

MAKUNAIMÃ NO PALCO DA LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA: AUTORIA COLETIVA E RESISTÊNCIA POLÍTICA 90 ANOS DEPOIS DE *MACUNAÍMA*

Ana Clara Magalhães de MEDEIROS*

Joel Vieira da SILVA FILHO**

Luis André Pereira GOMES***

- **RESUMO:** O presente artigo reflete sobre o diálogo estético-político que a obra *Makunaimã: o mito através do tempo* (2019) estabelece com a rapsódia *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade. Traçamos um percurso analítico pelo teor e características definidoras da publicação de 2019 até compará-la com o *Macunaíma* andradino. Então, explicitamos como é possível integrar *Makunaimã* no bojo das literaturas indígenas do Brasil atual e, mais que isso, discutimos porque é importante fazê-lo (tendo por amparo crítico Graúna, Krenak e Inês de Almeida). Sob a perspectiva teórica pós-colonial (com Fanon, Spivak e Bhabha), estabelecemos diálogos entre Makunáima ou Makunaimã, a divindade indígena do tempo imemorial, e as vozes indígenas de nosso tempo, pensando a obra coletiva indígena como uma ação pós-colonial. Nesta arena, estão em disputa as visões colonizadoras e as investidas anticoloniais, flagradas por uma obra artística multiforme e inacabada, que tem muito a dizer sobre as literaturas brasileiras através do tempo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura indígena brasileira. *Makunaimã*. *Macunaíma*. Pós-colonialismo.

* UFAL – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras – Maceió – AL – Brasil – 57035-200 – ana.medeiros@fale.ufal.br.

** Bolsista / CAPES. Mestrando em Estudos Literários. UFAL – Universidade Federal de Alagoas – Faculdade de Letras – Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió – AL – Brasil – 57035-200 – joel.filho17@outlook.com.

*** Graduando em Letras/Português – UFAL – Universidade Federal de Alagoas – Faculdade de Letras – Maceió – AL – Brasil – 57035-200 – luisagomes2016cks@gmail.com.

Introdução: entre *Makunaimã*, *Makunáima* e *Macunaíma*

Makunaimã: o mito através do tempo (2019) é uma obra de gênero artístico híbrido e autoria múltipla. Apresenta-se catalogada, em termos editoriais, como “teatro brasileiro”, reverberando, por escrito, as investidas artístico-performáticas que marcaram os noventa anos (em 2018) da publicação de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), por Mário de Andrade. Neste artigo, traçaremos um percurso analítico sobre o texto teatral, buscando integrá-lo ao quadro da literatura indígena brasileira contemporânea, por motivações estéticas e políticas. Com amparo da teoria pós-colonial, recorreremos às contribuições de teóricos que questionam a história única proposta pelo poder colonial, desmontando estereótipos e propondo discursos em que os chamados “subalternos” efetivamente falam (e buscam ser ouvidos), como destaca a pensadora indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010).

Buscamos estabelecer diálogos entre “Makunáima ou Makunaimã, a divindade indígena do tempo imemorial” (WAPICHANA, 2019, p. 9) e as vozes, corpos e imagens indígenas de nosso tempo, que enfim começam a dividir espaço com as interpretações do mito mais conhecidas entre ocidentalizados, acadêmicos, não indígenas, pela pena etnográfica do alemão Theodor Koch-Grünberg e pelo feito literário do modernista paulistano. Entre discursos antropológicos e antropofágicos, acadêmicos e ancestrais, escritos e orais, mas, sobretudo, indígenas e não-indígenas, situa-se *Makunaimã: o mito através do tempo*, produção artística que convoca a narração de outras histórias (que não as brancas hegemônicas) e a insurgência de outra arte no seio da cultura pós-colonial.

Versões através do tempo em *Makunaimã*

Makunaimã comporta e homenageia as narrativas orais de Akuli Taurepang, coletadas pelo etnógrafo Theodor Koch-Grünberg, cujos registros de aspectos diversos da vida dos povos Makuxi, Taurepang e Wapichana foram preponderantes para a escrita da rapsódia andradina. O teatro publicado em forma de livro está expressamente dedicado a “Akuli Taurepang e Theodor Koch-Grünberg” (TAUREPANG *et al.*, 2019, p. 5). Tal fato, *a priori*, já se faz digno de destaque na medida em que uma peça intitulada *Makunaimã* tende a suscitar, no seio da tradição literária brasileira escrita, branca, elitizada e canônica, antes a narrativa do modernista paulistano do que as histórias contadas pelos indígenas Taurepang. Desse modo, a dedicatória da publicação de 2019 orienta os leitores para outras visões do mito, mais precisamente para aquelas milenarmente apagadas porque provenientes da cultura oral e ancestral dos povos do monte Roraima.

A obra aqui analisada apresenta autoria coletiva, uma característica singular dos povos indígenas. Assim como a luta e a resistência milenar significam um trabalho em grupo, a composição artística conjunta funciona também como um

procedimento ético de resistência no campo da estética. Tal medida possibilita uma outra perspectiva – crítica e responsiva – de leitura da rapsódia andradina. Antes de prosseguirmos, cumpre frisar que as representações indígenas passam por *momentos decisivos* no sistema literário ainda em curso neste país. Nesta linha, o teatro do século XXI responde à rapsódia de 1928 que, por sua vez, refutou a narrativa indianista de moldes românticos, colocando-se em posição contestadora em relação à proposta generalizadora e reducionista dos romances de José de Alencar (século XIX). Mário de Andrade, nos anos 1920, e, portanto, no bojo de um esforço coletivo por romper com os estereótipos do romantismo, busca, a partir do mito de Macunaíma, fazer convergir outras vozes étnicas formativas do estrato social brasileiro. Elabora, assim, uma proposta estético-política que, como se verá mais adiante, requer uma outra noção acerca do conceito de nação. Tal processo, circunscrito a um momento histórico e artístico da cultura brasileira, passa, então, por revisões de ordem intelectual e crítica. Contudo, interessa-nos, sobretudo, como a obra *Makunaimã: o mito através do tempo* mobiliza tais questões via investida teatral que, pela materialidade artística e pelo discurso político, abre o debate sobre a autoria e as vozes indígenas na sociedade brasileira de nosso tempo.

Os indígenas, juntamente com não indígenas do campo democrático, ao proporem um teatro ensejado por vozes diversas, conferem à literatura brasileira novas formas de produção e circulação da arte. Uma proposta concebida por diversas mãos e mentes, que elege Makunaimã como divindade e fonte de sabedoria ancestral. Trata-se de um teatro imbricado à narrativa, escrito com marcas de oralidade, em que as palavras que se intercalam a ilustrações de Jaider Esbell, artista Macuxi. O texto envolve muitas memórias – inclusive a da peça encenada, naturalmente diversa da versão escrita. Das páginas ecoam a alma e a voz dos povos indígenas Pemon, Taurepang, Wapichana e Macuxi (que habitam, desde a pré-história brasileira, a região do Monte Roraima, no extremo norte do Brasil, de onde provém a divindade Makunaimã).

Makunaimã encenado presentificou, na história do teatro brasileiro, o diálogo entre um escritor do Sudeste, modernista, canônico, defunto, e alguns indígenas Wapichana, Macuxi e Taurepang antes representados, agora vivos e em disputa, no palco dos acontecimentos que marcam a cena literária e o discurso acadêmico no Brasil deste milênio. A ação de reivindicar um espaço próprio, autônomo, não constitui tarefa fácil. Os indígenas, enquanto povos, e depois enquanto escritores, foram vítimas de uma ação colonial que impedia/impede sua ascensão coletiva. Frantz Fanon, um dos nomes mais importantes da teoria pós-colonial, em seu livro *Os condenados da terra* (1997), destaca que “o intelectual colonizado aprendera com seus mestres que o indivíduo deve afirmar-se” (FANON, 1997, p. 35). No entanto, tal afirmação tornava-se difícil porque “o opressor, em sua zona, faz existir o movimento, movimento de dominação, de exploração, de pilhagem” (*idem*, p. 38).

Nesse ensejo, ao trazer uma autoria coletiva, que rompe com a ideia e a forma canônica colonial, *Makunaimã* configura-se como objeto de afirmação de um grupo. Edward Said, em *Orientalismo* (2007), desenvolve um debate acerca da ideia de que o Oriente – espaço dos colonizados – teria sido inventado pelo Ocidente – detentor do poder colonial. Said (2007, p. 161) aponta que “[...] o Ocidente é o ator, o Oriente é um coadjuvante passivo. O Ocidente é espectador, o juiz e o júri de cada faceta do comportamento oriental”. Para questionar esses movimentos que impedem a ascensão intelectual dos colonizados, como destaca Fanon, e para que os considerados orientais possam atuar como atores de suas próprias narrativas, a exemplo do que propõe Said, faz-se necessário um movimento que desmistifique a história única da qual fala Chimamanda Adichie, justamente em seu *O perigo da história única* (2019).

Com Fanon, Said e Adichie, vemos a possibilidade de anunciar, por meio do texto indígena, as vozes que, durante tempos, estiveram silenciadas e também recontar o que fora dito pelo colonizador outrora. Em *Makunaimã*, a ação se desenvolve, no palco e no texto, em torno dos mitos: Makunaimã, divindade do extremo norte do Brasil, como contado por indígenas de distintos povos; Makunáima, relatado em texto científico de Koch-Grünberg; Macunaíma, o personagem inventado por um escritor no auge da cultura paulistana, Mário de Andrade, inventor de uma literatura que se queria genuinamente brasileira.

Makunaimã, então, corrobora para destituir certa interpretação hegemônica despontada do *Macunaíma* publicado noventa anos antes. Cumpre-nos, neste esforço analítico, fazer breve passagem pela publicação andradina, investigando o que subsiste de estereótipos e de reducionismos em relação à representação das culturas dos povos e dos corpos indígenas nesta obra que, sem dúvida, realiza uma cisão com o modo romântico ou mesmo colonial de escrever o indígena nas páginas do sistema literário brasileiro.

O fato de *Macunaíma* se apresentar como uma rapsódia exige de nós uma digressão rumo à gênese desta forma. Na cultura grega antiga, chamava-se *rapsodo* o indivíduo que, indo de cidade em cidade, recitava composições poéticas de outrem, em sua maioria fragmentos de cantos homéricos. A essas peças convencionou-se chamar de *rapsódias* (“canto costurado”). Modernamente e até os dias atuais, preserva-se o uso do termo para definir composições construídas a partir de temas outros, fundindo-se o popular com o oficial (tomado como erudito). Mário de Andrade classificou seu livro precisamente como uma rapsódia, considerando-se o caráter fronteiriço do trabalho – com marcas da oralidade no registro escrito, das tradições marcantes do populário nacional multiétnico e dos acúmulos simbólicos próprios da cultura letrada. Como observa Gilda de Mello e Souza (2003):

Uma análise pouco mais atenta do livro mostra que ele foi construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes,

elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, europeia ou brasileira. A originalidade estrutural de *Macunaíma* deriva, deste modo, do livro não se basear na mimesis, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção: mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma. (MELLO E SOUZA, 2003, p. 10)

Pensemos, a título de exemplo, nos capítulos VII e IX da rapsódia, que, quase em sequência, apresentam registros bastante distintos. No capítulo oitavo, intitulado “Macumba”, figuras reconhecidas no âmbito da cultura popular brasileira dividem espaço com nomes da cultura letrada, todos participando do ritual ali narrado:

Atrás do ogã vinha tia Ciata quase sem mexer, só os beijos puxando a reza monótona. E então seguiam advogados taifeiros curandeiros poetas o herói gatunos portugas senadores, todas as gentes dançando e cantando a resposta da reza. (...) Então tudo acabou fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada. (ANDRADE, 1975, p. 74-83)

“Macumba”, como se vê, revela uma escolha lexical coloquial, com sintaxe que por momentos abdica do uso convencional das vírgulas e vai costurando parodicamente em seu discurso a reza cristã: “...O pai nosso Exu de cada dia nos dai hoje, seja feita vossa vontade assim também no terreiro da sanzala” (ANDRADE, 1975, p. 82). No mesmo fragmento, mesclam-se figuras como Tia Ciata (famosa mãe de santo e uma das precursoras do samba carioca) e poetas modernistas (Raul Bopp, Blaise Cendrars, Manuel Bandeira, etc.).

Já no capítulo IX, “Carta pras Icamiabas”, lemos uma espécie de hiato na criação verbal coloquial, não apenas em cotejo com o capítulo anterior, mas com a totalidade da obra. Agora, o personagem Macunaíma glosa em tom paródico as missivas do tempo das invasões coloniais, sendo imediata a relação com a famosa Carta ao Rei D. Manuel, de Pero Vaz de Caminha:

Às mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas.
Trinta de maio de Mil Novecentos e Vinte e Seis, São Paulo.
Senhoras:

Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva. Cumpre-nos, entretanto, iniciar estas linhas de saudades e muito amor, com desagradável nova (...) não sois conhecidas por “icamiabas”, voz espúria, sinão que pelo apelativo de Amazonas; e virtudes da Hélade clássica; e assim sois chamadas. Muito nos pesou

a nós, Imperador vosso, tais dislates da erudição porém heis de convir conosco que, assim, ficais mais heróicas e mais conspícuas, tocadas por essa pátina respeitável da tradição e da pureza antiga. (ANDRADE, 1975, p. 97)

O capítulo, parodiando as cartas formais do período colonial, satiriza a literatura anteriormente citada, aquela advinda dos primeiros anos de invasão, como também se mostra combativo às produções da época (primeiras décadas do século XX), embebidas de um vocabulário pomposo que afinal pouco agregava em termos de literatura (de responsividade ao cânone e atualização artística) e em termos de discussão da identidade nacional (ponto de inflexão angular para a primeira geração modernista brasileira).

Fruto de um longo trabalho de pesquisa de Mário de Andrade ao longo dos primeiros dois decênios do século XX, em especial sobre as regiões Norte e Nordeste do país, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* organiza-se a partir de um conjunto de narrativas, reunião de fontes, formas culturais/artísticas híbridas e díspares que resultam em um amálgama (por vezes bastante contraditório) das culturas brancas, negras e indígenas. A rapsódia andradina conjuga um tensionamento estético-ético típico de sua época, em que “ora [se via] a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário [...] ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus” (CANDIDO, 2008, p. 117), diz-nos de pronto Candido em seu ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. Também no ensaio “Dialética do localismo e do cosmopolitismo” (2008), o pensador discorrerá sobre o tema:

Pode-se chamar dialética a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma de expressão). (CANDIDO, 2008, p. 117)

Não negamos a importância desta obra específica de Mário de Andrade no contexto de renovação das letras nacionais, nem a do movimento modernista para a consolidação de meios expressivos e interpretativos do Brasil menos dependentes dos modelos exportados. Acerca da heterogeneidade que marca a narrativa-rapsódica, o crítico e poeta Haroldo de Campos, em seu *Morfologia de Macunaíma*, discorre:

No caso de Mário de Andrade [...] em se tratando exatamente de uma criação pessoal, personalíssima, cujo lastro basilar é, isto sim, o protótipo fabular, constantemente recoberto e “deformado” por enxertos

e acréscimos (seja adstritos ao critério da tipicidade, seja motivados pela pura inventiva do escritor), as liberdades proppianas são amplamente utilizadas, a culminar na criação estilística, que, modelada no sincretismo morfológico da estrutura engendrada, caminha também [...] para o hibridismo e para a lei da enxertia das expressões. (CAMPOS, 1973, p. 61)

É pensando justamente nas contradições e limitações político-ideológicas que envolvem a vocalização de indígenas na literatura brasileira, especialmente na passagem do século XX para o XXI, que este trabalho discute *Macunaíma* pelas lentes de *Makunaimã* (peça teatral). Buscamos efetivamente discutir a compreensão aglutinadora – do colonizador – de narrativas de povos múltiplos e historicamente silenciados. Assim, ainda que seja notória a ruptura que *Macunaíma* tenha promovido em relação às obras hegemônicas (prosa colonial e romances românticos), ela mesma parte de um modo de pensar e produzir ainda bastante vinculado ao imaginário burguês, branco e europeu.

Vale ressaltar que o teatro *Makunaimã* tampouco apresenta um saldo harmonioso em que, nove décadas depois do romance *Macunaíma*, os indígenas são ouvidos e lidos ou se encontram amplamente valorizados enquanto artistas e intelectuais. Ao contrário disso, a peça se funda na tensão do inacabamento: os personagens, no palco, disputam a palavra e as ideias; reivindicam memórias e direitos; revolvem histórias (narrativas orais e escritas) enquanto pensam sobre a violenta história colonial e presente do Brasil. É nesta linha que o personagem Laerte, apresentado como “escritor indígena Wapichana” (TAUREPANG *et al.*, 2019, p. 15) e interpretado por Cristino Wapichana – autor de livros diversos, dentre os quais está *A boca da noite* (2016), obra premiada nacional e internacionalmente –, lança-se como voz principal no embate contra a cultura colonizadora, chegando a assumir-se em um *front*. Um diálogo entre ele e o defunto-falante Mário de Andrade merece maior destaque:

MÁRIO

E então veio para São Paulo resgatar a muiraquitã das garras do Piaimã?

LAERTE

Audaz.

Sim, de certa forma. Vim para cá resgatar as histórias que roubaram do meu povo. E também para apagar as que contaram de forma torta sobre o meu povo. Esse tempo acabou. Agora estamos aqui, nós, os artistas indígenas, para contarmos nossas próprias histórias.

JAIDER

Isso sempre houve. Indígenas contando nossa história para os brancos.
Salve Akuli Taurepang!

LAERTE

Mas agora é preciso dominar outras técnicas. A escrita. O celular. As redes sociais. A palestra. Estamos aqui no *front*.
(TAUREPANG *et al.*, 2019, p. 36-37)

Começamos com uma referência às narrativas do Monte Roraima que envolvem o gigante Piaimã, chamado de Venceslau Pietro Pietra na versão andradina. A história de Makunáima, no episódio com Piaimã, é contada a partir de cinco perspectivas distintas no palco e no texto teatral de *Makunaimã*, segundo ato: pela narrativa de Akuli Taurepang, registrada por escrito entre os anos 1911-1913 por Koch-Grünberg; pela voz de Akuli-mumu, filho de Akuli, em narrativa gravada e apresentada no palco em áudio, por meio de fitas cassetes (no livro, via transcrição do áudio); pela impressão de Akuli-pa, personagem na peça e filho de Akuli-mumu, que revela a versão contada hoje na aldeia; pelas palavras de Mário de Andrade, defunto-autor no palco, que lê trechos do capítulo quinto de sua rapsódia.

A obra, portanto, impede uma expressão final sobre o mito Makunaimã justamente porque inibe qualquer versão dominadora, colonizadora e monológica sobre a história do Brasil e de seus povos. As vozes, narrativas e interpretações se sucedem, mesclam-se e não se sobrepõem na peça porque todas existem, todas são mitos, todas compõem esse corpo que é o território brasileiro. Nesse território, porém, há disputa, como na história da nossa literatura.

Nesta arena, então, Mário de Andrade (o morto) provoca, perguntando a um escritor Wapichana se veio a São Paulo, feito o herói sem nenhum caráter, resgatar a muiraquitã. Laerte (Wapichana) responde audaz porque ser autor indígena requer mesmo audácia, ousadia, se o mundo está configurado para editar, imprimir e fazer circular somente narrativas de brancos no modelo eurocêntrico. Combativo, o personagem indígena deixa subentendida acusação ao mítico Mário: “vim para cá resgatar as histórias que roubaram do meu povo”. Na fala final de Wapichana, no excerto destacado, fica evidente que, dadas as condições materiais, históricas e culturais, “dominar outras técnicas” (do mundo grafológico e tecnológico) significa, para diversos escritores indígenas, chegar ao *front* na disputa milenarmente desigual com os colonizadores. Aqui, já chegamos a outro ponto fundamental de nossa incursão: a consideração desta publicação como integrante das atuais literaturas indígenas brasileiras. Com um “tem mais não” (ANDRADE, 1975, p. 222) emblemático, que será problematizado na obra de 2019, avançamos para tal debate.

As vozes e as visões do outro lado: a insurgência da literatura indígena

Reconhecer e valorizar as autorias indígenas na cena literária brasileira faz parte de um projeto político-literário que visa concretizar a potência criativa das escritas indígenas na contemporaneidade. A literatura de autoria indígena propõe ao leitor novas formas de se perceber o sujeito indígena na biblioteca mundial, não apenas como personagem, mas também como escritor, em estratégia de resistência. Em *A República Mundial das Letras*, a crítica literária francesa Pascale Casanova observa que o sistema literário mundial é regido por processos hierárquicos, seletivos e excludentes. Para a pensadora, há fatores que legitimam e deslegitimam autores e obras, pois “o gigantesco poder de dizer o que é literário e o que não é, de traçar os limites da arte literária, pertence exclusivamente aos que se dão, e aos quais se outorga, o direito de legislar literariamente” (CASANOVA, 2002, p. 29). Assim, em alguns casos, a língua é fator determinante para a consolidação ou não no cenário mundial das letras.

Vale destacar que a literatura indígena existe antes mesmo das produções de Mário de Andrade e dos romances de José de Alencar. Produzida de forma oral, via preservação memorial dos anciãos, as letras indígenas têm sua origem na oralidade. Antes da invasão pelos colonizadores, os povos indígenas – de diferentes etnias – já contavam suas narrativas para os mais jovens, como forma de transmissão do saber, neste território que passou a ser chamado de Brasil. De acordo com Tiago Hakiy (2018), escritor indígena:

Esta literatura tem contornos de oralidade, com ritos de grafismos e sons de floresta, que tem em suas entrelinhas um sentido de ancestralidade, que encontrou nas palavras escritas, transpostas em livros, não só um meio para sua perpetuação, mas também para servir de mecanismo para que os não indígenas conheçam um pouco mais da riqueza cultural dos povos originários. (HAKIY, 2018, p. 21)

Centrada na tradição oral e ganhando contornos que possibilitam a chegada a novos espaços, desde a década de 1990, autores indígenas escrevem e publicam em formato de livros, tornando-os mais acessíveis a um público maior e mais variado. No entanto, já nas décadas de 1970 e 1980, autoras como Eliane Potiguara publicavam poemas em coletâneas, jornais e revistas. Inclusive, Potiguara tornou-se a primeira mulher indígena a publicar um poema no Brasil, quando em 1975 lançou o poema “Identidade Indígena”. Retornando à *Makunaimã*, quando o personagem Laerte se apresenta “Sou Laerte Wapichana, escritor indígena”, a surpresa do personagem defunto Mário de Andrade evoca a ideia perpetuada no meio social letrado tradicional. Mário diz: “Ah, isso sim é algo novo. Jamais havia ouvido falar

de um escritor indígena. Que interessante. Conte-me mais” (TAUREPAGANG *et al.*, 2019, p. 21).

Assim como acontece em *Makunaimã*, muitos textos compositivos da literatura indígena não se desassocia da oralidade, pois surgiram a partir de contações partilhadas em comunidade e/ou apresentam elementos comuns da forma oral. A sabedoria oral é experimentada cotidianamente nas aldeias e a escrita é levada a espaços outros. A esse respeito, as palavras do escritor indígena Daniel Munduruku (2018) são bastante pertinentes, pois: “há um fio muito tênue entre oralidade e escrita, disso não se duvida. Alguns querem transformar esse fio numa ruptura. Prefiro pensar numa complementação” (MUNDURUKU, 2018, p. 83). Compreendemos que oralidade e escrita se complementam no palco e no livro aqui analisado.

Faz-se importante ainda nos atermos brevemente às concepções de oralidade para os povos indígenas. Munduruku (2009) observa que a relação entre oralidade e tradição é fator importante para a transmissão da memória. Para o pensador indígena, “oralidade não é apenas palavra que sai da boca das pessoas” (MUNDURUKU, 2009, p. 72). Assim, aponta que a tradição oral envolve voz, corpo, movimento. Munduruku reconhece a importância dos contadores anciãos, guardiões da memória, para que a palavra cumpra seu objetivo, pois acrescenta que “a palavra não volta sem cumprir sua missão” (2009, p. 72). Janice Thiél, pesquisadora das literaturas indígenas, observa também que “nas narrativas de tradição oral, o elo entre o narrador e a audiência é essencial” (THIÉL, 2012, p. 40). De tal forma, as narrativas que se tecem dialogicamente com a oralidade – assim como *Makunaimã* – revelam uma necessária relação entre quem narra e quem ouve, propondo-se então, de fato, a cumprir a missão da palavra, como destaca Munduruku (2009).

Na obra aqui destacada, há um breve debate sobre as relações entre escrita e oralidade. Para o personagem Akuli-pa, um Taurepang que professa a fé adventista, um texto escrito de seu povo não diz nada sobre a existência cultural efetiva de sua gente. Já para Laerte, o escritor Wapichana, a saída para seguir existindo é escrever com as ferramentas que remetem ao ocidente, mas não são exclusividade do branco. São do mundo – ferramentas à disposição da vida. Um diálogo entre os dois personagens indígenas sintetiza a contenda posta:

AKULI-PA:

Não vejo porque alguém se interessaria por histórias no papel. Além do mais, as histórias não acabam desse jeito que vocês contam. Elas se repetem sempre. Elas continuam. Histórias não têm fim.

LAERTE:

Se defende

Histórias são histórias. Eu sou o guerreiro dos novos tempos. Nem todos compreendem. Não é necessário que lutemos todos com as mesmas armas

[...]

De toda forma, colocar a história no livro não impede que ela continue a ser contada no contexto tradicional. (TAUREPANG *et al.*, 2019, p. 54-55)

Cientes de que a questão levantada pelo contador oral de histórias Akulipa convoca elementos culturais e históricos bastante complexos, tomamos o argumento responsivo de Laerte como perspectiva política necessária. Na medida em que a impressão das histórias em livro não restringe suas possibilidades de circulação oral, entendemos que ambas as formas de resistência (a contação na aldeia, a publicação em livro) confluem para o esforço maior da literatura indígena brasileira contemporânea: “ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. [...] enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir” (KRENAK, 2019, p. 32).

A literatura indígena, então, seja ela oral ou escrita, revela e requer sua autonomia. Os autores questionam não apenas os defuntos que (não) retornam para problematizar, mas também interrogam o cânone literário que é seletivo e ainda propõe/defende que a imagem do indígena brasileiro é a que está conservada na literatura romântica, moderna ou de qualquer outro movimento branco. Cristino Wapichana, Daniel Munduruku, Ailton Krenak, Eliane Potiguar e Graça Graúna, dentre tantos, defendem e garantem o fazer literário como um espaço autônomo de identidade e resistência que denota uma ação política. O pesquisador Carlos Augusto de Melo, em artigo publicado neste ano, adverte sobre a escrita como resistência:

[...] as práticas de escrita literária indígenas contemporâneas são mecanismos potentes de resistências política, cultural e estética, com os quais, de algumas maneiras, os(as) escritores(as) indígenas procuram demarcar seus pertencimentos ancestrais, suas diferenças étnicas, suas diversidades culturais, suas identidades e memórias [...]. (MELO, 2021, p. 113)

Então, a literatura indígena deve ser entendida, lida e analisada sob o viés de resistência política. Nessa linha se encontra *Makunaimã*, obra fruto de um projeto político coletivo, reverberado em uma composição múltipla, híbrida, inacabada e ancestral.

Makunaimã na cena da literatura indígena brasileira contemporânea e no universo pós-colonial

A autoria lança-se como questão inacabada, discutida desde as primeiras páginas da peça aqui estudada. Logo na “Nota da edição”, que antecede o prólogo do livro, diz-se:

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 à Cultura, à Língua e à Literatura em agosto de 2018. A dramaturgia foi escrita e, posteriormente, todos puderam ler o texto e fazer sugestões. (TAUREPANG *et al.*, 2019, p. 7)

De antemão, quem se depara com este livro – eu individual, leitor silencioso, inserido no âmbito da sociedade letrada – é advertido de que se trata de uma obra em que o conceito de autoria não pactua com aquele tradicional, centrado no indivíduo solitário, em voga desde a invenção da imprensa e do desenvolvimento do romance, pelos idos do século XVIII. A nota evidencia que o processo de composição dessa obra é polifônico, aberto, porque resultante, primeiramente, das histórias narradas por contadores diversos da tradição. Depois, dependeu do “esforço coletivo” de transcrevê-las. Finalmente, tais narrativas foram lidas e modificadas por todos os envolvidos na composição e encenação teatral.

Autor individual e forma escrita fixa confluíram, por séculos, no desenvolvimento de literaturas rijamente acabadas, monovocais, impermeáveis aos discursos das minorias, à atualidade viva. Na contramão, a arte indígena brasileira contemporânea e essa publicação multiforme apontam para a necessidade de uma hibridação, da construção coletiva, das tradições ancestrais que escoam pela oralidade. Assim, o texto escrito não domina o vocal, mas se imiscui a ele em procedimento aberto e plurimorfo. O próprio Paul Zumthor (2010), evocado pela nota editorial, requer espaço nessa discussão:

Eis porque o texto transmitido pela voz é, necessariamente, fragmentário. [...]. Eis porque o texto oral nunca se encontra saturado, nunca preenche inteiramente seu espaço semântico [...] O efeito da fragmentação se evidencia mais ainda se a tradição é mais longa, mais explícita, e abarca elementos mais diversificados. (ZUMTHOR, 2010, p. 59-60)

A escrita coletiva de uma investida artística performada propicia que as histórias narradas em *Makunaimã* não se encontrem saturadas, não se encerrem em uma única versão (seja a antropológica, seja a antropofágica, seja a gravada, seja a em constante desenvolvimento pelo povo Taurepang) do mito, dos mitos. A fragmentação atua como elemento ético-estético que possibilita a espectadores e leitores o acesso “mais diversificado” às narrativas tradicionais, bem como propicia interpretações de Brasil e de mundo menos colonizadas e autoritárias.

Tal movimento não é exclusivo da peça por nós estudada. Antes, remete ao que vimos chamando de literatura indígena contemporânea. Em pesquisa focalizada neste tema, a escritora e pesquisadora Graça Graúna (2013), filha do povo Potiguara, registra que:

Enraizada nas origens, a literatura indígena contemporânea vem se preservando na auto-história de seus autores e autoras e na recepção de um público-leitor diferenciado, isto é, uma minoria que semeia outras leituras possíveis no universo de poemas e prosas autóctones. [...] apesar da intromissão dos valores dominantes, o jeito de ser e de viver dos povos indígenas vence o tempo: a tradição literária (oral, escrita, individual, coletiva, híbrida, plural) é uma prova dessa resistência. (GRAÚNA, 2013, p. 15)

Certamente, *Makunaimã*, enquanto produto bibliográfico, atua na formação “de um público-leitor diferenciado”. Note-se que Graúna aponta para “poemas e prosas” autóctones. No palco, narrativas indígenas e brancas tiveram lugar no evento de 2018 e reverberaram em texto teatral publicado pela editora Elefante em 2019. Trata-se de uma forma híbrida que, via teatro, faz ecoar a palavra de narradores indígenas tradicionais – em tensão, como temos destacado, com as vozes representativas do cânone literário nacional e das investidas acadêmicas antropológicas, sempre passíveis de reprodução da perspectiva colonizadora.

Graúna ainda propõe uma “leitura das diferenças com relação às vozes contemporâneas da literatura indígena no Brasil. Nessa perspectiva, discute-se o lugar da literatura nas sociedades indígenas e a sua relação com a literatura brasileira” (GRAÚNA, 2013, p. 15-16). Ora, os diálogos travados no palco de *Makunaimã* discorrem justamente sobre os sentidos das narrativas tradicionais, nas modalidades oral e escrita, hoje nas sociedades indígenas e o lugar dessas narrativas, ao lado das consagradas versões de Theodor Koch-Grünberg e, sobretudo, de Mário de Andrade, no universo letrado. Observe-se que, nessa arena, tudo o que envolve a produção, a circulação e a difusão da literatura indígena é posto em discussão. Inclusive as condições materiais objetivas de autores que disputam espaço na chamada literatura brasileira. Outra vez, recorreremos à interação, na peça, entre Mário e Laerte, ainda no Ato I:

MÁRIO

Você tem fama, Laerte?

LAERTE

Tenho alguma fama, só dinheiro que ainda não. Continuo na luta para pagar o aluguel. [...] Mas cheguei ontem da Grécia e da Suécia, onde recebi um prêmio internacional por meu livro mais recente, que esse ano foi vencedor do Jabuti. E o prêmio Peter Pan, segundo prêmio literário mais importante do mundo.

MÁRIO

Então é por isso que você se ressentia por eu ter lido os mitos do seu povo através do alemão. E ainda por cima levei adiante, na minha própria voz.

LARTE

Também.

MÁRIO

Tem mais?

LAERTE

Tem mais.

[...]

Quando você pega as nossas histórias e mistura com outras, é como um xingamento para nós. Quando você mistura Ceuci, do povo Tembê, que padecia antes do século XX, com o barro do povo Carajá, com Makunáima, como se fosse tudo igual, você nos desvaloriza. Você produz estereótipos.

MÁRIO

Mas todas essas histórias são maravilhosas!

LAERTE

Só que cada povo é um povo. O meu povo vive ali há 4,5 mil anos. Tem uma história, tem cosmologia. O outro povo que mora ao lado, os Yanomami, tem dez mil anos de história. Entende?

[...]

MÁRIO

Sim, perfeitamente.

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 mistura danada. Quando tudo o 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. (TAUREPANG *et al.*, 2019, p. 39-42).

O esforço do personagem Laerte, como também de outras personas da peça (Jaider, Ariel), que condensa o movimento estético e político da literatura indígena contemporânea, orienta-se pela necessidade de expandir o conceito de “formação” de nossa literatura e, mais que isso, de questionar a existência de *uma* literatura, única e homogênea, a partir de critérios e códigos definidos pelas culturas hegemônicas, não pelas tantas que tecem o povo brasileiro.

Em poucas palavras, assistimos à contestação fundamental para esta cena, para esta obra. Mário pergunta: “Tem mais?”, ao que Wapichana responde “Tem mais”. Ora, o “tem mais” do escritor indígena do século XXI retoma, questiona e revoga o “Tem mais não” (ANDRADE, 1975, p. 222) do Epílogo do *Macunaíma* modernista. Lendo tal epílogo, o crítico e professor Silvano Santiago, no ensaio *Toda memória do mundo* (2018), diz que: “as derradeiras e inquestionáveis palavras do traiçoeiro ‘Epílogo’ [de *Macunaíma*] [...] arredondam a narrativa das aventuras e feitos do herói, dando à dupla morte de Macunaíma a condição de exemplar” (SANTIAGO, 2018, p. 62). O “tem mais” do artista indígena contesta tanto as mortes de Macunaíma (que segue, na versão Makunáima/Makunaimã, vivo no imaginário e nas histórias contadas pelos povos e autores do extremo norte do Brasil) quanto o “não”, isto é, o “não ter mais o que dizer” que se tem imposto aos indígenas ao longo de toda a história do ocidente. Agora, enfim, o indígena – não Mário de Andrade ou o narrador da rapsódia de 1928 – “Tem mais sim” o que narrar, o que ensinar, o que defender.

A fala do Wapichana da peça assume contornos quase pedagógicos na investida contra Mário de Andrade: “Quando você pega as nossas histórias e mistura com outras, é como um xingamento para nós”. Os povos Tembé, Carajá, Macuxi, Wapichana – profundamente diversos – reúnem-se em arena intelectual e literária para evidenciar ao branco que reunir Ceuci e Piaimã, tanto quanto Padre Vieira e José de Alencar, em um corpo uniforme e coeso é produzir estereótipos, destituir alteridades.

Considerando-se que a publicação de 2019 contribui para o reconhecimento da “propriedade intelectual indígena” (GRAÚNA, 2013, p. 172) e atua para que “a escrita, grande aliada das classes dominantes, paradoxalmente, torne-se a oportunidade de reversão para os dominados” (ALMEIDA, 2009, p. 91), optamos por requerer que o diálogo aqui estudado seja tomado como obra da literatura

indígena contemporânea – ainda que na assinatura do texto figurem indivíduos não indígenas. Estes últimos, no processo de criação e autoria coletiva, coparticipam de uma visão anti-colonizadora e compõem as vozes de um coro politicamente engajado na luta que é dos povos indígenas, como também daqueles que assumem a causa por compromisso ético. Queremos pensar novamente com Graça Graúna, com ênfase no entendimento de que “a literatura indígena contemporânea no Brasil faz parte da luta identitária, com base no saber coletivo” (GRAÚNA, 2013, p. 170). O texto de 2019, erigido do saber e da prática coletiva, soma-se a essa luta identitária. Produto de “um mundo espelhado de mundos, de sonhos e realidades distintas; um mundo de pessoas que foram impedidas de expressar o seu pensamento ao longo dos mais de 500 anos de colonização” (GRAÚNA, 2013, p. 170).

Há na peça a marcante referência pós-colonialista. Os debates sobre o que é o pós-colonial são diversos, no entanto, uma das características dessa teoria é extinguir a história única, como propõe Chimamanda Ngozi Adichie. Com tal autora, podemos observar que o poder colonial cria mecanismos para que as ações sociais sejam pautadas em uma unicidade, quando o que existe são multiplicidades. Na literatura, o cânone, no qual está inserido Mário de Andrade, oblitera a insurgência de uma obra como *Makunaimã*, que nasce, estreia e cresce no palco da literatura contemporânea. A história única pauta-se no poder e “o poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja uma história definitiva” (ADICHIE, 2019, p. 23). Assim, em contraposição a esses discursos que criam a unicidade e são definidos pelo poder, emergem teóricos pós-coloniais que questionam essa ação colonial. A presença desses teóricos impele as chamadas minorias a se autoafirmarem. De acordo com Gayatri Spivak, em seu célebre texto *Pode o subalterno falar?* (2010), a violência epistêmica impede que a minoria, o chamado colonizado, imponha-se como sujeito de direito, pois tal violência “é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro” (SPIVAK, 2010, p. 47).

A pós-colonialidade, efetivamente anticolonial, propõe reverter essa lógica que cria, recria e pauta o sujeito da minoria como o Outro, pois tais representações são criadas pelo olhar do colonizador e nunca pela visão do colonizado. Na perspectiva de Homi Bhabha, em *O local da cultura* (2000), a proposta de criar o colonizado como o Outro alicerça-se em um discurso estereotipado, pois “o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um ‘outro’ e ainda assim inteiramente apreensível e visível” (BHABHA, 2000, p. 111). Teóricos como Bhabha propõem romper com esse ideal reducionista, apontando que o colonizado deve ser o autor de suas próprias histórias, narrativas. Com tal conjunto crítico, compreendemos que é tempo de fazer com que o subalterno possa falar, assim como indica Spivak (2010), e mais que falar, ser ouvido, estudado, lido. Somente por meio dessas ações a mencionada história única será destituída, porque novas histórias estarão disponíveis no bojo da sociedade, agora pelas vozes

dos sujeitos autores. *Makunaimã*, enquanto obra indígena, avulta como um projeto político-literário que desconstrói estereótipos e questiona a história colonial que se quer definitiva.

Considerações finais: *tem mais sim*

Makunaimã: o mito através do tempo – a peça do século XXI – encena o Brasil de nosso tempo, tão profundamente marcado pelo processo colonial em curso há mais de cinco séculos. Os noventa anos da publicação do *Macunaíma* de Mário de Andrade serviram de mote à discussão sobre os mitos nascidos e cultivados entre os povos indígenas, sobre os mitos inventados e homogeneizados pela sociedade ocidentalizada.

Neste esforço, estivemos ocupados em apresentar uma obra literária multiforme que problematiza, desde sua forma, o conceito de literatura, sua produção, seus produtores, seus modos de circulação, bem como seus limites ou suas potencialidades. O maior feito do *Makunaimã* de 2019 é deslocar, ainda que no tempo-espaço restrito da peça ou da leitura do texto, o protagonismo da rapsódia *Macunaíma* para as narrativas contadas por vozes indígenas. Corpos, vocalidades, povos que compuseram e compõem ininterruptamente histórias e experiências do Makunáima imemorial habitante da região de Circum-Roraima.

Makunaimã: o mito através do tempo convoca à leitura e à *desocidentalização* do pensamento porque se constitui como proposta estética e política que responde ao discurso hegemônico, à tradição literária e à atualidade da arte no Brasil. *Tem mais sim*: a história da literatura brasileira ainda está sendo contada.

MEDEIROS, A. C. M; SILVA FILHO, J. V; GOMES, L. A. P. *Makunaimã* on the stage of contemporary indigenous literature: collective authorship and political resistance 90 years after *Macunaíma*. *Itinerários*, Araraquara, n. 52, p. 167-185, jan./jun. 2021.

■ **ABSTRACT:** *The following article is a reflection on the aesthetic-political dialogue that the work Makunaimã: o mito através do tempo (2019) establishes with the rhapsody Macunaíma, o herói sem nenhum caráter (1928), by Mário de Andrade. We trace an analytical path through the content and defining characteristics of the publishing of 2019 until the comparison with Andrade's Macunaíma. Then, we reveal how it is possible to integrate Makunaimã in the core of indigenous literature of current Brazil and, moreover, we discuss why it is important to do so (having Graúna, Krenak, and Inês de Almeida as critical support). Under the theoretical postcolonial perspective (with Fanon, Spivak, and Bhabha), we establish dialogues between Makunáima or Makunaimã, the indigenous divinity of the immemorial time, and the indigenous voices*

of our time, thinking of the collective indigenous work as a postcolonial action. In this arena, the colonizer views and the anti-colonial onslaughts are in dispute, caught by a multiform artistic work which has a lot to say about Brazilian literature through time.

■ **KEYWORDS:** *Brazilian indigenous literature. Makunaimã. Macunaíma. Postcolonialism.*

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Maria Inês de. **Desocidentada**: experiência literária em terra indígena. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. 11. ed. São Paulo: Martins, 1975.

BHABHA, Homi K, **O Local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia de Macunaíma**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2008.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

HAKIY, Tiago. Literatura indígena – a voz da ancestralidade. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Leno; CORREIA, Heloisa; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea**: Criação, Crítica e Recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 37-38.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Editora 34, 2003.

MELO, Carlos Augusto. Márcia Wayna Kambeba e as Literaturas Indígenas no Brasil. **Rev. Igarapé**, Porto Velho (RO), v. 14, n. 2, p. 106-122, 2021.

MUNDURUKU, Daniel. **O banquete dos deuses**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2009.

MUNDURUKU, Daniel. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura: o reencontro da memória. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Leno; CORREIA, Heloisa; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: Criação, Crítica e Recepção**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 81-83.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silvano. Toda a memória do mundo: digressão sobre o narrador ficcional. **Revista Ao Largo**, Belo Horizonte, n. 2, p. 61-78, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Almeida, Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. São Paulo: Editora UFMG, 2010.

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

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

WAPICHANA, Cristino. Prefácio. *In*: TAUREPANG *et al.* **Makunaimã: o mito através do tempo**. São Paulo: Elefante, 2019. p. 8-10.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires, Maria Lúcia Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

