



Makunaíma(s): poética da metamorfose

Makunaima(s): Poetic of Metamorphosis

CHRISTIAN FISCHGOLD

School of Arts, Languages and Cultures, The University of Manchester, UK

<https://orcid.org/0000-0002-6510-7963>

crf.moviola@gmail.com

Abstract: This article analyzes the trajectory of Makunaima, a myth originally collected by the German ethnologist Theodor Koch-Grünberg, among the Taurepang people, on the border between Brazil, Venezuela and British Guiana. We used an interface between anthropology, literary theory, and semiotics of images to reflect on the ways this Amerindian “cultural hero” was adapted to the modernist literature of Mário de Andrade, and to the cinematic aesthetics of Joaquim Pedro de Andrade. This set of mythological variants is analyzed by means of its main remaining characteristics, and its differential distances. This study aims, lastly, to apprehend the recurring elements that configure a *Makunaimic poetics* in those narratives.

Keywords: Makunaima; Mythology; Literature; Cinema.

Resumo: Este artigo analisa a trajetória de Makunaíma, mito recolhido originariamente pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, entre os povos Taurepang, na região de tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana Inglesa. Utilizamos uma interface entre a antropologia, a teoria literária e a semiótica das imagens para refletir acerca das formas como esse “herói cultural” ameríndio foi adaptado para a literatura modernista de Mário de Andrade, e para a estética cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade. Esse conjunto de variantes mitológicas é analisado por meio de suas principais características remanescentes e seus afastamentos diferenciais. A pretensão deste estudo é, finalmente, apreender os elementos reincidentes que configuram uma *poética Makunaimica* nessas narrativas.

Palavras-chave: Makunaíma; Mitologia; Literatura; Cinema.

1. INTRODUÇÃO

Em outubro de 1911, o experiente etnógrafo e fotógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) foi procurado por um índio Taurepang chamado Mayuluaípu pouco antes de sair de Koimelemong para visitar o monte Roraima, no Brasil. Entre os dias 16 e 23

de dezembro de 1926, na chácara Pio Lourenço, perto de Araraquara (SP), o escritor brasileiro Mário de Andrade (1893-1945) passou por um intenso processo de criação, finalizando-o antes do natal. Em novembro de 1969, o cineasta carioca Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) lançou seu terceiro longa-metragem, que exerceu grande influência no Tropicalismo e no Cinema Novo. Tais datas e autores convergem para um interesse comum que será analisado nas páginas deste artigo: Makunaíma.

Poucas personagens povoaram o imaginário brasileiro do século xx como o mito proveniente das culturas dos povos Taurepang¹. Desde as primeiras décadas do século passado, um número expressivo de autores se debruçou intelectualmente sobre as diferentes representações que o mito assumiu. Dispensaram atenção singular à obra nomes como Tristão de Athayde, Cândido Motta Filho, Luís da Câmara Cascudo, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda, Nelson Werneck Sodré, Rubem Braga, Roger Bastide, Florestan Fernandes, Antonio Candido, Haroldo de Campos, Darcy Ribeiro, Gilda de Mello e Souza, Telê Ancona Lopez, Alfredo Bosi, Randal Johnson, Raúl Antelo, Silviano Santiago, Ismail Xavier, Tarsila do Amaral, Antunes Filho e até o GRES Portela, entre outras inúmeras dissertações e teses desenvolvidas no âmbito acadêmico.

Na obra do padre venezuelano Cesáreo de Armellada (1908-1996) –menos conhecida quando se trata de referências ao mito–, a lenda *dos* Makunaímas (no plural) é “a mais grandiosa dos índios Pemon” (1989, 31). Armellada apresenta um grupo de irmãos que seriam os ancestrais dos Taurepang, e não o irmão mais jovem de um grupo de heróis, como em Koch-Grünberg. Proponho encarar o demiurgo Pemon e suas variantes como uma família de “irmãos” Makunaímas e busco elementos reincidentes no conjunto de suas versões metamorfoseadas em diferentes linguagens artísticas que configuram uma poética própria.

2. NASCIMENTO DO MITO

Os séculos xix e xx configuraram o ápice de um processo no qual os mitos se despojaram progressivamente de todo valor religioso e metafísico. Seu valor funcional e sua relação com a realidade objetiva e com o status da “verdade” foram alterados. Originada no mundo greco-romano, a cultura ocidental foi “a única a submeter o mito a uma

¹ Habitantes da região de fronteira tríplice entre Venezuela, Brasil e Guiana Inglesa, os Taurepang ocupam a região norte dos campos e das serras do estado de Roraima, em especial as aldeias das terras indígenas São Marcos e Raposas do Sol. Eles se autodenominam Pemon, nome que significa “povo” ou “gente” –frequentemente utilizado na Venezuela para designar uma grande população indígena de língua Karib. Conforme o Instituto Socioambiental, existem duas grandes unidades étnicas na região: os Pemon e os Kapon, sendo a primeira a autodesignação dos Arekuna, Kamarakoto, Taurepang e Macuxi, e a segunda, a dos Ingariko e Patamona. Segundo o frade Cesáreo de Armellada, Taurepang seria uma aglutinação de “tauron” (“falar”) e “pung” (“errado”), o que aponta uma das supostas características do grupo, a de falar a língua Pemon incorretamente –uma descrição pejorativa atribuída por seus vizinhos.

longa e penetrante análise, da qual ele saiu radicalmente desmistificado”; assim analisa Mircea Eliade (1972, 105-106). Os atos dos deuses narrados nas epopeias por Homero e Hesíodo –e repassados pelos rapsodos– eram muito mais que uma fantasia, eram divindades adoradas pelos gregos. A moralidade desse divino retratado por Homero e Hesíodo foi criticada por filósofos nos séculos posteriores. Platão banuiu a poesia de Homero da cidade idealizada, moralmente íntegra, no início do século IV a.C., e Xenófanes, moralista do século VI, afirmou que “Homero atribui aos deuses tudo o que é mais vergonhoso entre mortais. Eles roubam, cometem adultério e enganam uns aos outros” (Martin 2014, 34).

Para evitar o risco de que os habitantes da Grécia arcaica acreditassem em divindades moralmente imperfeitas, produziu-se uma separação plena entre a História dos deuses e a História dos homens. A crítica dos racionalistas gregos, no entanto, raramente foi dirigida ao chamado “pensamento mítico”, visando, sobretudo, os atos dos deuses tais quais eram narrados por Homero e Hesíodo. A principal crítica à representação dessas divindades foi realizada em nome de uma ideia cada vez mais elevada de Deus. Esse Deus não poderia ser autoritário, vingativo, libidinoso, obsceno, ciumento, rancoroso e ignorante.

Para a representação de um verdadeiro Deus de moral elevada, foi preciso (des)qualificar os mitos gregos e retirar deles toda a roupagem sagrada que os revestia, proclamando-os progressivamente como “fábula, invenção e ficção”. Colocado em contraposição ao *logos* –leis que regem o universo em harmonia–, o *mythos* passa a ser entendido como tudo que não pode existir realmente. O mito, então compreendido como universo perfeitamente integrado ao mundo real, sofre sua própria “desmitificação” e passa a se apresentar como autônomo e completamente fechado em si mesmo. Essa separação, realizada primeiramente no iluminismo grego, se expande quando Bacon, Descartes, Newton e outros se levantam contra as velhas gerações de pensamento místico e mítico, compreendendo ser fundamental que a ciência virasse as costas ao mundo dos sentidos. A separação entre mito e ciência foi um movimento necessário para a autoconstituição do pensamento científico, afirma o antropólogo Claude Lévi-Strauss.

Desde então, o mito foi compreendido de muitas maneiras. James G. Frazer (1854-1941) propôs uma teoria etiológica que concebia os mitos como explicações “erradas” ou “equivocadas” dos fenômenos humanos e naturais. Bronislaw Malinowski (1884-1942) apresentou uma teoria funcionalista na qual eles não explicariam origens, mas preservariam precedentes que justificavam o status quo. Sigmund Freud (1856-1939) e Carl Jung (1875-1961) compreenderam a mitologia como uma enciclopédia de tipos psicológicos e emoções universais. A teoria estruturalista de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) apontava para uma distinção entre os critérios de diacronia e sincronia de Ferdinand de Saussure (1857-1913). Mais recentemente, Dennis Tedlock (1939-2016) e Dell Hymes (1927-2009) interpretaram o mito como uma espécie de etnopoiesia, cuja função é orientar valores e, também, divertir.

Makunaíma se integra a sociedades ágrafas, nas quais o mito é –ou foi até há pouco tempo– vivo, “no sentido de fornecer os modelos para a conduta humana, conferindo,

por isso mesmo, significado e valor à existência” (Eliade 1972, 6). É compreendido não como fábula, mas como “história verdadeira”, uma história do tempo em que homens e animais ainda não eram diferentes. Nessas sociedades, os mitos se recusam a pensar uma (o artigo indefinido não é descuido) humanidade que coexiste com outras sem poder comunicar-se. Encaram essa separação como o acontecimento inaugural da condição humana e a sua fraqueza (cf. Lévi-Strauss and Eribon 1990, 178). Ou seja, vislumbram a humanidade como condição, não como natureza. O mito permanece com sua significação criativa (de criação) e sua prática como intrínseca ao “real”, cuja função é organizar o *caos*, anterior à criação do Universo, em *cosmo*, realidade plenamente compreendida, ou seja, dotar uma massa significativa de significados. Para o homem das sociedades nas quais o mito ainda é uma coisa vivente, “o mundo não é mais uma massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um *cosmo* vivente, articulado e significativo” (Eliade 1972, 101). Makunaíma é um exemplo dessa maneira de encarar o mito como totalidade criadora que atravessa e é permeada pela linguagem.

Para Lévi-Strauss, o mito continua sendo mito enquanto for percebido como tal. O antropólogo francês não hesita em colocar Freud junto com Sófocles entre as fontes do mito de Édipo. “Posto que um mito se compõe do conjunto de suas variantes, a análise estrutural deverá considerar todas elas na mesma medida”, afirma Lévi-Strauss (2008, 234). Dada a forma como as versões literária e cinematográfica se incorporaram ao imaginário, Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade também são fontes para o mito do Makunaíma, colhido por Koch-Grünberg e Armellada. Partimos do princípio de que estamos no âmbito do mito, do pensamento mítico, embora reconheçamos que mito e arte ocupem espaços distintos e específicos nos campos sociais em que foram gerados.

3. VOM ROROIMA ZUM ORINOCO-MYTHEN UND LEGENDEN DER TAULIPANG-UND AREKUNA-INDIANER

Koch-Grünberg beirava os 40 anos quando, em outubro de 1911², sobe o rio Branco, alcança o monte Roraima, e parte para o rio Orinoco. Essa investigação origina os cinco volumes de sua obra mais importante: *Vom Roroima zum Orinoco-Mythen*

² Koch-Grünberg já havia integrado outras duas conhecidas expedições pelo norte do Brasil, além de ter trabalhado como professor na Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. São conhecidas as expedições entre 1898 e 1900, sob a supervisão de Hermann Meyer, que buscava a fonte do rio Xingu, e a ocorrida poucos anos depois, entre 1903 e 1905, que explorava os rios Negro e Japurá. Em 1911, Koch-Grünberg havia acabado de lançar o resultado de seu trabalho junto aos Baniwa quando realizou sua terceira expedição pelo país, documentando mitos e lendas dos povos Pemon, fotografando-os, filmando-os e gravando-os. Essas imagens estão registradas em vídeo (Koch-Grünberg 1911) e mostram um etnólogo preocupado em retratar os povos com que ia contatando. Suas imagens fotográficas ilustram um período de imagens antropológicas que seguem o ritual de análise das composições físicas dos povos desconhecidos até então recém contatados (Sá and Fiorotti 2018).

und Legenden der Taulipang-und Arekuna-Indianer (1917)³. A primeira aparição de Makunaíma em uma obra etnográfica se dá no segundo volume, como personagem responsável pela criação (malsucedida) de homens de cera e barro, que derretem com o sol, até finalmente criar os Homens como conhecemos. Realiza a transformação de homens e mulheres em rochedos, peixes em pedras, e transforma a si mesmo de criança em homem. Ele e o irmão vivem às turras aplicando golpes e surras um ao outro até se depararem com o gigante antropófago Piai'mã⁴, com quem travam duelos. Em Armellada, os Piai'mã são um grupo de gigantes, seres que veem o mundo ao contrário, *para quienes la noche es día y el día noche* (Armellada 1989, 162). Makunaíma é morto por Piai'mã em cima de uma árvore, ao ser atingido por uma zarabatana envenenada. Ma'nape, um dos irmãos de Makunaíma, mata Piai'mã e sua mulher, e costura o herói Pemon que estava cortado em pedaços em uma panela, ressuscitando-o. Irônico, Makunaíma declara: “Viram como eu sei lutar com um animal destes?”.

Os Taurepang possuem conhecimento sofisticado do território e nomeiam a maioria dos acidentes geográficos da região (igarapés e formações rochosas). Há uma legião de seres sobrenaturais composta por diversas classes de espíritos que conforma um conjunto de acidentes que afeta diretamente a mobilidade dos grupos e, conseqüentemente, a formação e a desintegração das aldeias. Lúcia Sá ressalta o papel importante que os grandes rochedos têm na cultura Pemon ao delinear “os contornos de seu território por meio de cachoeiras e despenhadeiros, que tornam as viagens (e a invasão de forasteiros) mais difíceis, e servem de morada para muitos espíritos” (Sá 2012, 51). A árvore Wazaká, quando derrubada pelo herói, gera uma grande enchente e transforma-se no monte Roraima, formando também a cachoeira de Wazaká-melu. Para Lúcia Sá, o lado sul do monte Roraima, onde vivem os Pemon, é o lugar no qual as plantas não crescem sozinhas e precisam ser plantadas. Nesse sentido, Wazaká, a árvore da comida dos Pemon, é um

conceito com duas vertentes: a primeira aponta em direção ao passado, um tempo em que os ancestrais nômades dos Pemons precisavam viver das frutas que catavam do chão; a outra mira o futuro, ou seja, o presente dos Pemons, que se estabeleceram na savana seca e escassa e se tornaram agricultores (Sá 2012, 50).

Essa ordenação dos fatos de Makunaíma demonstra uma outra afirmação filosófica igualmente comum a vários textos indígenas, a de que

a “criação” dos seres humanos não tem apenas um sentido biológico, mas também social. Os Pemons só podem existir, isto é, ser criados, depois que passam a existir os elementos que caracterizam sua cultura: o plantio, a cestaria, a cerâmica e os marcos geográficos mais significativos (Sá 2012, 56).

³ Os volumes estão divididos em diário de viagem (vol. I), narrativas de lendas Mayuluaípu e Akuli (vol. II), comentários e análises etnográficas (vol. III), vocabulário alemão-pemon (vol. IV) e um volume póstumo de fotografias (vol. V) (Medeiros 2002).

⁴ Há diferentes grafias para o gigante antropófago, dependendo de qual obra se consulte. Para este artigo: Piai'mã (Koch-Grünberg), Piai'mã (Armellada), Piai'mã (Mário de Andrade).

Makunaíma é o responsável por delimitar o território, ensinar-lhes a usar ferramentas e o fogo e transformá-los no que são, destaca Lúcia Sá (2012, 58-59).

As contradições do caráter do herói cultural dos Pemon –muitas vezes agindo de forma cruel e egoísta, mas também descrito como perspicaz e sensível– não configuram um problema para os Taurepang. Os chamados “*trickster myths*”, originalmente identificados com narrativas indígenas norte-americanas, têm sido recorrentes em muitos sistemas culturais e religiosos diferentes⁵. Os *tricksters* dão conta da criação da terra ou, ao menos, da transformação do mundo, e há um herói que está sempre vagando, com fome e que não é guiado pelas concepções normais de bom e mau, além de ser uma personagem altamente sexualizada⁶. Esses contornos são importantes, pois realçam valores culturais à medida que profanam quase todas as crenças centrais, apontando, precisamente, para a natureza dessas crenças (Doty and Hynes 1997). Paul Radin complementa:

Almost everywhere he has some divine traits. These vary from tribe to tribe. In some instances he is regarded as an actual deity, in others as intimately connected with deities, in still others he is at best a generalized animal or human being subject to death. One of the questions we will have to resolve is how to explain these fluctuations as to the nature of his identity (Radin 1956, 155).

Todas essas contradições se enquadram na base morfológica do mito Pemon, que se coloca enquanto síntese mutante de diversas forças naturais e extranaturais. Makunaíma constitui, assim, um conjunto de narrativas etiológicas cuja característica é pensar de forma homóloga os problemas que surgem em planos distintos –cosmológico, físico, moral e social– e analisar tudo utilizando vários códigos simultaneamente (cf. Lévi-Strauss and Eribon 1990, 180). A ordenação dos fatos no pensamento mítico, como qualquer ordenação (e aqui se incluem também a científica e a artística), propõe a transformação do *caos* em *cosmo* como forma de melhor explicar a realidade vivente. Desse ponto de vista funcional, o mito, a ciência e as artes ocupam espaços similares.

⁵ Mesmo na mitologia grega, alguns pesquisadores têm identificado *tricksters*, como Autólico, tio de Odisseu, personagem da *Odisseia*, de Homero (Martin 2014, 33).

⁶ (1) *The Trickster: A Study in American Indian Mythology* (1955), de Paul Radin, contém recolhas e ensaios críticos do autor polonês, além de ensaios do classicista Karl Kerényi –“*The Trickster in Relation to Greek Mythology*”– e do psicanalista Carl Jung –“*On the Psychology of the Trickster Figure*”. (2) Além da obra de Radin, *The Zande Trickster* (1967), de E. E. Evans-Pritchard, é possivelmente a mais conhecida coleção de materiais *trickster*. (3) Em *Mythical Trickster Figures* (1993), William Doty e William Hynes apresentam diversas formas em que o *trickster* foi apresentado: “The first use of the english term *trickster* appeared in the eighteenth century (according to the Oxford English Dictionary: 3402), not as an anthropological category, but to designate morally one who deceives or cheats. In the nineteenth century Benjamin Disraeli employed the term to describe lying political opponents within the Whig party. It appeared in Brinton’s 1868 *Myths of the New World* (Ricketts 1987: 50), and, in this century, it has been a technical term for figures from European literature as well as for non-European ethnological phenomena, particular in North America and Africa” (Doty and Hynes 1997, 14).

A exigência de organização é uma necessidade comum à arte e à ciência e que, em consequência, “a taxinomia, que é a organização por excelência, possui um eminente valor estético”. [...] Por consequência, causará menor surpresa que o senso estético, reduzido a seus próprios recursos, possa abrir caminho à taxinomia e, mesmo, antecipar alguns de seus resultados (Lévi-Strauss 1976, 33).

Ou seja, arte a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico. Lembrando que a ciência e o mito não são dois estágios ou fases da evolução do saber, uma vez que são igualmente válidos.

4. 1928: “DESEPERO DE COMOÇÃO LÍRICA” DO *BRICOLEUR*

Em carta para Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), datada de 19 de maio de 1928, Mário de Andrade afirmou que a descoberta do mito de Makunaíma na obra de Koch-Grünberg o havia deixado “desesperado de comoção lírica”, decerto pelo ineditismo daquele *trickster* contraditório, “sem nenhum caráter nem moral, nem psicológico” (Mário de Andrade apud Lopez 1996, XXV). Mário de Andrade realizou com proeza a reunião de dados etnográficos e, posteriormente, o cruzamento com um sem-número de referências do folclore brasileiro, tudo encadeado em um texto elaboradíssimo, redigido no exíguo período de uma semana. Um verdadeiro trabalho de bricolagem, de remix⁷.

Esse herói inclassificável e incompreensível desloca –quando de seu lançamento– o foco da etnografia para a literatura⁸. Apesar de constituir um grande amálgama de tradições míticas, regionais e de ditos populares, é a manutenção das características do *trickster* ameríndio que marca mais fortemente a personalidade do herói literário. Sob a pena de Mário de Andrade, Macunaíma (re)nasce na tribo dos tapanhumas, nas proximidades do Uaricoera, em Roraima. Com poderes extranaturais de transformação e autotransformação, Macunaíma ganha a complexidade de um “herói sem nenhum caráter”, epíteto comumente lido como ausência de características de identidade ou ausência de dogmas morais.

⁷ Essa passagem do Estado de Poesia para o Estado de Arte opunha uma curta temporada de escrita em contraposição a longas etapas de pesquisa e leituras. O próprio autor assim descreveu seu processo de escrita: “Escolhido um tema, por meio das excitações psíquicas e fisiológicas sabidas, preparar e esperar a chegada do estado de poesia. Se este chega (quantas vezes nunca chegou...), escrever sem coação de espécie alguma tudo o que me chega até a mão-a ‘sinceridade’ do indivíduo. E só em seguida, na calma, o trabalho penoso e lento da arte –a sinceridade da obra de arte, coletiva e funcional, mil vezes mais importante que o indivíduo” (Mário de Andrade 1942, 22).

⁸ De 1928 a 1955, ocorre a primeira fase da crítica, com textos de Tristão de Athayde, Oswald de Andrade, Florestan Fernandes, Roger Bastide, entre outros. A segunda fase da crítica (1955-1969) é marcada pelo lançamento de *Roteiro de Macunaíma* (1955), monumental obra de M. Cavalcanti Proença. E, a partir de 1969, especialmente nas décadas de 1970 e 1980, a terceira fase da crítica aponta o predomínio das abordagens formalistas e estruturalistas, especialmente nas figuras de Haroldo de Campos e Gilda de Mello e Souza.

Mais interessante, no entanto, é pensar o herói através de uma dupla falta: tanto moral como físico-identitária, sendo a ausência de qualquer fixidez identitária a sua grande identidade. No âmbito moral, Macunaíma é lascivo, mentiroso contumaz, enganador e pode até tentar matar os irmãos e a própria mãe, embora, nesse último caso, tenha sido enganado por Anhangá. Assim como seu irmão mitológico-etnográfico, o herói literário encontra-se repetidas vezes em atos e ações imorais. A personagem mente compulsivamente pelo prazer de enganar, além de ser cruel e vingativo. Na questão físico-identitária, o herói tem o poder de transformar os irmãos em outras entidades, além de metamorfosear-se em branco e loiro de olhos “azuizinhos” após lavar-se em um riacho mágico. Prega peças aos irmãos, engana-os, “brinca com a mulher de Jiguê” (um eufemismo utilizado pelo autor para representar as relações sexuais) e tem poderes extranaturais.

A falta de caráter físico definido foi, por muito tempo, um mote para leituras da obra como alegoria da composição multiétnica brasileira, confirmando a vinculação simbólica estabelecida logo no primeiro parágrafo: Macunaíma é o “herói da nossa gente”. O subtítulo, em perspectiva com esse epíteto, aponta, no entanto, para o signo contraditório da própria personagem. Macunaíma é, ao mesmo tempo, o herói da nossa gente e o herói sem nenhum caráter. A leitura mais comum apreende esse trecho como uma (re)afirmação da “nossa gente sem caráter”, mantendo alguma –ainda que dissimulada– vinculação identitária. É interessante, especialmente nos dias atuais, expandir a afirmação “sem caráter” até a perspectiva de nenhum caráter efetivo, nem mesmo (e principalmente) o suposto “caráter nacional”, que percebe o povo (sempre) no singular, como afirma Eduardo Sterzi na edição mais recente da obra (2017). Macunaíma não designa ou representa a “nação brasileira”, algo por si só abstrato, por força de convenção, semelhança ou contiguidade semântica. Macunaíma não é feito para simbolizar o nacional, mas para aparecer como indício, sinal e traço de diversas características –até então apagadas– positivas e, principalmente, negativas. Macunaíma não é símbolo, mas sintoma da cultura nossa. Em vez de pensá-lo em descendência direta com o Romantismo nacionalista de José de Alencar, pode-se colocá-lo em contraposição. Signo não de “um povo (único, maior), mas de povos (plurais, menores). Povos: nossa gente” (Sterzi 2017, 222).

O mérito do *bricoleur* Mário de Andrade é deixar que as contradições do mito atravessem a obra em seu caráter formal e estilístico⁹. Décadas mais tarde, no entanto, Gil-da-de-Mello e Souza rechaçaria as teses favoráveis à ideia de composição sob a forma de bricolagem para afirmar que é no processo criador da música popular –um dos temas de maior interesse do autor modernista– que se deve procurar o modelo compositivo de Macunaíma (Souza 2003). A manutenção da matéria mítica, no entanto, aponta

⁹ A definição precisa do gênero de *Macunaíma* sempre foi um enigma para os críticos e problemática até para o próprio autor. Em 1928, Augusto Meyer afirmou que o livro de Mário de Andrade “não cabe em nenhuma classificação”, e Tristão de Athayde sintetizaria: “Não é um romance, nem um poema, nem uma epopeia. Eu diria antes um coquetel...” (apud Santiago 1996, 185).

para uma caracterização da bricolagem, a qual o autor modernista classificaria como “romance popular”, qualificando-a como “rapsódia” no volume e definindo-a como “poema-herói-cômico”¹⁰ em 1935.

Um poema-herói-cômico, caçoando do ser psicológico brasileiro, fiado numa página de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos num plano. O símbolo, a sátira e a fantasia livre fundidos. Ausência de regionalismo pela fusão das características regionais. Um Brasil só e um herói só (Mário de Andrade apud Bosi 1996, 176).

A indefinição do gênero apresenta-se como resultado da maneira como o mito atravessa a literatura ao mesmo tempo que se deixa atravessar por ela. Há, inegavelmente, uma tentativa de fazer –tendo como base o mito de Makunaíma– uma síntese cômica das contradições do Brasil. Situado a meio caminho entre perceptos e conceitos, o pensamento mítico elabora conjuntos estruturados utilizando resíduos e fragmentos de acontecimentos, afirma Lévi-Strauss (1976, 39-43).

Nas rapsódias rabelaisianas¹¹, o riso indicava a decomposição da visão do mundo medieval sobre uma nova base material. Em *Macunaíma*, o riso propõe a superação paródica dos sentimentos elevados (amorosos, nacionalistas) do Romantismo, dos pudores da sociedade católica e de certas convenções sociais. Tanto em Rabelais quanto em Mário de Andrade, o riso tem um caráter iconoclasta da perspectiva do homem no mundo e da sua imagem tradicional na literatura. A utilização do riso como forma de destituição dos símbolos elevados não retira o caráter heroico da personagem: ela não se desedifica, nem rebaixa, nem torna o Macunaíma de modo algum inferior, como afirmava Aristóteles em sua *Poética*. Apesar da explícita índole iconoclasta da obra, narrador e personagens são transparentes em reconhecer Macunaíma como um “herói” –ou O “herói”.

“Puramente antropofágico”, “a nossa Odisseia”, “maior obra nacional” foram algumas das caracterizações utilizadas por Oswald de Andrade –um dos poucos a elogiar o livro à época do lançamento– para se referir ao Macunaíma modernista. Oswald procurava aproximar o livro de sua proposta *antropofágica* (aproximação nunca encampada por Mário) e dialogar com a alta tradição épica e mítica da *Odisseia*. Em artigo recente, no entanto, Imaculada Kangussu e Jair Tadeu da Fonseca (2011) apontam para os sentidos contrários, entre uma “obra da razão ordenadora” (Homero) e uma que acumula um número disparatado de narrativas diversas, impossibilitando a caracterização ou a atribuição de subjetividade ao herói (Macunaíma). Em carta a Manuel

¹⁰ Após alguma indefinição, Mário de Andrade encontra a correta definição para a forma composicional de uma obra cômica feita de materiais folclóricos de origem diversa: a rapsódia.

¹¹ O riso rabelaisiano, segundo a denominação de Mikhail Bakhtin (1998), tende a destruir, através de suas novas vizinhanças e novas combinações de palavras, toda a hierarquia de valores estabelecidos. Reformula-se, então, sobre novas bases por meio da reestruturação da perspectiva de mundo, da reconstrução da imagem tradicional do homem na literatura e da exteriorização do homem e seu esclarecimento pela palavra.

Bandeira, datada de 27 de setembro 1927, Mário de Andrade ressaltou que a lógica de Macunaíma estava em não ter lógica. “Não imagine que estou sofismando, não. É fácil de provar que estabeleci bem dentro de todo o livro que Macunaíma é uma contradição de si mesmo. O caráter que ele demonstra num capítulo ele desfaz noutro” (Mário de Andrade 1958, 183). Essas contradições presentes no caráter da personagem mítica contaminam e atravessam a obra literária, tornando-a, de certa forma, inclassificável para os padrões ocidentais.

No plano intermediário da arte, entre a ciência e o *bricoleur* (cf. Lévi-Strauss 1976, 46)¹², o estupor com o qual o *trickster* ameríndio transita pela modernidade contemporânea proporciona uma singular reversão etnográfica da sociedade ocidental da época. Na paródia às cartas de “achamento” de Caminha e a outros documentos oficiais do colonialismo¹³, a narrativa insere uma observação acerca da alteridade do herói em relação à modernidade urbana das grandes metrópoles. O estranhamento de Macunaíma contempla o civilizado (nós) sob um delírio, afirma Antônio Paulo Graça, no qual se apresenta como incompreensível o fetiche de preferir comprar mulheres a casar-se com elas. Mais absurdo e espantoso para o herói é o signo usado para consumir a troca, “pequenas e voláteis folhas de papel” (Graça 1998). Não se trata de opor o mercantilismo sexual ao amor: “Longe disso, Macunaíma apenas expõe o absurdo do sistema urbano de trocas sexuais, como um etnólogo estruturalista, ainda que com o tempero do humor” (Graça 1998). Mito e sistema civilizado encontram-se em choque em Macunaíma. “A ridicularização é tácita, implícita. Não será assim que funcionam as classificações de nossos pesquisadores dos costumes tribais, por mais que os véus da objetividade científica procurem cobrir as comparações?”, pergunta Graça (1998, 133).

A antropologia selvagem realizada pela personagem revela aspectos dissimulados da ecologia urbana moderna. A crítica realizada pelo herói ao cidadão paulistano exibe, em todo o seu furor, a irracionalidade da vida urbana, a ponto de não restar mais “pedra sobre pedra da cidade paulistana. Da civilização brasileira. Da civilização *tour court*. A linguagem continua parodística...” (Graça 1998, 134).

Com o lançamento da monumental obra de M. Cavalcanti Proença, em 1955, o tema parecia ter-se esgotado. Um dos marcos da historiografia literária no Brasil, Proença aliou erudição, pesquisa e perspicácia, alçando a obra de Mário de Andrade a um novo patamar. Era o início dos anos JK (1956-1961), da construção de Brasília, dos “50 anos em 5”. Macunaíma sai de cena por catorze anos.

¹² Homem da ciência e *bricoleur* distinguem-se pelas funções inversas, que, na ordem estrutural e final, conferem ao acontecimento e à estrutura “um criando acontecimentos (mudar o mundo) por meio de estruturas, e outro, estruturas por meio de acontecimentos (fórmula inexata, por ser categórica, mas na nossa análise deve permitir matizar). Nesse ponto, a arte ocupa posição intermediária” (Lévi-Strauss 1976, 44-46).

¹³ No capítulo “Carta pras icamiabas”, há um exemplo dessa “antropologia reversa” quando o herói relata que “os guerreiros de cá não buscam mavórticas damas para o enlace epitalâmio; mas antes as preferem dóceis e facilmente trocáveis por pequeninas e voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro” (Mário de Andrade 2013, 98).

5. 1969: AI! QUE PREGUIÇA!...

Em 1968, Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), então guardião dos manuscritos de Mário de Andrade, pedia ao filho que tivesse cautela no estilo ao adaptar o grande “tesouro modernista”. *Macunaíma* foi o livro de toda uma geração, “o que todos queriam filmar”, conta o fotógrafo Mário Carneiro (Bentes 1996). Era o ano do AI-5, o mais duro ato institucional emitido pelo presidente Costa e Silva, que “coroava” quatro anos de instabilidade política inaugurada com o golpe militar de 1964.

No ano seguinte, Grande Otelo e Paulo José se revezavam no papel do demiurgo Pemon no Festival de Veneza. A escolha de Grande Otelo para o papel anunciava o símbolo máximo das chanchadas da década de 1950 como estrela de um filme que, apesar de cômico, apresentava uma contundente crítica social ao momento¹⁴. Tornava-se, como seu predecessor literário, um fato cultural marcante, ponto convergente de gêneros distintos –Chanchada, Cinema Novo e Tropicalismo–, projetando-se, nas intenções de seu autor, para além desses gêneros. Para Grande Otelo, o valor de *Macunaíma* foi unificar o Brasil, ser um catalisador, um centro convergente num momento em que as pessoas já não conversavam (Otelo 2018).

A estrutura empiricamente verificável permanece a mesma, mas a informação não mensurável objetivamente, como os conceitos por trás da construção estética, aponta para uma atualização ideológica¹⁵ do material original contido na obra do autor modernista. A região de nascimento do herói configura-se como um local meio isolado, e, no decorrer da narrativa, o *trickster* vai se caracterizando como um “malandro” urbano, autor de pequenos golpes. A adaptação realizada por Joaquim Pedro de Andrade aparece como uma recriação crítica da obra original ou, como afirma o cineasta, do filme como um “comentário [crítico] ao livro” de Mário de Andrade.

O filme repensa o assunto na íntegra, dando-lhe outro desenvolvimento e outro sentido através da (re)organização criativa dos elementos da realidade do país ao redor do eixo estrutural primário. Algumas metamorfoses do herói permanecem em cena, mas o cineasta materializa todas as mutações contidas na obra literária (e também na recolha etnográfica) e transfigura Macunaíma de agente transformador em mero obje-

¹⁴ As décadas de 1950 e 1960 tiveram o domínio de duas vertentes cinematográficas: Chanchadas (1950) e os chamados filmes sérios (1960), representados pelo Cinema Novo e pela Tropicália, surgidos em “oposição” às Chanchadas. O Cinema Novo realizava um resgate dos valores do Modernismo, especialmente o “Modernismo tardio” regionalista da segunda metade da década de 1930, enquanto o Tropicalismo bebia na Antropofagia oswaldiana, lançada na mesma época do livro-ícone de Mário de Andrade. O próprio Cinema Novo também atravessaria fases distintas, passando do regionalismo para um caráter mais urbano.

¹⁵ Notável é a transformação de Ci, a figura lendária pela qual Macunaíma se apaixona no livro, em uma guerrilheira política. Em ambas as obras, Ci mantém a mesma ascendência sobre o herói, mas, no filme, está revestida de signos que atualizam sua figura mitológica para o contexto brasileiro após o AI-5 e a revolução cultural dos anos 1960.

to passivo da transformação¹⁶. Radicalmente desmitificado, Macunaíma não tem mais poderes que qualquer outra personagem do filme. Joaquim Pedro de Andrade afirma a intenção de diminuir o tom lendário-mítico para uma “presença atuante como um dos espectadores contemporâneos do mundo físico em que a gente vive” (J. P. Andrade apud Johnson 1982, 132). Esse quadro de mensagens cifradas, de significantes, permite decifrar o sentido não do mito em si, mas da sociedade, da história, do mundo. Macunaíma pertence ao mundo contemporâneo; é na realidade da década de 1960 que a personagem está inserida, e é com ela que dialoga através da transformação da magia em algo concreto, “fisicamente concreto”. O desafio levado a cabo pelo cineasta consistia em incorporar as transformações e os atos mágicos ao mundo físico sem recorrer a nenhum truque cinematográfico muito elaborado (J. P. Andrade apud Johnson 1982, 132).

A sobreposição dos créditos iniciais sobre um fundo verde e amarelo enquanto se ouve “Desfile aos heróis do Brasil”, de Heitor Villa-Lobos, entrelaça três códigos distintos: um cromático (verde e amarelo), um musical (a trilha sonora), e um linguístico (a letra da marcha). Todos convergentes para uma significação nacionalista. O plano seguinte, com a tela inteiramente vermelha e a narrativa em *off* do narrador, compõe uma sintaxe contraditória com o ufanismo patriótico inicial: “No fundo do mato virgem, houve um silêncio tão grande, escutando o murmurejo do Uraricoera, que [...]”. Ouve-se um grito (*Macunaíma* 1969). A locução em *off* anuncia a dimensão lendária do relato e controla a construção narrativa em dois níveis paradoxais, um cômico e irreverente, na superfície, e outro em uma camada mais profunda, que aponta (ironicamente) para o ufanismo nacionalista do regime militar, expresso nos signos carnavalizados de abertura. Signos logo subvertidos pelo nascimento grotesco do herói e pela visão de Macunaíma ainda criança alimentando-se de areia. Constrói-se uma relação de complemento e subversão irônica (Xavier 2012) entre o enunciado verbal e a imagem, situando-se a narrativa em dois níveis, o fílmico e o imagético¹⁷. O primeiro, específico de sua composição enquanto totalidade, aponta para uma crítica política; o segundo, enquanto elemento constitutivo desse universo, aponta para um espaço cômico, uma releitura carnavalizada das chanchadas. Do cômico à crítica política, do imagético ao fílmico, Joaquim Pedro de Andrade constitui o herói como um “mau

¹⁶ Conferir a cena em que o herói se transforma num lindo príncipe e a cena em que mais tarde se torna branco permanentemente. No primeiro caso, Sofará lhe dá um cigarro mágico, que causa sua transformação em príncipe. No segundo, uma fonte aparece magicamente e faz Macunaíma converter-se em branco.

¹⁷ O teórico francês Christian Metz (1931-1993) afirma que uma verdadeira definição do “específico cinematográfico” só pode se situar em dois níveis: o discurso fílmico e o discurso imagético. O discurso fílmico é específico devido a sua composição, enquanto totalidade. No seio dessa totalidade, no entanto, “há um núcleo mais específico ainda, e que, contrariamente aos outros elementos constitutivos do universo fílmico, não existe isoladamente em outras artes: o discurso imagético. Aqui a perspectiva se inverte: a sequência das imagens é antes de mais nada uma linguagem” (Metz 1977, 76). A especificidade do cinema seria a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte (a imagem pictórica-fotográfica isolada), que, por sua vez, quer se tornar linguagem.

caráter”, diferente da personagem literária marcada pela ausência de qualquer caráter físico e moral. Para o cineasta brasileiro, “o herói da película é um herói sem causa, um herói sem destino. Ao contrário da obra original, onde é um personagem bom, com caridade cristã, na minha versão é um personagem mau” (J. P. Andrade apud Johnson 1982, 110). Não se percebe de onde Joaquim Pedro de Andrade tirou a interpretação da caridade cristã em *Macunaíma*.

É esse herói desmitificado, com os traços indígenas quase apagados e com um componente política atualizado, que é posto em cena perante seu antagonista, Venceslau Pietro Pietra, o gigante antropófago Piaimã, após o roubo da muiraquitã, “a pedra da sorte”, ofertada por Ci.

O sintagma final sobrepõe significantes opostos, em contraposição aos signos iniciais. O fraque verde boiando em um rio que vai sendo tingido de vermelho com o sangue do herói mitológico inverte o significado do patriotismo inicial. O herói é devorado em seu retorno. Mas não apenas ele. Quando o herói e seus irmãos retornam e encontram sua oca indígena destruída, percebem que seu local de origem também havia sido “devorado”. Para Ismail Xavier, o filme constitui uma “parábola da migração sem retorno, do contato entre dois mundos que exibem a mesma regra da devoração, mas se apresentam como se estivessem em sucessão, o moderno a cortar o caminho de volta a uma harmonia mítica, em verdade nunca existente” (Xavier 2012, 255). Ao aproximar a personagem de certo materialismo histórico, a ação despoja o mito de seu valor religioso e metafísico, separando-o do mundo dos deuses criadores.

Macunaíma é devorado não apenas quando retorna ao Uraricoera, mas principalmente no momento em que é retirado de sua condição para ser jogado em uma situação de pobreza, obrigado a comer areia, quando, na verdade, seu habitat original é rico em frutas, animais para caçar e agricultura. O filme apresenta um processo permanente da sociedade/estado brasileiro de transformação do índio em desvalido. Macunaíma e seus irmãos são transformados em pobres, e o elemento indígena que confere dignidade a essa forma de vida em sociedade aparece desbotado.

Pajés indígenas dizem que a terra reflete o céu. São as constelações, o Sol e a Lua que guiam o cotidiano¹⁸. Na obra de Mário de Andrade, o herói vira constelação para –assim como na recolha etnográfica– guiar a vida na Terra. Na película, no entanto, o constrangimento do real leva ao destino trágico construído pelo imaginário. Não há retorno possível, e não há transcendência na morte do herói. Apenas a constatação do fardo cruel –a morte como único destino possível– dedicado aos personagens indígenas, sejam eles épicos, trágicos ou cômicos. Não somente a sociedade, mas também o imaginário lhe são hostis. Macunaíma escapa de ser devorado na festa antropofágica de Piaimã, mas acaba devorado pela sua própria terra. O que se pode constatar, paradoxalmente, é a antropofagia da terra como forma de apoderamento da força do mito

¹⁸ Astronomia Cultural: Uma Viagem pelos Céus Indígenas, evento realizado no dia 20 de março 2019 no Planetário do Rio (RJ).

na sociedade. Se Oswald de Andrade queria integrar a obra de Mário à sua antropofagia, Joaquim Pedro de Andrade realizou isso quarenta anos depois do lançamento das obras-ícone modernistas.

6. POÉTICA MAKUNAÍMICA: ARTE E PENSAMENTO SELVAGEM

Apesar dos afastamentos diferenciais, as obras analisadas possibilitam a submissão do conjunto dessas narrativas (etnografia, literatura e cinema) a uma mesma lei estrutural. Alguns elementos reincidentes configuram o que compreendo como uma *poética makunaímica*. Sua função organizadora de transformação do *caos* em *cosmo*. A forma como seus signos podem ser esvaziados e intercambiados sem, com isso, perder sua estrutura e essência mítica. O *trickster*-malandro, enganador e herói cultural ao mesmo tempo. Os signos que remetem a conceitos em que rupturas são identificadas –do passado nômade ao momento de estabelecimento como agricultores. A criação em seu sentido biológico e social– a criação efetiva e a criação cultural. Sua capacidade de dotar uma massa significativa em significados. O demiurgo Pemon como sintoma do contato radical com a(s) alteridade(s) de povos “menores-plurais”. O encontro sob o signo do delírio. Eu sou um outro. O outro dos outros. Mito e sistema civilizado em choque. A metamorfose macunaímica enquanto síntese de contradições morais, físicas e sociais. O riso enquanto iconoclastia da perspectiva do homem no mundo. Para Lévi-Strauss (1976, 43), o pensamento mítico não é somente o prisioneiro de acontecimentos e experiências, que ordena e reordena, incansavelmente, para lhes descobrir um sentido; é também libertador, pelo protesto feito contra a falta de sentido, com que a ciência estava, a princípio, resignada a transigir.

Em *Metáforas históricas e realidades míticas* (2008), Marshall Sahlins destaca a resignificação dos mitos através das produções culturais. O antropólogo salienta, no entanto, que essa adaptação acontece na transformação do mito em realidade, na adaptação do mito para explicar as formas que a realidade assume. Os eventos cotidianos passam a ser explicados por meio de uma revisão dos aspectos mitológicos para o real “objetivo” e “concreto”, sem que isso desmitifique os mitos.

Makunaíma encontra-se em uma estrutura ao mesmo tempo histórica e a-histórica, simultaneamente “no tempo” (ela consiste numa sucessão de acontecimentos) e “fora do tempo” (seu valor significativo é sempre atual)¹⁹. E é ao mesmo tempo “verdade” e “mito”, já que o herói se encontra na linha limítrofe que separa e participa dessas duas categorias.

Mas, se vemos a nós mesmos (sociedade ocidental) mais nitidamente, vemos (claro) a questão de fundo dessa mesma sociedade: o genocídio (indígena). Do mito de origem Taurepang ao desvalido devorado pelo Brasil, as narrativas perma-

¹⁹ Conforme afirmação de Lévi-Strauss sobre as características dos mitos (Lévi-Strauss 2008, 225).

necem como um esquema significante que permite interpretar a estrutura social contemporânea e os antagonismos que aí se manifestam. Se o mito tem por função “transformar o *caos* em *cosmo*”, Macunaíma revela também o caráter radicalmente humano desse cosmo (o nosso). Mais que um herói sem caráter, Macunaíma é, parafraseando Viveiros de Castro, uma contra-antropologia arguta e sarcástica dos Brancos, “uma performance cosmopolítica ou cósmico-diplomática, em que pontos de vista ontologicamente heterogêneos são comparados, traduzidos, negociados e avaliados” (2015, 39), cuja função mais importante parece ser eliminar a crença de que a ordem social (qualquer ordem) vigente é absoluta e objetiva. Atravessando os limites da ordem, o herói ameríndio dá a definição dessa própria ordem, trazendo para a instituição social novas possibilidades para a ação e a compreensão própria. O herói continua a nos apresentar –nos dias atuais ainda mais que no passado– com uma antropologia reversa de nós mesmos. Nós é que somos vistos por Makunaíma, não o contrário.

As adaptações do mito makunaímico agem como elementos desestabilizadores da ideologia política e da moral vigente. Sua matéria versátil é atravessada por um conjunto polifônico de dizeres e saberes populares que estabelece, através de um movimento constante, a instabilização de qualquer identidade. Lembremos: sua identidade é não ter identidade. Talvez seja o caso de compreender a metafísica “antropofágica” do demiurgo Pemon como um processo, um devir, que só encontra vida/verdade em movimento, nas constantes ressignificações às quais é submetido, nunca no movimento/momento singular, ou seja, nunca como identidade fixa. Isto é, uma espécie de “ethos mutante, deslizante e combinatório, menos carapaça metálica contra o mundo do que flutuante gambiarra vital”, como afirma Eduardo Sterzi (2017, 219-220).

O *trickster* ameríndio, malandro, hibridizado, culturalmente antropofágico, libidinoso e afeito a incorreções políticas, sociais, culturais e morais permanece sendo o herói cultural da(s) “nossa[s] gente[s]”. Makunaíma como sintoma e não como símbolo.

O ressurgimento do mito em várias esferas artísticas e simbólicas evidencia que Makunaíma ainda tem muito a dizer. Estão em curso atualmente uma montagem teatral dirigida por Bia Lessa (e escrita por Veronica Stigger), adaptada da obra de Mário de Andrade; um documentário realizado por Rodrigo Séllos, que procura conhecer melhor o mito, a literatura e o cinema; e uma refilmagem da obra de Joaquim Pedro de Andrade, realizada pelo cineasta Felipe Bragança. Para além disso, artistas plásticos indígenas, como Jaider Esbell e Denilson Baniwa, têm explorado o mito do herói Pemon em suas obras. E, mais recentemente, Devair Fiorotti** lançou uma série de novas recolhas do mito, dessa vez diferente do que fizeram Koch-Grünberg e Armellada, incorporando as narrativas ao seu contexto discursivo e performático.

Talvez seja hora de chamar Makunaíma para ajudar as pessoas a conversarem num momento em que, como disse Grande Otelo, as pessoas já não conversam. Agora que

as lutas identitárias ocuparam espaço de destaque no debate público, é bom lembrar que Macunaíma recusa a adoção de uma identidade única, essencial. Macunaíma é muitos.

No fundo do mato virgem, (re)nasce Macunaíma...

**

Dedico este artigo ao professor Devair Fiorotti (UFRR), profundo estudioso das poéticas orais ameríndias, falecido no dia 19 de março de 2020. Relembro os versos finais de *Panton Piá: A história do Timbó* (2019), último livro a mim presenteado por Devair.

Sörö'waro innö'ro panton ekamaiya praman, adeeketon' paman. Sörötopaiwik inna piau adaachi. Senök pemon tüpaino. Senök möro pemön nüpatamapü. Yesenposak adaape. Yeriküpo adaa pero chima.²⁰

REFERÊNCIAS

- Andrade, Mário de. 1958. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Simões Editora.
- 1996. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopes. Nanterre et al.: ALLCA XX/Colección Archivos.
- 2013. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- 2017. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Ubu Editora.
- 1942. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.
- Andrade, Oswald. 1928. “Schema ao Tristão de Athayde”. *Revista de Antropofagia* I, nº 5: 3.
- Andrello, Geraldo. 2004. “Taurepang”. Em *Povos Indígenas no Brasil*. <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/taurepang> (data de acesso: 22.02.2019).
- Aristóteles. 2008. *Poética*. Traduzido por Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Armellada, Padre Cesareo de. 1989. *Tauron Panton: cuentos y leyendas de los indios Pemón*. 2ª ed. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Bakhtin Mikhail. 1998. *Questões de literatura e estética: A Teoria do Romance*. Traduzido por Aurora Fornoni, Bernadini et al. 4ª ed. São Paulo: Editora Hucitec.
- Bentes, Ivana. 1996. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará.
- Bosi, Alfredo. 1996. “Situação de Macunaíma”. Em *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*, por Mário de Andrade. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopes, 171-181. Nanterre et al.: ALLCA XX/Colección Archivos.
- Campos, Haroldo de. 1973. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Editora Perspectiva.

²⁰ “E assim foi essa história que meu pai me contava. Agora ele não tá mais contando história, não, já tá velho. A partir deste momento nós temos timbó. Este dá uma pessoa. Esse foi produzido por uma pessoa, que nasceu sendo timbó, morreu sendo timbó.”

- Hynes, William J. e William G. Doty. 1997. *Mythical Trickster Figures: contours, contexts, criticism*. Alabama: The University of Alabama Press.
- Eliade, Mircea. 1972. *Mito e Realidade*. Traduzido por Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Graça, Antônio Paulo. 1998. *Uma poética do genocídio*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros LTDA.
- Johnson, Randall. 1982. *Literatura e cinema: Macunaíma, do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo. Editora T.A. Queiroz.
- Kangussu, Imaculada e Jair Tadeu Fonseca. 2011. “Macunaíma, Literatura, Cinema e Filosofia”. *Revista ArtEfilosofia*, nº 11: 144-157. <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raff/article/view/603/559> (data de acesso: 22.02.2019).
- Koch-Grünberg, Theodor. 1911. *Aus dem Leben der Taulipang in Guayana-Filmdokumente aus dem Jahre 1911*. DOI: 10.3203/IWF/D-856.
- Lévi-Strauss, Claude. 1976. *O Pensamento Selvagem*. Traduzido por Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Lévi-Strauss, Claude e Didier Eribon. 1990. *De perto e de longe*. Traduzido por Léa Mello and Julieta Leite. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Lopez, Telê Ancona Porto. 1996. “Nos caminhos do texto”. Em *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*, por Mário de Andrade. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopes, XXV-LXIII. Nanterre et al.: ALLCA XX/Colección Archivos.
- Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Difilm, Filmes do Sêrro, Grupo Filmes e Condor Filmes, 1969.
- Martin, Richard P. 2014. “Apresentação.” Em *Odisseia*. Traduzido por Christian Werner. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify.
- Medeiros, Sérgio (Org.). 2002. *Makunaíma e Jurupari: Cosmogonias Ameríndias*. 1ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Metz, Christian. 1977. *A significação no cinema*. Traduzido por Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Otelo, Grande. 2018. “25 anos sem Grande Otelo”. Em *Programa Arquivo N-entrevista*. <<https://globosatplay.globo.com/globonews/v/7178400/>> (data de acesso: 22.02.2019).
- Proença, Manuel Cavalcanti. 1974. *Roteiro de Macunaíma*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Radin, Paul. 1956. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. New York: Philosophical Library, Inc.
- Sá, Lúcia. 2012. *Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: Eduerj.
- Sá, Lúcia e Devair Fiorotti. 2018. “Filhos de Macunaíma ou: não sou índio, sou macuxi e meu nome é...”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 53: 343-352.
- Sahlins, Marshall. 2008. *Metáforas históricas e realidades míticas: estrutura nos primórdios da história do reino das Ilhas Sandwich*. Traduzido por Fraya Frehse. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.
- Santiago, Silviano. 1996. “A trajetória de um livro”. Em *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*, por Mário de Andrade. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopes, 182-193. Nanterre et al.: ALLCA XX/Colección Archivos.
- Souza, Gilda de Mello e. 2003. *O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34.
- Sterzi, Eduardo. 2017. “A irrupção das formas selvagens”. Em *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* por Mario de Andrade, 219-222. São Paulo: Ubu Editora.

- Viveiros de Castro, Eduardo. 2015. “O recado da mata”. Em *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* por Davi Kopenawa e Bruce Albert, 11-41. São Paulo: Companhia das Letras.
- Xavier, Ismail. 2012. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify.

Recebido: 03.05.2019

Versão final: 30.03.2020

Aprovado: 30.04.2020