

Eduardo Miranda

Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro –
PUC-Rio
E-mail:
edumirando@gmail.com

Luísa Chaves de Melo

Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro –
PUC-Rio
E-mail: luisa.melo@puc-rio.br

Marina Burdman

Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro –
PUC-Rio
E-mail:
marina.burdman@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Macunaíma em palimpsestos: Resgates do mito e tensionamentos do romance em narrativas contemporâneas

*Macunaíma in palimpsests:
The recovery of the myth and tensions of the
novel in contemporary narratives*

*Macunaíma en palimpsestos:
Rescates del mito y tensiones de la
novela en narrativas contemporâneas*

Burdman da Fontoura, M., Chaves de Melo, L., & Miranda Silva, E.
Macunaíma em palimpsestos: Resgates do mito e tensionamentos do
romance em narrativas contemporâneas. *Revista Eco-Pós*, 28(3), 156–180.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i3.28559>

RESUMO

No marco dos 90 anos de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, novas obras — a peça *Makunaimã: o mito através do tempo* e o documentário *Por onde anda Makunaíma?* — dialogam criticamente com o romance, ao mesmo tempo em que o homenageiam. As obras apontam para uma certa apropriação e dessacralização de Andrade do mito de Makunaima ao mesmo tempo em que reconhecem a importância do livro do escritor modernista. A partir da ideia de palimpsesto, analisamos a peça e o filme e as obras *ReAntropofagia*, de Denilson Baniwa (2021), para pensar diferentes camadas e sobreposições entre romance, mitos indígenas, estudos antropológicos e suas adaptações. Objetivo é refletir sobre o impacto do romance nos povos indígenas e problematizar o caráter colonialista da dessacralização de suas narrativas, processo que, por sua vez, mantém vivo e em constante transformação o mito de *Makunaima* em diferentes contextos históricos e midiáticos.

PALAVRAS-CHAVE: *Intertextualidade; Modernismo; Antropofagia; Mário de Andrade.*

ABSTRACT

On the occasion of the 90th anniversary of *Macunaíma* by Mário de Andrade, new works — the play *Makunaimã: the Myth Through Time* and the documentary *Where is Makunaíma?* — engage in a critical dialogue with the novel while simultaneously paying tribute to it. These works highlight a certain appropriation and desacralization by Andrade of the Makunaima myth, while also acknowledging the importance of the modernist writer's book. Drawing on the notion of palimpsest, we analyze the play and the film, as well as Denilson Baniwa's (2021) *ReAntropofagia*, in order to explore the different layers and overlaps between the novel, Indigenous myths, anthropological studies, and their adaptations. Our aim is to reflect on the impact of Andrade's novel on Indigenous peoples and to problematize the colonialist character of the desacralization of their narratives — a process that, in turn, keeps the myth and figure of Makunaima alive and in constant transformation across diverse historical, artistic, and media contexts.

KEYWORDS: *Intertextuality; Brazilian Modernism; Anthropophagy; Mário de Andrade.*

RESUMEN

Con motivo de los 90 años de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, nuevas obras — la pieza *Makunaimã: el mito a través del tiempo* y el documental *¿Por dónde anda Makunaíma?* — dialogan críticamente con la novela al mismo tiempo que la homenagean. Estas producciones señalan una cierta apropiación y desacralización por parte de Andrade del mito de Makunaima, a la vez que reconocen la importancia del libro del escritor modernista. A partir de la idea de palimpsesto, analizamos la pieza y la película, así como la obra *ReAntropofagia*, de Denilson Baniwa (2021), para pensar en las distintas capas y superposiciones entre la novela, los mitos indígenas, los estudios antropológicos y sus adaptaciones. El objetivo es reflexionar sobre el impacto de la novela en los pueblos indígenas y problematizar el carácter colonialista de la desacralización de sus narrativas, proceso que, a su vez, mantiene vivo y en constante transformación el mito y la figura de Makunaima en diversos contextos históricos, artísticos y mediáticos.

PALABRAS CLAVE: *Intertextualidade; Modernismo; Antropofagia; Mário de Andrade.*

Submetido em 15 de julho de 2025.

Aceito em 20 de outubro de 2025.

Dossiê Modernismos no Brasil: textualidades e travessias

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 28, n. 3, 2025

DOI: 10.29146/eco-ps.v28i3.28559

Isso sempre houve. Indígenas contando nossa história para os brancos. Mas agora é preciso dominar outras técnicas. A escrita. O celular. As redes sociais. A palestra. Estamos aqui no front. (*Makunaimã: o mito através do tempo*).

Introdução

Por ocasião dos 90 anos da publicação do romance *Macunaíma*, diferentes projetos deram visibilidade às reflexões de povos originários da região do Monte Roraima sobre a assimilação das narrativas míticas realizadas, no livro, por Mário de Andrade (2019). Entre eles destacam-se: o evento *Makunaimã: o mito através do tempo*, realizado nas casas culturais Poiesis em 2019, que resultou na peça homônima publicada no mesmo ano; o documentário *Por onde anda Makunaíma?* (2020), dirigido por Rodrigo Séllos e vencedor do Candango de Melhor Filme no 53º Festival de Brasília; e a obra *ReAntropofagia*, quadro e poema de Denilson Baniwa (2019).

Nas duas primeiras obras, a transformação do mito em personagem é tensionada, oscilando entre a busca pela conscientização dos efeitos de dessacralização de Makunaimã¹ promovida pelo romance e o reconhecimento da importância, humanidade e genialidade de Mário de Andrade. Esse tensionamento se constrói pela sobreposição de múltiplas camadas estéticas e narrativas: entrelaçam-se os mitos indígenas, os estudos antropológicos que os interpretam, o romance de Mário de Andrade e, no caso específico do documentário, suas adaptações — tanto para o cinema quanto para o teatro.

A partir das vozes indígenas presentes nas obras analisadas — documentário, peça, quadro e poema² — buscamos pensar o(s) palimpsesto(s) de Macunaíma, ou seja, as diversas camadas de escrita e reescrita do mito, transfigurado em personagem. Para isso, cotejamos no artigo as obras citadas em uma estrutura também baseada em sobreposições, apropriando-nos, antropofagicamente, de relatos, reflexões, vozes, cenas, obras e ilustrações ali expostas.

No documentário, as diferentes obras sobre Makunaima nele apresentadas permitem refletir sobre as múltiplas faces da figura de *Macunaíma*, que, para além do romance, segue se

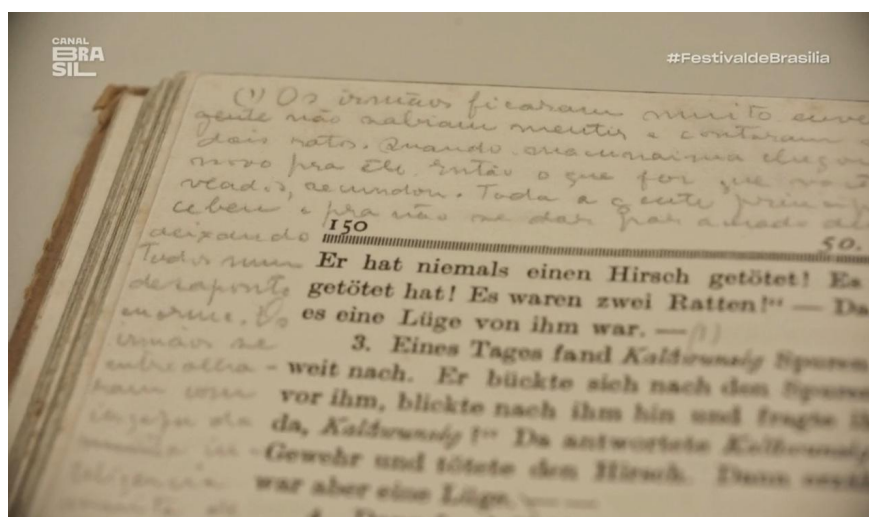
¹ Adotaremos Macunaíma para nos referirmos ao personagem do imaginário brasileiro e Makunaima ou Makunaimã quando estivermos falando do mito, já que essas duas formas são aceitas. Na peça, os personagens indígenas explicam que o nome seria Makunaimã, pois *mã* significa grande, como Roraimã. No entanto, entre os Wapichana, o mais comum é a pronúncia Makunaima, por causa da influência nordestina.

² É válido destacar que, dentre essas obras, *ReAntropofagia* é a única composta exclusivamente por voz indígena.

transformando em novas encarnações. Personagem e mito se atualizam continuamente à medida que são recontados nessa rede intertextual e intermediática, mimetizando, assim, a própria ideia de palimpsesto.

Convém lembrar que o próprio romance de Mário de Andrade pode ser lido como um palimpsesto, já que se inspira no livro *Von Roraima zum Orinoco*, do antropólogo alemão Koch-Grönberg, publicado em 1917. Essa obra, por sua vez, reúne narrativas transmitidas ao pesquisador por Akuli Taurepang durante a expedição realizada à região do Monte Roraima, entre 1911 e 1914. Uma imagem que orienta nossa reflexão é a das anotações feitas por Mário de Andrade nas margens da edição de *Von Roraima zum Orinoco*, registradas em um frame do documentário de Rodrigo Séllos (Figura - 1).

Figura 1 - Anotações feitas por Mário de Andrade.



Fonte: Por onde anda Makunaíma? 2020.

A rede intertextual que articula obra literária, etnografia e produtos midiáticos apresentada no documentário e na peça nos ajudará a pensar as implicações de uma das narrativas da nação brasileira — histórias que representam “as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação” (Hall, 2011, p. 52) — ter se apropriado de tradições culturais dos povos originários da região do Monte Roraima.

1 Palimpsestos, impermanências: o personagem mutante

No livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, Gérard Genette define a transtextualidade como “tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (Genette, 2006, p. 7). O autor distingue cinco tipos de transtextualidade, entre os quais se encontra a intertextualidade, conceito nomeado e desenvolvido por Kristeva (2012). Em 1969, a autora destacou o caráter da palavra literária “que não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies textuais*, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (Kristeva, 2012, 2012, p. 140, grifo da autora). Para Genette (2006), a intertextualidade corresponde à “co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (Genette, 2006, p. 8), seja na forma de citação, plágio ou alusão.

Ao pensarmos o caso de *Makunaima* — cuja origem, como evidencia a sequência de abertura do documentário analisado, antecede em muito o livro de Mário de Andrade — deparamo-nos com um vasto acúmulo de textos, narrativas e versões que se inter-relacionam e complexificam a imagem do mito no imaginário popular. Escritas umas sobre as outras, essas versões tornam-se complementares e configuram uma espécie de palimpsesto. Como observa Genette:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (Genette, 2006, p. 6).

A ideia do palimpsesto nos serve para entender a sobreposição de camadas narrativas que o documentário, a peça, o quadro e o poema fazem — e que, por sua vez, reflete, inclusive, as camadas próprias de toda narrativa mítica. Essa não-origem se torna ainda mais complexa quando se pensa Makunaima como um ser que cria, que origina, como é descrito no filme. Florêncio Ayuso Perez, ao apresentar os montes pelos quais está rodeado, afirma (Por onde [...], 2020, 0:05'): “É sagrado. Tudo que nós vemos aqui foi criado por Makunaima”. A figura de um

Makunaima criador é lembrada, também, por Lambos “Makunaima é um ser que cria tudo. Diz que faz tudo, é parecido com Deus. Diz que foi criado com sua palavra, com o verbo das palavras” (Por onde [...], 2020, 0:22').

Entre *Makunaima* e o documentário, portanto, segundo esse ponto de vista, situam-se não apenas as narrativas sobre sua figura, mas também todas as demais criações produzidas ao longo dos séculos. Se pensarmos esse processo a partir da noção de palimpsesto, a página em branco, ainda não escrita, poderia ser representada pela própria figura de *Makunaima*. Nesse sentido, a produção de Mário de Andrade evidencia a impossibilidade de rastrear integralmente as camadas construídas sobre o mito, algo que se torna visível na montagem do documentário, ao exibir imagens das capas de livros como *A língua dos Caxinauás do Rio Ibuáçu*, *O selvagem*, *Poranduba Amazonense* e *Kochiyama-Uara Porandub*, enquanto, em áudio, a crítica literária Gilda de Mello e Souza comenta o processo de criação do romance. Assim, a rede intertextual remete ao palimpsesto da própria gênese da obra, representado visualmente pelas anotações manuscritas de Andrade nas margens do livro de Koch-Grönberg, como já indicado na Figura 1.

O próprio Mário de Andrade, em uma declaração que insere sua obra no gesto antropofágico, afirmou que seu romance constituía uma escrita sobre a escrita do antropólogo alemão. Em carta aberta ao romancista paraense Raimundo Moraes — que havia declarado não acreditar que *Macunaíma* fosse cópia de *Von Roraima zum Orinoco* — Andrade responde:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Gruenberg, quando copiei todos. E até o sr. na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mais ainda, na Carta pras icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa (Andrade, 2019, p. 196).

Seguindo essa linha de reflexão, podemos lembrar do célebre ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano* (2000), de Silviano Santiago, que reflete sobre noções como a de hibridismo e de cópia no contexto latino-americano. Ao analisar o conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, de Jorge Luis Borges (2007), ele aponta para o gesto de escrever em cima, sobre o repertório já consagrado pela literatura europeia. Segundo o autor, trata-se de *escrever contra* e antropofagizar o que nos é oferecido como modelo. Santiago (2000) observa que, ao assumir a

tarrafa de escrever não o *Quixote* de Cervantes, mas o seu próprio *Quixote* a partir de sua leitura e memória da obra do escritor espanhol, Menard nega, entre outros aspectos, a chamada liberdade absoluta do artista — refutando igualmente as concepções de criatividade e originalidade.

Ainda que Santiago esteja trabalhando a relação da produção latino-americana com o cânone ocidental, é interessante expandir algumas de suas ideias para as relações entre as inúmeras narrativas que perpassam o mito de Makunaima. Quando se escreve sobre, se antropofagiza uma narrativa, dá-se origem a outras, e assim por diante, como em palimpsestos. No caso de algumas leituras contemporâneas de *Macunaíma*, o escrever sobre torna-se por vezes uma espécie de rasura, em que se busca uma reescrita, ou ao menos uma reabertura do livro para uma reparação ou para se debater determinados aspectos considerados inoportunos.

Como já mencionado, tanto o filme quanto a peça tensionam mais do que oferecem respostas, contrapondo-se à tendência contemporânea de colocar a literatura no banco dos réus, já que reconhecem a importância do autor e, em certa medida, o reverenciam. Mesmo nas obras de Denilson Baniwa, mais incisivas na crítica à apropriação do mito, a leitura do quadro e do poema pode abrir espaço para compreendê-los como uma homenagem — pela irreverência própria da figura *trickster* — ou como uma resposta contundente à violência, real e simbólica, sofrida pelos povos para quem Makunaima é um deus criador.

2 O tensionamento: apropriação, descontextualização e dessacralização

A peça *Makunaimã: o mito através do tempo*, de autoria coletiva, toma para si a licença poética de trazer Mário de volta à vida para fazê-lo falar frente a todos os questionamentos de seu exercício de rapsodo, título reivindicado pelo próprio autor. A obra promove um acerto de contas entre o escritor e personalidades indígenas da cultura e da história. Estão no palco, entre outros, o artista plástico Jaider Esbell³, que faleceu em 2021, e Avelino Taurepang, o neto de Akuli — o pajé Pemon que contou sobre Makunaimã para o etnólogo alemão.

A peça coloca, em uma roda de conversa, brasileiros que consideram *Macunaíma* a obra-prima da cultura brasileira e indígenas de origem Macuxi, Wapichana e Taurepang. No primeiro

³ Esbell, que ao longo da última década consolidou-se como referência internacional nas artes plásticas, participa tanto do espetáculo teatral quanto do documentário analisados neste trabalho, assumindo um papel central na articulação entre arte contemporânea e tradição mítica.

grupo, um filósofo-poeta, uma cantora e um professor PhD em Literatura. No segundo, além de Esbell e de Avelino Taurepang, uma professora wapichana e um escritor wapichana. Completam a dramaturgia a curadora do evento e um antropólogo. Os dois fazem uma espécie de mediação entre os dois grupos, traduzindo para os brancos significados culturais.

A presença desse Mário — desperto do sono eterno pela curiosidade de ouvir o que falavam dele — cumpre o papel de explicar para os leitores da peça: a) os efeitos e sentidos para as culturas desses povos originários da apropriação de narrativas que lhes eram sagradas; b) o fato de o escritor modernista não levar seu livro tão a sério quanto a recepção crítica posterior, em uma tentativa de esclarecer a intencionalidade do texto, como se isso fosse possível; e c) os limites ideológicos-comportamentais de sua temporalidade histórica ao enfatizar sua posição de sujeito pelo seu anacronismo.

O personagem de Mário está desatualizado em relação ao feminismo, questiona o fato de as relações sexuais de Macunaíma com Ci serem consideradas estupro — para ele, tratava-se de uma paixão violenta, brutal, que evidencia sexo como algo que “marca e faz sangrar” (Taurepang *et al.*, 2019, p. 34) —, surpreende-se de existirem escritores e acadêmicos indígenas e precisa ser lembrado de que não existe o índio, mas, sim, entre outros, mucuxis, wapichanas, taurepangs.

A peça, contudo, não crucifica o escritor modernista. As críticas se dirigem à forma como o mito foi apropriado e aos efeitos do romance para os povos originários. O filósofo Ariel destaca a importância da obra, em seu tempo, como homem negro e gay. A curadora infere que todos ali o consideram um gênio. De uma certa maneira, as vozes indígenas também reverenciam o escritor modernista: o personagem de Jaider Esbell, por exemplo, faz *lives* de Mário e os dois se identificam por serem artistas. Laerte, escritor indígena *alter-ego* na peça de Cristino Wapichana, diz considerar o líder modernista “um cara extraordinário, artista maravilhoso, um grande poeta”. Fala que reproduz parte do posfácio “Makunaima e Macunaímas”, onde escritor (Wapichana, 2022, p. 315) afirma que Mário vivia além de seu tempo, sendo “um ser extraordinário, guiado pelo inconformismo de uma mente inquieta” (Wapichana, 2022, p. 315).

Por isso, não há uma condenação efetiva à obra, mas um tensionamento, que surge em resposta à fixação de uma identidade pela apropriação e dessacralização do mito indígena. Poderíamos dizer, pela “*sacralização*” do livro feita por boa parte da recepção, que o considera — como fazem, na peça, o professor Russ (PhD) e a cantora Iara — um romance genuinamente brasileiro, a obra definitiva sobre a identidade nacional. Uma identidade baseada no ocultamento da violência perpetrada para que surgisse uma “matriz indígena” da sociedade brasileira, conforme destacado por (Wapichana, 2022): “Pegaram nossas crianças meninas a laço para serem estupradas e parir o Brasil. E, como se não bastasse, brancos brasileiros ainda hoje falam com certo sorriso de orgulho: ‘Tenho sangue de índios’!” (Wapichana, 2022, p. 315).

Além disso, na visão do grupo de personagens indígenas, o romance contribuiu para a produção de estereótipos ao misturar narrativas de diferentes povos, uniformizando-os, igualando-os e reforçando a caricatura de indígenas como preguiçosos. Nas palavras de Wapichana (2022):

O livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade, reforçou o racismo, o preconceito e a violência contra os povos indígenas, que persiste até os dias de hoje. Consequentemente, perpetua ideias prejudiciais aos direitos fundamentais, culturais e territoriais dos indígenas, desprezados pelos dirigentes do Brasil nas suas diversas esferas, refletindo diretamente nas ações e reações do povo brasileiro (Wapichana, 2022, p. 322).

Isso fica claro quando em uma das cenas no palco, Laerte e Deborah, a curadora do evento, travam um debate com o Mário:

Laerte: Quando você pega as nossas histórias e mistura com outras, é como um xingamento para nós. Quando você mistura Ceuci, do povo Tembê, que padeceu antes do século XX, com o barro do povo Carajá, com Makunaima, 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?

Curadora: E quando se extrai uma pequena parte da cultura de um povo de seu contexto, seja um canto ou uma dança ou um ritual ou um personagem mítico, você folcloriza um sistema total de vida. Nós hoje desgostamos da ideia de folclore e lendas. Isso não existe. Não a ser louvado. São resquícios de culturas que já foram plenas e se perderam no processo histórico. Pesquisamos a fundo para identificá-las e conhecê-las melhor.

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 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.

Mário: Mas, e a miscigenação? Você mesmo disse que sua mãe se casou com um nordestino.

Laerte: Verdade.

Mário: Quanto da cultura wapichana se transmutou nesse processo?

Laerte: Verdade, também.

Mário: Você é índio, mas não apenas. É também nordestino. Suas histórias já estavam “misturadas” quando eu as conheci. Assim como eu, que sou preto, como diz nosso amigo filósofo. Mas, olhe para mim. Eu pareço preto? Quão preto? Há como medir o quanto de preto há em mim? Não seria o meu espelhamento disso que incomoda? Não seria meu livro um espelho?

Laerte: Sim. Incomoda porque não era para ter sido assim. O fato consumado não justifica. O mais importante para você entender, Mário, é que eu não sou índio: sou Wapichana. A palavra “índio” é uma das generalizações que o Brasil produziu para ocultar seus crimes. O que quer que seja que o Brasil fez do meu povo não me torna um índio. Sou Wapichana (Taurepang *et al.*, 2019, p. 41).

A discussão, neste ponto, se encaminha para duas questões que não pretendemos resolver. A primeira diz respeito à atribuição de um caráter nacional ao personagem de Mário de Andrade pela fortuna crítica. Embora o próprio autor tenha afirmado não ter a intenção de sintetizar tal caráter, *Macunaíma* foi incorporado ao cânone literário como uma das obras fundamentais da cultura brasileira, transformando a figura do malandro em símbolo nacional (Candido, 1998). A inscrição a lápis, em um exemplar da primeira edição, da frase “o herói sem nenhum caráter” — posteriormente incorporada como subtítulo na edição de 1944 — pode ser entendida como chave para pensar a brasilidade, ao enunciar um amorfismo que conduz a metamorfoses sucessivas. Nas palavras de Mário: “O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional” (Andrade, 2019, p. 185).

O segundo problema surge da relação do primeiro com os depoimentos sobre a importância do mito de Makunaima: se o brasileiro não tem caráter por ter sido colonizado e, por isso, não teria desenvolvido consciência tradicional própria, ele tenta encontrar essa consciência deglutindo um modelo europeu, como apontado por Santiago (2005) ao pensar Pierre Ménard como alegoria. No entanto, em *Macunaíma*, a antropofagia copia, também, o gesto colonialista, ao dessacralizar um mito ameríndio da região de Roraima. No documentário dirigido por Rodrigo Séllos, Esbell afirma a necessidade de se realizar uma estratégia decolonial:

ao invés de se buscar entender o legado do romance para a cultura brasileira, deveríamos pensar no impacto do romance sobre os povos originários — caminho de discussão que o documentário tenta abrir e que se realiza na peça e nas obras de Baniwa (2019).

No documentário e na peça, os indígenas apontam, entre os efeitos do romance sobre os povos originários, a demarcação das fronteiras entre Brasil e Venezuela — que separou grupos de uma mesma etnia em países distintos —, as sucessivas ondas de evangelização na região do Monte Roraima e o esquecimento progressivo de suas histórias.

3 O registro: para onde vai Makunaima?

Outro aspecto problematizado na peça é o próprio registro dessas narrativas pela *civilização do livro*. Um comentário posterior de Avelino Taurepang ilustra essa questão: ele relata que não conhecia a obra de Koch-Grünberg e que, ao tomar conhecimento dela, não lhe atribuiu importância imediata, mas passou a refletir sobre o motivo de a história ter sido registrada. Para os povos de tradição oral, uma narrativa integra a cosmologia e, portanto, permanece viva, sendo contada e recontada em diferentes contextos. É interrompida, retomada e, como afirma Avelino, não tem fim. Por isso, para eles, o livro pode ser visto como uma “sepultura de histórias atrofiadas que alguém está roubando por aí ao dizer que lhe pertence” (Taurepang *et al.*, 2019, p. 54).

Por outro lado, Jaider e Bete, a professora wapichana, reconhecem a importância do registro para a recuperação de elementos da cultura e dos laços ancestrais, após as perdas causadas pela evangelização realizada nos anos 1950. Ariel, o filósofo-poeta, contribui para o debate com a seguinte ponderação: será que algum dia teríamos ouvido falar de Makunaima se não fosse o livro do alemão e teríamos ouvido falar do livro do alemão se não fosse o livro de Mário? Ao que poderíamos continuar indefinidamente, no palimpsesto macunaímico: será que lembraríamos do livro de Mário se não fosse o filme de Joaquim Pedro? Será que resgataríamos sua origem sagrada se não fossem os prefácios de Mário? O documentário de Rodrigo Séllos? A peça de Taurepang *et al.*? As obras de artistas indígenas como Esbell⁴ e Baniwa?

⁴ Quadros pintados por Esbell aparecem tanto no documentário quanto no livro *Makunimã: o mito através do tempo*.

No documentário, a exposição sobre o processo de criação do livro do antropólogo alemão estabelece a conexão do tempo presente com a expedição realizada entre 1911 e 1914, tanto pela memória transmitida oralmente pelos indígenas sobre sua passagem na região de Orinoco a Roraima quanto pela aproximação das paisagens a registros fotográficos feitos por Koch-Grönberg. O fato de, no filme e na peça, pessoas de diferentes povos originários contarem versões da narrativa do mito de Makunaima reforça ainda mais esse elo espaço-temporal.

Assim, ainda que os contadores afirmem que o mito esteja se perdendo — já que, segundo eles, as gerações mais jovens não demonstrariam interesse por essa história —, o registro no documentário busca cristalizar a memória narrativa. A pluralidade de vozes que narram o epílogo do romance, em uma das sequências do filme, e os recontos de episódios da mitologia de *Makunaimã*, na segunda parte da peça, compõem um coro que sugere a vitalidade persistente do mito. A mensagem final é dada por Balbina Lambos: “Espero que vocês levem isso de coração, que não seja apenas um filme, um documentário. Que sintam de verdade e estejamos em contato com o universo” (*Por onde [...]*, 2020, 1:18’).

4 Antropofagia: sublimação sem anular as cicatrizes?

Santiago (2005) caracteriza os três Andrades — Mário, Oswald e Carlos — como “intérpretes compulsivos, atrevidos e diletantes do Brasil” (Santiago, 2005, p. 7). Para o autor, cada brasileiro exerce esse papel no cotidiano consciente de sua cidadania, pois, ao ler um jornal ou assistir a um filme nacional, constrói saberes que o fazem sentir-se parte da nação. O trio, contudo, enfrentava o desafio de abrigar o Brasil, razão pela qual expulsaram Graça Aranha do movimento: sua visão sobre a contribuição indígena e negra à cultura nacional era marcada pelo preconceito. Em cartas a Drummond, Mário defendia o abrigamento como único caminho para a civilização (Santiago, 2005). Para o autor, selvagem era o brasileiro que reproduzia valores europeus. Pensar um Brasil diferente exigia, portanto, saber ouvir o povo silenciado — a “maioria analfabeta, de herança indígena vilipendiada pelos colonizadores onde a contribuição negra é negada em praça pública” (Santiago, 2005, p. 10).

Em áudio reproduzido em *Por onde anda Makunaima?*, Gilda de Mello e Souza afirma que a busca de Mário pela identidade do Brasil era, na verdade, a busca por sua própria identidade. Seu livro não deveria ser interpretado como expressão cultural brasileira, nem o

protagonista como símbolo de qualquer essência nacional. Sobre o herói, Mário declara: “É tão ou mais venezuelano como da gente e desconhece a estupidez dos limites [*sic*] pra parar na ‘terra dos ingleses’ como ele chama a Guiana Inglesa” (Andrade, 2019, p. 191). O romance, portanto, não passaria de uma antologia do folclore, sem pretensão de registro científico, já que mesclou narrativas do mito com histórias inventadas.

O documentário traz, ainda, uma cena de *Exu-Piá* (1985), na qual Grande Otelo, em conversa com uma estátua de Mário, lamenta que a preservação do folclore e a tentativa de integração, que seriam o objetivo do romancista, não teriam acontecido. A estátua pede a Otelo para não desanimar. Por sua vez, o fantasma do Mário, em *Macunaimã: o mito através do tempo*, tem interesse em ouvir os indígenas. Quer saber sobre o que aconteceu com eles após sua morte, pede a Bete que fale sobre as questões das mulheres wapichanas, diz ter escrito seu romance por ter se encantado pelas narrativas de Akuli Taurepang. Quando Ariel diz que “só o Brasil não se interessa muito pelo Brasil” (Taurepang *et al.*, 2019, p. 28), lamenta-se.

Em um determinado momento da peça, ao ouvir as perdas indígenas sofridas ao longo do século XX, Mário faz uma autocrítica, dizendo serem perdas em demasia, enquanto “artistas brancos de classe média [estavam] pensando em literatura, em desafiar o cânone europeu” (Taurepang *et al.*, 2019, p. 59). No entanto, ao final, depois de Jaider contar a história da mãe de Makunaimã, diz que gostaria de a ter incluído em seu romance. O que leva Laerte, o escritor wapichana, a repreendê-lo, zombeteiramente: depois de toda a conversa, de ter revivido em outra época, ele não teria mudado em nada.

Ao discutir o aspecto antropofágico em autores modernistas, Eduardo Sterzi (2022) identifica tanto em *Macunaíma* quanto nas obsessivas retomadas de Raul Bopp sobre seus poemas, ou ainda no desejo de Oswald de Andrade de ver *Serafim Ponte Grande* traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas, um *desejo de variação*, que é também desejo de reescritura. Haveria, portanto, um traço intrínseco a essas obras. No caso de *Macunaíma*, esse traço se manifesta em seu caráter compósito, de colagem ou montagem de múltiplas fontes, o que reforça sua inscrição no gênero *rapsódia*. Como analisa Sterzi (2022), trata-se de uma “vocalização múltipla e multiplicadora [...] menos como uma obra individual do que como uma coleção de textos e imagens — uma enciclopédia, uma biblioteca, uma coleção, um museu, um *Bilderatlas*” (Sterzi, 2022, p. 87-88). E, ainda segundo o crítico:

Pode-se conceber esse livro de Mário de Andrade, portanto, como uma espécie de filtro ou tela que liga uma multiplicidade preexistente - a vasta coleção de imagens e textos mobilizados pelo autor - a uma multiplicidade vindoura - todas as reinterpretações do personagem e de suas peripécias por artistas subsequentes. Se Lévi-Strauss, a propósito de Édipo, pôde dizer - tendo em vista sobretudo a reinterpretação tardia do mito edipiano por Freud - que “todas as versões [do mito] pertencem ao mito”, podemos acrescentar, a propósito de Macunaíma, que todos os cantos e recantos, assim como todas as visões e revisões, perfazem a rapsódia (aliás, forma aberta e improvisada por excelência). Impossível, quando relemos hoje o Macunaíma, esquecer a cena de seu nascimento protagonizada por Grande Otelo no filme de Joaquim Pedro de Andrade. É a tal representação cinematográfica, mais do que ao próprio Macunaíma de Mário (mas só porque Grande Otelo é agora também parte do Macunaíma de Mário), que remetem reinterpretações mais recentes como as do diretor teatral José Celso Martinez Corrêa numa sessão de fotografias ou do pintor Daniel Lannes (Sterzi, 2022, p. 87-88).

A desestabilização da tradição, que geraria uma impermanência que não permite a cristalização de ideias e conceitos, está também, aponta Sterzi, no diálogo que Mário fez com o romantismo brasileiro. O indianismo romântico é virado ao avesso pelo modernismo em um poema escrito por Mário de Andrade e dedicado a Manuel Bandeira como celebração do Carnaval carioca. Aqui, Mário utiliza a fórmula *ruínas de linhas puras* para se referir a algo como a “sublimação possível e a inscrição no presente do processo brutal de formação da sociedade brasileira a partir do extermínio dos povos ameríndios e da escravização dos povos africanos — não por acaso, aliás, protagonistas imaginários e efeitos dos festejos carnavalescos” (Sterzi, 2022, p. 90). Substitui-se o mito de *Iracema*, fundador da identidade nacional a partir da união da indígena com o português Martim no romance de José de Alencar, pela ideia de uma bancarrota como origem.

Nesse sentido, não vemos senão como coerentes as tensões instaladas na comemoração dos 90 anos de publicação do romance de Mário de Andrade, levando em conta que a iconoclastia em relação à tradição literária e cultural do século XIX e a negação da fixidez da identidade são características de Macunaíma que perpassam outras obras do movimento, conforme vemos nas tentativas de reescritura de Oswald e Bopp.

5 Os palimpsestos em *Por onde anda Makunaima?*

No documentário, evidencia-se a negação da fixidez da identidade pelas reinterpretações do significado de Macunaíma em adaptações para o cinema e para o teatro. A narrativa do filme se divide em blocos, separados visualmente por imagens aéreas de deslocamento em rios, estradas de terra e vias urbanas. Esses caminhos ligam as obras (re)escritas de Makunaima que serão abordadas no filme: 1) o livro *Von Roraima zum Orinoco* (1917), de Theodor Koch-Grünberg; 2) o romance de Mário de Andrade; 3) o filme de Joaquim Pedro de Andrade; 4) a peça de Antunes Filho; e 5) o filme de Paulo Veríssimo. Em cada um desses blocos, imagens e cenas das obras mencionadas se alternam com depoimentos de pessoas envolvidas nas produções e de críticos e especialistas que as estudam.

Assim, o documentário nos mostra que, da mesma forma que Mário escreve sobre as bordas do livro de Koch-Grönberg, outros viriam criar sobre o texto modernista, adicionando mais camadas. O palimpsesto de Macunaíma torna-se plural, articulando-se com nossa memória cultural na medida em que, a cada nova reescritura, o personagem responde a questões de sua época: em momentos delicados do sentimento da nação como comunidade imaginada, embates pela afirmação de quem é o *verdadeiro* brasileiro levam a revisões identitárias, recuperando o mito/herói.

De acordo com o documentário, o filme de Joaquim Pedro, lançado em 1969, no contexto pós-AI-5, desponta como a obra responsável por popularizar o personagem. A busca cinemanovista por afirmar uma arte genuinamente brasileira e o propósito de Joaquim Pedro de que seu cinema contribuísse de forma direta para o desenvolvimento pleno do povo colocaram *Macunaíma* no centro dos anos de chumbo. Hernani Heffner, em entrevista a Sellos, observa que a atuação de Paulo José trouxe ludicidade, alegria e indefinição aos contornos sombrios da época. O *herói sem nenhum caráter*, nesse momento, assume uma dimensão anárquica, e o jeito macunaímico se afirma, segundo o depoimento de Luiz Carlos Barreto (*Por onde [...]*, 2020), como a capacidade de transitar pelas brechas: a resistência no entre-lugar que se consolida como ethos nacional.

Na leitura dos ecos do filme, Milton Gonçalves (*Por onde [...]*, 2020) ressalta que a obra trouxe cidadania às pessoas negras; para Hernani Heffner (*Por onde [...]*, 2020), a mensagem é a de que seria necessário — como na aposta feita por Mário em seu romance — resistir como Ser; já para Luiz Carlos Barreto, o filme evidencia o vigor da personagem na cultura nacional. Em suas

palavras: “O Brasil se perderá, de vez, na hora em que renegar Macunaíma” (*Por onde [...]*, 2020, 00:59’).

As camadas de escrita sobrepostas em palimpsestos sugerem que, ao tornar-se sinônimo de brasilidade, *Makunaima* foi fagocitado pelo branco, dissolvendo-se na autoimagem do brasileiro. A escolha de reinscrever o mito no Brasil pós-AI-5 contribuiu para esse apagamento: em meio à ditadura, marcada por opressão, censura, tortura e desaparecimento de opositores, não havia espaço para a figura do *trickster*, como é *Makunaima*.

No bloco narrativo dedicado à peça homônima, dirigida por Antunes Filho e estreada no Teatro São Pedro em 1978, o diretor afirma ter retomado o romance de Mário de Andrade com o propósito de resgatar a raiz indígena do brasileiro, tomando como ponto de partida a chegada de Pedro Álvares Cabral às Américas. A experiência, descrita pelas atrizes do elenco como transformadora, envolveu incursões na mata e a leitura coletiva do romance. A proposta era recriar no palco o ambiente da floresta e evocar o espírito indígena nos corpos, sem preocupação estética. Mais do que resgatar matrizes culturais, tratava-se de um reencontro com os povos originários, com vistas à revitalização da cultura brasileira. Para a atriz Lígia Cortez (*Por onde [...]*, 2020), o corpo nu simbolizava a liberdade almejada no contexto da ditadura militar.

A última obra apresentada pelo filme de Rodrigo Séllos é *Exu-piá, coração de Macunaíma* (1985). O projeto inicial era produzir um documentário sobre a peça de Antunes Filho, mas o filme ganhou outros contornos, ampliando o foco para fazer uma síntese entre o filme de 1969 e o espetáculo teatral, promovendo o encontro dos dois Macunaímas: o interpretado por Cacá Carvalho, nos palcos, e o interpretado por Grande Otelo, nas telas.

O objetivo último do diretor Paulo Veríssimo consistia em refletir sobre o “contraste entre o velho e o novo, o teatro e o cinema, o negro e o caboclo”, conforme depoimento de Elisabeth Real (*Por onde [...]*, 2020).

Paulo Veríssimo coloca Otelo no centro da narrativa por considerar que o ator havia sido pouco explorado na obra de Joaquim Pedro. Nos cortes do filme exibidos no documentário de Séllos, Otelo surge simultaneamente como ator, personagem e tema, hibridizando o gênero em cenas performáticas nas quais se apresenta como flâneur — alegre, espantado, curioso e histriônico. Ao lado de Cacá Carvalho, utiliza cocar, apito e colar de penas em meio a um ambiente urbano marcado por pedestres, outdoors, videogames, televisão, carros em viadutos, praias e

calçadas. O momento histórico é o da abertura política *lenta, gradual e segura*, e, nesse contexto, a interpretação do ser macunaímico como alguém que *anda pelas brechas* é redimensionada pelo cineasta. Assim como Garrincha — cujo estilo de jogo, para além de sua trajetória de vida, tornou-se símbolo de brasilidade (Wisnik, 2008) — e os vietcongues, que aparecem em flashes na montagem, *Macunaíma* resiste criativamente às condições adversas.

Percebe-se, portanto, que as diferentes formas de *Makunaima* respondem a contextos históricos e políticos variados. Em sua origem mítica, nas múltiplas narrativas de distintos povos, não é bom nem mau, mas *trickster*; já em sua versão abraileirada, é continuamente reescrito e retomado em momentos decisivos da vida nacional.

No projeto modernista, Macunaíma é metamorfose, um caleidoscópio que impede a fixação de uma identidade; nos tempos sombrios do AI-5, o filme de Joaquim Pedro o traz em uma roupagem anárquica; no governo Geisel, quando se começava a vislumbrar a abertura, Antunes Filho apresenta um Macunaíma livre; na reescrita de Paulo Veríssimo em *Exu-Piá*, lançado nos estertores do governo daquele presidente que pediu que o esquecêssemos⁵, desponta como signo de resistência das minorias; nos *tempos vergonhosos*⁶ do governo Bolsonaro, está de volta, em *Por anda Makunaíma?* e em *Makunaimã* para nos lembrar que a sua ancestralidade (não) é a nossa.

6 Finalmente, a ReAntropofagia

O artista indígena Denilson Baniwa, em 2018, apresenta um poema e uma pintura intitulados *ReAntropofagia*. Na pintura (FIG. 2), em que vemos a cabeça de Mário de Andrade sobre uma bandeja, um papel ao lado do livro mostra o trecho final do poema em que se reivindica a *antropofagia originária* como pertencente aos indígenas, a *reantropofagia*. Vejamos a Figura 2.

Figura 2 - *ReAntropofagia*, de Denilson Baniwa (2018)

⁵ João Batista de Oliveira Figueiredo em sua última entrevista como presidente, em 1985.

⁶ Nos apropriamos, aqui, da expressão usada por Cacá Carvalho, em *Por onde anda Makunaima?*, para se referir ao governo Bolsonaro.



Fonte: BANIWA, 2021.

Em seu poema, Baniwa ironiza as origens, a classe social dos artistas e a importação de ideias, e chega à contemporaneidade, condenando a apropriação do mito do qual, por sua vez, se reapropria.

ReAntropofagia

por Denilson Baniwa

era primeiro de maio de vinte e oito
dia de manifesto da fome do trabaiaidô
só a antropofagia nos une, coração
em página reciclada de mato-virgem
desvirginou pindorama num falso-coito
urgências do artista-moderno-devorado

de pulmões, rins, fígado e coração
filé oswald de andrade à barbecue
tupy or not tupy, that is true
or that's future-já-passado
wirandé seu honoris-doutô
mário bom mesmo é o encanador
que faz assado de tartaruga

a arte moderna já nasceu antiga
com seus talheres forjados *à la paris*
faca, fork, prato raso e bourdeaux
páris que por fuck faz bobagem
se a arte indígena durará dez anos
eu quero ser aquiles: que será famoso
e morrerá antes de receber o troféu

Dossiê **Modernismos no Brasil: textualidades e travessias**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 28, n. 3, 2025

DOI: 10.29146/eco-ps.v28i3.28559

na queda do céu ser estrela cadente
– pintou e bordou, dirão na cantiga

a arte-macunaíma no moquém
fará uga-uga com as mãos nos lábios
pois é um totem, um pau-de-sebo
onde ninguém consegue o prêmio
grêmio de colecionadores, ratos
brancos de laboratório estéril
onde pratos fake-antropofágicos
são menu para abutre-cinéreo

sério, nasceria de fórceps uma arte brasileira?
sem índios na canoa que falha-trágica
quero quem come com as mãos, alguém?
sem limites-geo e conectada à máter
ReAntropofagia posta à mesa nostálgica
é arte-indígena crua sem nenhum caráter

quando desta arte pau-brasil-tropical
não sobrar um só osso mastigado
sobrará o tal epitáfio como recado:

aqui jaz o simulacro macunaíma
jazem juntos a ideia de povo brasileiro
e a antropofagia temperada
com bordeaux e pax mongólica
que desta longa digestão
renasça Makünaimî
e a antropofogia originária
que pertence a Nós
indígenas

No poema e na pintura, Baniwa encena a deglutição dos modernistas de forma literal, ao transformar a cabeça de Mário em banquete e ao devorar o artista modernista no *filé Oswald de Andrade à barbecue*. Em nível simbólico, realiza a digestão do próprio movimento modernista, revelando seu caráter híbrido, nacional-estrangeiro (Micele, 2003), ao lembrar que os talheres da arte moderna foram *forjados à la Paris*. Além disso, afirma que o futuro prometido não se concretizou: se, como observa Silviano (2005), havia a intenção de enaltecer o legado indígena e negro — gesto que se materializou na expulsão de Oswaldo Aranha do movimento, cujo nome foi ironicamente rebatizado por Baniwa no prato poético —, tal projeto fracassou. O modernismo não redimiu, não recuperou, tampouco valorizou as culturas indígenas; ao contrário, reduziu-as, *civilizando* sua herança e repaginando-a no romance.

O *Macunaíma* brasileiro é simulacro, *página reciclada de mato virgem*. É o totem que afirmaria a identidade brasileira, nascida a fórceps, ou seja, em uma manobra cirúrgica dolorosa e, de alguma maneira, agressiva. A atribuição de uma matriz indígena na narrativa da nação brasileira foi trágica por deixar os indígenas de fora da *canoa*. Ao longo do poema, Baniwa digere a Antropofagia para devolvê-la metamorfoseada; e é, nesse ponto, que enterra o cerne da brasilidade para se reapropriar do mito, afirmando a legitimidade de sua voz. Stuart Hall (2016) apresenta estratégias para desestabilizar regimes de representação – formas como a *diferença* é representada em um dado momento histórico. Se a representação dos povos originários em obras e produtos midiáticos brasileiros se configuram como um regime de representação, seria possível pensar o gesto de Baniwa de reantropofagizar uma estratégia decolonial de transcodificação da representação da diferença?

Em mais uma camada do palimpsesto, no final do documentário analisado, uma nova geração de indígenas Taurepang está reunida para assistir à projeção das imagens de arquivo da expedição de Koch-Grönberg. Um deles filma com um celular a imagem projetada na tela. Pouco depois, a voz do narrador em *off* começa a leitura do epílogo do romance modernista, trecho que afirma a Ursa Maior como Macunaíma, enquanto a cena mostra jovens de uma aldeia Taurepang observando as estrelas a olho nu e buscando, com o auxílio de um aplicativo em seus celulares, identificar as constelações (Figura - 3).

Figura 3 - Crianças indígenas identificando as constelações
através de um aplicativo de celular



Fonte: Por onde anda Makunaíma? 2020.

Dessa forma, ainda que a linguagem fílmica possa trazer consigo uma inevitável documentação da memória, ela pode se deixar aberta para que mais camadas possam ser acrescentadas, entrando na lógica do palimpsesto e refletindo os hibridismos da cultura midiática contemporânea.

Considerações finais

As atualizações de *Macunaíma* no tempo e no espaço, bem como as perguntas que dirigimos às múltiplas camadas do texto cultural — seja o mito transmitido pelos relatos, pela etnografia, pela literatura, pelo cinema, pelo teatro, por artigos, teses, podcasts ou pelas obras decoloniais de artistas como Baniwa — articulam-se à autoconsciência indígena expressa na epígrafe deste ensaio: a necessidade de dominar outras e novas técnicas de narrar. É nesse horizonte que se inscrevem a poesia e a pintura de Baniwa, cuja leitura conjunta revela uma reciprocidade interpretativa: expandem-se, iluminam-se e se explicam mutuamente, instaurando um diálogo que tensiona tanto o legado modernista quanto as formas de representação da herança indígena.

É na atualização e na concorrência das técnicas de narrar que se evoca o conceito de “remediação” (*remediation*), formulado por Jay David Bolter (2020). Para o pesquisador, a remediação consiste na disputa entre formas mais novas e mais antigas de mídia por

reconhecimento cultural, em uma relação de apropriação e uso mútuo de estéticas e modos narrativos. Em *Por onde anda Makunaíma?*, o povo Taurepang emerge como ponto de partida e de chegada de um palimpsesto que interconecta passado e presente, produções midiáticas e contexto político, além de articular as diferentes obras entre si. Embora funcionem como repositório de textos da cultura referentes a *Macunaíma*, o documentário e a peça também tensionam e reconfiguram as releituras do mito/personagem em distintas mídias.

O título do documentário, por sua vez, parece empenhar-se em realizar uma síntese dialética entre as versões indígena e brasileira do personagem — simultaneamente sagrada e irônica — ao fundir *Makunaima* com *Macunaíma*. A escolha pela grafia *Makunaíma* revela uma interpretação paradoxal: ao mesmo tempo em que reinscreve o personagem em sua geolocalização originária, também o submete a um processo de geodesconstrução, tensionando os limites entre tradição e modernidade, mito e literatura, território e deslocamento.

Tal como um pergaminho raspado e reescrito, os vestígios de escrita que permanecem como marcas a contraluz se entrelaçam nos palimpsestos de *Macunaíma*. Para nós, brasileiros, não é possível descartar essas camadas em busca de um elo perdido: elas constituem o próprio tecido da memória cultural. O tensionamento das releituras da obra de Mário de Andrade, nos projetos aqui analisados, não desfaz o imaginário nacional que insiste em afirmar a matriz indígena como fundamento de nossa identidade; antes, procura redimensioná-la, expondo a violência colonial inscrita na formação do Brasil. Nesse gesto, convoca-nos a lembrar das mulheres indígenas “pegas a laços por homens sujos de corpo e podres de alma, que assassinaram seus pais e avós, [...] as estupraram e procriaram brasileiros, enquanto elas perdiam toda sua ancestralidade [...]” (Wapichana, 2022, p. 324).

Se considerarmos a estrutura de qualquer narrativa mítica, a noção de palimpsesto se impõe como inevitável: a não cristalização do mito é condição essencial para o desenvolvimento de uma cultura, pois garante sua capacidade de acompanhar e se adaptar às transformações sociais. Na *ReAntropofagia* de Baniwa, o retorno aos povos originários exige que *Makunaimî* seja repaginado, assumindo novas formas — o mito, continuamente recontado na oralidade, renasce agora nas letras disseminadas pela internet. Já em *Makunaimã: o mito através do tempo*, o palimpsesto cultural se manifesta nas reflexões dos personagens, que problematizam a mestiçagem brasileira, a presença nordestina entre os povos originários, o adventismo dos

Taurepang e o entrelugar dos artistas indígenas. Estes, ao buscarem resgatar sua cultura, precisam reencontrar-se consigo mesmos e redescobrir sua identidade em rituais tanto xamânicos quanto narrativos, reafirmando o caráter dinâmico, múltiplo e em constante reinvenção da tradição.

Temos, portanto, múltiplos palimpsestos em jogo. O primeiro é o próprio da narrativa mítica, que não pode ser rastreado nem cristalizado, pois acumula versões e camadas ao longo dos séculos, sobretudo quando é lido, relido ou apropriado por outras culturas. O segundo é o palimpsesto da figura de *Macunaíma*, que se reconfigura nas diferentes obras em que aparece, mas cuja origem permanece indeterminada. Nesse horizonte, destaca-se sua semelhança com o deus-criador: apreender *Macunaíma* seria como buscar a página em branco, a origem sempre adiada do palimpsesto, um ponto inaugural que se recusa a fixar-se e que, justamente por isso, sustenta a vitalidade da tradição.

No documentário, evidencia-se também o palimpsesto da linguagem audiovisual, que se afirma como intertextual e intermediático, articulando-se com outras mídias, linguagens e tecnologias. O palimpsesto da dramaturgia, por sua vez, oferece múltiplas versões dos mesmos episódios: pela voz de indígenas contemporâneos, pela leitura do registro de Koch-Grönberg em *Do Roraima ao Orinoco*, pela gravação de Akuli-Mumu — filho de Akuli Taurepang —, por trechos do romance de Mário de Andrade e pelas músicas de Iara, que converteu em canções frases inteiras da prosa modernista. Soma-se, por fim, o palimpsesto do poema e do quadro *ReAntropofagia*, que inscrevem menções intertextuais ao movimento modernista e à cultura brasileira, instaurando um diálogo crítico entre tradição, memória e reinvenção estética.

Nessa estrutura abismal, caberá a nós, brasileiros, no espírito antropofágico, seguirmos acrescentando novas camadas ao palimpsesto, tendo pela frente o desafio de pensar, crítica e existencialmente, o paradoxo de termos constituído nossa identidade nacional pela apropriação e dessacralização de um mito dos povos originários da região da tríplice fronteira.

Referências

ANDRADE, M. de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Chapecó: Editora UFFS, 2019.

BANIWA, D. ReAntropofagia. *Sibila: Revista de cultura e poesia*, a. 20, 29 nov. 2021. Disponível em: <https://sibila.com.br/cultura/redeverorar-1922-1/14281> Acesso em: 13 jun. 2025.

BOLTER, J. D. Transferência e transparência: a tecnologia digital e a remediação do cinema. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (org.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020. p. 291-312.

BORGES, J. L. Pierre Menard, autor do Quixote. In: BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, A. Dialética da Malandragem. In: CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1998. p. 19-54.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

POR Onde Anda Makunaíma. Diretor: Rodrigo Séllos. *Boulevard Filmes*; Platô filmes. Brasil: 2020. 84 min., colorido.

MICELE, S. *Nacional estrangeiro: história social e cultural no modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, S. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. *Alceu*, v. 5, n. 10, jan./jun. 2005, p. 5-17.

SANTIAGO, S. O entrelugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

STERZI, E. *Saudades do mundo: notícias da antropofagia*. São Paulo: Todavia, 2022.

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

WAPICHANA, C. Makunaima e Macunaímas. In: ANDRADE, M. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Antropofágica, 2022. E-book.

WISNIK, J. M. *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Eduardo Miranda - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio
Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio. Mestre em comunicação, PUC-Rio. Graduado em Jornalismo, PUC-Rio.
Docente na PUC-Rio.
E-mail: edumirando@gmail.com

Luísa Chaves de Melo - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio
Doutora em Literatura Comparada, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestra em Literatura Brasileira, UERJ. Graduada em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio. Docente na PUC-Rio.
E-mail: luisa.melo@puc-rio.br

Marina Burdman - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio
Doutora em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Mestra em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, PUC-Rio. Graduada em Jornalismo, PUC-Rio.
E-mail: marina.burdman@gmail.com