auch dieses Beispiel kennzeichnet Andrades Wunsch, Brasilien zu entregionalisieren. Die großen Entfernungen innerhalb des Landes lässt er schwinden, indem er den Helden *Macunaíma* in kurzer Zeit ganz Brasilien durchlaufen lässt. Andrade versucht Macunaíma selbst als überregionale Figur darzustellen, mal landet er aus Versehen in Britisch Guayana, mal nimmt er ein hispano-amerikanisches Gewissen an, da er sein eigenes, das er auf der Insel Marapatá zurückgelassen hat, nicht mehr wiederfindet.[xxx]

Andrade nutzt die repetitive Verneinung *não tenho bastante força não,* was ebenfalls eine besondere Kennzeichnung des brasilianischen Portugiesisch ist und sich vom europäischen abhebt.[xxxi]

Vermutlich ist *Agarrou num dente do ratinho chamado crô, fez uma bruta incisão na perna, de preceito pra quem é frouxo e voltou sangrando* Andrades Phantasie

© Revista Contingentia
ISSN 1980-7589

entsprungen. Es ist aber auch möglich, dass er damit auf ein indigenes Ritual oder ein Sprichwort anspielt. Auch wenn dies nicht eindeutig nachzuweisen ist, bleibt es jedoch ein gutes Beispiel für Andrades Stil, der Recherchiertes mit Fiktivem vermengt.[xxxii]

Die besondere Bedeutung der Sterne sind in *Macunaíma* ebenso indigenen Ursprungs wie die Namen, die Andrade verschiedenen Himmelskörpern gibt: *no alto as estrelas e entre elas enxergou Capei*, wobei *Capei* der Mond ist. Der folgende Ausspruch *Quando mingua a Luna não comeces coisa alguma* könnte ein Sprichwort sein, das sich zudem auf den immer wiederkehrenden Ausspruchs Macunaímas „*Ah... que preguiça*“[xxxiii] bezieht.

Schon in diesem kurzen Absatz folgen mehrere unzusammenhängende Absätze aufeinander, die die Form der Rhapsodie kennzeichnen; der Text wirkt bruchstückartig. Zwischen *deu uma topada* und *Então de tanta* gibt es ebensowenig logischen Zusammenhang wie zwischen *E continuou consolado.* und *No outro dia*, wobei diese Absätze nur scheinbar unzusammenhängend wirken in Wirklichkeit aber durch gedankliche Assoziationen miteinander verknüpft sind.

Im weiteren Verlauf des Kapitels wird eine Macumbazeremonie beschrieben. Andrade karikiert diese indem er sie wie einen christlicher Gottesdienst beschreibt, zugleich jedoch auch den Unwissenden in die Geheimnisse des Rituals einweiht. Die Vermischung der Religionen scheint für Andrade selbstverständlich: Für Macunaíma ist die Teilnahme an Candomblézeremonien ebenso möglich, wie das Sprechen christlicher Gebete. „Valei-me Nossa Senhora, Santo Antônio de Nazaré....“[xxxiv] Er scheint immer gerade auf die Religion zu vertrauen, die ihm von Nutzen sein kann.

Im gesamten Buch werden immer wieder Mücken, Zecken und andere einheimische Parasiten thematisiert, möglicherweise um das romantische Bild der wunderschönen Natur Brasiliens abzuwerten und zu entkräften. „Entrou na sala cheia e afastado a mosquitada[...]“[xxxv], „[Ele] coçava a cabeça cheia de pixilinga que é piolho-de-galinha[...]”.[xxxvi]

Andrade selbst schrieb über eine Macumbazeremonie, dass es unmöglich sei, alles zu beschreiben, was bei einer solchen Zeremonie geschehe. Er charakterisiert sie als eine Mischung aus Ernsthaftigkeit und Scharlatenerie, gleichermaßen lächerlich und religiös, aber auch zutiefst poetisch.[xxxvii] Diese Aussage ist auf das Buch Macunaíma zu übertragen. Nicht nur in ihren Attributen entspricht Andrades Beschreibung einer Macumbazeremonie dem Stil des Buches, auch in einigen anderen Eigenschaften, wie beispielsweise den sich wiederholenden Gesängen. Während sich die Menschen bei einer solchen Zeremonie durch die Repetition der Gesänge in Trance begibt, gibt es in Macunaíma immer wiederkehrende Versatzstücke, die wie eine Art Refrain das Buch zusammenhalten, so Macunaímas Ausspruch *Ah... que preguiça,* den er in jedem Kapitel aufs Neue tätigt.

4.5 Musik in Macunaíma

Mário de Andrade war sich durchaus darüber bewusst, dass die brasilianische Musik durch ihre völlig verschiedenen Ursprünge und verschiedenen Elemente äußerst schwer zu charakterisieren ist. Dennoch integrierte er viele regionale Musikstile aus Afrika, Europa und von Brasiliens indigener Bevölkerung und versuchte aus ihnen eine Einheit zu bilden: “From north to south the development of our national music is guided by the same lazy sweetness, the same throat, the same melancholy, the same fury, the same sticky sexuality, the same love cries.“[xxxviii]

© Revista Contingentia
ISSN 1980-7589

Auffällig ist, dass von Andrade im Erscheinungsjahr von *Macunaíma* ein weiterer Aufsatz verlegt wurde *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Deshalb kann man ihn heute nicht nur als Autor, Dichter, Literatur- und Musikkritiker, Folklorist, Linguist, und Musikwissenschaftler bezeichnen, sondern auch als Musikethnologen, denn auch in viele anderen seiner Werke widmet er sich der musikwissenschaftlichen Forschung. *Macunaíma* könnte als literarische Komposition bezeichnet werden, denn Andrade hat von nationalen Komponisten Elemente in sein Buch übernommen: „There is an (explicit) intention to capture the spectrum of the Brazilian musical psyche, through the recreation of orchestral landscapes (jungles, backlands): occasional bird calls; citations and elaborations of Indian ritual songs; references to African dances, carnival parades, popular waltzes, children´s songs, band tunes. […] the musical text tries to gasp in a sonic synthesis."[39] Andrade sieht den indigenen Einfluss auf die brasilianische Sprache nur in deren progressiver Nasalität und den prosodischen Rhythmen in der Musik. Hinzu kommen noch einige Instrumente und bestimmte Gedichtformen sowie Tänze aber auch einige magisch-religiöse Riten. Seiner Meinung nach kam sehr viel mehr aus Afrika was Brasiliens Kultur prägte. Viele Kulte wie z.B. Candomblé und Macumba mit ihren Rhythmen und Tänzen. Aus Europa kam laut Andrade nur die portugiesische Sprache und einige Instrumente. Bei der Bewertung dieser Aussagen muss jedoch berücksichtigt werden, dass eines der Hauptziele des Modernismus war, sich von Europa loszusagen, weshalb die Modernisten sich bemühten das europäische Erbe Brasiliens wenn nicht zu negieren, so doch herunterzuspielen. Andrade erklärte, dass die Europäische Kultur von den anderen absorbiert worden und nur noch in Kinderliedern und Spielen zu finden sei.[xxxix]

5 Schlussbetrachtung

Es konnte gezeigt werden, dass Mário de Andrades Buch *Macunaíma* aus einer bestimmten politischen und gesellschaftlichen Situation heraus entstanden ist. Die Absicht Andrades ein brasilianisches Buch zu schreiben stand im Vordergrund, *Macunaíma* war also nur Mittel zum Zweck. In ihm sollten sich alle Kulturen die in der brasilianischen Nation vereint sind, widerspiegeln. Dies wird nicht nur dadurch symbolisiert, dass *Macunaíma* als Sohn einer indigenen Frau als Schwarzer geboren wird, sondern auch die Verwandlung von ihm und seinen Brüdern nach dem Bad in dem verzauberten Wasser, woraufhin die drei Geschwister die drei Rassen, Indio, Schwarz und Weiß repräsentieren.

Zudem ist das Buch von kritischer Folkloreforschung durchdrungen. Nicht nur Andrades Sprache weist eine deutliche Musikalität in Satzbau und Rhythmus auf, sondern auch die Nähe zu einer musikalischen Rhapsodie ist unverkennbar. Aufgrund der bruchstückartigen Zusammensetzung des Buches, in dem nicht nur jedes Kapitel für sich stehen könnte, sondern auch einige Abschnitte nur durch den gleichen Protagonisten miteinander verknüpft sind, ist Andrades Aussage, er habe eine Rhapsodie geschrieben und keinen Roman, durchaus begründet. Genauso wie in einer Rhapsodie im musikalischen Sinne werden verschiedene Volksweisen, Sagen Riten und Bräuche aneinandergereiht dargestellt.

Somit steht es außer Frage, dass es sich bei *Macunaíma* eindeutig um keinen Unterhaltungsroman sondern ein Kunstwerk im literarischen Sinne handelt.

Literaturverzeichnis

© Revista Contingentia
ISSN 1980-7589

ALENCAR, José de, *Iracema*, Rio de Janerio 1997.
ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, Belo Horizonte 2001.
BEIRÃO, Reynaldo, *La Musica en la Semana de Arte Moderno*, Revista de Cultura Brasileña, 47, Madrid 1978.
CASTRO, Sílvio, A Semana de Arte Moderna de 1922 e a proposta modernista. In: Castro, Sílvio, *História da Literatura Brasileira*, Vol.3, Lissabon 1999.
CORREIA, Marlene, "Mário de Andrade e Modernidade" . In: Castro, Sílvio, *História da Literatura Brasileira*, Vol.3 Lissabon, 1999.
TIRINO, Thomas, Begleitheft zu CD BIS 794 *Ernesto Lecuona, The Complete Piano Music Volume 3*, o.O. 1994.
FABRIS, Annateresa, *O Futurismo Paulista*, São Paulo 1994
LOPEZ, Telê Porto Anacona, Rapsódia e Resistência. In: Andrade, Mário de, *Macunaíma*, Florianópolis 1988.
NOLL, Volker, *Gesprochenes brasilianisches Portugiesisch, Herausbildung und Kontraste*, Heidelberg 1999.
MARIZ, Vasco, *História da Música no Brasil*, Rio de Janeiro, 2000
MEYER-CLASON, Curt, Nachwort. In: Andrade, Mário de, *Macunaíma*, Frankfurt a.M., 1982.
REILY, Suzel Ana, Macunaíma´s Music: National Identity and Ethnomusicological Reseach in Brazil. In: Stokes, Martin (Hg.), *Ethnicity, Identity and Music*, Oxford 1994.
RODEKUHR, Peter André, *Llevar los valores afroides a la alta música sinfónica. Vom afrikanischen Topos in der Musikästhetik Lateinamerikas*, Magisterarbeit Universität zu Köln, 2004.
SALMEN, Walter, *Geschichte der Rhapsodie*, Zürich, 1966
WISNIK, José Miguel, Getúlio da Paixão cearenese (Villa- Lobos e o Estado Novo). In Squeff, Ênio und Wisnik, José Miguel, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música, São Paulo, Brasiliense*, São Paulo 1983
http://geocities.yahoo.com.br/primonerd/lit_esc_modernistas.htm, abgerufen am 10.7.2004.
http://ww.releituras.com/marioandrade_bio.asp, abgerufen am 7.7.2004.
http://www.sapereaudare.hpg.ig.com.br/literatura/texto09.html, abgerufen am 7.7.2004.
http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Rhapsodie.html, abgerufen am 10.7.2004.

Notas

[i] Vgl. FABRIS, Annateresa, *O Futurismo Paulista*, São Paulo 1994 S. 135ff.
[ii] Vgl. BEIRÃO, Reynaldo, *La Musica en la Semana de Arte Moderno*, Revista de Cultura Brasileña, 47, Madrid 1978, S. 143.
[iii] Vielfach erfolgte sogar, besonders in dieser Zeit, eine Brasilianisierung bzw. Indigenisierung von Toponymen, indem Orte, die beispielsweise Namen portugiesischer Heiliger trugen, eine Umbenennung nach einem ‚indigenen' Namen erfuhren.
[iv] CASTRO, Sílvio, A Semana de Arte Moderna de 1922 e a proposta modernista. In: Castro, *Sílvio, História da Literatura Brasileira*, Vol.3, Lissabon 1999, S. 58f.

© Revista Contingentia
ISSN 1980-7589

[v] Folklore (von engl. folklore) ist hiermit im eigentlichen Sinn des Wortes, nämlich als ‚Wissen' oder ‚Weisheit des Volkes' zu verstehen, wobei der zugrundeliegende Volksbegriff (folk) daher weniger mit Ethnizität als vielmehr mit sozialen Aspekten konnotiert ist.
[vi] Vgl. REILY, Suzel Ana, Macunaíma´s Music: National Identity and Ethnomusicological Reseach in Brazil. In: Stokes, Martin (Hg.), *Ethnicity, Identity and Music*, Oxford 1994, S. 76ff.
[vii] Vgl. MARIZ, Vasco, *História da Música no Brasil*, Rio de Janeiro, 2000, S. 146.
[viii] Vgl. CASTRO 1999, S. 39ff.
[ix] Vgl. BEIRÃO 1978, S. 114.
[x] Vgl. RODEKUHR, Peter André, *Llevar los valores afroides a la alta música sinfónica. Vom afrikanischen Topos in der Musikästhetik Lateinamerikas*, Magisterarbeit Universität zu Köln, 2004, S. 39.
[xi] http://www.releituras.com/marioandrade_bio.asp, abgerufen am 7.7.2004.
[xii] Afrobrasilianischer Kult
[xiii] Vgl. CORREIA, Marlene, "Mário de Andrade e Modernidade". In: Castro, Sílvio, *História da Literatura Brasileira*, Vol.3, Lissabon 1999, S. 172ff.
[xiv] http://geocities.yahoo.com.br/primonerd/lit_esc_modernistas.htm, abgerufen am 10.7.2004.
[xv] Vgl. MEYER-CLASON, Curt. In *Macunaíma*, Frankfurt, 1982, S. 171ff.
[xvi] http://www.sapereaudare.hpg.ig.com.br/literatura/texto09.html, abgerufen am 7.7.2004.
[xvii] Vgl. REILY 1994, S. 74ff.
[xviii] MEYER- CLASON 1982, S. 171f.
[xix] Vgl. http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Rhapsodie.html, abgerufen am 10.7.2004.
[xx] Vgl. TIRINO, Thomas, Begleitheft zu CD BIS 794 *Ernesto Lecuona, The Complete Piano Music* Volume 3, o.O. 1994, S. 5f.
[xxi] Vgl. MEYER-CLASON 1982, S. 175f.
[xxii] Vgl. LOPEZ, Telê Porto Anacona, Rapsódia e Resistência. In Andrade, Mário de, *Macunaíma*, Florianópolis 1988, S. 177.
[xxiii] Vgl. SALMEN, Walter, *Geschichte der Rhapsodie*, Zürich, 1966, S. 7ff.
[xxiv] dt.: weit, weit hinter jenem Gebirge, das noch am Horizont blaut, wurde Iracema geboren, Iracema, die Jungfrau mit Honiglippen und Haar schwärzer als die Schwinge des Sperlings. ALENCAR, José de, *Iracema*, Rio de Janerio 1997, S. 7.
[xxv] dt.: Tief im Urwald wurde Macunaíma geboren, Held unseres Volksstammes. Er war pechschwarz und Sohn der Nachtangst.
[xxvi] ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, Belo Horizonte 2001, S. 13. ANDRADE 2001, S. 57. Eigene Hervorhebungen.
[xxvii] Vgl. MEYER-CLASON 1982, S. 166f. dt.: „besser"
[xxviii] Vgl. NOLL, Volker, *Gesprochenes brasilianisches Portugiesisch, Herausbildung und Kontraste*, Heidelberg 1999, S. 58.
[xxix] Vgl. MEYER-CLASON, S. 180.
[xxx] Vgl. NOLL, 1999, S. 67.
[xxxi] Vgl. MEYER-CLASON, S. 173.
[xxxii] dt.: ach, diese Faulheit.
[xxxiii] ANDRADE 2001, S. 54.
[xxxiv] ANDRADE 2001, S. 57.
[xxxv] ANDRADE 2001, S. 152.
[xxxvi] Vgl. REILY 1994, S.84.
[xxxvii] ANDRADE, Mário de, Ensaio sobre a Música Brasileira, São Paulo 1962, zit. nach: REILY, Suzel Ana, "Macunaíma´s Music: National Identity and Ethnomusicological Reseach in Brazil". In: Stokes, Martin (Hg.), *Ethnicity, Identity and Music*, Oxford 1994, S. 83.
[xxxviii] WISNIK, José Miguel, „Getúlio da Paixão cearenese (Villa-Lobos e o Estado Novo)". In: Squeff, Ênio und Wisnik, José Miguel, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*, São Paulo, Brasiliense, São Paulo 1983, S.166f., zit. nach: REILY, Suzel Ana, "Macunaíma´s Music: National Identity and Ethnomusicological Reseach in Brazil". In: Stokes, Martin (Hg.), *Ethnicity, Identity and Music*, Oxford 1994, S. 73f.
[xxxix] Vgl. REILY 1994, S. 83.

© Revista Contingentia
ISSN 1980-7589