



MAKUNAIMÃ/MACUNAÍMA: A ENCENAÇÃO DA AUTORIA INDÍGENA

José Luís Jobim

Universidade Federal Fluminense

Roberto Mibielli

Universidade Federal de Roraima

Anna Paula Ferreira da Silva

Universidade Federal Fluminense

Sheila Praxedes Pereira Campos

Universidade Federal de Roraima

Resumo: Ao reunir narrativas orais dos povos Pemón e Macuxi com suas reformulações no registro etnográfico de Theodor Koch-Grünberg e na literatura modernista do *Macunaíma* de Mário de Andrade, a peça teatral *Makunaimã: o mito através do tempo* estabelece uma articulação intertextual que coloca em relação diferentes temporalidades e formas de produção discursiva. Neste ensaio, propomos uma análise organizada em torno de três eixos críticos: a inserção de autores reais como personagens e a problematização dos limites entre representação e realidade na construção dramatúrgica; a dimensão editorial e autoral do texto enquanto construção marcada por protocolos de legitimação e inscrição coletiva; e a recorrência temática como forma de reafirmação discursiva na literatura indígena contemporânea.

Palavras-chave: Macunaíma; teatro; criação coletiva; arte indígena contemporânea.

Abstract: By bringing together oral narratives of the Pemón and Macuxi peoples with their reformulations in the ethnographic record of Theodor Koch-Grünberg and in the modernist literature of *Macunaíma* by Mário de Andrade, the play *Makunaimã: o mito através do tempo* establishes an intertextual articulation that relates different temporalities and forms of discursive production. In this essay, we propose an analysis organized around three critical axes: the inclusion of real authors as characters and the problematization of the limits between

representation and reality in the dramaturgical construction; the editorial and authorial dimension of the text as a construction marked by protocols of legitimation and collective inscription; and thematic recurrence as a form of discursive reaffirmation in contemporary indigenous literature.

Keywords: *Macunaíma*; theater; collective creation; contemporary indigenous art.

Publicado em 2019, pela Editora Elefante, o livro *Makunaimã: o mito através do tempo* constitui uma obra teatral de realização coletiva que, em certa medida, intenta reconfigurar os modos de produção e circulação da autoria no âmbito da arte indígena contemporânea. Concebido em 2018 no contexto das comemorações dos 90 anos da publicação de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, o projeto de escrita da peça originou-se de um encontro realizado na Casa Mário de Andrade, em São Paulo, reunindo artistas e intelectuais indígenas – Jaider Esbell (Macuxi), Avelino Taurepang (Taurepang), Cristino Wapichana (Wapichana) e Roseane Cadete (Wapichana) – e não indígenas, sob a curadoria de Deborah Goldemberg.

O evento integrou a programação especial *90 Anos de Macunaíma*, realizada pela Rede de Museus-Casas Literários, com participação de artistas e intelectuais indígenas em atividades voltadas à discussão crítica da figura de Makunaimã, abordando tanto suas ressignificações culturais quanto os modos de sua apropriação pela tradição letrada brasileira¹. A partir dos encontros, surgiu a proposta de elaboração do livro, posteriormente contemplado no Edital de Incentivo à Publicação Literária promovido pelo Ministério da Cultura, e identificado por Jaider Esbell como o último projeto aprovado antes do desmonte da pasta no final de 2018².

Ao reunir narrativas orais dos povos Pemón e Macuxi com suas reformulações no registro etnográfico de Theodor Koch-Grünberg e na literatura modernista do

¹ Programação disponível em: <https://www.casamariodeandrade.org.br/programacao-apresentao-do-filme-macunama-e-roda-de-conversa>.

² Jaider Esbell relata esse processo em texto publicado em seu blog no dia 13 de setembro de 2019, disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/09/13/makunaima-o-mito-atraves-do-tempo/>. Nele, esclarece que o evento na Casa Mário de Andrade consistiu em uma conversa e não em uma encenação teatral, e que o livro foi elaborado a partir da gravação dessa atividade, aprovada às pressas em edital do Ministério da Cultura no final de 2018. A obra foi contemplada pelo Edital de Seleção Pública nº 04, DLLLB/SEC/MINC, de 17 de setembro de 2018, no âmbito do Prêmio de Incentivo à Publicação Literária – 100 Anos da Semana de Arte Moderna de 1922, promovido pelo Departamento de Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas (DLLLB), da Secretaria de Economia Criativa do Ministério da Cultura. A informação consta nas páginas finais do livro.

Macunaíma de Mário de Andrade, o texto estabelece uma articulação intertextual que coloca em relação diferentes temporalidades e formas de produção discursiva. Essa multiplicidade se explicita na própria ficha catalográfica da obra, que atribui a autoria coletiva a Taurepang *et al.*, incluindo, entre os autores nomeados, os próprios povos indígenas e figuras históricas já falecidas, como Koch-Grünberg e Mário. Nesse arranjo, a peça evidencia figuras historicamente marginalizadas nas versões hegemônicas do mito (como Akuli, avô de Avelino), apontando para uma crítica à apropriação e ao silenciamento de saberes indígenas (como informa a sinopse na contracapa do livro).

Neste ensaio, propomos uma análise organizada em torno de três eixos críticos: a inserção de autores reais como personagens e a problematização dos limites entre representação e realidade na construção dramatúrgica; a dimensão editorial e autoral do texto enquanto construção marcada por protocolos de legitimação e inscrição coletiva; e a recorrência temática como forma de reafirmação discursiva na literatura indígena contemporânea³. Iniciamos a leitura pelos cruzamentos entre os planos ficcional e extratextual, destacando a incorporação de figuras autorais “reais” na cena e a justaposição de temporalidades, recurso que suaviza as fronteiras entre história, memória e criação. Na sequência, examinamos a materialidade editorial da obra, com atenção às escolhas paratextuais que buscam conferir à publicação um vínculo comunitário e um efeito de autenticidade, em sintonia com reivindicações ligadas à autoria indígena. Por fim, discutimos a presença reiterada de temas como o apagamento cultural e a luta por reconhecimento, compreendendo-os como recursos discursivos de contestação histórica e formas de intervenção política no campo literário.

Esses eixos estruturam uma leitura crítica da peça como artefato cultural que encena alterações nas convenções de autoria e questiona formas hegemônicas de representação. Essas dimensões nos conduzem, portanto, à discussão sobre o lugar da obra nesse campo em expansão, no qual a literatura indígena contemporânea se afirma como prática estética e política. Entendida como produção textual de autoria indígena

³ O uso do termo *contemporânea* não se limita a um recorte cronológico, mas refere-se ao momento histórico de emergência política, discursiva e estética das autorias indígenas na cena pública nacional, em articulação com o movimento indígena e com os chamados processos de “retomada” e de tentativa de construção de novos significados para tradições e cosmologias indígenas. Marcada por disputas e reivindicações, trata-se, portanto, de uma produção situada, que busca conjugar ancestralidade e intervenção crítica no presente.

que articula saberes considerados ancestrais⁴ e experiências situadas no presente, essa literatura conforma um campo em disputa, no qual se reivindica agência autoral, reconhecimento institucional e visibilidade epistemológica. Sem constituir uma categoria estável, o termo abrange práticas heterogêneas que operam em múltiplos registros e suportes, marcadas por variações linguísticas, posicionamentos políticos e relações diversas com a tradição oral. Como observa Fábio Almeida de Carvalho: “esse processo foi estruturado em torno de uma ampla agenda humanitária caracterizada, sobretudo, pelo comprometimento com o combate a todo tipo de violência cometida contra grupos minoritários e subalternizados no tecido social das nações modernas” (2021, p. 145).

Sob essa perspectiva, a peça participa de dinâmicas que envolvem a atualização de narrativas comunitárias e sua circulação em formatos e circuitos literários convencionais. Embora estruturada como texto dramático e publicada por uma editora independente, sua composição coletiva, o entrelaçamento de vozes e o deslocamento dos protocolos autorais tradicionais problematizam categorias estabilizadas da crítica literária. Ao articular, simultaneamente, estratégias de afirmação identitária e formas de mediação com o público não indígena, o projeto editorial se posiciona em uma zona de contato discursivo, na qual as classificações convencionais tendem a se mostrar insuficientes.

A partir desse enquadramento, o foco não recai sobre a filiação da obra ao campo da literatura indígena, mas o que se coloca em análise é o modo como a obra encena, materialmente, as contradições e potencialidades que marcam esse campo em expansão. Por isso, em lugar de restringir o entendimento do literário indígena a critérios formais (como o uso exclusivo de línguas originárias ou a centralidade da oralidade), é possível compreender a obra como inserida em um campo discursivo em que diferentes dimensões de pertencimento e posicionamento se articulam, expressando um *locus* de enunciação indígena politicamente situado. Como propõe Emilio Escalante, a noção de literaturas indígenas pode estar associada a “obras de autores que en primer lugar afirman un posicionamiento o locus de enunciación indígena en base a una

⁴ O conceito de *ancestralidade*, central para diversas cosmologias indígenas e afro-brasileiras, refere-se à presença ativa e contínua dos antepassados na vida coletiva. Seu uso indiscriminado em discursos culturais e midiáticos, porém, tem banalizado o conceito, reduzindo-o a um símbolo genérico de identidade, muitas vezes dissociado dos contextos comunitários e dos sistemas de conhecimento que o sustentam.

identificación cultural, geográfica, lingüística (aun si éstos no hablan un idioma indígena) y/o política” (Escalante, 2015, p. 13) [“obras de autores que, em primeiro lugar, afirmam um posicionamento ou *locus* de enunciação indígena com base em uma identificação cultural, geográfica, linguística (ainda que não falem um idioma indígena) e/ou política”].

A peça em questão manifesta justamente esse tipo de *locus* de enunciação ampliado: reivindica uma filiação identitária e política explicitamente situada, ao mesmo tempo que se vale de suportes e modos de circulação não convencionais (como o teatro, o livro coletivo e a articulação com políticas culturais públicas) para marcar presença em um espaço de visibilidade crítica que ultrapassa os limites da literatura institucionalizada. Para além de excluir ambivalências, essa configuração torna mais evidentes os deslocamentos que caracterizam o campo em que se insere como um espaço discursivo marcado por disputas em torno da legitimidade, por configurações híbridas de expressão e por estratégias de visibilidade que resistem à fixação categorial. Assim, em vez de classificá-la como pertencente ou não a um cânone em formação, interessa observar como a obra atualiza os desafios implicados nas relações entre autoria, coletividade e mediação cultural, revelando as transformações em curso nas práticas literárias de autoria indígena.

Essa dimensão se torna ainda mais clara quando consideramos a própria enunciação de um dos artistas envolvidos no projeto. Em 13 de setembro de 2019, o artista macuxi Jaider Esbell publicou um relato sobre a criação da peça, no qual afirma: “Escrevo sobre esses valores que só eu, como autor, ator, personagem e própria história, poderia” (Esbell, 2019). Essa declaração oferece uma chave de leitura fundamental para a proposta dramatúrgica da obra em busca de desestabilizar os limites convencionais entre autoria, representação e vivência. Ao articular essas posições em um mesmo corpo discursivo e performativo, assumindo simultaneamente as funções de autor, ator e personagem, Jaider promove um embaralhamento das fronteiras entre criação e representação, em um movimento que sugere a reorganização de hierarquias narrativas historicamente legitimadas pela tradição literária ocidental.

E esse movimento, de natureza estética e política, sustenta uma concepção de autoria alinhada a práticas indígenas de criação, nas quais conhecimento e vivência não se dissociam. Nessa perspectiva, a peça configura-se como espaço de enunciação

coletiva e reivindicação de soberania narrativa, em que a repetição e a sobreposição de vozes atuam como mecanismos de marcação crítica da presença indígena na história cultural brasileira, reivindicando o direito de narrar a partir de seus próprios termos.

Em seu estudo sobre arte indígena contemporânea, Ilana Goldstein (2019) observa que “a arte constitui uma nova arena na luta dos povos indígenas por visibilidade, tanto em termos políticos como estéticos” (Goldstein, 2019, p. 69). Essa formulação ajuda a compreender o lugar da peça no cenário atual: ao ocupar a cena com corpos e vozes que reivindicam o direito de narrar em seus próprios termos, a obra reposiciona as formas de produção, recepção e reconhecimento da arte indígena. Em lugar de reproduzir estruturas preexistentes, a obra propõe uma reconfiguração dos regimes de representação que historicamente objetificaram os povos originários. Nesse sentido, manifesta-se como política de presença que questiona as mediações hegemônicas da crítica ocidentalizada, revelando os limites da cultura letrada diante de outras formas de registro simbólico. Esse processo se intensifica diante do que Goldstein descreve como superação da “representação das sobras”, reivindicando iniciativas majoritariamente conduzidas por sujeitos indígenas: “O tipo de iniciativa artística mais rara no Brasil é aquela pensada e realizada majoritária ou totalmente por indígenas” (Goldstein, 2019, p. 82).

Assim, a proposta dramaturgica de *Makunaimã* apresenta uma lógica de criação compartilhada que põe em xeque as formas convencionais de autoria e representação. Ao fazer da cena um espaço de afirmação indígena, em diálogo com estruturas formais da arte institucionalizada, a obra adquire uma dimensão política por seu conteúdo e pelas estratégias de presença e intervenção que estão em jogo. É nesse contexto que se pode compreender sua relação com outras práticas da arte indígena contemporânea, voltadas à elaboração coletiva de sentidos e à produção estética de experiências históricas.

No contexto dessa arte, a autoria deixa de ser compreendida como expressão individual autônoma para se constituir como prática relacional, enraizada em experiências comunitárias e em processos coletivos de elaboração simbólica. Essa perspectiva, reiterada por Jaider Esbell ao afirmar que “a arte precisa do artista, que precisa da comunidade, que precisa fluir na arte” (Esbell, 2016, p. 18), permite

compreender a criação artística como espaço de circulação de saberes, reconhecimento mútuo e coautoria situada.

Nesse enquadramento, a peça *Makunaimã* incorpora esse princípio na forma como foi concebida e o projeta em sua estrutura dramatúrgica, na qual a cena funciona como instância de ativação política e estética de outros modos de existência. Tal perspectiva interroga pressupostos ainda vigentes no campo teatral, em que, apesar da flexibilização da figura autoral, certas convenções (como a separação entre palco e plateia) continuam sendo mantidas como estruturas normativas, sobretudo quando envolvem transformações mais profundas nos modos de mediação e recepção.

Embora na contemporaneidade predomine uma concepção de criação artística que garante ao autor e às suas criações uma grande margem de manobra, pelo menos em relação a uma certa concepção “realista” vigente no passado, ainda não são tão comuns algumas ultrapassagens de limites, como aqueles demarcados entre o palco e a plateia (depois da emergência da convenção da “quarta parede”, pelo menos⁵).

No entanto, a introdução de personagens que correspondem a pessoas fora do mundo do texto está presente na escrita contemporânea, em que personagens do mundo no qual a representação acontece (o mundo “real”) passam a fazer parte do mundo representado. Javier Cercas, em seu *Soldados de Salamina* (2001), inclui uma personagem chamada Javier Cercas, e o primeiro capítulo de *Machado* (2016) começa com o narrador-personagem (e autor) Silviano Santiago comprando o quinto volume (1905-1908) das cartas de Machado de Assis. Como se sabe (Jobim, 2017), Silviano transformou realmente em personagem Machado de Assis, assim como uma série de outras pessoas que conviveram com o fundador da Academia Brasileira de Letras, mas a transformação de pessoas “reais” em seres de linguagem tem consequências, especialmente quando as pessoas transformadas viviam em uma época diferente daquela em que as obras (nas quais viraram personagens) foram escritas. Nesses casos, o que a

⁵ “The recommendation made to playwrights and actors by the Abé d’Aubignac in 1657 not to address spectators – a device limited to popular theater – prefigures Diderot’s theorization of the fourth wall a century later in 1758. It is obvious that it is only when this imaginary wall is erected in minds and practices that its crossing constitutes a transgression.” (Lavocat, 2023, p. 1259) [A recomendação feita pelo abade de Aubignac aos dramaturgos em 1657, para não se dirigirem à plateia – um artifício limitado ao teatro popular – prefigura a teorização de Diderot sobre a quarta parede um século depois, em 1758. É óbvio que é somente quando esta parede imaginária se levanta nas mentes e práticas que atravessá-la constitui uma transgressão.]

obra faz a personagem falar no presente corresponde mais ao momento em que se escreve o artefato verbal do que ao momento em que a pessoa “real” vivia no passado.

Personagens convencionais, em peças de teatro convencionais, não são iguais a personagens apresentados ou vistos como não pertencentes exclusivamente ao artefato verbal artístico. Se a presença dos(as) autores(as) como personagens na peça *Makunaimã* pode ser considerada como uma ultrapassagem do limite do mundo textual, para incluir elementos estranhos a ele, todavia não podemos deixar de assinalar que isto está longe de ser uma novidade. Afinal, Françoise Lavocat já argumentou que se trata de uma prática que existe pelo menos desde a antiguidade ocidental, passando pela Idade Média, até chegar à contemporaneidade: “If the presence of the author as a Character within the fictional universe constitutes a metalepsis, the entire *Roman de la Rose* is one such example” (Lavocat, 2023, 1258). [“Se a presença do autor como personagem dentro do universo ficcional constitui uma metalepse, todo o *Roman de la Rose* é um exemplo disto”.]

No caso da peça *Makunaimã*, certamente há uma série de fatores que se correlacionam com a própria criação do texto: o objetivo de retomar uma obra famosa (*Macunaíma*, de Mário de Andrade), em uma ocasião comemorativa; a opção de encenar a presença do próprio autor daquela obra, para discuti-la e/ou interpretá-la em termos que não seriam possíveis na própria época em que Mário de Andrade efetivamente a produziu; a introdução de personagens que também são apresentados como autores(as) do próprio texto da peça em que aparecem, incluindo elementos da contemporaneidade para falar de textos e autores (Mário de Andrade e Theodor Koch-Grünberg) do início do século passado, ou seja, que não poderiam existir sincronicamente no mundo “real” no mesmo tempo em que existem as personagens supostamente “coautoras” da peça.

No caso do texto em si, considerando-se que qualquer peça teatral permite várias e sucessivas encenações, inclusive além do tempo de vida de seu/sua autor(a), se foi possível às pessoas físicas “reais” correspondentes às personagens autoras participarem de encenações contemporâneas a eles/elas, isto não será necessariamente o caso em outros momentos históricos posteriores. A pessoa Jaider Esbell estava viva, na ocasião de publicação da peça (e podia representar a personagem que atendia pelo seu nome na peça) mas não está mais...

De fato, a questão da introdução de personagens que correspondem a pessoas fora do mundo do texto – quando personagens do mundo no qual a representação acontece (o mundo “real”) passam a fazer parte do mundo representado – já se apresenta antes mesmo do corpo do texto da peça. Na seção “papéis” se estabelece que o papel de Mário de Andrade será feito pelo “próprio”, uma impossibilidade factual “real”. Mesmo entre as “pessoas reais” que aparecem em “papéis”, há diferenças: se a personagem Deborah, apresentada como “curadora do evento” correspondia à pessoa de Deborah Goldenberg, a personagem Laerte, apresentado como “escritor indígena wapichana” não correspondia em sentido estrito à pessoa de Cristino Wapichana, nem Marcelo Ariel à personagem Ariel, que, com esta indeterminação de correspondência, ganha a possibilidade de associação com outros sentidos (como, por exemplo, com a personagem Ariel, de *The Tempest*, de Shakespeare, que possui uma rica tradição, inclusive na literatura latino-americana⁶).

Claro, todas as determinações de correspondência com pessoas/atores “reais” perdem sua condição “original” (isto é, relacionada ao evento realizado na casa de Mário de Andrade, em 2018), a partir do momento em que se inserem em um texto de peça, que potencialmente poderá gerar várias e sucessivas encenações, em outros momentos e lugares, inclusive distantes da encenação original. De fato, a própria forma final em livro não corresponde exatamente à forma da encenação em 2018, constituindo-se em uma elaboração posterior àquela *mise en scène*. A curadora do evento de 2018 já formula esta questão, inclusive associando-a às questões suscitadas pela transmissão oral nas culturas ameríndias, na “Nota da edição” (p. 7). Essa “Nota” ao mesmo tempo incorpora a coletividade autoral, comum nos artefatos verbais atribuídos àquelas culturas, e os problemas referentes à construção de uma “versão final”, que de alguma forma retira da fluidez verbal anterior uma obra derivada, que de alguma forma corresponde a ela, mas não é “a mesma”:

O conceito de autoria adotado para este livro é aquele que, de acordo com Paul Zumthor em *A letra e a voz* (Companhia das Letras, 1993), predominou na Idade Média, quando as histórias eram narradas por diversos contadores na tradição oral e, eventualmente num esforço coletivo feito em oficinas de copistas, uma versão dessa história era transcrita e escrita para ingressar no universo literário. Todas as histórias e ideias contidas neste livro foram contadas ao longo do evento “Makunaimã: o mito através do tempo”, ocorrido nas quatro casas da organização social POIESIS -Instituto de Apoio a Cultura, à Língua e a Literatura em agosto de 2018. A

⁶ Cf. JOBIM, José Luís. O canibalismo como apropriação cultural: de Caliban ao *Manifesto Antropófago*. *Gragoatá*, v. 39, p. 35-50, 2015.

dramaturgia foi escrita e, posteriormente, todos puderam ler o texto e fazer sugestões. Os direitos autorais do livro são dedicados aos narradores indígenas taupang, macuxi e wapichana. (2019, p. 7)

A peça *Makunaimã*, embora tenha como título a personagem que dá título à obra de Mário de Andrade, publicada em 1928, efetivamente acaba não trazendo à baila somente esta obra. De fato, mesmo falando de Mário, as personagens verbalizam seus respectivos modos de pensar a literatura e a cultura, afiliando-se de modo mais (ou menos) consciente a teorias sobre os objetos literários e culturais, ou a modos de compreensão tanto das teorias quanto dos objetos, nos contextos históricos contemporâneos. A personagem Ariel, por exemplo, logo no início da peça, reivindica: “Por que não podemos dizer abertamente que Mário era preto, que Mário era gay? Precisamos falar disso com urgência (p. 18).”

Na verdade, essa “urgência” tem mais a ver com algumas pautas atuais do que se considera relevante, a partir da entrada nos estudos literários das questões de gênero (no sentido de *gender*) e raça, do que com as pautas da época de Mário. Como se sabe (Carvalho & Jobim, 2009), na época do lançamento de *Macunaíma*, o que foi considerado relevante discutir foi se o herói da narrativa era representante de um certo “caráter nacional brasileiro”, e não questões de gênero ou raça.

Curiosamente, embora na peça se reivindiquem pautas contemporâneas de gênero e raça sobre Mário, não se incluem interpretações mais atuais sobre o que Mário disse acerca de sua própria obra. Em relação à fala da personagem Mário de Andrade (2019, p. 18), em que ele diz que copiou não somente Koch-Grünberg, mas uma série de outros autores, embora o próprio Mário tenha efetivamente escrito isto, ele também escreveu, em carta a Carlos Drummond de Andrade, em 1924, que a apropriação do que se lê pode ser vista de outra maneira: “Muitas vezes um livro revela pra gente um lado nosso ainda desconhecido. Lado, tendência, processo de expressão, tudo. O livro não faz que apressar a apropriação do que é da gente.” (Santiago, 2002, p. 116)

A designação de *cópia* para o enredo de *Macunaíma* não se sustenta teoricamente hoje em dia, não somente porque, de fato, o herói do livro não coincide literalmente com o das narrativas coletadas por Koch-Grünberg, mas também, como já foi dito (Jobim, 2012), porque dentro das tendências mais contemporâneas de teorização sobre trocas e transferências culturais, a afirmativa de Mário em sua correspondência com Drummond poderia corroborar a perspectiva de que as apropriações devem ser

entendidas também pelo viés dos interesses que presidiram o próprio ato histórico e determinado de apropriação, e não apenas pelo sentido que supostamente teria o elemento que foi apropriado, no seu contexto de origem: o autor apropria-se de elementos que transformam-se em seus, porque foram escolhidos a partir de seus interesses e porque ganham contexto e sentido diferente na sua obra – transmutando-se em outra coisa, diferente da que era, no contexto em que se inseria antes. A “apropriação do que é da gente” pode surgir de uma leitura da obra de Koch-Grünberg (e outros) que é exatamente esta captação do que, na obra do outro, pode ser incorporado ao projeto próprio de Mário, por relacionar-se com o projeto dele, e ganhar outros sentidos.

Como é declarado no seu prefácio, a peça teatral em dois atos, *Makunaimã: o mito através do tempo*, tem como pretensão, através de uma encenação ficcional, na qual se ressuscita Mário de Andrade, “trazer à tona”, em diálogo com a obra andradina e seu autor, “vozes e visões do outro lado – o indígena, que por noventa anos”, desde a publicação de *Macunaíma*, “esteve totalmente invisível, sendo, reiteradamente desrespeitado em sua existência e em seu sagrado”. Isso, pelo menos, é o que está declarado e assinado por Cristino Wapichana.

Outro aspecto que margeia o texto na forma de um de seus protocolos de leitura é uma nota fixada logo após os apêndices: “obra premiada no edital de seleção pública nº 04 DLLL/SEC/MINC, de 17 de setembro de 2018. Como prêmio de incentivo à publicação literária, 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, realizado pelo DLLL”, conforme consta em sua página 126.

A reunião desses elementos protocolares, na sequência que enumeramos, é responsável pela construção de um efeito de sentido cujo propósito é – ao mesmo tempo em que reivindica uma revisão histórica da condição da voz indígena, na literatura nacional, partindo da literatura marioandradina –, cercá-la do maior número possível de autores, atribuindo ao texto a condição de tessitura coletiva. Esse subterfúgio confere ao tecido fictício da trama um status de concordância entre as pessoas reais que, supostamente, engendraram o texto, ampliando seu efeito para além da peça escrita, na tentativa de englobar as comunidades e etnias desses autores/personagens.

Quer-se, com isso, alcançar um nível de verossimilhança discursiva que, ao mesmo tempo em que admite a alegoria fictícia da ressurreição de Mário, no corpo da

peça, materializa a reivindicação dos povos indígenas, como se todos os narradores das comunidades às quais são atribuídos os direitos autorais da peça de teatro comungassem da mesma opinião, defendessem a mesma ideia.

É da seriedade notória dos protocolos de leitura, que boa parte das editoras se vale para dar ao público a impressão de que aquele texto tem um “padrinho”, que assegura a qualidade do texto ali contido. Prefácios e apresentações, geralmente assinados por pessoas de destaque, recomendam a leitura do texto, explicando algumas das passagens que guardaram de sua “atenta” leitura do texto.

Outro subterfúgio comum, nesses casos, utilizado com essa mesma intenção, é a que figura na contracapa dos *blockbusters*, especialmente na América do Norte, em que se colocam comentários da imprensa especializada/crítica de magazine, elogiando o livro/peça teatral ali contido. No nosso caso, à semelhança do modelo editorial norte-americano, talvez por uma questão de exigência de edital, como costumam fazer as agências de fomento brasileiras, como CAPES e CNPq, esse livro leva (numa de suas últimas páginas internas) a chancela (que também funciona como recomendação de qualidade) de ter sido premiado no “edital de seleção pública nº 04 DLLLB/SEC/MINC, de 17 de setembro de 2018”.

Na contracapa, o que temos, de fato, é um resumo do assunto da peça, exposto em tom provocativo:

Mário de Andrade ressurgiu do Além mais de setenta anos depois de ter morrido, caminha até a sala de sua casa e encontra alguns estranhos criticando seu livro mais famoso, *Macunaíma*. A partir daí, inicia-se um debate sobre direitos indígenas, exclusão social, arte e literatura. Nesta peça em dois atos, uma mescla de tempos e espaços político-culturais que resume um pouco do Brasil. (2019)

O resumo em si, fiel ao texto em que se desenrola a ação teatral, não pode deixar de assinalar o fato de que Mário, de fato, morreu há “mais de setenta anos”. Nesse caso, mesmo o leitor abaixo da média percebe tratar-se de trama fictícia em que se inicia “um debate sobre direitos indígenas, exclusão social, arte e literatura”. Clara é, então, a mensagem que se quer veicular e que se coaduna com toda a linha protocolar que antecede o texto. A encenação pretende abarcar “uma mescla de tempos e espaços político-culturais que resume um pouco do Brasil”.

A discussão, dada a presença inusitada, mas fundamental à realização do enredo, de Mário de Andrade, assume características de um debate político-cultural, atual,

necessário e real, que recorre a um subterfúgio anacrônico e fictício para se realizar. Para tanto, busca no passado, na década de 20 do século XX (época da publicação de *Macunaíma*), selecionar questões do presente. Talvez por esse motivo recorra a subterfúgios, como imputar a um autor indígena já consagrado, Cristino Wapichana, ganhador de importantes prêmios literários internacionais, a função de assinar o prefácio, não como Laerte (personagem de seu *alter ego*, na peça), mas como ele mesmo, Cristino, emprestando seu prestígio aos protocolos de leitura do texto.

O mesmo fator que parece funcionar como provocação para o leitor de contracapas, fã de Mário de Andrade, que se vê instigado a ler a peça para entender o contexto e as questões postas por aqueles “estranhos”, que estão “criticando seu livro mais famoso, *Macunaíma*”, também é um problema para a suposta seriedade das questões abordadas no texto. Isso porque encerra a incerteza, presente em alguns espíritos, que o fictício aparenta ter, sobre a possibilidade de abordar temas sérios.

É por esse motivo, talvez, que no âmago da peça o próprio Cristino assume o nome de “Laerte”, para que esse não seja confundido consigo mesmo, que, no prefácio, faz denúncias sérias, as quais assina com o próprio nome. A divisão entre o autor que atesta e reafirma as questões levantadas na ficção assume sob a forma de prefácio, condição protocolar, enquanto a personagem, livre da realidade, pode vivenciar o debate com um ser ressurgido do “Além”, sem que isso desmereça as reivindicações do escritor indígena prefaciador.

Aliás, a peça, agora na sua proposta de encenação, adota a estratégia de criar um ambiente polifônico, que indica possuir uma riqueza de vozes, nem sempre concordes entre si, no debate que se segue na construção da trama. É o que se pode notar a partir das diversas formulações das críticas dirigidas a Mário de Andrade e sua obra: como a que explicita que, para algumas das personagens presentes na encenação de *Makunaimã*, de modo mais radical, haveria a necessidade de que determinados textos da literatura nacional devessem se desculpar por terem mesclado várias tradições indígenas. Há outras vozes, porém, que reivindicam que a literatura deveria respeitar e incluir as vozes indígenas pelos próprios indígenas.

Em outros trechos, atestando a polifonia como sinônimo de pluralidade de vozes e posturas, a personagem de Mário de Andrade no momento de seu despertar do “Além”, questiona uma fala na qual Laerte afirma que, se Mário tivesse “ido lá

[referindo-se às comunidades indígenas], ele teria escrito outra história”. Ao que Iara, demonstrando a paixão pelo texto marioandrado, questiona Laerte: “E isso teria sido bom? Afinal, Macunaíma é nossa obra-prima!” (p. 27). Na página seguinte da peça (p. 28), o próprio Laerte responde à pergunta de Iara com uma outra pergunta, estabelecendo uma relação dialógica: “Bom para quem?”

Embora essas estratégias discursivas dialógicas pareçam dar um certo equilíbrio ao texto, assim como a relação entre seus protocolos de leitura e o próprio conteúdo fictício, que se assume como tal apenas pela presença de um Mário despertado do além, todo esse processo fino de equilíbrio é regulado por uma certa atmosfera de realismo mágico.

Pensando, no entanto, que boa parte desses protocolos se perderiam na eventual encenação do texto, é importante perguntar de que forma a peça teatral pretende, em sua polifonia, típica dos eventos acadêmicos que supostamente retrata, discutir as questões indígenas pautadas como cruciais, dentro da ótica revisionista que se propõe em relação a *Macunaíma* de Mário de Andrade. Um primeiro passo que pensasse a forma como são distribuídos os papéis em cena, as falas, por vezes conflitantes, levaria ao que já apontamos: uma polifonia, cuja principal característica seria a de garantir a democratização dos discursos. Não há, a partir de todas as vozes envolvidas, uma clara manifestação de condenação do texto andradino, exceto por uma das personagens. Há uma gradação de vozes, que em menor ou maior grau discutem a relação entre a literatura e a arte não indígenas e a literatura e a arte indígenas.

Por outro lado, há uma personagem que destoa das demais de modo a ser quase ridicularizada pela sua condição profissional. Trata-se do Professor Dr. Armando de Almeida Russ (PhD). O único a ser apresentado com o nome completo (o que denota falta de intimidade com a cena e os demais) e a apresentar um título acadêmico de doutor. Coisa que com os demais, mesmo os de carreira acadêmica (no caso, a antropóloga e o filósofo), não ocorre. A sátira à figura do intelectual pretensamente erudito já está presente em *Macunaíma*, como reconhece o próprio Mário de Andrade em carta a Manuel Bandeira, datada de 31 de outubro de 1927: “Macunaíma como todo brasileiro que sabe um pouquinho, vira pedantíssimo” (Moraes, 2001, p. 359). O tratamento irônico dado na peça ao Prof. Russ (PhD), com seu extenso currículo e isolamento cênico, parece retomar essa crítica à linguagem empolada e à autoridade

acadêmica desconectada do contexto em que se insere, mostrando certo descompasso entre os códigos da academia e o ambiente menos hierarquizado proposto pela encenação. Essa personagem acadêmica é tratada com desdém, até mesmo pela personagem Mário quando se apresenta a esta:

Prof. Russ(PhD)

Com licença, Mário, é um imenso prazer. Sou professor doutor em literatura brasileira comparada da Universidade de São Paulo, com mestrado na Universidade de Toronto e doutorado na Sciences Po, Sorbonne.

Mário

Oh, meus pêsames.

E cai na risada.

Todos riem, menos prof. Russ (PhD) que se mantém sério e grave.

(p. 33)

Embora a tentativa seja a de estabelecer um diálogo polifônico em que se admitem posições conflitantes, divergentes, como garantia da multiplicidade, dá-se a entender, desse modo, o quanto a academia está afastada do contexto proposto pela peça, chegando mesmo ao ridículo da pompa do anúncio dos muitos títulos que o professor Russ possui, sem conseguir, no entanto, em nenhum momento, participar do diálogo com naturalidade. É como se a gravidade da academia não pudesse admitir a informalidade, ou mesmo a perspectiva da encenação em curso, tornando-se ela mesma uma estranha àquele mundo, em que tempos diferentes podem dialogar, em que opiniões diferentes podem coexistir, em que a própria morte pode ser superada, como eventualmente poderia também ser numa manifestação de perspectivismo indígena.

Assim, talvez o texto se defenda de uma possível abordagem que pontuasse um item presente nele inteiro, a incongruência entre os tempos de Mário de Andrade e o nosso, em que as questões pautadas e as reivindicações das demais personagens tentam dialogar. Essa seria uma questão a ser levantada: o anacronismo das ideias em diálogo.

Na peça, em questão, mais de uma vez, seja em relação à moeda vigente, o real, seja em relação à negritude, seja no que diz respeito às gírias, como “même”, a personagem Mário precisa ser atualizada sobre o mundo em que vivemos. Isso parece apontar uma certa consciência de que a proposta encerra um alto nível de elementos pertencentes a diferentes temporalidades.

Mas, diferentemente do que parece poder ser o ponto fraco da trama, o anacronismo funciona como uma espécie de catalizador das várias pautas que

atravessam as diferentes culturas em processo de co-construção e aponta para a possibilidade de uma construção que, embora num primeiro momento, pareça apenas querer desbancar a obra andradina, estabelece ao seu final um ponto pacífico em torno de um fato dado como havido. Assim, se configura a conclusão que aponta para a ausência de um caráter único, que aponta a necessidade da existência de *Macunaíma* para a presença, continuidade e persistência do próprio Makunaimã.

Assim, quando Mário sai sorrateiramente de cena, antes do findar da peça:

Curadora

Ele se foi?

Todos lamentam

Jaider

Não se preocupem, meu povo. Eu fiz as lives. Ele estará conosco para sempre.

Ariel

Ele jamais deixou de estar

Curadora

Desolada

Nem nos despedimos!

Ariel

Ele é parte de nós. Não há despedida ou separação possível.

Iara

Mário está sempre presente

Curadora

Como assim?

Ariel

Jamais estaríamos aqui se não fosse por ele

Pedro

Makunaimã provavelmente teria sido esquecido por completo

Ariel

Talvez até mesmo pelos Taurepang

Curadora

Mas nem nos despedimos. Será que o ofendemos?

Laerte

Ele é grande demais para se ofender

Prof. Russ (PhD) coloca a mão no ombro da curadora

Prof Russ (PhD)

Querida, talvez esteja na hora de deixarmos ele descansar...

Avelino

Esse homem era o pajé de vocês?

Curadora

Acho que sim. O pai dos pajés – nosso Piaí'mã

Luzes se apagam.

É importante observar que embora, o clima inicial seja de um certo grau de animosidade em relação à personagem marioandradina e à sua obra, até mesmo a personagem Laerte (supostamente alter ego de Cristino Wapichana), passa a admirar Mário de Andrade, nesse final de peça, proferindo a seguinte sentença sobre o escritor: “Ele é grande demais para se ofender”. Conquanto seja essa a personagem que acusa o

escritor paulista de ter desrespeitado as tradições ao misturá-las na confecção de seu livro, aparentemente a trama a leva a ver a grandeza da literatura marioandradina e o serviço prestado por esse aos seus pares.

Esse reconhecimento final da personagem Laerte, ainda que marcado por ambivalência, parece modificar o eixo do conflito inicial em direção a uma possibilidade de conciliação simbólica entre tradições distintas (literária e oral, modernista e indígena), apontando para uma forma de reconhecimento compartilhado que se torna ponto de partida para pensar a atuação de artistas indígenas no presente. E é nesse horizonte de aproximações possíveis, ainda que assimétricas, entre sistemas de referência distintos que se pode compreender a projeção de Jaider Esbell no campo das artes, onde alcançou um papel de destaque. Sua atividade artística tinha (e ainda tem) função política fundamental para a redefinição do espaço ocupado por artistas indígenas no cenário da arte denominada em seus textos de *indígena* contemporânea, àquela que “é tudo que sempre se negou ou sempre não se aceitou, [...] a nova realidade não mais sujeita a entendimento, mas totalmente madura para o consumo de todos, especialmente dos próprios indígenas” (Esbell, 2020, p. 119).

Nesse contexto, a literatura indígena contemporânea também assume um lugar análogo, tendo em vista que mesmo diante de um universo infinito de temáticas que podem ser abordadas nos textos de autoria indígena, percebe-se que a literatura também é um meio de propagação das *vozes de rebate*. Contudo, percebe-se que, em meio a essa luta por reconhecimento, os textos indígenas cultivam repetidamente temáticas que giram em torno da preservação do meio ambiente e denúncias concernentes às violências a que os povos indígenas foram submetidos no período da colonização europeia no Brasil.

Entende-se assim que essas temáticas, recorrentes nos textos de autoria indígena, vão ao encontro do conceito de Arte Indígena Contemporânea estabelecido por Jaider Esbell. São temáticas que reivindicam o reconhecimento e valorização da cultura indígena, daí o tom de revolta/combate e negação de qualquer influência não indígena, como é possível verificar no seguinte discurso de Jaider Esbell: “quem me convida para conversar deve escutar a história do jabuti que brigou com a onça e as outras histórias fantásticas da nossa origem. Nunca vai me ouvir falar dos grandes clássicos, dos grandes pensadores ocidentais que nunca irei citar” (Esbell, 2020, p. 39). Jaider conclui essa

reflexão alegando ter consciência de seu talento e, além disso, possuir as informações necessárias para desenvolver seus trabalhos, sem que haja interferência da cultura ocidental.

Fábio Almeida de Carvalho em *Descentralização da Vida Literária, Teoria, Crítica e Autoria em Tempos de Diversidade* (2021) observou que há, de modo geral, nas manifestações artísticas de autoria indígena um esforço conjunto para “limpar” a mácula causada principalmente após o início da colonização: “Trata-se, percebe-se, de um esforço conjunto com vistas a reformar a imagem negativa construída sobre as populações indígenas brasileiras ao longo da história” (2021, p.153). Entre os elementos recorrentes nas representações artísticas recentes, especialmente nas produções literárias de autoria indígena, destaca-se a figura de Macunaíma, já amplamente discutida ao longo deste texto como personagem central da rapsódia modernista de Mário de Andrade. Sua construção multifacetada, marcada pela ambiguidade e pela sobreposição de traços culturais, tem sido alvo de críticas contundentes, sobretudo no que diz respeito à forma como contribui para a estereotipação e distorção da imagem do indígena brasileiro.

Nas ponderações tecidas nas passagens do prefácio citadas anteriormente, percebe-se que Cristino Wapichana atribui ao *Macunaíma* de Mário de Andrade uma parcela de “culpa” pelo apagamento cultural dos povos indígenas. Ao propagar a ideia de que a cultura dos povos indígenas brasileiros foi estereotipada e manchada ao longo dos últimos 90 anos, ou seja, desde a publicação de *Macunaíma*, Cristino Wapichana desconsidera o processo histórico anterior e atribui à rapsódia modernista responsabilidade pelo suposto silenciamento cultural dos povos indígenas. Na peça, a personagem Laerte, ao reencontrar Mário de Andrade (personagem), insinua que o autor modernista escreveu a rapsódia de forma equivocada. Em resposta à provocação de Laerte, Mário (personagem) declara:

Mário

Sim. Mas me diga, meu caro Laerte, estou reconhecendo a sua voz. Lá do Além eu ouvia você dizendo: “se Mário tivesse ido lá, ele teria escrito outra história”. Você acha mesmo?

Laerte

Tenho certeza.
(2019, p. 27)

O diálogo acima está alocado no início da peça e, por meio dele, é possível notar a insatisfação de Laerte ao responder taxativamente que, no atual contexto, Mário

(personagem) teria escrito outra história. Dessa maneira, é possível intuir que o texto dramático parece cumprir o papel de suporte para as denúncias e reivindicações dos povos indígenas.

Em 2017 – na entrevista intitulada *Sobre a arte indígena contemporânea*, concedida à Nina-Vincent e Sérgio Cohn – esse tipo de temática, recorrente na arte indígena, foi denominada por Jaider Esbell de *arte-ativismo*. Na entrevista, ele elucida que “Viro um artista autônomo com um propósito e um compromisso muito claros. A arte-ativismo começa a se desenhar mais nitidamente na minha produção, discutindo seriamente parar de devastar a floresta amazônica” (Esbell, 2020, p. 33). Quatro anos depois, mais especificamente em 08 de setembro de 2021, o artista macuxi publicou um texto em sua página do *Facebook* em que o termo arte-ativismo aparece aglutinado:

E um dia desses a minha mãe, mestra, falou “Jaider, vai! E leva a palavra dos Makuxi pro mundo”. Eu estou cumprindo uma ordem das mulheres, das matriarcas da minha linhagem. E ela escutou isso da mãe dela, da avó dela... A gente faz política desde sempre. O ativismo é esse lugar da gente levar essas coisas que não chegam na grande mídia, também por conta do machismo, do patriarcado... E quando chegam, ainda querem florear, fantasiar e disfarçar... Distorcer, amansar as nossas palavras, não é? A gente tá de fato nessa luta, que é uma luta pela vida... Básica, pelo território... (...) A gente tá lutando pelo japonês, pelo europeu, a gente tá lutando pelas crianças, os filhos dos caras que mataram nossa família, porque a gente é dessa natureza, entendeu? Isso é o ativismo. É uma coisa que não se explica. Pode chamar de amor, de loucura, de qualquer coisa, mas é uma energia que a mãe manda lutar. A natureza... Luta pela vida. É a vida! (Esbell, 2021)

Na postagem, Jaider utiliza o termo *ativismo* (em forma aglutinada) para descrever a dimensão política e vital de sua atuação artística, associando-a à força ancestral, à militância territorial e à responsabilidade coletiva. Trata-se de uma formulação que articula criação, insurgência e herança matriarcal como forças indissociáveis da produção artística indígena. As passagens citadas evidenciam que a arte indígena contemporânea (inclusive em suas manifestações literárias) se constitui como instrumento de mobilização crítica e engajamento, reafirmando sua implicação direta com lutas sociais e territoriais.

Nesse contexto, a peça teria como função principal trazer Mário de Andrade para o cenário artístico-literário atual, a fim de mostrar a ele “os equívocos” cometidos na concepção de seu *Macunaíma*. É nessa perspectiva que a personagem Laerte (personagem indígena wapichana) assume um discurso de revolta em relação a *Macunaíma*, destacando que Mário de Andrade (a personagem) misturou as histórias de diferentes povos indígenas como se fossem iguais. Ele afirma a Mário que, desse

modo, ele os “(...) desvaloriza. (...) produz estereótipos.” (2019, p. 41). Em uma passagem posterior, Laerte diz:

Laerte

É como se eu pegasse seus poemas e juntasse com os sermões do Padre Antônio Vieira e com trechos de José de Alencar, fazendo uma misturada danada. Quando tudo que você queria era criar algo diferente do que eles fizeram, não era? Criar uma identidade própria. No nosso caso, sempre tivemos essa identidade. E ela nos foi roubada na criação do Brasil. (p. 42)

Laerte atribui a Mário o uso indevido dos textos indígenas, salientando que o autor modernista tinha intenções de criar uma identidade própria. Sobre esse aspecto, Leyla Perrone-Moisés, em *Uma Farsa Trágica* (2023), observa que

Tem sido dito que M.A. pretendeu definir a identidade brasileira. Entretanto, é preciso lembrar que, o autor, em seus comentários à obra, não usava a palavra identidade, mas a expressão “entidade nacional brasileira”, com tudo o que a palavra “entidade”, diferentemente de “identidade”, tem de indefinido e cambiante. “Entidade”, na linguagem filosófica, é “um objeto concreto, mas que não tem unidade ou identidades materiais”; “um ‘algo’; um objeto de pensamento que se concebe como um ser desprovido de toda a determinação particular.” (Andrade, 2023, p. 337).

Nos fragmentos citados, Perrone-Moisés evidencia que Mário de Andrade, ao comentar sua própria obra, não se referia à “identidade” brasileira (conceito mais estável e essencialista), mas sim à “entidade nacional brasileira”, termo que carrega, conforme a autora, um sentido filosófico mais indefinido. Essa escolha lexical indica uma concepção de brasilidade como algo mutável, múltiplo e em constante formação. Tal leitura vai de encontro à crítica formulada por Laerte na peça, segundo a qual Mário teria promovido a homogeneização de saberes indígenas em nome de uma identidade nacional única. Ao apontar que *Macunaíma* encarna um sujeito “híbrido, mutante, em processo”, Perrone-Moisés propõe uma interpretação menos acusatória e mais ambígua da operação modernista, ressaltando as contradições inerentes ao projeto de representação da diversidade cultural brasileira: “a genialidade de M.A. foi não ter caído nas armadilhas da ‘identidade’. Seu Macunaíma é um ser híbrido, mutante, em processo” (Andrade, 2023, p. 337).

Assim, parece relevante conjecturar que as reflexões suscitadas pelos discursos representados na peça *Macunaíma* dizem respeito aos modos de pensar da crítica indígena contemporânea. Os enunciados atribuídos à personagem que representa Mário de Andrade foram construídos a partir da perspectiva dos autores da peça e refletem suas próprias pautas, sem necessariamente considerar os posicionamentos

deixados pelo próprio Mário de Andrade. Um exemplo disso está na carta endereçada a Manuel Bandeira, em 1927, na qual o autor afirma: “Macunaíma vive por si, porém possui um caráter que é justamente o de não ter caráter” (Moraes, 2001, p. 363). Já na carta enviada a Sousa da Silveira, em 1935, ele declara: “Me chamaram de nacionalista em todos os tons... [...]. Tenho horror das fronteiras de qualquer espécie, e não encontro em mim nenhum pudor patriótico que me faça amar mais, ou preferir, um Brasileiro a um Hotentote ou Francês” (Fernandes, 1968, p. 164).

Não obstante, mesmo diante dessas (e de muitas outras) colocações marioandradinas, parte dos teóricos, artistas e ativistas que compõem a crítica indígena atual revisita e tematiza constantemente a rapsódia de Mário de Andrade, posicionando-a como um contraponto aos direitos e às culturas dos povos indígenas – o texto como uma mácula às suas respectivas tradições. Dessa maneira, interpretam *Macunaíma*, de Mário, como uma apropriação indevida. Buscam, por meio de uma certa leitura da rapsódia, reivindicar a retomada de Makunaimã, denunciando e criticando, de forma recorrente (em diversos textos, discursos e manifestações artísticas), a constituição do herói sem nenhum caráter elaborada por Mário de Andrade. Na peça, é possível notar essa reivindicação na seguinte fala da personagem Jaider Esbell:

Jaider

Eu penso o mesmo. Hoje sou artista mais do que sou Macuxi, não tive escolha. Cresci ouvindo tiros dos fazendeiros nas aldeias. Fui criado indo à igreja católica, participando de movimentos de base. Falando uma língua que não é a do meu povo. Tive que fazer um trabalho espiritual xamanístico para imaginar o que era ser macuxi antes da colonização. Para poder ser um artista indígena de verdade. Não apenas um artista que, por acaso, é de origem indígena. Um mero artista brasileiro, digamos assim, interessado em povos indígenas. Como você, Mário. Como não ser você? Como ser eu mesmo? Essa é a minha busca existencial.

Bete

Falou bonito, Jaider. É a nossa busca coletiva.

Jaider

Emocionado.

Ainda assim, às vezes me perco. Me sinto mais artista do que macuxi. Ser um artista de verdade, às vezes, nem me interessa prioritariamente. (2019, p. 57)

O diálogo acima refere-se à resposta que Jaider Esbell oferece à afirmação da personagem Bete. Nele, Jaider comenta a importância do texto do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg para a preservação da história indígena contada a ele por Akuli Taurepang. Essa observação introduz um aspecto relevante ao debate, ao indicar que a crítica indígena contemporânea à representação de *Macunaíma* por Mário de Andrade não se limita a uma rejeição absoluta, mas pode coexistir com o reconhecimento de

outras mediações (como o registro etnográfico) na transmissão de memórias e cosmologias indígenas. Essa complexidade sugere que a negação dos elementos constitutivos da personagem modernista age como um impulso inicial para a escrita de *Makunaimã* e para outras manifestações artísticas que visam reconfigurar o lugar da autoria indígena no campo cultural brasileiro.

Assim, a peça *Makunaimã: o mito através do tempo*, em sua construção dramatúrgica e editorial, apresenta diferentes procedimentos que reconfiguram de certa maneira os limites entre autoria, representação e temporalidade. A presença de figuras autorais “reais” na cena, como Jaider Esbell e Mário de Andrade, resulta de uma lógica de anacronismo produtivo, por meio da qual as vozes indígenas se posicionam politicamente em um presente ainda marcado por disputas de legitimidade. Esse princípio se estende à materialidade editorial da peça em livro, cujos paratextos mobilizam estratégias de validação ancoradas em práticas de coautoria e pertencimento coletivo, embora não escapem às mediações e limites impostos pelos formatos hegemônicos da cultura letrada.

No plano temático, a recorrência de tópicos como apagamento cultural, violência histórica e luta por reconhecimento adquire função estruturante, operando como marca de uma política de reiteração discursiva. Tal escolha, embora comporte riscos de recepção simplificadora, afirma um campo de produção literária que permanece submetido a lógicas de marginalização e disputa. Em sua forma e conteúdo, a peça não busca resolver as contradições que apresenta, mas as mantém em circulação crítica. Desse modo, conjugando a crítica à representação dominante com a proposição de um espaço de fala compartilhado, *Makunaimã: o mito através do tempo* responde ao legado modernista e o incorpora como interlocução instável (e, em muitos aspectos, incontornável) para o exercício de uma autoria indígena no presente.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Global Editora, 2023.

CARVALHO, Fábio Almeida de; JOBIM, José Luís. Makunaima/Macunaíma: os caminhos de um personagem transnacional. In: SOUZA, Roberto Acízelo de; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira; AUGUSTI, Valéria. (Org.). *Narrativa e recepção: séculos XIX e XX*. Niterói: : EDUFF; Rio de Janeiro: De Letras, 2009. p. 9-32.

CARVALHO, Fábio de Almeida. *Descentralização da vida literária, crítica e autoria em tempos de diversidade*. Rio de Janeiro: Makunaíma; Boa Vista, RR: EdUFRR, 2021.

ESBELL, Jaider. *Coleção Tembetá*. Organização: Kaká Werá, Sergio Cohn e Idjahure Kadiwel. Lisboa: OCA Editorial; Revistas de Cultura, 2020.

ESBELL, Jaider. E um dia desses a minha mãe [...]. *Facebook*, 8 set. 2021.

ESBELL, Jaider. Índios: identidades, artes, mídias e conjunturas. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 11-19, maio/ago. 2016. Disponível em: <https://www.periodicos.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/11710>.

ESBELL, Jaider. *Makunaimã – o mito através do tempo*. [Blog pessoal]. 2019. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/09/13/makunaima-o-mito-atraves-do-tempo/>.

ESCALANTE, Emilio del Valle (Org.). *Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas*. Raleigh, NC: Editorial A Contracorriente, 2015.

FERNANDES, Lygia (Org.). *Mário de Andrade escreve Cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. MODOS. Revista de História da Arte, Campinas, v. 3, n. 3, p. 68–96, set. 2019. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4304>.

JOBIM, José Luís. A questão das memórias em 4 narrativas contemporâneas: Heranças e Machado, de S. Santiago; Leite derramado, de C. Buarque; e Val e Lalinha, de Godofredo de Oliveira Neto. In: OLIVA, Osmar P. *Contemplações de Minas Gerais*. Belo Horizonte: O Lutador, 2017. v.1, p. 65-86.

JOBIM, José Luís. O canibalismo como apropriação cultural: de Caliban ao Manifesto Antropófago. *Gragoatá*, v. 39, p. 35-50, 2015.

JOBIM, José Luís. O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as teorizações sobre trocas e transferências literárias e culturais. In: _____. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

LAVOCAT, Françoise. A Diachronic Perspective on Metalepsis. In: HUN, P.; PIER, J.; SMID, W. *Handbook of Diachronic Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2023. p. 1246-1287.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência. Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/ Universidade de São Paulo, 2001. (Col. Correspondência de Mário de Andrade, 1.)

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TAUREPANG [et al.]. *Makunaimã: o mito através do tempo*. São Paulo: Elefante, 2019.

José Luís Jobim é Doutor em Letras (1986) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi visiting scholar na Stanford University (2001) e ocupou a Chaire des Amériques na Universidade de Rennes 2 (2020); deu cursos e fez conferências em várias universidades do Brasil e do exterior, entre as quais: Sorbonne Nouvelle (Paris 3), Universidade de Roma La Sapienza (Itália), Yale University, Princeton University, University of Manchester, Universidad de Chile, Universidad de La Republica Oriental de Uruguay. Atualmente é Professor Titular da Universidade Federal Fluminense, atuando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Foi Professor Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde foi diretor do Instituto de Letras, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e membro do Conselho Universitário.

Roberto Mibielli doutorou-se em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2007) e realizou pós-doutorado também pela UFF (2016) e um segundo pós-doutorado pela Universidade de Rondônia. É professor Associado da Universidade Federal de Roraima, onde atua na área de Letras, trabalhando principalmente os seguintes temas: ensino de literatura, teoria e ensino, literatura brasileira e literatura da/na Amazônia. Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRR de janeiro de 2017 a dezembro de 2020. Fundou, juntamente com colegas pesquisadores da UFRR, os laboratórios: LLEAL - Laboratório de Leitura, Estudo e Análise Literária e LABLAR - Laboratório de Literaturas da Amazônia e de Roraima. Criou e coordena o Grupo de Estudos Literários Comparados, Cultura e Ensino de Literatura (DGP/CNPq).

Anna Paula Ferreira da Silva é Professora do curso pré-vestibular Acadêmico News. Possui Graduação e Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Roraima. É Doutoranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense.

Sheila Praxedes Pereira Campos é Professora de Literatura e Ensino na Universidade Federal de Roraima. Atua nas especialidades de Teoria da Literatura, Literatura Comparada, Literatura Brasileira e Literatura Amazônica. Seus artigos privilegiam temas indígenas, com ênfase em Macunaíma.

Artigo recebido em 07/06/2025.

Aprovado em 20/06/2025.