



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Faculdade de Ciências Aplicadas



FRANCISCO GALVÃO DE FRANÇA

AS VISUALIDADES NA FABULAÇÃO DE MACUNAÍMA

VISUALITIES IN MACUNAÍMA'S FABULATION

LIMEIRA

2024



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Faculdade de Ciências Aplicadas



FRANCISCO GALVÃO DE FRANÇA

AS VISUALIDADES NA FABULAÇÃO DE MACUNAÍMA

VISUALITIES IN MACUNAÍMA'S FABULATION

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Aplicadas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Barreto

Co-orientador: Prof. Dr. Eduardo José Marandola Junior

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO FRANCISCO GALVÃO DE FRANÇA, E ORIENTADA PELO PROF. DR. MÁRCIO BARRETO

LIMEIRA

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Ciências Aplicadas
Ana Luiza Clemente de Abreu Valério - CRB 8/10669

F844v França, Francisco Galvão de, 1970-
As visualidades na fabulação de Macunaíma / Francisco Galvão de França.
– Limeira, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Márcio Barreto.
Coorientador: Eduardo José Marandola Jr..
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Ciências Aplicadas.

1. Cinema. 2. Fabulação. 3. Mediação cultural. I. Barreto, Márcio, 1961-. II.
Marandola Júnior, Eduardo, 1980-. III. Universidade Estadual de Campinas.
Faculdade de Ciências Aplicadas. IV. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Visualities in Macunaíma's fabulation

Palavras-chave em inglês:

Motion pictures

Fabulation

Área de concentração: Modernidade e Políticas Públicas

Titulação: Mestre em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Banca examinadora:

Márcio Barreto [Orientador]

Alik Wunder

Carolina Cantarino Rodrigues

Data de defesa: 10-06-2024

Programa de Pós-Graduação: Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais
Aplicadas

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0008-5822-9381>

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/3357174469740947>

Folha de Aprovação

Autor(a): Francisco Galvão de França

Título: As visualidades na fabulação de Macunaíma

Natureza: Dissertação

Instituição: Faculdade de Ciências Aplicadas – FCA/Unicamp

Data da Defesa: Limeira-SP, 10 de junho de 2024.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Márcio Barreto (orientador)
Faculdade de Ciências Aplicadas - FCA/Unicamp

Profa. Dr. Carolina Cantarino Rodrigues (membro)
Faculdade de Ciências Aplicadas - FCA/Unicamp

Prof. Dra. Alik Wunder (membro externo)
Faculdade de Educação – FE/Unicamp

A Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

Ao meu pai, Antônio Sant'Anna Galvão de França, quem primeiro apresentou-me o universo indígena e da narração de histórias, e ao meu filho, Bento Kuntz Galvão de França, que me acompanhou durante a pandemia na escrita desse estudo.

“... como a fotografia reproduz mal esse quadro de colorido magnífico!”

(Koch-Grünberg, 2006, p.106)

RESUMO

O presente estudo investiga as visualidades dos narradores de Macunaíma: os Taulipáng e Arekuná, Koch-Grünberg (1953/2006), Mário de Andrade (2017) e Joaquim Pedro de Andrade (1969), desde a sua oralidade como mito indígena até sua adaptação para o cinema, de maneira a reconhecer as diferenças de natureza das imagens em seus aspectos criativos e políticos. A partir de exercício contracultural, que desdobra o conceito da visualidade moderna no universo indígena, descobre as insubmissões e submissões das imagens e suas reverberações na fabulação suscitada ora como reflexo da inteligência diante do incompreensível, ora nascida da vontade de unificar os desejos coletivos de um povo.

Nessa trajetória, índices visuais encontrados nos mitos indígena e contemporâneo abrem espaço para um atravessamento das narrativas de Macunaíma, sob a luz dos cinco componentes da fabulação: a experimentação no real, o devir-outro, a fabulação do mito, a invenção de um povo por vir e a desterritorialização da linguagem, cada qual contaminado por um impulso visual, momento em que revelam suas nuances traduzidas nas alterações no tempo e nas transformações dos devires-outros, no esquecimento de componente fabulativo oculto, na existência de outras formas de desterritorialização da linguagem, na constatação de uma resiliência da visualidade indígena diante da colonização imagética contemporânea e na possibilidade de observar a mediação cultural por uma outra perspectiva.

Palavras-chaves: visualidades, fabulação, cinema.

ABSTRACT

The present study investigates the visualities of Macunaíma's narrators: the Taulipáng and Arekuná, Koch-Grünberg (1953/2006), Mário de Andrade (2017) and Joaquim Pedro de Andrade (1969), from its orality as an indigenous myth to its adaptation for cinema, in order to recognize the differences in the nature of images in their creative and political aspects. From a countercultural exercise, which unfolds the concept of modern visuality in the indigenous universe, it discovers the insubordination and submission of images and their reverberations in the fables raised sometimes as a reflection of intelligence in the face of the incomprehensible, sometimes born of the desire to unify the collective desires of a people.

In this trajectory, visual indexes found in indigenous and contemporary myths open space for a crossing of Macunaíma's narratives, in the light of the five components of fable: experimentation in the real, becoming-other, the fable of myth, the invention of a people to come and the deterritorialization of language, each contaminated by a visual impulse, a moment in which they reveal their nuances translated into changes in time and transformations of becoming-others, in the forgetting of a hidden fabulative component, in the existence of other forms of deterritorialization of language. language, in the observation of the resilience of indigenous visuality in the face of contemporary image colonization and in the possibility of observing cultural mediation from another perspective.

Keywords: visualities, fabulation, cinema.

RÉSUMÉ

La présente étude examine les visualités des narrateurs de Macunaíma : le Taulipáng et Arekuná, Koch-Grünberg (1953/2006), Mário de Andrade (2017) et Joaquim Pedro de Andrade (1969), depuis son oralité en tant que mythe indigène jusqu'à son adaptation pour cinéma, afin de reconnaître les différences de nature des images dans leurs aspects créatifs et politiques. À partir d'un exercice contre-culturel, qui déploie le concept de visualité moderne dans l'univers indigène, il découvre l'insubordination et la soumission des images et leurs réverbérations dans les fables élevées parfois comme un reflet de l'intelligence face à l'incompréhensible, parfois née de la volonté d'unifier les désirs collectifs d'un peuple.

Dans cette trajectoire, les indices visuels trouvés dans les mythes indigènes et contemporains ouvrent un espace pour un croisement des récits de Macunaíma, à la lumière des cinq composantes de la fable : l'expérimentation du réel, le devenir-autre, la fable du mythe, l'invention d'un peuple. à venir et la déterritorialisation du langage, chacun contaminé par une impulsion visuelle, moment où ils révèlent leurs nuances traduites dans des changements de temps et des transformations du devenir-autrui, dans l'oubli d'une composante fabulative cachée, dans l'existence d'autres formes de la déterritorialisation du langage, dans l'observation de la résilience de la visualité indigène face à la colonisation contemporaine des images et dans la possibilité d'observer la médiation culturelle sous un autre angle.

Mots clés: visualités, fabulation, cinéma.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Kápei (lua)	19
Figura 2 – Desenho de espíritos guerreiros feito por Davi Kopenawa	25
Figura 3 – “Las Meninas”, Diego Velásquez (1656) gerado por IA do programa Adobe Firefly	45
Figura 4 - Mayuluaípu (Taulipáng) e Koch-Grünberg	48
Figura 5 – Mário de Andrade	53
Figura 6 – Joaquim Pedro de Andrade	56
Figura 7 - Sova de Macunaíma na pomba gira/Venceslau Pietro Pietra. Dois tempos em um só	69
Figura 8 - Devires-outros: Macunaíma “preto retinto” (Grande Otelo) e príncipe (Paulo José). Devir-técnico: a mãe de Macunaíma (Paulo José)	75
Figura 9 – Racismo na estátua	86
Figura 10 – Macunaíma (Paulo José)	97
Figura 11 – Imagem aérea da Marcha dos Indígenas, em Brasília/DF contra o Marco Temporal – 24/08/2021	104
Figura 12 – Sequência do filme 2001 – Uma Odisséia no Espaço	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. VISUALIDADES INSUBMISSAS	21
2. VISUALIDADES MODERNAS	32
3. CONTEXTOS DAS VISUALIDADES DOS NARRADORES DE MACUNAÍMA	47
3.1. <i>Os Taulipáng e Arekuná</i>	47
3.2. <i>Theodor Koch- Grünberg</i>	48
3.3. <i>Mário de Andrade</i>	50
3.4. <i>Joaquim Pedro de Andrade</i>	56
4. O INTERIOR VISUAL DA FABULAÇÃO	59
4.1. <i>A experiência real</i>	64
4.2. <i>O devir-outro</i>	70
4.3. <i>O mito</i>	76
4.4. <i>A invenção de um povo por vir</i>	82
4.5. <i>A desterritorialização da linguagem</i>	89
5. FRESTAS FABULATIVAS	95
5.1. <i>Devires-outros: multiplicação e duração</i>	95
5.2. <i>O por vir e/ou por voltar</i>	96
5.3. <i>Outras formas de desterritorialização da linguagem</i>	100
5.4. <i>Assim é</i>	101
5.5. <i>As visualidades mediando as relações culturais</i>	104
6. UM POR VOLTAR DISSERTATIVO	107
REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

Sempre me intrigou o fato de perceber que muitos protagonistas importantes para a formação da indústria cinematográfica brasileira nasceram ou cresceram no interior do país. Enxergava na questão um indício de que o choque do cinema na vida desses contadores de histórias havia sido suficientemente potente para deslocá-los de seu lugar de origem e catapultá-los a viajar sem destino certo, rumo a uma aventura cinematográfica, quando a indústria do cinema ainda se apresentava incipiente no país. Em entrevista realizada com Anselmo Duarte para a Revista Terceira Idade, do Sesc SP, o ator revelou que antes de se tornar um dos maiores galãs da Indústria Cinematográfica Vera Cruz havia trabalhado ainda menino como molhador de tela em cinema da cidade de Salto/SP. Naquela época, para os filmes serem melhor visualizados era necessário umedecer o tecido. Sua função praticamente o colocava “fisicamente” dentro da história. Desde então nunca mais se desligou da paixão pela sétima arte.

Outras personalidades do cinema brasileiro perfizeram o mesmo caminho, como Moacyr Fenelon, nascido em Patrocínio do Muriaé/RJ, criador da Atlântida Cinematográfica. Fundada em 1941, no Rio de Janeiro, em sua jovial existência de pouco mais de 20 anos (até 1962), a produtora realizou 66 filmes, muitos deles comédias de grande popularidade estreladas por Grande Otelo e Oscarito. Mazaropi, foi outro interiorano protagonista importante dessa história audiovisual. Crescido desde os dois anos em Taubaté/SP, tornou-se um dos principais humoristas do país, atuando em 32 filmes de grande sucesso de bilheteria. Os três tiveram papéis fundamentais na formação da indústria cinematográfica do país voltada principalmente para um cinema popular e de fácil diálogo com o imaginário brasileiro.

Mas há também exemplos de artistas anônimos, que igualmente encantados pelos filmes na primeira metade do século XX lançaram-se a todo tipo de sorte para ficarem mais próximos das fábulas que invadiam as salas de cinema. Entre estes podemos citar Paulino Fernandez da Silva, batizado artisticamente pelo Rei do Baião, Luiz Gonzaga, como Zé Risonho. Nascido em Pirapora/MG em 1930, Zé Risonho, então com cinco anos, migrou para Presidente Prudente/SP e, mais tarde, aos quinze anos, para São Paulo/SP. Na capital paulista envolveu-se com os cantores do rádio e passou a tocar sanfona, instrumento que o levou ao picadeiro, onde conheceu Piolim e Mazaropi. Sua verdadeira paixão, no entanto, morava nas histórias estampadas na tela grande. Depois de fazer uma “ponta” no filme O Capanga, do

produtor José Antonio Orsini, nunca mais conseguiu desvencilhar-se da linguagem. Atuou em filmes da Boca do Lixo com Ozualdo Candeias “A Opção” e “O Desconhecido”, na frente e atrás das câmeras; fez teleteatro com Antunes Filho na TV Cultura, tocou sanfona em “O Homem que virou suco”, de João Batista de Andrade, atuou como delegado em *western* com Pedro Bento e Zé da Estrada, “Os três boiadeiros”, sempre em papéis pequenos. Hoje, com mais de 90 anos, morando em Charqueada/SP, ainda alimenta o desejo de contar histórias.

Mas o que teria levado esses quatro sujeitos do interior a se aventurarem em uma indústria que ainda engatinhava no Brasil, na primeira metade do século XX? Qual teria sido o choque proporcionado pelas “fitas” cinematográficas em suas subjetividades para os fazerem abandonar suas pequenas cidades e se lançarem em um sonho, o de se tornarem construtores de imagens, fabuladores de novas histórias? É a partir dessa curiosidade sobre qual seria o impacto do cinema na visualidade de um observador interiorano, que esse estudo adota como linha investigativa as relações da construção da fabulação, em seus fluxos criativos e políticos, em um determinado regime visual.

Para trilhar essa argumentação teórica e achar respostas a esses indícios, esse estudo escolheu o mito de Macunaíma como fio condutor. Registrada inicialmente por Theodor Koch-Grünberg (1911-1913) entre os povos Taulipáng e Arekuná, as histórias sobre o mito migraram para o romance de Mário de Andrade (1928) e foram posteriormente adaptadas para o cinema por Joaquim Pedro de Andrade (1969) compondo versões de uma mesma narrativa forjada em diferentes regimes visuais. Um deslocamento que se traduz pela própria trajetória da personagem, saída de um universo onde a imagem avistada da floresta está intimamente relacionada aos sonhos, num estado de vigília permanente, conectada ao sagrado e às crenças culturais dos Taulipáng e Arekuná, para outro onde a imagem manipulada previamente, **submissa** aos desejos humanos, é ofertada a uma velocidade de 24 quadros por segundo. Uma narrativa nascida, portanto, em um interior profundo, em tempo imemorial; migrada intencionalmente ao encontro do momentâneo, do fragmentário cinematográfico, perfazendo trajetória que estaria transformando “a natureza e a experiência do tempo, da arte e da história” (Charney, 1984, p. 391). Diferenças que são justificadas por Lima, citado por Ribeiro (2017, p. 12), quando afirma que todo sujeito narrador “[...] possui a capacidade de construir a tessitura do seu enredo narrativo, tendo como referência as relações estabelecidas dentro do seu cotidiano [...]”. O que pretendemos doravante verificar é como as relações visuais de cada um dos narradores se reflete na fabulação do mito de Macunaíma, de maneira a compreender melhor esse intrincado caminho.

A opção pelo mito de Macunaíma, se sustenta por dois ângulos. Parte do conceito da antropologia simétrica, de Bruno Latour (1994), quando este percebe a existência de aptidões imaginárias semelhantes entre a visualidade indígena e a visualidade moderna. A primeira, faria uso de tecnologias ampliadoras da percepção provocadas pelo uso de substâncias alucinógenas que seriam capazes de propiciar o mesmo acesso a dimensões da realidade liberadas do tempo, assim como ocorre com um espectador diante de um filme. Outro ângulo que nos estimulou baseou-se na intenção de lançar a visualidade interiorana de Anselmo Duarte, Moacyr Fenelon, Mazzaropi e Zé Risonho, a um exemplo agudo como o dos indígenas, moradores da floresta. A escolha, por essa perspectiva, permite a construção de um indicador sensível ao espelhar a natureza e o caráter da sociedade moderna, no universo indígena, pois segundo Borges e tal (2003, p. 121), todo estudo sobre os povos originários, proporciona não apenas conhecer o “outro”, o “diferente”, mas sim “[...] conduzir as indagações e reflexões sobre a própria sociedade em que vivemos”.

A partir da escolha, o estudo desdobra num exercício contracultural, o conceito de visualidade, mais precisamente em suas características de choque e foco, nos povos Taulipáng e Arekuná, bem como nas visualidades indígenas, povos alheios às transformações imagéticas desenvolvidas no século XIX, quando o termo foi significado. Para tanto, garimpa nos depoimentos de Kopenawa e Bruce (2015), Krenak (2019;2020), Munduruku (2010), Taurepáng...[et al] (2019) e na pesquisa e registros de Limulja (2019) e Koch-Grünberg (1953/2006), referências sobre a importância das viagens oníricas proporcionadas pelas substâncias alucinógenas e pelos sonhos na fundação da visualidade indígena, levando em consideração o fato do pensamento ameríndio não operar uma separação ou criar níveis de superioridade entre as experiências da vigília (atenção) e o sonho. Para os indígenas, o sonho configura-se como o ápice da sua construção imagética, momento em que a alma (imagem) se desprende do corpo para viver as experiências no tempo do sonho. Neste espaço aprendem os conhecimentos sobre as coisas do mundo através de imagens vívidas, de nitidez avançada, pormenorizada, apesar de seu universo espectral. Essa importância dos sonhos, na visualidade dos Taulipáng e Arekuná, foi constatada por Koch-Grünberg (2006), quando em determinado momento de sua expedição relata o choque proporcionado por um sonho, percebido no despertar preocupado de Akúli, revelando momento em que realidade e sonho se fundem numa única verdade,

[...] Por volta da 1h meu hábil xamã Akúli sonhou (como ele conta) que pessoas queriam roubar os barcos. Ele desperta, corre depressa até a praia, para onde havíamos

arrastado os barcos, amarrando-os, ainda, em varas fincadas no chão, e vê, para seu horror, que a maré, subindo, havia arrancado as varas e que os barcos dançavam livres nas ondas (Koch-Grünberg, 2006, p. 166).

Outra visualidade, também acesa entre os indígenas, parece estar relacionada à necessidade sobrevivente dos povos habitantes das florestas, como bem lembra Munduruku (2010, p. 15) “Quem vive na floresta, sabe bem lá dentro de si, que não pode se permitir andar desatento”. Nos relatos de viagem de Koch-Grünberg (2006), muitas de suas descrições corroboram a existência de uma visualidade indígena portadora de um determinismo investigativo permanente durante seu caminhar pela mata, sem qualquer diálogo com a distração. Um olhar atento para uma imagem que possa lhe fornecer algum alimento, sinalizar um caminho ou representar algum perigo, com capacidade de penetrar, supõe esse estudo, nas fabulações mitológicas desses povos. Essa relação é percebida na constante presença da vespa nas narrativas do herói. Protagonista em diversas passagens do mito de Macunaíma, a presença da vespa insinua a existência de uma permanente preocupação do indígena durante seu andar pela mata (e conseqüentemente de sua visualidade) com o inseto, devido ao seu poder de insurgir de repente em enxame avassalador. Não por acaso, foi uma vespa a responsável por devolver o sangue ao herói e unir seus pedaços depois de ser esquartejado pelo gigante Piaimã (Kock-Grünberg, 1953). Quando a aparição não se impunha repentina, como a das vespas ou serpentes, apresentava-se imponente, como a do Monte Roraima. O impacto do colosso de pedra no horizonte indígena da região circum-Roraima o credenciou com frequência a protagonizar fabulações no imaginário dos Taulipáng e Arekuná. Tal captura imagética seria modulada pela imprevisibilidade da floresta, diante de imagens furtivas e cruciais, quando não monumentais. A partir desse exercício antropológico sobre o horizonte visual indígena, o estudo discorre sobre o conceito de visualidade no espaço e no tempo em que foi lapidado.

Segundo Crary (2001), os primeiros estudos sobre o conceito de visualidade nos estudos da cultura moderna, basearam-se em uma inversão do modelo panóptico de Foucault. Teria ocorrido no final do século XIX, quando a atenção passou a se organizar e estruturar embrenhada em uma densa rede de textos e técnicas. Nesse momento teriam surgido os primeiros experimentos psicológicos em torno de um observador atento a uma ampla gama de estímulos visuais produzidos artificialmente, que colocariam a atenção, e conseqüentemente a visualidade, em um campo problemático, sinalizando o surgimento de uma crise generalizada no status do sujeito perceptivo. Em 1890, Titchner, que importou a psicologia experimental da Alemanha para os Estados Unidos, afirmou categoricamente que o problema da atenção seria essencialmente um problema moderno, fruto do surgimento de um modelo específico de

comportamento oriundo de uma estrutura histórica, articulada em torno de normas determinadas socialmente. Wundt, outro teórico citado por Crary (2001) equiparava a atenção com a vontade, baseado na ideia de que vários processos sensoriais, motores e mentais eram necessariamente inibidos para se alcançar a claridade e o foco restritos que caracterizavam a atenção. O que explica em parte a atratividade que a imagem do cinema passa a exercer na visualidade do observador moderno. Claridade e foco são dois dos elementos mais explícitos na imagem cinematográfica.

Esse ímã, ao longo do tempo, teria atuado para açodar o ambiente de circulação de imagens, fazendo Walter Benjamin (1987) citar a existência, no início do século XX, dos “efeitos de choque”, estimulado principalmente pelos aparatos de imagem. Outros autores nos campos da filosofia, da sociologia, da psicologia social, da análise cultural e da comunicação como Georg Simmel e Guy Debord, também pesquisaram a atenção do homem à luz das influências da modernização na experiência sensível, especialmente sobre sua cultura visual e auditiva (Crary, 2013). O início desse processo teria se iniciado com o advento da máquina fotográfica (1826), que possibilitou a reprodução de uma imagem em substituição à pintura. Sua invenção teria aumentado o trânsito da imagem no meio cultural e distanciado o homem da sua manufatura. Mas seria com o cinema que o regime de imagens teria sofrido maior impacto “No cinema, [...] somos confrontados com constantes mudanças de locais e de cenários que atingem o espectador na forma de choques sucessivos” (Benjamin, 1955/2012¹ apud VERÍSSIMO, 2019, p. 6). Nem bem uma cena é projetada, outra já toma o seu lugar, exigindo um esforço maior da atenção. Esse movimento constante que por um lado propicia distração, reclama por outro uma conversão maior do olhar, capaz de manter a atenção flutuante na busca por elementos que o levem a se apropriar criticamente do produto cultural. A imagem passa a surgir de maneira fugidia. Nesse estágio, o esforço interessado da atenção estaria se alterando para um cansaço açodado. No decorrer desse processo contínuo de distração e foco, o que se tem é o surgimento de um “regime global de atenção” insensível diante dessa sobrecarga ininterrupta de imagens, ou seja, “incapaz e concentrar-se por muito tempo” (Türcket, 2016² apud Veríssimo, 2019, p.8). A captura imagética ocorre diante de um mundo mais artificializado, de paisagens transformadas, onde telas exibidoras de imagens **submissas** (manipuladas) aos desejos humanos aparecem com mais frequência. Tais imagens contém uma

¹ BENJAMIN, Walter. (2012). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In W. Benjamin, D. Schöttker, S. Buck-Morss, & M. Hansen. Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção (M. Lisboa & V. Ribeiro, trad., pp. 11-42). Rio de Janeiro, RJ: Contraponto. (Trabalho original publicado em 1955).

² TÜRCKE, Christoph. (2016). *Hiperativos! Abaixo a cultura do déficit de atenção*. (J. Antunes, trad.). São Paulo, SP: Paz e Terra.

consciência emissora por trás, deliberadamente preocupada em penetrar na visualidade do observador para acessar seus mitos, medos e desejos, tentando emular a todo instante uma outra realidade, e assim imputar-lhe uma nova percepção espacial, e por conseguinte, atenção, contaminada agora por outros níveis de concentração.

Essa guinada da natureza da atenção à imagem, a partir do reconhecimento de suas diferenças, na visualidade dos narradores de Macunaíma nos permite fazer reflexões sobre suas relações com a fabulação dos mitos. O que mudaria na fabulação mitológica de um observador envolto por um espaço sem transformações humanas, produtor de visualidades **insubmissas**, integrado por imagens imponderáveis, sem controle prévio, para outra elaborada por um observador rodeado por um espaço composto por imagens transformadas pelo homem, usina de visualidades **submissas**?

Barthes (2001, p. 7) percebeu essas distinções na fabulação quando um observador se vê diante da tela de cinema. Para o filósofo francês, a fabulação do mito estaria em “[...] uma linguagem” no mundo contemporâneo, fruto da forma como a imprensa, a arte e o senso comum mascaram a noção de mito, forjado sobre as bases da repetição e que almejam uma significação. Seria uma fala, em que tudo se cabe, desde que seja suscetível de ser julgada por um discurso. O filósofo cita como exemplo o rosto de Greta Garbo, pertencente a uma fase do cinema em que o simples enquadramento de seu rosto perturbava multidões. Garbo passou a representar uma espécie de estado absoluto da carne, que não podia ser atingido nem abandonado. Configuraria um reino do amor cortês, onde a carne imprimiria sentimentos místicos de perdição. A linguagem cinematográfica potencializaria a sedução da atriz no imaginário coletivo. O mito sai de sua existência fechada, muda, “para um estado oral, aberto à apropriação da sociedade” (Barthes, 2011, p. 131). O que fez, em certa medida, Mário de Andrade ao escrever seu romance-rapsódia Macunaíma, quando assume explicitamente sua influência visual mediada pelo cinema. Mixa o mito colhido da narrativa de Koch-Grünberg com outras histórias orais existentes no país, revelando uma elasticidade de sombras repetidas:

Copiei, sim [...]. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, 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 ameríndigenas, mas ainda na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais (Espinheira Filho, 2001, p. 37).

Por outro lado, o estudo discorre sobre os impactos do cinema na subjetividade moderna por suas virtudes, a partir dos escritos de Crary (2012), Veríssimo (2019), Charney e

Schwartz (2001), Xavier (2012; 2014; 2017), Metz (1972) e Barreto (2017); e vícios por meio dos textos de Bernardet (1985), Deleuze (2005;2012), Rancière (2012), Marandola Jr. (2017), Han (2021) e Latour (1994), de maneira a perfazer o grau de permeabilidade da linguagem no observador de hoje. Tais características em trânsito, ao mesmo tempo sedutoras, com faces virtuosas, mas ao mesmo tempo viciadas, estariam deslocando a maneira do observador ver o mundo, atuando diretamente na relação do olhar com seu horizonte visual.

Para destrinchar essas oscilações fabulativas do mito narrado pelos Taulipáng e Arekuná, e seus outros narradores, Koch-Grünberg (1953/2006), Mário de Andrade (2017) e Joaquim Pedro de Andrade (1969), esse estudo pondera sobre as visualidades de cada um, por meio de pistas detectadas por esse autor e análises feitas por Viveiros de Castro (1996;2004), Tércio (2019), Araújo (2013), Cunha (2011) e Espinheira Filho (2001), de maneira a estabelecer um ângulo visual, ponto de partida sobre cada observador-narrador. Em seguida, a fabulação é esmiuçada em seus estímulos e sentidos. Bergson (1978) reforça sua origem religiosa, atribuindo ao ato de fabular um reflexo de defesa da inteligência diante do incompreensível. Deleuze citado por Pellejero (2008), reafirma essa perspectiva “defensiva”, de saúde mental, mas a carrega de conotações políticas. Haveria no ato de fabular uma vontade política de unificar um desejo coletivo; apresentar saídas para os dramas de um povo. Isto posto, Barthes (2001) e Kopenawa e Bruce (2015) revelam as características visuais de seus mitos, da atriz Greta Garbo e dos *xapiri*, momento em que o estudo identifica índices estéticos semelhantes e abre espaço para analisar as narrativas do mito, sob a luz dos cinco componentes da fabulação listados pelo filósofo Ronald Bogue (2011) a partir de suas leituras da obra literária de Deleuze e Deleuze-Guattari: 1) **a experimentação no real**, 2) **o devir-outro**, 3) a fabulação do **mito**, 4) **a invenção de um povo por vir** e 5) **a desterritorialização da linguagem**, cada qual contaminado por algum ingrediente visual.

Esse “olhar para trás”, que dobra o conceito de visualidade sobre os indígenas Taulipáng e Arekuná e outros povos, descortina a relação da imagem avistada na construção da fabulação. Essas diferentes formas de atenção às imagens encontradas em cada narrador se expressam, suspeita esse estudo, na fabulação do mito de Macunaíma. As nuances distinguem-se nos tempos e multiplicações dos devires-outros, na existência de um sexto componente da fabulação oculto, não detectado por Ronald Bogue (2011), da possibilidade de ocorrer outras formas de desterritorialização da linguagem e na constatação da presença de uma resiliência política maior da fabulação indígena perante imagens colonizantes. Suas visualidades *insubmitas*, baseada nos sonhos, nas alucinações xamânicas e em uma atenção sobrevivente,

parecem resistir à colonização cultural rebocada pelo açodamento imagético atual. Kopenawa e Bruce (2015) reforçam essa percepção, quando expõe sua crença nos mitos Yanomami – “assim é”. Koch-Grünberg (2006) também relata em sua viagem, momento em que essa resiliência aflora. Após conceder a dois indígenas a possibilidade de verem a lua por meio de sua luneta, ambos reforçam suas crenças de que Kápei (lua) é gente, pelo fato de seu rosto se apresentar cheio de crateras (bexigoso, na visão indígena). Desta feita, o mito de Kápei, não caminha para a impessoalidade como apregoado por Deleuze (2005); ao contrário.

Figura 1 – Kápei (lua)



Fonte: Cinema com Rapadura³

Abre-se assim, espaço para se questionar o poder absoluto das imagens modernas em subjetividades rodeadas por espaços nos quais a imagem predominante apresenta grau de **insubmissão** mais latente, seja através dos sonhos, alucinações, ou quando a natureza exhibe parte de sua imponderabilidade às visões humanas. Uma suspeição, no entanto, que pede investigações de campo mais aprofundadas.

A intenção do trabalho tenta desta maneira esmiuçar melhor esse campo imaterial impulsionado pela desconfiança em haver uma necessidade de se constituir uma leitura mais fina sobre essa dimensão simbólica estabelecida entre uma imagem e seu observador para quiçá, a partir das conclusões obtidas, subsidiar a construção de eixo teórico capaz de alimentar uma nova política pública para a cultura, mais emocionante e enviesada à geração de fabuladores originais. Adianto que essa dissertação ensaiada e interdisciplinar, além de sua base teórica,

³ Disponível em: <https://cinemacomrapadura.com.br/colunas/587650/viagem-a-lua-como-georges-melies-levou-o-cinema-a-novos-patamares/>. Acesso em: 04 abr. 2024.

soma percepções livres desse autor, cinéfilo de longa minutagem, leitor atento, mas também um observador das nuvens.

1. VISUALIDADES *INSUBMISSAS*

A visualidade nos povos ameríndios apresenta uma diferença epistemológica no entendimento do que é a imagem quando a comparamos à visualidade definida pelas teorias da modernidade. Um ângulo no qual Patrice Maniglier, citado por Eduardo Viveiros de Castro, no prefácio do livro “A queda do céu” define como a mais alta promessa da antropologia - a devolução de “uma imagem de nós mesmos na qual não nos reconheçamos”⁴ (Kopenawa; Bruce, 2015, p.14) a partir de um sentido simétrico e ao mesmo tempo inverso do sentido visado.

Parte da filosofia indígena amazônica atribui à essência do conceito de imagem um onirismo especulativo, fruto de experiências “extrospectivas” ativas ultracorpóreas provocadas por viagens desdobradas por ocasião do uso de substâncias alucinógenas encontradas na floresta ou pelos sonhos. A imagem está mais perto da definição de espectro ou espírito, diferente das “peles” avistada pelos olhos, como define Kopenawa, xamã do povo Yanomami, para as coisas vistas no mundo. Essa distinção epistemológica na definição do que é uma imagem embasaria o universo visual dos povos ameríndios. Todos os seres da floresta, para além de sua pele, possuiriam uma imagem, um espectro. Exemplo desta concepção podemos perceber na forma como os Yanomamis enxergam o sol e a lua. Os dois astros são detentores de imagens que só os xamãs são capazes de ver. Não é a imagem do sol, vista pelas pessoas comuns, mas sim a imagens de seus espectros, que têm a aparência de humanos. São estas que os xamãs chamam e fazem descer para dançar. Um universo que Omama, demiurgo Yanomami, teria fixado e espalhado aos poucos, “[...] cuidadosamente, do mesmo modo como espalhamos o barro para fazer placas de cerâmica mahe” (Kopenawa; Bruce, 2015, p. 81). Essa dualidade entre a imagem panóptica da pele das coisas do mundo e as imagens espectrais atinge todos os seres da floresta, até mesmo Kopenawa, como podemos perceber na descrição de uma de suas viagens xamânicas, “Minha pele permanecia estirada no chão, enquanto os xapiri pegavam minha imagem e a levavam para longe, muito ligeiros. Eu voava com eles até as costas do céu, onde vivem os mortos, ou para o mundo subterrâneo dos ancestrais *aõpatari*. No final, me traziam de volta ao lugar onde jazia minha pele e eu recobrava consciência”, (Kopenawa; Bruce, 2015, p. 98).

As primeiras constatações filosóficas bem fundamentadas enquanto conhecimento que embasam o conceito de imagem no mundo moderno são encontradas no pensamento de

⁴ “[N]ous renvoyer de nous-mêmes une image où nous ne nous reconnaissons pas”, Maniglier, 2005, pp. 773-4.

Platão, segundo Fortes (2018). Para o filósofo grego, o mundo natural, a *physis*, era apenas uma cópia imperfeita do mundo superior das ideias, sombra de uma realidade metafísica inalcançável. Cabia à filosofia, por meio da razão, eliminar as brumas que enganariam os sentidos humanos. “O conhecimento deveria se basear no exercício do pensamento racional abstrato, sem se deixar levar pelas aparências enganadoras do mundo” (Fortes, 2018, p. 8). Essa racionalidade transparece no diálogo entre Teeteto e o hóspede Estrangeiro, na obra “O sofista”, de Platão, momento em que discutem o quanto a noção de não verdadeiro e verdadeiro permeia o conceito de imagem.

Teeteto — Que outra definição daríamos à imagem, estrangeiro, se não a de um segundo objeto igual, copiado do verdadeiro?

Estrangeiro — Teu “segundo objeto igual” significa um objeto verdadeiro, ou, então, que queres dizer com esse “igual”?

Teeteto — De forma alguma um verdadeiro, certamente, mas um que com ele se pareça.

Estrangeiro — Mas, por verdadeiro, tu entendes “um ser real”?

Teeteto — Certamente

Estrangeiro — Então? Por não-verdadeiro tu entendes o contrário do verdadeiro?

Teeteto — Certamente.

Estrangeiro — O que parece é, pois, para ti, um não-ser irreal, pois o afirmas não verdadeiro.

Teeteto — Entretanto, há algum ser. Estrangeiro — Em todo o caso, não um ser verdadeiro, é o que dizes.

Teeteto — Certamente não. Ainda que ser por semelhança seja real.

Estrangeiro — Assim, pois, o que chamamos semelhança é realmente um não-ser irreal?

Teeteto — Temo que em tal entrelaçamento é que o ser se enlace ao não-ser, de maneira a mais estranha. (Platão, 1972, p. 166-167)

O entendimento sobre a imagem, podemos perceber, parte de um ângulo panóptico e sofre uma racionalização daquilo que fora visto. Tudo, no entanto, dentro de uma mesma dimensão visual. Na visualidade indígena essa compreensão segue por outro caminho. O entendimento daquilo que é uma imagem se dá em esfera espectral propiciadora de imersão subjetiva profunda, onde a racionalidade se apresenta contaminada por um desbravamento emocionante a cada imagem avistada, a cada ensinamento passado pelos *mauari*, demônios da montanha encontrados pelo Taulipáng e Arekuná, ou os *xapiri*, pelos Yanomamis. Uma visualidade construída no tempo do sonho, escola onde aprendem as coisas de verdade.

Segundo Limulja (2019, p. 15), antropóloga, que desde 2008 estuda e colabora com os Yanomami, “[...] o sonho (para os Yanomami) é tão fundamental que parece estar em todos os lugares”. Dobrado no cotidiano, o sonho transita pela oralidade nos momentos mais informais do povo, como quando a pessoa acorda, ou durante o *hereamu*, momento em que os mais velhos discursam, ou durante os *pata thë pë*, no centro da casa coletiva. Não há um

momento específico para se relatar um sonho, ou um grupo especializado em decifrar seus significados. O sonho está intrinsecamente ligado aos acontecimentos da vigília, “com a doença, com a morte, com o xamanismo, com os mitos, com a relação com os outros que compõem o cosmos, com o conhecimento [...]”. (Limulja, 2019, p. 15). O espaço da floresta é o local onde tudo sonha e tudo pode ser sonhado (Limulja, 2019). Essa centralidade visual do sonho tem moldado a construção do conhecimento Yanomami sobre o mundo e atuado na atenção dada à imagem desses povos. Por essa perspectiva, num mundo onde tudo pode ser sonhado, nada seria novo. Todo saber ou visualidade nova é sempre percebida como parte de algo que já foi sonhado, e que, portanto, de antemão, é conhecido. Podemos deduzir, então, que a visualidade indígena carregaria forte intenção de presságio. Já citamos neste estudo, o momento em que o xamã Akúli sonha com os barcos da expedição sendo roubados e acorda para encontrá-los dançando livre nas ondas, devido à maré do rio. A visualidade onírica dos sonhos teria a virtude de “desvendar o futuro, determinar presságios, ler a sorte e adivinhar o desígnio dos deuses”, segundo Ribeiro (2019, p. 18). Muitas vezes se apresentaria fragmentada composta de elementos - seres, coisas e lugares - interagindo com uma autorrepresentação do sonhador.

Na opinião de Ailton Krenak (2020), indígena de povo da região do Vale do Rio Doce, em Minas Gerais, a relação do indígena com o sonho não é passiva, mas sim um momento em que a alma trabalha. Na mediação travada, há uma fresta de entendimento, que abriga um mundo de conhecimento para o ser humano dar conta de si e do seu entorno. Compõe uma instituição, na qual as pessoas aprendem diferentes linguagens e se apropriam de seus “recursos” (aspas do autor). O ato de sonhar é, na prática, um regime cultural baseado em caráter íntimo, desdobrado no momento em que o sonhador conta seus sonhos às pessoas mais próximas. Contá-los configura-se como um espaço de veiculação de afetos, momento em que o mundo sensível dos sonhos “acorda” no amanhecer e penetra na memória coletiva. As visualidades contidas nos sonhos têm o poder de influenciar fortemente as decisões indígenas, assim como a do próprio Krenak, “Se alguém me chama para fazer uma viagem, eu espero sonhar com aquilo. Se eu não sonhar com a viagem [...], significa que eu não vou. [...]. É uma orientação que pode ser pensada como mágica, mas, na verdade, é o nosso modo de vida” (Krenak, 2020, p. 38/39).

Entre os Taulipáng e Arekuná, a imagem dos sonhos tem o mesmo peso da realidade. É a alma em ações independentes da sombra livre do corpo (Kock-Grünberg, 2006). Essa importância dos sonhos entre os povos amazônicos é registrada pelo cientista alemão em

determinada passagem de seu relato de viagem: “A noite passada José sonhou novamente e me viu entre muitos índios Schirianá e Awakê, [...]. Akúli e Manduca, os dois grandes xamãs dizem ter tido o mesmo sonho. Os índios, especialmente José, dão especial importância aos sonhos” (Koch-Grünberg, 2006, p. 200).

Na opinião de Morin (1970), toda construção dos sonhos e imaginações tem origem na natureza energética fundante do observador em criar associações pela ótica dialógica entre as semelhanças a partir da projeção e da identificação. As aspirações, desejos, obsessões, receios e necessidades se projetam sobre todas as coisas e seres ao acessarem impulsos antropomórficos e cosmomórficos. Uma relação com campo imagético, que os brancos têm empobrecido, por estarem sempre com os pensamentos presos aos ruídos dos aviões, carros, rádios, televisores e máquinas, segundo Kopenawa (apud Limulja, 2019, p. 31). Para o xamã, os sonhos dos brancos não os levam a lugares muito distantes.

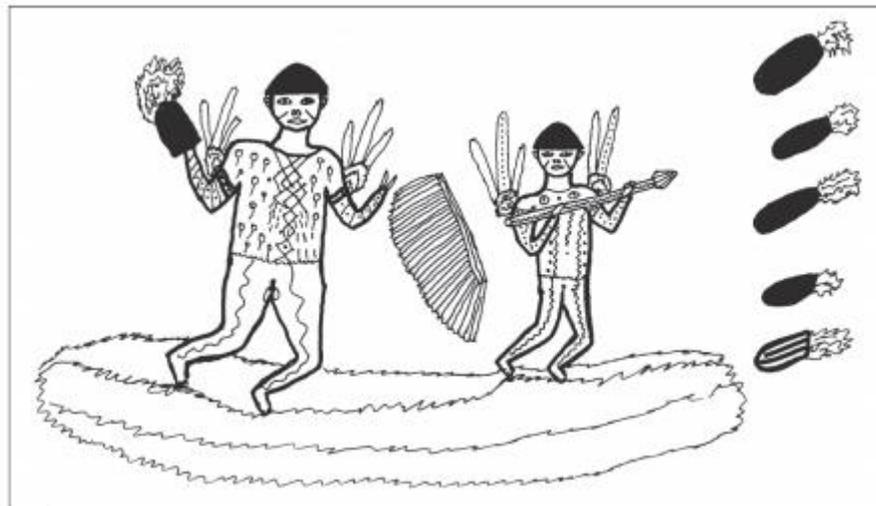
As visualidades desbravadas nos sonhos de Kopenawa, xamã Yanomami, conta Limulja (2019), o levou a horizontes nunca antes avistados. Quando criança, o xamã sobrevoou a floresta com braços em formato de asas de araras vermelhas. Suas andanças oníricas eram proporcionadas pelos *xapiri*⁵, espíritos que agem desta forma para convencer a criança a virar um xamã. Os *xapiri* foram criados para ensinar os indígenas a curarem seus doentes. No entanto, é sob os efeitos do pó alucinógeno *yãkoana*, que Kopenawa sonha de verdade. Nessas ocasiões, seu olho “morre” e seu espectro é levado pelos *xapiri* para saber sobre as coisas ainda desconhecidas do mundo. Seus efeitos psíquicos semelhantes aos do LSD alçam seu espectro a um mundo de pura imagem permitindo que veja os eventos míticos enquanto estes se desenrolam em um espaço-tempo contínuo, “[...] imagens que estão o tempo todo no mundo de fora, mas que só podem ser acessíveis por meio da imagem que está do lado de dentro do corpo, o utupë” (Limulja, 2019, p. 124).

Nos relatos do xamã, tais incursões oníricas apresentam cenários limpos, possíveis de serem detalhados em minúcias, tamanha a nitidez. Os *xapiri* se exibem sempre reluzentes, limpos, com corpos cobertos de tinta fresca de urucum, “enfeitados com pinturas de ondulações, linhas e manchas de um preto brilhante” (Kopenawa; Bruce, 2015, p. 112). Os braços são enfeitados por penachos de penas de papagaio e caudais de arara fincadas em abraçadeiras adornadas com miçangas lisas e coloridas. Há também *xapiri* mais velhos, de cabelos e barba brancas, alguns com crânios quase sem cabelo. Os mais jovens se exibem com cabelos pretos

⁵ Optamos por manter a designação *xapiri*, de Kopenawa e Bruce (2015) para os espíritos de cura, ao invés de *xapiri pë*, como definido por Limulja (2019)

lisos, presos com faixa de rabo de macaco, possuem olhos negros e límpidos, que enxergam longe. Nas orelhas usam caudais de papagaio e os dentes imaculados e brilhantes são iguais a estilhaços de vidro. Outros os afiam para dilacerar os espíritos maléficos. Os espaços que os *xapiri* se deslocam são reluzentes como espelhos iluminados, feitos por objetos preciosos que só eles possuem. Esses espelhos cobrem as florestas desde os primeiros tempos. “É também neles que depositam nossa imagem quando nos fazem xamãs” (Kopenawa; Bruce, 2015, p. 119). A descrições são capazes de identificar pormenores, detalhes dos adornos dos *xapiri*, isso dentro de um universo espectral, ou seja, detentor de imprecisões cabíveis a um espaço tal o concebemos em nosso imaginário.

Figura 2 – Desenho de espíritos guerreiros feito por Davi Kopenawa



Fonte: Kopenawa; Bruce, 2015, p. 174

Os espíritos dele me deixaram apavorado. Fizeram-me atravessar o peito do céu de lado a lado, envolvido numa claridade ofuscante. Apesar disso, quis voar com eles ainda mais longe. Acabei chegando tão alto que pensei que fosse morrer. De repente, tive receio de não poder mais voltar à floresta e de cair longe, num local desconhecido. [...] Fez com que eles cortassem a floresta a meus pés me dando a sensação de cair sem fim. Também os fez retalhar o céu e depois ocultá-lo quase que por completo. Ele não passava então de um pontinho brilhante muito distante, do tamanho de uma mera penugem branca. Cheguei a chorar de pavor!

Nesses passeios oníricos, cada tipo de mal se apresenta de uma forma. O mal dos *hwëri*, entre os Yanomami, considerado muito poderoso, se apresenta como enxames de abelhas ou de pernilongos; de zumbido intenso, como uma nuvem amarela e laranja pregada à imagem do doente. Há, portanto, uma vivacidade de cores (algo raro de ocorrer nos sonhos do observador moderno) e dimensões muito bem assimiladas pela visualidade indígena nessas

viagens espectrais. Todos esses componentes atuam para reforçar seu comprometimento com as imagens avistadas. Para se ter uma melhor dimensão dessa adesão visual, todos os dramas cotidianos indígenas revelam se concentram no interior dessa esfera espectral. A doença (imagem de seres maléficos) não dilacera o corpo físico, mas sim a imagem do doente que está presa em antro espectral distante. Sua cura acontece após intercessão dos xamãs, que invocam os *xapiri* para descobrirem onde a imagem se encontra cativa, de maneira a conseguirem soltá-la antes de ser devorada. Para isso, invadem a casa onde a imagem está presa, reviram suas mercadorias, até libertarem e fugirem com ela (a imagem), “Quando voltam para casa, recolocam a imagem dentro do corpo do doente, que acaba se recuperando”, (Kopenawa; Bruce, 2015, p. 178). Estamos, portanto, observando um universo onde tudo possui uma imagem espectral, sendo nele o lugar onde os dramas terrenos se desenrolam.

Katúra, xamã Taulipáng, passa pela mesma viagem visual quando ingere suco de tabaco. O xamã crente em Macunaíma (os Yanomamis, consideram Omana, o grande demiurgo), também tem seu espectro descolado da pele, como bem repara Pirokaí, nos relatos de Koch-Grünberg (2006, p. 71), durante sessão xamânica, “Agora ele vai para o alto!”. Sua alma, no entanto, desprende-se do corpo para procurar - diferentemente dos Yanomami, que encontram os *xapiri* - um *mauari*, demônio das montanhas ou espíritos de xamãs falecidos com sabedoria para curar os doentes. Essa visualidade expandida só seria acessível aos xamãs.

Nessas viagens oníricas, os espaços-tempo não têm nem começo, nem fim, são mutantes *ad aeternum*, explica Limulja (2019). São nelas que a dinâmica dos cosmos indígenas se constrói e seus mitos se forjam. Os rituais xamânicos mágicos, também servem para profetizar se as caçadas serão bem-sucedidas ou não, como percebemos em outro relato de Koch-Grünberg (2006, p. 323), “O espírito diz o nome de vários animais que deverão ser caçados no dia seguinte: oróma (paca), akúdi (aguti), fa’kíya (porco-do-mato pequeno) e, em especial o apreciado urlukádi (porco-do-mato grande)”.

Em paralelo à visualidade onírica dos sonhos e das sessões xamânicas, uma outra visualidade, suspeita esse estudo, assedia os indígenas amazônicos. Esta, no entanto, ocorre em nível panóptico, fruto de uma necessidade vital dos povos em viver na inospitalidade da floresta. Aqui nos referimos à atenção dada à imagem real. Nos relatos de Koch-Grünberg (2006) sobre as demandas cotidianas vividas pelos Taulipáng e Arekuná observamos pistas que indicam terem os povos desenvolvido uma visualidade atenta a cada detalhe de seu entorno, muito próximo do olhar detetivesco, investigativo. O fato de viverem cotidianamente da caça, da pesca, da identificação das plantas, da busca por rastros, por pontos marcantes para demarcarem

os caminhos e sinalizações de possíveis ameaças os forçam a esse estado de visão acesa permanente. E são inúmeros esses momentos.

A procura por alimento parece provocar situações diárias, que exigem um olhar palmilhante, focado, de duração paciente, como podemos perceber no relato - “Um Taulipáng se aproxima de **mansinho** pelo pântano e acerta um grande pato negro” (Koch-Grünberg, 2006, p. 131). A mansa aproximação nos faz crer que mesmo com o corpo em movimento na direção da presa, o olhar do indígena não desgruda de seu alvo, denotando o quão agudo se apresenta. Em outros momentos, percebe-se essa mesma atenção para outras direções da floresta na busca por especiarias que pudessem diversificar seu cardápio, “Peré encontrou um ninho de vespas numa árvore e me dá as larvas, chamadas de akalá pelos Makuschí [...]” (Koch-Grünberg, 2006, p. 131). Mais adiante, Koch-Grünberg (2006, p. 270) narra nova situação diligente; uma busca na lama pelos indígenas às margens do rio à procura de minhocas gordas, tarefa fundamental, ensinada ainda na juventude, que dispara visão atenta, sem distração alguma “[...] tiram-nas da água e as passam por entre dois dedos para limpá-las precariamente, então as comem semicruas com beiju”. Munduruku (2010) reconhece essa impossibilidade de desatenção quando o indígena anda em uma floresta.

O eminente perigo imposto pelos animais e insetos parece exigir atenção constante. As víboras em especial são motivo frequente de preocupação pela ameaça que representam às suas vidas, como relata Koch-Grünberg (2006, p. 252), “Certa noite ouvimos no escuro dois tiros vindos do mato onde os índios dormem. Na manhã seguinte, eles trazem uma cobra venenosa grande, que tinha atacado um jovem Yekuaná em seu acampamento e foi morta por ele com tiros de chumbo [...]”. Em outra passagem, o cientista alemão descreve o susto levado quando uma *sororoíma*, cobra extremamente venenosa passa a poucos metros do local onde comiam, “[...] Ficamos sentados, petrificados. Ninguém move a mão para matar o monstro. [...]“Ela pula muito longe”, José diz. “Sua picada faz os ossos apodrecerem” (Koch-Grünberg, 2006, p. 215).

A identificação de espécies arbóreas que apontam terreno pantanoso ou servem de cura para alguma doença, assim como a observação de rastros de bichos e indígenas que circulavam pelos locais onde passam são outras situações em que a atenção dos Taulipáng e Arekuná se apresenta desperta; como podemos perceber no relato, “Explicam-nos por meio de sinais que cinco índios Máku do Auari, viajando rio abaixo, estiveram aqui há pouco tempo; encontramos suas pegadas frescas na região das cataratas” (Koch-Grünberg, 2006, p. 202). Sabedores da importância dessa acuidade do olhar para sua sobrevivência na floresta, os

Taulipáng e Arekuná se gabam dessa boa visão perante o europeu, anotou Koch-Grünberg (2006).

Outra situação exige a mesma atenção vigilante dos Taulipáng e Arekuná. Esses povos originários necessitam permanentemente de um olhar detalhista para guardarem na memória os caminhos da floresta. Sua capacidade de ir e vir depende de suas lembranças sobre os aspectos morfológicos da mata virgem. Habilidade reconhecida e registrada em determinada passagem da expedição de Koch-Grünberg (2006, p. 117),

Encontrei esse talento, [...] na maioria dos índios. Eles conhecem cada montanha, cada riacho, cada pedra de sua região, cada trilha que percorreram em suas constantes viagens, que, muitas vezes, duram semanas ou até meses, conhecem cada curva de seus rios e enumeram-nas com os dedos quando perguntados sobre uma determinada distância durante a viagem. Eles esboçam mapas em relevo na areia, esforçando-se em reproduzir fielmente, por meio de montículos de areia úmida, as formas características das diferentes montanhas. Minúsculas figurinhas de pessoas ou animais, que os dois jovens modelaram para mim com cera, testemunham grande habilidade e boa observação da natureza.

A relação da atenção à imagem da floresta, podemos vislumbrar, se dá, portanto, por detalhes visuais: um rastro, um bicho que corre, uma folha que cai, uma colmeia no alto da árvore, uma vespa que surge, ou por algo marcante observado, como uma grande árvore, pedra, cachoeira ou monte, que os ajudem a marcar o caminho. O choque em suas visualidades ocorre nesses instantes de intimidade entre a atenção à imagem e sua sobrevivência; momentos que posteriormente, supõe esse estudo, subsidiam a fabulação dos Taulipáng e Arekuná, bem como dos outros povos amazônicos. Essa relação entre a visualidade e a fabulação salta quando percebemos a constante presença da vespa como protagonista nas narrativas do mito. A constatação revela o quanto o inseto é motivo de permanente preocupação do indígena durante seu caminhar pela mata, e conseqüentemente de sua atenção, devido ao seu poder de surgir de repente em enxame avassalador,

[...] vespas enormes do tamanho de uma mão e maiores tem lá casa de baixo da água. Entram por baixo da queda num buraco que se estende profundo montanha adentro. Ninguém vai lá, pois é muito perigoso, porque as grandes vespas aparecem logo para picá-lo (Koch-Grünberg, 1953, p. 51).

Não por coincidência, seu protagonismo está presente na ressurreição do herói, depois de Macunaíma ser esquartejado por Piaimã, um ogro, e colocado para cozer. Foi uma vespa a responsável por devolver-lhe o sangue e unir seus pedaços. Essa participação nas narrativas do mito, revela o quanto a atenção acionada pela imagem **insubmissa** desses insetos

viventes naquele entorno selvagem da floresta atua na fabulação indígena. O Monte Roraima, colosso de pedra no horizonte, reforça essa relação. Seria vestígio da árvore do mundo derrubada pelo herói indígena.

Tais choques visuais ocorreriam em um primeiro plano. Os outros sentidos em alerta gerariam diferenças dimensionais. O cheiro pode estar perto, assim como o esturro da onça; ou longe, ou não tão longe, provocando relações sensoriais repetidas vezes com a floresta por meio de uma atenção acesa, voltada para a luz, mas também às sombras. Essas relações do observador indígena com sua visualidade se tornaram tão complexas que acabaram por amalgamá-lo àquele cosmos, levando-o a aderir de maneira sedimentada às convicções construídas por séculos nessa relação sensorialmente simbiótica⁶. Por dedução, o espaço da floresta apresenta choques imagéticos tão intensos, mas de natureza diferente, dos ocorridos nas cidades, no final do século XIX e início do século XX, quando estas vivenciaram um aumento súbito de suas populações e de imagens em circulação no meio cultural.

Essa visualidade panóptica, sem ajuda de uma máquina na obtenção de veredictos, por outro lado, aparenta colaborar para a fermentação de um universo mais especulativo e, por conseguinte, favorável às fabulações. Isso parece ocorrer em passagem da viagem quando troncos de árvores escurecidos pela idade e pela maré se “transformam” em duas canoas dos Waíka, um povo guerreiro adversário. A falta de uma técnica de precisão alterou a compreensão dos indígenas sobre a imagem que lhes chamava atenção, propiciando a fabulação de um possível confronto entre os povos. “Olhando pelo binóculo, reconheci imediatamente a verdade [...] Fiquei novamente admirado com a fantasia do indígena, que se torna cada vez mais exagerada à medida que o medo aumenta. - Aqui é o porto dos Waíka de Marutani!” (Koch-Grünberg, 2006, p. 198). A ciência óptica impediu o surgimento de suposições por parte do etnógrafo. Uma visualidade panóptica dos indígenas sobre a floresta, que apresenta, portanto, face cambaleante, aberta a interpretações diversas, como bem lembra Bergson (1978). Para o filósofo, essa “imprecisão” ocorre em abundância na visualidade indígena, pelo fato de “Quanto mais próxima da natureza estiver uma sociedade, maior será nela a parte do acaso e do incoerente” (Bergson, 1978, p. 20).

Partindo desse universo (que naquele momento prescindia da máquina) de imagens “imprecisas”, na imponderabilidade entre a vida e a morte, nos palmos da mata virgem, o indígena, em cada imagem incompreendida captada pelos olhos parece tender a criar uma visão

⁶ Percepção do autor a partir de experiências vividas entre 1986 e 2004 quando por três vezes dormiu em meio a mata amazônica na região de São Félix do Xingu, sul do Pará.

carregada de suspeição e permeada por sobressaltos interpretativos. Koch-Grünberg (2006) narra uma dessas ocasiões, quando dois cometas cortaram o céu à noite,

[...] verdade e ficção. De repente, no leste e no oeste, surgiram duas estrelas com caudas gigantescas, do tamanho da metade do céu, e, no fim, quase se tocaram. Então, sob um estrondo semelhante ao do trovão, houve um terremoto, e as estrelas desapareceram de repente. As pessoas ficaram com muito medo de que as estrelas incendiassem toda a terra com suas caudas (Koch-Grünberg, 2006, p. 71).

Além dos sonhos, das viagens alucinógenas e de um olhar atento, necessário para se andar em meio à floresta, com suas acuidades e imprecisões, uma outra visualidade, desta vez representativa, aparece. São os grafismos corporais, a arte plumária, produção de cerâmicas, máscaras, trançado, tecelagem e esculturas. Uma visão “representativista da arte”, que “obscurecia a maneira dinâmica da arte agir sobre e dentro da sociedade, configurando-se como um discurso silencioso sobre a condição humana e sua relação com os mundos naturais e sobrenaturais” (Lagrou, 2009, p. 16).

Koch-Grünberg narra a existência de pinturas corporais nos momentos de festa na aldeia. O cientista descreve um desses dias, quando os jovens indígenas de ambos os sexos se esforçam para encontrar combinações geométricas e desenhos de animais para a pintura de seus corpos, “O efeito é especialmente original [...]. Uma menina Taulipáng tem o corpo e os braços pintados com grande quantidade de figuras humanas primitivas, as mesmas que encontramos em tão grande número entre os antigos desenhos rupestres” (Koch-Grünberg, 2006, p. 59). Há também uma rápida citação sobre desenhos de animais feitos pelas crianças em seus apetrechos de brincar e referências de imagens avistadas na Pedra Pintada, uma rocha gigantesca toda coberta com desenhos feitos há muito tempo: “Passamos novamente por grandes rochas arredondadas com desenhos recentes: veado, cavalo, cachorro, tartaruga e outros animais, também desenhos primitivos de pessoas, bem ao estilo das antigas pinturas rupestres. [...]” (Koch-Grünberg, 2006, p. 50).

Essas representações gráficas, em especial os grafismos corporais, nos estudos de Gell, citado por Lagrou (2009), que são identificados nos povos amazônicos, materializam complexas redes de interações configurando-se como um conjunto de significados, que condensa ações, relações, emoções e sentidos de outros agentes. Uma expressão artística ameríndia que está mais comprometida com a sua eficácia e menos com sua estética. As imagens dos seres invisíveis desenhadas pelos xamãs sintetizam os elementos mínimos que caracterizam o modo como o modelo opera, e se apresentam como um índice e não como um símbolo ou um ícone desse modelo.

Tocado pela relação seminal da visualidade indígena perante a imagem dos sonhos, alucinadas, ou as imagens inesperadas, furtivas e de dimensões intransponíveis da floresta, baseada em uma intrínseca relação entre natureza e cultura, qual seria os desdobramentos dessa visualidade na construção da fabulação de Macunaíma? A partir das características das visualidades ameríndias relacionadas, o presente estudo percebeu ser ela construída fundamentalmente sobre imagens **insubmissas**, desprovidas de manipulações prévias (apesar do controle mencionado por Kopenawa e Bruce (2015) pelos *xapiri* das visualidades avistadas durante as viagens alucinógenas). Uma característica que estabelece um outro tipo de interação *criativa e política* com seu observador, baseada em relações na qual a imagem está impregnada por crenças e subjuga o corpo a aparições, em durações temporais controladas pelo próprio observador, e que permitem o desenvolvimento de um intenso trânsito de alteridades, que animam os indígenas, a “enxergarem” como os seres habitantes da floresta. Realidade compreendida por Koch-Grünberg, em determinado momento de sua viagem,

[...] no horário quente, das 9h às 3h, toda a natureza parece morta. Somente a catarata não silencia, e seu bramido soa bem variado, ora como o rugido de um monstro, ora como o barulho de uma multidão distante, ora como um canto polifônico, ora como a música de muitos instrumentos, sempre rico em variações. Os índios têm razão quando ouvem nisso tudo as vozes de seus demônios (Koch-Grünberg, 2006, p. 173)

Veremos mais adiante por meio de uma leitura comparada, como essas nuances aparecem.

2. VISUALIDADES MODERNAS

Na esteira da Revolução Industrial, mais exatamente no período entre 1810 e 1840, uma variedade de disciplinas se debruçou sobre a história da visualidade. A verdade da visão passou a ser estudada sobre a densidade e materialidade do corpo, segundo Crary (2001). O novo ritmo imposto pela sociedade industrial provoca um cruzamento entre “a produtividade fabril, a evolução nos meios de percepção e a ciência da percepção” (Crary, 2012;2013⁷ apud Veríssimo, 2019, p. 5). Na esteira dessa relação, a estrada de ferro surge para forjar intimidade física com o tempo, o espaço e o movimento, antecipando o princípio do cinema ao colocar seus passageiros a observar pela janela a paisagem em movimento através de uma moldura que não muda de posição. “Emolduradas”, e por desdobramento, mais sintéticas, as visualidades modernas ativariam sinergias diferentes no observador do que as imagens produzidas pelos Taulipáng e Arekuná, e indígenas amazônicos, mais metamórficas. Na mesma época, a cidade passa a ser arena para circulação de corpos e mercadorias, à troca de olhares e o exercício do consumismo, espaço onde a resposta individual se submete à audiência das massas, e surge o anseio de se fixar e representar instantes isolados, que perpassam a fotografia e o impressionismo.

As cidades, é claro, sempre foram movimentadas, mas nunca haviam sido tão movimentadas quanto se tornaram logo antes da virada do século. O súbito aumento da população urbana,... a proliferação dos sinais e a nova densidade e complexidade do trânsito das ruas... tornaram a cidade um ambiente muito mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no passado (Singer, 2001 apud Charney;Schwartz, 2001, p. 24).

Essa nova realidade dissemina a necessidade de uma rápida coordenação dos olhos e das mãos, exigindo novas capacidades ópticas e sensoriais do homem. Um sintoma social resultante do entranhamento das características que regulavam a racionalização “*do tempo e do movimento na esfera produtiva*” (Veríssimo, 2019, p. 5), assim como em diversas áreas da atividade social, que ressoavam naquele momento nas relações modernas, como destaca, Benjamin (1987, p. 169), “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”.

A *flânerie*, hábito de observar as pessoas de maneira incógnita na Paris do final do século XIX, que originou os folhetins policiais da época, dificilmente surgiria sem as galerias.

⁷ CRARY, Jonathan. Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012 e Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna. (T. Montenegro, trad.). São Paulo, SP: Cosac Naify, 2013.

Esses caminhos cobertos de vidro e revestidos por mármore, meio termo entre a rua e o interior de uma casa, formado por blocos de casas abrindo elegantes estabelecimentos comerciais, composta por passagens que mais parecem cidades, um mundo em miniatura, constituem o espaço ideal do *flanêur*, paragem predileta dos passeadores e fumantes, picadeiro ideal para o cronista e o filósofo social. Naquele momento, por ocasião da invenção do bonde, do trem e dos ônibus, o encontro de olhares imprime condição nova às relações sociais. Nunca antes, as pessoas tinham vivido uma situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio sem dirigir a palavra umas às outras. Esse novo regime subjuga os olhares a um novo choque, proporcionando a fabulação de personagens literários do submundo parisiense “não menos afastados da civilização que os selvagens” (Benjamin, 1994). Em *Séraphita*, Balzac fala de uma visão rápida cujas percepções, colocam em mudança súbitas, as paisagens contrastantes da terra à disposição da fantasia, e cita como exemplos dessa visualidade em choque na fabulação literária os romances de Cooper⁸ e a literatura parisiense da época, colocando-os na mesma chave criativa,

A poesia do terror, da qual estão cheias as florestas americanas, onde tribos inimigas se defrontam na trilha de guerra; essa poesia que serviu tanto a Cooper, presta-se assim, nos mínimos detalhes, à vida parisiense. Os transeuntes, os coches, as lojas de aluguel, um homem que se apoia a uma janela – tudo isso se interessa ao pessoal da escolta do velho Peyrade⁹ tão intensamente quanto um tronco, uma toca de castor, um rochedo, uma pele de búfalo, uma canoa imóvel, uma folha flutuante interessam ao leitor de um romance de Cooper (Benjamin, 1994, p. 39-40).

A arte literária de então, sintonizada com esse incômodo imposto aos olhares cruzados sem um motivo suscitado anteriormente, surgido apenas por uma nova disposição da distância entre as pessoas, oriunda das transformações urbanas ocorridas em Paris na primeira metade do século XIX, tratou de retratar esse choque, similarizando a atenção de um selvagem despertada em uma floresta americana ao mesmo vivido pelo *flanêur*, naquele momento. A visualidade dispendida a um determinado horizonte, portanto, se apresentaria como um disparador da fabulação.

O conceito da visão subjetiva, autônoma, desvinculada dos estímulos das sensações da natureza, se consolida. Nele, a visualidade se forja como um produto do funcionamento do aparelho sensorial do observador. Goethe foi quem primeiro observou que os conteúdos subjetivos da visão estão dissociados do mundo objetivo. O próprio corpo produziria fenômenos sem qualquer correlato externo. A experiência da visão se apropria dessa consciência sobre a

⁸ James Fenimore Cooper, autor de “O último dos moicanos”.

⁹ Personagem policial de romance de Honoré de Balzac

imagem e passa a explorar suas “capacidades”. Na perspectiva do observador, seus estudos transitam entre a observação lúdica da luz (de uma imagem) e sua reação na visão humana, utilizando uma prática comum na época, os experimentos ópticos dentro de uma câmara escura. Goethe, no entanto, subverte suas pesquisas.

Em vez de se debruçar sobre a comumente inversão da imagem proporcionada pela câmara escura, quando esta penetra por um orifício e é projetada ao contrário; seu intento se mira no estudo das cores. Depois de olhar fixamente para um orifício transpassado pela luz que invadira a câmara escura fecha-a repentinamente e vira seus olhos à outra face da câmara, mais enegrecida. Uma imagem circular surge na sua retina com o centro do círculo aparecendo desprovido de cor, mas de borda avermelhada. Depois de um tempo, o vermelho invade o centro tomando todo o círculo, que logo depois fica azul, até tudo se tornar escuro e sem cor. O experimento, que anuncia a disfunção e a negação da câmara escura como sistema óptico e figura epistemológica, aponta o quanto uma imagem, forjada pela luz, pode nos afetar fisiologicamente, “A subjetividade corpórea do observador, que foi excluída a priori do conceito de câmara escura, torna-se subitamente o lugar onde se funda a possibilidade do observador” (Crary, 2012, p. 72).

O que se apresenta importante no experimento de Goethe é a indivisibilidade dos dois modelos que antes eram apresentados como distintos e inconciliáveis. O primeiro modelo, desenhado no século XVIII, se embasa na nomeação do visível e sua aparente simplicidade no modo de proceder imposto pelas coisas observadas. O segundo modelo, adotado por Goethe, incorpora uma inversão fundamental ao colocar o observador em um papel de produtor ativo, afetado fisiologicamente pela imagem, “autônomo de sua própria experiência visual” (Crary, 2012, p. 73). A construção de correspondências e de reflexões na óptica, antes centrais nas teorias do conhecimento clássicas passam a deter apenas resíduos nos estudos de Goethe, com a concepção sobre a opacidade assumindo posição central na visão, “Se o discurso acerca da visualidade nos séculos XVII e XVIII reprimiu e ocultou o que ameaçava a transparência de um sistema óptico, Goethe sinaliza uma inversão e propõe a opacidade do observador como condição necessária para o aparecimento dos fenômenos” (Crary, 2012, p. 74).

Surge assim, uma nova forma de olhar e sentir o que se vê permitido pelas novas condições de vida, que atuam, segundo Xavier (2017), na transformação da sensibilidade, obrigando o homem moderno a aprimorar permanentemente seu equipamento orgânico. O corpo humano que antes fazia das máquinas um prolongamento seu, recodifica sua função e passa a dialogar com as próprias máquinas. Inerente a esse processo, o cinema nasce em 1895,

“[...] para espelhar esse fluxo de experiências, projetando na tela determinadas condições de percepção e contribuindo para a educação das sensibilidades” (Xavier, 2017, p. 76). A linguagem cinematográfica sedimenta, em sua dimensão sensorial-psicológica, um novo regime visual. Diante dessa nova perspectiva, teóricos passam a estudar como esse recente fluxo imagético atua na visualidade do observador moderno. Vejamos o que alguns teóricos escreveram sobre as virtudes e vícios contidos na imagem do cinema.

Para Metz (1972), o grande trunfo do cinema estaria no movimento contido em suas imagens. As formas dos objetos emprestariam seu arcabouço objetivo ao movimento, e o movimento daria consistência às formas. O cinema traria um índice de realidade suplementar em relação às outras expressões da arte pelo fato dos espetáculos da vida real serem móveis. O movimento daria aos objetos uma corporalidade e uma autonomia que o destacaria da superfície plana a que estariam confinados; o objeto se substancializaria; o movimento traria o relevo, que significaria vida. É o critério tátil, da “materialidade”, que dividiria o mundo em objetos e cópias. Mas como o movimento é “imaterial”, não se oferece à vista pelo tato, o “real” seria sedutoramente confundido com o tangível – que experienciaríamos como cópias, reproduções das representações dos objetos. “O segredo do cinema consistiria em colocar muitos índices de realidade em imagens que, embora assim enriquecidas, não deixariam de ser percebidas como imagem” (Metz, 1972, p. 28).

Canudo e Delluc, citados por Xavier (2017) acreditavam que a natureza da imagem cinematográfica fixaria o movimento das coisas, que deslocado para o enquadramento da tela permitiria a sua percepção dentro de uma nova óptica, reveladora de sua **essência escondida**. A sensação-emoção, base para tal reconhecimento seria também um movimento interior deflagrado em nós como ressonância dos movimentos múltiplos do próprio mundo. Na visão de Dulac, o cinema forneceria uma “psicologia do movimento”, que quando projetado na tela nos permitiria ver “os dramas e as belezas que nosso olho, objetiva impotente, não percebe” (Dulac, 1928¹⁰ apud Xavier, 2017, p. 80). O filme se estabeleceria como um microuniverso, um organismo explicitador, obedecendo a uma lógica impressa na própria vida. Um instrumento de ação, segundo Barreto (2017), para a ampliação da percepção do observador em relação ao mundo, com poderes de imprimir um novo modo de consciência e de conhecimento, apreciação e de representação. Esse achatamento das imagens percebidas opticamente, como um “ferro de passar”, segundo Bresson (2005), não as atenuaria, pelo contrário, exporia ângulos não

¹⁰ DULAC, Germaine. *Films visuels et invisibles, Le rouge et le noir*, número especial dedicado ao cinema, jul. 1928, nota 3, p. 37.

percebidos anteriormente, afloraria “interioridades” da subjetividade humana superficializando o que antes se mantinha íntimo.

Na ótica de Pasolini, segundo Xavier (2014), o entranhamento das imagens obtidas pelo aparato técnico do cinematógrafo com a vida moderna atingiria uma relação vital. O cineasta italiano definia a montagem no cinema como um exercício violento sobre as imagens, que operava, “como uma morte no seio da vida: delimita fecha os percursos” (Xavier, 2014, p. 76). O cinema se configuraria como uma espécie de real mortificado. Pasolini considerava que a ação expressa pelo homem só ganharia significado (no espaço da cultura e da história) depois de morta. A morte operaria numa síntese rápida da vida que lhe enviaria uma luz retroativa, uma seleção de pontos (editados pela montagem), construindo atos míticos e morais fora do tempo. Na tela da vida se reproduziria um virtual plano sequência infinito. A montagem atuaria no corte do fluxo contínuo da imagem em movimento. Seria uma espécie de registro do andamento do mundo em princípio aberto, transformando a combinação dos fragmentos (*morceau de vie*¹¹) em discurso para que em sucessão adquirisse um significado, completando o círculo da analogia. A escrita congelaria a fala, o cinema congelaria a visão. A operação da montagem cinematográfica conteria postura perversa, por fetichizar, isolar, fragmentar; e sadomasoquista, por violar e mutilar. Nessa semiologia da realidade, os mesmos desafios do cotidiano seriam enfrentados - “a imagem de um evento, em cada plano do filme, transfere para si as propriedades visíveis da situação tal como a experimentaríamos na vida real; [...] códigos que regem a nossa leitura do mundo social “a olho nu” estão também operando através da câmera [...]” (Pasolini, 1965;1967¹² apud Xavier, 2014, p. 76). A diferença entre a vida real e o cinema se daria pela montagem do filme, operação necessária e desejável, por mortificar e dar sentido, ao instaurar uma perspectiva, condição fundamental para uma narrativa.

O olhar de Pasolini descortina o quanto o cinema atuou amalgamado à visão do observador moderno. Filme, vida e morte se imbricariam em infinitas analogias. Nessa trajetória da fruição com a imagem manufaturada, o cinema surge como filho da ciência por ser capaz de ampliar a percepção do observador e da sua relação com o mundo, revelando certos ângulos que antes permaneciam invisíveis. O entusiasmo com a técnica do cinema nas primeiras décadas do século XX teria levado o cineasta Abel Gance a proclamar – “Shakespeare, Rembrandt, Bethoven farão cinema... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de novas religiões, sim, todas as religiões... aguardam sua ressurreição

¹¹ Pedaco de vida.

¹² PASOLINI, Pier Paolo. L’expérience hertique – langue et cinema. Paris: Payot, 1976.

luminosa, e os heróis se acotovelam às nossas portas...” (Gance, 1927¹³ apud Benjamin, 1987, p. 169).

Para além de suas virtudes, a imagem do cinema conteria também alguns vícios, segundo Bernardet (1980). No âmago da linguagem, haveria uma luta constante para manter ocultos seus aspectos artificiais, de maneira a sustentar essa impressão de realidade. Nos primórdios da sua invenção, o que se pregava era que o cinema reproduzia a vida tal como ela era, essa era a ilusão inicial. O homem não interferiria na criação de suas imagens. Sua mecânica eliminaria a necessidade de intervenção humana, assegurando sua objetividade e reprodução fidedigna da realidade. Existe, para Bernardet (1980, p. 20), um motivo manipulador por trás da definição, “A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a sua ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como verdade”. Ou seja, nesse discurso neutro lançado no início da invenção do cinema residiria intenções reais de poder, com intuito de tirar proveito da relação desejante, anotada por Veríssimo (2019), aplicada à percepção estabelecida entre um observador e suas visualidades. Intenção, que atuaria no preenchimento desse sentido de ausência, quando o observador não tendo acesso a todos os objetos de um campo perceptivo ao mesmo tempo, nem de toda as faces de um objeto de uma só vez, faz com que na percepção repouse dimensão de falta, que transborda para uma relação intencionada em revelar a ipseidade do objeto, sem, no entanto, encerrar o circuito desejante. Haveria “sempre mais para se ver, sempre algum aspecto oculto, na medida em que a assunção de uma perspectiva encobre outras” (Veríssimo, 2019, p. 7-8).

Com o tempo, essa noção do cinema como linguagem “neutra” vai se desanuviando e ganhando contornos políticos. Deleuze (2005) percebeu esse implacável poder das imagens do cinema. Para o filósofo, sua face sedutora conferir-lhe-ia forças ardilosas sobre a subjetividade de quem as produz como também de quem as vê, e seriam capazes até de erodir os mitos pessoais, tornando-os subservientes aos discursos contidos nas imagens. O diretor de cinema, do ponto de vista da cultura, ver-se-ia sempre perante um povo duplamente colonizado, por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornariam “entidades impessoais a serviço do colonizador” (Deleuze, 2005, p. 264). O autor (de cinema), portanto, não deveria tentar fazer-se etnógrafo do povo, nem tampouco inventar ele próprio uma ficção, pois esta ainda seria uma história privada, pelo fato de qualquer ficção pessoal, como qualquer mito impessoal, estar sempre ao lado dos “senhores”. Restaria aos produtores e

¹³ GANCE, Abel. Les temps de L'image est venu. IN: L'Art Cinematographique II. Paris, 1927. P 94-6.

receptores das imagens a possibilidade de se “dar ‘intercessores’, isto é, de tomar personagens reais e não ficcionais, mas colocando-as em condição de “ficcionar” por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. (Deleuze, 2005, p. 264). A afirmação de Deleuze (2005), baseada em seus estudos sobre o cinema, parida inicialmente no interior de uma sociedade industrial, ganha mais fundamento quando observamos as práticas de construções manipuladas das imagens **submissas** encontradas no campo publicitário e político. Estas exploram símbolos, arquétipos e narrativas mitológicas devidamente calculadas para penetrar no circuito desejante do observador.

Nesses vórtices significantes circulariam as imagens **submissas** impregnando a subjetividade do indivíduo com seus discursos colonizantes, tentando normatizar gradativamente a vida social. Adotamos como imagem **submissa** aquela que anterior ao momento de seu avistamento tem na sua formulação a manipulação de um fabulador, conteria um controle, uma reflexão antecipada, uma aparição planejada. Seria **submissa**, portanto, aos desejos de quem a manipulou antes de aparecer. Revela-se como uma dobra, elaborada a partir do imaginário social de seu criador, concentrando tempos, estéticas, carregando mensagens devidamente estudadas. Ou seja, inculcaria discursos políticos.

Todos esses vícios e virtudes do cinema, no entanto, não desvanecem seu poder de emocionar e provocar reflexões sobre o mundo por ângulos orquestrados, com discursos, plasticidade e ritmos feitos para provocar novas visões sobre as relações sociais modernas. Sua capacidade de aglutinar outras expressões da arte, como a pintura, a dança, a música, a literatura, a fotografia, o circo e o teatro num mesmo espaço visual o tornou um veículo poderoso de comunicação de massa. A mágica da sala escura foi e ainda é capaz de produzir reflexões profundas sobre a existência humana. Suas ferramentas de montagem permitem truques, que lhe permitem surpreender. A aliança com a música principalmente, com possibilidades de reprises infinitas, entrega-lhe um alto poder de convencimento. No filme *Macunaíma*, como veremos mais adiante, a técnica permitiu um mesmo ator protagonizar dois papéis na mesma história e um mesmo ato dramático ocorrer em dois espaços. O repertório visual moderno, porém, não se contenta somente com esse estado de exibição, quando a imagem se apresenta em altar. Transborda para outras formas “desavisadas”, atingindo um estágio açodado, que têm desequilibrado a balança dos vícios e virtudes das imagens em circulação no meio cultural.

Barthes (2001), detectou a indiferença como resultado da fruição entre um observador e uma reprodução fotográfica, fruto dessa extravagância contida nas imagens em

circulação. Para exemplificar seu ponto de vista, cita a exposição de fotos-choque realizada pela tradicional Revista Match francesa, descrita por Geneviève Serrou, em seu livro sobre Brecht. Composta por imagens que buscavam chocar por sua violência, pelo seu horror, ao exibir imagem da execução de comunistas guatemaltecos, o filósofo ressaltou a indiferença do observador diante da foto. Exposto a tamanha manipulação pelo fotógrafo da imagem, que teria “tremido por nós, refletido por nós, jogado por nós”, o observador ver-se-ia diante da imagem despossuído de sua capacidade de julgamento. Não haveria história na imagem, não haveria possibilidade de se inventar um acolhimento para aquela comida sintética já perfeitamente assimilada pelo seu criador. A imagem *submissa* à modulação discursiva do fotógrafo escapa ao efeito de choque desejado. “Não basta que o fotógrafo nos signifique o horrível para que o sintamos” (Serreau, 1960¹⁴ apud Barthes, 2001, p. 67).

Outros exemplos de imagens captadas sobre um instante de impacto superficial, quando não nulo referem-se às fotos que ilustram o voo de um jogador de futebol, o salto de um esportista ou a levitação de objetos em uma casa assombrada. Para o filósofo francês, esse tipo de imagem pareceria gratuito e intencional demais, fruto de um desejo incomodativo propiciado pela linguagem fotográfica. Seriam imagens perfeitas que não produzem nenhum efeito no observador, apenas o tempo de sua leitura instantânea. A percepção da imagem não perturba, não ressoa, não desorganiza a consciência de seu observador. A visibilidade perfeita da cena tem sua recepção fechada rapidamente logo após a leitura de seu signo puro. A sua informação dispensa o observador de receber em profundidade o escândalo da imagem. Estaria ela reduzida ao “estado de pura linguagem” (Barthes, 2001, p. 68).

A pintura também congelou esse instante culminante da história, segundo Barthes (2001), só que com mais sucesso que a fotografia. Pintores do Império francês retrataram Napoleão Bonaparte estendendo o braço sobre o campo de batalha amplificando o signo instável da cena. Algo que o cinema teria conseguido com maestria ainda maior ao majorar a imobilidade do inapreensível e culminar na fotogenia, espécie de obstinação da expressão, também chamada de retórica, que acrescentaria desafio perturbador e arrebatador no observador da imagem num entusiasmo menos intelectual do que visual por prendê-lo “à superfície do espetáculo, à sua resistência óptica, e não imediatamente ao seu significado” (Barthes, 2001, p. 69).

As foto-choques seriam “falsas” por estarem situadas entre um fato literal e um fato majorado. Seriam intencionais demais para serem fotografia e excessivamente exatas para

¹⁴ SERREAU, Genevieve. Brecht. França: Arche Editeur, 1960.

configurarem como pintura, faltar-lhes-iam simultaneamente o escândalo da literalidade e a verdade da arte. Muito signo puro. Pouca ambiguidade. O natural dessas foto-choques, privadas simultaneamente de seu canto e da sua explicação, obrigaria o espectador a uma interrogação violenta lançando-o a um julgamento elaborado por si mesmo sem o embaraço da presença demiurga do fotógrafo.

Outro efeito proveniente da saturação das imagens em circulação, na qual a consciência sobre a imagem se descola devido a um excesso contido na técnica, surge em paralelo a esses efeitos vazios das foto-choques. Diante de um mundo sem totalidade (e aqui podemos conectar aos termos usados por Barthes: sem literalidade e ambiguidade, apenas signos puros), apenas um conjunto de clichês seria capaz de reagrupá-lo. Foi o que observou Deleuze (2005), ao enxergar a existência de clichês espalhados por meio de uma realidade dispersiva e lacunar. Isso se daria por meio do fervilhamento de personagens do cinema com interferência fraca, com capacidade de se tornarem principais e voltarem a ser secundários, slogans sonoros e visuais típicos de tempos encontrados na atualidade das telenovelas com seus acontecimentos sociais e políticos, de entrevistas e canções, ou quando o olho da câmera adota o olhar subjetivo de um terceiro qualquer, que não é identificado entre os personagens. Seriam estas imagens flutuantes, clichês anônimos que circulam no mundo exterior, e que penetram no sujeito forjando seu mundo interior, de modo tal que cada um só possua clichês psíquicos dentro de si. Clichês físicos, ópticos e sonoros, que se alimentariam mutuamente na relação com outros observadores permeados por clichês. Esse círculo açodado, de consciência miserável, seria necessário para que as pessoas passassem a suportar a si mesmas e ao mundo.

Rancière (2014), citando Debord, autor do livro “A Sociedade do Espetáculo”¹⁵ escreveu sobre a possibilidade de haver um processo dialético atávico à montagem política das imagens. Uma delas deveria “desempenhar o papel da realidade que denuncia a miragem da outra” (Rancière, 2014, p. 85). Toda imagem-denúncia, com perspectiva política, passaria a ser inapta por mostrar uma realidade intolerável demais para ser proposta no modo imagem, não pela impropriedade do fato retratado, mas por fazer parte do mesmo regime de visibilidade daquela realidade adepta do espetáculo, que ora exhibe “sua aparência brilhante, ora seu avesso de verdade sórdida” (Rancière, 2014, p. 84). Nesse ambiente imagético sistêmico, existiria uma cumplicidade entre quem olha e quem exhibe a imagem.

Na visão de Debord, lembrado por Rancière (2014), todo espetáculo se apresentaria como uma inversão da vida. A imagem propagada pela máquina como espetáculo estaria

¹⁵ DEBORD, Guy. A Sociedade do espetáculo. Brecht. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

separando a vida de nós mesmos, seriam imagens mortas, diante de nós, contra nós. Isso incluiria a imagem dos governantes, dos astros de cinema, dos modelos de moda, das starlets, dos modelos publicitários, dos consumidores de mercadorias e imagens. Todas essas imagens mostrariam uma mesma realidade intolerável ao desviar a nossa vida para uma miragem. A cumplicidade se completaria quando, a única coisa a fazer parecesse “[...] opor a ação viva à passividade da imagem” (Debord apud Rancière, 2014, p. 86). Debord, porém, para fazer sua crítica, se utiliza das imagens do cinema, fazendo da tela o teatro de um jogo estratégico entre a imagem, a ação e a palavra. Em seu filme baseado no livro “A Sociedade do Espetáculo”, por acreditar que toda imagem mostrada inverte a vida tornando-a passiva, bastaria então “virá-la” para desencadear o poder ativo que ela desviara. Ao inserir em seu filme trechos de Errol Flynn, um dos ícones de Hollywood e da extrema direita americana, no papel de general Custer, arremetendo em combate para ilustrar tese sobre o papel histórico do proletariado, Debord contraria o sentido da imagem para construir uma crítica contra o império do espetáculo, ou seja, inverte o que se apresentaria por conceito já invertido. Tais representações pela imagem, não seria somente um ato de produzir uma forma visível; mas sim o ato de dar um equivalente composto,

coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo ou do cineasta. É sempre uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez. E a voz não é a manifestação do invisível, em oposição à forma visível da imagem. Ela também faz parte do processo de construção da imagem (Rancière, 2014, p. 92)

Para além das dualidades do cinema na subjetividade moderna, o rápido desenvolvimento de variadas técnicas de computação gráfica nas últimas décadas estaria reconfigurando as relações entre o sujeito que observa e os modos de representação (Crary, 2012). As imagens geradas por computador anunciariam um novo horizonte visual, fabricado e onipresente, radicalmente diferente do proposto pelo cinema, a fotografia e a televisão, que predominaram até meados da década de 70. Essas mídias analógicas até então correspondiam aos “comprimentos de onda ópticos do espectro e ao ponto de vista, estático ou móvel, localizado no espaço real” (Crary, 2012, p. 11). Segundo Crary (2012), com a evolução do design na computação gráfica, da holografia, dos simuladores de voo, da animação computadorizada, do reconhecimento automático de imagens, do rastreamento de raios, do mapeamento de texturas, do controle dos movimentos (*motion control*), dos capacetes de realidade virtual, das imagens de ressonância magnética, dos sensores multiespectrais, a visão

estaria se deslocando para um plano dissociado do observador. Tais tecnologias emergentes de produção de imagens imprimiriam modelos dominantes de visualização alinhadas aos principais processos sociais e institucionais, lançando a visualidade, cada vez mais, em um terreno cibernético e eletromagnético, “em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam e são consumidos em escala global” (Crary, 2012).

Vivendo em meio a esse açodamento imagético, agora atraída pelo celular, a visualidade moderna estaria tornando, na visão do filósofo Byung-Chul Han (2021), os objetos descartáveis. O circuito desejante caminharia para um anseio das “não-coisas” construídas sobre informações e dados. Diante de um hiperconsumo imagético, de circulação incessante, datassexuais obstinados com suas próprias imagens estariam surgindo, preocupados em compartilhar sua vida pessoal resultando numa perda gradual das coisas queridas e do enfraquecimento dos rituais. A multiplicação nas redes sociais de perfis pessoais como Facebook, Instagram, LinkedIn, TikTok, Youtube, o surgimento do conceito de mundo sintético, como o metaverso e Second Life, ambiente computacional expansivo que copia o mundo físico “construído, ampliado e aperfeiçoado por humanos e mantido armazenado e gerado por computadores conectados ao ciberespaço” (Pereira, 2009, p. 66) onde avatares, simulacros de observadores reais interagem em mundo erguido sobre imagens; todas essas situações que substituem os objetos reais por virtuais, de paisagens captadas na realidade por horizontes recriados artificialmente estariam proporcionando gradativamente um descasamento do ser humano com sua atmosfera, alterando sua compreensão do espaço real. Os lugares estariam em risco, “o que significa dizer que sua continuidade ou sua permanência como são está ameaçada” (Marandola Jr., 2017, p. 35). A mediação que as imagens **submissas** impõem, mesmo que permita vê-lo em seus mínimos detalhes, vem suplantando o estabelecimento de uma relação de intimidade sensível com o mundo real.

Essa perda da importância dos objetos (e de sua tradição, como bem reparou Benjamin), antes físicos, agora digitalizados, que segundo Han (2021) dariam tranquilidade à vida, estaria levando o sujeito à depressão. Os celulares configurar-se-iam nos dias de hoje como um instrumento de subjugação, funcionando como um rosário. Agiriam dentro do mesmo discurso do cinema em seus primórdios, o da naturalidade, mas agora não mais pela não interferência do sujeito no manuseio do cinematógrafo, e sim o contrário, pelo seu uso possível a qualquer tempo e lugar, como se este fosse uma extensão natural do corpo. “A dominação se torna completa no momento em que se apresenta como liberdade” (Han, 2021, s.p).

Na esfera dos estudos históricos da percepção da imagem não cabe, por sua vez, tão somente descrever as características formais de uma época, mas, igualmente, as convulsões sociais que se exprimem e passam a adquirir contornos de perturbação social. Nesse contexto, importante mencionar a interferência da tela como fator de atenção e interposição entre a relação do adulto com a criança, seccionando a possibilidade de uma atenção partilhada. Sua luminosidade e estrepitosidade absorveria a atenção da criança, bem como do adulto esvaindo o afeto dos pais para outras direções. Os laços, que a criança estaria a tecer passam a ser cortados de modo recorrente, as deixando vulneráveis ao seu efeito hipnotizante. Instala-se, segundo ele, “uma lógica de repetição traumática, segundo a qual o que eu temo me atrai. O que me rouba a atenção é o que vai chamar a minha atenção, é para onde eu me dirijo. No que me torna inconstante, é onde vou buscar minha constância”, escreve Veríssimo, citando Türcke (2016, p. 77).

Diante de tamanho açodamento imagético e conturbação social, a visualidade estaria sofrendo uma hipertrofia da dinâmica vital da atenção, conforme anota Minkowski, citado por Veríssimo (2019). Uma “distratibilidade, uma descompensação dos movimentos oscilatórios finos da distração” (Veríssimo, 2019, p. 7) se originaria deste percurso de aproximação entre o homem e a máquina, num processo de desvitalização da atenção, desdobramento da repetição monótona e acelerada da linha de montagem. Emergiria desse processo um olhar oscilante, em pêndulo permanente entre a cadência de uma parada do olhar para o destacamento do objeto percebido, e outros objetos da imagem, ou partes do mesmo ainda não percebidos. Seu emblema se constituiria em uma dispersão concentrada, ou seja, uma concentração da atenção sobre aquilo que a desgasta. Diante desse movimento reiterado, a visualidade do observador acabaria por comprometer sua capacidade em “recolher-se” para a produção de uma consciência íntegra sobre a imagem. Mais distraído, o sujeito se veria derrapar para órbitas mais distantes de seu núcleo de compreensão, espaço onde as informações contidas na imagem são processadas e conferidas se fazem mais ou menos sentido para si. As análises de Waldenfels (2010) nos ajudam a compreender esse jogo de forças. Durante a atenção, segundo o fenomenólogo, ocorreria um acontecimento duplo. Parte dela seria inicialmente suscitada por algo que nos impressiona, que nos leva a prestar atenção, que nos afeta. “Neste sentido o ‘eu’ é referido como instância concernida, a qual algo acontece, ou aparece” (Waldenfels, 2010¹⁶ apud Veríssimo, 1999, p. 6-7) para depois ser dirigida a um segundo plano, quando evidencia-se a resposta que damos ou nos recusamos a dar àquilo que aparece.

¹⁶ WALDENFELS, Bernhard. Attention suscitée et dirigée. *Alter: Revue de Phénoménologie*, 2010, p. 33-44.

É em meio a essa perspectiva, a de um observador afetado pela avalanche imagética iniciada pela fotografia e pelo cinema, que Benjamin (1985) enxerga os “efeitos de choque”. Para Benjamin (1985), o cinema imprimiria metamorfoses profundas no aparelho perceptivo. Sua reflexão parte da comparação entre a recepção da imagem exibida pelo cinema e por um quadro. Uma tela se move, a outra não. O quadro permitiria ao observador uma contemplação em tempo das ideias se associarem, o que não ocorreria diante de um filme. No cinema, assim que o observador percebe a imagem, logo ela já não é mais a mesma. As ideias são interrompidas a todo momento. Esta sucessão de imagens, que exigiria sempre interceptação de uma atenção aguda, desencadearia os **efeitos de choque**. No cinema, na sua opinião, residiria “[...] a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos” (Benjamin, 1985, p.192) com as quais se confrontaria o homem contemporâneo. Constatação que em certa parte profetiza os males que essa sobrecarga de imagens em circulação tem causado na subjetividade moderna. Um percurso que parece não ter fim, quando se percebe a obsessão ancestral do homem em registrar os acontecimentos da vida por meio da impressão da imagem. Desde as pinturas rupestres; da gravação em pedra, no bronze, em ouro, no mármore, em uma tela ou escultura, na arquitetura (em alto e baixo relevos), na cerâmica ou joalheria, o homem sempre se mostrou refém desse desejo em retratar sua existência para além da morte, inicialmente por um valor de culto, segundo Benjamin (1987) com as imagens produzidas prestando-se a uma fruição mágica e posteriormente com a valorização da sua exposição, por um valor mercantil; até desembocar na invenção do cinema. Um desejo secular definido por Manonni (2003, p. 405)), diretor da Cinemateca Francesa, como “Um olho cujas pálpebras se vão erguendo lentamente ao longo dos séculos, para finalmente se abrirem de todo sobre o mundo”, quando se refere ao nascimento do cinema. Nessa conjuntura desejanste, de fundo religioso e econômico, que marcaria definitivamente a história da arte, o quadro de Velásquez, “As Meninas”, prenuncia, no “fio” invisível encontrado nos olhares sutis das personagens retratadas, a preponderância da visão sobre os outros sentidos humanos. A trama de olhares, no interior da corte espanhola, enreda as figuras em um cosmos social, no qual as hierarquias de poder se estabelecem em cada linha da visão, incorporando também o observador da tela, independentemente de sua época, nesse enredo. Foucault (2000) conseguiu descrever 84 expressões oriundas do olhar encontradas na pintura¹⁷.

¹⁷ Lança um **olhar** em direção ao modelo / mão hábil está pendente do **olhar** / para o espectador que no momento **olha** / aos **olhos** do espectador / emerge aos nossos **olhos** / o pintor **olha** o rosto / Nossos **olhos** / nosso **olhar** se furta / sob nossos **olhos** / o pintor **olha** / **olhos** sobre a tela / **olhos** do pintor / os que **olhamos** / **olhamos** um quadro / **olhos** que se surpreendem / o pintor só dirige os **olhos** para nós / acolhidos sob esse **olhar** / O **olhar** do pintor / o que **olha** e o que é **olhado** / **olhar** que traspassa / relação dos **olhares** / **olhos** remete a uma outra direção / **olhar** soberano / os **olhos** do artista / campo de seu **olhar**

Seria nesse ambiente de muitas camadas, que as visualidades modernas com signos rearranjados refletiriam hoje seus discursos pulverizados e em constante disputa, onde as atenções se acenderiam e os devires-outros contemporâneos se forjariam. É bom lembrar que todos os três autores, que fabularam sobre o mito Taulipáng e Arekuná; Koch-Grünberg, Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade escaparam dessa avalanche imagética atual, mas em intensidades variadas vivenciaram as influências do choque de imagens provocado pelo cinema

Figura 3 – “Las Meninas”, Diego Velásquez (1656) gerado por I do programa Adobe Firefly



Fonte: IA do programa Adobe Firefly.

tecnologia que passou a atuar substancialmente nas características da visualidade moderna. Faz-se, porém, importante, conhecer o repertório sensível dos narradores cada qual atingido pelas influências sociais de seu tempo e espaço, ilustrada brevemente por esse estudo; bem como suas visualidades aparentes pinçadas de suas obras e de autores que se debruçaram sobre suas vidas,

/ os **olhos** do pintor / aos **olhos** do modelo / pois ninguém o **olha** / Sob o **olhar** do pintor / **olhamo-nos** **olhado** / visíveis aos seus **olhos** / mas ninguém o **olha** / onde seus **olhares** têm para ver / nenhum **olhar** capaz de apossar-se dela / seu **olhar** imóvel / fora de todo **olhar** / **olhar** reto diante delas / coisa aos **olhos** de todo espectador / O pintor **olha** / figuras que **olham** o pintor / o pintor **olha** / que os **olhos** descortinam / espaço onde se **olha** / aquilo que é **olhado** / todos os **olhares** / todos os **olhos** do quadro / o **olhar** do pintor / o **olhar**, a palheta e o pincel / os **olhos** / o **olhar** do pintor / **Olhares** que por ela passam / o **olhar** / dois **olhos** da criança / que **olha** / a aia **olha** para a princesa / lá onde já **olham** o pintor e a princesa / personagem **olha** em frente / o **olhar** do pintor / o **olhar** da infanta / **olhar** no fundo do espelho / **olhar** da criança / Lá de onde **olhamos** / personagens do quadro **olham** / cujos **olhos** elas são oferecidas / **olha** a cena / **olha** e é **olhado** / não **olha** nem se mexe / primeiro **olhar** lançado ao quadro / espetáculo-de-**olhares** / **olhar** respeitoso / Seus **olhos** que se mostra a princesa / **olhar** da infanta / **olhar** do modelo / **olhantes** / todos **olham** no primeiro plano / o que falta a cada **olhar** / o **olhar** que organizou / **olhar** do pintor / espectador quando **olham** / os **olhares** aos quais ela se oferece / daquele a cujos **olhos** ela não passa de semelhança” (FOUCAULT, 2000, p. 3-10).

de maneira a espelhar melhor o caminho percorrido por cada um, entre a sua visualidade e a fabulação do mito de Macunaíma.

3. CONTEXTO DAS VISUALIDADES DOS NARRADORES DE MACUNAÍMA

3.1. Os Taulipáng e Arekuná

O mito de Macunaíma, criado em tempos imemoriais pelos Taulipáng e Arekuná, não sofreu qualquer influência do cinematógrafo, inventado pelos Irmãos Lumière, em 1895. Não há relatos de contato entre os povos e o cinematógrafo antes de 1911, quando Koch-Grünberg passou por suas terras em expedição científica. Habitantes da porção norte da região de campos e serras do estado de Roraima, em área fronteira com a Venezuela e Guiana Inglesa, os povos ocupam parte das Terras Indígenas São Marcos e Raposa Serra do Sol e se auto-designam Pemon, termo que significa “povo” ou “gente” (Andrello, 1993, p. 10). Denominados erroneamente como Yarikúna, Arekuná ou Alekuná pelos Wapischána, a alcunha vigorou entre os pesquisadores até Koch-Grünberg descobrir o verdadeiro nome do povo, após perguntar a um indígena como se autodenominavam entre eles - Taulipáng.

Os primeiros contatos do homem branco com os indígenas da bacia do Rio Branco ocorreram no final do século XVIII, quando o governo português estabeleceu aldeamentos indígenas na região. Sem sucesso em restringir os indígenas a áreas pré-determinadas, em 1787, o governador da então capitania de São José do Rio Negro, introduz a pecuária na região, com o objetivo de aproveitar a existência das suas pastagens naturais, cultura que ao longo de 100 anos viria a triplicar com a utilização da mão de obra indígena, se transformando na principal economia da região. Os Taulipáng, Macuxis e Wapichana teriam enfrentado todo tipo de escravidão ao longo do século, pela extração da madeira, nos seringais, nas fazendas de gado, na roça ou na economia doméstica, segundo Pedro, um dos antropólogos responsáveis pelo estudo que demarcou a Reserva Raposa Serra do Sol, em Roraima

Trabalhavam em regime de semiescravidão enquanto os brancos iam tomando seu território tradicional. Aldeias inteiras eram expulsas de suas áreas. Muitos padeceram e outros foram reunidos em repositórios humanos vistos como uma estratégia “humanitária” do governo brasileiro para evitar a dizimação total dos indivíduos indígenas, (Taurepang [et al], 2019, p. 60).

No final do século XIX, a região vira destino de inúmeras missões religiosas, que tinham por objetivo a catequese dos indígenas. Entre estas, está a missão adventista comandada por Davi Pacing, que prega o movimento Aleluia. Pacing obtém relativo êxito, ao conseguir atrair um número expressivo de adeptos entre os indígenas, até sua morte. Contam os Taurepang que ele fora vítima de feitiçaria Ingarikó, pelo fato deste povo se recusar a abandonar

a poligamia. São, portanto, povos envolvidos por áreas de mata fechada e por savanas, como também acoçadas por outros “deuses”.

Antes do contato com Koch-Grünberg estabelecido em 1911, os criadores do mito de Macunaíma, nunca haviam vivenciado qualquer tipo de experiência cinematográfica. Há diversos relatos do cientista alemão descrevendo pequenas experiências visuais dos indígenas com os aparelhos e livros que levava na bagagem. Em determinada passagem, as crianças têm contato com uma lente de aumento, livro com ilustrações de animais da África (elefante, camelo, girafa) ampliando dessa maneira o repertório visual da aldeia. São, portanto, portadores de uma visualidade panóptica, mediada por uma atenção viva, desprovida de qualquer reducionismo geométrico, sofisticada apenas quando adentram nas viagens oníricas dos sonhos e das alucinações proporcionadas pelas substâncias entorpecentes da floresta como já tratado em capítulo anterior deste estudo.

3.2. Theodor Koch-Grünberg

Figura 4 - Mayuluaípu (Taulipáng) e Koch-Grünberg



Fonte: O Estadão (2023)¹⁸

¹⁸ Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/viagem-do-alemao-theodor-koch-grunberg-a-roraima-revela-o-mito-de-macunaíma/>. Acesso em: 04 abr. 2024.

Koch-Grünberg (1872-1924) possuía 23 anos quando os Irmãos Lumière, em 1895, inauguraram historicamente o cinema. Fazia parte de uma elite empobrecida, os *Bildungsbürgertum* – “burguesia de educação ou de formação, que era composta principalmente por profissionais autônomos do baixo clero (sobretudo da igreja Luterana) e de servidores públicos” (Frank, 2005, p. 563). O *Bildungsideal* visava o aperfeiçoamento sistemático (consciente e constante), da Seele (alma, espírito) pela dedicação ao trabalho, o estrito autocontrole (disciplina e austeridade) e os estudos continuados (leitura). Apesar de se considerarem elite, não faziam em contraste com o povo, mas sim em função dele, o que os diferenciava, pelos ideais liberais e humanistas. Entre 1898 e 1900, participou da expedição de Herrmann Meyer ao Xingu; e quando voltou à Alemanha, se aperfeiçoou em estudos americanistas com Karl Von Den Steinen e Eduard Seler, no Museu Etnológico de Berlim. No ano seguinte, em 1902, Koch-Grünberg finalizou doutorado na Universidade de Würzburgo, com uma tese sobre a língua Guaikuru, mais filológica que etnográfica. Foi somente depois de sua segunda viagem ao Brasil, em 1903, pelos principais afluentes do rio Negro e do Japurá, quando publicou na Alemanha dois livros com o resultado de sua viagem apresentando uma infinidade de valiosos dados etnográficos, geográficos e lingüísticos e farto material de artefatos indígenas, que ganhou projeção como etnógrafo. Vale ressaltar, a ocorrência de um salto em sua atenção científica quando amplia seu olhar inicialmente forjado como etnólogo para a etnografia.

Percebe-se aqui um viajante proveniente de uma rígida educação familiar, baseada em princípios luteranos e com um forte repertório acadêmico apurado pela conhecida disciplina científica alemã, como percebem Nádia Faraje e Paulo Santilli, autores da introdução feita pela edição traduzida por Cristina Aberts-Franco, da obra de Koch-Grünberg (2006), sobre a qualidade de suas anotações, “São dados registrados com minúcia quase obsessiva, como se tivesse a ambição de captar o movimento da vida, a cor dos dias e das estações. Por isso, queixasse até mesmo de seus filmes fotográficos, em preto-e-branco [...]”, (Koch-Grünberg, 2006, p. 11). Em sua bagagem de viagem, Koch-Grünberg carregava telescópio, barômetro, termômetro, binóculo, teodolito, máquina fotográfica, lupa, relógio, cinematógrafo e fonógrafo, aparelhos considerados mágicos pelos indígenas; todos eles criados para medir, ampliar e gravar dados sobre os povos, a paisagem e os costumes, sem esquecer de seus cadernos de anotações. Todo esse aparato técnico refletia-se na sua visualidade sobre o mundo, muitas vezes emoldurada, como ele mesmo revela, “É um **quadro** (grifo do autor) pitoresco ver os homens agachados à noite ao redor do grande moquéim [...], o clarão bruxuleante do fogo brincando sobre seus

corpos nus, [...] num tom avermelhado” (Koch-Grünberg, 2006, p. 214). Em outra ocasião, o etnógrafo descreve mesmo olhar enquadrado, “O rio, aqui, é muito largo e repleto de altas rochas de xisto macáceo, que se elevam, escuras, da espuma branca da ressaca. Um **quadro** cheio de selvagem romantismo” (Koch-Grünberg, 2006, p. 167). Esse “afunilamento” da imagem pelo olhar só se apresenta possível por repertório imagético adquirido anteriormente quando o comparamos ao olhar indígena, desprovido dessas sínteses. Afirmações, que sofreram, podemos supor, influência da fotografia, técnica que o cientista alemão praticava com mais regularidade, que o incipiente cinema.

Uma outra conotação percebida na atenção de Koch-Grünberg denota sua preocupação com a informação contida na imagem. Pinçada inicialmente pelos olhos na paisagem e posteriormente mediada pelos aparelhos, a imagem que buscava, fazendo jus ao motivo de estar ali, deveria conter informações novas, desconhecidas, baseada em uma consciência de relações intencional de um saber em estado puro. Por esse motivo mesclava a imagem que recepcionava, entre uma primeira observada a olho nu e outra mediada pelos aparelhos que trazia na bagagem, como podemos perceber em sua reclamação sobre o processo de gravação cinematográfica durante a expedição: “Apesar de observarmos fielmente cada instrução, o filme já emaranha após poucos metros de uso. [...] Essa gente bondosa resiste pacientemente [...] até que eu tenha posto um estojo novo” (Koch-Grünberg, 2006, p. 94). Entender o processo de registro em suas minúcias era, portanto, uma necessidade para o sucesso das suas pesquisas.

Uma outra imagem também o penetrava, esta, porém, antropofagicamente produzida por sua subjetividade a partir do seu entorno. Em determinado momento de sua viagem, a parede pintou com traços similares ao dos indígenas vários motivos na parede da casa de barro “[...] Pode-se ver anta, veado, uma enorme onça pintada, [...] e, por fim, desenho a mim mesmo, [...], na mão direita o inseparável fahéta (papel, livro), na esquerda a arakusá, a espingarda” (Koch-Grünberg, 2006, p. 307). Depois do feito, o etnógrafo alemão revelou o desejo de seu testemunho artístico ser encontrado no futuro por algum pesquisador que passasse por ali. Curioso é perceber a existência de relatos do etnógrafo sobre os sonhos dos indígenas, mas não sobre os seus sonhos. Em nenhum momento tal imagem o sensibiliza ao ponto de merecer um registro. Uma visualidade despercebida em seus relatos.

3.3. Mário de Andrade

Mário de Andrade nasceu em São Paulo, em 1893, dois anos antes do nascimento do cinema. Cresceu em sobrado da família localizado no Largo do Paissandu, espaço central da cidade, “era uma pracinha simples, cercada por comunidade eclética: residências familiares, pensões (uma de tolerância, como se dizia), um quiosque, um ponto de tálburis, boteco, uma padaria e o Salão Lyra [...]” (Tércio, 2019, p. 25). São Paulo, na virada do século possuía 240 mil habitantes, 20% imigrantes europeus, na sua maioria italiana. Um cotidiano marcado pela lentidão, noites silenciosas, ruas estreitas de paralelepípedos e mal iluminadas por lampiões a gás. A transformação desse cotidiano insípido iniciou-se em 1900, com a inauguração dos bondes elétricos, que chegaram para substituir os anteriores, puxados por parselhas de burros, “representou o início da era da velocidade, decorrente do avanço técnico, ainda antes dos automóveis” (Tércio, 2019, p. 26). O menino Mário de Andrade, portanto, presenciou as transformações urbanas radicais por qual passou a cidade de São Paulo com a chegada da *Light*, e da eletrificação dos serviços públicos.

Em 1904, aos 11 anos, ingressa no Ginásio de Nossa Senhora do Carmo, administrado pelos Irmãos Maristas, para cursar aulas em período integral de disciplina rígida aplicada pelos professores franceses, belgas e brasileiros. No mesmo ano, faz sua Primeira Comunhão, na Igreja do Carmo. Com um pai distante, apresentava-se um menino sensível, de baixa autoestima ampliada pelo bullying sofrido no colégio,

[...] não tenho confiança em nada de mim. É uma tortura de que minha família tem culpa. Tanto que ela me acabrunhou de desprezos e conceitos depreciativos na infância que ficou este homem com incapacidade absoluta de se julgar (Andrade, 1924, p. 220-223).

Entre os familiares possuía imagem de esquisito, desorientado, situação que fingia ignorar, mas que no íntimo o deixava ressentido. Sua timidez, no entanto, contrastava com a inventividade. Desenhava bem e tinha apreço por inventar palavras. Assim como o pai, escrevia pequenos poemas. Aos 14 anos se filiou à Conferência de São José, irmandade de leitos da Sociedade São Vicente de Paulo dedicada à prática da caridade. Em paralelo, devorava os livros da Biblioteca Pública do Estado, principalmente os de literatura. Depois de ganhar um caderno de contabilidade do pai, usou-o “[...] para colar artigos, notícias e reportagens recortados de revistas e jornais. [...] Deu a esse álbum de recortes o curioso título de “A batalha das notas” (Tércio, 2019, p. 34), demonstrando seu pendor para a bricolagem. Os recortes eram divididos conforme a área de conhecimento: literatura, música (ambas predominantes), Filosofia, Ciências, História Universal, Geografia, Estatística, Pintura e Escultura. Abria cada capítulo

com uma página de anotações, onde fazia um resumo de sua opinião e eventuais lembretes. Nesse período adquire hábito que o seguiria por toda a vida, a leitura de livros e revistas com um lápis ou caneta à mão. Aos 17 anos começa a frequentar o Curso de literatura, no Ginásio de São Bento, ocasião em que acessa um acervo de livros ainda mais eclético, e passa a estudar no Conservatório Dramático e Musical para aprender piano. Com uma vida agitada dividida entre o colégio, a igreja e a vida cultural da cidade, dois anos depois, junto com um grupo de empresários, jornalistas e personalidades funda a Sociedade de Cultura Artística, primeira entidade a promover concertos, balés, saraus lítero-musicais, conferências e peças teatrais. Enquanto isso, na Itália e em outros países europeus surge o Futurismo, movimento de vanguarda literária, o qual Mário de Andrade encontra certo eco, e que causa rebulição, desde 1909, quando o manifesto do poeta italiano, Filippo Tommaso Marinetti sai publicado, na França. “Os futuristas detestavam tudo que para eles era velho e passado - museus, bibliotecas, tradições, academias, até o luar - e eram deslumbrados com as novidades do novo século: as multidões, a velocidade, o automóvel, a máquina [...]” (Tércio, 2019, p. 47). Propunham “palavras em liberdade” (Tércio, 2019), com associação livre de ideias em ritmo telegráfico. Ideias traduzidas na própria morfologia da cidade de São Paulo, que de uma cidade pacata e insípida, se transforma em uma capital com ares metropolitanos pelo crescimento urbano vertiginoso e a chegada incessante de imigrantes europeus. Em 1917, Mário de Andrade via-se em outro mundo. Perto de sua casa, entre as ruas XV de novembro, Direita e São Bento se formava o triângulo nervoso da cidade. Nesse perímetro estavam os bancos, as redações de jornais, os melhores bares, restaurantes, lojas e cinemas, “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta” (Espinheira Filho, 2001, p. 17), escreveria Mário de Andrade sobre si, assumindo sua pluralidade de ser, produto de um espaço urbano em multiplicação, em choque permanente pelas imagens **submissas**.

Antes de vasculhar a visualidade de Mário de Andrade é preciso citar imagem anterior que atua na fabulação andradiana - os sonhos. Em sua viagem pelo rio Amazonas, em diversos momentos relata sonhos que teve, entre eles um encontro com Machado de Assis no inferno de Dante Alighieri e um discurso em tupi que fazia corrigido pelos indígenas para saudarem a Rainha do Café, que patrocinava a viagem. Desse universo onírico, Mário de Andrade, impregnou seu romance-rapsódia, não só de maneira explícita, quando Macunaíma avisa sua mãe: “- Mãe, sonhei que caiu meu dente; - Isso é morte de parente!” (Andrade, M., 2017, p. 17), mas também na maneira inventiva e fabulosa que costura as peripécias do mito.

Figura 5 – Mário de Andrade



Fonte: Agência Brasil (2020)¹⁹

Sei que me perdoarás [...] principalmente quando souberes que tendo perdido tantas coisas no carnaval, não perdi a máquina fotográfica, antes cinematográfica do meu subconsciente. Aqui estou na vida quotidiana. Pois não é que ontem começaram a se revelar fotografias e fotografias dentro de mim! Pois não é que, no écran das folhas brancas, começou a se desenrolar o filme moderníssimo dum poema! (Andrade, M., 1923 apud Cunha, 2011, p. 193-194)²⁰

O trecho da carta escrita a Manuel Bandeira revela o quanto o choque de imagens provocado pela fotografia e cinema atuou na visualidade de Mário de Andrade. Morador do Largo Paissandu, na capital paulista, perto de inúmeros cinemas da época como o Paris-Théâtre, Iris, Reclame, Sant’ana, Radium e o Bijou, seu envolvimento com a linguagem cinematográfica o teria levado a se transformar em um cinemeiro, segundo Cunha (2011). Por volta de 1910, perto de seus 17 anos, em episódio narrado por Francisco Mignone, que assistia ao mesmo filme, “parecendo estar embevecido” (Cunha, 2011, p. 148) pela história, Mário de Andrade esqueceu o chapéu na poltrona da sala de cinema. Mignone o alcançou para devolver-lhe o chapéu. O fato demonstra o quanto uma boa história cinematográfica lhe contaminava a atenção e o tirava do prumo.

A familiaridade com o cinema também pode ser detectada nas críticas escritas para a Revista Klaxon sobre os filmes que assistia. Muitas delas revelam domínio da linguagem cinematográfica, ao qualificar os movimentos dos cortes, “[...] movimento e simultaneidade visual [...]. As cenas, por si, devem possuir a clareza demonstrativa da ação: e esta, por si, revelar todas as minúcias do fato sem que o artista criador se sirva de palavras que esclareçam o espectador” (Andrade, M., 1922-1923 apud Cunha, 2011, p. 151)²¹, escreve Mário de Andrade

¹⁹ Disponível em: <https://agenciabrasil.etc.com.br/geral/noticia/2020-02/ha-75-anos-morria-mario-de-andrade-um-dos-maiores-escretores-do-pais>. Acesso em: 04 abr. 2024.

²⁰ ANDRADE, Mário. Carta a Manuel Bandeira, 1923.

²¹ ANDRADE, Mário. Revista Klaxon, n. 6, p. 14.

sobre os filmes de Pearl White. Em outra crítica, agora sobre os filmes de Clyde Cook e Harold Loyd, não esconde seu descontentamento com as “fitas americanas” que estavam se afastando de um cinema puro, artístico, que “deveria prescindir da palavra escrita”, pois estariam abusando dos “dizeres explicativos, pretensiosamente líricos ou cômicos”. Deveriam ser mais “cinemáticos, não se afastar da simultaneidade simples”, se manter “dentro dos meios que lhe são próprios” (Andrade, 1922-1923²² apud Cunha, 2011, p. 151). O escritor, portanto, procura no cinema lições de como isolar ângulos, destacar volumes, delinear contornos, aproximar detalhes, montar retratos em sequências literárias (Cunha, 2011).

Ao cinema, segundo Mário de Andrade, citado por Cunha (2011), estaria reservada a qualidade de ser uma arte mimética. O escritor revela-se um *voyeur*, tendo seu olhar redefinido pela câmera do cinema, característica que o faz reivindicar para o Modernismo brasileiro, em sua obra “A Escrava que não é Isaura”, o “dinamismo da imagem”. Segundo Cunha (2012), o caráter cinematográfico da produção lírica e da narrativa de ficção em Mário de Andrade seria fruto das teorias eurovanguardistas que enxergavam o cinema com um fator inexorável nas mudanças ocorridas nas artes em geral. Dentre essas teorias, em lugar de destaque, estaria o pensamento de Jean Epstein, que versa sobre o simultaneísmo. Haveria forte semelhança entre ambos os conceitos. Na literatura, diferentemente, do que ocorreu com a música no século XVIII quando a polifonia se apresentava de imediato, a simultaneidade se daria na subjetividade do leitor, desdobrando uma “polifonia imagética”, síntese das teorias de Canudo, Delluc, Moussinac e Epstein, assimiladas por Mário de Andrade, que ele denominou como “‘estilo cinematográfico’, para a poesia como para a prosa modernista brasileira nos anos vinte” (Cunha, 2011, p. 186). Haveria, dessa maneira - a partir das evidências pesquisadas, mas também pelo fato de Mário de Andrade ter vivido sua fase de teorização estética e experimentação literária mais intensa, justamente no mesmo tempo em que o cinematógrafo passa de mera curiosidade tecnológica ao estado de sétima arte - a possibilidade de se afirmar que o choque das imagens cinematográficas influenciou fortemente sua visualidade e, por conseguinte, na maneira de fabular o mito de Macunaíma, como percebe Cunha (2011, p. 197), “A obra literária de Mário de Andrade a partir daí vai se valer de algumas dessas técnicas que ele desenvolveu e aplicou nesse período. Inclusive os textos de ficção narrativa – longos, o idílio Amar, Verbo Intransitivo e a rapsódia Macunaíma”. O livro é uma colagem de textos preexistentes da tradição oral ou escrita, popular e erudita, do Brasil e do mundo. Uma originalidade estrutural, que Souza, citado por Cunha (2011), afirma não se pautar pela

²² Revista Klaxon, n. 6, p. 14.

mimeses, estruturada na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo e a ficção. Sua inventividade se liga a outros mundos imaginários, sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma. Uma descrição bem próxima da técnica da montagem no cinema, quando uma linha narrativa junta diversas imagens cada qual com seu significado. O choque de imagens assimilado por Mário de Andrade parece também espalhar-se para a forma do escritor ver o mundo. A estesia que o escritor afere frente às imagens opticamente percebidas, em comparação a Koch-Grünberg, nos permitem essa dedução.

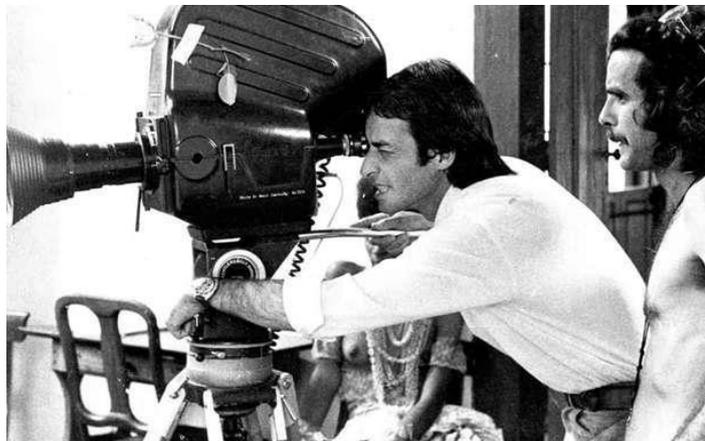
Em seu livro “O Turista Aprendiz: Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega”, Andrade (1976) relata em detalhes as características de seus pontos de vista. Em seu cruzeiro descreveu suas idas ao cinema nas cidades ribeirinhas por onde passou como Belém, Manaus, Iquitos (Equador) e Guajará-Mirim, na divisa com a Bolívia, todas elas exibindo o filme “Não percas tempo” com o ator William Fairbanks revelando toda a sua fascinação pela arte cinematográfica. Para Cunha, essa atração refletia-se no seu texto ficcional, “Seu olhar sobre o mundo redefine-se pela imagem revelada pela câmera [...] A sua imensa capacidade de ver e de transmitir o que vê de forma fotográfica – e até cinematográfica – ‘consolida no texto o olhar da câmera’” (Cunha, 2011, p. 162).

Essa diferença de influências entre um narrador e outro salta no momento em ambos descrevem um horizonte monumental à frente. Koch-Grünberg diante do Monte Roraima descreve a paisagem em enquadramento “... como a fotografia reproduz mal esse quadro de colorido magnífico!” (Koch-Grünberg, 2006, p. 106). Com a frase, o cientista alemão justifica sua visão de reconhecido etnógrafo à época para destacar a unicidade da imagem e o quanto a falta de uma técnica mais avançada, que o impede de captar a cor, lhe incomoda. Já Mário de Andrade, perante a visão da foz do Amazonas, particiona o quadro que vê “[...] Pra gente gozar um bocado e perceber a variedade que tem nessas monotonias do sublime carece limitar em molduras mirins a sensação” (Andrade, 1943, p. 61). A observação demonstra o quanto o escritor e intelectual adere a narrativa fragmentada do olhar em “molduras mirins” para abstrair as sensações em bocados. Vale ressaltar na frase, a utilização do termo monotonia como um dos aspectos de visualização da paisagem e do quanto ela friccionou sua mente já adaptada ao frenesi imposto pela modernidade. Atenções, portanto, distintas, diante de experiências sensíveis impactadas por choques imagéticos semelhantes, que revelam formas de perceber a paisagem de maneiras diferentes. Na subjetividade do sujeito Koch-Grünberg, oriundo de uma época pré-cinema, o horizonte se apresenta grandioso em um único quadro e produz ressalva técnica. Na percepção de Mário de Andrade, o horizonte se mostra também monumental, mas

em molduras mirins (multitela), e resulta em observação sensorial. Percebemos um escritor, mesmo em meio açodado de imagens, criando novas sinapses forjadas por conjuntos de signos carregados por discursos não ditos, abertos a compreensões distintas, enviesando outras possibilidades de leitura. Essa pré-disposição da subjetividade em ambiente oscilante, podemos deduzir, acaba por conferir a Mário de Andrade, a capacidade de mixar narrativas com uma elasticidade maior.

3.4. Joaquim Pedro de Andrade

Figura 6 – Joaquim Pedro de Andrade



Fonte: Arquivo Nacional (2022)²³

Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), nasceu 37 anos após a invenção do cinema pelos Irmãos Lumière. Era filho de Rodrigo Melo Franco de Andrade, intelectual amigo de Vinícius de Moraes, Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade, Alceu Amoroso Lima e Mário de Andrade. Amizades que levaram o escritor de Macunaíma a indicar o pai de Joaquim Pedro de Andrade para assumir o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), criado em 1936 pelo então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, a partir de uma ideia do próprio, Mário de Andrade. De família mineira, mas carioca de nascença, Joaquim Pedro de Andrade cresceu, portanto, “em contato estreito [...] com parte expressiva da elite intelectual e artística brasileira, que constituía o círculo de amigos, colaboradores e admiradores de seu pai” (Araújo, 2013, p. 20). Herdou do pai uma preocupação excessiva com o rigor e a

²³ Disponível em: <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/centrais-de-conteudo/imagens-e-documentos-do-periodo-de-1964-1985/imagens-correio-da-manha/o-cineasta-joaquim-pedro-de-andrade-durante-as-filmagens-de-os-inconfidentes-filme-que-procurou-fazer-um-paralelo-entre-a-ditadura-de-1964-e-a-repressao-a-inconfidencia-mineira/view>. Acesso em: 04 abr. 2024.

seriedade, algo que Joaquim Pedro expressava em receio de não fazer o seu melhor e no medo de “fazer uma besteira” (Araújo, 2013, p. 20).

Seu cinema, segundo Araújo (2013), nasce em berço original, quando pela primeira vez, nos idos dos anos 1950, a classe média/média alta, universitária em grandes proporções e com uma motivação ideológica resolve fazer cinema. Existia uma “mania de cinema” no ar, segundo Rodrigo Luiz, irmão mais velho de Joaquim Pedro de Andrade. Um de seus amigos chegou a assistir Ivan, o terrível, de Sergei Eisenstein 10 vezes. Em determinada ocasião sua turma de amigos resolveu filmar o reflexo de um lampião em um prato de sopa. Uma aventura que ganhou ares de genialidade por todos, tamanho era a adesão criativa à linguagem cinematográfica.

Dos narradores do mito de Macunaíma citados nesse estudo, Joaquim Pedro de Andrade pode ser considerado o mais amalgamado à visualidade imposta pelo cinema. Em 1951, frequentando o curso de Física na Faculdade Nacional de Filosofia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na época, Universidade do Brasil, se envolve no universo do cinema, a partir dos cineclubes existentes na própria faculdade, que nascem e renascem desde 1928, ano em que o professor de Mecânica Celeste, Plínio Sussekind Rocha, ao lado de Octavio de Farias, Almir Castro e Cláudio Mello, inauguram o Chaplin-Clube. Produziu, dirigiu e roteirizou a maior parte de seus 6 longas-metragens (Garrincha, alegria do povo, 1962; O padre e a moça, 1966; Macunaíma, 1969, Os inconfidentes, 1972; Guerra conjugal, 1974; O homem do pau-brasil, 1981), um média-metragem (Cinema novo, 1967) e sete curtas-metragens (O poeta do castelo e o Mestre de Apipucos, 1959; Couro de gato, 1962; Brasília, contradições de uma cidade, 1968; A linguagem da persuasão, 1970; Contos eróticos, 1978; O Aleijadinho, 1978), ou seja, dominava as etapas de produção da linguagem cinematográfica, da adaptação literária à orquestração dos processos. Seu primeiro contato com a manufatura do cinema ocorreu em suas experiências cineclubistas, quando coletivamente discutia a montagem dos filmes picotando-os para pormenorizar o debate, “apresentando apenas as cargas de cavalaria muda, tirando o som” (Araújo, 2013, p. 27). Percebe-se, pelo relato, possuir uma visão da imagem *a priori*, como podemos perceber em suas anotações sobre o filme “O poeta do castelo”, documentário sobre Manuel Bandeira, o primeiro filme que roteirizou e dirigiu:

A maior força expressiva do filme, entretanto, deve estar nas imagens, documentando a figura viva do poeta nos seus hábitos de vida cotidiana e de trabalho, no seu modo de falar, de rir e de estar quieto. [...] A principal tentativa a ser feita é a de captar no filme a personalidade espiritual de M.B., provocando no espectador um desenvolvimento contínuo de emoção à medida que for sentindo evoluir e se afirmar cada vez mais no filme o clima espiritual do poeta. Nesse sentido devem funcionar

todas as sequências. Os movimentos de M.B. diante da câmera – entregue aos seus hábitos, escrevendo, caminhando pela rua – devem acrescentar sempre mais definições ao retrato espiritual do poeta, (Andrade, J., s.d apud Araújo, 2013, p. 60)²⁴

Fica claro o domínio do cineasta sobre a linguagem, o quanto o choque cinematográfico esculpiu sua subjetividade ao ponto de debater a imagem antes mesmo de ser elaborada. A imagem apresentava-se sob seu controle. Na perda da aura dos objetos perceptivos quando a imagem achatada migra para sua representação, como bem lembra Benjamin (1987), o desafio para Joaquim Pedro de Andrade é justamente tentar “segurar” o espírito do poeta Manuel Bandeira, na tela. Esse domínio sobre a imagem não se restringia somente ao roteiro. Joaquim Pedro também decupava-as, tarefa que incluía descrever o movimento de câmera em cada etapa de captação, “[...] G.F. (Gilberto Freyre) entra em campo quase de costas, em plano médio. Corta ao se apoiar para P.I. de G.F., perfil, olhando paisagem. G.F. deixa a murada para sair. Corta [...]” (Andrade, J., s.d²⁵ apud Araújo, 2013, p. 63). Percebemos que sua forma de ver amalgama seu piscar de olho à objetiva da câmera.

²⁴ ANDRADE, Joaquim Pedro de. Proposta ao INL (Extrato), s.d..

²⁵ ANDRADE, Joaquim Pedro de. Esboço de roteiro para a parte de G.F., s.d..

4. O INTERIOR VISUAL DA FABULAÇÃO

A fabulação (ou ficção) para Bergson (1978) é um desdobramento da imaginação, ato inerente à psicologia humana, e tem um caráter comum, o de ser fantasmática. É suscitada a partir de um impulso psicológico insuficiente ou artificial, por uma necessidade do espírito, que inteligente, busca escapar da realidade quando por algum motivo, atinge a percepção de estar prestes a romper certos pontos da coesão social. Surge como uma espécie de contrapeso manifestado por meio de uma virtualidade do instinto que subsiste em torno da inteligência. Este cria imaginários que resistem à representação no real, e conseguem por meio da própria inteligência contrapor-se ao trabalho intelectual. É fruto de uma especulação incompreendida, uma alucinação nascente, que se volta a imaginar coisas, resultado “De um espírito nascido para especular ou para sonhar, [...] como criamos as figuras de homens e de animais que nossa imaginação recorta na nuvem que passa” (Bergson, 2005, p. 11-12). Tal espírito é mais facilmente encontrado nos povos antigos ou primitivos, que carregam uma carga maior de “correspondências mágicas” (Benjamin, 1987).

As doenças entre os indígenas amazônicos têm a capacidade de acionar tais fabulações. Sem a razão compreender por inteiro as suas causas físicas, e ante a possibilidade da quebra da coesão social devido à possibilidade de morte de um de seus indivíduos, as doenças os exorta a fabular na visualidade das viagens espectrais xamânicas a cura para cada tipo de mal. Um desejo coletivo por um mundo sem doenças, que reforça o envolvimento dos indígenas em tais práticas. Sem entrar no mérito, se os meios fantasmáticos são eficazes ou não, o que se percebe é a construção de um universo fabulativo para enfrentar os males do corpo. Deleuze bebe nesse mesmo conceito de Bergson, atribuindo à função fabuladora uma questão de saúde do indivíduo, como também de um povo e de sua cultura, na perspectiva de Nietzsche, segundo Pellejero (2008). Essa existência de um escape fabulativo, para Deleuze contém contornos políticos, não somente para a alma do indivíduo, mas também à coletiva de um povo disperso, açoitado pelas mais variadas condições de opressão, que clama por um futuro necessário, e cria para isso um vínculo aglutinante ou uma linha de fuga criativa. Os artistas seriam “médicos da cultura”. Sade e Masoch, não seriam pervertidos sexuais ao escreverem suas obras (Justine e A vênus das peles), mas sim sintomatologistas de doenças culturais (sadismo e masoquismo) que permeariam a sociedade da época. Estamos, portanto, falando da fabulação de imaginários, visualidades mentais projetivas com poderes de curar necessidades suscitadas no âmago cultural de um povo.

Na visualidade indígena, as fabulações de cura eram traduzidas em verdadeiras batalhas entre as imagens de seres maléficis e as imagens dos *xapiri*, no seio dos Yanomamis; e dos *mauari*, no cosmos dos Taulipáng e Arekuná. No universo Yanomami, nestas ocasiões, uma constelação de aliados surgia espectralmente para dar cabo do inimigo causador da doença. Quando *Omoari*, o espírito maléfico da seca, é quem adoce os indígenas, os *xapiri* ganham sua confiança para depois passarem a golpeá-lo com seus facões, ajudados primeiro pelos genros de *Omoari*, os *xapiri* cigarra, borboleta e lagarto, depois pelos espíritos do zangão *remoremo moxi*, dos pássaros *hātākua mo*, *kōōkata mo* e *ōkraheama*, bem como do grande lagarto teiú *wasikara*. A trilha para se chegar a *Omoari*, em chamas, exige ainda a ajuda dos espíritos dos sapos *yoyo*, *hwathupa* e *prooma koko*, que molham o caminho para os *xapiri* não queimarem os pés. Por sua vez, os espíritos dos sapos, para não morrerem de calor, são molhados pelos espíritos cachoeira *porari* e das aranhas *proro* e *kana*. Quando encontram *Omoari*, atacam-no de surpresa, torcendo-lhe os braços, apertando-lhe o pescoço e o derrubando no chão, protegidos pelo espírito fantasma *Porepatari*, que lhes fornecem suas pontas de curare.

Então, os espíritos jacaré o golpeiam com seus poderosos facões. Os espíritos macaco-prego o flecham de todos os lados. Os espíritos dos grandes bichos-preguiça disparam sobre ele com suas espingardas. Os espíritos jupará o esfolam vivo. O espírito do grande escaravelho *simotori* o cega com um líquido fervente e lhe corta a garganta. Os espíritos maléficis onça o queimam e os espíritos dos lagos *yokotori* o afogam. É somente ao cabo de todos esses esforços que os *xapiri* conseguem, finalmente, fazer com que solte a imagem de sua vítima (Kopenawa; Bruce, 2015, p. 179)

Há, podemos perceber, todo um drama fabulado no processo de cura envolvendo as imagens espectrais de diversos seres da floresta. Tais conjuros xamânicos, se desenvolvem de maneira semelhante entre os Taulipáng. Na descrição “terrena”, de Koch-Grünberg (2006), as viagens se iniciam com a batida ininterrupta de um chocalho, aliado a um canto anasalado, longo e solene, de estrofes isoladas, até que de repente, “[...] Silêncio. O xamã, ou melhor, seu Eu imaterial, sua sombra” (Koch-Grünberg, 2006, p. 305), ascende ao alto para consultar um colega do mundo dos espíritos.

A fabulação indígena, portanto, fundamenta-se a partir da visualidade das viagens espectrais e seus mitos são construídos dentro desse universo onírico. Os dramas vivenciados durante essas incursões imagéticas proporcionadas pelos sonhos e alucinações xamânicas se consolidam ao longo do tempo na memória coletiva para explicar as coisas do mundo. Assim teria ocorrido com os *mauari*, os médicos-feiticeiros espectrais dos Arekuná. Em tempos imemoriais, teriam sido cinco irmãos: Tauapéni, Okllánag, Kauáiuiai, Pakálamoka e Ilóngali, que quando crianças saíram para caçar passarinhos e se defrontaram com os escravos de Piaimã,

os Kalépiga. Estes, que antes eram passarinhos, se transformaram em gente quando encontraram as crianças, pois gostavam delas, e as levaram para sua casa. Quando Piaimã as encontrou, perguntou o que as crianças faziam ali. Os escravos então contaram sobre o encontro, o que fez Piaimã às querer, pois os passarinhos eram animais domesticados seus. Deu-lhes água até vomitarem, então lhes disse:

Vou educá-los, para não andarem aí feito animais, depois os levarei de volta aos seus pais, para que nada lhes aconteça. Quero educá-los. A água que lhes dei até vomitar é para fazer a voz boa e bonita, para que saibam cantar bem e bonito e para falarem sempre a verdade e nunca uma mentira! (Koch-Grünberg, 1953, p. 73)

Depois fez as crianças se transformarem em médicos-feiticeiros. Aos vômitos dados a eles, não só para hoje, mas para sempre e para todos os médicos-feiticeiros, atribuiu o poder de verificar o que é direito no mundo. Assim nasceram os *mauari*. Uma origem que explica a afirmação de Bergson (1978) sobre a inspiração religiosa da fabulação. Deste foco, decorreria a novela, o drama e a mitologia com tudo o que a precedeu, pois “[...] nem sempre houve romancistas e dramaturgos, ao passo que a humanidade jamais se privou de religião. É, pois, provável que poemas e fantasias de todo gênero tenham vindo por acréscimo, aproveitando-se de que o espírito sabia fazer fábulas” (Bergson, 1978, p. 90).

Na modernidade, a fabulação de um mito vê-se envolvida por uma nova visualidade. Um rumo, que começou, segundo Levi-Strauss (1989), com o nascimento da ciência moderna, no século XVII, reforçado pela tradição judaico-cristã, que delegou ao homem o título de mestre e senhor da natureza permitindo fazer dela o que bem entender. Um empoderamento que principiou a construção de um fosso entre a racionalidade e a ordem natural conferindo a ela o status de objeto, de instrumento, e não de interlocutor como ocorre no universo indígena. Tabuleiro que por um lado posicionou o pensamento científico como um aliado da natureza, por propiciar um conhecimento maior sobre ela do que no passado, mas que por outro, mesmo despertando paixões pelos progressos descobertos no decorrer dos séculos fornecendo detalhes valiosos para o alcance do bem-estar humano, apresentou uma face vã por não nos permitir compreender a totalidade de seu conjunto.

Latour (1964) denomina esse tabuleiro como “mistos impensáveis”, lugar onde não há “correspondência direta entre a ordem social e a ordem natural” (Latour, 1964, p. 47), como se apresenta (indissociável) para o indígena. Nestes, massas muito maiores de humanos e não humanos podem ser misturadas sem colocar nada entre parênteses e sem proibir nenhuma combinação. Tais “mistos impensáveis” (Latour, 1964) tratam de esvaziar, depois varrer, limpar

e purificar a arena permitindo que a prática da mediação recombine todos os “monstros” possíveis sem que eles tenham qualquer efeito sobre a construção da sociedade, nem mesmo contato, ao ponto de não criarem nenhum problema, pelo fato de não existirem socialmente e suas consequências permanecerem inimputáveis. Um mix cultural, onde a imprensa, a arte e o senso comum passam a mascarar uma realidade, por meio de uma exposição decorativa de tudo aquilo que se apresenta como óbvio, de maneira a exercer um abuso ideológico dissimulado sobre a noção de mito.

Invocando seu direito de viver a contradição de sua época, Barthes (2001) reflete essas novas fricções fabulativas, partindo do princípio de que o mito estaria contido na linguagem. Um dos exemplos citados pelo filósofo seria o rosto de Greta Garbo, que passou a incitar sentimentos místicos de perdição, em uma época em que o simples foco de um rosto na tela de cinema perturbava multidões. Seu rosto-objeto pareceria mais uma máscara, “não é um rosto pintado, mas sim um rosto engessado, defendido pela superfície da cor e não por suas linhas, em toda esta neve, frágil e compacta, só olhos, negros como uma polpa bizarra [...] aparecem como duas feridas um pouco trêmulas” (Barthes, 2001, p. 47/48). Garbo representaria uma espécie de ideia platônica da criatura. Não por coincidência, seu apelido, Divina, não busca lhe atribuir um sinônimo de beleza, mas sim restituir a essência de uma pessoa comum, vinda de um céu “onde as coisas são formadas e acabadas na maior claridade” (Barthes, 2001, p. 47/48), seja usando a coroa de seu reinado ou um chapéu de feltro em seu personagem ficcional (Rainha Cristina). O rosto de Garbo exporia o momento frágil em que o cinema extrai a beleza existencial de uma beleza essencial, instante em que o arquétipo curva-se em direção ao fascínio.

Vejamos agora, como Kopenawa e Bruce (2015) descrevem as imagens espectrais dos *xapiri*, mito dos médicos espirituais Yanomami,

Todos os outros, mais jovens, têm os cabelos pretos e lisos e faixas de rabo de macaco cuxiú-negro em torno da cabeça, que realçam a abundância de sua cabeleira. Seus olhos não são avermelhados nem claros demais. Negros e límpidos, veem muito longe. Suas cabeças são cobertas de penugem branca; emana deles uma luminosidade deslumbrante que os precede por onde forem. É um ornamento que só eles possuem. Por isso os *xapiri* cintilam como estrelas que se deslocam pela floresta. (Kopenawa; Bruce, 2015, p. 112/113)

Num exercício comparativo, impressiona as semelhanças da descrição de Barthes (2001) para o rosto de Garbo, mito da mulher desejada por uma geração, e a descrição de Kopenawa e Bruce (2015) para as imagens espectrais dos *xapiri*, mito dos médicos espirituais Yanomami. Os olhos de Garbo na leitura de Barthes (2001) são negros como uma polpa bizarra;

os olhos dos *xapiri* também são negros (não avermelhados, nem claros demais). A cabeça de Garbo é ornada por coroas e chapéus de feltro; a cabeça dos *xapiri* ostentam uma penugem branca. A beleza de Garbo tem origem no céu, onde as coisas são acabadas na maior claridade; os *xapiri* cintilam como estrelas que se deslocam pela floresta. Nas visualidades de Barthes (2001), desconhecedor da descrição de Kopenawa e Bruce (2015) para as imagens dos *xapiri*, os índices para a construção do mito se tocam, mesmo que ambos façam partes de regimes visuais opostos e os motivos que os originam sigam o mesmo afastamento.

É perceptível, portanto, a existência de intenção objetiva da linguagem cinematográfica, por meio de suas ferramentas, em manipular esteticamente a fotogenia de Garbo, de maneira a construir perspectiva mitológica da mulher-desejo. Garbo desliza sobre as possibilidades contidas no cinema, através da iluminação, montagem, enquadramento, plástica, maquiagem, figurino, *mis-en-scène* (entre outros atributos) para conquistar uma massa de observadores desejan-tes; enquanto os *xapiri* surgem na insubmissão espectral dos sonhos e alucinações xamânicas, ambiente visual incalculável, suscitado no interior da subjetividade indígena ávida por encontrar uma cura para os males do corpo. Temos assim, um filósofo e um xamã, de visualidades completamente distintas, observando os mesmos detalhes visuais no momento de descreverem o mito de seu tempo. Nessas intersecções estéticas percebidas no interior da fabulação, Bogue (2011), a partir dos escritos de Deleuze e Deleuze-Guattari, com o objetivo de conferir contornos mais nítidos aos impulsos que levam um sujeito à fabular, em suas características *políticas* e *criativas*, delineou cinco componentes que teriam poder de insuflar o ato da fabulação. As escolhas se devem às suas leituras sobre o tempo desenvolvidas por Deleuze em *Diferença e repetição* (2006)²⁶, que permitem “dar ao conceito de fabulação uma forma viável de abordar a narrativa” (Deleuze apud Bogue, 2011, p. 26);

1) **a experimentação no real**, que **vislumbra** confronto do presente com o passado; seria uma fricção temporal comumente desenvolvida pelos escritores ao desenvolverem um “trabalho com a história” relacionando-se a um diagnóstico crítico de forças, “[...] uma articulação com acontecimentos esquecidos; e uma reconfiguração do passado que dispara, no momento presente, transformações em potencial” (Bogue, 2011, p. 23).

2) **o devir-outro**, sempre suscitado no interior de uma experimentação no real, uma desestabilização da forma, processo de mutação, que abriria zonas de indiscernibilidade entre o humano e o animal, embaralhando as simetrias estabelecidas de poder e as concepções

²⁶ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

ortodoxas dos seres humanos em relação a **ver** o “outro” (um dos exemplos utilizados por Deleuze e Guattari é o personagem de Gregor, em seu devir-inseto, descrito em *A metamorfose*);

3) a fabulação do **mito**, terceiro componente, envolveria primeiro o tratamento de personagens e de suas ações em uma dimensão sociopolítica; calibrando potências para se transformarem, segundo Jameson, em “alegorias nacionais”, (Bogue, 2011, p. 23). Em segundo, exigiria o desenvolvimento de uma “mitografia” **projetiva das imagens** que passem a ter vida própria, função que Deleuze e Guattari caracterizam como uma “faculdade visionária [...] que consiste em criar deuses e gigantes” (Deleuze; Guattari, 1997c²⁷ apud Bogue, 2011, p. 24);

4) **a invenção de um povo por vir**, projeções que seriam essenciais para se descrever aquilo que faltaria ao povo no presente, o sentido da coletividade. “[...] um devir-outro colaborativo entre artistas e público, [...] cuja natureza e identidade não podem ser previstas”, (Bogue, 2011, p. 25). Almejaria a construção de uma aderência social a partir da fabulação e se apresentaria de maneira incompleta para manter a aspiração pelo *por vir* sempre nas **visões projetivas** de um povo; e por último;

5) **a desterritorialização da linguagem**, essa destacada por Bogue sobre sua leitura dos textos de Deleuze e Deleuze-Guattari. Seria um componente da fabulação identificado na linguagem muito própria criada pelos escritores referenciais aos dois filósofos, que de certa forma promoveria uma desterritorialização da língua. Fruto de uma “literatura menor” elaborada por escritores “médiums”. Esse deslocamento criado pela literatura transformaria os **signos** e as forças do mundo a partir de uma experimentação no real.

Atravéssemos então, a seguir, as narrativas de Macunaíma pelos cinco componentes da fabulação, cada qual contaminado por um impulso visual, de maneira a perceber como a visualidade de cada narrador, em seus aspectos políticos e criativos, se fez impressa na sua versão do mito.

4.1. A experiência no real

A experiência no real é o único componente da fabulação que parece assombrar mais o narrador do que a narrativa. Ganha sentido quando o narrador vê-se diante de uma fricção temporal vivenciada no presente, que não o separa das relações de poder que permeiam as interações humanas “[...] da existência material de seus corpos ou das redes interconectadas das

²⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*, tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997c.

relações ecológicas que trançam todos esses signos, práticas, corpos e forças em um “sistema de sistemas” dinâmico e aberto” (Bogue, 2011, p. 22/23). O que faremos adiante, portanto, é um exercício livre, pinçado dos textos que sustentam esse estudo, de maneira a encontrar pontos que possam apontar a possibilidade da ocorrência de uma experiência no real no sentido mais próximo da definição de Bogue (2011). Uma situação que, calculamos, nos força a compreender em parte o “humor” dos narradores frente a determinadas ocasiões. Tarefa difícil, suscetível a riscos interpretativos, mas que esse estudo se propôs a correr.

Entre os Taulipáng e Arekuná suas experiências no real parecem ocorrer dentro de fluxos perceptivos que atuam em esfera capaz de conjurar tempos em cada experiência vivida na floresta. Uma simples picada de inseto hoje, resgata crença passada, para explicar o sucesso da caça de amanhã. Esse universo **metamalgamorfizado** fruto dessa visão atenta com duração de dimensões “infinitas” é explicado em parte na passagem relatada por Koch-Grünberg (2006). Em certa ocasião, por conta de uma pescaria, o cientista alemão consegue capturar um pacu gordo. O motivo foi rapidamente explicado por Akúli, “Isso é porque a Ilág picou você na mão” (Koch-Grünberg, 2006, p. 189). Os indígenas prendem essas formigas ao redor do corpo, num pauzinho, assopram para deixá-las furiosas e deixam-se picar por elas nos braços. Acreditam que a picada desta formiga traz sucesso na caça e na pesca. A associação da picada com a mira ou a fisgada do peixe parece absurda em um primeiro momento, mas quando a observamos de perto notamos certa similitude entre ambas. A picada da formiga é um ponto na pele que pulsa, assim como o alvo na hora da caça, também é um ponto vivo pulsante na imagem viva e **insubmissa** da floresta. Podemos imaginar, que pelos “fluxos” indígenas, por associação, o ardor pontual da picada seja transferido para o senso da mira, fazendo com que essa relação entre os pontos picada-alvo seja interligada através de uma esfera sensorial, do tato para a visão. Em outra situação, Koch-Grünberg revela associação semelhante; “Os indígenas atraem o vento assobiando baixinho” (2006, p. 151). O sopro pressionado pelo lábio emite chamamento ao vento, como se este fosse um ente vivo. Nesses fluxos imaginativos, podemos imaginar uma visualidade interessada em direção às “sombras”, para o oculto, pois é neste lugar onde os fluxos se conectam. As experiências no real criam a todo momento “corredores” entre as sensorialidades do indígena e da floresta.

Um outro exemplo desses “fluxos” estabelecidos pelo indígena entre o corpo e o espaço é relato no momento em que a expedição cruza com a cachoeira Purumamé. Para que o mito do demônio da catarata não faça mal algum ou traga febre, no primeiro avistamento por um indígena da queda d’água de aproximadamente 30m, a tradição é que se derrame pimenta

vermelha nos olhos. Uma espécie de batismo, que provoca dor terrível. Ou seja, espaço e corpo, hoje dialogam com o mito do passado em experiências na realidade, que se desdobram para a prevenção de sinistros.

Disparador da fabulação, a experimentação no real talvez tenha sido o componente que mais atravessou Koch-Grünberg em suas andanças pela região circun-Roraima. Mergulhado em um universo desprovido das invenções do mundo moderno, o etnógrafo, detentor de aparelhos científicos levados por ele justamente para perpetuar ao futuro um presente impregnado por um passado imemorial, ou seja, portador de ferramentas feitas para produzir fricção temporal capaz de desenvolver um “trabalho com a história”, e assim criar diagnóstico crítico de forças suficiente para organizar o presente e gerar transformações em potencial, a partir de acontecimentos, memórias e documentos, Koch-Grünberg “esfregou” passado e presente o quanto pode, em todas as direções, quando observamos seus relatos de viagem. Sabia manipular diversas ferramentas de medição e gravação, instrumentos considerados mágicos pelos indígenas, e com elas promoveu diversos encontros temporais, como quando pôs o velho xamã, Katúra para gravar e ouvir a sua voz,

[...] o bonito e esbelto homem nu, com seu rosto fino, feroz e enérgico, canta no funil com voz forte e anasalada, enquanto, com um molhe de folhas na mão direita, bate compassadamente no chão. [...] Canta três rolos inteiros, três cantos consecutivos, como num rito de cura. [...] Toco os cantos imediatamente, é claro que apenas para um grupo pequeno. O xamã, e o chefe, Pirokaí e eu somos os únicos ouvintes. Katúra faz uma cara atônita quando sua própria voz ressoa clara e nitidamente [...] (Koch-Grünberg, 2006, p. 73).

Apesar de sua avançada educação científica (possuía doutorado na Universidade de Würzburgo), o etnógrafo parecia desejar igualar-se ao estágio de civilização dos indígenas, como revela em momento de sua viagem, “[...] Admirados, os cavalheiros de branco nos seguem com o olhar. Não sabem direito o que pensar de um tipo selvagem como eu” (Koch-Grünberg, 2006, p. 88). Percebe-se assim, um viajante se esforçando para amalgamar-se entre dois tempos. Isso se dava também na forma de vivenciar o espaço. Diversas são suas descrições da paisagem e o quanto elas o contaminam, “[...] Mas como é diferente o modo como ouço e sinto hoje essa singular vida selvagem. Naquele tempo (refere-se a viagem ao Mato Grosso feita em expedição anterior), é verdade que eu olhava tudo aparentando coragem, interiormente, porém, tinha os olhos assustados. Hoje, nada mais me é desconhecido” (Koch-Grünberg, 2006, p. 37). São nesses momentos mais impressionistas, que o etnógrafo se deixa levar para além do relato científico, enxuto e preciso e revela certo senso poético sobre o ambiente e descortina o quão atraído se sentia por aquele mundo,

O nascer do sol é indescritivelmente belo. Pouco a pouco, o céu noturno clareia sobre a serra Mairari, evidenciando nitidamente os seus contornos. Ele brilha nas cores azul-turquesa, verde claro e amarelo. Algumas nuvenzinhas distantes já se mostram ruborizadas pelo beijo do sol, enquanto outras, mais próximas, passam ainda negras na sombra da noite, até que, de repente, irrompe o enorme astro, cujos raios o olhar humano não consegue suportar (Koch-Grünberg, 2006, p. 56).

São várias as experiências reais em que passado e presente convivem dialogando. As sessões xamânicas de cura, em especial, tratam de condensar mais de um componente da fabulação, listados por Bogue (2011). Envolve devires-espirituais, mitos, o desejo de um *por vir* sem doenças e uma experiência no real marcante, que insere Koch-Grünberg (2006) em um universo atemporal, em que espíritos passados se incorporam no presente produzindo performance potente capaz de mexer com seus nervos, “[...] Ouve-se primeiro, sua voz natural numa espécie de recitativo longo com acompanhamento rítmico do chocalho. [...] Só de ouvir a gente já fica bem tonta e entende o efeito hipnótico [...]” (Koch-Grünberg, 2006, p. 68). Sua ânsia em anotar sobre tudo o que via deixou a impressão de ter vivido experiências reais suficientemente intensas, quando passado e presente coexistem de maneira a produzir fricção temporal capaz de sobreviver a séculos e instigar estudos como esse.

As experiências no real vivenciadas por Mário de Andrade seriam sempre encharcadas de paixão, segundo o poeta Manuel Bandeira, “Você... você tem um amor que não é o amor do sexo, nem é mesmo o amor dos homens, nem da humanidade... você tem o amor de todo!” (Bandeira, s.d apud Espinheira, 2001, p. 265). Sua compreensão sobre o mundo se dava pela apreensão “experimental” de uma coisa ou um fato, segundo o próprio Mário de Andrade. O que o auxiliaria nessa compreensão primeira, profunda e total, se basearia em alguns poucos dados filosóficos primordiais; sua compreensão pela vida amoral do indivíduo e moral do homem social e seu conceito de arte e de Belas Artes. Dados técnicos sobre o dado ou fato eram colocados propositadamente de lado para antes o autor de Macunaíma construir a sua “verdade”. Seduzido por tudo, alimentaria até os processos não realizados, mas que se fariam reais em seu espírito.

Ora eu sou dos que me apaixono por um determinado fato e ao mesmo tempo... torno a me apaixonar. Quero dizer: no caso do tóxico, se o provo com interesse apaixonado, com um assombroso prazer de viver todas as modalidades da “minha” vida, meu espírito, pelo menos enquanto ele mantém o exercício livre das suas faculdades, está apaixonadamente observando os efeitos do tóxico que o resto do meu ser goza [...] (Andrade, M.²⁸, apud Espinheira, p. 266)

²⁸ Carta a Oneyda Alvarenga, 1940.

Essa personalidade “atirada”, acaba por contaminar suas experiências no real instigando as interações entre o seu ser e tudo aquilo que via. Em uma perspectiva de fricção temporal intelectual, química para a ocorrência de uma experiência no real, podemos citar suas atenções, que transitam entre o tempo sedimentado do folclore brasileiro, matéria de suas pesquisas, e as vanguardas européias, como o futurismo, de Marinetti. Essa “antena” capaz de capturar tempos intelectuais tão díspares, aliada a uma personalidade inquieta e curiosa, moldada pela velocidade elétrica do cinema, parece proporcionar experiências em permanente combustão.

Para compor *Macunaíma*, Mário de Andrade, em sua reconhecida capacidade analítica se utilizou de diversas narrativas regionais e mixou ao repertório do mito, histórias de outras partes do Brasil, conferindo ao seu romance-rapsódia um frescor literário ainda hoje incensado. Podemos concluir, que se diante de uma suspensão dosada, esse movimento esticado a caminho da análise pode render novas conexões fabulativas. Situação reconhecida pelo próprio Mário de Andrade, em confissão ao poeta Carlos Drummond de Andrade “Em última análise tudo é influência neste mundo. Cada indivíduo é fruta de alguma coisa. Agora tem influências boas e tem influências más. Além do mais se tem que distinguir o que é influência e o que é revelação da gente própria” (Andrade, M, 1925 apud Espinheira Filho, 2001, p. 32). Para além dessa distância entre a cópia e a originalidade, percebemos também um domínio seu sobre o afastamento necessário entre a vida real e o cinema para não ser consumido pelas imagens. Isso pode ser percebido na análise que escreve sob o pseudônimo J.M, do filme “O Vagabundo”, de Charles Chaplin, a despeito de sua admiração pelo artista, “[...] sofria de esteticismo [...] o maior mal dos artistas modernistas. Seu tipo burlesco [...] refletia o homem do século vinte [...] mas com seus exageros magníficos, compreendera a vida como uma estesia. [...] Era um erro. Criara uma vida fora da vida” (Andrade, M., 1922-1923²⁹ apud Cunha, 2011, p. 149). Essa talvez tenha sido a grande virtude do escritor, apropriar-se do choque de imagens para rizomatizar sua literatura sem, no entanto, entregar-se a essa “vida fora da vida”, sem se deixar succionar completamente pelas imagens e puras cópias. Não pretendo com o comentário fazer análise sobre sua genialidade criativa, mas sim observar o quanto a visualidade vivenciada pelo autor em sua época atuou para “bricolar” seu regime analítico e influenciar sua obra, a despeito de sua reconhecida personalidade opiniosa. Impressionista, Mário de Andrade vivia e enxergava suas experiências reais de maneira intensa e as exprimia literalmente nas trocas de cartas com seus amigos. “[...] eu não consigo ser superior, ser indiferente a coisíssima nenhuma

²⁹ Revista Klaxon, n. 3, p. 14.

nesta vida, tudo me fere me ofende ou me agrada igualmente” (Andrade, M³⁰, s.d apud Espinheira Filho, 2001, p. 17).

Curioso é perceber o quanto as experiências mediúnicas, momento em que passado e presente se unem num só tempo, permeiam todas as narrativas de Macunaíma. As sessões xamânicas descritas em pormenores por Koch-Grünberg (2006) somadas às vinganças contadas pelos Taulipáng e Arekuná por meio de trabalhos espirituais feitos por outros povos inimigos, no livro de Mário de Andrade migram para um terreiro de macumba, momento em que o mito de Macunaíma pede à Exu uma sova no gigante Piaimã, Venceslau Pietro Pietra. No filme, de Joaquim Pedro de Andrade, a técnica da montagem permite que esse momento se dobre no tempo. Ao mesmo tempo em que a pomba gira apanha com os socos e pontapés de Macunaíma, no terreiro de macumba, por desejo de Exu, o gigante Piaimã, Venceslau Pietro Pietra sofre em sua casa com as pancadas.

Figura 7 - Sova de Macunaíma na pomba gira/Venceslau Pietro Pietra. Dois tempos em um só



Fonte: Filmes do Serro (2016)

Joaquim Pedro de Andrade era possuidor de uma dramaticidade interior muito grande, segundo Clara, sua irmã. Desencantado em empregos conquistados por conta do diploma de físico, o estudante de física entrou em uma depressão, causando desgosto ao pai. “Foi um drama, conta Clara, mas um drama de uma negritude total. Joaquim ficou no quarto fechado uns três dias. Joaquim era dramático, extremamente [...] tinha depressões, tristezas, de uma violência terrível” (Araújo, p. 39-40). Para amortecer a decepção paterna e escapar da pressão familiar, colocar as ideias em ordem, se engaja num projeto de restauração das obras de Aleijadinho, mudando-se para Congonhas do Campo/MG. Apesar de volta e meia ficar “triste como um boi” e se por “meditabundo na escadaria da igreja”, vê beleza nos dias bonitos e nas noites, que são de uma beleza que “já tinha esquecido” (Araújo, p. 40). A atividade de

³⁰ ANDRADE, M. Querida Henriqueta - Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

restauração, segundo Clara, serve como uma metáfora do seu processo de descoberta pessoal. Para ela, sua vontade em fazer cinema deve ter se consolidado nesse período, tanto que sua primeira experiência profissional ocorre logo depois, como assistente de direção para os irmãos José Renato e Geraldo Santos Pereira, que filmam em Ouro Preto o longa *Rebelião em Vila Rica* (1958), cidade que conhece bem, pelo fato de passar todas as férias escolares e visitar com frequência. Em um projeto sobre o Marechal Rondon para o Museu Nacional, Joaquim Pedro parece resumir como sua personalidade lidava com as experiências reais, impregnadas de cargas emocionais intensas, que seriam atenuadas pelo cinema, como se este para ele, fosse um antídoto pessoal, “O filme seria marcado com o “ritmo próprio” de sentimentos como solidão, melancolia, medo, coragem, tenacidade - tudo harmonizado com o fluir das imagens” (Andrade, J., 1958³¹ apud Araújo, 2013, p. 44).

Nas suas trocas de cartas com seus amigos mais íntimos é possível perceber o humor ácido do cineasta frente às suas experiências de vida,

[...] Pela primeira vez, desde que cheguei aqui, estou morto de aporrinhção. Recolhi-me matinalmente ao cemitério, pretendendo adiantar minha novela em alguns capítulos. Muito pelo contrário, acabei por destruí-la, constatando de repente a incrível pifieza (sic) do contexto. [...] Aos provincianos tenho tratado com soberba e desprezo. De um modo geral, guspo (sic) nas faces que se me apresentam [...] Quanto ao magro e estúpido filósofo (Mário Tourasse) que [...] me negou o fraterno saudar na despedida, pretendo movê-lo de pancadas assim que me pilhar na corte [...] Mandei ao Alexandre, incumbido de manter aceso nos meios literários o culto de minha personalidade, um relato detalhado de como vivo e trabalho aqui, de um rude labutar. Aconselho-vos assim a procurarem-no, a fim de se edificarem. No mais, eu os abençoo, Joaquim (Andrade, J., 1956³² apud Araújo, 2013, p. 46).

O trecho demonstra uma personalidade irascível na forma de experienciar o mundo, carregada de um humor irônico no trato com os amigos mais chegados. Nota-se o desenvolvimento de um artista, assim como Mário de Andrade, em ambiente de forte conteúdo literário, disciplina moral e teor religioso, com trânsito em horizontes rurais (Ouro Preto) e urbanos (Rio de Janeiro, então capital federal). O fazer cinematográfico, ao que parece, atenuaria sua “acidez” interna.

4.2. O devir-outro

³¹ ANDRADE, Joaquim Pedro de. Projeto de curta-metragem sobre Marechal Rondon. Rio de Janeiro, 17 nov. 1958.

³² ANDRADE, Joaquim Pedro de. Carta para Carlos Sussekink e Mário Tourasse. Congonhas do Campo, 9 dez. 1956.

Entre os Taulipáng e Arekuná, o devir-outro se manifesta de maneira metamórfica, nas transformações, que Macunaíma em seus arroubos temperamentais realiza, mas também convive, de maneira atávica, na crença indígena, que atribui aos animais, pedras e árvores, a posse de almas humanas. Importante ressaltar, que no universo fabulativo de Macunaíma, os devires-outros explicam a formação das coisas e a relação sistêmica entre almas com o próprio imaginário dos povos. Na região circum-Roraima, animais e plantas possuem alma. As pedras são animadas indiretamente, por constituírem-se como habitações de espíritos, ou então representarem homens e animais que foram transformados em pedra em tempos imemoriais. Os relatos, sempre fantásticos, conferem sentidos ao formato das árvores, dos bichos, das pedras. A árvore Samaúna, como exemplo, seria fruto de um aborrecimento de Macunaíma por um jovem que arrebatou o coração de uma moça pretendida pelo herói, “E assim a Samaúna ficou até hoje. Nunca engrossa na parte baixa do tronco, mas só na barriga e por isso é uma barriguda (t-éwan-yen)[...]” (Koch-Grünberg, 1953, p. 57). Essa forma de pensar, que mantém a possibilidade do devir-outro acontecer a qualquer momento, quando a alma troca de lugar com a “pele” das coisas vistas no mundo, fica clara em diversas passagens relatadas por Koch-Grünberg, como quando José, um dos indígenas que auxilia o etnógrafo nas viagens, com vontade de retornar para a aldeia, ouve um Açor (ave de rapina) gritando, “É a alma o meu avô que veio para me levar” (Koch-Grünberg, 2006, p. 186). Um jeito de compreender o mundo estendido de maneira permanente na subjetividade indígena por meio da visão, que Viveiros de Castro (1996) chama de Perspectivismo Ameríndio. Uma virtude do olhar desses povos, que diz “respeito do modo como humanos, animais e espíritos vêm-se a si mesmos e aos outros seres do mundo”, (Viveiros de Castro, 1996, p. 144). A partir desse deslocamento de eixo do olhar, conseguem atribuir funções humanas aos animais, apesar de sua natureza animalesca disposta ao olhar do indígena prevalecer. Segundo o antropólogo, os seres animados (homens e bichos) possuem uma essência antropomorfa de tipo espiritual comum. Os animais se vêem entre suas espécies como pessoas, sua “roupagem” manifesta é que é diferente do homem. Por esse motivo, os indígenas desenvolvem uma capacidade de "ver como" os bichos.

Koch-Grünberg (2006, p. 32) registra essa perspectiva do olhar dos povos da região circum-Roraima, que se lançam a adjetivar o mundo dos animais como fazem com o seu. Nas suas visões entrelaçadas, os carrapatos da anta (perspectiva da anta) são suas pérolas, o homem (perspectiva do jacaré) devorado pelo jacaré é sua anta e as fezes humanas (perspectiva do cachorro) comidas pelos cachorros representam o mesmo que a massa mastigada pelos indígenas para produzir o caxiri, bebida consumida nas festas das aldeias. Em outra passagem

o etnógrafo alemão reforça essa capacidade de troca de olhares “Para os tatus, as minhocas são o alimento principal, como para estes indígenas das savanas o são o cervo [...]” (Koch-Grünberg, 1953, p. 31). Essa capacidade de alteridade, que permite aos indígenas imaginarem universos paralelos, confere outras características ao devir-outro indígena, que o complexifica perante o devir-outro kafkiano.

Novo momento de devir-outro percebido nos relatos de Koch-Grünberg (2006) ocorre nas incorporações espirituais xamânicas, durante as sessões de cura, quando os xamãs trocam de alma com espíritos ancestrais, protagonizando um devir-espiritual:

Durante todo o canto ele bate com mole de folhas no chão ao lado do doente. Ouvem-se então gemidos sopros um hã-hã-hã-hã-hã-dê-dê-hã-dê-dê proferido furiosamente. Sons guturais. Ele bebe suco de tabaco. Vai chacoalhando o mole de folhas pelo chão, para lá e para cá, e o som diminui com a distância. “Agora ele vai para o alto!”, diz Pirokaí agachado ao meu lado. Pausa mais longa. Sua alma desprende-se do corpo. Vai buscar um mauarí, um demônio das montanhas, ou o espírito de um xamã já morto que assume a cura em seu lugar. O espírito chega proferindo algumas palavras furiosamente. Traz seu cão, uma onça. Pode-se ouvi-la rosnando. E assim vai por mais de duas horas, com breves interrupções. O ganido do xamã transforma-se aos poucos num cântico monótono que dura até o fim. É uma música noturna bastante singular, que mexe extraordinariamente com os nervos. (Koch-Grünberg, 2006, p.71)

Essa capacidade desenvolvida em vida entre os xamãs se perpetua no pós-morte, com suas almas assumindo invólucros animais. Koch-Grünberg descreve essa “reencarnação” na fala de Manduca, um xamã, quando numa noite em que uma onça rodeou a sua cabana – “Não era uma onça; era um xamã que queria buscar seu banco” (Koch-Grünberg, 2006, p. 283).

Em Macunaíma, os devires-outros, pinçados por Koch-Grünberg para o universo literário, são dados de maneira pronta, não há descrição das nuances dessas transformações e ocorrem a todo momento nas trocas sensoriais travadas entre os povos Taulipáng e Arekuná com a floresta: “Então Makunaíma foi para a montanha Mairarí, onde deixou uma cabaça e um tipití cheio de massa de mandioca. Estas coisas ele transformou em pedras, que até hoje lá se encontram” (Koch-Grünberg, 1953, p.53). Suas transformações estão por toda a região, como percebemos em outro momento, da narrativa de Koch-Grünberg (2006, p. 83) “Somos, então, recebidos por um grotesco caos de rochas, que o pérfido herói da tribo, Makunaíma, criou em tempos imemoriais ao transformar pessoas e animais em pedras”.

Outra façanha, narrada por Akúli, um Arekuná, que reforça essa ocorrência de devires-outros com características mágicas e rapidez instantânea, na cultura desses povos, versa sobre a transformação da criança Macunaíma, em homem em ocasiões oportunistas, com o

objetivo de saciar seus desejos sexuais. Como estratégia, quando menino, Macunaíma caía no choro e pedia à mulher do irmão mais velho que o carregasse para fora da casa, e “[...] quando lá chegaram, ele tornou-se um homem e forçou-a. Passou a proceder assim com a mulher e a usava cada vez que o seu irmão ia caçar” (Koch-Grünberg, 1953, p. 54).

Mário de Andrade ao ler a obra de Koch-Grünberg para escrever seu romance-rapsódia parece ter encontrado entre os Taulipáng e Arekuná o mesmo expediente de alteridade na observação do mundo, que o seu, fagulha para a ocorrência de devires-outros. Na obra “O turista aprendiz”, o escritor arrisca trocar seu ponto de vista com a perspectiva outra dos bichos sempre buscando novos ângulos para suas deliberadas associações fabulativas. Suas observações impressionistas subvertem seu olhar com o das piranhas imaginando um diálogo entre elas sobre os homens, num devir-outro pontual,

O primeiro que viu, chamou todos. E ficamos muito tempo vendo as piranhas n’água, relâmpagos vorazes de cinzento e encarnado, comendo carne. Como elas comem carne! Agora, tenho a impressão que as piranhas todas estão nos espiando d’água, impressionadas, comentando que nós comemos carne (Andrade, M., 1976, p. 182).

Diante da paixão pela vida, revelada em diversos relatos seus, e detentor de uma capacidade de alteridade semelhante à observada entre os Taulipáng e Arekuná, Mário de Andrade tratou de incorporar ao devir-outro macunaímico todas as máquinas incorporadas à sua visualidade urbana forjada por uma capital paulista, no início do século XX, em ebulição. Envoltos pelos mistos impensáveis de Latour (1964), a “pele” das máquinas assume a aparência que antes cabiam às árvores, pedras e bichos da floresta. O olhar espectral de Macunaíma, ao entrar na cidade, lança-se em uma tarefa nova no momento de utilizar seus poderes mágicos, metamorfosear aquilo que é de seu desejo àqueles novos “bichos”, que nunca havia visto antes. Macunaíma virou seu irmão Jiguê na máquina de telefone e “ligou pros cabarés encomendando lagosta e francesas” (Andrade, M. 2017, p. 33), viu o carrapato Zlezlegue virar “*numa chave yale*” (Andrade, M. 2017, p. 36); virou uma colher num bichinho pra picar seu mano; virou tijolos, pedras, telhas e ferragens “numa nuvem de içás que tomou São Paulo por três dias” (Andrade, M. 2017, p. 39); de caçoada virou um inglês “na máquina London Bank” (Ibidem, p. 79). Tais metamorfoses, que incorporam novas “peles” manufaturadas pelo homem ampliam o alcance de sua magia, ao mesmo tempo em que complexifica os mistos impensáveis, de Latour (1964) por não considerarem, pelo fato de não existirem socialmente, a existência dos “monstros”, que povoam a visualidade indígena. A magia em metamorfosear seres, no livro de Mário de Andrade ganha, portanto, novas visualidades e rumos. Em seu romance-rapsódia, o

herói se transforma na formiga quenquém para morder “Iriqui e fazer festa nela” (Andrade, 2017, p. 17); Macunaíma vira de homem preto para branco ao molhar-se em uma cova d’água, “Quando o herói saiu do banho estava loiro e de olhos azuizinhos” (Andrade, M. 2017, p.30); na cidade, várias vezes, Macunaíma virou uma gota e “pingou rente a Venceslau Pietro Pietra” (Andrade, M. 2017, p. 77), virou “o macho da formiga saúva e foi se enroscar na rama de algodão acolchoando o gigante” (Andrade, M. 2017, p. 78), virou piranha; e quando partindo de São Paulo para retornar ao Uraricoera virou “a taba gigante num bicho preguiça todinho de pedra” (Andrade, M. 2017, p. 106); vomitou a farinha engolida, que “virou num areão” (Andrade, M. 2017, p. 111); até Macunaíma virar a constelação Ursa Maior, “com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio” (Andrade, M. 2017, p. 132). São descrições literárias para devires-outros ocorridos em velocidade atroz, sem pormenores, em direções mais amplas das encontradas no mito descrito por Koch-Grünberg (2006), apesar de se assemelharem na concisão da escrita.

No filme, roteirizado a partir do livro de Mário de Andrade, o devir-outro, um dos componentes da fabulação, se apresenta agregando outras influências, além das já citadas no livro. A transformação do mito de criança em adulto, na oralidade dos povos circum-Roraima restringe-se a um indígena. Com Mário de Andrade, o devir-outro inova, ocorrendo de uma criança negra para um nobre adulto branco, príncipe feroso. O cineasta também rompe com o machismo indígena impregnado nos atos de Macunaíma, que possui suas mulheres à força. Acrescenta pitadas de sedução ao herói, como visto na relação entre Macunaíma e Sofará, sua cunhada, cheia de graça e consentimento. Mais tarde, quando se banha em água encantada, Mário de Andrade, faz a água lavar “o pretume” de Macunaíma. Outros devires-outros são incorporados ao filme propiciados pela técnica da linguagem cinematográfica. O ator Grande Otelo, que faz Macunaíma criança preta, cede a personagem para o ator Paulo José, que faz Macunaíma príncipe, mas que também encarna o papel da sua mãe.

Figura 8 - Devires-outros: Macunaíma “preto retinto” (Grande Otelo) e príncipe (Paulo José). Devir-técnico: a mãe de Macunaíma (Paulo José)



Fonte: Filmes do Serro (2016)

Os recursos da linguagem, portanto, como afirma Barthes (2001) passam a contaminar os componentes da fabulação e a construir os mitos. Outra característica do devir-outro fílmico é que ele se apresenta reduzido em relação ao livro, como também às lendas. Para aproximar a personagem do mito do público, Joaquim Pedro, retira de Macunaíma seus poderes de ação mágica. Segundo Xavier (2012), no filme, “o herói não tem mais iniciativa nesse terreno, aproximando-se de nós na sua capacidade de ir e vir” (Xavier, 2012, p. 234). As vitórias são conseguidas por sua sagacidade, tal como um malandro. O tecido da ordem cósmica solidária é dissolvido, redesenhado pelo filme, onde não há lugar para manifestações da natureza. “Quando o maravilhoso intervém, a fonte é exterior à sua vontade” (Xavier, 2012, p. 234).

4.3. O mito

Entre os Taulipáng e Arekuná, ali seria o berço da humanidade e Macunaíma, o herói de seu povo, que viveu com seus irmãos, sua loucura e cobiça. O Monte Roraima seria o toco da árvore do mundo derrubada pelo herói, que dava todos os bons frutos. A copa caiu para o norte. Por isso, ao norte do Roraima até hoje nascem todas as frutas na úmida região de florestas, enquanto ao sul do Roraima, na seca savana, somente com muito trabalho é que o indígena tira o alimento do solo. Essa presença impregnada do mito de Macunaíma no cotidiano cultural dos povos o projeta a um lugar não muito longe, como um vizinho a tempos não visto, “foi então para o outro lado do Roraima onde deve estar vivendo até hoje lá” (Koch-Grünberg, 1953, p. 50). Depois de sua viagem, Macunaíma não mais intervém entre os homens, que agora vivem perdidos da sua identidade original de outrora, sujeitos à alteridade. Importante salientar que nas sociedades indígenas o mundo se dá na e pela verdade do mito (não exclusivamente), como salienta Borges e et (2003). Nas representações de tempo e espaço, origem e destino do mito e de sua ritualidade contidas nas narrativas míticas é que se definem a verificação e validação da verdade. Realidade que faz os tempos se sobreporem. Segundo Andrello (1993), os acontecimentos narrados nos mitos ocorrem em um tempo que os Taulipáng chamam de *Pia daktai*, um “tempo de origem”, quando a terra, os homens e os animais tomaram a forma que até hoje possuem. Já as narrativas de cada indígena sobre sua vida ocorreriam no tempo do agora. No entanto, ambos os tempos se entrelaçam na oralidade. A passagem de um relato mítico para uma narrativa recente, se dá de maneira natural, como se tudo ocorresse num mesmo tempo, “Temos assim uma espécie de compressão do tempo à medida que a narrativa se aproxima do presente, um período mais repleto de detalhes e lembranças” (Andrello, 2021).

Todas as danças e cantos de dança dos Taulipáng e Arekuná são intimamente ligados a seus mitos e lendas. Os mitos são citados nas letras, como no caso do *parischerá*, dança dos porcos e de todos os quadrúpedes, que fala de um mito representado por instrumentos mágicos de caça e pesca, que um xamã recebe dos animais, mas que ao final, por conta de seus parentes maus, tem de devolver. O *tukúii* ou *tukúschi* (beija flor) representa a dança de todos os pássaros e de todos os peixes.

Nesse universo mítico, Macunaíma teria desenvolvido suas travessuras. Em algumas versões do mito Arekuná, o herói possui irmãos. Não fica claro quantos, mas se nomina um deles de Jigué, enquanto na narração Taulipáng, se fala em 5 irmãos, Ma’anape, Anzikilan, Wakalámbe e Aníke. Jigué não aparece, em seu lugar, surge Ma’anape. Em todas as histórias sobre o mito, Macunaíma se apresenta como o mais poderoso entre os irmãos. A ele se une ora

Ma'nape, ora Jigué. Por sua inquietude, o herói muitas vezes se vê em situações desagradáveis, das quais se livra, em parte graças à sua astúcia, e outras vezes, com a ajuda de seu irmão mais velho, Ma'anape, mais sábio. O herói dos Taulipáng e Arekuná, seria o grande transformador do mundo, muitas vezes por capricho ou pelo prazer da maldade. Foi também quem criou todos os animais de caça, assim como os peixes. Depois de um grande incêndio, que mata a todos, cria homens de cera, que derretem quando expostos ao sol. Depois os modela novamente, agora em barro para depois transformá-los em homens. Suas feridas são transformadas em pedras, que ainda hoje provocam feridas nos caminhantes. Vários relatos dão sentido à criação das coisas. Em uma história, Macunaíma retira de uma folha, a arraia para fazer mal ao seu irmão Jigué, com quem havia brigado devido à cobiça por sua cunhada. Para se vingar de Macunaíma, Jigué transforma o pedaço de um cipó em uma cobra. As duas pequenas histórias servem de introdução para as duas fórmulas mágicas contra picada de arraia e de cobra. As fórmulas, portanto, de cura, possuem íntima relação com os mitos. Existem fórmulas boas e más. Nas fórmulas boas, o protagonismo é dos animais úteis, das plantas e prodígios da natureza; nas más, Macunaíma aparece ao lado de seus irmãos Jigué e Ma'anape como os causadores, responsáveis pelas tragédias do mundo, geralmente atreladas a motivos sexuais. Quando repudiados em seu amor, "criaram os seios em forma de cone, tão feios, como ainda hoje possuem algumas indígenas" (Koch-Grünberg, 1953, p. 22). Várias narrativas Taulipáng tratam das aventuras de Macunaíma contra o gigante antropófago, comedor de gente Piaimã, que desempenha um papel importante na mitologia dos povos. A forma de Macunaíma se apresentar, ora com caráter solar, ora lunar, torna sua personalidade ainda mais intrigante e dramática, características fundamentais para a construção de boas histórias.

Na obra *Mitos e lendas dos povos Taulipáng e Arekuná* (1953), pequenos contos distinguem o caráter malicioso e perverso de Macunaíma. Muitos deles possuem estreita relação com os mitos e explicam credences dos povos sobre situações reais a partir das aventuras de Macunaíma e seus irmãos. Em narrativa descrita por Koch-Grünberg (1953), apesar dos conselhos de Ma'anape, seu irmão, para que não respondesse a qualquer canto de animal, Macunaíma é morto por uma seta envenenada lançada por Piaíma, após imitar seu grito, e levado para a cabana do ogro. Ma'anape com o auxílio da vespa Kambejike (que juntou o sangue de Macunaíma) e da lagartixa Seleség segue as pegadas de Piaíma e sua mulher e os mata com um veneno mágico. Ma'anape encontra Macunaíma cortado em pedaços, dentro da panela sobre o fogo. Os fatos são narrados num encadeamento preciso, sem floreios:

Ma'nápe tirou-o do fogo e deitou-o num cesto raso. Cozeu (juntou) todos os pedaços com folhas do Kumí³³, dedos, braços, pernas, tudo. Então derramou o sangue, que Kambjike³⁴ tinha juntado, sobre ele. Então Ma'nápe soprou-o com Kumí, cobriu o cesto e saiu da casa. Pouco tempo depois, Macunaíma levantou-se, todo suado. Perguntou a Ma'nápe o que haviam feito com ele. Ma'nápe respondeu: "eu não te disse que não respondesses a nenhum animal?" (Koch-Grünberg, 1953, p. 60).

O espírito capcioso de Macunaíma, tão explorado por Mário de Andrade em seu romance, como também por Joaquim Pedro de Andrade, é percebido em outra lenda, de "Waimesá-Pódole", narrada por Mayuluaípu, indígena Taulipáng. Conta episódio em que Macunaíma por culpa própria é tragado por um gigantesco lagarto, sendo salvo pelo cuidadoso irmão Ma'anápe, que abre-lhe o ventre e consegue tirar Macunaíma com vida. Salvo, no entanto, sem perder a pose de herói, Macunaíma se gaba do feito "[...] Viram como eu luto com um animal desses?" (Koch-Grünberg, 1953, p. 23).

O mito, portanto, para os povos circum-Roraima é o grande criador e transformador. Muitas pessoas e animais, em alguns casos por castigo, viram pedras, quando exerce seu poder pelo prazer da maldade. Essa veia indomada, cômica e vingativa faz-se presente em diversos registros feitos por Koch-Grünberg (2006), delineando um herói temperamental e caprichoso, de caráter fortemente machista. Sua esperteza também é um traço marcante. São diversos os relatos em que Macunaíma tenta tirar proveito para se dar bem diante das dificuldades da vida na floresta. Em certa ocasião, transforma-se num grilo, junto com seu irmão, para pegar carona na cesta do pescador. Em outra, muda sua forma para um Aimará, depois em uma piranha, para roubar-lhe o anzol, pois o dele, feito de cera de abelha, havia se desmanchado durante a pesca,

Então ele encontrou um homem que estava pescando Aimara. Macunaíma disse para o irmão que vamos fazer? Vamos roubar-lhe o anzol! Eu me transformarei num Aimará e lhe roubarei o anzol quando me pegar e puxar para a terra, eu o enganarei. Quando me bater na cabeça farei "a..." e ficarei como se estivesse morrendo. Quando me puxar para terra, tu, meu irmão lhes pedirás este peixe para comer! Eu me transformarei no maior Aimara que existe! (Koch-Grünberg, 1953, p. 52)

Em cada história registrada percebe-se um Koch-Grünberg preocupado em manter-se fiel à história. Suas narrativas não possuem floreios e detém tempos verbais que revelam metamorfoses imediatas, instantâneas. Um tempo de realização da magia, muito próxima à rapidez impressa nas transformações urbanas e sociais da cidade de São Paulo, espaço no qual Mário de Andrade forjou seu repertório imagético.

³³³³ Planta com folhas longas, lembrando o capim. Planta mágica para "transformações" etc.; representa papel eminente naio lendas. Droga apreciada pelos médicos-feiticeiros. (KOCH-GRÜNBERG, 1953, p. 60).

³⁴ Vespa pequena, com estrias pretas e amarelas. (KOCH-GRÜNBERG, 1953, p. 60).

Ao longo do tempo, após a publicação de *Macunaíma*, em 1928, vozes indígenas começaram a ecoar afirmando ter o escritor Mário de Andrade desvirtuado a personalidade do mito. Isso começaria pelo subtítulo - o herói sem nenhum caráter. A afirmação teria ofendido a tradição ao colocar *Macunaíma* como um deus desavergonhado. Em palestra proferida no Café Filosófico (Instituto CPFL/TV Cultura) o professor José Miguel Wisnick (2016) afirma que “o herói sem nenhum caráter”, na visão de Mário de Andrade, tem um sentido maior ligado à natureza. Diria respeito a falta de uma identidade. Não ter caráter, portanto, significa não ter características sólidas, uma identidade consolidada, e não dizer exatamente que o mito não presta. Às turras, no entanto, não se desvaneceram com os anos. Laerte Wapichana (personagem de Cristino Wapichana), escritor indígena, durante peça encenada com outros indígenas para debater os 90 anos da publicação do romance, afirmou que se Mário de Andrade tivesse conhecido as histórias pela oralidade, e não pelo relato de Koch-Grünberg, não o teria misturado a outras coisas, “Estou dizendo que ele teria feito diferente. A forma como ele fez, deslocando fragmentos do nosso sagrado e misturando outras coisas até se tornar algo que não significa nada pra gente, é um xingamento” (Taurepang et al., 2019, p. 37). A grande falha do escritor, segundo Laerte Wapichana, foi ter acatado a miscigenação, quando deveria tê-la problematizado, lutado pela preservação dos territórios indígenas conforme seu modo de vida tradicional. O artista indígena Macuxi, Jaider Esbell (2018, p. 18) também tece críticas a forma como Mário de Andrade se apropria da imagem de seu “avô”, que foi retratado pelo escritor como um herói “seco, mal, do tipo perverso, detentor de péssimas qualidades [...] como um reforço à ideia de machismo e patriarcado”

Lançado por Mário de Andrade àquilo que Latour (1964) chama de “mistos impensáveis”, o mito de *Macunaíma* ganha com o escritor, ares cômicos muito além de seu humor travesso. Transita por esse espaço “remixado”, de maneira bem humorada sem criar problemas, pelo fato dos “monstros” não existirem socialmente e suas consequências permanecerem inimputáveis. Ao migrar da oralidade para a literatura, as histórias de *Macunaíma* sofrem uma folclorização, quando apenas parte de sua personalidade é extraída e lançada numa rede de signos outros, tirando-a do seu contexto original “[...] essas histórias não seguem a lógica ocidental, com começo, meio e fim. Elas vão e vem. Param no meio. Continuam depois. O livro, para eles, é algo totalmente exótico - uma sepultura de histórias atrofiadas [...]” (Taurepang et al., 2019, p. 54), aponta outra integrante da peça, a antropóloga Deborah Goldemberg. Na opinião de Goldemberg, uma história no mundo tradicional é algo vivo, que se conta e reconta, em diversos contextos, a serviço de algo comunitário, só fazendo

sentido ali, como parte de uma cosmologia, de um pensamento acerca do fabulador em seu mundo.

Esse “pecado” cometido por Mário de Andrade, ao conferir ao mito de Macunaíma faces não fabuladas pelos Taulipáng e Arekuná, a partir de sua leitura da versão escrita por Koch-Grünberg (1953), assim como os mitos antigos em suas ambiguidades do bem e do mal, não traria só desvirtuamentos. O registro do cientista alemão teria colaborado para a preservação do mito de Macunaíma entre seu próprio povo, segundo Bete, professora indígena Wapichana,

Teríamos perdido toda a nossa história, porque, enquanto os parentes estavam lutando para sobreviver, as histórias foram se perdendo e o livro do alemão fez o registro. Nas escolas indígenas, hoje, essa é a referência que temos para resgatar nossa história (Taurepang et al., 2019, p. 56-57).

Com seus espaços tradicionais sendo deteriorados gradativamente pela marcha da civilização fazendo com que tenham que lutar por sua sobrevivência em outros *modus vivendis*, de maneira responsiva à cultura da sociedade industrial, o registro de Koch-Grünberg (1953), mais fidedigno, e de Mário de Andrade (2017) passam a ser assimilados pelos povos crentes em Macunaíma, apesar das ressalvas, pelos indígenas presentes na peça sobre os 90 anos da escrita do romance-rapsódia de Mário de Andrade. A migração das histórias de Macunaíma para o livro, por esse ângulo, não foi impedimento para ela continuar a ser contada em seu contexto tradicional.

No filme de Joaquim Pedro de Andrade, o mito de Macunaíma, segundo Xavier (2012), se apresenta diminuído de seus poderes mágicos. Exibe-se como uma figura sincrética do típico brasileiro, misturado por diversas raças, negro, branco, indígena, em seu modo de inserção na sociedade moderna, portanto, exposto a uma relação com a técnica e a consciência política. Os espaços/imagens atuam em contraste - a mata e a cidade, as árvores e os prédios, a escuridão e a luz - assim como seus cenários de transição, as rodovias, os campos terraplanados, as favelas. O trânsito na personalidade do herói se atrela ao trânsito espaço/imagem, ambos mostrados de maneira alegórica. O cineasta o insere no mesmo quadro social explorado por outros filmes do cinema novo, tendo como personagem o migrante em sua esfera terrena, ou seja, distante do maravilhoso,

Com esse deslocamento, embora não se subtraia totalmente ao universo do romance alegórico (há magias e metamorfoses), o filme reforça causalidades e circunstâncias novas que delimitam um espaço “mais real” para a jornada: aquele capaz de encaixar,

no trajeto, uma experiência típica do pobre brasileiro, tal como essa é observada em 1969 (Xavier, 2012, p. 235).

O rumo dado à personagem vai de encontro às questões sociais relacionadas aos anos 1960, momento histórico que privilegia o engajamento político, diante das desigualdades provocadas pela modernização imposta pelo regime militar. Os motivos que estimulam a fabulação se adequam ao universo do seu narrador, “Os suprimentos trazidos pelo filme privilegiam relações mais afeitas ao psicossocial e reduzem a dimensão do mitopoético, operando um “enxugamento” diante da natureza polimorfa do texto [...]” (Xavier, 2012, p. 237).

O comportamento do herói ao longo da sua jornada, porém, não se altera, seja na mata ou na cidade, reiterando seu comportamento de preguiça, esperteza e egoísmo. Não há deslumbre do mito perante esse novo espaço/imagem urbano. As revelações possíveis de ocorrer para quem muda de um ambiente a outro, o mesmo perfil de conduta, moldada no seio da natureza selvagem, garante a fluência no confronto de Macunaíma com o contexto moderno da máquina. Observação que Xavier (2012) faz sobre o roteiro que também se apresenta nos relatos de Koch-Grünberg (2006). Essa característica indígena de indiferença aos encantos da modernidade pode ser percebida ao final da viagem do cientista alemão, já na cidade, em retorno da expedição, durante os jantares em sua homenagem em que estava acompanhado por Romeu, indígena Wapichana. O etnógrafo impressiona-se com a familiaridade que seu ajudante encara as novas situações, “Recebeu todas as aclamações como se fosse algo natural. Com os olhos abertos, assimilou tudo, mas não se admirou com nada. Andava várias horas de carro como se não tivesse feito outra coisa a vida toda” (Koch-Grünberg, 2006, p. 373). Índices de afinidade que o filme trabalha em diferentes níveis.

Outra característica dos indígenas presente na superfície fílmica é o humor. A opção pela comédia reflete o riso presente de maneira atávica dos indígenas, como lembra Koch-Grünberg (2006), “O índio tem uma acentuada disposição para o humor, para a zombaria. Não é só o branco que passa algum tempo entre eles que recebe, já nos primeiros dias, um apelido; cada índio também tem o seu” (Koch-Grünberg, 2006, p. 62). Joaquim Pedro, portanto, percebe essa veia cômica do mito Taulipáng e Arekuná e exacerba isso na tela, fazendo suas peripécias e de seus dois irmãos, Ma’anape e Jiguê, se assemelharem aos trios e quartetos de comediantes do cinema, como “Os três patetas” e “Os Trapalhões”. O mágico se viu despossuído, mas essa veia cômica presente na sociedade Taulipáng e Arekuná, aflora na tela mais do que nas próprias histórias do mito.

4.4. A invenção de um povo por vir

Esse estudo não observou nas descrições do etnógrafo sobre o cotidiano dos povos, nem no relato das histórias do herói alguma passagem que resvale em algum desejo ou vislumbre de um povo *por vir* pelos Taulipáng e Arekuná. Ao contrário. As descrições do etnógrafo descortinam um povo satisfeito com aquilo que possuem, “Alegria e paz reinam em toda esta grande aldeia. Aqui não há discussões ou brigas, nem entre os velhos, nem entre os jovens” (Koch-Grünberg, 2006, p. 95). A afirmação descobre o quanto esses povos se completam com a vida na floresta. Sua descrição do cotidiano das crianças descortina o ambiente pacífico que domina as aldeias. Quando cede um pedaço de chocolate a uma delas, imediatamente a criança divide com as demais. Não há briga entre elas, assim como entre os pais, que nunca as repreendem com palavras duras. Segundo Koch-Grünberg (2006), quando passam a sofrer a influência dos brancos perdem a alegria inocente para se tornarem carrancudas, impertinentes e atrevidas, perdendo seu encanto infantil. Diante do conceito de primitivo, Koch-Grünberg tem momentos ambíguos quando relata a amabilidade e disciplina presenciada nas ordenações estabelecidas em momentos coletivos da aldeia; “então as fotos são postas em ordem [...] Tudo transcorre na maior ordem e tranquilidade. Nada de cotoveladas, nem empurra-empurra, nem briga, nem gritaria. O chefe dá suas ordens [...] e as pessoas obedecem cegamente”, (Koch-Grünberg, 2006, p. 54). E também em reunião dos homens velhos da aldeia, “Nunca um corta a palavra do outro. Nunca os dois gritam ao mesmo tempo. Primeiro, um conta sua longa história até o fim. O outro somente entremeia exclamações educadas, [...], até que chegue sua vez de falar”. (Koch-Grünberg, 2006, p. 62). Em outro momento, o etnógrafo relata a concórdia reinante na aldeia durante a distribuição dos alimentos caçados, “Não há briga, nem resmungos. Cada qual fica satisfeito com o que recebe. As mulheres e as crianças também recebem sua parte [...] e nem se saem pior do que os homens. O fogão comunitário, [...] já é uma boa prova da convivência pacífica dos habitantes de uma aldeia” (Koch-Grünberg, 2006, p. 241)

Há também observações do autor sobre o cuidado com os espaços da aldeia. As ruas e os arredores eram limpos regularmente pelas mulheres, sob a supervisão do chefe. Alguns hábitos, portanto, surpreendem positivamente o etnógrafo, por seu grau de civilidade, demonstrando um modo de vida idílico, que não opera para a invenção de um povo por vir, pois a forma que vivem, pelos relatos anotados, preenche os anseios individuais e coletivos. Somente durante as sessões de cura, dos xamãs, se percebe o desejo momentâneo de um mundo sem

doenças, o grande mal que acomete os indígenas, momento em que o líder espiritual pede a intercessão dos espíritos.

A invenção de um povo por vir mais nitidamente é percebida nas palavras do artista indígena macuxi, Jaider Esbell, segundo ele, “neto” de Macunaíma. No entanto, Esbell não compartilha da mesma visualidade encontrada nos povos da região circum-Roraima, quando o mito de Macunaíma foi registrado por Koch-Grünberg (1943) como percebemos no relato sobre sua formação identitária, “Sou artista mais do que sou Macuxi. [...] Cresci ouvindo tiros dos fazendeiros nas aldeias. Fui criado [...] participando de movimento de base. Falando uma língua que não é a do meu povo” (Taurepang e et, 2019, p. 57). Para ele, o mito de Macunaíma pinçado da oralidade dos povos por Koch-Grünberg, narrado no romance-rapsódia de Mário de Andrade e no cinema por Joaquim Pedro de Andrade, apesar de suas ressalvas na forma de retratá-lo, configura-se como uma ação contracultural provocada por uma visão expandida do deus indígena. Em determinado momento histórico, segundo Esbell, ainda a ser vivido, Macunaíma revelará seu verdadeiro caráter ao mundo:

Quando Macunaíma decide estar na capa do livro, sabia que a partir daquele momento sua vida ganharia outra dimensão. [...] Sabia da importância dos ícones na cultura que havia chegado. Sabia dos limites e da gana daquele povo. Sabia da sua missão e foi. Foi para o livro, foi para o cinema, foi sujeito e entregue para o mundo. Foi por saber, por lucidez, foi por querer. [...] Sabia que em um mundo carente de deuses e bondades sua imagem estaria sendo associada a algo ainda não vivido, mas bem conhecido. [...] O endeusamento de Macunaíma lhe permite viver ainda mais as amarguras necessárias para o triunfo que virá. O herói sem nenhum caráter estava pronto para abrir os braços bem abertos ao mundo e receber sua chuva de flechas, suas estocadas contínuas e esse projetar nos indígenas por todo o existir. Nos preservou se entregando, se fazendo caça ao caçador. O surgimento, o encantamento, a máxima sucção e o abandono de meu avô como um inútil trapaceiro chega ao fim aparentemente. O martírio, algo de mártir é sentido na vida de Macunaíma, é mais sabedoria e prazer absoluto de um outro tipo de amor; não por ele (Esbell, 2018, p.17-18).

Há, portanto, na perspectiva de Esbell (2018), contaminada pelo pensamento branco ocidental, a invenção de um povo por vir na decisão de Macunaíma em se entregar para um mundo “carente de deuses e bondade”. Seu martírio, assim como o de Cristo, projeta o modo de vida indígena “por todo o existir” e revela um “outro tipo de amor”.

São vários os momentos nos relatos de Koch-Grünberg (2006), em que o etnógrafo projeta a civilização europeia sobre os costumes dos Taulipáng e Arekuná. Como cientista, seu olhar contrastante, constantemente compara hábitos e formas de viver de ambos, de maneira a distinguir qual dos dois modos se apresenta mais “civilizado”. Em muitos momentos expressa seu bem-estar em meio aos indígenas. Havia certo romantismo em seu olhar, próprio a um

etnógrafo, “[...] sinto-me muito melhor neste ambiente selvagem do que na caricatural civilização que deixei há pouco” (Koch-Grünberg, 2006, p. 49), o que revela um olhar complacente com aquele mundo desprovido de recursos modernos,

Levo uma vida idílica aqui. De manhã cedo, antes que o sol se levante acima das montanhas, vou com meus meninos para o banho no riacho próximo, um lugar sossegado e, ao mesmo tempo, selvagemmente romântico [...] Um bando de alegres rapazes índios sempre nos faz companhia, e a alegria é grande. As mulheres e as moças tomam banho alguns metros abaixo. [...] Tão logo retorno a minha cabana, uma velha Wapischána, que o chefe pôs para me servir, traz o café da manhã, a “sopa de batata”, um caldo roxo e gross de cará cozido. (Koch-Grünberg, 2006, p. 58-59).

O comportamento dos indígenas perante algumas situações também impressiona. Certo dia, ao reunir toda a aldeia para uma fotografia, o equipamento quebra, para espanto do etnógrafo não há nenhuma reação desabonadora ao acontecido, “Esses “selvagens!” Como é que os “civilizados” europeus teriam se comportado numa situação dessas?” (Koch-Grünberg, 2006, pág 113-114). Em outro momento, Koch-Grünberg (2006) anota a amabilidade com que os pais indígenas tratam suas crianças, se apresentando melhores educadores que o europeu. Raro eram os casos de repreensão ou castigo, e nem por isso as crianças se apresentavam mal-educadas. Enxergava, no entanto, na falta da escrita entre os indígenas, uma deficiência, “[...] a missão (religiosa) poderia trabalhar com grandes meios e criar escolas; então seria possível realizar uma obra que realmente tivesse estabilidade e valor” (Koch-Grünberg, 2006, p. 54). Ao final da viagem revela sentir falta dos privilégios da civilização moderna quando chega à cidade e vai a um restaurante almoçar. O café, o cigarro, a mesa coberta com toalha e guardanapos limpos, garfo, faca, pratos decentes, copos de vinho, “Estamos nos sentindo num outro mundo” (Koch-Grünberg, 2006, p. 361). Todas essas percepções, porém, se restringiam a um olhar momentâneo, que salienta qualidades de ambos os mundos.

Seu desejo de inventar um povo por vir sobressai quando revela seus esforços de etnógrafo para produzir um registro fiel de suas percepções de campo. As preocupações com a integridade de suas anotações e gravações na hora de remetê-las para a Alemanha demonstra o quanto almeja que suas descobertas cheguem ao seu destino e sejam reveladas ao mundo, algo compreensível para um cientista *Bildungsbürgertum*.

Há um momento, no entanto, em que Koch-Grünberg (2006) manifesta o desejo de um conhecimento por vir que lhe escapa. Mais pelo seu sentido simbólico, do que pela capacidade em apreendê-lo. Ocorre quando perde uma pedrinha de cristal e coloca toda a aldeia a procurá-la mediante prêmio para quem encontrá-la, “Esses cristais fazem parte dos instrumentos mais importantes dos xamãs. Neles estão os mauarí, os demônios das montanhas,

que auxiliam os xamãs nas curas. Estes nunca se separam dessas pedras [...]” (Koch-Grünberg, 2006, p. 146). A pedra em si, não daria respostas a sua curiosidade científica, mas a posse dela manifesta-lhe subjetivamente uma possibilidade de entrar pela porta de um conhecimento que lhe era completamente estranho. O resultado da busca metaforiza em parte, na fala de uma velha indígena o sentimento que permeia o mito de Macunaíma, em todas as suas versões, o desejo de retorno, de um *por voltar*, escondido nas fábulas imemoriais e modernas, “Talvez a pedrinha tenha voltado sozinha para as montanhas, diz a velha Maria” (Koch-Grünberg, 2006, p. 146).

Em seu romance-rapsódia é latente o desejo literário de Mário de Andrade em encapsular a cultura brasileira como um todo, em sua originalidade inventiva de um por vir, de maneira a enterrar as influências estrangeiras sobre as narrativas produzidas no país, “Nós temos que dar uma alma ao Brasil, e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime [...]”, (Andrade, M., 1924³⁵ apud Tércio, 2019, p. 5). Marco da literatura modernista, movimento lembrado como seminal na formação da personalidade cultural brasileira, Macunaíma – o herói sem nenhum caráter abraça intencionalmente nas pernas do herói todo o espaço geográfico brasileiro de uma maneira monumental, como podemos perceber em diversas passagens da obra,

O herói teve medo desembestou numa chispada mãe parque adentro. O cachorro correu atrás. Correram, correram. Passaram lá em frente a Ponta do Calabouço. Tomaram rumo de Guajará-mirim e voltaram para Leste. Em Itamaracá Macunaíma passou um pouco folgado e teve tempo de comer uma dúzia de manga Jasmim que nasceu do corpo de dona Sancha, dizem. Rumaram para sudoeste e nas alturas de Barbacena [...] A vaca achou graça, deu leite pro herói e chispou pro sul. Atravessando o Paraná já de volta dos Pampas bem que ele queria trepar uma daquelas árvores (Andrade, M., 2017, p. 42).

Em outra fuga não menos prodigiosa, o herói perfaz périplo semelhante,

Depois que pulando a Serra do Tombador no Mato Grosso deixaram pra esquerda as cochilhas de Santana do Livramento, o tuiui-aeroplano e Macunaíma subiram até o Telhado do Mundo, mataram a sede nas águas novas do Vilcanota e na última etapa voando sobre Amargosa na Bahia sobre a Gurupá e sobre o Gurupi com a sua cidade encantada, enfim toparam de novo com mocambo ilustre do Igarapé Tietê (Andrade, M., 2017, p. 84).

Percebe-se aqui um esforço de Mário de Andrade em fazer o mito de Macunaíma percorrer geograficamente o país para condensar essa espacialidade cultural em seu romance. Há uma ambição calculada na sua abrangência.

³⁵ ANDRADE, Mário, 1924.

Utilizando outro artifício literário, o escritor faz o herói se encontrar em suas andanças com personagens forjadores da cultura brasileira, referências suas, como João Ramalho, Delmiro Gouveia, Manuel Bandeira, o Bacharel de Cananéia, Tia Ciata, Frei Luis de Souza, Rui Barbosa, a tradicional família Cavalcanti, de Pernambuco, José de Anchieta, Antonio Prado, Antonio do Rosário, Mendonça Mar, Hércules Florence e Manuel da Lapa. Essa postura ambiciosa da escrita, para os padrões literários de 1928 quando o livro foi lançado, catalisou um ineditismo até hoje celebrado pelos críticos, “[...] é tido como o livro que encapsulou a essência do brasileiro [...]. Não era isso que o Modernismo queria? Algo genuinamente brasileiro? Dar sentido a essa sociedade que era a mistura de tantas culturas?” (Taurepang et al., 2019, p. 50-51). O escritor modernista condensa, a partir de uma observação sagaz, edição, bricolagem ou pot-pourri de imagens (espaços e personalidades) sua fábula sobre o mito de Macunaíma.

Joaquim Pedro de Andrade, assim como Mário de Andrade, também incorpora nas alegorias de seu filme a perspectiva de um povo por vir. Esse componente da fabulação se apresenta em três aspectos: um Macunaíma menos machista e mais sedutor que o do romance (o escritor já havia atenuado a questão machista das histórias do mito, mas ainda manteve certa violência), menos racista e defensor de uma liberdade social não encontrada no romance. A questão racial é central na obra de Mário de Andrade ao fazer de Macunaíma ainda criança um “preto retinto”, mas não se desdobra para um discurso político. Joaquim Pedro aprofunda a questão no filme, mesmo que timidamente, quando o herói discursa em praça de São Paulo.

Figura 9 – Racismo na estátua



Fonte: Filmes do Serro (2016)

MACUNAÍMA (PAULO JOSÉ)

Não é nada disso que falou esse distinto aqui. Aquelas quatro estrelas lá em cima, e que ninguém está vendo por que agora é de dia, aquelas quatro estrelas, não tem nada a ver com o peixe. Agora o que é importante é que... as pragas do Brasil... também não é nada disso, quem falou isso daí é esse mulato aí, da maior mulataria...

JIGUÊ (MILTON GONÇALVES)
Foi só ficar branco pra virar racista...

O cineasta, portanto, acentua as questões sociais tocadas no romance de Mário de Andrade reforçando o papel do cinema como um instrumento político, de transformação social.

Assim como Mário de Andrade que busca uma literatura com a “cara” do Brasil, Joaquim Pedro também almeja um cinema nacional que fale dos problemas brasileiros e construa um olhar autoral,

Essa mistura de liberdade com o Brasil já dava um vigor, uma espécie de força aos filmes que fez com que eles realmente se projetassem primeiro fora do país nos festivais internacionais e depois por um movimento como sempre meio colonizado essa valorização dos filmes repercutisse internamente (Luzes, Câmera, 1976).

Havia o desejo, portanto, por um cinema por vir com a alma brasileira, bem como um país por vir, ao tocar nos graves problemas sociais vivenciados pela população. Não à toa, algumas locações do filme são em partes do Rio de Janeiro de explícita miséria, o retrato do cortiço, da favela, a migração populacional pelo caminhão pau-de-arara, bem como a luta pelo alimento durante a seca no Uraricoera. Não há discurso direto sobre a questão social, pelo fato da censura do governo militar à época impedir manifestações a respeito, mas a mensagem da existência de um herói em meio à pobreza do povo está lá, implícita nas imagens,

Tínhamos (consciência), muita, porque a história do cinema brasileiro estava ali, muito presente, e na verdade, no nosso modo de ver as coisas, naquele tempo principalmente que a gente era muito talvez agressivo, impetuoso, a gente achava que estava tudo errado que a tradição no cinema brasileiro era uma tradição em geral era de alienação e que havia muita coisa a fazer, nova, a ser feita, a ser tentada e essa esperança de conseguir modificar as coisas através do cinema (Luzes, Câmera, 1976).

Outro discurso inventor de um povo por vir percebido na narrativa de Macunaíma feita por Joaquim Pedro anseia, de maneira recatada, por liberdade em um momento do país acochado pela ditadura militar. Como intelectual e artista, o cineasta traduz essa aspiração quando transforma Ci, a Mãe do Mato, papel vivido pela atriz Dina Sfat, em uma guerrilheira urbana. No romance de Mário de Andrade, “Ci comandava nos assaltos as mulheres empunhando txaras de três pontas” (Andrade, M., 2017, p. 19). No filme, Macunaíma e Ci se

conhecem durante um tiroteio em que Ci “dá cabo” de inúmeros homens vestidos com ternos pretos. A cena feita de maneira alegórica atualiza o papel de Ci, de guerreira amazonas para uma assaltante de bancos e construtora de bombas (uma delas acaba por explodir e matá-la junto com seu filho). Não explicita, mas faz alusão aos movimentos populares que defendem à época a luta armada contra a ditadura militar. Essa combustão de intenções e referências germina o Cinema Novo, importante movimento cinematográfico de reverberações mundiais, “Misturado também com o quadro político que vigorava no Brasil naquele tempo, deu a esses primeiros filmes que vieram afinal a formar o movimento cinema novo uma espécie de originalidade, de liberdade” (Luzes, Câmera, 1976). A ideia do cinema como instrumento político permeia não só Joaquim Pedro, mas todo grupo de cineastas, amigos de cineclubismo, como Paulo César Saraceni e Leon Hirszman,

A gente tinha preocupações de ordem cultural, social, política, e pensava sempre em cinema também como um meio de agir sobre a sociedade, transformar as coisas, e realmente éramos bastante até pretensiosos, a gente acredita muito no poder do cinema, de transformações das coisas... e a gente queria então retratar o Brasil tal como ele era, se interessar pelos problemas realmente brasileiros (Luzes; Câmera, 1976).

A estratégia de carregar o filme com a mesma ambição de Mário de Andrade, de encapsular uma alegoria cinematográfica brasileira, assim como o romance desejou para a literatura, fez Joaquim Pedro se utilizar de um recurso semelhante, desta vez dentro de técnica permitida pelo cinema, o som. As aventuras do herói são recheadas por uma trilha sonora escolhida para retratar as diversas faces do país. O filme começa e termina com o hino “Desfile aos Heróis do Brasil”, que possui letra, que enaltece a pátria, exemplo de um povo em busca de seu contorno identitário: Glória aos homens que elevam a pátria / Esta pátria querida que é o nosso Brasil / Desde Pedro Cabral que a esta terra / Chamou gloriosa num dia de abril / Pela voz das cascatas bravias / Dos ventos e mares vibrando no azul / Glória aos homens heróis desta pátria / A terra feliz do Cruzeiro do Sul / Até mesmo quando a terra apareceu / Fulgurando em verde e ouro sobre o mar / Esta terra do Brasil surgindo à luz / Era a taba de nobres heróis. As outras canções, que compõe a trilha musical são pinceladas entre o gosto popular da época, compondo mosaico sonoro multifacetado: “Mandu Sarará” e “Tapera Tapejara” (Mário de Andrade e Macalé), “Ceci e Peri” (Príncipe Pretinho), interpretada por Dalva de Oliveira, “Sob uma cascata”, com Francisco Alves, “É papo firme” (Renato Correa e Donaldson Gonçalves), cantada por Roberto Carlos, “Arranha-céu” (Orestes Barbosa e Silvio Caldas), com Silvio Caldas, “Cinderela” (Adelino Moreira), com Ângela Maria, “Respeita Januário” (Luiz Gonzaga

e Humberto Teixeira), com Luiz Gonzaga, “Mulher (Custódio Mesquita e Sady Cabral), com Silvio Caldas, Manganá (Geraldo Nunes), com Wilson Simonal, “Toda colorida”, com Jorge Benjor, “As tuas mãos (Pernambuco e Antonio Maria), “Paisagens da minha terra” (Lamartine Babo), com Francisco Alves. Podemos concluir, à guisa do apresentado, que a utilização dessa bricolagem de lugares e personagens feitas por Mário de Andrade e depois musical realizada por Joaquim Pedro sedimentam intenções de um povo por vir, um dos componentes da fabulação, quando abraçam intencionalmente panoramas brasileiros com o objetivo de delinear um contorno identitário ao país.

4.5. A desterritorialização da linguagem

Ao considerarmos os componentes listados por Bogue (2011) a partir de sua leitura sobre os textos de Deleuze e Deleuze-Guattari para a definição da desterritorialização da linguagem, que confere a esse componente da fabulação a capacidade de criar um desequilíbrio de forças sociopolíticas dentro de um mesmo sistema de signos, produto de escritores “médiuns”, não conseguimos observar algo similar nos relatos de Koch-Grünberg (2006) no interior do universo linguístico dos Taulipáng e Arekuná, que pudesse reproduzir mesmo efeito. As colocações relatadas a seguir configuram-se como hipóteses levantadas por esse estudo a partir dos relatos de Koch-Grünberg (2006). Momentos de trocas linguísticas entre o etnógrafo e os indígenas ou somente entre os indígenas, com potência para abrigar “insinuações” de desterritorializações da linguagem. Esse deslocamento da língua adequada para um estado que a faça parecer uma língua estrangeira dentro da própria língua, capaz de criar certa ruptura pode ter ocorrido nos momentos em que os indígenas demonstram espontaneamente terem assimilado resquícios da língua inglesa por conta do contato com os missionários ingleses, e se expressam com “ténki!” em substituição a *thank you* (obrigado), “móni”, em substituição a *morning!* (bom dia).

Outros momentos, apontam essa hipótese. Se deram pela sofisticação da oralidade percebida em determinado momento da viagem, quando Koch-Grünberg enaltece os poderes teatrais de um indígena como contador de histórias,

É divertidíssima a modulação da voz nessas narrações vívidas. [...] Os ouvintes acompanham com risadas discretas e breves exclamações. Aos poucos, a voz do narrador eleva-se até o falsete. Os outros ouvem em silêncio e atentos. Aí, o efeito teatral! A voz do narrador cala-se de repente. Um instante de silêncio. Então, sonora gargalhada. Os ouvintes cospem várias vezes de satisfação. A piada foi forte (Koch-Grünberg, 2006, p. 216).

Alguns narradores mais habilidosos talvez pudessem suscitar nos ouvintes algum “estranhamento” no momento de contar sua história. As incorporações xamânicas relatadas pelo etnógrafo, quando espíritos de antigos xamãs descem à terra para curar os doentes, também são momentos em que a língua assume face mediúnica (literalmente), como observado por Bogue (2011), quando cita os escritores “médiuns” como responsáveis pela desterritorialização da língua. Nas sessões de cura, as mensagens que chegam trazem previsões futuras e transformam signos e as forças de seu mundo a partir de uma experimentação no real. No entanto, pelo fato de não produzirem um desequilíbrio das forças sociopolíticas, e sim o contrário, reforçarem os papéis existentes (o xamã como líder espiritual), a desterritorialização da linguagem não se materializa, apesar de suas nuances possibilitarem isso. Essa hierarquia fica clara nos relatos do etnógrafo,

A seguir, silêncio profundo. Sua sombra foi para o alto e chama um colega entre os mauarí, os demônios das montanhas, que assume seu lugar. De repente, ouve-se uma voz rouca falando e cantando. Rató, a mãe d’água, o monstro dos rios, apareceu e assumiu o lugar dele. Então ouve-se novamente uma voz bem alta, feminina, ora perto, ora longe. Uma ventriolquia excelente. Uma voz briga com a outra. [...] Todos participam, como num teatro de fantoches. Os ouvintes, meus índios também, conversam com o espírito, fazem-lhes perguntas, às quais ele responde prontamente. É uma espécie de oráculo (Koch-Grünberg, 2006, p. 163).

A curiosidade pela língua estrangeira também cria conexões para a ocorrência de rápidas desterritorializações da língua. Pelo fato de circularem na esfera da oralidade, no entanto, apresenta-se como difícil tarefa quantificar o quanto esses momentos impactam os indígenas. Koch-Grünberg cita dois momentos dessas apropriações pelos indígenas da língua estrangeira, “Querem saber o nome de tudo em alemão, do sol e da lua, de todas as estrelas, de cada parte do corpo. [...] se moro nas montanhas ou na planície [...]” (Koch-Grünberg, 2006, p. 95); ou quando trocam apelidos fruto da convivência diária, “Como é costume aqui, troquei de nome com seu pequeno chefe, que fuma tanto do meu tabaco. Agora ele se chama “Teodoro”, eu sou chamado de “Yualí” (Koch-Grünberg, 2006, p. 63).

Esse fascínio também ocorre com a escrita, que consideram mágica. Essa admiração solapante atribui aos papéis do diário escrito por Koch-Grünberg um lugar detentor de segredos mágicos, e por esse motivo, atuando em uma esfera simbólica, com potência para criar um desequilíbrio de forças sociopolíticas, como podemos perceber no relato, “Os índios ficam agachados perto de mim e me observam atentamente. Escrever é uma capacidade pela qual o europeu leva vantagem sobre eles, uma arte misteriosa que não conseguem compreender e, por isso, vivem a admirar” (Koch-Grünberg, 2006, p. 306). Essa admiração é tamanha, que folhas

de revistas levadas pelos missionários eram guardadas como portadoras de segredos. Nessas intersecções, alguma hipótese de desterritorialização da língua pode ocorrer. Não podemos afirmar, porém, se isso realmente aconteceu.

A precisão do processo de coleta das informações sobre os indígenas Taulipáng e Arekuná feitas por Koch-Grünberg (2006) era sua grande preocupação. Foi um tradutor atento e fiel das palavras Pemom, sobretudo em sua atenção à tradução interlinear e a uma tradução livre, não se afastando do universo conceitual indígena, “Uma primorosa etnografia da fala que, para seus interlocutores Pemom, vinha a ser a grafia da própria alma”, anotou Farage (Koch-Grünberg, 2006, p. 19). O que percebemos são relatos utilizando uma redação enxuta, descritiva e pontuada das histórias do mito de Macunaíma. Não há o uso de adjetivos ou floreios linguísticos para romancear seus feitos e peripécias. Tudo é relatado com extrema objetividade. A economia de palavras nas descrições das narrativas do mito de Macunaíma pode ser percebida nas frases curtas e concisas, “O tronco caiu sobre o Caroni. Está lá até hoje, como uma grande rocha que atravessa o rio, [...] O rochedo Roraima é o cepo que ficou de pé. Dele veio o grande dilúvio, do qual poucos se salvaram” (Koch-Grünberg, 2006, p. 127).

Essa imagem transmitida pela tecnicidade do texto o coloca, segundo Rocha (2012, p. 12), como um “autor-matriz” da cultura brasileira, “cuja obra, pela própria complexidade, autoriza a pluralidade de abordagens, pois elementos diversos [...] podem ser valorizados através de articulações teóricas igualmente diversas”. O valor da narrativa objetiva propiciou desdobramentos importantes servindo para fundamentar arguição do ministro relator do recurso final do processo de demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, Ayres Brito (2009), que votou favorável à demarcação por considerar os indígenas daquela região co-autores da ideologia nacional, “Até o mito de Macunaíma, que foi recolhido por um alemão, Koch-Grünberg, e transformado por um paulista, M. de Andrade, foi contado por índios daquela área, os Macuxi, os Wapichana” (Carvalho, 2016, p. 682). O impacto da obra nos meios culturais da época, no entanto, a colocam como um marco da etnografia, como bem observa Frank (2010, p. 156), “É claro que o ‘produto’ principal do trabalho etnográfico de Koch-Grünberg em campo são os [...] relatos de viagem, obras primas do gênero”, ao ponto de influenciar fortemente Mário de Andrade a utilizar o mito como personagem central de seu romance-rapsódia por ver nele força suficiente para encapsular a cultura brasileira. Faz-se mister ressaltar que seu registro do mito de Macunaíma contou sempre com a colaboração de nativos, que de alguma maneira se prestaram a um fazer antropológico, condição importante a ser realçada, como registra Levi-Strauss (1978) por conhecerem as melhores lendas, as tradições de seu clã, a sua linhagem,

demonstrando igual interesse na obtenção de informações de outras famílias, outros clãs, como todo bom antropólogo.

Estudada por diversos teóricos da literatura, a obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade ressoa ainda hoje na produção cultural brasileira. Em 2016, os quadrinistas Angelo Abu e Dan X (2016) fizeram uma versão para HQ, e mais recentemente, em 2019, a diretora teatral Bia Lessa realizou a montagem da obra, algo que já tinha experimentado como atriz em 1978, sob direção de Antunes Filho. Sua força literária reconhecida até hoje, segundo Figueiredo (2006), é alimentada por “uma memória afetiva (...) investida de um pathos fortíssimo” (Figueiredo, 2006³⁶ apud Bosi, 1988, p. 176-177). Um viveiro de imagens, cenas, ritos, lendas, frases e casos; tesouro de fonte inexaurível do populário luso-afro-indígena-caboclo brasileiro. O intelectual teria explorado em excesso, os substantivos das línguas primitivas, em volume que o aproximou da percepção sensorial. Agrupadas de maneira conjuntiva e não disjuntiva, risco que poderia incorrer, sua estrutura sintática resvala na *enumeração caótica*, designação criada por Spitzer, segundo Figueiredo (2006), para definir o efeito da intensificação por acumulação. Uma forma capaz de gerar estranheza por possuir grande força retórica, ao propiciar de maneira deliberada a criação de mundos por meio da autorreflexão da palavra. Um artifício recorrente do período modernista. O escritor, um dos ideários do Modernismo Brasileiro teria realizado uma saturação de concretos capaz de fazê-los “rebrilhar de uma maneira inédita” (Figueiredo, 2006, p. s.p). A partir de uma ânsia inventariante da cultura brasileira, Mário de Andrade acabou por realizar um colorido catálogo de esgotadas possibilidades. O resultado é uma composição rapsódica, “A metamorfose, um mitologema evidentemente presente numa narrativa com tantos feiticeiros, é mais uma força para a multiplicação de concretos, e, no cruzamento que Mário faz entre tantos documentos folclóricos prévios, essa força dobra” (Figueiredo, 2006, p. s.p). Seu mistério reside na quantidade de metamorfoses feitas na proporção de uma corrente elétrica. Uma energia que percorre as palavras do romance e nos faz senti-lo.

Tais características são suficientes para afirmar ter Mário de Andrade desterritorializado a língua nos moldes propagados por Bogue (2011) ao escrever *Macunaíma*? Por certo, lançou signos e forças novas no mundo a partir de sua leitura das histórias do mito registrada por Koch-Grünberg (2006), dinamizando as metamorfoses no ritmo da vida moderna, e os carregando de caráter social e político, quando alterou a transformação do mito de criança

³⁶ BOSI, Alfredo. Situação de *Macunaíma*, in *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. (ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopez), Coleção Arquivos, 1988.

indígena para adulto indígena e propagou a transformação de um adulto negro para um adulto branco, em seu romance. O aspecto do racismo, algo que o próprio escritor mulato vivenciou se junta à narrativa trazendo enunciados coletivos pouco discutidos pela sociedade da época. Seu périplo por dizeres e credices não foram únicos, outros autores também abordaram a cultura popular brasileira, mas não da forma como Mário de Andrade os coloca, enfileirados, costurados por uma personagem mitológica cheia de brejeirices e voluntarismo. Se fez a língua portuguesa gaguejar, tropeçar, ou mesmo se sentir estrangeira dentro do seu próprio universo? No ritmo da escrita, talvez, dada como impulso telegráfico, tenha chegado o mais perto disso. Expôs um Brasil profundo, em velocidade atroz de maneira originalíssima. O romance-rapsódia escrito por Mário de Andrade, podemos afirmar, é a junção do olhar de um inventor de palavras para a obra de um etnólogo/etnógrafo garimpeiro de uma língua imemorial. Além de inserir ritmo novo à literatura brasileira, amplificou a desterritorialização da língua iniciada por Koch-Grünberg.

Na versão cinematográfica, a desterritorialização da linguagem (se ocorreu) teria beliscado o filme em seus aspectos alegóricos, segundo Xavier (2012), um artifício comum entre os cineastas cinemanovistas como Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni e Walter Lima Jr. Uma figura de expressão utilizada para externalizar visão crítica da ordem social. Isto inclui o controle do imaginário e das formas de representação em exercício pela indústria cultural. O filme *Macunaíma* traz uma politização da linguagem, que privilegia a luta contra fatores vistos como parte de um sistema reprodutor da pobreza e da desigualdade. O herói se desenha como uma figura sincrética, pronta a desfiar uma suposta identidade brasileira e seu modo de inserção na sociedade moderna, na relação com a técnica e a consciência política. De maneira alegórica, o filme traz uma nova leitura do “caráter nacional” e uma outra maneira de figurar o tempo histórico, no caminho do campo à cidade e depois de retorno ao ponto de origem. Exibe um simbólico “interior do Brasil” num tempo que já não é o do povo autóctone – expressão das culturas indígenas antes do contato. O que está em jogo é a sinalização da ideia do arcaico sobrevivente de outra era, na atual. Para humanizar o mito e aproximá-lo de seu observador, Joaquim Pedro retira do herói as iniciativas mágicas e prodigiosas, que possui no romance, o colocando a meio caminho entre o homem comum e o mito, “De início, portanto, é o “primitivo” quem coloca a técnica e o homem urbano em perspectiva, não o contrário [...]” (Xavier, 2012, p. 240).

Em sua análise, Xavier repara em algumas ausências que faltam ao mito no cinema e estão presentes no romance, como a busca pela pedra Muiraquitã. Ausência, que teria

enfraquecido o roteiro do filme ao não se colocar de maneira mais evidente a existência de um desejo *por vir* como composto por Mário de Andrade para dar impulso ao seu romance-rapsódia. No filme, tudo se dá em uma esfera de antropofagia consumista, onde o egoísmo e a preguiça prevalecem sobre desejos mais solidários. A alegoria, de certa maneira, foi a solução encontrada para transmitir à tela a forma jactante do herói se portar, muitas vezes irresponsável e temperamental. “Primitivo” e “civilizado, a mata e a cidade, as lutas da natureza e as competições da cultura, “Macunaíma elege nesse sentido a antropofagia como princípio de interação entre as personagens, regra da sociedade” (Xavier, 2012, p. 250). A gratificação imediata marca as personificações da alegoria. A história como progresso seria apenas uma ilusão de fabricação burguesa.

Nascido no seio da sociedade Taulipáng e Arekuná, a força do mito, inconsequente aos choques civilizatórios, ainda hoje - apesar de realçar em diversos momentos na forma de agir e se vestir - subverte padrões de consumo. Contraditório, como todo bom personagem, o filme traz um Macunaíma ainda capaz de surpreender seja por sua excessiva preguiça, não bem recebida no mundo moderno. Suas alegorias continuam impactando. O discurso cinemanovista, num país ainda com desigualdades continentais, permanece deslocando a estética fílmica para outros lados. A desterritorialização da língua ocorre na estética tropicalista alegórica, que imprime na tela discursos extintos. O tempo parece atuar a seu favor em seu discurso cinematográfico tornando suas alegorias ainda mais relevantes.

5. FRESTAS FABULATIVAS

5.1. Devires-outros: multiplicação e duração

O embaralhamento hierárquico dos arquétipos produzido por Gregor, em *A metamorfose*; jovem trabalhador, arrimo da família, que de repente se vê transformado em uma barata, tem seu impacto espelhado nos conceitos literários construídos entre os hábitos e contrastes da época em que foi escrito; emergiu dentro de um sistema de concepções ortodoxas do homem branco, europeu, capitalista; implodiu construções subjetivas absolutistas e criou base para novas concepções fabulativas. Serviu de base para Bogue (2011) refletir sobre os devires-outros na fabulação. Na obra, o personagem descreve seu processo de mutação em detalhes, realçando um tempo e um espaço, que atravessam as paredes do apartamento onde sua família mora, para produzir uma narrativa de percepções novas e mudança de comportamentos, questionadoras do status quo vigente. A tomada de consciência perante o inusitado fato da transformação de homem para uma barata é feita de maneira detalhista, como podemos observar no trecho em que ele se vê uma barata, “[...] em vez disso, porém, só tinha as numerosas perninhas que faziam sem cessar os movimentos mais diversos e que, além disso, ele não podia dominar. Se queria dobrar uma, ela era a primeira a se estender[...]” (Kafka, 1997, p. 12-13)

Ambos os devires, kafkiano e macunaímicos subvertem dogmas imagéticos propondo rupturas na hierarquia das relações entre o homem e os seres vivos. Contemporâneos na aparição para o mundo industrial, Gregor (1915) irrompe da cultura ídiche de Kafka, presente na Europa há séculos, por meio de uma personagem acossada pelo seu tempo e pela insistente onipresença do capital; fatores que em certa forma favoreceu seu espalhamento fabulativo; enquanto que Macunaíma (1915) surge içado de uma cultura isolada das concepções ortodoxas de sociedade, exibindo seus devires-outros tão inovadores quanto o proposto por Kafka, mas em camadas mais assentadas no tempo, estratificadas na memória. Curioso perceber a atuação da duração da atenção nos dois devires-outros. Apresentam-se em estado invertido ao tempo do choque de imagens. Em ambiente mais açodado, como o de Kafka, a transformação se dá de maneira minuciosa, busca a mudança das formas em tempo palmilhado, enquanto no universo Macunaímico, que não sofre da repetição maquinal das imagens, as transformações se dão de maneira mágica, em tempo instantâneo. Outra diferença está na profundidade de crença. O devir-outro fabulativo de Macunaíma penetra na verdade dos povos, enquanto o de Kafka, atua na instância da representação, nas frequências subjetivas de seu tempo.

Tais devires-outros protagonizados por Macunaíma, se não embebedos pelo mito Taulipáng e Arekuná, seriam impensados por Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade. O que ambos os narradores fizeram foi acelerar as possibilidades desses devires ocorrerem em outras direções. No romance-rapsódia, Macunaíma virou formiga, ficou loiro, virou gota e acabou por transformar-se na constelação Ursa Maior. Suas traquinagens também ganharam novos caminhos, para além de suas transformações líricas, ao ponto de virar um cidadão inglês “*na máquina London Bank*” (Andrade, M., 2017, p. 79). Esses novos rumos acompanham o frenesi circulatório das imagens permitido pelos aparatos técnicos de reprodução. Essa talvez tenha sido a grande potência da obra de Mário de Andrade, lançar a **insubmissão** fabulativa do mito de Macunaíma na linguagem de seu tempo.

5.2. O por vir e/ou por voltar

Outra questão observada por esse estudo diz respeito a existência de um reverso oculto em relação ao componente da fabulação listado por Bogue (2011), a invenção de um povo por vir, tanto no mito de Macunaíma em suas versões escritas e cinematográfica, como também na oralidade dos Taulipáng e Arekuná (quando Macunaíma ressuscita), que o complexifica.

A invenção de um povo por vir, aspiração essencial à aderência social de um povo, fruto de um devir coletivo entre artistas e público por aquilo que falta ao povo no presente, o sentido da coletividade, tem a companhia de um desejo **por voltar**, que está contido de maneira recorrente nas entrelinhas das fabulações tradicionais e cinematográficas do mito. Ambos os desejos possuem origens fabulativas distintas. O primeiro, conceituado como fruto de um devir coletivo entre artistas e público, é construído a partir dos signos e significâncias oriundas do interior das interações sociais, das trocas simbólicas avolumadas, que acabam por condensar os desejos coletivos inventivos de um povo, enquanto o segundo, definido por esse estudo, aflora fruto de brota instantânea suscitada em devir decantado, muito próximo do inconsciente, regado dentro de uma intimidade sobrevivente.

Vestígio dessa “saudade” pode ser observado na constante presença de momento em que uma fábula ou história do passado é narrada por uma personagem à outra insinuando, apesar da sua plena capacidade de gravar e perpetuar a memória, que o cinema continua a reverenciar em sua estrutura narrativa a transmissão oral como um ato dramaturgicamente eficiente. Algo que não se apresenta necessário diante dos recursos infinitos propiciados pelas técnicas de produção audiovisual. O que nos leva a pensar existir um desejo fabulativo não só

por um por vir, mas também por um **por voltar**. O motivo para a existência desse momento carrega consigo um desejo de conferir ao filme, esse estudo supõe, o “caráter” eterno da oralidade, que atua como um fóssil exposto, de maneira a lembrar os primórdios de como as primeiras histórias eram contadas.

Não se trata exatamente de um clichê, aquele ato dramático previsível, quando se adivinha o que vai acontecer antes do fato ocorrer, mas sim de uma reverência contumaz à oralidade encontrada em diversos filmes, como se esta fosse uma personagem oculta alicerçante do drama exibido na tela; espécie de reverência fundante. Diante do choque imagético produto do angustiante desejo humano em superar sua morte, pois segundo Benjamin (1987, p. 208), “é da morte que ela (a narrativa) deriva a sua autoridade”, o homem, a partir dessa constatação recorrente, parece avançar em seu intento olhando para trás, querendo retornar aos tempos da oralidade na busca por uma transcendência perdida, como se vivesse em dilema permanente, entre um desejo por vir, como por um anseio de retorno, por um **por voltar**. Um exemplo dessa reverência encontramos no minuto 98’, final do filme *Macunaíma*, do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, quando o ator Paulo José, representando a personagem principal volta ao Uraricoera (rio de Roraima) depois de suas andanças pelo Brasil, e só; narra para um papagaio seu encontro com a Caipora, indígena pequenina, personagem do folclore brasileiro, protetora da floresta, que reina sobre os animais e persegue caçadores que não cumprem os acordos de caça feitos com ela.

Figura 10 – *Macunaíma* (Paulo José)



Fonte: Filmes do Serro (2016)

NARRADOR (OFF)

Foi quando um dia, apareceu um papagaio falador e ficou fazendo companhia para o herói. Macunaíma pra se distrair contava pro louro os casos famoso que tinham sucedido com ele desde a infância...

MACUNAÍMA

Eu estava na panela e a caipora mãe queria me comer, mas aí mandou a filhinha tirar a minha roupa. Enquanto ela ia tirando, ela ia aproveitando das minhas partes, pegava nas minhas, nas minhas partes... pegando daqui, pegando dali... de repente ela tava querendo me comer. Aí eu fui ali com a filhinha e de repente a gente foi ao banheiro. Nós tava dentro da banheira, ela batia – PÁ, PÁ, PÁ, PÁ, PÁ, PÁ! Abre essa porta que se não eu arrevento!!” – SHIIIIIIII, não faz barulho não, que daqui a pouco ela vem. – Ela não vem, não vai perceber, porque nós tamo bem escondido – Mas a gente ouvia: PÁ, PÁ, PÁ, PÁ, PÁ, PÁ! – Abre essa porta... e a gente ficava lá dentro um tempão... e era gostoso...

NARRADOR (OFF)

O herói se orgulhava de tantas glórias passadas...

Esse recurso de linguagem pode ser encontrado em muitos filmes contemporâneos, sendo comum identificá-lo no miolo da história narrada. Para reforçar o argumento, cito outros dois filmes brasileiros que também inserem esse momento por um **por voltar**, tipificado por um retorno ao ato da oralidade, que complexifica o componente citado por Bogue (2011): “Lavoura Arcaica” (2001), do cineasta Luiz Fernando Carvalho, baseado no livro do escritor Raduan Nassar, e “As boas maneiras” (2018), dos diretores Marcus Dutra e Juliana Rojas. Em Lavoura Arcaica, no minuto 77 de filme, o diretor insere uma fábula sobre o Sábio e o Faminto, para reforçar a dramaticidade da relação entre pai e filho, que vivem em conflito. Já em Boas Maneiras, é no tempo 52’38” de filme, que a protagonista, mãe do menino lobisomen, narra seu encontro, em uma festa no interior de Goiás, com o homem-lobo. No momento da oralidade, o filme, todo feito em *live action*, passa a usar a técnica da ilustração, recurso que destaca ainda mais a transmissão oral como um ato eficiente de dramaturgia.

Krenak (2019, p. 13) realça esse papel da narrativa oral dos povos indígenas como um instrumento de freio (com sentido de retorno) ao avanço da criatividade destrutiva da modernidade “[...] minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim”. É possível perceber também nuances diferentes nessa reverência à oralidade em que o **por voltar** e o por vir convivem dialogicamente. Em alguns momentos exploram a memória coletiva, em outros a memória individual dos protagonistas, compartilhadas de maneira a realçar seus dramas. Na ambição impregnada por um por vir, em face inversa, moraria um anseio acalentado pelo aconchego da fala, da oralidade, aquela que se ouvia ainda criança.

Outro recurso que reforça a noção do desejo por um **por voltar** é o uso do artifício da circularidade da narrativa, técnica muito utilizada na escrita do roteiro cinematográfico. Em

diversos filmes contemporâneos é possível perceber que o mesmo local onde a história começa é também o local onde o epílogo ocorre. No filme *Macunaíma*, objeto desse estudo, essa construção é perceptível, quando seu personagem depois de inúmeras andanças pelo Brasil retorna ao Uraricoera (rio de Roraima), cenário inicial do filme, conferindo à estória uma dramaturgia cíclica e não parabólica. No romance-rapsódia, a circularidade também se apresenta na oralidade do papagaio que é quem narra toda a história para o Mário de Andrade, como ele mesmo “confessa”,

A tribo se acabara, a família virará sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, [...] E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói. Tudo ele contou pro homem [...]. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente (Andrade, M., 2017, p. 134).

A história da cinematografia mundial está repleta de fábulas modernas que exprimem esse desejo de retorno utilizando-se desses artifícios citados nesse estudo. Algumas “fitas” exibem esse **por voltar** de maneira explícita, em apoteose. Bom exemplo pode ser encontrado na cena final do filme “2001 – Uma Odisséia no Espaço”, de Stanley Kubrick, quando Dave (Keir Dullea), um dos tripulantes, depois de entrar em conflito com *Hal*, o computador que controla a nave, parte em uma viagem mental de retorno ao entrar em um buraco negro, e depois de se ver no leito da morte visualiza a si mesmo como um feto na barriga da mãe.

Esse desejo por um **por voltar** escondido na dramaturgia dos filmes, percebido quando a narrativa oral se transforma em protagonista, assim como quando se traduz pela trajetória circular das histórias contadas, nos permite deduzir que o conceito que Bogue (2011) constrói da fabulação “esquece” esse componente, presente em quase todas as fabulações modernas. Uma não observância compreensível quando percebemos se tratar de um *modus operandi* comum aos tempos modernos. A invenção de um povo por vir parece precisar prevalecer sobre qualquer possibilidade “retrógrada”. Não há retroceder, apenas avançar. Espetacularizada, glutona, em risco, excitada e agora cansada, a sociedade fissurada e conduzida pelas imagens submissas a todo tipo de manipulação perdeu a percepção sobre a meia luz, a visão trübe (turva) de Goethe, aquela que mora na visualidade do sonho, o segredo escondido no entremeio da cultura e da natureza. Na leitura de Bogue (2011), a invenção de um povo por vir, eterniza moto perpétuo de um desejo por algo que sempre lhe parece faltar.

Despreza os sinais de retorno, o desejo de **por voltar** escondido nas fábulas modernas, que acenam peremptoriamente em cada narrativa, mas que permanecem invisíveis por esse discurso pantagruélico definido pela modernidade. Restam aos povos tradicionais, onde a circularidade do tempo se impõe mais fundante, e porque não à Macunaíma, como profetizou Esbell (2018), lembrar a modernidade, desse anseio desprezado por seus supostos ranços tradicionais, bizarros, antigos e ultrapassados, não obstante, muito mais moderno do que possam imaginar.

5.3. Outras formas de desterritorialização da linguagem

A desterritorialização da linguagem, último componente da fabulação, se configura por meio das virtudes literárias de escritores médiums capazes de fazer a língua gaguejar, desequilibrar a forma “adequada” de escrita. Kafka teria conseguido isso ao escrever “A metamorfose” de Gregor em uma barata, em 1915, ao criar uma ruptura do status quo, dentro de um universo comum ao escritor e à língua. Não obstante, a forma inventiva com que Mário de Andrade se utiliza do mito para narrar a sua versão, assim como Joaquim Pedro de Andrade, se apropria de sua imagem para criar sua alegoria cinematográfica ainda hoje incensada como um dos grandes filmes brasileiros, o que se percebe pelos relatos de Koch-Grünberg (2006) é que a desterritorialização da língua, no que diz respeito às histórias de Macunaíma, esse desequilíbrio na forma teria ocorrido com mais força por meio do registro feito pelo cientista alemão, fruto de sua arqueologia linguística. Um garimpo de histórias inéditas, com personagens e metamorfoses nunca antes reveladas, colhidas no seio da oralidade de uma cultura isolada e depois lançada em um universo completamente distinto da sua origem.

O registro feito por Koch-Grünberg (1953) dos feitos de Macunaíma, que circulavam somente por meio da oralidade indígena nos permite aventar a existência de um desdobramento do componente fabulativo. Em sua definição, essa desterritorialização ocorre fruto de uma virtude literária. Os escritores menores fariam a língua gaguejar e tropeçar, revelariam uma língua estrangeira dentro de sua própria língua. Esse desequilíbrio da língua “adequada” carregaria um objetivo maior, dar ao estilo uma função política. Mas não teria Koch-Grünberg desterritorializado a língua apenas por descortinar as narrativas de Macunaíma para o mundo? Não exatamente por suas virtudes literárias como percebido em Kafka, já que seu registro do mito preza pela rigidez narrativa, mas sim pela ação migratória concretizada por suas pesquisas nos povos da região circum-Roraima ao pinçar as histórias do mito Macunaíma e lançá-las em um sistema semiótico completamente distinto. A língua dos povos Taulipáng e Arekuná não são uma língua estrangeira dentro do português falado no Brasil? Há, portanto,

possibilidades dessa desterritorialização da língua processar-se no interior de um universo intrasubjetivo, como desenvolvido por Kafka, escritor nascido no coração do império Austro-Húngaro, que foi buscar em suas referências ídiches inspirações a seus devires literários. Mas também ocorrer a partir de migrações de um universo a outro, intersubjetivos, de maneira a provocar impactos fabulativos, como ocorrido com Mário de Andrade em sua apropriação bastante particular do mito de Macunaíma. O conceito de desterritorialização da língua, por esse ângulo, lança luz à importância das narrativas seculares, com seus tempos e espaços antagônicos ao da sociedade industrial, configurando-as como espaços de resistências à massificação dos arquétipos, como bem lembra Canton, “As palavras e seus sentidos, a memória, a herança e a tradição são elementos que passam a ser revalorizados num mundo inundado por imagens propagadas incessantemente pela mídia” (Canton, 2014, p. 98).

5.4. Assim é

Quando observamos a resistência dos povos originários pela preservação de suas terras, em defesa do seu *modus vivendi* completamente diferente do idealizado pela sociedade do capital, não é de todo estranho se perguntar o que os torna tão aguerridos em sua luta. O trânsito de suas visualidades por órbitas espectrais, como a dos sonhos, e no caso dos xamãs, das viagens oníricas proporcionadas por substâncias alucinógenas parecem lhes conferir um comprometimento maior, e por dedução, mais resistentes às colonizações impostas pelas imagens em circulação na sociedade maquinal. Essa visualidade intrínseca à essa cosmovisão parece forjar couraça resiliente o suficiente para enfrentar séculos de extermínio imposto pelo Estado Brasileiro.

Um bom exemplo da existência dessa propriedade pôde ser observado na passagem em que dois indígenas observam a lua pela luneta de Koch-Grünberg (2006). Deduzimos ter atuado durante a visão da lua pelos indígenas duas forças antagônicas succionando a análise, uma primeira tentando-a colar às suas crenças forjadas em camadas seculares, fruto de uma relação visual simbiótica com seu entorno, de que a Kapéi um dia foi gente, e outra, “sinapsando-a” às novidades contidas na imagem, de um astro que orbita a terra. Venceu a crença, perante a colonização, pelo fato de seus mitos não serem impessoais, serem gente como eles, interagirem como iguais, apesar de seus poderes sobre-humanos, e regerem as relações interpessoais e sociais desses povos, “É o mito que primordialmente encena a construção de uma ordem de inteligibilidade para o mundo e, desse modo, propicia a ordenação da realidade circundante, seja sócio-política, seja natural” (Borges e et, 2003, p.42). Uma resistência que se

reflete na integridade cultural desses povos, algo percebido pelo etnógrafo, “Essa inofensiva gente morena tem incomparavelmente mais cultura interior do que os brasileiros mestiços que pretendem civilizá-la” (Koch-Grünberg, 2006, p. 95). Por essa perspectiva, podemos deduzir, que alguns mitos das sociedades de cultura tradicional habitantes de espaços geográficos predominadas por imagens **insubmissas** tenderiam a produzir convicções mais sedimentadas, tornando os indígenas menos permeáveis ao bombardeio de visualidades manufaturadas da sociedade em estado de repetição maquinal. Nas suas convicções decantadas, que vão muito além da visualidade da pele do mundo avistado teria se constituído uma construção identitária, desde seus primeiros anos de vida, diferente da constatada por Deleuze (2005), quando afirma em seus estudos sobre o cinema, estarem os mitos próprios, diante da tela de cinema, com seus destinos traçados em se tornarem entidades impessoais a serviço do colonizador. A visualidade forjada nos Taulipáng e Arekuná, bem como dos indígenas amazônicos, parece possuir a capacidade de frear fusões com outras imagens, que não lhes signifiquem algo. Essa adesão às visualidades indígenas lateja na fala de Kopenawa e Bruce (2015) quando descrevem a disciplina imposta ao xamã antes de se apresentar a Omana, o demiurgo Yanomami. Há regras claras de como sua imagem deve estar paramentada para se apresentar aos espíritos, os *xapiri*, e isso inclui estar visualmente ornamentado para o encontro:

É desse modo que devemos pedir nossos espíritos mais poderosos à imagem de Omama, e apenas os xamãs experientes podem fazê-lo. Se um jovem iniciando paramentado com desleixo tentasse, Omama, furioso, iria rejeitá-lo na hora, declarando: “Você está muito feio! Onde estão suas caudais de arara? Seus braços estão nus! Onde está sua faixa de rabo de macaco cuxiú-negro? Seus cabelos são ralos! Onde estão seus brincos de papagaio e de pássaro hëima si? Você não os quer? Então, não é dos nossos! Você só sabe se embrulhar em roupas de branco! Você é vazio! Não me peça nada!”. Assim é. (Kopenawa; Bruce, P. 122)

O uso da afirmação “assim é” no final de sua fala, denota o grau de comprometimento com esse universo visual espectral xamânico. A expressão carrega muito mais do que o tempo presente. Sua laconidade parece esconder um passado e um futuro inabalável, como um tempo petrificado, eternamente disposto a continuar sonhando, e seguir transitando por essa visualidade espectral. Assim é, assim foi e assim, podemos concluir, sempre será. O tempo *ad eternum* dos sonhos indígenas, como lembra Limulja (2019), revela o índice de adesão infinita à visualidade sacra dos xamãs. Omana teria sido seu único professor, a origem de suas palavras e da sua inteligência, e por isso resistiriam frente ao batalhão das visualidades modernas,

Quando seus olhares acompanharem o traçado de minhas palavras, vocês saberão que estamos ainda vivos, pois a imagem de Omama nos protege. Então, poderão pensar: “Eis aí belas palavras! Os Yanomami continuam vivendo na floresta como seus antepassados. Residem em grandes malocas, onde dormem em suas redes, perto de suas fogueiras. Comem banana e mandioca de suas roças. Flecham os animais na floresta e pescam peixes em seus rios. Preferem sua comida aos alimentos mofados dos brancos, fechados em caixinhas de ferro ou estojos de plástico. Convidam uns aos outros, de casas diferentes, para dançar durante suas grandes festas reahu. Fazem descer seus espíritos *xapiri*. Falam sua própria língua. Seus cabelos e olhos continuam semelhantes aos de Omama. (Kopenawa; Bruce, 2015, p. 78)

Para além de suas crenças, o desenvolvimento de um olhar rastreado sobre a floresta, composto por fluxos perceptivos simultâneos murmurados no interior da subjetividade indígena, só possível devido à paisagem que os rodeia, editado por sua pálpebra, tornam o indígena senhor do tempo da imagem que perdura em sua retina. Diferentemente do que ocorre na sociedade maquinal, quando as imagens se apresentam manufaturadas antes de sua aparição. Ao atravessarmos as versões das narrativas de Macunaíma sob à luz dos componentes da fabulação listados por Bogue (2011), o que esse estudo percebeu foi uma intrínseca influência da natureza insubmissa das imagens atuando nas características identitárias e, conseqüentemente, nas formas da fabulação dos povos originários.

Essa resiliência identitária germinada no interior das viagens oníricas espectrais propiciada pelos sonhos, alucinações indígenas e um olhar atento sobre a floresta imprime, por outro lado, certa subserviência a essas relações travadas, cravejadas de imponderabilidades e presságios, mas também de leituras que escapam ao observador moderno. Não estamos, no entanto, nesse estudo propondo juízo de valor sobre a visualidade mais **insubmissa** dos indígenas e a visualidade moderna, mas sim observando as fricções criativas e políticas entre ambas.

O artista indígena macuxi, Jaider Esbell (1980-2021), acredita não só que a cultura indígena é deveras forte para suportar o acossamento imagético imposto pela cultura branca ocidental, como possui força para contaminá-la. Um exemplo desse poder é a apropriação do mito de Macunaíma por Mário de Andrade. Apesar de recriminar sua mixagem indiscriminada que o cunhou como um herói sem nenhum caráter, Esbell (2018) enxerga na utilização do mito no romance-rapsódia como uma ação contracultural, fruto dessa visualidade expandida construída na profundidade dimensional da floresta. A constatação nos faz refletir se não foi Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade os intercessores colonizados pelo mito de Macunaíma.

Figura 11 – Imagem aérea da Marcha dos Indígenas, em Brasília/DF contra o Marco Temporal – 24/08/2021



Fonte: Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (2021)³⁷

5.5. As visualidades mediando as relações culturais

As observações, dentro de um estudo que se pretende interdisciplinar e prático, abrem caminho para a construção de uma política pública de cultura mais assertiva, se considerarmos a possibilidade de uma calibração da ação cultural para a provocação de fricções culturais ajustadas às visualidades acometidas em ser-lugares distintos.

Desde os anos de 1970, segundo Botelho (2016), as normas que sustentam as políticas culturais no mundo são as mesmas. Baseiam-se em pesquisas que mapeiam a maneira como a cultura é vivida pela população em geral. Tenta traduzir em números seu comportamento social para aprimorar os critérios de intervenção pública no setor. Dados como custo/benefício das práticas culturais, horas de audição de música, preferências por atividades praticadas em casa ou ao vivo, hábitos de leitura, frequência ao cinema ou teatro, práticas artísticas amadoras, nível de educação, profissão e localização domiciliar do público consumidor, todos baseados em premissas consumistas acabam por balizar a formulação das políticas públicas culturais atuais. Esses dados colhidos *a posteriori* seriam a única forma existente para gerar uma avaliação sobre os aportes a serem feitos nos diversos segmentos culturais. Esse estudo, portanto, aponta para a possibilidade de existir uma nova maneira de medir a ação cultural, não por informações colhidas somente sobre os hábitos de consumo, mas

³⁷ Disponível em: <https://apiboficial.org/2021/08/24/indigenas-acendem-praca-dos-tres-poderes-com-led-em-apoio-ao-stf-e-contra-marco-temporal/>. Acesso em: 05 abr. 2024.

sobre o quanto a visualidade do público se apresenta acossada por imagens **submissas** e **insubmissas**, ou seja, qual o grau de adesão das suas subjetividades a ambas, de maneira a perfazer um espectro de escolha da ação cultural mais depurado.

Uma calibração da ação cultural nos moldes propostos por esse estudo propicia fruição mais favorável ao acontecimento da obra aberta, capaz de converter observadores em produtores de arte, tirando-os de sua passividade e o arremessando na participação ativa daquilo que fruem, os levando a recriar, fabular, ampliar o conhecimento sobre sua realidade (Canclini, 1984). Desta forma, impõe-se como ação cultural significativa uma reflexão sobre as visualidades vivenciadas nas culturas dos povos originários, bem como dos povos tradicionais, onde a atenção à imagem transita por espaços espectrais e oníricos detentor de índices de insubmissões (e porque não dizer - originalidade) maiores. A ideia visa potencializar o impacto das trocas simbólicas ocorridas durante uma apresentação artística, de maneira a torná-la mais emocionante, tendo como objetivo fomentar o nascimento de novos fabuladores.

Para Pellejero (2008) fabular não corresponde à necessidade de integrar todas as culturas, subjetividades e línguas num vidro comum. Fabular é salvar da alienação uma cultura para permitir o florescimento de uma subjetividade. Deslocar uma língua de seu silêncio não resolve os problemas de tudo e de todos, como uma estratégia universal, mas pode ser o início para alguns, a partir de uma estratégia singular, “esta é sua potência não a arte técnica do possível, mas a arte transformação do impossível” (Pellejero, 2008, p. 73). Proteger essas culturas tradicionais em todas as suas variações existentes, podemos pensar, significa resguardar um patrimônio fabulativo importante. E quando pensamos, que a fabulação de um povo é o que o significa perante o mundo, toda ação protetiva voltada a essa diversidade cultural passa a ser uma condição para os estudos culturais modernos.

Apenas para exemplificar as possibilidades; apresentações de grupos de cultura popular tradicional podem causar maior impacto nas subjetividades de observadores mais acossados pelo choque de imagem **submissas**, moradores dos grandes centros urbanos pelo fato de friccionarem tempos imemoriais em visualidades ritmadas pelo cronômetro. Esse indício insere as manifestações de cultura popular tradicional, ou folclore, com seus tempos esticados e espaços transcendentais em um outro patamar de importância³⁸.

³⁸ Fazemos aqui um gancho com os estudos de Gramsci (2002) e Deleuze (2005). Deleuze fala em “restos”, quando se refere ao folclore (fábula), como algo menor. Gramsci, não obstante as críticas que faz ao conceito por sua estratificação e imobilidade, acreditava que o folclore não deveria ser concebido como uma bizarria, mas ingrediente para o nascimento de uma nova cultura nas grandes massas populares, pois somente assim desapareceria “a separação entre cultura moderna e cultura popular ou folclore” (GRAMSCI, 2002, p. 136). Ambas as definições, deleuzeana para a fábula e gramsciana para o folclore, mesmo incutindo ângulo depreciativo, avistam a existência de uma fresta subversiva capaz de dialogar com as forças colonizantes da

Por outro lado, a predominância da imagem **submissa** em circulação no meio cultural nos cobra uma análise mais detalhada sobre sua manufatura e mensagem. Diante da sua marcha irrefreável, entendê-las melhor para calibrar suas potências e literalidades impõe-se como uma tarefa urgente. A exigência de uma conversão do olhar ou atenção crítica diante do açodamento imagético circulante no meio cultural exige uma nova educação do olhar para o surgimento de receptores ideais, pessoas com capacidade para narrar uma história a outra sobre aquilo que acabara de assistir, ou mesmo escrever, discutir, analisar sobre um filme ou um produto cultural, como bem lembra Veríssimo (1999), citando Turcke.

Tais imbricações precisam ser melhor pesquisadas face às novas percepções espaciais que nascem a partir da portabilidade dos celulares. Explicitada pela técnica das imagens **submissas**, os devires-outros produzem originalidades rizomatizadas ou ampliam ainda mais os clichês? Em que duração da atenção ocorrem as metamorfoses modernas? A crença nos mitos (ex: Macunaíma e Greta Garbo) possuem qual natureza de comprometimento do sujeito? Como é uma experiência real em um universo construído sobre imagens **submissas**? Quais são as intersecções entre uma relação desejante a uma imagem **submissa**, o impulso de consumo na sociedade de massa e a invenção de um povo por vir? E a deterioração da paisagem ambiental do mundo tem relação com a proliferação das imagens **submissas** no meio cultural? Os ângulos de pesquisa se apresentam muitos. Ao que se propôs esse estudo, no entanto, podemos afirmar o papel central da visualidade atuando diretamente na composição das resistências políticas, assim como nas nuances criativas da fabulação de um povo.

As “insinuações” colocadas por esse estudo feitas a partir de impressões cruzadas sobre as diferentes visualidades da narrativa de Macunaíma, durante momento pandêmico, que impediu estudos de campo mais aprofundados merecem novos olhares, que verticalizem as investigações. As relações da visualidade com uma fabulação capaz de rechaçar clichês e saturações insignificantes delineiam uma estrada teórica interessante se considerarmos um provável domínio das imagens **submissas** no horizonte da visão. O que iremos visualizar a partir dessa realidade, tende a influenciar os rumos da compreensão do observador moderno sobre si mesmo.

modernidade. As pistas encontradas neste estudo apontam para isso, sem, no entanto, atribuir-lhes aspectos de restos ou bizarras.

6. UM POR VOLTAR DISSERTATIVO

Quando o professor Roberto Donato me ligou dizendo que não poderia comparecer à aula e pediu para substituí-lo na disciplina “Natureza e Tecnologia na Sociedade Contemporânea” optei por fazer uma investigação coletiva no lugar de uma aula tradicional. Logo veio-me o tema da minha dissertação, Macunaíma. Um assunto que poderia discorrer com certa propriedade, e falar sobre o mito naquele momento, um migrante da floresta para a cidade grande, ao menos no livro e no filme, resvalava no conteúdo da própria matéria, que tratava sobre as diferenças dos conceitos de rural e urbano na contemporaneidade.

Estávamos o autor desse estudo e 72 jovens alunos da graduação no curso de Engenharia de Produção e Engenharia de Manufatura, da UNICAMP, quando iniciei a investigação falando um pouco sobre a importância do mito para a cultura brasileira, as intenções de Mário de Andrade em escrever sobre ele e do quanto suas peripécias ainda reverberam na criação artística do país. Feito o preâmbulo, parti para um rápido levantamento sobre a origem dos alunos. O resultado veio em forma de braços levantados; oito eram provenientes de regiões rurais (entre eles um paraense) e o restante se identificou como de origem urbana. Minha curiosidade mantinha-se atravessada pela mediação possibilitada pelo celular, já que todos ali possuíam um aparelho nas mãos e parte da minha dissertação perpassava por esse tema - a atenção dispensada à imagem. Naquele momento do meu estudo, já havia decidido basear a imagem sob duas naturezas, **submissas** e **insubmissas**, mas não havia ainda percebido o papel dos sonhos na visualidade dos povos Taulipáng e Arekuná, algo que me foi provocado diante da banca de qualificação.

Ao questioná-los sobre quantos se sentiam subjugados pelo celular, apenas dez tiveram a coragem de confessar sua dependência. Os outros não esboçaram reação. O que não significava muita coisa. Havia certa apatia no ar, talvez uma hesitação pela pergunta inesperada, ou distração, já que boa parte se mantinha presa no fundo da sala com os olhos confinados à tela. Voltei à carga, agora para falar mais sobre o mito e sua origem nos povos indígenas da região circum-Roraima. Relato que o mito de Macunaíma havia sido registrado inicialmente por um etnógrafo alemão chamado Theodor Koch-Grünberg, entre 1911 e 1913, e que anos mais tarde (1928) fora pinçado por Mário de Andrade para protagonizar seu romance-rapsódia. Até que em 1969, ganhou versão cinematográfica feita pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade. Ou seja, estávamos falando de um mito, que atravessou séculos contado por diferentes narradores detentores de percepções espaciais díspares e acossados por visualidades distintas.

Era por esse caminho sinuoso, que pretendia descobrir suas reações. Depois de exibir trecho do filme pelo Youtube de aproximadamente dez minutos, parte em que Macunaíma chega à cidade grande, li em voz alta para a sala o trecho do livro referente ao mesmo pedaço exibido, momento em que o mito se vê ensimesmado impactado pela selva de pedra:

A inteligência do herói estava muito perturbada. Acordou com os berros da bicharia lá embaixo nas ruas, disparando entre as malocas temíveis. E aquele diacho de sagui-açu que o carregara pro alto do tapiri tamanho em que dormira... Que mundo de bichos! que despropósito de papões roncando, mauaris juruparis sacis e boitatás nos atalhos nas socavas nas cordas dos morros furados por grotões donde gentama saía muito branquinha branquíssima, de certo a filharada da mandioca!... A inteligência do herói estava muito perturbada. As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagui-açu não era saguim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncros esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças-pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. De vez em quando estremecia. Voltava a ficar imóvel escutando assuntando maquinando numa cisma assombrada. Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada, Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina, mais cantadeira que a Mãe d'Água, em bulhas de sarapantar (Andrade, M., 2017, p. 32)

Havia um propósito na escolha. O momento revelava o choque imagético da cidade grande na subjetividade do herói. Terminada a leitura, soltei, - E para vocês, como percebem o espaço hoje em posse dos aparelhos celulares? Existem diferenças entre o campo e a cidade, entre o rural e o urbano? Quando se lembram de terem sido impactados por uma paisagem nova? Um silêncio inicial pairou sobre a sala. A primeira manifestação foi de um aluno, que afirmou perceber o protagonismo do celular na subjetividade das pessoas. Acreditava ainda ser possível a distinção entre o real e o virtual. – Mais algum comentário? Um segundo aluno levantou a mão para revelar seu trânsito por três cidades: Limeira, Sorocaba e São Paulo, e de como ao andar por elas não conseguia fazer distinções, pareciam todas iguais, apesar de reparar por gosto, nos prédios mais altos da capital. Afirmou que, independentemente da cidade em que estava, sempre utilizava o celular para fazer as mesmas coisas, e que tal condição homogeneizava sua percepção espacial. O aparelho também tratava de atenuar a imprevisibilidade do mundo. Nada de surpresas, era melhor assim. Achei a fala intrigante. As alterações espaciais não estariam mais causando impacto na atenção das pessoas. O mesmo aluno complementou - o sujeito poderia produzir imagens daquilo que está à sua frente, alterá-las e transmiti-las em tempo real e vice-versa. Poderia também ver imagens de outros lugares e tempos, estabelecendo simultaneidades. O controle da percepção espacial, da submissão à

imagem para aqueles alunos era bem diferente da que havia descoberto existir no universo macunaímico.

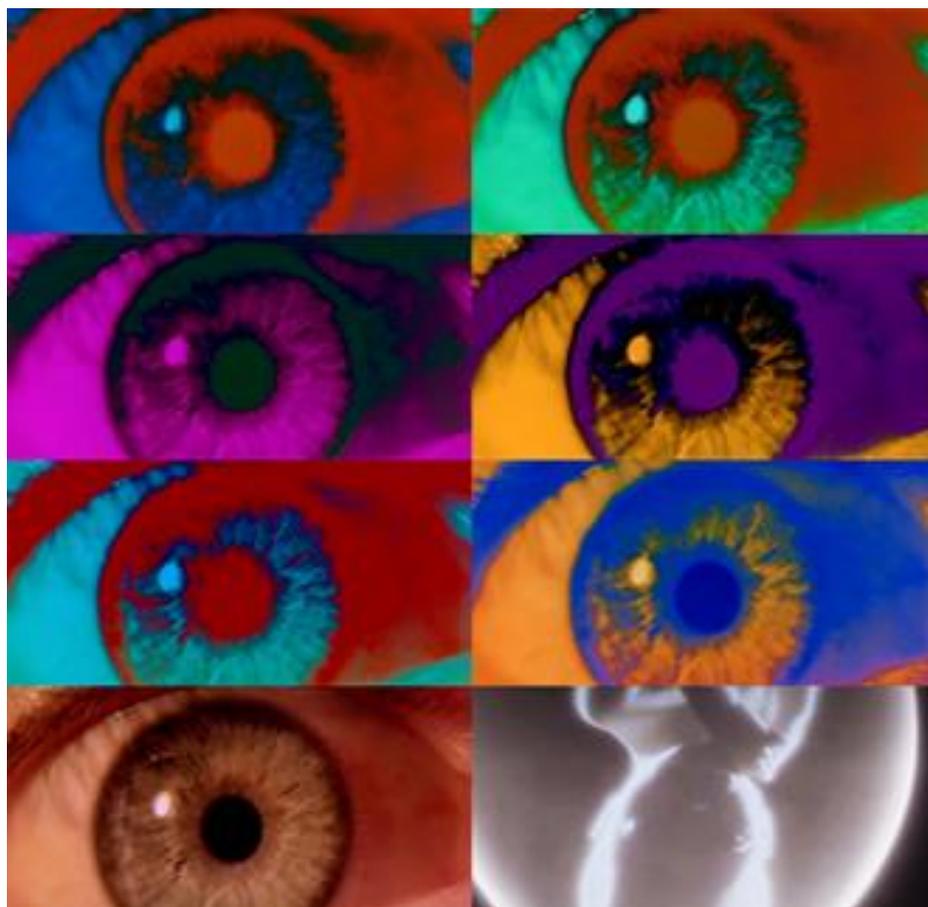
Foi então que uma aluna pediu para falar e disse algo curioso. As mudanças geográficas não causariam mais tanto impacto a um observador por ser possível visitar os espaços desconhecidos antes de forma virtual. Isso, de alguma maneira, tratava de atenuar o choque da imagem panóptica quando presenciasse fisicamente o lugar. Enxerguei na sua fala uma perspectiva de usurpação, mas também de equivalência. As imagens virtuais estariam roubando a surpresa dos espaços reais, ao mesmo tempo em que estariam sendo colocadas em níveis perceptivos semelhantes. Mas e os bichos, as vespas, o vento soprando baixinho, o bramido da cachoeira, o cheiro da mata molhada, a aparição dos meteoros chamuscantes, as almas, os sonhos vívidos; como participavam desse mundo antecipado?

Foram poucas as intervenções em meio a tantas atenções roubadas. Todas, entretanto, feitas em direções interessantes, que colaboraram para subsidiar algumas colocações desse estudo. A aula me fez perceber a influência da participação da visualidade na percepção espacial. Assim como suscitou a curiosidade sobre como esse furto do olhar, cada vez mais cooptado para as imagens **submissas** estaria atuando na criatividade e colonização das fabulações modernas.

Sposito (2011) fala sobre essa descontinuidade das relações espaciais, em função das novas tecnologias de comunicação, que coloca em questão a supremacia da contiguidade territorial, e por conseguinte, da visualidade panóptica. Situação que fornece um novo desafio aos geógrafos, confrontando-os a ampliar as análises a partir da nossa imaginação geográfica centrada no conteúdo relacional com o espaço³⁹. O que deve estar em pauta nos relatos da modernidade e da globalização (e certamente na construção/conceituação de espaço, em geral), segundo Massey, citado por Sposito (2011, p. 136) não é um tipo de forma espacial nua, traduzida pela distância, grau de abertura, número de interconexões, proximidade etc, mas sim o conteúdo relacional proporcionado pela forma espacial e, particularmente, pela natureza das relações de poder aí embutidas.

³⁹ Há relação entre o plano de imanência (pois um plano sugere “distância”) e o plano avistado? Talvez “Caminhe por esse Campo” mais tarde.

Figura 12 – Sequência do filme 2001 – Uma Odisséia no Espaço



Fonte: 2001 – Uma odisseia no espaço (1968)

REFERÊNCIAS

- 2001 – Uma odisseia no espaço.** Produção: Stanley Kubrick. EUA: MGM Distribuidora, 1968. 1 DVD (142 min): NTSC. Son. Color.
- ABU, Angelo. **Macunaíma em Quadrinhos** / Mário de Andrade; adaptado por Angelo Abu, Dan X. São Paulo: Peirópolis, 2016. 80 p.: il., color (Clássicos em HQ).
- ANDRADE, J. P. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13097/joaquim-pedro-de-andrade>. Acesso em: 31 jan. 2022.
- ANDRADE, J. P. **Luzes, Câmera.** São Paulo: TV Cultura. 08 de jun de 1976. Entrevista concedida a Sylvia Bahiense. Disponível em: <https://youtu.be/VajQzptLLsc>. Acesso em: 18 jun. 2021.
- ANDRADE, M. **O turista aprendiz, estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopes.** São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ANDRADE, M. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter.** 2ª. Ed. Barueri, SP: Ciranda Cultural, 2017.
- ANDRADE, M. Osvald de Andrade, Revista do Brasil, set. 1924, in BATISTA, Martha Rossetti et al., Brasil: 1o. **Tempo modernista**, pg. 220-223.
- ANDRELLO, Geraldo. L. Os Taurepang: memória e profetismo no Século XX. 1993. 177f. **Dissertação** (mestrado em ciências sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.
- ANDRELLO, Geraldo. L. **Taurepang - Povos Indígenas no Brasil**, 2021. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Taurepang>. Acesso em: 17/11/2023
- ARAÚJO, Luciana C. **Joaquim Pedro de Andrade: Primeiros tempos.** São Paulo: Alameda, 2013.
- BANIWA, Denilson. **A arte em luto.** Disponível em: jornalistaslivres.org/a-arte-em-luto. Publicado: 6 nov 2021. Acesso em: 12 fev. 2022.
- BARRETO, Márcio. Cinema e ciência, natureza e cultura. **Revista Internacional Interdisciplinar Inthertesis**, V.14, no. 2 mai/ago 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1807-1384.2017v14n2p19>. Acesso em: 27 jan. 2022.
- BARTHES, Roland. **Mitologias.** Tradução da 11ª. Edição. Tradução: Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BERGSON, H. **As duas fontes da moral e da religião.** Tradução da 216ª edição francesa. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BERGSON, H. **A evolução criadora**. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 2ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

BERNARDET, Jean C. **O que é cinema**. Coleção Primeiros Passos. 7ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – vol 1**: magia e técnica, arte e política. 3ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas vol III. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense. 1994.

BOGUE, Ronald. Por uma teoria deleuzeana da fabulação. *In*: AMORIM, Antonio Carlos; MARQUES, Davina; DIAS, Susana Oliveira (org.). **Conexões: Deleuze e Vida e Fabulação** – Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq; Campinas: ALB, 2011. 192 p.

BORGES, Luiz C.; GONDIN, L. **O saber do mito**: conhecimento e inventividade indígenas. Rio de Janeiro: Editora Teatral, 2003.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura**: políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Tradução: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CANCLINI, Néstor G. **A socialização da arte – teoria e prática na América Latina**. Tradução: Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. 2ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas: Roland Barthes, arte contemporânea e os contos de fadas**. São Paulo: Universidade de São Paulo/ Biblioteca Digital da Produção Intelectual – BDPI, 2014. Disponível em: https://repositorio.usp.br/directbitstream/7fa62a03-d239-4bd2-89de-26f70c7a9170/K014_barthes.pdf. Acesso em: 20 set. 2021.

CARVALHO, F. A. **Theodor Koch-Grünberg e a cultura brasileira**. Niterói: Gragoatá, n.º 41, p 665-685, 2016. Disponível em <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33421>. Acesso em: 11 nov. 2022.

CATÁLOGO, **Mazzaropi**: a imagem de um caipira. São Paulo: Sesc, 1994.

CATÁLOGO, **Moacyr Fenelon e a Criação da Atlântida**. São Paulo: Sesc, 2002.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. *In*: CHARNEY, Leo SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001. p. 386-408

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. (T. Montenegro, trad.). São Paulo, SP: Cosac Naify, 2013.

CUNHA, João M.S. **A lição aproveitada: modernismo e cinema**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro, 1ª. ed. São Paulo: Brasiliense. 2005 (Cinema 2).

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luz b. L. Orlandi, 2a. edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DEZENOVE SOM E IMAGENS. **As boas maneiras**. Dirigido por ROJAS, Juliana, DUTRA, Marcos. Ficha técnica: Juliana Rojas e Marcos Dutra (roteiro), José Alvarenga Jr. (produção associada). Elenco: Isabél Zuua, Marjorie Estiano e Eduardo Gomes. Brasil/França. Imovision. 2018.

DUARTE, Anselmo. Entrevista Anselmo Duarte. **Revista da Terceira Idade**, São Paulo, v. 16, n. 33, p. 102-115, jun, 2005.

ESBELL, Jaider. Makunaima: o meu avô em mim! Porto Alegre: **Iluminuras**, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018.

ESPINHEIRA FILHO, R. **Tumulto de amor e outros tumultos**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. Macunaíma: enumeração e metamorfose. 2006. 115 f. **Tese** (Doutorado) - Curso de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FILMES DO SERRO. **Macunaíma**. *YouTube*. 16 fev. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=syk5jqshTBg>. Acesso em: 04 abr. 2024.

FORTES, Hugo. Problematizações acerca da imagem enquanto conhecimento da natureza. Prometeica: **Revista de Filosofia Y Ciencia** n. 17 – 2018. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/prometeica/article/view/1684>. Acesso em: 7 set. 2021.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas** / Michel Foucault - 8ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2000. - (Coleção tópicos).

FRANK, Erwin H., Viajar é preciso: Theodor Koch-Grünberg e a Völkerkunde alemã do século XIX. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 48, n. 2, p. 559-584, dez. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012005000200005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 15 dez. 2020.

FRANK, Erwin H., *Objetos, imagens e sons: a etnografia de Theodor Koch-Grünberg (1872-1924)*. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 5, n. 1, p. 153-171, jan.- abr. 2010

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Vol 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2002.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini., Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HAN, Byung-Chul. **Byung-Chul Han: O celular é um instrumento de dominação. Age como um rosário**. Entrevista cedida a Sergio C. Fanjul. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-10-09/byung-chul-han-o-celular-e-um-instrumento-de-dominacao-age-como-um-rosario.html>. Acesso em: 9 out. 2021.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Do Roraima ao Orinoco: Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913, Volume 1**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Revista do Museu Paulista, Volume VII**. Mitos e lendas dos indígenas Taulipáng e Arekuná. São Paulo: Editora UNESP, 1953 p.9-202.

KOPENAWA, Albert, BRUCE, Davi. **A queda do céu: Palavras de um xamã Yanomami**; tradução Beatriz Perrone-Moisés; 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. - Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. 152 p. (Coleção TRANS).

LEVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70. 1977. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=1619739&forceview=1>. Acesso em: 9 out. 2021.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Minha cultura vive ameaça, disse Lévi-Strauss*. **Folha de São Paulo**; (Folha 100); 19/12/2021; Poder; p. A14-A15. Entrevista concedida a Bernardo Carvalho.

LFC PRODUÇÕES. **Lavoura Arcaica**. Dirigido por CARVALHO, Luiz Fernando. Ficha técnica: Luiz Fernando Carvalho (roteiro), Luiz Fernando Carvalho (produção executiva). Elenco: Raul Cortez, Selton Melo, Simone Spoladore e Caio Blat. Brasil. Europa Filmes. 2001.

LIMULJA, Hanna Cibele Lins Rocha. O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami (pyaú Ꞇ: toototopi). 2019. 153 f. **Tese** (Doutorado) - Curso de Antropologia Social, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

MARANDOLA JR. Eduardo José. Morte e vida do lugar: experiência política da paisagem. **Pensando – Revista de Filosofia**. Vol. 8, Nº 16, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/5757/3998>. Acesso em: 13 jan. 2022.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. Tradução: Asséf Kfourí. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: UNESP, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário – ensaio de antropologia**. Tradução de Antônio-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editora, 1970.

MUNDURUKU, Daniel. **Crônicas de São Paulo**, 2a. ed - São Paulo: Callis Ed., 2010.

PELLEJERO, Eduardo. Literatura e fabulação: Deleuze e a política da expressão. **Polymatheia – Revista de filosofia**, Vol IV, nº 5, 2008, p. 61-78. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revistapolymatheia/article/view/6522/5235>. Acesso em: 12 ago. 2021.

PEREIRA, Itamar. C. **Metaverso – interação e comunicação em mundos virtuais**. Brasília: UnB, 2009.

PLATÃO. **Os Pensadores**. Tradução de: José Cavalcante de Souza e Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural. 1972.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Lucas Pires. Geraldinho Nogueira e a narrativa artesanal: tradição & modernidade na arte do narrador. 2017. 143 f. **Tese** (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (Teccer), Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2017.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite – a história e a ciência do sonho**. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. A produção do espaço urbano: escalas, diferenças e desigualdades sociais. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri, SOUZA, Marcelo Lopes, SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão (org). **A produção do espaço urbano: Agentes e processos, escalas e desafios**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 123-141

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

TÉRCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

VERISSIMO, Danilo. S. A crise cultural da atenção: repetição maquinal e choque de imagem. **Scielo Brasil**, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/Q3XvSDXbYqgM6FsdsXgGcs/?lang=pt>. Acesso em: 09 set. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **MANA** 2(2):115-144, 1996. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/1421>. Acesso em: 12 mar. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **O que nos faz pensar** n-18, setembro de 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/4756829/Perspectivismo_e_multinaturalismo_na_Am%C3%A9rica_ind%C3%ADgena. Acesso em: 7 set. 2021.

WISNIK, José. M. **Macunaíma de Mário de Andrade e o enigma do herói às avessas**. Café Filosófico, São Paulo. 30 de ago 2016. Disponível em: https://youtu.be/l_hWIfYna7k. Acesso em: 20 mar. 2021.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012 / 480 pp., 142 ils.

XAVIER, Ismail. **O cinema moderno segundo Pasolini**. Pasolini, ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo. Organização: Flávia Kactuz. Rio de Janeiro: Uns Entre Outros, 2014.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.