UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Jakeline Fernandes Cunha

As várias faces do Brasil:
a imagem do caju em *Macunaíma*

São Paulo
2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Jakeline Fernandes Cunha

As várias faces do Brasil:
a imagem do caju em *Macunaíma*

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade

São Paulo
2009

A meus pais Nelson e Maria

Aos manos Jaeder e Raquel

Ao Bruno, por tudo.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Fábio de Souza Andrade que logo no início sugeriu-me a reavaliar a dimensão original do meu projeto. A ele, agradeço a orientação atenciosa, a confiança e os muitos préstimos.

Aos professores Marcos Antônio de Moraes e Maria Augusta Fonseca, pelos direcionamentos fundamentais durante o Exame de Qualificação.

Ao professor Roberto Daud, amigo de todas as horas, pela leitura minuciosa, sugestões acertadas de mudança e pelas corridas no Parque do Sabiá.

À professora Joana Muylaert, amiga do peito, com quem aprendi a ter coragem para enfrentar os textos críticos, agradeço a oportunidade de participar do grupo de estudo que foi fundamental nesse meu percurso.

Ao professor José Emílio Major Neto, estudioso de Mário de Andrade, amigo que encontrei nessa caminhada, pela generosidade das conversas tão elucidativas sobre a rapsódia e por todas as contribuições dadas a este trabalho.

Ao professor Eduardo Tollendal, pelas inesquecíveis aulas sobre *Macunaíma*.

À professora Cristina Lopreatto, que me recebeu com tanto carinho no curso sobre os “intérpretes do Brasil”.

À Sônia, pelo colo e mãos amigas e por acompanhar o tecido desse trabalho desde o início. À Paula Arbex pelo encorajamento e ajuda na reta final.

A Irilene e Irirceu, que muito me incentivaram.

Aos meus amigos da UFU: Paula, Sônia, Elaine Cintra, Ivan, Leonardo, Odete, Eni, Jorcelina, Noemi, Eduardo Alves, Juliana Muylaert, Margarete Santos e Branca (que mesmo longe é sempre presente).

Aos meus amigos uspianos: Cristiane de Souza, Edmar (mariodeandradianos), Livia, Lisa, Virgínia, Márcia, Edmundo (pelo apoio na minha estada em São Paulo e as várias oportunidades de diálogo).

Às meninas secretárias: Sueli, Zilda e Ângela. Ao Luiz Mattos, pela gentileza e inestimável auxílio técnico.

Aos de casa, pelo apoio e carinho. A minha tia Ivalmira, pelo exemplo de vida.

Ao Bruno, pelos comentários certos, companheirismo e zelo constante.

Por fim, gostaria de registrar os meus agradecimentos à CAPES e à FAPESP, pelo auxílio recebido.

*Ao gosto limpo do caju,
de praia e sol,
juntas o da manga mórbida,
sombra e langor.*

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

CUNHA, Jakeline Fernandes. **As várias faces do Brasil**: a imagem do caju em *Macunaíma*. 2009. 158 f. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

Macunaíma, de Mário de Andrade, é uma das obras brasileiras que mais intrigam a crítica literária. Afinal, analisar a narrativa modernista pressupõe fazer um diagnóstico do Brasil, cujas interpretações se cruzam e entrecruzam, atuam e reagem umas sobre as outras, ora prolongando ora opondo-se, como demonstraremos através do colóquio entre importantes vertentes teóricas que interpretam a rapsódia e o Brasil. A partir desse colóquio tentamos abrir um veio analítico pouco explorado pela crítica; percebemos que o estatuto ambíguo do herói (do Brasil) poderia ser verificado por meio da disposição das árvores, frutas e alimentos que perfazem cenas e enumerações da obra. Mas diante da abundância de tantas árvores, alimentos e frutas na rapsódia, escolhemos uma imagem para nos deter com mais afinco: o caju. Tomar esse detalhe concreto como fonte de estudo da obra nos fez perguntar: o que se pode depreender dessa fruta nativa reiterada na rapsódia? O caju reflete a mobilidade intrínseca à forma da obra? Ou melhor: em que medida o cajueiro, sua ramagem e frutos, salpicados ao longo da obra, ajudam a compor o impasse intrínseco a ela (se é que o fazem)? O caju por si só é fruta contraditória: é doce, esponjosa, succulenta, aromática, mas de sabor travoso deixando certo amargor na boca. O caju é assim símbolo possível para se pensar a obra-impasse de Mário de Andrade e, por ela, o Brasil. Ousaríamos dizer que o dulçor e o travo dessa fruta parecem ter contagiado não só a voz narrativa em *Macunaíma*, mas as línguas-intérpretes que degustam essa lira-prosa de cantador.

Palavras-chave: Macunaíma, caju, travo, cultura brasileira.

ABSTRACT

CUNHA, Jakeline Fernandes. **The different faces of Brazil:** the image of the cashew in *Macunaíma*. 2009. 158 f. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

Macunaíma of Mário de Andrade is a Brazilian literary work which deeply intrigues the literary critic. The analysis of this modern narrative leads us to a kind of diagnosis about Brazil. There are different interpretations of *Macunaíma* which cross and intercross, acts and reacts, sometimes being similar, sometimes being opposite to each other. This complexity can be verified by examining the debate between important theoretical sources which make an interpretation of this rapsody and of Brazil. From this debate we try to find an analytical stream which is not far explored by the critics: that the ambiguous status of the hero (of Brazil) could be verified by the disposal of the trees, fruits and foods which is part of the scenes and enumerations of *Macunaíma*. But among such abundance of trees, foods and fruits in this rapsody, we chose an image to analyze with more tenacity: the cashew. Taking this concrete detail as a source of study of *Macunaíma* leads to the question: what can possibly emerge from this native fruit which is so reiterated in the rapsody? Does the cashew itself reflect the intrinsic mobility of the form of *Macunaíma*? Or: how do the 'cajueiro' (the cashew tree), its branches and fruits, sprinkled throughout *Macunaíma*, help in the composition of the inherent impasse of the rapsody (if they do so)? The cashew itself is a fruit full of contradictions: it is candy, spongy, succulent, aromatic, but 'tanged' ('travoso'), its flavor leaving a certain bitter taste in the mouth. The cashew is at the same time a symbol which can be studied in order to think about *Macunaíma* as a work full of impasses, and a symbol of Brazil. We would dare to say that the sugarness and the tang ('travo) of this fruit seem not only to have infected the narrative voice of *Macunaíma*, but also the languages which savour this "lira-prosa de cantador".

Key-words: *Macunaíma*, cashew, tang ('travo'), Brazilian culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

<i>Macunaíma</i>, um tabuleiro do Brasil	9
---	----------

CAPÍTULO I

Colóquio entre a crítica: <i>Macunaíma</i> e a incompletude brasileira	20
---	-----------

1. O herói e os vínculos alegóricos	20
1.1 “Contradição insolúvel”	25
2. “O herói sem culpa”	26
2.1 O veneno remédio	28
3. O herói, um “entre-lugar”	34
3.1 A “arqueologia da ausência”	37
4. Terçando armas	44

CAPÍTULO II

Terra lauta – Modos de figuração do caju: cenas e enumerações	49
--	-----------

1. O caju desgeografizado	51
2. Um retrato em amarelo: registros do caju no Brasil	54
3. A árvore conjuntiva	61
3.1 O caju, miniatura colossal	64
3.2. Os cajus, alimento do herói	66
3.3. A árvore como poema	70
4. O caju mercadoria	75
5. A elipse dos cajus, prenúncio de desolação	78
5.1 A palmeirinha guairô	79

CAPÍTULO III

Terra pobre – Modos de figuração do caju: cenas e enumerações 83

1. Os matizes do amarelo	86
2. Os cajueiros no cerrado aberto	87
3. Mocororó: a permanência do travo	90
4. O cajueiro-espectro	93
5. Os cajueiros amigos	95
5.1 Sumos e bagaços do Brasil	99
5.2 Os caju e o trabalho escravo	105
6. Enumerações: a fome do Brasil	108
6.1 O cajuí, símbolo da carência	111
6.2 Macunaíma, um vivente do Amazonas	113
6.3 Entre a fartura e a fome	117

CAPÍTULO IV

Terra brasílis: a rapsódia, o caju e a cultura popular 122

1. Adentrando o mato	122
1.1 O travo do caju na língua e na estrutura	124
1.2 O travo do caju nas categorias universais	128
2. Macunaíma, o caju e o Bumba-meu-boi	131
2.1 Ritmo unificador: o boi, o caju, o algodão	138
3. Notas conclusivas	141

REFERÊNCIAS	150
-------------------	-----

INTRODUÇÃO

***Macunaíma*, um tabuleiro do Brasil**

1. A hiléia amazônica

Começamos o estudo *As várias faces do Brasil: a imagem do caju em Macunaíma* com algumas perguntas: será a rapsódia, de Mário de Andrade, um painel imagético, arquitetado com o intuito de reunir tudo o que temos? Em que medida a narrativa pode ser considerada um retrato do que somos?

A obra de Mário de Andrade, saturada de elementos concretos “exaustivamente” reunidos em várias enumerações (FIGUEIREDO, 2006, p. 82)¹, pode ser lida como um caudaloso e heteróclito rol de produtos primários, (algodão, café, mandioca, cacau, fumo, milho), como uma série de frutas nativas e cultivadas no país, (jabuticaba, abacaxi, abacate e caju), como um “catálogo colorido” de pedras preciosas, (a pedra muiiraquitã, as esmeraldas, os rubis), como uma relação de artefatos indígenas, (o jamachi, a maquiara), como um acervo de acidentes geográficos(restingas, abertões, corredeiras carrascos carrascões e chavascais coroas de vazante boqueirões), como um álbum de amostras de folhas, folhagens e minúcias vegetais ²; e, por fim, como uma amostra de insetos que povoam as terras brasileiras: pernilongos, borrachudos, mosquitos pólvora, mutucas, marimbondos, cabas, potós, mocas-de-ura.

Como se fosse uma reserva natural da flora e fauna brasileiras, deparamos em *Macunaíma*, com nomes de bichos (paca, tatu, anta, onça, viado, cotia, capivara), de aves (beija-flor, colibris, arara, sabiá, jandaia e canindés amarelinhas)

¹ Priscila Figueiredo em *Macunaíma: enumeração e metamorfose* (2006, p. 82, 84), explica que “a ânsia inventariante do livro, um colorido catálogo, tem propósito sistemático, de esgotamento de possibilidades. Os concretos são exaustivamente compilados, como [enumerações,] substantivos, e como estruturas, imagens e cenas”.

² A abundância paisagística se desmembra em partes botânicas que, por vezes, se confundem na rapsódia. São exemplos, os galhos (o herói e Sofará atingem o “galho mais alto”, depois um “galho baixo” e o “ramo fininho” da piranheira até “vergou oscilando com o peso” dele – (M, p. 16)), a raiz (de curauá, de cuja linha resistente se fazem os utensílios como a corda, e de cumacá que para o herói é feitiço (M, p. 15, 68)), a casca (de jerimum), o broto (de abacate), o curuatá, que no Amazonas é espata, invólucro das flores das palmeiras (PROENÇA, 1978, p. 260). Há os ramos da serrapilheira – formada pelo conjunto desses, “de plantas rasteiras, folhas secas que recobrem o chão da floresta” (ANDRADE, 1997, p. 483) –, e os “ramos da ingazeira” que tornam-se generalização dos galhos onde estavam os macacos que “espiavam assombrados” o imperador do mato (M, p. 50). Também aparecem os troncos: o herói “pegou num tronco” “gigante” de copaíba “e se escondeu por detrás da piranheira” (M, p. 16).

e de peixes: “aviú guarijuba, piramutaba mandi surubim” (M, 189)³. E, como se estivéssemos em um sítio arqueológico do Brasil, é possível descobrir na narrativa “as ruínas dos conventos” (M, p. 145), “o resto do deus Marte, escultura grega” do tempo da Monarquia (M, p. 135), as “pinturas esculpidas” numa pedra (M, p. 69) e também as inscrições e formas indígenas gravadas nas rochas (M, p.136).

Em *Macunaíma*, encontramos ainda acumulações de flores, tais como as vitórias-régias, a urupema carregadinha de rosas, o roxo mururê e as flores amarelas dos ipês. Temos também uma lista de nomes de árvores: catolé, tucunzeiro, curauá, cunambi, cumaté, cuja casca produz tinta roxa (PROENÇA, 1978, p. 259), cumaru, cuité, piranheira, embiriçu, assacu, miriti, samaúma, a carapanaúba, carnaúba, cunavá, cumacá, o resistente mandacaru, jacarandá, sapopemba, as ornamentais trapoerabas, catauari, tiririca, cangerana, cedro, pau-brasil, as inebriantes jurema e a paricá, os ipês ou pau d’arco, o mururê e a urupema, a ingazeira, o caramboleiro, o cupuaçu, o açazeiro, bacuparizeiro, o pé de urucum, a figueira e o biribá, de fruto “pouco maior que uma laranja, amarelo esverdeado e cheio de bicos na casca” (PROENÇA, 1978, p. 247) e os cajueiros. Além da jacitara e da “palmerinha guairô”, muitas outras palmeiras: “inajás ouricuris ubussus bacabas mucajás miritis tucumãs” (M, p. 52), e ainda “sapupiras, guarubas e parinaris” (M, p. 143), bananeiras, ervas pataqueiras.

Impossível não reconhecer em *Macunaíma* a descrição do “esplendor tropical” que Paulo Prado realizou em *Retrato do Brasil*. Sabemos que essas descrições tem como referência o relato dos cronistas dos séculos XVI e XVII, como Gândavo, Fernão Cardim, e dos navegantes europeus, como Colombo e Cabral. Segundo Prado, os primeiros europeus ficaram encantados com a “exuberância de natureza tão nuançada de força e graça” (PRADO, 1997, p. 58), como é o caso da Hiléia amazônica.

Hiléia amazônica, cobrindo de arvoredo a maior extensão de terras do universo [...]. Nela, os sentidos imperfeitos do homem mal podem apanhar e fixar a desordem de galhos, frutos e flores, que o envolve e submerge. Da confusão sobressaem os troncos da seringueira, da sapucaia, do pau-d’arco, [...], do bacupari, pelos quais às vezes sobe o caule flexível da jacitara, palmeira enredida, à procura da claridade do céu. A vegetação eleva-se por andares, atingindo quarenta a sessenta metros de altura, enlaçando-se aos troncos os cipós e

³ Nas citações textuais de *Macunaíma* a obra será referida como M. Utilizamos nesse estudo a edição mais recente da rapsódia – ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Agir, 2008. Estabelecimento do texto: Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo.

parasitas, em luta pela vida, como um espaço demasiadamente povoado (PRADO, 1997, p. 59).

A “desordem” e a profusão das plantas tropicais, descritas por Paulo Prado, aparecem também em *Macunaíma*. Ainda que não alcance o teor poético e a ambiguidade da rapsódia, o historiador paulista faz longas enumerações da terra *brasilis*, que consideramos oportuno reproduzir aqui:

os jacarandás, por exemplo, se desdobram numa variedade infindável – o jacarandá-preto, jacarandá-rosa, jacarandá-roxo, jacarandá-de-espinho, jacarandatã, jacarandá-violeta, jacarandá-mocó, jacarandá-banana. É a mata do pau-brasil que deu o nome a terra, e do seu maciço verde-escuro alça-se a galhada do jequitibá, igual á dos veados, acima dos finos palmitos e das imbaúbas de prata. O chão é um tapete de flores caídas, de todos os tons, desde o amarelo-escuro, do vermelho-rubro, do cor-de-rosa, até o lilás, o azul-celeste [...]. Variando com as estações, ponteiavam a tapeçaria [...] o ouro vivo do ipê. Pela encosta acima a floresta avança para o interior [...]. Habita o vastíssimo território a mais variada fauna, tão extensa como a própria flora (PRADO, 1997, p. 60-61).

Mário de Andrade, em sua maneira de descrever a paisagem tensa e “desgeografizada”, consegue levar até as últimas consequências essa liberdade semântica, já intuída em *Retrato do Brasil*. A visão exclamativa da natureza idílica, na ficção, coexiste com a sua própria negação. Se Paulo Prado já faz um questionamento, no sentido de desmistificar o nacionalismo ufanista, apontando os defeitos que tal visão escondia, *Macunaíma* engendra um “questionamento do questionamento” (CHIAPPINI, 2000, p. 302, 310), pois, na rapsódia, convivem o sinal de mais e o de menos, a abundância e a pobreza, o sentimento de ânimo e o pessimismo – dualidade expressa por Mário de Andrade num dos prefácios à obra.

2. Os comes e bebes

Os alimentos que aparecem na rapsódia fazem parte do variado cardápio de comes e bebes da nossa tradição. Vale acompanhá-los capítulo por capítulo e observar a constância da comilança e, especialmente, da fome das personagens, sobretudo do “herói de nossa gente”. No capítulo I, a mãe tapanhumas rala e fermenta a massa de mandioca para fazer o cachiri. No capítulo II, observamos além da lavoura do milho, a caça da anta e a carne de charque, chamada de “isca de

jabá”.⁴ No mesmo capítulo, vimos que quando o herói pede carne ao Currupira, ele ganha farinha de aipim da velha cotia. Ainda no capítulo II, na fase de fartura do mocambo, tinha “pacova tinha milho tinha macacheira, tinha aluá e cachiri, tinha maparás e camorins pescados, maracujá-michira ata abio sapota sapotilha, tinha paçoca de viado e carne fresca de cutiara, todos esses comes e bebes bons...”. No velório da mãe do herói tinha carimã com peixe e oloniti. A palavra fome nesse capítulo é repetida várias vezes: a “fome bateu no mocambo”, “Macunaíma estava muito contrariado por causa da fome”, os irmão e Iriqui “padecendo de fome”, “todos roncando de fome”.

Podemos observar que no capítulo III, quando os manos estão com calor e sede, eles não encontraram umbu. Notamos também que o herói quando era companheiro de Ci e imperador do mato, passava o dia bebendo pajuari – vinho feito de mandioca. Depois que o filho de Macunaíma nasceu, ele não aceitou jejuar, mas encomendou tamarindo “das irmãs Louro Vieira” para o menino “engolir no refresco o remedinho”. Do corpo envenenado da criança nasceu guaraná – planta “refrigerante, calmante, adstringente, subtônico e antifebril” (PROENÇA, 1978, p. 267). No capítulo IV, a cabeça de Capei, a boiúna, “catou as frutas”, bacuparis, “do chão” “comeu e pediu mais” ao herói que estava sobre a árvore. O tracajá que engoliu a muiiraquitã é uma “tartaruga de água doce do mesmo gênero que a da Amazônia” (PROENÇA, 1978, p. 303), cujos ovos são alimento para os indígenas.

No capítulo V, Macunaíma coloca sua consciência num mandacaru de dez metros, o qual como sabemos é alimento para o homem nordestino em época de seca. No mesmo capítulo, ao chegar à metrópole, o herói guardou um pouco de cacau, o tesouro-moeda, para comer. Longe do torrão natal, a nossa personagem “passou uma semana sem comer nem brincar”, mas depois ligou para os cabarés encomendando lagosta e francesas. Logo depois, debaixo da árvore Dzalaúra-legue, na casa do “gigante comedor de gente”, o herói e Maanape estavam com fome e comeram muitas frutas: “cajus cajás cajamangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas sapotis pupunhas pitangas guajiru” (M, p. 55). E para salvar o

4 Cavalcanti Proença, no glossário, pontua “jará” e nota que, em outras edições, persiste a grafia “jobá”. Jará, jobá e jabá (como está na última edição da obra) é charque, carne seca salgada do Sul, nas palavras de Proença (1978, p. 271) que cita V. Miranda Chermont. A. da Silva Mello, em *Nordeste Brasileiro* (1964, p. 187), diz que “a carne-seca ou charque, primitivamente um produto essencialmente cearense, durante muito tempo até chamada de ‘carne-do-ceará’, servia sobretudo para a alimentação daquele Estado, correspondendo certamente às suas necessidades mais urgentes. Não foi senão muito depois, mais de um século mais tarde, que essa indústria alcançou o Rio Grande do Sul, por iniciativa de um cearense, que aí fundou a primeira charqueada.”

herói já morto, o irmão embriaga o gigante e a caapora com “cauim”, também chamado de “quiânti”. Macunaíma, salvo pelo irmão, toma guaraná para ficar forte outra vez. Nesse mesmo capítulo, os manos foram para o cerrado repleto de palmeiras ou “bacabas”, que “significa fruto que dá gordura”, de “dupla contribuição à alimentação popular: o palmito e o fruto do qual se faz vinho” (PROENÇA, 1978, p. 245).

No capítulo VI, ficamos sabendo que Maanape gostava muito de beber café. Os “comes e bebes” do banquete que Piaimã ofereceu à francesa (Macunaíma travestido) continha: “tacacá com tucupi, sopa feita com um paulista vindo dos frigoríficos da Continental, jacarezada e polenta”, vinhos que “eram um Puro de Ica subidor vindo de Iquitos, um Porto imitação, de Minas, uma caiçuna de oitenta anos” (feita de milho), uma “champanha de São Paulo” e o “extrato de jenipapo”, além de “bombons Falchi e biscoitos do Rio Grande”. No mesmo capítulo, durante a correria do gigante, o herói comeu uma dúzia de “manga- jasmim” e bebeu “leitinho pobre” da vaca brava. E quando chega à pensão “arado de fome” comeu “uma fritada de sururu de Maceió, um pato seco de Marajó molhando a janta com mocoioró” (M, p. 70). Ainda no capítulo VII, na macumba carioca, Macunaíma comeu bode e presunto, assim como estreou a bebida pinga/cachaça que a partir daí não vai mais sair do seu bolso.

No capítulo VIII, o herói com fome comeu as frutas da árvore Volomã: “sapotas sapotilhas sapotis bacuris abricós mucujás miritis guabijus melancias ariticúns”. Com frio, na ilhota, o herói lembrou que certa vez deu “bolo-de-aipim” para “Sol lamber secando” (M, p. 88). No capítulo IX, a personagem, com linguagem rebuscada, escreve às “Amazonas” pedindo dinheiro para comprar “repuxos brasonados de champagne, e uns monstros comestíveis” que “vulgarmente dão o nome de lagostas” para as donas. No capítulo X, “muito contrariado com aquele chove-não-molha”, pois o gigante mesmo sovado continuava com a muiiraquitã, o herói “passava o dia na rede mastigando beiju membeca entre codórios longos de restilo” – álcool redistilado, aguardente muito forte (PROENÇA, 1978, p. 295). E com desejo de saber as línguas da terra, ele “ficou de azeite uma semana, sem comer sem brincar sem dormir”.

No capítulo XI, verificamos que, na casa de Venceslau Pietro Pietra, cozinava-se polenta todos os dias. (M, p. 123). Logo depois, com fome, o herói traça com Maanape um plano para pegar o anzol do inglês: “vou virar aimará”, ele

me pesca e quando me atirar “no samburá, você pede o peixe mais grande pra comer e sou eu”. De posse do anzol, Macunaíma pescou “corimã piraíba aruana pirara piaba todos esses peixes”. A cena em que o herói por pouco não se transforma em comida do Currupira, quase se repete com a velha gulosa Ceiuci, pois o pato que ela caçara e que quase cozinhou era o próprio Macunaíma. Para se livrar de Ceiuci, os seus vinte milréis são transformados, em “perdizes lagostas robalos vidros-de-perfume e caviar” e um conto em “mais lagostas coelhos pacas champanha rendas cogumelos rãs e a velha sempre comendo e pedindo mais”. No capítulo XII, deparamos com o chupinzão chorando de fome para o ticotiquinho dar de comer para ele e com o macaco mono comendo coquinho baguaçu.

No capítulo XIII, quando Macunaíma e seus irmãos estão em São Paulo, a macaxeira era o alimento que Suzi, a “companheira de Jiguê”, “ia comprar” todos os dias “pros quatro comerem”. Também diariamente e sem ninguém perceber, o herói comprava uma lagosta para Suzi. Maanape, para enganar a fome, passava o tempo mastigando ipadu – que “é o Erythoxilon coca, cujas folhas, torradas e pulverizadas com cinza de grelos de embaúba ou farinha d’água, se conservam na boca, para prevenir a fome, anestesiando os músculos do estômago” (PROENÇA, 1978, p. 270). Numa tarde, Macunaíma compra lanche para ele e Suzi: “duas garrafas de licor butiá catarinense uma dúzia de sanduíches dois abacaxis de Pernambuco”. No capítulo XIV, aparecem lambarizinhos, tambiús, como a refeição do motorista e da criadinha, serviçais do palacete de Piaimã. E foi numa panela “fumegando” macarronada que o motorista e o gigante (aliás, lamentando a falta de queijo!) morreram. E Macunaíma, para conseguir a façanha de vencer o antagonista, comeu cobra.

No capítulo XV, o monstro Oibê, ao escutar “juque!”, que, segundo o herói, “é fome é fome”, “é sede é sede”, lhe dá uma tríade alimentar: feijão, cará e farinha d’água. Mas, guloso, o herói engoliu ainda uma pacuera “inteira sem mastigar”. Quando o herói e a princesa, que era um pé de carambolas, avistam uma bananeira, ele diz para ela: “– Assobe, come as verdes que são boas e atira as amarelas pra mim”. No capítulo XVI, a cabaça mágica de Jiguê era feita com casca de jerimum, que é “abóbora no Nordeste” (PROENÇA, 1978, p. 273). Quando o herói estava “roxo de fome” viu um cajueiro, um churrasco de viado e uma bananeira. Ainda “padecendo de fome”, tentou em vão comer “comes e bebes” do mato: “tamorita

mangarito inhame biriba cajuí guaimbê guacá uxi ingá bacuri cupuaçu pupunha taperebá graviola grumixama”.

No capítulo XVII, o milho e a mandioca do primeiro capítulo aparecem, mas não são alimentos para o herói: os papagaios voam para longe em busca da lavoura de milho e, conforme o caso que o herói contou para o único papagaio que ficou, a tribo de Carajá só teve acesso a essas duas provisões “por causa da bondade de Taína-Cã”. Os cajueiros que designam desolação e aridez do sertão, no capítulo II, retornam com toda força, agora como alimento único disponível ao herói solitário e fraco.

3. “Gente direita, gente pobre”

A rapsódia também apresenta uma espécie de catálogo de produtos da natureza industrializados e transformados em mercadoria, como as bebidas, a lagosta, o abacaxi e a macaxeira compradas pelo herói e seus irmãos em São Paulo. Os consumidores desses produtos industrializados pertencem à sociedade brasileira das primeiras décadas do Século XX. A população em *Macunaíma* é constituída, dessa maneira, das mais diferentes figuras sociais da época: “gente direita, gente pobre”, “marinheiros marcineiros jornalistas ricos gamelas fêmeas empregados públicos, muitos empregados-públicos”, “advogados taifeiros curandeiros poetas”, “médicos padeiros engenheiros rábulas polícias criadas focas assassinos”, “vendedores bibliófilos pés-rapados acadêmicos banqueiros”, “os ladrões os senadores os jecas os negros as senhoras os futeboleres”, “advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos todas essas gentes” (M, p.75-80).⁵ Encontramos também em *Macunaíma* imagens enraizadas na cultura popular: Vei, a sol, é o “poncho dos pobres” (M, p. 88), o herói toma “leitinho pobre” da vaca

⁵ No “terreiro da senzala” ou na macumba se ajuntam, portanto, todas as classes sociais do país, mas no decorrer da narrativa observamos que o pobre parece se sobrepor ao abastado. Na biboca, quando o herói chegou às vinte horas, “já tinha muita gente lá, gente direita, gente pobre...”. No capítulo XI, o povo se agrega (“vizinhos, criados a patroa cunhãs datilógrafos estudantes...”) para ouvir a novidade sobre a hipótese do rasto de caça. O povo fica zangado com mentira de *Macunaíma*: “o trabalho honesto do povo é perturbado por um desconhecido...”, diz um estudante. Afinal, diz antes um comerciante: “a gente vive trabucando pra ganhar o pão-nosso e vai um indivíduo tira a gente o dia inteiro do trabalho só pra campear rasto de tapir!” (M, p. 127). No capítulo XVI, temos o motorista e a criada, namorados trabalhadores da mansão de Piaimã. *Macunaíma* “pôs reparo numa criadinha com um vestido de linho amarelo pintado com extrato de tatajuba” (M, p. 162). Outros serviços na rapsódia: Fräulein – “designação dada às governantas”, “Senhorita em alemão” (PROENÇA, p. 264) – uma “cunha clara, loiríssima, filhinha-da-mandioca”, “toda de branco e o chapéu de tucumã vermelho coberto de margaridinhas”, que o herói topou ao sair da pensão (M, p. 115) que, aliás, tinha como criado Manuel, “um ilhéu” (M, p. 157).

(M, p. 68), a água canta “o acalanto dos pobres” (M, p. 162). E as moradias são próprias da população de baixa renda: o mocambo dos Tapanhumas, a pensão em São Paulo, o paperi que os manos tentaram construir, o zungu, residência da tia Ciata no Rio de Janeiro.⁶

4. Os cajus amarelos

Diante da saturação de detalhes concretos relacionados com a fauna, a flora, o solo, a lavoura, os alimentos e os objetos indígenas escolhemos um para nossa análise: o caju. Essa fruta, uma das principais imagens da nossa paisagem tropical, além de extensivamente citada e pintada pelos viajantes estrangeiros nos séculos XVI e XVII, é também imagem das obras dos nossos poetas e romancistas desde o período colonial. Na rapsódia, o caju, um dos principais alimentos do herói, ocupa outras funções na narrativa: enquanto os cajus míticos da Dzalaúra-legue revelam a riqueza de Piaimã, os cajueiros espalhados no capoeirão marcam a pobreza do herói piá desamparado pela mãe.⁷ O autor de *Macunaíma* certa vez mencionou que, no processo de criação do romancista, as palavras “tendem a perder o valor qualificativo e plástico, formam legítimas entidades sonoras e rítmicas sem sentido consciente específico [...]” (ANDRADE, 2002, p. 152).

Assim como Mário de Andrade em sua lírica, em suas cartas, em seu diário de viagem e, sobretudo, em *Macunaíma*, descreve os frutos de nossa terra,⁸

⁶ No glossário de Cavalcanti Proença (1978, p. 281, 287, 308), mocambo ou “mocambinho”, na denominação dos Estados do Norte, é o mesmo que “choça ou rancho, quer para habitação, quer para abrigados que cuidam das roças e lavouras”; paperi é a “barraquinha de seringueiro, erguida no centro, mais ou menos provisória”; zungu, “termo do sul do Brasil, que designa uma casa dividida em pequenos compartimentos, que se alugam mediante diminuta paga, a gente baixa e ordinária; é uma espécie de cortiço”.

⁷ Em *Macunaíma*, há outras frutas, raízes e grãos que alcançam uma dimensão simbólico-lendário: a mandioca e suas lendárias filhas, o café que se transforma em “bicho-café”, o cacau, considerado a moeda do mato, o pé de mamão, usado como matéria-prima da flautinha do herói, o laranjal, consagrado sinal de morte, o açaí e o jenipapo, utilizados como estojo de maquiagem de Iriqui e o açaizeiro, cuja cor arroxeada é uma forma de figuração da tristeza do herói. Outros exemplos: a taioba é peça da máquina fotográfica de Hércules Florence, francês radicado no Brasil, com quem o herói topa numa de suas últimas correrias, e o caramboleiro vira uma princesa. A pimenta não é condimento, mas “uma correição das formigas anaquilãs” que o gigante traz para ferrarem o herói (M, p. 69), e, no capítulo XI (“A velha Ceiuci”), Chuvisco alerta-o em relação a Piaimã, que está fraco: “canudo que teve pimenta guarda o ardume” (M, p. 130). Os cocos-da-Bahia substituem os testículos do herói – este se mata acertando com força um paralelepípedo em seus “toaliquiçus”, por culpa do macaco mono que fingia serem eles coquinhos baguaçu; antes da tragédia, o herói chegara a degustar um coquinho quebrado pelo macaco. Mais adiante, o coco é utensílio da casa do monstro Oibê, um copo: Oibê “pegou no balde e foi buscar água no poço” para matar a sede de Macunaíma, que “bebeu um coco cheio” (M, p. 178).

⁸ No esboço do capítulo VII de *O Banquete*, Mário de Andrade escreve “Frutas”. “Frutas” seria a sobremesa do almoço oferecido por Sara Light, a Siomara Ponga, Felix de Cima, Janjão e Pastor Fido. O caju certamente figuraria como uma dessas frutas.

também Jean Baptiste Debret (1768-1848), em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, pinta e descreve as frutas brasileiras:

Jean Baptiste Debret, **Frutas do Brasil**

Nessa prancha, Debret coloca os caju amarelos numa posição central em relação a outras frutas: ananás, coco-da-bahia, laranja, ramos de café, maracujá, grumixama, mamão, cajá, melancia, maracujá, folha de bananeira, bananas, manga, pitanga, jabuticaba. Sobre o “fruto do cajueiro”, o desenhista francês explica:

esta fruta de consistência mole e coberta de pele espessa, de cor enxofre, contém um suco açucarado, ligeiramente acidulado, com aroma de laranja, ou melhor, de resina, muito pronunciado. Come-se cru; muito refrescante é, ao que se diz, anti-sifilítico. O refresco feito com esse fruto, embora de gosto muito agradável, deixa certo amargor na língua [...]. (DEBRET, 1989, p. 197).

O caju, por si só, é uma fruta bastante peculiar: de “consistência mole”, sucoso, doce, aromado, mas “de pele espessa”, “cor enxofre”, de sabor travoso, deixando “certo amargor na língua”. O caju é, assim, um símbolo possível para se pensar o estatuto ambíguo da obra impasse de Mário de Andrade. O cajueiro, suas partes (pseudofruto, tronco e folhas), sua outra designação botânica e gentílica (*cajuí*) e atributos (aroma, sombra, medicinal, travo, formato da fruta) e, ainda, um dos seus muitos derivados alimentares, apresentam sequência estruturada em seis

momentos na rapsódia: nos capítulos II (“Maioridade”), V (“Piaimã”), VI (“A francesa e o gigante”), XVI (“Uraricoera”), XVII (“Ursa Maior”) e, implicitamente, no “Epílogo”.

No primeiro capítulo do presente trabalho, tentamos fazer um levantamento das posturas teóricas por trás das leituras de *Macunaíma* e dos diagnósticos do Brasil que podem derivar de sua leitura formal ou alegórica. A maneira de interpretar o indicativo da dualidade ou da incompletude brasileira, tão bem representada pela estrutura oscilante da obra de Mário de Andrade, revela pontos de vista em certa medida inconciliáveis. Essas leituras analíticas de diferentes vertentes interpretativas do Brasil e do texto literário, além de armarem uma moldura de questões teóricas que atravessarão o trabalho, nos levaram a delimitar um campo de estudo na rapsódia para assim avançar uma contribuição própria. O caminho que encontramos é verificar através, sobretudo, da imagem do caju, o potencial conflitivo de *Macunaíma*. O detalhe concreto comprova que, longe de esvaziamento ou afastamento da “cor local”, a rapsódia retrata a cultura brasileira em suas contradições efetivas.

O segundo capítulo, neste sentido, é dedicado ao momento em que a fruta caju⁹ aparece na árvore Dzalaúra-legue, no capítulo V da rapsódia. Os cajus que iniciam a enumeração de frutas da árvore mítica figuram a imagem de um Brasil abundante e mito do Paraíso. Essa imagem prodígio, porém, será corroída especialmente pela série de eventos que se dá a partir do encontro do herói com a árvore Volomã, árvore análoga àquela, fabulosa, mas com menor número de frutas e carente de cajus. O prenúncio da regressão do herói está bastante evidenciado na cena em torno dessa última árvore e da “palmerinha guairô”. Através das três árvores (Dzalaúra-legue, Volomã e palmeirinha guairô), reforçamos a conjunção dos dois sintagmas da narrativa, analisados por Gilda de Mello e Souza (2003).

O terceiro capítulo dedica-se aos cajueiros, cajuí e mocororó, que surgem nos capítulos II, XVI e XVII de *Macunaíma*. Os cajueiros podem ser do sertão, mas qual sertão? A vegetação, paisagem e região onde estão os cajueiros são imprecisas. O herói, com fome, degusta mocororó, bebida indígena que pode ser feita de caju, cujo preparo conserva o tanino, o travo. Ele, doente, deitado na rede, sobrevivendo dos cajus, faz coexistir em si o índio, o negro escravo, o colonizador, que também dependeram da fruta como alimento e remédio. O caju e demais alimentos do mato

⁹ Em *Macunaíma* não há distinção entre fruto e pseudofruto, o caju é denominado fruta como as demais. Da mesma forma procederemos em nosso trabalho.

compõem traços da *Geografia da fome* do Brasil, sendo a designação cajuí um dos símbolos da falta, da fase da penúria que sofria Macunaíma.

No quarto capítulo, trabalhamos com a hipótese de que no “Epílogo” os dois narradores, tanto o papagaio como o homem, estavam acocorados nas árvores dos cajueiros, os mesmos que apoiavam a rede do herói e o alimentavam pouco antes do acontecimento funesto no lagoão. Intuímos, neste sentido, que o caju, uma das frutas “traçoeiras do mato”, impregna o canto da ave e do caboclo cantador contador. Pode, dessa maneira, o tanino ou a cica do caju ser substância-imagem que se ramifica na língua e na composição de *Macunaíma*? O caju suculento, mas mordente e nodoso, perpassa, portanto, a estrutura rapsódica, aliás, associada por Gilda de Mello e Souza (2003, p. 16-17) à estrutura do Bumba-meu-boi, bailado que tem o caju e o algodão como constituintes fundamentais. O boi, o caju e o algodão, símbolos do Brasil, equivalem ao próprio “herói de nossa gente”.

CAPÍTULO I

Colóquio entre a crítica: *Macunaíma* e a incompletude brasileira

1. O herói e os vínculos alegóricos

Macunaíma, de Mário de Andrade, conjuga na sua composição os pressupostos fundamentais do Modernismo brasileiro que, no final dos anos 1920, uniu projeto estético e projeto ideológico. Esses, ligados entre si, formam “o livro intencional e cheio de ressonâncias”, em que “a técnica do mosaico ou o exercício da *bricolage*” (afirmados por alguns críticos) não dão conta da força potenciadora do “modelo compositivo” da rapsódia, de acordo com Gilda de Mello e Souza que, por isso, compara a sua elaboração ao “processo criador da música popular”.¹⁰ Esse processo preenchido “a partir de uma combinação infinita de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, européia ou brasileira”, constitui a “originalidade estrutural” do livro (SOUZA, 2003, p. 10-11).

Em entrevista sobre *O Banquete*, o último texto deixado pelo autor e que explica muito a essência popular de *Macunaíma*, Gilda de Mello e Souza, ao ser perguntada se a “visão agônica” que deu ao “pensamento de Mário de Andrade, contradiz, em larga medida, a imagem tradicional – ou oficial – do escritor”, responde: “Talvez. Mas posso garantir que ela foi retirada de uma análise atenta de seus escritos. Em todo o caso, existem várias leituras possíveis de Mário de Andrade e a publicação d’*O Banquete* pode oferecer uma excelente oportunidade de confronto”. (SOUZA, 1980, p. 44). *O tupi e o alaúde* é exemplo dessa análise atenta e é nela que a autora estabelece confronto com a crítica, no caso com a análise de Haroldo de Campos em *Morfologia do Macunaíma*. A esse respeito, diz Gilda:

[...] o que constitui a meu ver a fragilidade maior de seu enfoque foi ter projetado num livro, cujas componentes eram todas ambíguas e ambivalentes, uma leitura unívoca, que rejeitava os desvios da norma, para fazer a obra de arte caber à força no modelo de que, fatalmente, teria que extravasar (SOUZA, 2003, p. 46).

¹⁰ Nos termos da autora, a técnica do mosaico sugere “justaposição simples dos empréstimos tomados a sistemas diversos” apagando a sua construção intrigada, bem como a bricolagem institui “horizonte raso de acasos, onde o sentido emerge e se extingue seguindo a vida breve das formas”. (SOUZA, 2003, p. 10, 11).

Haroldo de Campos, na perspectiva de Gilda de Mello e Souza, apenas preocupado com a aplicação do esquema do conto russo, “método exato” do folclore, não verificou se, isolada desse complexo de normas estabelecidas de estímulos, a rapsódia de Mário de Andrade “apresentava uma lógica autônoma” daquilo que nela existe de único. Com isso, para a autora de *O tupi e o alaúde*, a análise do crítico, ao contrário de estar em conexão com a “produção individual, de existência concreta da obra literária, valoriza exclusivamente” “um universo extra-individual de existência apenas potencial da fábula”. (SOUZA, 2003, p. 45).¹¹ Limitar-se “a ornamentar e unificar mais ou menos” as fontes demonstra não levar em conta as divergências do modo de criação do folclore e da obra literária, respectivamente, uma “realização extra-individual” (que passa de “contador a contador”) e uma “realização individual”¹², diz Gilda (2003, p. 44) citando Jakobson. A preocupação da autora de *O tupi e o alaúde* é como o modo de construção do livro – em conexão direta com as vanguardas européias, cujos pressupostos eram mais coerentes cá do que lá, no dizer de Antonio Candido – retém a feição da composição da música popular brasileira.

Mário de Andrade, numa relação de correspondência com as proposições do modernismo e com a “*diferença* nacional”, conscientemente fazia misturas paródicas, “traía a marca das leituras recentes” (SOUZA, 2003, p. 29) e acumuladas, tal como os cantadores populares no “momento agônico de tirar o canto” novo (SOUZA, 2003, p. 28). Nesse processo de construção, no entanto, a cópia/imitação intencional é recurso confirmado pelo próprio autor, como em carta a Raimundo Moraes, de 1931:

Copiei, sim [...]. O que me espanta é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos [...]. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mais ainda, na CARTA PRAS ICAMIABAS, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais [...]. (ANDRADE, 2008, p. 233).

¹¹ Lembra-se que, para Antonio Candido, uma “crítica integradora” da obra literária deve ser “capaz de mostrar (não apenas enunciar teoricamente) de que maneira a narrativa se constitui a partir de *materiais não literários*, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser”, não as do folclore, completamos (1993, p. 9, grifo meu).

¹² Em anotação para o Primeiro Prefácio, Mário de Andrade escreveu: “Evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva de estudos científicos de folclore. Fantasiei quando queria e sobretudo quando carecia para que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo.” (ANDRADE, 2008, p. 223).

Logo, o autor de *Macunaíma* ratifica e problematiza no seu discurso epistolar um sentido mais metafórico e amplo de cópia: “Enfim, sou obrigado a confessar de uma vez por todas: eu copieei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida!” (ANDRADE, 2008, p. 233). A idéia de cópia/imitação está articulada, portanto, no processo de composição da obra através da oposição-chave nacional versus europeu: a “remota tradição narrativa do Ocidente” (SOUZA, 2003, p. 60) ganha registro satírico diante da circunstância brasileira.

O mote do pensamento de Gilda de Mello e Souza é a dualidade “insolúvel” permeada em todos os aspectos básicos estruturais – inclusive a trama narrativa, que para Haroldo de Campos é uma linha unívoca, ainda que seja tensa porque porosa. Como representação de “uma meditação extremamente complexa sobre o Brasil, efetuada através de um discurso selvagem, rico de metáforas, símbolos e alegorias”, os procedimentos de construção da obra “acentuam em vários níveis [...] uma tensão não resolvida, uma contradição que é erigida em traço expressivo do entrecho”. (SOUZA, 2003, p. 84). Por isso, diz Gilda: “A leitura que propus se *afasta dessa interpretação triunfal e retoma a indicação pessimista de Mário de Andrade*, de que a obra é ambivalente e indeterminada, sendo antes o campo aberto e nevoento de um debate, que o marco definitivo de uma certeza” (SOUZA, 2003, p. 85, grifo meu).

Não por acaso, Gilda utiliza como arremate do seu ponto de vista a expressão-chave do pensamento de Roberto Schwarz (em *A importação do romance e suas contradições em Alencar*) de que o “interesse do livro resulta em larga medida”, da “adesão simultânea a termos inteiramente heterogêneos” (2003, p. 61). Certamente essa “adesão simultânea” ao heteróclito, que supõe um efeito grotesco entre o elemento primitivo explícito (“mascaramentos” que apontam para a “realidade nacional”) e o elemento europeu latente (que “evoca a herança européia”), duas camadas cuja justaposição é esperada, como argumenta a autora, deixa entrever traços marcantes da cultura de um país periférico, sobretudo no entendimento do autor de “As idéias fora do lugar”.

Nessa mesma linha de pensamento, tem-se o recente trabalho de José Emílio Major Neto (2006) sobre a “Lira Paulistana”, de Mário de Andrade. O autor diz “afirmar sem medo” que a “dualidade estrutural” é o “princípio regulador” de toda a

obra de Mário de Andrade. *Macunaíma*, no estudo de Gilda de Mello e Souza, é demonstração da dualidade indeterminada, da “fissura profunda” de indício pessimista; no estudo de Major Neto, essa formalização literária da autora engendra um problema de ordem social política e econômica. O personagem como um “duplo negativo” (“herói sem nenhum caráter”) e, por isso, de caráter ambivalente revela um processo, um retrato do próprio país, pois

trata-se de uma tentativa de figurar o processo interno que estrutura todas as relações constitutivas da nacionalidade, o nosso processo particular de constituição histórico-social marcado pela ‘modernização conservadora’, em que as heranças de país colonial, escravocrata e patriarcal jamais são superadas, ao contrário, agravadas com a passagem do tempo. [...] (MAJOR NETO, 2006, p. 67).

José Emílio Major Neto mostra claramente a razão histórica particular da “adesão simultânea a termos inteiramente heterogêneos” – frase de Schwarz, citada por Gilda de Mello e Souza. A razão do princípio dualístico é inerente ao país dependente e periférico. Lembremos que a noção de **forma**, para Roberto Schwarz, conforme explica Paulo Arantes (1992, p. 42), é “princípio mediador responsável pela junção de romance e sociedade”, “dois planos” que, “organizados em profundidade”, desvendam o “alcance mimético da composição”.¹³ Atento ao dinamismo historicamente especificado do país, Emílio Neto observa que em *Macunaíma* “a mutilação final do herói e seu despedaçamento violento pela Uiara simbolizam a impossibilidade de integridade, de completude”, bem como a “Ursa Maior associada ao Saci relembra a ausência da totalidade” (MAJOR NETO, 2006, p. 67). Ora, não deve ser à toa que palavras desesperançosas de Mário de Andrade, em 1928, fecham o ensaio de Gilda de Mello e Souza:

¹³ Paulo Arantes, estudioso da forma schwarziana, explica que esse “alcance mimético da composição” “não existiria” se a obra “não fosse imitação de algo já organizado e não reprodução documentária de eventos brutos”, pois o que “a estrutura literária ‘imita’ é por sua vez uma estrutura” (1992, p. 42). Ou seja, “a forma que o crítico estuda”, “antes de intuída e objetivada pelo romancista”, “foi produzida pelo processo social”. Para que a “lei da intriga” seja compreendida e intuída, “a forma social objetiva” precisa ser reelaborada, seja no plano da crítica, seja no plano artístico (1992, p. 42). Aí “concentra-se o fardo específico da crítica brasileira”, pois “no plano da realidade a forma que a sintetiza, embora literariamente intuída, não está disponível”: “o crítico tem de construir o processo social em teoria, tendo em mente engendrar a generalidade capaz de unificar o universo romanesco estudado, generalidade que antes dele o romancista havia percebido e transformado em princípio de construção artística” (1992, p. 42). Daí percebe-se que a dialética do autor de *Ao vencedor as batatas* “não especifica apenas o vínculo entre a figuração literária e processo social, que não existiria sem homologia estrutural, mas sendo assim, ela está igualmente presente nos dois lados, o mesmo princípio põe em movimento a forma estética e a forma social” (1992, p. 79).

Nas épocas de transição social como de agora é duro o compromisso com o que tem de vir e quase ninguém não sabe. Eu não sei. [...]. O presente é uma neblina vasta. Hesitar é sinal de fraqueza, eu sei. Mas comigo não se trata de hesitação. Se trata duma verdadeira impossibilidade, a pior de todas, a de nem saber o nome das incógnitas (ANDRADE, 2008 apud SOUZA, 2003, p.84).

A “tensão não resolvida” ou a “contradição insolúvel” de que falam, respectivamente, Gilda e Major Neto estão inscritas também na leitura de Carlos Eduardo O. Berriel que afunila ainda mais o sentido da ambigüidade rica de esclarecimentos da particularidade histórica brasileira, em *Dimensões de Macunaíma: filosofia, gênero e época*. Conforme o autor, Mário de Andrade abordou na rapsódia, ainda que de modo conflitivo, o modelo de civilização telúrica que surgiu para ele a partir de “uma teoria explicativa da história com base na natureza, e neste sentido vinculando-se a uma gama de pensadores”: “Buckle, Herder, Taine, Spengler e Keyserling, entre os europeus, e Sílvio Romero, Oliveira Viana, Alberto Torres, Euclides da Cunha, Capistrano de Abreu, Paulo Prado, entre outros, no Brasil” (BERRIEL, 1990, p. 168). A oscilação do livro entre os gêneros, entre romance folclórico e romance moderno, se repete na oposição “fundante” da obra: entre o mato e a cidade. Esse oscilar entre os gêneros e a “verdadeira oposição” é um “triunfo mimético”, já que formula uma oposição entre a oligarquia cafeeira e a incipiente industrialização paulistana.

A função de dois procedimentos em *Macunaíma*, a enumeração “conjuntiva” e a metamorfose – que na última fase da arte simbólica abordada por Hegel indica “grau de abstração mais baixo” – é “tentativa de preencher” o “atraso material e cultural” do país, segundo o estudo de Priscila Figueiredo (2006, p. 2). Assim diz a autora:

A saturação de concretos no livro se dá como saturação de substantivos, enumerações. Isoladamente consideradas, não são caóticas. Não seriam disjuntivas, e sim conjuntivas, para falar com Leo Spitzer no texto famoso sobre a enumeração caótica na poesia moderna (FIGUEIREDO, 2006, p. 7).

Vale notar que, no geral, o motivo da fluidez do estilo enumerativo de *Macunaíma* é ligar e dar unidade ao país: nomes concretos e exóticos desdobrados “pelas constantes metamorfoses” deslizam-se sem especificação do regional e quase sem vírgula ou pausa.

1.2 “Contradição insolúvel”

Nas três leituras expostas, o jogo das oposições em *Macunaíma* forma “um incessante movimento pendular entre extremos que nunca encontram um momento de síntese” (MAJOR NETO, 2006, p. 70), ainda que isso tenha sido tentado no plano sócio-econômico pelo setor da oligarquia cafeeira nos fins dos anos vinte.¹⁴ Gilda, Emílio Neto, Carlos Berriel e Figueiredo, cada qual com suas ferramentas, enfatizam o atraso ou a dualidade e a contradição sem remissão inerente à forma da obra. Afinal, a “fissura profunda” (Gilda) que perfaz o pensamento de Mário de Andrade e, assim, a estrutura da rapsódia sugere o sinal do pessimismo ou caos. Percebe-se, portanto, a aproximação desses estudiosos com o raciocínio dialético de Roberto Schwarz (direcionado sobretudo para as obras de Machado de Assis) que analisa o Brasil em órbita com o universal (o capital). Vale ressaltar que as “Idéias fora lugar”, dirigidas ao atraso e descompasso do país, intrigantemente, embaralham o recorte daqueles que as classificam, às vezes de forma redutora e ingênua, de simplesmente pessimistas:

[...] as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas arcaísmo residual, e sim como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de uma forma perversa de progresso. Para o historiador da cultura e o crítico de arte em países como o nosso, antiga colônia, *a tese tem potencial de estímulo e desprovincianização notáveis, pois permite inscrever na atualidade internacional, em forma polêmica*, muito daquilo que parecia nos afastar dela e nos confinar na irrelevância (SCHWARZ, 1990, p. 12-13, grifo meu).

O que fica claro é que essa plena incorporação do país ao mundo moderno adquire súbita “forma perversa”. *Macunaíma*, um inventário de perdas, faltas e insucessos, revela ao mesmo tempo acerto, devido ao seu “potencial de estímulo e desprovincianização”, para usar expressão de Schwarz (1990, p. 13). A sua forma,

¹⁴ Os cenários mato e cidade ou a oposição “decisiva da composição do *Macunaíma*” formalizam “esteticamente, a mesma oposição tida como decisiva, dentro da vida social brasileira, pela oligarquia cafeeira.” (BERRIEL, 1990, p. 170). Com intuito de preservar o país, o “baronato cafeeiro opôs-se em grande medida a este novo rumo da sociedade brasileira, fazendo que surgissem correntes ruralistas em oposição à industrialização e à urbanização decorrente” (BERRIEL, 1990, p. 170). Contra o “setor industrial, personificado pelo imigrante italiano (Conde Matarazzo, Conde Lindolfo Crespi etc)” a “efetiva classe hegemônica no Brasil” conduzida “pela mais importante família do café – os Prado – articula um programa de feições nacionalistas, porém sobre a base da estrutura agrário-exportadora tradicional [...]”. Este setor oligárquico elabora o projeto de um Brasil autônomo, rompido com a forma de dominação até então praticada, porém mantendo intacta a estrutura tradicional. O que pressupõe impedir as mudanças que uma industrialização de fato traria – tal como a intensidade da divisão social do trabalho. (BERRIEL, 1990, p. 175)

engendradora na hesitação que problematiza a tradição remota da narrativa européia, deduz originalidade e avanço do nosso romance *na periferia do capitalismo* – particularização que, para a autora de *O tupi e o alaúde*, nasce do trabalho de mediação com a tradição oral e escrita, local e universal, popular e erudita. A rapsódia-romance, de princípio dualístico, é por si mesma contestadora da “forma perversa de progresso”, na qual somos “parte integrante” (SCHWARZ, 1990, p. 13) não consolidada. Nessa perspectiva, o progresso e a vitória “não deixam de existir, mas sua serventia para a reprodução modernizada das iniquidades coloniais, com as quais se mostram compatíveis, desautoriza o sentimento de superação” (SCHWARZ, 2004, p. 20- 21).

2. O “herói sem culpa”

Em “A rotação das utopias-rapsódia”, José Miguel Wisnik, ao privilegiar a “construtividade lúdica” “fluente” de *Macunaíma*, afirma dar à obra uma “atualidade de outra ordem”, pois considera que, “em vez do peso opressivo da responsabilidade e da culpa como bússola do trabalho poético, Mário deixa no *Macunaíma* um espaço consideravelmente mais amplo para que o prazer respire, como respira nas ações do herói sem culpa” (WISNIK, 1990, p. 179, 180). Esse teor desinteressado vai direto ao cerne mais agudo da rapsódia, diz o crítico, que o interpreta pela chave da música popular: “a música há de estar presente, em arco, no desenvolvimento” da rapsódia, “unindo seus ritmos e suas representações” (WISNIK, 1990, p. 183). Embasado por Norman O. Brown, Freud e, sobretudo Haroldo de Campos, o autor de certo modo retoma o diálogo de Gilda de Mello e Souza com aquele.

Macunaíma “prolonga alguma coisa dos antagonismos próprios do primeiro momento modernista”, como, por exemplo, o conflito entre Piaimã e o herói, que “vibra ainda a mesma oposição entre as Juvenilidades Auriverdes e o burguês da furibunda ‘Ode’ da *Paulicéia*” (WISNIK, 1990, p. 180). Esses elementos incompatíveis, duais, se fazem sentir na rapsódia, mas o “seu registro já é outro”, é mais complexo e “solicita uma leitura atenta ao simultâneo”, pois

a carnavalização e a sistemática “relativização do paradigma” que retiram o confronto do plano dos maniqueísmos, afasta a interpretação de uma oposição entre *o velho* e *o novo*, ou mesmo da

oposição entre o “nacional” e o “estrangeiro”, que Haroldo propõe substituir por um delineamento mais aberto de oposições entre “o anárquico e o estabilizado, entre um pólo de desorganização criativa e seminal, ainda quando perversa, e outro de poderio concentrado e satisfeito, refestelado e repressivo, embora grotescamente caricaturado” (WISNIK, 1990, p. 180).

Está aí o debate de Wisnik com Gilda de Mello Souza que, ao analisar a ambivalência da obra conectada ao seu modo de composição, volta-se incisivamente para a sua trama/linha narrativa, cujo “enunciado segue uma orientação *dupla*”, sendo o episódio de Vei “simetria invertida ao episódio de Piaimã” (SOUZA, 2003, p. 41, 47). Haroldo de Campos, desavença teórica da autora, pontua um “*grande movimento sintagmático*” na obra, no qual engendra, como mostra Wisnik, “a sistemática relativização do paradigma”.¹⁵ Para este, o ritmo de *Macunaíma* combina “tempo mensurativo e recortado pelo compasso, que é o da métrica européia, e o tempo fraseológico e cumulativo da rítmica negra e indígena” (WISNIK, 1990, p. 183). A relação simultânea entre esses planos, do civilizado e o do primitivo, é “rítmica complexa onde as recorrências são sempre sutilmente deslocadas”, caracterizando um “prosseguimento no processo compositivo”, apontado por aquela em *O tupi e o alaúde* (WISNIK, 1990, p. 184). Mas é na formulação de Haroldo de Campos, diz Wisnik (1990, p. 184), que está o arranjo do “ritmo musical para o tempo das articulações narrativas”, ritmo aproximado ao verso harmônico e ao verso polifônico, do “Prefácio Interessantíssimo” de Mário de Andrade. Haroldo, ao tentar “ver na partitura do texto” o processo de composição de *Macunaíma*, observa que

a simples linha melódica onde se lê a narrativa de um dano e sua reparação sofre [...] a interferência de múltiplas projeções expansivas, que tencionam o arco sintagmático produzindo o efeito poético, em suas sobreposições sucessivas, de acordes harpejados e de superposições polifônicas. Por aí se vê no poeta folclorista a

¹⁵ O percurso haroldiano, segundo José Miguel Wisnik, apresenta uma “linha narrativa” constituída pelo confronto gigante x herói que se “defrontam exemplarmente, e carnavalescamente” “dois modelos de ego”, “o encastelado e o fluído navegador”. Mas o embate que “toma a maior parte do livro” é desdobrado em outro: Macunaíma repara o dano, readquire a pedra muiiraquitã e cruza-se com Vei, a Sol, “a contrapartida polifônica do conflito com o primeiro antagonista”. A “trama dessas linhas cruzadas, enxertadas ainda por uma grande quantidade de motivos interferentes”, intui o “caráter musical” (“e rapsódico”) da composição do livro. As linhas cruzadas fazem oscilar “dois mundos, o primitivo e o civilizado”, bem como “acirram o confronto entre o prazer e realidade”, suspenso, aliás, na “música do gozo, música da morte” entoada pelo herói: na primeira seqüência do episódio de Vei (capítulo VIII), ele entoava cantigas sobre a morte, o desterro, a infelicidade, o seu destino desinfeliz, no entanto “se rindo em plena felicidade parando pra gozar de estrofe em estrofe”, diz o narrador da rapsódia, citado pelo crítico (WISNIK, 1990, p. 180, 188, 190, 191).

presença do poeta-músico da vanguarda modernista (CAMPOS, 1973 apud WISNIK, 1990, p. 181).

Por isso, na leitura de Haroldo de Campos, “o fim do conto é o canto”, explica Wisnik: “se o texto narrativo desemboca no canto que o narra, o então canto”, na sua leitura, “é o próprio texto feito texto, isto é, cena da sua própria narratividade”. Na análise haroldiana, a obra “como sistema se consoma no dobrar-se do texto sobre si mesmo”; Gilda de Mello e Souza, por sua vez, “desdobra os procedimentos textuais do livro a partir do processo criador da música popular”, adotado como molde compositivo de *Macunaíma*. A música é, assim, mais persistente no estudo de Gilda, pontua Wisnik, pois “o canto é princípio do conto: este busca suas matrizes técnicas nas normas de compor do populário”, na suíte e variação. (WISNIK, 1990, p. 181-182).

Na raiz da rapsódia estão “as *estratégias produtivas*” solidificadas na “curiosa traição da memória que faz com que elementos da mais variada proveniência cultural, retidos programaticamente num repertório pré-consciente, projetem através dos astuciosos movimentos da variação uma síntese nova”. A “traição de memória”, nexos das “estratégias produtivas” da construção de *Macunaíma*, é “processo da imaginação popular, em que se lê a esperteza de uma contínua modulação diferida dos modelos”. (WISNIK, 1990, p. 182). A *traição de memória*, subjacente ao jogo grotesco da rapsódia – que balança entre “a adoção do modelo europeu e a valorização da diferença nacional”, como discute Gilda (2003, p. 61) na terceira parte do seu ensaio – é, de acordo com Wisnik (1990, p. 182), técnica estratégica do colonizado. É essa técnica da composição tensa de *Macunaíma* que proporciona a “discussão de uma interpretação do Brasil”, diz o autor de “A rotação das utopias-rapsódia” sobre *O tupi e o alaúde*, da referida autora. Comparada a essa discussão, continua Wisnik (1990, p. 182), a abordagem de “Haroldo de Campos mantém no limite prudente de uma trançada morfo-sintaxe narrativa, por evitar a fixação de significados alegóricos”.

2.1 O veneno remédio

O ensaio “A rotação das utopias-rapsódia”, apresentado acima, prenuncia o fio do pensamento de José Miguel Wisnik, afirmado de forma mais decidida em

Veneno remédio: o futebol e o Brasil, livro publicado em 2008. Vimos que o autor defende que a música, inserida em arco no desenvolvimento da rapsódia, configura a espontaneidade e a fluidez das ações do “herói sem culpa”.

Não resta dúvida quanto à ampliação do leque de abordagens de *Veneno remédio: o futebol e o Brasil* (2008): futebol, música e literatura são ferramentas unidas para uma discussão que tende ao eclético. No último capítulo, “Bola ao alto: interpretações do Brasil”, José Miguel Wisnik convoca vários teóricos para debater a excepcional experiência brasileira, capaz de revirar a negatividade do atraso social no seu oposto, por meio das suas peculiaridades culturais. Ou seja, o país que apresenta o melhor futebol do mundo, efeito da sua “inclinação extravagante e singular a fazer do mundo um brinquedo” – e aí podemos incluir nossas coloridas manifestações populares como do Bumba-meu-boi – é o mesmo país da miséria, da profunda desigualdade social. Assim como o “desenvolvimento do futebol brasileiro”, Macunaíma apresenta “síndromes e vicissitudes”, oscilações “entre a tragédia e o carnaval”, sendo ele o retrato “mais agônico e dilacerado” de nossas contradições (WISNIK, 2008, p. 181).

Nessa reescritura (ou espécie de transleitura, no dizer de Wisnik) das idéias dos intérpretes do Brasil (no caso, Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior e Sérgio Buarque de Holanda), como o próprio autor afirma em entrevista à *Revista Cult*, os “três clássicos se encaixam em seus respectivos pontos cegos e luminosos, através dos quais um país complexo, maior do que todos nós, se manifesta e nos escapa”. De modo “que nenhum dos três paradigmas se basta, e tanto menos quanto mais se achar bastante”. (WISNIK, 2008, p. 14).

O ciclo de *Macunaíma*, segundo José Miguel Wisnik, está no nosso futebol, na vida e obra de Mané Garrincha. Baseado nos fragmentos biográficos do jogador, o autor mostra as similitudes do “nascimento excepcional” e da infância de “crescimento anormal”, “onde se juntam marcas ambíguas de precocidade e retardamento”. (WISNIK, 2008, p. 275). Esses aspectos “prototípicos” são “reconhecidos genericamente nos contos populares universais, e identificados no caso singular de *Macunaíma* com a figura ambivalente do bobo sabido, atrasado e precoce”, diz Wisnik (2008, p. 277). Desse modo,

como o Brasil atávico, Garrincha está na zona ambígua entre o mito e a história, a natureza e a cultura, a aparição moderna e a experiência imemorial inconsciente. Ele é ao mesmo tempo o

espécime único e a expressão mais acabada da *espécie*. Exatamente como Macunaíma, habitando o *continuum* por onde passam o índio, o negro e o branco, o bicho do mato, o curupira, o Pedro Malasartes, o malandro, o aprendiz de operário numa ordem social lábil, mais a transfiguração de tudo isso (WISNIK, 2008, p. 283).

Traços de *Macunaíma* são, assim, repostos na figura de Garrincha, um dos principais ícones do futebol brasileiro. Curioso que Macunaíma, no capítulo VI, é o inventor do futebol, uma das pragas do Brasil, na sugestão de Mário de Andrade. No entrecho há quase uma partida de futebol: no momento da construção do papiri, na cidade macota, Jiguê para se vingar do herói, virou tijolo “numa bola de couro duríssima”, “passou a bola pra Maanape” que “com um pontapé mandou ela bater em Macunaíma”. Com dor e muita raiva o herói atira “a bola com o pé bem longe”: “a bola caiu no campo”. A consequência do jogo é a origem das “três pragas”: 1) “bicho-de-café”; invenção de Maanape, que gostava muito de café; 2) “lagarta-rosada” que atinge as lavouras de algodão, invenção de Jiguê; 3) o futebol, invenção do herói atingido pela bola (M, p. 64).

Seguindo as idéias de José Miguel Wisnik (2004, p. 529), nota-se que o personagem “hipodigma”, de Mário de Andrade, é algo das várias interpretações do país da década de 1930, sendo nenhuma delas suficiente a ponto de preenchê-lo, pois o Brasil como o herói “é *uma droga*, e a mais ambivalente delas”. As divergentes interpretações do país “podem ser vistas como modulações de um mesmo campo problemático em que a *droga-Brasil*, aparecendo ora num pólo, ora noutro, resiste como um *fármakon* rebelde à neutralização”. (WISNIK, 2008, p. 409). Sobre o balanço de paradigmas, basta observar que se “as características da ‘formação do Brasil contemporâneo’ em Caio Prado Júnior aparecem ao maior analista do nosso atraso como um *veneno* contaminante”, “o mesmo processo, visto por Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala*, ganha as propriedades de um *remédio*”. Em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, o dilema da nossa formação retém o “implícito e ambivalente *veneno remédio*”. (WISNIK, 2008, p. 409). Por isso, o crítico chega a afirmar que o paradigma do “herói de nossa gente” é *Raízes do Brasil*, conforme apontou em entrevista à *Revista Cult* (referida acima) – similitude já mencionada por Cavalcanti Proença.

A identificação e articulação desses pólos que fundam e representam paradigmas de interpretações do Brasil, cerne da questão wisnikiana, está também

na crítica literária, como na retomada da parte final do ensaio “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido, em que a ambivalência brasileira entre *ordem* e *desordem* (aliás, continuada por *Macunaíma*, no dizer de Candido) apresenta indício positivo, quando comparada à rigidez e intolerância da sociedade norte-americana. O “mundo sem culpa” observado por Candido seria o efeito dessa disposição ao aberto e informal. Vimos que no ensaio de 1990, “A rotação das utopias-rapsódia”, Wisnik salientou que “em vez do peso opressivo da responsabilidade e da culpa como bússola do trabalho poético, Mário deixa no *Macunaíma* um espaço consideravelmente mais amplo para que o prazer respire, como respira nas ações do herói sem culpa” (WISNIK, 1990, p. 179, 180). O outro pólo da questão é a resposta de Roberto Schwarz a esse tom positivo do ensaio do mestre, resultante das peculiaridades brasileiras. Nesse outro momento histórico, diz Wisnik (2008, p. 425), Schwarz “está reconstituindo o *paradigma Caio Prado Júnior*, para o qual o que vale é o sentido geral da formação brasileira na história mundial do capital”, cujo indício é caos e negatividade.

O movimento sem contorno da experiência brasileira macunaímica, constituído por essa oscilação de visadas críticas, diverge da tradição da “sociologia paulista e uspiana”. Para o crítico, a “visão de Caio Prado Júnior” é “uma perspectiva individual” e, sobretudo “a fundação de um paradigma de abordagem do Brasil, com sua linhagem correspondente”. (WISNIK, 2008, p. 410). O diálogo velado é sobretudo com Roberto Schwarz, quando o crítico afirma que, nessa visão convencional da esquerda,

a ênfase recaía na identificação do atraso e do deslocamento brasileiro na ordem mundial, sem privilégio para originalidades culturais populares, consideradas pouco relevantes no quadro econômico e político. O diagnóstico produzirá uma teoria da dependência e uma análise da condição periférica (WISNIK, 2008, p. 411).

Conforme Wisnik, esse paradigma (abraçado por Paulo Arantes) “reduz em massa a singularidade brasileira à sintomatologia do ‘cronicamente inviável” (WISNIK, 2008, p. 428). Na mencionada entrevista à *Revista Cult*, o crítico afirma que as “‘Idéias fora do lugar’, conceito operativo criado por Roberto Schwarz na análise de Machado de Assis, segundo a linhagem Caio Prado Jr., [...] não podem passar sem o ‘lugar fora das idéias’ que dá a picada antropológica e psicanalítica no

sociologismo”. (WISNIK, 2008, p. 14, 15). “O lugar fora das idéias” revela um “vetor inconsciente por meio do qual o substrato histórico e atávico da escravidão se reiventou de forma elíptica e lúdica” (WISNIK, 2008, p. 405). Esse lugar é, assim, favorável a uma “dinâmica adaptativa e apropriadora da vida musical brasileira” (WISNIK, 2003, p. 54), segundo Wisnik, em análise de Machado de Assis, leitura que agora sabemos se estender a “contemplanção de redentoras ‘gingas’ e ‘jeitos de corpo’ do futebol brasileiro” (2008, p. 411).

No seu estudo *Machado Maxixe: o caso Pestana*, as “polcas amaxixadas” que assaltam o compositor fazem notar, “não sem ironia”, uma capacidade “que a cultura nacional parece ter – a de transformar o elemento cultural estrangeiro em natureza” “mui nossa”, em originalidade “a não se confundir com imitação”. (WISNIK, 2003, p. 43, 44). Se de um lado Wisnik aclara a “capacidade brasileira de adaptação criativa”, indicadora da nossa “versatilidade”, por outro, Roberto Schwarz procura relativizar essa verdade-fenômeno, mostrando que “o sentimento aflitivo” de inadequação, portanto, o “mal-estar” da “experiência do caráter *posticho*, *inautêntico*, *imitado*” da nossa “vida cultural” (incluindo os latino-americanos) é “um fato” que fica impotente se desligado do “problema efetivo” da “realidade do país”, da sua “estrutura social” (1987, p. 29, 46). Assim, na visão de Schwarz,

a vida cultural tem dinamismos próprios, de que a eventual originalidade, bem como a falta dela, são elementos entre outros. A questão da cópia não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político, e liberta da mitológica exigência a criação a partir do nada (SCHWARZ, 1987, p. 48).

O que vale perceber nessa discussão é que a diferença brasileira, a sua incompletude e atraso, é entendida, pelo autor de *Veneno Remédio*, de forma diversa a da abordagem tradicional, que arma outro horizonte de tensão e problematização do tema. Em entrevista a *Folha de São Paulo*, o crítico resume o seu modo ambivalente de pensar o Brasil a partir de três “figuras únicas” (Machado, João Gilberto e Pelé):

A literatura, a música e o futebol são instâncias incontornáveis para entender o Brasil [...]. Machado é o ponto de chegada da formação da literatura brasileira, e Pelé é o ponto de chegada da formação do futebol brasileiro. Os dois, mais João Gilberto, são figuras únicas, todas as três enigmáticas e quase inabordáveis, do salto espantoso que acontece no momento em que o processo formativo se completa nas três frentes. Por meio de algo que neles ganha forma a partir da

experiência brasileira, mas que [...] não se completa, o Brasil aparece como melhor e pior do que ele mesmo (WISNIK, 2008, p. E9).

Macunaíma, “herói sem culpa”, para Wisnik, é comparável às essas “figuras únicas” praticamente inabordáveis, e vive em sua ação ambivalente a “viciosa incapacidade de mudar que ele mesmo acusa no país”, prenunciada nos ensaios dos intérpretes do Brasil. Mas essa ambivalência, no horizonte crítico de Wisnik, parece coincidir com o sistema haroldiano discutido em “A rotação das utopias-rapsódia”, ensaio desde o título esclarecedor do recente livro *Veneno Remédio*, publicado 18 anos depois. No estudo morfológico de Haroldo de Campos retomado por Wisnik, entendemos que a disposição das partes que compõem *Macunaíma* perfaz um movimento giratório em torno de um eixo fixo, numa leitura formal de aparência externa, em que o “sistema se consoma no dobrar-se do texto sobre si mesmo” (1990, p. 182). Seguindo essa mesma perspectiva em *Veneno Remédio*, o próprio Brasil feito de Brasil é “cena de sua própria narratividade” (1990, p. 181). O sintagma analítico de linha horizontal melódica é o Brasil, sobretudo na sua esfera da cultura popular, que ganha desenho próprio, não-linear, entrecortado por matérias, tempos e espaços confusos.

Essa linha horizontal fluida “é complexificada pelas projeções de múltiplas possibilidades” (WISNIK, 1990, p.181) de temas, personagens, situações envolvendo literatura, futebol e música que não ficam fora da sua análise, “numa simples ressonância estrutural, mas comparecem como incidentes suspensivos cumulativos, solicitando uma leitura atenta ao simultâneo, onde” (WISNIK, 1990, p. 181) o fio do *lugar fora das idéias* “se reconstitua contrapontisticamente ‘por rodeios e ricochetes, por retornos e repercussões’” (WISNIK, 1990, p. 181), por idas e vindas, que vão de Machado a Pelé, de Macunaíma a Garrincha, de Gilberto Freyre a Caio Prado Jr., de Roberto Schwarz ao próprio Wisnik, do sociologismo à antropologia e à psicanálise e, portanto, do pessimismo ao otimismo. “Pontos cegos e luminosos”, para voltar a dizer com o autor, se encontram, portanto, nessa pilhagem melódica carregada de dribles retóricos e ornamentos verbais.

Já foi mencionado pelo próprio Wisnik que a interpretação de Gilda de Mello e Souza “desdobra os procedimentos textuais do livro a partir do processo criador da música popular” (WISNIK, 1990, p. 182). Enquanto para a autora, “o canto é princípio do conto” para o autor de *Morfologia de Macunaíma*, “o fim do conto é o

canto” (WISNIK, 1990, p. 182). Talvez agora fique claro que o movimento de *O tupi e o alaúde* é comparável ao movimento analítico de Roberto Schwarz, que sabemos caminhar da obra para a realidade social concreta em que foi motivada, e vice-versa.

3. O herói, um “entre-lugar”

“O dom e a troca: a identidade modernista entre ‘negociação’ e ‘despesa’”, ensaio de Ettore Finazzi-Agrò (2005, p. 60), ao embaralhar as cartas do imaginário modernista por meio da leitura, sobretudo de Freud, Derrida, Silviano Santiago¹⁶ e Homi Bhabha, desenha “um paradigma textual” da vanguarda brasileira “numa outra constelação de sentido”, a partir do funcionamento da melancolia na relação entre o centro e a margem, entre o eu e o outro. Conforme Freud, citado pelo autor, diferentemente do luto, a melancolia “denuncia uma perda ‘mas sem que se consiga saber claramente aquilo que se perdeu’” (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 60). Desse modo, o movimento de leitura proposto aqui não é “reafirmação polimorfa da identidade nacional”, mas projeção dela na “questão identitária” de “relação complexa com a alteridade”, com o outro (Europeu) que é ausente, pois “o outro, na impossibilidade de ser alcançado no plano real, se torna, então, o objeto recalcado do desejo”. Portanto, esse outro é como “um fantasma alimentando [...] a fantasia de uma apropriação que só pode ser realizada na assimilação”, como propôs o “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 61).

Nas trocas culturais entre os modernistas locais e a Europa vanguardista prevalece, então, “esse unilateralismo do desejo, construindo um fetiche” “do ausente e do barrado”, “que ou pode ser incorporado através do ato canibalesco, ou permanecer no seu estado de latência, de objeto inalcançável” torcido de melancolia. Nesse segundo caso talvez mais próximo de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a melancolia é consubstanciada no quiasma entre “a euforização da ausência” e a “exaltação da mestiçagem”. (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 61). Se o outro não existe, “a cultura européia considerada como um corpus homogêneo, como um todo a ser consumido” (2005, p. 68), não existe também a identidade nacional, pois

¹⁶ A aproximação do crítico italiano com o autor Silviano Santiago, autor de “O entre-lugar do discurso latino-americano” é evidente. O crítico mineiro na conclusão de suas idéias diz: “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu tempo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (1978, p. 28).

não dispomos de uma cultura indígena que “já desapareceu”: “o matriarcado de Pindorama” oswaldiano é “presente não podendo se tornar presente”, assim como a identidade de *Macunaíma* que, para Finazzi-Agrò é concomitantemente “plural” e “ausente” (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 68, 60).

O fantasma do outro alimenta, assim, a “fantasia de uma plenitude que é apenas reiteração da carência do sujeito, do seu ausentar-se na reafirmação difícil e orgulhosa da presença.” (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 68). Tem-se então a “paradoxal simetria do **duplo ausente**”: o “luto (do outro)” e a “falta (do eu)” (p. 69) que, não fosse o dinamismo da duplicidade que guarda algo, o trabalho do intelectual soaria inútil. Mas “neste movimento de ida e volta entre nada e nada, nesse vai-e-vem entre fantasmas, alguma coisa fica”. A flutuação cultural do “herói de nossa gente”, entre o outro e o eu, revela essa duplicidade (ambivalência) “que se cava na falta”, balizando, no entanto, segundo Ettore Finazzi-Agrò, “uma dimensão de sentido, um tempo que sobra e resta”. E “aquilo que resta é justamente o entre-lugar ou entre-tempo, aquele limiar terceiro e fictício sobre o qual se detém e se define a cultura brasileira, na sua natureza residual e anacrônica.” (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 69).

Não é acaso, em “As palavras em jogo”, Ettore Finazzi-Agrò (1987, p. 325) apontar a capacidade de metamorfose de *Macunaíma* de “fazer coexistir no mesmo lugar, verdades diferentes”, uma vez que carrega “nos limites de uma única figura várias imagens, heterogêneas entre si”. Essa “função aglutinadora”, correspondente, aliás, “ao que dele se espera”, diz o crítico, possibilita-o “cobrir ‘de atravessado’ as diversidades que marcam o universo étnico, social, cultural do Brasil” (FINAZZI-AGRÒ, 1987, p. 325). *Macunaíma* desempenha o papel da *neutralização*, já que a poliforma “dimensão histórico-cultural em que ele se espelha” é, ao mesmo tempo, um “lugar neutro”, uma fenda por onde aquela dimensão real “tende a descarregar as suas tensões”. Esse espaço vazio, onde as “múltiplas contradições que caracterizam essa realidade” “se resolvem, sem se dissolver” (FINAZZI-AGRÒ, 1987, p. 325), é um “lugar terceiro”, portanto, “ao mesmo tempo melancólico e ‘festivo, aquilo que resta e que nos salva”. (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 70).

No modernismo brasileiro, portanto, a “constelação de sentidos”, que vibram e alteram de posição, “transforma em novelo” o “nexo entre identidade e diferença”, uma espécie de “trama emaranhada” (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 61) em que o heteróclito supõe ausência; a exaltação, melancolia. Com isso pode-se afirmar, diz o

crítico, que no processo de assimilação do outro vivido por Macunaíma, “o reconhecimento das diferenças pressupõe a aceitação da ‘indiferença’” e, assim, a aceitação da idéia “*da assimilação dos semelhantes dentro de um contexto comum em que tudo se iguala*, ou pelo menos, circunscreve um ‘lugar-comum’ no qual uma história finalmente, se instala.” (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 62, grifo meu). Na tentativa “de criar uma tradição, de deitar uma ponte entre o arcaico e o moderno para ‘construir uma comunidade’”, os modernistas se utilizaram da “inversão temporal”, procedimento “que torna atual o arcaico e vive-versa, dentro, enfim, de um improvável futuro do passado”. (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 62-63). Esse procedimento é que reinscreve *Macunaíma* como diferença na indiferença:

[...] obras-primas do Modernismo se alimentam de uma confrontação incessante entre espaços e tempos diferentes (Macunaíma deve ser, nesse sentido, considerado exemplar), ficando todavia inscritas dentro de uma lógica paradoxal (isto é, fora e longe de qualquer *doxa* habitual) atualizando a cultura autóctone e empurrando a modernidade para um horizonte mítico que faz dela um tempo que sobra e que resta, uma espécie de avesso da tradição ou de tradição do avesso (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 63).

Para Ettore Finazzi-Agrò (2005, p. 64), apoiado em pressupostos “pós-modernos”, os modernistas atualizaram a “localização das culturas marginais”, fazendo com que questões persistentes como as “relações entre margem e centro” fossem assentadas “dentro de um contexto problemático – flutuante, justamente.” Uma dinâmica que acaba “negando a homogeneidade das culturas nacionais e sublinhando, por contra, o hibridismo na articulação das diferenças, o entre-lugar que se cava no interior de uma situação de acumulação de lugares e tempos heterogêneos e plurais” (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 64). É assim que se dá “o reconhecimento das diferenças” que “pressupõe a aceitação da ‘indiferença’” – “*da assimilação dos semelhantes dentro de um contexto comum em que tudo se iguala*, ou pelo menos, circunscreve um ‘*lugar-comum*’ no qual uma história finalmente, se instala”. (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 62, grifo nosso).

Vale repetir que a identidade nacional, para o autor italiano, é como configuração de um vazio (um entre-lugar), escavado na sua “situação de acumulação de lugares e tempos” múltiplos. A identidade nacional é, enfim, o próprio Macunaíma, “um herói que perpassa as diferenças, que atravessa as contradições, permanecendo apenas numa **Ausência** que configura, apesar de tudo, uma possível

Identidade”, conforme Ettore Finazzi-Agrò (2000, p. 141). Essa possível identidade que é o “entre-lugar”, situado nas culturas periféricas que por si mesmas são plurais e de “centralidade deslocada”, aponta “para a eventualidade de um ‘sentido comum’ e interposto no qual se reconhecer na sua diferença” pressupõe reconhecer a sua indiferença. (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 64). Para o crítico, o herói, dentro de um espaço “fora e longe de qualquer *doxa* habitual”, é um entre-lugar quando “identificado em um e por um corredor”, um “lugar de trânsito” onde acontece a “religação entre lugares diferentes”. (FINAZZI-AGRÒ, 2000, p. 141).

3.1 A “arqueologia da ausência”

A ausência, para Ettore Finazzi-Agrò, é efeito do duplo movimento melancólico entre a ida do eu e a volta do outro, “entre nada e nada”, fissura que devido ao resto e sobra do fluxo forma um “entre-lugar”, “um limiar terceiro e fictício sobre o qual se detém e se define a cultura brasileira” no seu caráter “residual e anacrônico.” (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 69). Essa linha de pensamento de Ettore Finazzi-Agrò, já evidenciada por Silviano Santiago em *O entre-lugar do discurso latino-americano*, continua sendo debate de críticos como João Cezar de Castro Rocha e Maria Stella Bresciani, que reiteram em seus escritos esses mesmos pressupostos.

A proposta de “literatura comparada como forma”, de Castro Rocha, é na verdade proposta que visa renovação de uma forma efetiva para se pensar o país. “O trabalhar do conceito demanda um duplo movimento”, assim como demanda uma reflexão acerca do Brasil. Nesse processo,

em primeiro lugar, o afastamento em relação ao particular, afastamento esse que permite reunir um número crescente de objetos definidos antes pela *similaridade do que por suas particularidades*. No entanto, o segundo movimento enseja um retorno refletido ao particular, cuja especificidade será então mais bem percebida na exata proporção em que, no momento prévio, o conceito destacara semelhanças e não diferenças. O conceito ilumina o elemento particular contra o pano de fundo fornecido por sua própria determinação (ROCHA, 2006, p. 148).

O conceito dependente “desse duplo movimento”, para o crítico, “se encontra na base da dialética negativa e da teoria estética adorniana” (ROCHA, 2006, p. 148)

e, sobretudo, na definição de David Palumboliu sobre a “indiferença à diferença”. (ROCHA, 2006, p. 140)¹⁷. Na análise de Ettore Finazzi-Agrò, o duplo movimento, a

mescla penosa entre Eu e Outro, entre dentro e fora [...] não nega a unidade mas a penetra, a atravessa e transcorre por ela, até chegar a tecer uma forma diferente de união na diferença, uma trama peculiar de relações entre culturas que existem apenas como pólos de uma dialética inconclusa e inconcluyente (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 69).

A “indiferença à diferença” é também sugestão de Maria Stella Bresciani em *O charme da ciência e a sedução da objetividade* que, como os outros críticos, questiona o modo tradicional e canônico de se pensar o Brasil. Com isso “a persistência da questão das identidades nacionais (e de outras socialmente construídas)” deve ser um **lugar-comum** no sentido que lhe atribui Myriam R. D’Allonnes: “de serem **lugares do ‘comum’**”, ou seja, as identidades nacionais seriam “um fundo compartilhado de idéias, noções, teorias, crenças, preconceitos, permitindo a troca de palavras, argumentos e opiniões sobre uma comunidade política efetiva” (BRESCIANI, 2005, p. 41). Identidade nacional como um *rizoma*, um campo especulativo aberto em que se podem partilhar experiências do pensamento, ou nos termos da própria autora: “um denominador comum que permite falar de lugares ‘diferentes’, possibilitando diálogos e comparações”, mesmo apesar da “instabilidade e dos múltiplos deslocamentos das imagens e representações que a constituem”. (BRESCIANI, 2005, p. 41).

A melancolia ou o vazio deixado pela “mescla penosa entre Eu e Outro, entre dentro e fora” (BRESCIANI, 2005, p. 69) é apontada por João Cezar de Castro Rocha. Para o crítico, os textos do pensamento social brasileiro desenvolvem “e terminam atualizando um procedimento que pode ser denominado *arqueologia da ausência*”, ao invés de empreender uma “análise dos fatores que efetivamente definem o produto cultural estudado”. (ROCHA, 1998, p. 79). Maria Stella Bresciani em *O charme da ciência e sedução da objetividade* (2005) coleta, escava e localiza um amontoado de carências no material (vamos dizer fóssil) dos nossos intérpretes que propuseram a fazer a volta às origens. Nessa busca os intérpretes que sucessivamente remetem a ausência como noção explicativa da história do país são, na visão da autora, “criadores de mitos”. (BRESCIANI, 2005, p. 37).

¹⁷ Castro Rocha (2006, p. 140) cita a fórmula original de Palumboliu, que são os “Termos da (in)diferença: cosmopolitismo, política cultural e o futuro dos estudos de literatura”.

Nessa perspectiva, portanto, é como se as obras dos intérpretes do Brasil “terminassem por contradizer o projeto que as estimulava, pois, se buscam a especificidade do brasileiro ou a origem da sociedade, terminam afirmando seu traço problemático enquanto formação autônoma”. (ROCHA, 2002, p. 130). O bordão “Macu não era o brasileiro, porém que ninguém não podia negar que era *bem* brasileiro”, cita Castro Rocha (2002, p. 131), revela que “para ser bem brasileiro é necessário nunca encontrar o brasileiro”. Se esses intérpretes procuram a identidade do Brasil, mas assumem e incorporam despercebidamente “o traço problemático enquanto formação autônoma”, eles escavam o nada, o vazio, não cultivando, por conseguinte, “uma análise dos fatores que efetivamente definem o produto cultural estudado”.

Para Castro Rocha as análises tradicionais moldam uma imagem de desacerto do país. Nelas os substantivos (sobretudo aqueles termos ligados à seqüela do “pecado da origem”, no dizer de Bresciani) ganham contornos exclusivos, “assumem função adjetiva”, “aclimatizam-se” mediante um “nítido processo de territorialização”, provocando assim uma “espacialização concretizadora do motivo”. (ROCHA, 1998, p. 55). Ao invés de análises extremamente qualificadoras, binárias, alegóricas, que seguem um tempo cronológico, homogêneo e linear marcador da nossa “infante” existência sociocultural ainda se desenrolando, se constituindo, Castro Rocha e Bresciani propõem análises subjetivas e epistemológicas – de estilo mais abstrato, impalpável (que sustém ao invés do *isto ou aquilo*, o *isto e aquilo*). Tanto que ele explica: o Brasil é “nenhum” ou “não existe”, não existe porque o que é simplesmente particular, “simplesmente tema deve tornar-se *experiência de pensamento*” (ROCHA, 2004, p.135-136). Permitir esse estímulo de âmbito filosófico, diz ele, é estar atento ao “eco do macunaímico ser bem brasileiro, isto é, nunca pretender-se o brasileiro.” (ROCHA, 2004, p. 141).

Em debate com a tradição dialética-marxista, nota-se que essa parcela da crítica nega qualquer totalização sobre a idéia de nação, uma vez que nação seria antes um “significante vazio ao qual se atribui uma carga semântica” segundo as diversas posições e situações contextuais (ROCHA, 2003, p. 21).¹⁸ Significante vazio em que a pretensão dos intérpretes tentou insistentemente (em vão) enchê-lo de significados estáveis, no dizer daqueles. Uma análise efetiva do país é contígua

¹⁸ É clara a oposição de Castro Rocha e os seus pares para com Benedict Anderson, autor de *Nação e consciência nacional*.

(ao invés de narrativas teleológicas) às narrativas caleidoscópicas: histórias não seriadas ou não afinadas pelos sons evolucionistas: sem data, sem relógio e inconclusas. Histórias sem seqüência que atravessam distintos tempos e cronologias sem pressa ou preconceito. Renovação, portanto, que deslocaria o sentimento mórbido do “descompasso” diante do Outro. Com isso, o característico,

o *mais* deve necessariamente apontar para o decisivo *menos* que nada tem a ver com sentimento de inferioridade, mas que assume (e o paradoxo é deliberado) o caráter incaracterístico da pátria que deve ser imaginada ou construída com base em operações comparativas. (ROCHA, 2004, p.130, grifos do autor).

Em “A reescritura e a releitura”, Castro Rocha recupera o parágrafo de abertura que Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, de 1936, suprimiu na edição, de 1967, a definitiva do livro: “Todo estudo compreensivo da sociedade brasileira há de destacar o *fato verdadeiramente fundamental* de constituirmos o *único esforço bem sucedido* em larga escala”. (ROCHA, 2004, p. 110, grifos nossos). Essa passagem eliminada, iniciada com um otimismo ecoando, diz o crítico, a abertura de *Casa-grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, faz paradoxo com a passagem célebre do livro: “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”. (ROCHA, 2004, p. 114, 115). Ao analisar o Brasil pelo “eixo do exílio” bifurcado por esse duplo movimento (“bem sucedidos” e “desterrados”), cimentado em “operações comparativas”, o autor trabalha a sua proposta de conceito para imaginar ou construir a pátria (conceito unívoco para a “literatura comparada como forma”). Nesse processo quiasmático o Brasil tal como Macunaíma “enquanto produto de uma devoração e metabolização, mas também como sobrevivência do antigo no novo e emergência contínua do novo no antigo” constitui “o caráter residual” que neutraliza ou reduz “a puro escombros o hiato temporal entre passado e presente”, diz Ettore Finazzi-Agrò (2005, p. 63).

O procedimento da linhagem materialista-marxista, entoam esses críticos, “nos mantém reféns da imagem de um povo degradado” (BRESCIANI, 2005, p. 41), a nossa “experiência histórica parece condenada ao descompasso entre as idéias e seu lugar.” (ROCHA, 2004, p. 113). Para Stella Bresciani (2005, p.13), a teoria mesológica e a incompatibilidade entre a nação brasileira – frágil e atrasada – e as instituições européias de cunho liberal, são conclusões tratadas pelos intérpretes do Brasil quase sempre “já como ponto de partida” em suas explicações, evidentemente

com entonações e combinações analíticas variadas. Além desses dois pressupostos sempre reiterados existe “a utilização de imagens retóricas e de forte poder persuasivo, construídas com metáforas e outras figuras de linguagem, imagens de fácil assimilação e que ponteiavam de forma abundante suas análises, dando título aos livros”. (BRESCIANI, 2005, p. 14). ¹⁹ Para Castro Rocha também a linguagem tem papel decisivo na construção dessa identidade nacional “ressentida”, pois os intérpretes

embora busquem definir a ‘brasilidade’, reproduzem o artifício da *teologia negativa* própria da “tradição do pensamento social brasileiro [...], pois, dada a incompletude constitutiva do objeto, a linguagem assume um inesperado papel decisivo. Em outras palavras, pois é delas de que se trata, como o objeto – o “Brasil” que *ainda* não é ou *nunca* foi no todo – não provê uma referência estável, cabe à linguagem recobrir sua insuficiência com um número sem-fim de interpretações do que deveria fazer do *brasil*, Brasil (ROCHA, 2004,p. 163-164).

O lugar-comum da carência (ou fracasso) é “um mesmo procedimento” que “dá forma e conteúdo” aos escritos dos intelectuais brasileiros, sobretudo “os textos dos vários intérpretes do Brasil nas décadas iniciais do século XX” que “mantém sua força explicativa até nossos dias”. (BRESCIANI, 2005, p. 101). As interpretações do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Paulo Prado, Caio Prado Jr., incluindo a de Oliveira Vianna (que, conforme Bresciani, está “no rol dos malditos”) são reunidas em colóquio pela autora preocupada em pinçar as qualidades negativas do país na produção deles: no “inventário das diferenças”, diz, estão “todos colhendo sua inspiração no **lugar-comum** das carências impeditivas de sermos nós mesmos como propunha Darcy Ribeiro”, sendo “única leitura ambigualmente positiva dessas qualidades e carências [...] a realizada por Freyre para o Brasil colônia”. (BRESCIANI, 2005, p. 135).

Diante do “lugar-comum” revelador do nosso sentimento de inferioridade, a proposta-apelo de Stella Bresciani à intelectualidade incide em um novo modo de

¹⁹ Com isso toda nossa produção intelectual é rebatida, uma vez que é intrínseco ao nosso espaço social o traço de incompletude que, dentre vários, apontamos alguns: a “vida social não existia, porque não havia sociedade”, de Capistrano de Abreu (1907); a “vida nacional que não havia”, de Paulo Prado (1928) – que, como se vê, mimetiza o dito do seu mestre; “somos ainda uns desterrados em nossa terra” (1936), de Sérgio Buarque de Holanda; “Macunaíma, o herói sem nenhum caráter” (1928) e o “criar do nada” (1939), de Mário de Andrade (referindo-se, nesse último, a sua tentativa malsucedida de compor a *Enciclopédia brasileira*); “Nenhum Brasil existe” (1934), de Carlos Drummond de Andrade; “As idéias fora do lugar” (1981), de Roberto Schwarz; “um povo, até hoje, impedido de sê-lo” e “povo sem consciência de si” (1995), de Darcy Ribeiro; “Brasil, país do futuro” (1941), de Stefan Zweig.

pensar o Brasil com “formas menos ásperas e mais deglutíveis de divulgação” (p. 108). Segundo essa teórica os ensaístas que pensaram o Brasil sempre insistiram em buscar a origem, um “retrato do Brasil”, pois para eles a “nossa identidade se constitui na falta, naquilo que não tivemos, na ausência de predicados, na incapacidade de triunfar. Há um vazio a ser preenchido, ser possível for.” É esse diagnóstico é que permite entender “o laivo de ressentimento que recobre a produção intelectual sobre o Brasil nas várias disciplinas acadêmicas e na literatura. (BRESCIANI, 2005, p. 107).

A carência é o lugar-comum preenchido (ou circulado) por outros quatro lugares-comuns, incluindo ela mesma: a **negatividade**, a noção negativa de **carência**, “a teoria da **importação** de idéias, instituições, costumes de outros povos”, efeito “tanto de nosso mimetismo ou preguiça mental como da nossa incapacidade de ver e avaliar a ‘real situação do país’ (BRESCIANI, 2005, p. 115, grifos da autora), e a “**solidariedade** resultado “do ‘personalismo’ ou da ‘oligarquia, seu prolongamento no espaço e no tempo’, e sua expressão viva no ‘homem cordial’”. (BRESCIANI, 2005, p. 117, grifo da autora). Para a autora esses “lugares-comuns” ganham “foros de verdade comprovada”, fincam “a triste convicção de ser essa a causa de nossos desacertos”, “*nos mantém reféns da imagem de um povo degradado*, qualquer que seja o significado e grau de abstração dessa palavra; povo sempre em formação, sempre desconstruído de seu destino, incapaz de traçar seu próprio futuro (BRESCIANI, 2005, p. 14, grifo nosso). O quadro pessimista dessa visão “excludente de outras possibilidades” (BRESCIANI, 2005, p. 101, 104) pintado com “a noção de **carência**”, cujo efeito ressoa na dimensão política do país,

ocupa posição central no lugar-comum das “idéias fora do lugar”, compondo uma metáfora que permitiria a diferentes autores, ancorados em pontos de vista diversos, falar da falta de originalidade, do eterno descompasso entre “idéias” e “realidade”, de um Brasil recortado em sua original e singular condição nacional. Lugar-comum que paradoxalmente aprisiona exatamente por ater-se à metáfora, cerne do argumento da ausência de identidade, de povo novo ainda em formação carregando a pesada e negativa herança lusitana. (BRESCIANI, 2005, p. 141).

Nota-se que “lugar-comum”, conceito funcional de Stella Bresciani, é pano de fundo respectivo das imagens persistentes do país, particularidades nefastas das quais “deveríamos nos livrar”. (BRESCIANI, 2005, p. 117). Esse movimento do “lugar-comum” da carência, como imagem fluxo de outras imagens reiterando um Brasil fracassado porque busca homogeneidade, é linhagem interrogada pela

autora. Mas esse movimento singular do “lugar-comum” doente é, ao mesmo tempo, reescrito e relido pela autora, na chave de um “lugar-comum” flutuante e global em que tudo se iguala. Se para Castro Rocha o “exílio” é o eixo do paradoxo “bem sucedidos e desterrados”, para Bresciani o eixo é o “lugar-comum” desse mesmo paradoxo com dinâmica outra, que é localizar escavando as ausências e, concomitantemente, exercitar na forma do livro, na sua escritura, o modo de superá-las. A melancolia é o núcleo do paradoxo de Finazzi-Agrò que, simultaneamente, enovela e deslinda o movimento da diferença na indiferença, do desafio da harmonização.

Os três estudiosos optam por um elemento (exílio, carência, melancolia) que lhes possibilitam reunir e pilhar vários textos do pensamento social brasileiro; num trabalho de duplo movimento, remanejam emaranhando ou “redistribuindo de forma totalmente nova os dados da questão colocada” (FINAZZI-AGRÓ, 2005, p. 60) pelos ensaístas e ficcionistas, sobretudo da segunda e terceira décadas do século vinte. Nos termos de Finazzi-Agrò,

nessa constelação de sentidos heterogêneos, nada fica, obviamente, estável, mas tudo balança e muda de posição dentro de um paradigma de relações momentâneas e plurais em que o nexo entre identidade e diferença se transforma em novelo, em trama emaranhada da qual é impossível extrair um significante uno e irreversível, que não seja, justamente, a organização arlequinal do sujeito de que nos fala Mário na sua primeira produção poética (FINAZZI-AGRÓ, 2005, p. 61).

Os críticos literários Ettore Finazi-Agrò e Castro Rocha remetem ao arlequinal *Macunaíma* para ratificar seus pressupostos pós-modernos, cujo mote “indiferença à diferença” para ser desempenhado pressupõe a supressão da “homologia estrutural” entre obra e contexto sócio-histórico – pleno e atribuído ao momento em que a obra literária emerge e se realiza. Para essa parcela crítica, os termos filosóficos pós-estruturalistas, por antecipação e milagre, já estavam nos escritos de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade – como no poema *Hino Nacional*. Esses críticos contemporâneos parecem, portanto, remanejar de modo totalmente outro os planos estéticos e ideológicos de *Macunaíma*, não levando em conta as próprias condições de produção do momento.

Macunaíma, no livro da historiadora Stella Bresciani, é apenas mencionado e tomado como emblema simplista da negatividade, da incompletude própria da

“formação intelectual dos supostamente civilizados, semibárbaros ‘macunaímas’ também eles”. (BRESCIANI, 2005, p. 47). Para a autora construções estéticas, como a do *Manifesto pau-brasil* (1924) de Oswald de Andrade, é exemplo “do círculo de ferro que encerra a intelectualidade brasileira na busca” da origem, “da identidade autêntica inscrita nas próprias raízes autóctones” (BRESCIANI, 2005, p. 47). Se para Stella Bresciani essa busca é ironia “a nós imposta”, causa do nosso fracasso, para Castro Rocha essa busca sendo utópica deve ser pensada via paradoxo, recurso entorpecedor da carência nacional, estigma de nossa origem. Como disse Roberto Schwarz (1987, p. 36), “resta ver se o rompimento conceitual com o primado da origem leva a equacionar ou combater relações de subordinação efetiva?”.

3.2 Terçando armas

Ettore Finazzi-Agrò, Castro Rocha e Stella Bresciani, em aclarada disputa pela hegemonia da interpretação brasileira, são parte de “uma configuração política específica de autores e posições” coligados em torno de questões tal como “postas a partir dos anos 60”, sendo que “mais recentemente e de modo mais obviamente pós-estruturalista” têm se colocado “contra as categorias de nação e nacionalismo” (AHMAD, 2002, p. 17). O motor das formulações de Finazzi-Agrò, em “O dom e a troca: A identidade modernista entre ‘negociação’ e ‘despesa’”, é o mesmo de Castro Rocha e Stella Bresciani. A confluência de idéias, elaboradas de modo variado, pode ser percebida na citação de Renato Cordeiro Gomes que recompõe discurso de Silviano Santiago e Homi Bhabha, reiterada por Finazzi-Agrò, na qual diz:

entre assimilação e agressividade, aprendizagem e reação, obediência e rebelião, realiza-se o ritual antropofágico da cultura latino-americana, como sugere Silviano Santiago, aquele que se faz de temporalidades disjuntivas, múltiplas e tensas, temporalidades de entre lugar, o que desestabiliza o significado da cultura nacional como homogênea, pois é uma cultura dividida no interior dela própria, articulando sua heterogeneidade e seu hibridismo, como sugere Bhabha. (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 64).

Nessa perspectiva do “entre-lugar”, a vida concreta e material parece não se enraizar na cultura do país. Esse posicionamento de esvaziar o contexto histórico-social será rebatido por Aijaz Ahmad, autor de *Linhagens do presente*:

a propagação da idéia de hibridismo infinito”, de migrância, de escolha de identidades alternadas ou múltiplas, como se novos eus pudessem ser moldados instantaneamente a partir de qualquer argila que tivéssemos à disposição, e como se as culturas não tivessem uma densidade histórica real e as identidades pudessem ser simplesmente *engendradas, sui generis*, a partir do tráfego global e da maleabilidade de elementos tirados do mundo inteiro (AHMAD, 2002, p. 238).

Roberto Schwarz, em *Nacional por subtração*, ensaio da década de 80, continua atual, especialmente no debate com a crítica denominada “pós-moderna”, cujo intuito parece ser o apagamento de relações historicamente dadas. O ensaio de Schwarz polemiza com Haroldo de Campos²⁰ e Silviano Santiago, e é, sobretudo, com esse último que os críticos contemporâneos (Bresciani, Castro Rocha, Finazzi-Agrò) encontram respaldo teórico no intuito de “demonstrar o infundado das hierarquias”. (SCHWARZ, 1987, p. 35). Schwarz ironiza-os repetindo as suas perguntas: “Por que dizer que o anterior prima sobre o posterior, o modelo sobre a imitação, o central sobre o periférico, a infra-estrutura econômica sobre a vida cultural e assim por diante?”. (SCHWARZ, 1987, p. 35).

Para Finazzi-Agrò, Castro Rocha e Stella Bresciani, essas hierarquias são, como diz Schwarz, “condicionamentos (mas são da mesma ordem?) preconceituosos, que *não descrevem a vida do espírito em seu movimento real*, antes refletindo a orientação inerente às ciências humanas tradicionais”. (SCHWARZ, 1987, p. 35). Por isso, para eles, diz o crítico, “seria mais exato e neutro imaginar uma seqüência infinita de transformações, sem começo nem fim, sem primeiro ou segundo, pior ou melhor”. (SCHWARZ, 1987, p. 35). Esse tipo de ideologia em que inexiste fato material, segundo Slavoj Žižek, lembra os “banguês italianos”,

– segundo o modelo dos *Westerns spaghetti* – de estruturalismo *spaghetti*: uma espécie de versão simplificada, no estilo cultura de massa, das idéias estruturalistas e pós-estruturalistas (não existe realidade última, todos vivemos num mundo de sinais que remetem a outros sinais...) (ŽIZEK, 1996, p. 311).

Esse “modelo dos *Westerns spaghetti*” em que “não existe realidade última”, aplicado por Finazzi-Agrò na análise da obra de Mário de Andrade e, por Castro

²⁰ “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” é o título do ensaio de Haroldo de Campos (1983).

Rocha²¹ no momento em que a cita para ratificar seus argumentos, é moeda corrente do juízo estético daqueles que lêem a literatura somente como

um discurso entre outros discursos, sendo que a sua condição especial reside simplesmente na diferença de sua linguagem, mas, num deslocamento muito radical e agora bastante difuso – que afirma que não há realmente nada fora da linguagem, fora da textualidade, fora da representação – , tudo se torna, num certo sentido, ‘Literatura’. (AHMAD, p. 2002, p. 5-6).

José Miguel Wisnik, aplicando o princípio do “*fármakon* rebelde à neutralização” (2008, p. 409, grifos do autor), discute com os intelectuais inseridos na “militância racialista de inspiração norte-americana” que almejam “converter os termos complexos” da mestiçagem – “traço singular da existência brasileira e como categoria operante para o entendimento do Brasil” – “à oposição inequívoca entre branco e negro”. (WISNIK, 2008, p. 421). Evidentemente, podemos estender o anseio de neutralização dessa hierarquia, voltada para o campo cultural, àquela tríade de estudiosos que intentam o nivelamento das hierarquias que demarcam a diferença política e socioeconômica do país. Ainda que o problema “apareça também como um sintoma real – a revanche contra séculos de escravidão e indefinição – essa corrente”, diz Wisnik (2008, 421), “calcada num padrão norte-americano, tenta o impossível”, pois como “desmistificar” traços da “história da experiência brasileira” (*fármakon*) se “essa mesma experiência [os] desmente e problematiza”? Afinal,

²¹ Na Folha de S. Paulo Mais! (28 de agosto de 2005), Francisco Alambert, na apresentação de *O Exílio do Homem Cordial*, livro de João Cezar de Castro Rocha, escreve “O jeitinho acadêmico”. Destaco um trecho: “seu projeto é fugir das ‘narrativas dicotômicas’, destinadas a ‘aplainar as diferenças numa ilusória unidade’. Sua história cultural só vê ‘narrativa’, ou seja, um processo intrínseco que, angustiado pelas influências, se desdobra em discursos. Como essa narrativa e sua desconstrução se dão a partir da ‘diferença’, e não da contradição, o crítico rejeita qualquer unidade como mera ilusão. Antimodernista, com propriedade e clareza de raciocínio, João Cezar se coloca contra a tradição de interpretação dialética da cultura e qualquer totalização sobre a idéia de ‘nação’, buscando um espaço entre a história cultural de origem, digamos para resumir, norte-americana e as teorias pós-modernistas que são conseqüentes.” No mesmo caderno, em 18 de setembro, João Cezar de Castro Rocha faz a réplica, na tentativa de “ponderar as opiniões” do crítico uspiano. Observemos um trecho: “Ora, conclui um segundo doutorado na Universidade de Stanford (Califórnia). Logo, meu trabalho ‘deve’ pertencer à corrente dos estudos culturais norte-americanos. Registre-se a inovação: a hermenêutica topográfica. Porém, até um estudante de graduação entenderia o abismo que separa meu livro da história cultural norte-americana. Seu modelo é antes a tradição hermenêutica de Auerbach e de Antônio Candido, nada tendo haver com os estudos culturais. No início da oração, sou um ‘antimodernista’; no final, um adepto americanizado das ‘teorias pós-modernistas’. Além de ‘culturalista’, claro. Só mesmo Carmem Miranda para equilibrar tamanha folia conceitual! Na outra margem do rio, há os materialistas. Quem ocupa a terceira margem? O problema das divisões ideológicas é a rigidez dos juízos, que reduz a leitura à mera confirmação do que já se sabia. [...] Como o resenhista anota, não sigo o programa de Roberto Schwarz – por que deveria? Admiro, sobretudo Antonio Candido e, entre outros, o próprio Schwarz, Silviano Santiago, Walnice Nogueira Galvão. Mas, por que contentar-me em ser um discípulo epígono? Prefiro correr riscos.”

a droga-Brasil é irreduzível a uma lógica simplista. As potencialidades surpreendentes e transformadoras do país, mesmo utópicas ou frustradas, se revelaram sempre, em dimensão cultural, quando se suspenderam num mesmo lance barreiras sociais e mentais e quando veio à tona – na literatura, na música, no futebol e em outros campos – a combinação inusitada de que ele é efeito. (WISNIK, 2008, p. 421).

Coerente com a fluidez do ritmo de *Macunaíma* em que o “prazer respira”, José Miguel Wisnik, sobretudo em *Veneno remédio*, intenta desenvolver uma genealogia do funcionamento do “lugar fora das idéias” em contraposição (ainda que polifônica) à genealogia tradicional uspiiana. O que importa notar é a contestação do crítico à proposta daquela parcela da crítica contemporânea que propala “o reconhecimento das diferenças” pressupondo, no entanto, “a aceitação da indiferença”: “*da assimilação dos semelhantes dentro de um contexto comum em que tudo se iguala*, ou pelo menos, circunscreve um ‘*lugar-comum*’ no qual uma história finalmente, se instala”. (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 62, grifo meu).

Salta aos olhos a similitude entre Schwarz e Wisnik na contestação ao ideário de nivelamento e universalização da noção de nação brasileira por Ettore Finazzi-Agrò, Castro Rocha e Stella Bresciani. Fica aqui a concordância entre os dois estudiosos, pois sabemos das investidas de Wisnik contra a linhagem uspiiana pessimista, “envenenada”, estigma construído, diz ele, por Caio Prado Jr. que inclui Roberto Schwarz e Paulo Arantes. Lembremos que a razão/objetividade permeia a dialética das idéias liberais européias que ficam impróprias ou “fora do lugar” no Brasil, país que “domina o fato impolítico e abominável da escravidão”, no dizer de Schwarz (1981, p. 13)²². Por outro lado, no “lugar fora das idéias” de Wisnik (2004, p. 77) a escravidão é instância que na música popular “decanta algo da experiência coletiva não-verbal, feita de síncopas, acenos, negaceios”. A escravidão – cujos “sinais miscigenados” são no decorrer dos anos “captados”, por exemplo, pela “polca em mutação” (2004, p. 77) – é enfatizada pelo viés dialético subjetivo, sensível e “inconsciente”.

Talvez por isso o lugar da cultura brasileira desvendado por José Miguel Wisnik tende a ser julgado por alguns como tendente à simplificação, devido o seu recorte no campo cultural que proporciona, em contraposição ao campo social

²² O ensaio “As idéias fora do lugar”, de Roberto Schwarz (1981, p.13), assim se inicia: “Toda ciência tem princípios, de que deriva o seu sistema. Um dos princípios da Economia Política é o trabalho livre. Ora, o Brasil domina o fato ‘impolítico e abominável’ da escravidão”.

efetivo, alívio e otimismo – ainda que divergente do bem-estar almejado por aquela tríade, em que “de atrasados passaríamos a adiantados, de desvio a paradigma” (SCHWARZ, 1987, p. 35). O recorte na música popular e no futebol, conteúdo central de uma linha horizontal fluida, não deixa de abranger, no entanto, ainda que em segundo plano (?), a historicização plena e pragmática do país. Para os que acusam Wisnik de fazer negociação com as “Idéias fora do lugar”, de Roberto Schwarz, o seu discurso, cujo eixo é poroso e eclético, tenta escamotear, desqualificar o legado da tradição materialista – seria como uma desconversa daquilo que é essencial, objetivo, urgente e concreto para o qual não tem remédio. De qualquer modo, entretanto, o autor de *Veneno remédio* salva o lugar, as singularidades culturais nossas e, sobretudo, renega a postura daqueles estudiosos de “equacionar ou combater relações de subordinação efetivas próprias a nossa origem” (SCHWARZ, 1987, p. 36).

Não por acaso *Macunaíma*, de Mário de Andrade, é uma das obras brasileiras que mais intrigam a crítica literária. Afinal, analisar a narrativa modernista pressupõe fazer um diagnóstico do Brasil, cujas interpretações se cruzam e entrecruzam, atuam e reagem umas sobre as outras, ora prolongando ora opondo-se, como demonstramos no colóquio entre três vertentes teóricas. Nos próximos capítulos em que fazemos a análise do caju, fruta símbolo do Brasil, repetida em várias seqüências de *Macunaíma*, procuraremos construir um posicionamento crítico da obra e do Brasil. Por meio das facetas do caju, elemento mote do trabalho, retomaremos o colóquio, mas escolhendo, endossando, continuando ou até refutando os argumentos dos autores de uma ou de outra tendência. A opção pelo caju, uma parte para estudar o todo, é a maneira que encontramos para contribuir com a crítica da obra de Mário de Andrade.

CAPÍTULO II

Terra lauta

Modos de figuração do caju: cenas e enumerações

O cajueiro “é originário da América tropical” e “tem sido o Brasil considerado como sua pátria única, em virtude da abundância ao tempo do seu descobrimento” (PEIXOTO, 1960, p. 7). A prova de ser planta legitimamente brasileira “está no próprio nome, que é derivado do tupi-guarani *açã-yú* ou *aka'yu*²³, que quer dizer *Pomo amarelo*”, segundo estudo de Teodoro Sampaio, *O tupi na Geográfica Nacional* (1955, p. 13).

As doze espécies do cajueiro²⁴, do gênero *Anacardium occidentale*²⁵, pertencem à família *Anacardiaceae* e frutificam em regiões diversas do país (MEDINA, 1978, p. 9).²⁶ Apenas uma espécie desse gênero é nativa na Colômbia e Venezuela (*Anacardium rhinocarpus*) – países que estão dentro do perímetro da consciência móbil do herói, que é também “dum hispano-americano” (M, p. 188). *Anacardium occidentale*, designação do cajueiro comum, é a única espécie do gênero que foi levada do hemisfério Ocidental e introduzida noutros países, como na Índia pelos portugueses no século XVI (JOHNSON, 1974, p. 22, 27). A árvore “atinge cerca de 12 metros de altura e é capaz de viver mais de um século” (PEIXOTO, 1960, p. 8, 1960) – para outros até 20 metros (CORREIA, 1926, p. 401). Na descrição de Dennis Victor Johnson (1974, p. 19),

²³ No *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha (1982, p. 137), conhecemos a evolução da grafia do caju (*Anacardium occidentale*): acaiû (1584), acaju (1585), cajû (1576), cajú (1576), caiu (1590).

²⁴ Para Ariosto Peixoto (1960, p. 8), a família das Anacardiáceas, a qual pertence o cajueiro, envolve o gênero *Anacardium* com vinte espécies, segundo relação fornecida pela Agrônoma naturalista Murcia Pires.

²⁵ Também encontrado como *Anacardium occidentale* Linn. O complemento Linn ou L. (de Lineu) refere-se ao nome do botânico que classificou a “denominação binominal” do cajueiro, *Anacardium occidentale*, que o incluiu na família das *Anacardiaceae* (JOHNSON, 1974, p. 19). Em nosso trabalho suprimimos esse tipo de complemento nas denominações científicas.

²⁶ A “designação *Anacardium* refere-se ao caráter cordiforme da castanha” e a família *Anacardiaceae* “inclui outras frutíferas valiosas, destacando-se a mangueira (*Mangifera indica* L.), a cajazeira (*Spondias lutea* Linn.), o cajá-manga ou cajarana (*Spondias cytherea* Sonn.) e o umbuzeiro (*Spondias tuberosa* Arr. Cam.)” (MEDINA, 1978, p. 8 e 9). Manga, cajás, cajá-manga e umbu são frutos inseridos em *Macunaima*. Essas informações são do estudo do ITAL (Instituto de Tecnologia de Alimentos), série *Frutas tropicais* (4), cuja primeira parte “Cultura” é assinada pelo engenheiro agrônomo Júlio César Medina. O estudo dedicado ao *Caju* foi financiado pelo Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Agricultura (Coordenadoria da Pesquisa Agropecuária), 1978.

Anacardium occidentale é uma árvore de folhas perenes, com ramificação baixa, bem perto da base do tronco e cuja copa chega a alcançar uma altura de 10 a 15 metros. Muitas das vezes ocorre um desenvolvimento insuficiente do tronco, fazendo com que os galhos mais baixos repousem sobre o solo, possibilitando a emissão de raízes e, conseqüentemente, o crescimento esparramado da árvore que assume uma forma prostada peculiar.

Dennis Victor Johnson, em *O caju do Nordeste do Brasil*, um estudo geográfico (1974, p. 57,58), com base nos relatos publicados, afirma que a distribuição natural do caju dentro do Brasil abrange todos os Estados e territórios da região amazônica: Amazonas, Roraima, Pará, Amapá, Acre e Rondônia (Calzavara 1971). O caju é considerado nativo na ilha vulcânica do Território de Fernando Noronha, situada no Oceano Atlântico a cerca de 300 Km a nordeste da cidade de Natal, Rio Grande do Norte (Mota 1956). O caju é também referido, segundo Victor Johnson, em locais distantes do litoral; Luetzelburg (1922 -1923) o inventariou como integrante da vegetação xerófila da chapada do Araripe, ao sul do Ceará. Nos Estados do interior do Brasil, localizados no Planalto Central, também há caju, tanto que Rizzini (1971), diz Johnson, designa-o como uma das espécies das formações do cerrado que cobrem partes de Mato Grosso, Goiás, São Paulo e Minas Gerais (JOHNSON, 1978, p. 57-58). Ariosto Peixoto, em *Caju* (1960, p. 10), mostra também que “quase todo o território nacional produz caju, menos nos altiplanos dos Estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, onde as geadas são fortes”.

No espaço brasileiro temos o cajueiro comum (*Anarcadium occidentale*) e suas várias espécies afins, como o *Anacardium negrense* (ou *cajutim* ou *caiu-tim*), *Anacardium giganteum* (ou *caju-açu* ou *cajuí*), *Anacardium sprucearum* (ou *caju-açu*), *Anacardium rondoniarum* (ou *caju-cica*), *Anacardium kuhlmannianum* (ou *cajueiro-do-campo*). Como especificaremos no próximo capítulo, as subespécies divergem-se quanto a altura da árvore, a caracterização dos frutos, pedicelo, caule, folhas, a região de ocorrência. A consistência da massa, forma, sabor, perfume, cor e composição do caju classificam empiricamente as variedades em caju manteiga, banana, maçã, amarelo, vermelho ou piranga, anão, branco.

1. O caju desgeografizado

No prefácio do livro de Telê Ancona Lopez, *Macunaíma: a margem e o texto*, Antonio Candido (1974, p. 7) explica que Mário, “em rasgo precursor do que viria a ser um traço distintivo da ficção latino-americana de nossos dias, elaborou uma espécie de mundo transregional, que não corresponde a nenhuma realidade contínua do país, mas exprime muita coisa dele através de alguns pedaços arrumados conforme certo ângulo”.

Macunaíma, “uma espécie de mundo transregional” saturado de árvores, frutas e bichos, riquezas naturais nossas, paradoxalmente, revela profunda consciência da pobreza ou incompletude do país. Assim, os *cajus* fecundados na árvore Dzalaúra-legue metaforizam a abundância, e, como será analisado especialmente no terceiro capítulo, o *cajuí* e os *cajueiros* do capítulo XVI (“Uraricoera”) perfazem paralelo com a imensa fome do herói – aliás, o substantivo fome coligado ao verbo comer aparece reiteradamente na rapsódia. O cajueiro, o caju, o cajuí aparecem em visão geográfica (in)definida na rapsódia, “desfigurando o regionalismo” (CANDIDO, 1974, p. 7).

A fruta caju está na lenda-guia de *Macunaíma*, nos “Mitos e lendas dos índios Taulipangue e Arekuná” – segundo volume de *Vom Roraima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in Nord Brasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, de Theodor Koch-Grünberg – a “árvore do mundo”, Wazaká, equivalente a árvore Dzalaúra-legue. Observemos o trecho narrado por Mayuluaípu, índio taulipangue:

Antigamente cinco irmãos viviam ao pé do Roraima: Makunaíma, Ma'nápe, Anzikílan, Wakalámbe e Anike. [...]. Os cinco irmãos estavam com muita fome. Então Akúli, que era um homem naqueles tempos, achou dentro da floresta uma árvore, chamada *Wazaká*, carregada com todas as variedades de banana, mamão, caju, laranja e milho. Todos os dias ele comia muita fruta, mas nada dizia aos outros (KOCH-GRÜNBERG, 2002, p. 62, grifos nossos).

Voltaremos depois a essa citação para observarmos a rearticulação empreendida por Mário de Andrade em relação à árvore mitológica e as posições das frutas, especialmente dos cajus. O tratamento lendário da obra de Koch-Grünberg ajustava-se a intenção de Mário de Andrade de “desfigurar” as regiões do Brasil. Em carta de 1927 a Camara Cascudo, Mário explica ao amigo nordestino:

Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abraçar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotisar pro resto do Brasil. Assim lendas do norte botei no sul, misturo palavras gauchas com modismos nordestinos *ponho plantas do sul no norte* e animais do norte no sul etc. Enfim é um livro tendencialmente brasileiro (ANDRADE, 1991, p. 75, grifo nosso).

Tudo embaralhado: vocabulário, lugares e plantas se misturam “sem ordem de procedência” (PROENÇA, 1978, p. 10). Árvores e frutas do Norte/Nordeste no Sul; plantas do meio rural ou dos sertões na cidade. O bosque de “cajueiros” do capítulo II, o “cajueiro cheio de frutas” do capítulo XVI, e os cajus do capítulo XVII deduz-se, estão, conforme certo ângulo, no sertão. Mas qual sertão? Os cajus da Dzalaúra-legue, veremos, abrangem o Brasil como um todo.

O caju “desregionalizado” é uma das frutas mais aproveitadas, em termos estruturais, na rapsódia, conforme apontamos no início desse capítulo. As bananeiras, bananas maduras e verdes, que também são chamadas pacovas, “nome genérico dado” às suas “várias espécies” (PROENÇA, 1978, p. 286), embora apareçam bastante, integram apenas uma enumeração relativa à alimentação. Na pesquisa sobre as frutas brasileiras para a composição da rapsódia, Mário de Andrade parece ter notado que o caju é uma das frutas mais emblemáticas do país. É árvore nativa do Brasil, afinal a sua presença “na África, Ásia e Oceania” foi “posterior a chegada do português ao Brasil, centro irradiante do *Anacardium*”, segundo Camara Cascudo (1988, p. 180). O Nordeste brasileiro é região referência do seu cultivo ao menos em termos americanos. No início do século XX os países tropicais campeões na exploração comercial do caju são a Índia, seguindo-se da África Ocidental e o Brasil (JOHNSON, 1974, p. 140). A bananeira, por sua vez, é considerada como nativa da Ásia, e suas grandes plantações estão em países americanos, com exceção do Brasil.²⁷

O cajueiro e suas partes, desmembradas na rapsódia, ricocheteiam ligações semânticas diversas, tal como o lugar de nascimento. Se a região originária

²⁷ Na biblioteca de Mário de Andrade, no IEB, há um livreto sem data, de William A. Reid (Consultor comercial da União Panamericana), intitulado *Contribuições das Américas no mundo*. Dentre os produtos cultivados no solo americano, analisados pelo autor, (geralmente em uma lauda e meia em espaço simples e datilografado) está a banana. “A bananeira não é originária da América. Acredita-se que provém da Ásia [...], foi trazida há muitos anos para o Novo Mundo e é actualmente na região tropical das Américas onde se produz maior quantidade de bananas em todo o mundo. A principal empresa que explora o comércio de bananas tem plantações em dez países diferentes, oito dos quais são americanos, situados na zona do Mar das Antilhas, a saber: Cuba, Jamaica, Colômbia, Panamá, Costa Rica, Honduras, Guatemala e México, países esses onde a plantação de bananas ocupa hoje lugar importante” (p. 5).

do “herói sem nenhum caráter” é o Norte – pois nasceu “entre os índios do extremo norte” (ANDRADE, 1983, p. 24) do Brasil, Guianas e Venezuela, na floresta amazônica, caso pensemos na analogia entre ele e o herói de Koch-Grüenberg – “existem fortes indícios de que” o cajueiro também origina-se dali, pois “mais da metade das espécies conhecidas são citadas como nativas da Amazônia brasileira e áreas limítrofes, também brasileiras, dados esses que permitem admitir que o cajueiro teria seu indigenato na Amazônia, de onde irradiou sua cultura para o resto do mundo tropical.” (MEDINA, 1978, p. 7).

O herói de caráter múltiplo, assim como o(s) cajueiro(s), *cajus*, *cajuí*, dentro da obra, encadeados às ações dele, mimetizam qualidades, utilidades e possibilidades também diversas – a árvore e suas partes são símbolos concretos que exprimem com eficácia a presença conflitiva e difusa do nacional. *Macunaíma*, enfim, é em si o aproveitamento máximo da abundante paisagem natural que, na visão de Spengler (citado por Berriel, 1987), traduz o “sintoma de cultura” que somos.²⁸ O caju, ou o cajueiro na narrativa acompanham o vacilar contínuo do “herói de nossa gente”.

O caju, além do mais, compõe verso na primeira parte de “As enfibraturas do Ipiranga”, poema que fecha *Paulicéia desvairada* (1922), de Mário de Andrade. “As Juvenilidades Auriverdes” (ANDRADE, 1986, p. 66) potências renovadoras, modernas (em oposição aos “Orientalismos Convencionais”, potências passadistas, opressoras)²⁹. Os versos principiam pelo ritmo em *pianíssimo*, são formadas pela paisagem tropical, particularidades da nossa flora e avifauna:

As Juvenilidades Auriverdes

- 1 Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!
- 2 As franjadas flâmulas das bananeiras,
- 3 as esmeraldas das araras,
- 4 os rubis dos colibris,
- 5 os lirismos dos sabiás e das jandaia,
- 6 os abacaxis, as mangas, os *cajus*

²⁸ “Como sintoma da cultura brasileira, Macunaíma realiza a visão spengleriana da história, para qual a realidade é composta de uma pletora de culturas geradas pela paisagem natural, e recebendo desta as suas características ideais, psicológicas, existenciais, lingüísticas, religiosas, etc. Macunaíma nasce e morre – cumpre o seu ciclo vital – como um ser da natureza viva, tendo no informe e ilimitado silêncio (Uraricoera) e sua paisagem-mãe, seu começo e seu fim”. (BERRIEL, 1987, p. 87-88).

²⁹ Cristiane Rodrigues de Souza, em *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*, baseada na análise de José Miguel Wisnik (em *Dança dramática – Poesia/música brasileira*, 1979) sobre “As enfibraturas do Ipiranga”, explica que o poema “traduz os efeitos harmônicos da luta travada entre aspectos antagônicos, vale dizer, entre passado e o moderno, que configuram o Brasil das primeiras décadas do século XX. O ritmo desse poema sugere embates entre as forças passadistas [...] e as forças renovadoras [...] situadas em planos contrastivos [...]” (SOUZA, 2006, p. 43).

7 almejam localizar-se triunfantemente,
 8 na fremente celebração do Universal!... (grifo nosso)
 9 Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!
 10 As forças vivas do torrão natal,
 11 as ignorâncias iluminadas,
 12 os novos sóis luscofuscolares
 13 entre os sublimes das dedicações!...
 14 Todos para a fraterna música do Universal!
 15 Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!

Como se vê, as mocidades verde-amarelas são constituídas pela “vegetação florescente” (WISNIK, 1979, p. 113). As bananeiras (erva verde de porte grande, guarneçada pelas frutas maduras, amarelas, que em cachos são como franjas aplicadas) são o pendão dessas “forças vivas do torrão natal” (10º verso); os pássaros, colibris e araras, equivalem às pedras preciosas, por isso são os mais “luscofuscolares” (12º verso); a beleza do canto dos sabiás e das jandaias, como “lirismos” em suave *pianíssimo*, compõe a partitura da “música do Universal”, que é “fraterna” (14º verso); as frutas, “os abacaxis, as mangas, os *cajus*”, por fim, transbordam esse todo, formado por “sublimes dedicações” (13º verso), rumo à hesitante “celebração do Universal!...”. As reticências exprimem a dúvida dessas “ignorâncias iluminadas” quanto à realização do desejo de universalização, suspeita apontada, aliás, no verso anterior – “*almejam* localizar-se triunfantemente” (grifo nosso).

Mas “os cajus”, dentre todos os elementos desse ciclo natural trifásico “auriverde” (bananeiras, pássaros e frutas), chamam a atenção. Mesmo porque essa fruta é mencionada em alguns escritos de Mário de Andrade. Nesse poema da *Paulicéia desvairada*, “os cajus” são a última das três frutas da lista, a “juvenilidade” derradeira. Sua posição no poema nos leva a compará-los com os cajus em *Macunaíma*, onde figuram como os primeiros da lista de frutos da lendária árvore Dzalaúra-legue.

2. Um retrato em amarelo: registros do caju no Brasil

“[a vila de Cuyabá] tem muitas frutas, como são: bananas, laranjas, melões, melancias, cajus, mangabas e pequis”.

Notícias da Capitania de S. Paulo, 1792, F. O. Barbosa

No Fichário Analítico, de Mário de Andrade, que se encontra no Instituto de Estudos Brasileiros,³⁰ sediado na Universidade de São Paulo, há uma fichinha sobre as “frutas brasileiras”, guardada em envelope nomeado pelo autor de “vegetal”, trazendo a seguinte enumeração manuscrita em tinta azul:

Caju, Cajuy, guaroba, guabirova, Piqui, *Pitanga*, *muricy*, cabacinha, marmelada de cavalo, aracoi, mangaba, *Pitomba*, guapeva, Fruta da Ema, Fruta de frobo, Fruta de veado, jaracatiá, gravatá, *ariticum*, Uvaia, Pecego do campo, *melancia*, maria-Preta, Fruta de jacu, marmelada de areia, Bananinha do mato, Caroso de frade, *Bacupari*, guavira, *Piquiá*, Taruman, amora, marmelada do campo, velludo, Cabo de machado e muitas outras (grifos nossos).

Poucas frutas desse verbete, conforme destacado em itálico, estão no canteiro paisagístico de *Macunaíma* que, no entanto, tem muitas outras frutas, dentro e fora das “enumerações verbais gostosíssimas”. (MORAES, 2000, p. 358). Mário de Andrade privilegia na narrativa uma representação poética das frutas, ao invés de uma descrição puramente botânica a exemplo da fichinha.

A repetição de *caju* e *cajuí* (que também se vê no compêndio esboçado por Mário), em *Macunaíma*, está fracionada em duas enumerações – e isso não considerando a presença da fruta, sua árvore, folhas e troncos no decorrer da narrativa. Outras frutas, como pitanga, pitomba, melancia, bacupari, muricy e ariticum, não apresentam distribuição tão dinâmica, ramificada, como a fruta do cajueiro. A bananeira e a inajá, ainda que reiteradas ao longo da rapsódia, sendo o fruto da primeira um dos mais consumidos pelo herói, não participam das duas acumulações de frutas. Acompanhemolas:

- 1) “Por detrás do tejupar do regatão vivia a árvore Dzalaúra-legue que dá todas as frutas, caju cajú cajamangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas sapotis pupunhas pitangas guajiru cheirando sovaco de preta, todas essas frutas e é mui alta. Os dois manos estavam com fome.” (M, cap. V, “Piainã”, p. 55).
- 2) “Macunaíma ia seguindo e topou com a árvore Volomã bem alta. (...). O herói vinha dando horas de tanta fome e a barriga dele empacou espiando aquelas sapotas sapotilhas sapotis bacuris abricós mucujás miritis

³⁰ O *Fichário Analítico* é um acervo de mais de 9000 fichas de cartolina guardadas em envelopes onde Mário de Andrade catalogou por áreas do saber (seções e subseções), informações extraídas, por exemplo de sua biblioteca (Arquivo MA-IEB-USP).

guabijus melancias ariticúns, todas essas frutas” (M, cap. VIII, “Vei, a Sol”, p. 87).

Os “cajus” encabeçam a variada lista de frutas da colossal árvore Dzalaúra-legue (1), sendo esta a sua segunda aparição na obra. Note-se a omissão do caju na segunda enumeração (2), coerente com a paisagem onde se encontra o herói.

N’O *turista aprendiz*, relato de viagem realizada pelo Norte e Nordeste do país, Mário afirma que nenhuma outra fruta expressa o sabor selvagem do caju, aliás, bastante degustado por ele no Nordeste, entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929. Conta que em Papari (Rio Grande do Norte, terra de Camara Cascudo), almoçou “cajus e cocos verdes”, que em Natal “a ‘parede’ caju e cachaça abriu a festa”, sensibiliza-se com a hospitalidade do nordestino quando não foi cobrado pelos cajus, e diz ainda que, se nas manhãs acordava “indisposto do estômago” (pois “tenho feito misturas formidáveis!”), “só cajus, 30, 40 por dia”. Ainda em Natal (“cidade mocinha” “feito São Paulo”), o autor confessa: “como, ou se quizerem, chupo cajus. Devoro dunas e dunas de cajus. Outras feitas são taboleiros que venço, taboleiros de talhadas de abacaxis vindos do município de Penha, e tão simples como os pernambucanos”. (ANDRADE, 2002, p. 204-310).

Mário ressalta o sabor peculiar do caju, muito diverso ao da sapotilha, que “engrossa na língua da gente [com] o seu gosto abaritonado”; da graviola, “dado, leal, simpático”, ainda que “meio selvagem”; do açaí, “amável, humilde, prestimoso” (ANDRADE, 2002, p. 64, 135, 164).³¹ Em crônica sobre a fruta, o autor escreve:

O caju é doce, é alimentício, medicinal e possui gosto caju, coisa indescritível e unicamente compreendida por quem conhece o caju de vias-de-fato. Abacaxi, manga, abricó, pinha, maracujá, sapota, grumixama, etc. no geral todas as frutas são muito dadas. Se entregam por demais. Caju não: o prazer singular dele está na interfagia, me desculpem, de intrecomilança, específico do gosto dele. Ele morde a boca da gente, vai nos devorando por dentro [...] (ANDRADE, 2002, p. 214-215).

³¹ Observemos o gosto da graviola e do açaí, descrito pelo autor na mesma viagem quando degusta o sorvete das receptivas frutas. “Esquisito... a graviola tem gosto de graviola mesmo, isso é incontestável, mas não é um sabor perfeitamente independente. É antes uma imagem, uma metáfora, uma síntese apressada. É a imagem de todas essas ervas, frutas condimentares, que, insistindo são profundamente enjoativas. Não chega a ser ruim, mas irrita”. “O açaí não chega a ser ruim... *Pousa macio na boca da gente*, é um gosto de mato pisado, não gosto de fruta, de folha. E logo *vira moleza,quentinha na boca, levemente saudoso, uma amarguinha longínquo que não chega a ser amargo e agrada*. Bebida encorpada que, por mais gelo que se ponha, é *de um quentezinho amável, humilde, prestimoso*. É um encanto bem curioso o do açaí...” (ANDRADE, 2002, p. 164, grifos nossos).

Muito mais do que as mangas, os abricós, os sapotis, as jaboticabas, os abacaxis, a graviola, o açai... “no geral todas as frutas” enumeradas na rapsódia, o destaque que o autor dá ao sabor “indescritível” do caju causa surpresa e nos faz voltar os olhos para o seu papel na construção de *Macunaíma*. O que se pode depreender dessa fruta na rapsódia? O caju reflete a mobilidade intrínseca à forma da obra? Ou melhor: Em que medida o cajueiro, sua ramagem e frutos, salpicados ao longo da obra, ajudam a compor o impasse intrínseco a ela (se é o que fazem)? Desde o início desse capítulo estamos tentando pensar sobre a distribuição, a ramificação variável do(s) *cajueiro(s)*, *cajus*, *cajuí* na rapsódia.

Sabe-se que o caju (*Anacardium occidentale*) foi altamente valorizado nos registros de nossa paisagem pelos cronistas e botânicos dos séculos XVI e XVII. Thevet, autor do livro *Singularitez de la France Antarctique* (1558), é considerado o pioneiro da descrição do caju em algum ponto da costa brasileira.³² Mas a descrição acompanhada de um desenho, expondo índios colhendo frutos do cajueiro e espremendo o suco do pedúnculo num grande pote, talvez para fazer mocororó, forçosamente nos remetem a Maanape, Jiguê e Macunaíma:

³² Autores manifestam dúvida sobre o ponto da costa brasileira em que Thevet observou o cajueiro. “Em Fernando de Noronha, conforme escreve Thevet no seu livro, é que não foi”, segundo Estêvão Pinto (apud MOTA, 1982, p. 33) – “pois a ilha estava desabitada e a gravura do cajueiro mostra um índio trepado à árvore e três outros que recolhem os caju e lhes espremem o suco em um vaso.” Elias Herckmans, E. P (apud MOTA, 1982, p. 33) “fixa o cajueiro como planta característica da zona do Nordeste. Pois era o cajueiro que marcava o movimento deambulatório dos tapuias”. Hoehne (apud MOTA, 1982, p. 33) “estranha o fato de Thevet, apesar de mencionar Fernando de Noronha, haver descrito tão bem as aldeias aborígenas brasileiras”.

O padre espanhol José de Anchieta (1988, p. 438), em *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*, no século XVI (1595), pontua as frutas brasileiras que “dão nas hortas e pelos campos e bosques em grande abundância”, e que são, na qualidade e no preço, comparáveis ou superiores às de Portugal: “Da terra há muitos frutos [...] *acajús, que são como pêros repinaldos e dão uma castanha no olho, melhor que as de Portugal*”. Também na obra apócrifa do século XVII (1618), *Diálogos das grandezas do Brasil* entre Brandônio e Alviano, sabemos, através do primeiro, sobre as frutas da terra:

[...] as que estão até o dia de hoje agrestes por falta de cultivadores são *infinitas*; e pôsto que não é possível podê-las trazer tôdas à memória, irei tratando somente das que me ocorrem. [...]; o *abundante cajueiro*, o qual demonstra que, de soberbo por se desviar das demais árvores, leva ao fruto ao revéz de tôdas, porque as castanhas, que nas demais se escondem no amago delas, nestes cajus campeiam por fora, em forma que na cabeça do fruto se arrematam de feição que mostra a quem o não conhece, que por ali teve princípio; é formoso e gostoso pomo, do qual se sustenta muita gente em todo tempo que duram (BRANDÃO, 1943, p. 82 ,grifos nossos).

A abundância e a altivez fazem o cajueiro “se desviar das demais árvores”. Seu fruto, as castanhas, que são exteriores, a contrapelo das “demais”, tem “princípio” no “formoso e gostoso pomo”. Em *Coisas do Brasil II* (1663), o Pe. Simão Vasconcelos, em português arcaico, afirma ser “o acaju, ou cajúeiro, a mais aprazieuel, & graciosa de todas as aruores da América: por ventura de todas as de Europa. [...]. Desde a raiz até a vltima vergontea, tem grandes mysterios esta pomposa aruore”, a mais “singular entre todas as aruores” (apud CUNHA, 1982, p.86).

A formosura dos cajus, fruta de grandes mistérios que, para o Pe. Fernão Cardim em *Do clima e terra do Brasil* (1584), são “pomo do tamanho de hu repinaldo, ou maça camoeza” (apud CUNHA, 1982, p. 86), os tornam comparáveis à maçã, fruta essa natural de outras latitudes e símbolo do pecado no *Paraíso* bíblico: o caju seria uma “variedade de maçã, de formato longo e ovalado, perfumada e de sabor doce”³³. Na descrição que faz do caju, Pero de Magalhães de Gândavo (2004, p. 82-83) menciona outros de seus atributos:

³³ Trecho de uma nota da obra *A primeira história do Brasil*: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil, de Pero de Magalhães Gândavo. A revisão dessa nota botânica em edição modernizadora do texto original de 1576 é de Sheila Moura Hue e Ronaldo Menegaz (2004, p. 82).

[o caju] nasce pelo mato em umas árvores tamanhas como pereiras ou macieiras, a qual é da feição de peros repinaldos e muito amarela. [...] tem muito sumo, e come-se pela calma [na hora do calor forte, da sesta] para refrescar, porque é ela por sua natureza muito fria, e de maravilha [isto é, dificilmente] faz mal, ainda que se desmande nela.

A comparação dos cajueiros com as pereiras e macieiras, plantas nativas da Europa e da Ásia, (HOUAISS, 2001, p. 2186, 1804) confirma, portanto, o estudo de Sérgio Buarque de Holanda (1994): a visão quase fiel de Gândavo a respeito do cajueiro – pois a descrição da fruta nativa brasileira está reduzida ao “natural”, às “dimensões do verossímil” – tem como fundo histórico um “motivo edênico”, um esquema universal. Porém o *hieróglifo do Paraíso*, o *pomo edênico* ou *Musa paradisíaca* é o maracujá da Índia. O ananás e as bananeiras brasileiras também ganharam dimensão simbólica religiosa dos missionários portugueses, sendo as jaboticabas tratadas com hostilidade.³⁴

Em *Macunaíma*, é evidente que não temos nem maçãs nem peras, mas temos abacaxis, maracujá-michira, jaboticabas e pacova, frutas do clima tropical, carregadas dentro das enumerações de frutas que nutrem o herói (Capítulos II e V). As frutas saturadas na obra, quando não nativas como as jaboticabas, o caju, são originárias das Antilhas, da África, da Índia (terra da carambola, por exemplo).³⁵ Entretanto, nenhuma fruta (nem mesmo a pacova, as bananas) tem destaque ou

³⁴ O maracujá, a passiflora (ou *granadilla*) encontrada nas Índias pelos navegadores portugueses, e cuja fama foi bastante ampliada, sobretudo, na Itália, é o “pomo da culpa e do pecado” (HOLANDA, 1994, p. 235) e a flor da paixão de Cristo. Esse “milagre da natureza”, no entanto, demorou a ser “motivo poético” (HOLANDA, 1994, p. 236, 216) por aqui, só ocorreu a partir, aliás, de Simão de Vasconcelos. No Brasil, esse *pomo edênico* ou *Musa paradisíaca* sofre concorrência com outro simbolismo místico: para Frei Antonio do Rosário (1583), é o ananás, “retrato do rosário”, a “rainha das frutas brasileiras”, e a flor-da-paixão “é apenas a duquesa das frutas brasileiras”, afirma ele após exame detido das partes das plantas, destacadas até por citações latinas (HOLANDA, 1994, p. 239). As bananeiras foram vistas por alguns como “autêntica figueira do paraíso”, suas folhas teriam servido para cobrir a nudez de Adão e Eva (HOLANDA, 1994, p. 236). E as jaboticabas, para o Frei, são malquerenças, pois de raízes “tão notadas”, “públicas”, representam os “interesses demasiados e insaciáveis cobiças”, “raiz de todos os males” (HOLANDA, 1994, p. 241).

³⁵ A acumulação de frutas, nativas e originárias de países de clima tropical, demarca o modelo de civilização telúrica defendido pelo autor. As ações do “herói de nossa gente” contornam o “problema de formarmos, de querermos formar uma cultura e civilização de base cristã-européia” (LOPEZ, 2008, p. 235) ao invés de um modelo de civilização tropical. Observemos esse impasse, vivido pelo herói, em torno do pé de carambolas: na fuga do minhocão Oibê, resolve “se esconder no pomar onde tinha um pé de carambolas”, e “principiou arrancando ramos do caramboleiro pra se amoiar por debaixo” (M, p. 181). Assustado com o “lamento do caramboleiro”, pois seus ramos pingavam “água de lágrima”, o herói feiticeiro transformou a planta – aliás, “originária da Índia” (PROENÇA, 1978, p. 254) e, quem sabe, a espécie de cor amarela (*Averrhoa bilimbi*) – “numa princesa muito chique” (conforme o modelo do folclore ocidental). A princesa era tão chique que Macunaíma menospreza a beleza brejeira de Iriqui, que se enfeitava com o coquinho de açaí, casca da araraúba, raízes de samaúma e jenipapo e da qual se poderia dizer: “é de fruta do Nordeste/ tua epiderme;/ mesma carnação dourada solar e alegre” (MELO NETO, 1994, p. 263). Ao invés da feição indígena de Iriqui, o “sol das frutas que o verão traz” (para usar outro verso de João Cabral em “Jogos frutais”), o suposto rumo para a nossa construção, a feição eleita pelo herói é a européia, a princesa “alvinha”. Sobre esse tema, ver o estudo de Carlos Eduardo Berriel, intitulado *Dimensões de Macunaíma: filosofia, gênero e época* (1987).

apresenta oscilação semântica tal como o caju: variando espécies da mesma família (*cajus*, *cajuí*), insere-se em duas enumerações, além do que, fora dessas listas e somando-se a elas, a árvore, a ramaria, os troncos... e propriedades do cajueiro, bem como o contorno da fruta, formam termos de comparação na rapsódia. Vale ressaltar que o sabor, o “prazer singular” do caju, descrito na crônica de nosso turista aprendiz, ganha amplitude na rapsódia modernista, afinal, é a fruta que mais apresenta ramificação nela, pois está entretecida à sua urdidura. Quanto aos cajus macunaímicos, será que Mário de Andrade intentou problematizá-los em relação às descrições feitas pelos viajantes europeus? A pergunta é pertinente, uma vez que a linhagem histórica do “estilo enumerativo” mariodeandradiano – Rabelais, Gregório de Matos, cantadores nordestinos, como aponta Gilda de Mello e Souza (2003, p. 71) – inclui o processo descritivo dos viajantes, cronistas e missionários colonizadores, cuja visão paradisíaca, harmoniosa, da abundante fauna e flora do país é por essência acumulativa.

No entanto, o hiperbólico e mítico *Macunaíma*, sua paisagem, seus cajus traduzindo o Brasil dialeticamente, são lições para os cronistas “contadores de monstro nas plagas nossas e mentirosos a valer” (MORAES, 2001, p. 360), para usar as palavras de Mário em carta de 1927 a Manuel Bandeira. Na mencionada crônica sobre o caju, o autor explora a singularidade do sabor da fruta (o sabor do Brasil, imaginamos), comparando-a com outras frutas brasileiras, do clima tropical (abacaxi, manga, abricó...); modo inverso ao de alguns colonizadores europeus, que a associam a frutas do clima temperado, como a maçã e a pera. Mesmo praticando a “atenuação plausível” em relação aos clássicos motivos edênicos, cronistas como Simões Vasconcelos e Gandêvo captam muito pouco das particularidades da fruta, logo, da realidade do país; o que permanece na maioria das vezes é uma definição paisagística “chã e inexpressiva” (LOPEZ, 2002, p. 43), um deslumbramento pitoresco, sem criticidade.³⁶

³⁶ Esse parágrafo foi baseado no texto de Telê Ancona Lopez (2002, p. 42, 43), “A bordo do diário”, prefácio d’*O turista aprendiz*. A autora ressaltava esse trecho da carta de Mário a Bandeira e explica que, nessa proposta de “narrativa de viagens” que contrai “sabor de ficção”, Mário de Andrade “não dilui a singularidade no pitoresco, uma vez que não se mostra espectador embevecido, mas criador capaz de perceber criticamente a realidade”. Em *O turista aprendiz* o autor, para não dissolver particularidades nossas e sobretudo entendê-las criticamente, faz uso da “categoria do insólito” (de “uma ótica surrealista para examinar o real e transformá-lo em ficcional”). Na rapsódia, a categoria do insólito é estrutura, forma. Afinal, “a originalidade estrutural de *Macunaíma*” decorre do fato “do livro não se basear na mimesis, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção; mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma” (SOUZA, 2003, p. 10).

3. A árvore conjuntiva

Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente fome física, fome estomacal de Brasil agora. Até que enfim sinto que é dele que me alimento!

Mário de Andrade³⁷

Já anunciamos que a segunda aparição do caju acontece na enumeração feita no capítulo V (“Piaimã”). A fruta, no plural, é a primeira da lista (como na fichinha mencionada anteriormente). Na recente edição revisada da obra (Editora Agir), observa-se que os “cajus” não estão separados das demais frutas por vírgula. Por outro lado, na edição crítica de 1978³⁸, bem como na de 1996 (Coleção Archivos da Unesco), também coordenadas por Telê Ancona Lopez, os cajus no referido trecho estão separados das demais frutas por vírgula. A supressão da vírgula, ao invés de prejuízo, é ganho crítico, pois aclara ainda mais a ambigüidade geral que rege *Macunaíma*. Tiraremos proveito dessa oscilação.

Na edição mais nova de *Macunaíma*, a sequência “cajus cajás cajamangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas sapotis pupunhas pitangas guajiru” tem a fluidez de “um todo conjuntivo” (SPITZER, 1955, p. 278). Menos fluída é a ligação do todo na primeira parte do poema “As enfiaturas do Ipiranga”, cujos primeiros seis versos compõem, como vimos nas páginas 53 e 54, a paisagem tropical, ou melhor, um ciclo natural trifásico “auriverde” (bananeiras, pássaros e frutas). No 6º verso, três frutas (“os abacaxis, as mangas, os *cajus*”) estão “limitadas por vírgulas”, em situação de “parálisa”, se comparadas à “representação de amplidão e liberdade da natureza” frutífera de *Macunaíma*.³⁹ Nesse verso frugal, são os *cajus* no plural, antecidos pelo artigo definido, mas sem vírgula no final, que formam o *enjambement* que encadeia o anseio das “Juvenilidades” de “[...] localizar-se triunfantemente,/ na fremente celebração do Universal!...”.

Essa força renovadora das “Juvenilidades Auriverdes” e a árvore Dzalaúra-lege (*a priori*) associam-se com a “atmosfera estilística que rodeia o panteísmo de

³⁷ Carta a Luis da Camera Cascudo (26-06-1925), Mário de Andrade (1991, p. 35).

³⁸ ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. (Edição Crítica de Telê Ancona Lopez).

³⁹ Essas palavras que enfatizam a capacidade de movimento da rapsódia são de Telê Ancona Lopez, em análise de outra enumeração na Edição crítica (1997, p. 54).

Walt Whitman” (SPTIZER, 1955, p. 267). Tanto o “esquema aditivo” fruteiro do poema de 1922 como o de *Macunaíma* denotam o “todo conjuntivo”, “o sintético, o integrativo”, em que o “múltiplo é ordenado”, pois os itens frutais são “indecibles milagros perfectos, todos referidos a todos, y cada uno distinto y em su lugar”. (SPTIZER, 1955, p. 278, 267, 248). A árvore Dzalaúra-legue e as “Juvenilidades Auriverdes”, cada uma a seu modo, engendram completude. Mas a disposição dos “cajus” na rapsódia, fruta inicial do agrupamento (ao invés de final como no poema) parece proferir maior complexidade. A “série estilisticamente heterogênea”, em *Macunaíma*, resulta num assíndeto muito “brusco”, pois além da “supressão do artigo”, temos a supressão das vírgulas entre as frutas (SPTIZER, 1955, p. 248, 267). A ausência de vírgulas é estilística comum da embolada, ritmo dos cantadores nordestinos apreendido por Mário de Andrade e que ressoa nessa série (ANDRADE, 1997, p. 38).⁴⁰ No verso do poema, as frutas são assinaladas por artigo e vírgula – os cajus na extremidade, afastados pela vírgula, vão compor o *enjambement*, ligando as potências “Auriverdes” ao seu idealismo. Portanto, a enumeração do capítulo V, sobretudo lida sob a égide dos cajus, é forma mais densa, ultrapassando a de as “Juvenilidades Auriverdes”, produção do primeiro momento modernista. A enumeração de frutas é “o processo rabelaiseano” que, no dizer de Manuel Bandeira, Mário de Andrade “empregou otimamente”, na rapsódia; verdadeiramente “o único meio de abranger toda a gostosura que vai por aqui” (MORAES, 2000, p. 358).

Outro aspecto a ser assinalado é que, em *Macunaíma*, Mário de Andrade uniu procedimentos estéticos da literatura do primitivo e da literatura do civilizado. Assim, os cajus compõem esteticamente um cenário paisagístico de opulência e, ao mesmo tempo, não perdem o valor de alimento. Essa qualidade caracterizada na rapsódia, a fruta em sua natureza básica de comida, sustento do corpo, está ausente em “Juvenilidades Auriverdes”.

Para aclarar as diferenças entre literatura primitiva e a do civilizado, Antonio Candido, em “Estímulos da criação literária” (1973, p. 64-65), cita e analisa, dentre outros exemplos, o poema de Guilherme de Almeida, “Natureza Morta”. Para o crítico, a “qualidade alimentícia”, enfatizada na literatura do primitivo, na literatura do

⁴⁰ Alguns versos de cantadores, como do “Mestre Gulino”, “Gulino do Teixeira” (na verdade, Hugolino Nunes da Costa – 1832-1895), contém pausa intermitente. Observemos o “A.B.C” de Gulino, citados por Camara Cascudo (1984, p. 86): “Cama, Cadeira, Cabana,/Cana, Cachaça, Cutelo,/Cajá, Castanha, Caju,/Conde, Condessa, Castelo.”

civilizado é modificada ou distanciada por “influências mediadoras”. Vejamos o poema:

Natureza morta

Na sala fechada ao sol seco do meio-dia
sobre a ingenuidade da faiança portuguesa
os frutos cheiram violentamente e a toalha é fria e alva
[sobre a mesa.
Há um gosto áspero de ananaes e um brilho fosco de
[uvaíais flácidas
e um aroma adstringente de cajus, de pálidas
carambolas de âmbar desbotado e um estalo oco
de jabuticabas de polpa esticada e um fogo
bravo de tangerinas.
E sobre este jogo
de cores, gostos e perfumes a sala toma
a transparência abafada de uma redoma.

A “qualidade nutritiva”, observa Candido, nesse poema, não tem referência, pois o alimento “é tomado como elemento central da elaboração estética, sobretudo sob o aspecto sensorial”, “as frutas ocorrem com toda a sua força de aroma, colorido e sabor”. Ou seja, a “qualidade alimentícia não passa de algo virtual e remoto, pois na verdade as frutas são objetos de contemplação, valorizados pela cor, a consistência e as associações que o poeta estabelece, tratando-as da maneira por que são tratadas em geral, nas literaturas eruditas, outras realidades, como a paisagem” (CANDIDO, 1973, p. 65).

Na rapsódia, a qualidade alimentícia dos cajus liga-se à emergência do símbolo. Nos cajus da árvore mística que, aliás, é uma árvore lírica, como veremos adiante, a manifestação simbólica não se separa “do aspecto fisiológico”, próprio da forma artística do primitivo, como frisa Antonio Candido. Essa dimensão mais palpável, concreta, da fruta, não destacada da dimensão simbólica, parece explicar a mudança do projeto estético-ideológico da rapsódia em relação ao poema de 22.⁴¹ A trajetória regressiva do herói, cuja “ambientação” instiga “emoções ligadas à sobrevivência, com invocação à realidade econômica” do país (CANDIDO, 1973, p.

⁴¹ Vale repetir as palavras de José Miguel Wisnik, já citadas no Capítulo I: “*Macunaíma* prolonga alguma coisa do antagonismo próprio do primeiro momento modernista: no confronto entre o “herói sem nenhum caráter” e o gigante Venceslau Pietro Pietra, “o façanhudo antagonista mau caráter”, como o chamou Haroldo de Campos, vibra ainda a oposição entre as Juvenilidades Auriverdes e o burguês da furibunda “Ode” da *Paulicéia*. O registro já é outro: a carnavalização e a sistemática “relativização do paradigma” que retiram o confronto do plano dos maniqueísmos, afasta a interpretação de uma oposição entre o velho e o novo [...]” (WISNIK, 1990, p. 180).

62) – portanto, à fome “estomacal” dele por alimentos, sobretudo aqueles derivados da contribuição indígena – demonstra “sensibilidade estética” diferente dos moldes europeus.

3.1 O caju, miniatura colossal

Mário de Andrade, na descrição da árvore Dzalaúra-legue, no capítulo V (“Piaimã”), operou algumas mudanças do texto de Koch-Grünberg. Na obra do etnógrafo alemão, a árvore se chamava “Wazaká” e era “*carregada com todas as variedades de banana, mamão, caju, laranja e milho*. Todos os dias ele [Akúli] comia muita fruta, mas nada dizia aos outros”, aos irmãos (KOCH-GRÜNBERG, 2002, p. 62, grifos nossos).⁴² A união simultânea de variedades díspares numa mesma árvore, proporcional à lendária fome do herói Akúli, assemelha-se ao trecho da rapsódia. Mas Mário transforma o fragmento original, “alterando-o em profundidade” (SOUZA, 2003, p. 10).

Pode-se perceber que, na obra do etnográfico alemão, a árvore Wazaká está carregada de quatro tipos de frutas. Todas elas são seguidas de vírgulas, com exceção do milho, unido à enumeração pela conjunção aditiva. Nota-se também que todos os nomes de alimentos estão no singular, ainda que cada um seja antecedido pela expressão indicativa da variedade de sua espécie (“*carregada com todas as variedades*”). É importante lembrar que, na edição crítica de 1978, a árvore Dzalaúra-legue estava carregada de doze tipos de frutas não pausadas por vírgula. Todos os nomes estão no plural, indicando a plurisignificação das espécies. Nessa sequência da edição crítica de 1978 chama a atenção que “cajus” vem separado por vírgula, enquanto que na edição de 2008 é a única fruta integrada sem vírgula à enumeração. Além disso, é o único nome de fruta que Mário aproveita da árvore Wazaká. Portanto, a enumeração frugal do autor brasileiro e o arranjo dos caju nela, acusam uma “elaboração criadora complexa”, cheia de intenção e “ressonâncias” (SOUZA, 2003, p. 10-11).

Vimos que a seqüência enumerativa das frutas do Capítulo V, em algumas edições de *Macunaíma*, o nome “cajus” aparece entre vírgulas. Entretanto, com a pausa da vírgula, ou sem ela, os caju são, sem dúvida, a fruta emblemática da

⁴² Ver estudos de Telê Ancona Lopes: *Macunaíma: a margem e o texto* (1974, p. 30) e *Edição Crítica* da obra (1997, p. 398, 399).

árvore colossal Dzalaúra-legue descrita naquele capítulo. A fruta é figurada à frente das outras, tanto as nativas e como também as cultivadas no nosso país, como, por exemplo, a manga. Acreditamos que essa enumeração do Capítulo V é uma imagem contrastante com a do cajueiros do Capítulo II. Explicando mais claramente: se no capítulo II, os cajueiros sem fruto compõem o cenário árido do sertão, no Capítulo V, transplantados para solo urbano, os cajus ganham uma dimensão mítico-fabulosa. A diferença entre a pobreza do solo sertanejo e a riqueza da paisagem metropolitana fica mais evidente pela figuração dos cajueiros sem frutos gerados no solo estéril e dos polpudos cajus da árvore gigantesca que floresceu em plena cidade.

Essa árvore Dzalaúra-legue se destaca no “tejupar maravilhoso” de Venceslau Pietro Pietra, “rodeado de mato” em plena São Paulo. O endereço da sua morada é “no fim da Rua Maranhão” no Bairro Higienópolis. Mas, a abundante vegetação que rodeia a casa do gigante leva a perguntar se essa rua não seria também um cerradão. Afinal, num cerrado ficava a avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, lugar onde morava Vei, a Sol. Observa-se, portanto, que no modo de figuração da árvore fabulosa do quintal de Piaimã há uma desregionalização das frutas já que florescem distante de seus territórios nativos. A quebra do regionalismo, enfatizada pelo plural de cada fruta nomeada, cria uma espécie de cornucópia da qual extravasam todas as frutas do Brasil. Temos “o real e o fantástico fundidos num mesmo plano”, a “fusão das características regionais” “num Brasil só”. (ANDRADE, 1997, p. 513).⁴³ Assim, numa mesma árvore misturam-se os cajus de Goiás, das margens do rio Araguaia, do alto do Rio Negro, Manaus, São Paulo, Mato Grosso, Roraima, Minas Gerais, Maranhão, Sergipe... (vide pág. 51). Numa mesma árvore as variadas espécies, as ecléticas formas, tamanhos, cores de cajus deslocados de sua paisagem natural – ou das suas fronteiras regionais – reforçam a “geografia especial de Mário de Andrade”, o seu modo de estruturar o espaço “que dá contas unicamente ao processo ficcional” (ANDRADE, 1997, p. 416). Considerando-se essa característica de abarcar grande parte do país, e o fato de ser fruto da árvore colossal, é que se pode dizer que o caju é uma miniatura colossal, pois, é imagem-síntese do Brasil. O “Brasil em miniatura”, que ganha forma em cada enumeração poética (como demonstra José Miguel Wisnik, autor dessa expressão), pode estar também de um único substantivo concreto: caju.

⁴³ Excertos da carta de Mário de Andrade a Souza da Silveira, em 26 de abril de 1935.

Para fortalecer a ideia de que cada fruta da gigantesca árvore Dzalaúra-legue é um “Brasil em miniatura”, valeria considerar alguns procedimentos utilizados em sua figuração, tais como:

- a) a semelhança do modo de composição da árvore de Mário com a do etnógrafo Koch Grünberg;
- b) a analogia da forma enumerativa das frutas com a do repentista nordestino;
- c) a sintonia dos procedimentos de figuração da árvore com os das vanguardas européias.

São leituras que têm como pressuposto que a mitologia indígena, a arte popular e a vanguarda européia são matérias entretecidas e estilizadas no modo de compor a fabulosa árvore. São possibilidades interpretativas que partem da ideia de que a linguagem e a forma dessa imagem estão em coerência tanto com a cultura primitiva e popular brasileira como com o ideário artístico europeu (Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo...). É bom lembrar que as vanguardas, partindo da deformação das categorias formais, revalorizam “a arte primitiva, o folclore, a etnografia” que, “no Brasil” ao contrário da Europa, se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente (CANDIDO, 1973, p. 121).

3.2 Os cajus, alimento do herói

Uma das características da narrativa modernista é a colagem de frações explícitas e implícitas de nossa herança cultural, de fragmentos de poemas, de referência às mais diversas gravuras e pinturas do acervo nacional e a diferentes personalidades e fatos da nossa história. Cabe em *Macunaíma*, por exemplo, a comparação com a gravura *Mulher mameluca* (1641), de Albert Eckhout⁴⁴. A obra modernista pode ter relações com a nativa desenhada pelo naturalista holandês. A sensualidade da figura feminina, que Eckhout concebeu no século XVII, é sugerida pela reunião de traços étnicos do índio e do branco, em meio a nossa paisagem exótica em que se destaca o cajueiro. A mulher está descalça na terra selvagem, carregando uma cesta de flores, com vestido branco longo, de mangas bufantes e bem solto de algodão (produto que, aliás, constituía uma dos principais cultivos do

⁴⁴ Holandês que veio para o país, particularmente Pernambuco, em 1637, a convite do conde Maurício de Nassau.

Nordeste). A vestimenta, atípica para o calor do trópico, e os adereços – colar, brincos e pulseiras de pérolas – faz lembrar uma sacerdotisa grega.

O cajueiro que serve de fundo à figura da “mameluca”, de Eckhout, apresenta uma beleza extravagante que lembra, de algum modo, a excentricidade da árvore Dzalaúra-legue da qual cada galho pendia muitas frutas, entre elas, cajú dos mais variados tamanhos, cores, espécies e fases de maturação. A gravura com “exuberância tricajueiral”, “três fases a um só tempo, a dos frutos amadurecidos, a do *maturi* e a da floração” “e mesmo ultrapassando-a com os cajú vermelhos e amarelos no mesmo cajueiro” (MOTA, 1982, p. 58), incomodou os olhos naturalistas da época que logo apontou nela erros grosseiros do artista.

Albert Eckhout
Mameluca
267 x 160 cm
Museu Nacional da Dinamarca

Vimos que, na figuração de Dzalaúra-legue, Mário praticamente refaz a Wazaká de *Vom Roraima zum Orinoco*, de Koch-Grüenberg. Notamos também que, em sua fabulosa árvore, o nosso autor retoma de seu poema “As enfiaduras do

Ipiranga”, de 1922, algumas frutas, entre elas o caju. Observamos ainda que os cajus de Dzalaúra-legue podem conter algumas referências aos cronistas no Século XVI e XVII. É possível por fim dizer que esses mesmos cajus tem a ver com a “exuberância tricajueiral”, de Eckhout. Portanto, em *Macunaíma* o modo de figuração do caju pode ser tomado como um conglomerado de traços históricos culturais, como uma sintética forma de representação elaborada para “tradicionalizar o Brasil”. (ANDRADE, 1983, p. 19).

Dando prosseguimento a essa leitura, torna-se necessário também pensar o caju como elemento do processo narrativo. Tendo como referência *Morfologia do Macunaíma*, de Haroldo de Campos, acreditamos ser possível tomar o caju como um dos articuladores da sequencia narrativa. Partindo da ideia de que os cajus da Dzalaúra-legue têm poderes mágicos uma vez que pertencem a uma árvore mítica, eles podem ser considerados um “meio mágico” auxiliar do herói na ação narrativa. Mesmo que Haroldo de Campos não reconheça a árvore Dzalaúra-legue como um dos “doadores” de poder mágico, podemos reconhecer os cajus como um dos elementos discerníveis da “função provisional” já que aparecem estrategicamente no Cap. V, antes do confronto do herói como gigante.

No capítulo V, a narrativa segue de modo geral um dos encadeamentos-padrão do “conto de magia”. A árvore mágica aparece, nesse capítulo, carregada de frutas. As circunstâncias em torno dos cajus, suspensos na árvore, incorporam algumas “rubricas” próprias do conto de magia proppiano”. (CAMPOS, 1973, p. 167):

1ª rubrica: “o percurso até a casa do doador”. O herói acompanhado de Maanape foi até a o quintal de Piaimã onde está a árvore, portanto, onde estão os cajus.;

2ª rubrica: “o doador”. A árvore Dzalaúra-legue oferece alimento mágico ao herói e Maanape: as frutas, os cajus...

3ª) rubrica: “a preparação da transmissão do meio mágico” “Fizeram um zaiacutí com folhagem...”.

Seguindo outros conteúdos da “fabulação proppiana”, apontadas por Haroldo, chegamos a conclusão de que a árvore mítica) é a “doadora” benévola ao herói. Já no Cap. VIII, a árvore Volomã, ocupa na narrativa a função contrária: ela é hostil ao herói. Portanto, a árvore Dzalaúra-legue tem a mesma função dos “doadores ou provedores” do conto popular proppiano. No caso do Cap. V, sua função é fornecer poder mágico “ministrando assim ajuda ao herói para a obtenção da desejada

reparação do dano” que é, segundo Haroldo de Campos, a busca/luta pela pedra muiraquitã –“núcleo articulatório básico”, o “*grande movimento sintagmático*” do livro para Haroldo (SOUZA, 2003, p. 41-42).

Os cajus, “meios mágicos” da citada árvore, circundam o momento inicial cheio de expectativas e euforia do herói recém-chegado na cidade, junto com os seus irmãos, para a busca da pedra muiraquitã. As frutas, os cajus..., sobretudo, são alimentos e energia para Macunaíma. Nos termos da pesquisadora Audrey Richards (*Hunger and work in a savage tribe*, 1932), citada por Antonio Candido (1973, p. 56), “os fortes sentimentos ligados à função fisiológica da nutrição explicam a crença do primitivo de que comer é, de certo modo, um ato mágico. É sem dúvida um ato que transforma o seu estado e o faz por vezes sentir como se estivesse possuído por novos poderes”. Entretanto, os “poderes” mágicos ligados ao alimento, capazes de dar coragem e força para o herói na luta contra o antagonista demoram a surtir efeito, o que acontece só nove capítulos depois. Talvez possamos dizer que as frutas, os cajus e todos os alimentos comidos e deglutidos com avidez, durante a aventura, foram acumulando, paulatinamente, poderes. No Capítulo XIV, momentos antes do confronto com o gigante, as cobras mastigadas foram o estopim alimentar. Antes disso, do Capítulo V ao Capítulo XIV quando o herói sente muita fome, ele come os mais diferentes alimentos. Um exemplo é o cardápio do jantar ao qual ele é convidado na casa do Piaimã que incluía tanto pratos e bebidas da culinária indígena como também de diversas outras origens: a sopa paulista, o vinho de Iquitos, um Porto imitação de Minas, a champanha de São Paulo, os bombos Falchi e biscoitos do Rio Grande. Não é por acaso que assistimos, depois de derrotar seu antagonista, a regressão alimentar do herói: no Capítulo XV, na correria, fugindo de Oibê, ele vomita tudo o que come. No capítulo XVI, a possibilidade de se alimentar torna-se inviável por causa da sombra do irmão. E, no último capítulo, para não morrer de inanição, sobrevive chupando apenas cajus.

Haroldo de Campos observa que as armas penduradas na árvore garrucheira, descrita na parte final do Cap. V, poderiam ocupar a função provisional. “Os ingleses sacudiram a árvore e caiu uma garrucha temporã. Os ingleses falaram: - Essa está boa. Macunaíma agradeceu e foi-se embora”. (M., p. 58-59). Mas Haroldo de Campos reconhece que, embora a “garrucha temporã” possa ser tomada com um elemento de auxílio ao herói, ela não tem conseqüência alguma no momento da luta do protagonista com Piaimã. Por isso, o autor da *Morfologia do Macunaíma* trabalha

essas armas apenas como simulacro da “função provisional”. Mas é preciso considerar também que, assim como as balas da árvore baleira e as caixas de uísque da árvore uisqueira, a garrucha da árvore garrucheira constitui uma imagem que têm forte analogia com as frutas. Podemos dizer que, assim como os cajus, as garruchas, as balas e as caixas de uísque são também frutos de uma árvore. Além disso, é preciso acrescentar que os cajus, como um dos alimentos mais nutricionais, fortalecem o herói no momento de seu confronto com o antagonista.

Entretanto, os cajus não só auxiliam no “confronto/vitória de Macunaíma sobre Piaimã” – sintagma principal para Haroldo, como também ajudam a contornar “o confronto/derrota de Macunaíma com Vei, a Sol”. (SOUZA, 2003, p. 50). Para Gilda de Mello e Souza, o primeiro sintagma não pode ser interpretado separadamente do segundo que começa no Capítulo VIII com o episódio de Vei e suas duas filhas. De acordo com ela, dentro da trama dual da rapsódia, o encontro com Vei dá início a um “sintagma regressivo” que o herói irá percorrer rumo a sua derrota final. Esse sintagma de ordem regressiva, embora esteja prenunciado no Capítulo VIII pela advertência de Vei, a sol, somente será efetivamente desdobrado no Capítulo XVII. Nesse momento da narrativa, o cajuí e os cajus, como se sofressem as conseqüências da perda de poder do herói, agora aparecem desvestidos de sua eficácia mágica.

Podemos dizer, portanto, que enquanto Haroldo de Campos “mantém no limite prudente de uma trançada morfo-sintaxe narrativa”, pois o “próprio texto é feito texto”, Gilda de Mello e Souza atenta-se para a “fixação de significados alegóricos”, isto é, “desdobra os procedimentos textuais do livro a partir do processo criador da música popular” (WISNIK, 1990, p. 182). A ambivalência e a dualidade inerentes à trama rapsódica, que traem inovando a tradição proppiana, pode também ser procedimento interno contíguo com a especificidade estrutural da sociedade, da história brasileira. As seqüências do caju, inserido em cenas e enumerações da rapsódia, podem ser desdobradas a partir de alguns fatores do contexto nacional.

3.3 A árvore como poema

Em notas para a tradução norte-americana de *Macunaíma* (1930), Mário de Andrade afirma que “todas as enumerações do livro são imitações do popular e criadas unicamente com intenção poética, de criar belas frases, de sonoridades

curiosas, novas e mesmo cômicas às vezes” (ANDRADE, 1997, p. 484). A descrição da árvore Dzalaúra-legue, que aparece no Capítulo V, poderia, portanto, ter sido criada por essa “intenção poética” de que fala o autor:

Por detrás do tejupar do regatão vivia a árvore Dzalaúra-legue que dá todas as frutas, cajus cajás cajamangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas sapotis pupunhas pitangas guajiru cheirando sovaco de preta, todas essas frutas e é mui alta” (M, p. 55).

Relendo mais atentamente, percebemos que poderíamos segmentar o fragmento em “versos”. Teríamos, dessa maneira, um “poema” com onze “versos” de extensão variável, com predominância da redondilha maior, a mais popular da língua portuguesa. A maior parte dos versos são marcados por sílabas fortes na 3ª e 5ª, seguidos pelos versos com acento predominante na 2ª e 4ª:

Dzalaúra-legue

1. <i>Por de trás do tejupar</i>	7 (3,7)
2. <i>do regatão</i>	4 (2,4)
3. <i>vivia a árvore</i>	4 (2,4)
4. <i>Dzalaúra- legue</i>	5 (3,5)
5. <i>que dá todas as frutas.</i>	5 (2,5)
6. <i>cajus</i>	2 (2)
7. <i>cajás cajamangas mangas</i>	7 (2,5, 7)
8. <i>abacaxis abacates</i>	7 (3,7)
9. <i>jáboticabas graviolas</i>	8 (4,8)
10. <i>sa potis pupunhás pitangás</i>	7 (3, 5, 7)
11. <i>guajiru cheirando</i>	5 (3, 5)
12. <i>sovaco de preta,</i>	5 (3,5)
13. <i>todas essas- frutas</i>	5 (3,5)
14. <i>e é mui alta.</i>	4 (2, 4)

A primeira “estrofe” informa as características e o lugar em que está plantada a árvore que “dá todas as frutas”. A enumeração das frutas na segunda “estrofe” confirma a profusão da opulenta árvore. A terceira refaz a ideia de sua fartura e imponência: “todas essas frutas/ e é mui alta”. A expressão “cajus” pode ser tomada como o primeiro dos sete “versos da segunda “estrofe” construída como uma sequência enumerativa de diversas frutas. Autorizados pelas aliterações, assonâncias e ritmo desses “versos”, vamos descobrir um outro modo de ler a

descrição da árvore Dzalaúra-legue: os “cajus”, como primeiro “verso” da segunda “estrofe”, parecem alçar *status* de categoria genérica, ou seja, uma forma de abstração de variedade regional do mesmo fruto. Além disso, a expressão “cajus” reúne também as outras frutas, num total de doze, enumeradas nessa segunda “estrofe”. Dessa maneira, o primeiro “verso” concentra, não somente cajus em todas suas variadas formas, tamanhos e cores, mas ainda as demais espécies de frutas de diversas regiões do país. Portanto, “cajus” no plural pode ser considerada uma expressão abrangente desgeografizada, sobretudo quando aparece destacada por vírgula. Funciona como uma espécie de síntese de todas as frutas brasileiras, desde os cajás ao guajiru.

Esse arranjo da enumeração dos frutos em “versos” e “estrofes” é, na verdade, uma maneira de experimentar o que Mário de Andrade disse na nota auxiliar à tradutora Margaret Richardson Hollinsworth, em 1930. Portanto, no primeiro “verso” da estrofe temos os “cajus” como um signo que “sendo unitário é diverso” (SPTIZER, 1955, p. 267). O segundo “verso” é extremamente melódico, construído como se fosse uma anáfora contínua: cajás-caja/mangas-mangas. Todos os nomes de frutas que constituem o segundo “verso”, “cajás cajamangas mangas”, são da família *Anacardiaceae* (vide nota 26) à qual pertencem os cajus. Note-se ainda que a nomeação da fruta do meio (cajamangas) é composta pelas frutas que a ladeiam. Destaca-se no terceiro “verso” “a/ba/ca/xis a/ba/ca/tes” a significativa aliteração das dentais e guturais. A assonância da vogal aberta confere ao quarto “verso” uma sonora entonação: “jaboticabas graviolas”. No quinto “verso”, a aliteração do “p” faz pipocar “sapotis pupunhas pitangas”. A fruta “guajiru”, a única no singular, fecha a “estrofe” parecendo fazer certo eco com as primeiras, os “cajus”. Observa-se ainda, no sétimo e oitavo “versos”, um contraste semântico com o restante da estrofe, mas, principalmente, com a expressão inicial “cajus”. O guajiru estava “cheirando sovaco de preta” enquanto as “frutas do cajueiro” emanam um aroma adstringente que, sabemos, vão embalar, no capítulo final, o sono do herói. Os últimos “versos” da “estrofe” revelam, dessa maneira, as “intenções cômicas” do autor em seu procedimento enumerativo, conforme explicado por ele em nota à tradutora norte-americana.

Ainda que muitos trechos de *Macunaíma* apresentem uma configuração poética, o humor e a irreverência do autor, provocando uma brusca passagem do “estilo elevado” para o “baixo”, restituem à narrativa o seu tom e andamento mais

prosaico. Por isso, depois da atmosfera de encantamento, criada pela descrição da Dzalaúra-legue, temos a seguir uma cena corriqueira e trivial, já anunciada pelos dois últimos “versos” da segunda “estrofe”: “o guajiru cheirando sovaco de preta”. Na cena que segue à descrição da árvore mágica, Macunaíma e Manaape estão famintos. As frutas de Dzalaúra-legue servem agora para saciar o apetite dos dois manos, e o “galho mais baixo” funciona como tocaia para a caça dos animais. A prodigiosa árvore, tratada agora como alimento e esconderijo, perde então sua aura mítica, o que nos faz lembrar a ótica do homem rústico frente à natureza, como explica Antonio Candido em “Estímulos da criação literária”. As frutas, a folhagem e os galhos da árvore estão agora investidos de “qualidades utilitárias” (CANDIDO, 1973, p. 65). Portanto, a folhagem transformada em escudo (zaiacúti), “o galho mais baixo”, em “esconderijo”, e as frutas, em comida são tratadas como elementos fundamentais da cadeia elementar da nutrição, ou seja, como garantia de força e sobrevivência.

Embora Dzalaúra-legue seja objeto do olhar primitivo (a fruta como alimento, a árvore como esconderijo, as folhas como camuflagem) predomina em sua descrição a visão do homem civilizado: as frutas como elemento mítico-poético, sem “os vestígios de dimensão fisiológica” (CANDIDO, 1973, p. 65). Temos a impressão de que a configuração da mítica árvore tem raízes na visão edênica dos cronistas e viajantes europeus diante da exuberante natureza brasileira. Podemos também reconhecer nos frutos da pródiga árvore, principalmente nos cajus, a reivindicação romântica de identidade nacional que, de certa forma, continuou alimentando o mito colonial do paraíso. Além disso, a perspectiva metafísica que Spitzer descobre na enumeração panteísta withmaniana está de algum modo presente nessa descrição da fabulosa árvore em que os cajus, seguidos de outras frutas, aparecem saturados “do sentido perfeito da unidade da natureza” (SPITZER, 1955, p. 248). Em resumo: a exuberante natureza tropical = à mitológica árvore Dzalaúra-legue = a enumeração de feição panteísta = o *Paraíso*.

Em seu poema “Os reinos do amarelo”, João Cabral vê no maracujá, na manga, no oití-da-praia, no caju e no cajá uma cor viva. São frutos da Zona da Mata que mostram “um amarelo rico”, “beirando o estridente, de tão alegre”. Sob a forte luz do sol, os frutos ganham um brilho metálico: “e que o sol eleva de vegetal a mineral, polindo-o, até um aceso metal de pele”.

A terra lauta da Mata produz e exhibe
 um amarelo rico (se não dos metais):
 o amarelo do maracujá e os da manga
 o do oití-da-praia, do caju e do cajá,
 beirando o estridente, de tão alegre,
 e que o sol eleva de vegetal a mineral,
 polindo-o, até um aceso metal de pele.
 Só que fere a vista um amarelo outro,
 e a fere embora baço (sol não o acende):
 amarelo aquém do vegetal, e se animal,
 de um animal cobre: pobre, podremente
 (MELO NETO, 1994, p. 356).

Em *Macunaíma*, a cor de ouro aparece nas frutas da árvore Dzalaúra-legue: os “cajus cajamangas mangas”. Mas pode ser notada também nas bananas maduras e abacaxis, nos “ipês de beira-rio” que “relampeavam de amarelo”, e até mesmo nas aves: as jandaías e os periquitos auriverdes. Claude Lévi-Strauss, em viagem pelo litoral paulista, observou que “os matizes de verde” da nossa vegetação lembravam “mais o mineral do que o vegetal”. Para ele, “os caules e folhas pareciam recortados de metal”.

[...] seus matizes de verde lembram mais o *mineral* do que o vegetal [...]. Os troncos [...] brancos ou cinzentos, perfilam-se como *ossadas* sobre o fundo escuro da folhagem [...]. Plantas mais copiosas que as da Europa erguem caules e folhas que parecem recortados de *metal*, tão firme é seu porte e de tal maneira sua forma plena de significado parece protegida das provas do tempo. Vista de fora, essa natureza é de uma ordem diferente da nossa; manifesta um grau superior de presença e de permanência. Como nas paisagens exóticas de Henri Rousseau, seus seres alcançam a dignidade de *objetos* (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 87, grifos nossos).

Para Levi-Strauss, as folhas e caules de nossas árvores parecem ter qualidades minerais. Os troncos, descritos como ossadas, ganham *status* de preciosidades arqueológicas. Com essa “dignidade de objetos metálicos”, a paisagem tropical consegue resistir “às provas do tempo”. Algo semelhante ocorre em *Macunaíma*: o intenso amarelo dos cajus da lendária Dzalaúra-legue confere a eles um aspecto mineral. É um fruto “que o sol eleva de vegetal a mineral, / polindo-o, até um aceso metal de pele” (MELO NETO, 1996, 356). Valorizados pela sua cor, os cajus da árvore copiosa adquirem, portanto, contornos metálicos e parecem ganhar a permanência própria do ouro.

4. O caju mercadoria

A árvore Dzalaúra-legue, apinhada de frutas de várias famílias e espécies. Todas, com exceção da última, estão no plural, reforçando a ideia de variedade e fartura. Nesse sentido, a árvore parece combinar com a suntuosa casa do gigante Piaimã, um rico proprietário. Para o herói, mansão de Venceslau Pietro Pietra é um “tejupar maravilhoso”. No Capítulo V, Maanape encontra uma adega abarrotada de dez garrafas de “cauim famoso chamado quiânti”. No Capítulo VI, quando Macunaíma se veste de “francesa” descobre uma alcova montada com “esteios de acaricoara e tesouras de itaúba”, de assoalho “xadrez de muirapiranga e pau-cetim” – nome “dado à madeira do pau-amarelo” (PROENÇA, 1978, p. 288). Na alcova, há também redes brancas do Maranhão, mesa entalhada em jacarandá coberta por uma “toalha de rendas tecidas com fibras de bananeira”. Nessa mesa estava o banquete (preparado para o herói), disposto na louça “branco-encarnada de Breves e cerâmicas de Belém”. A comida era servida em “bacias enormes originárias das cavernas do rio Cunani”. Um cardápio variado, em que se misturavam “comes e bebes” ⁴⁵ indígenas (“tacacá com tucupi”, “uma caiçuna de oitenta anos”) e produtos industrializados (“champanha de São Paulo”, “bombons Falchi e biscoitos do Rio Grande”).

A decoração da casa e o cardápio do jantar revelavam o luxo que circundava Piaimã: um colecionador das “reliquias do Brasil” (WISNIK, 2004, p. 116). A árvore Dzalaúra-legue, a maior preciosidade do seu quintal, com destaque para os cajus, fazia parte dessa opulência. O brilho dos cajus semelhante ao dos metais remete ao brilho das madeiras, dos objetos, do banquete e, sobretudo o fulgor das pedras valiosas de Piaimã. Os cajus, nessa atmosfera, parecem ganhar *status* de mercadoria, tal como as demais coisas colecionadas na casa palácio.

Não teriam sido adquiridas as “redes brancas do Maranhão”, a madeira em xadrez do assoalho, a toalha de rendas, as “bacias enormes”, o jacarandá, os vinhos, os licores, as pedras preciosas e, sobretudo, a árvore mágica, por uma quantia irrisória no interior do país, como era a prática de seu dono, o famoso “regatão peruano”? Na acepção de Cascudo “o regatão” era o nome dado ao “traficante no Extremo Norte” – “figura sugestiva na paisagem social”, que “subindo e

⁴⁵ Mário de Andrade (1997, p. 484) em “Notas para a Tradução Norte-Americana: 1930”, explica que “comes e bebes = expressão popular, significando vários alimentos líquidos e sólidos.”

descendo os rios do Pará e Amazonas” – regateava tudo o “quanto os pobres tinham”. Esse tipo de comerciante “adquiria baratamente toda sorte de produtos da terra, enriquecendo-se com a ignorância e credulidade indígena.” (CASCUDO, 1988, p. 668). Lembramos que o “muiraquitã”, a preciosa “pedra verde”, que fizera o gigante rico “fazendeiro e baludo lá em São Paulo”, lhe fora vendida por um humilde “mariscador”. (M, p.45) Entretanto, o caju, fruta que se multiplicava na opulenta árvore do seu quintal, era, na maioria das vezes, vendido no Norte e Nordeste a preço banal.

O antagonista de Macunaíma – preenchido por uma “ambigüidade em cadeia”, ⁴⁶ (SOUZA, 2003, p. 34) – além da etnia indígena, tem também uma “origem francamente florentina”. Desse modo, o gigante dispõe em sua mesa pratos da culinária italiana e também alimentos industrializados. Mas, enquanto regatão peruano, ele inclui no cardápio alimentos e produtos dos confins da Amazônia, como os cajus fabulares e as demais frutas da grande árvore. Na “Carta pras Icamiabas”, o herói se refere aos imigrantes europeus que se enriqueceram em terras brasileiras como “áureos potentados” e “multimilionários”. (M, p.107). Acreditamos então que a figura de Venceslau Pietro Pietra pode estar relacionada com a família Matarazzo, constituída em São Paulo por um “comerciante imigrante enriquecido cujo sobrenome ficou associado ao mercado (das indústrias) e ao museu (a Bienal de São Paulo).” (WISNIK, 2004, p. 116).

Em sua conferência sobre o movimento modernista, (1942), os capitalistas industriais foram alvos da crítica de Mário de Andrade. Ele declara que, ao contrário da burguesia cafeeira que “deu mão forte” ao movimento, “os aristôs do dinheiro” odiavam os modernistas e sempre os olharam “com desconfiança”. O autor de *Macunaíma* desabafa: “nenhum salão de ricos tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores do bom senso nacional que os Prados e Penteados e Amarais...” (ANDRADE, 2002, p. 264). É bem possível que a figura do gigante concentre parte

⁴⁶ Além das conotações européia (gigante malévolo das “histórias da carochinha, herdadas de Portugal”) e, sobretudo, indígena, que envolvem a personagem casado com a Caapora (SOUZA, 2003, p. 35), tem-se a origem italiana do nome (Pietro Pietra) e a alcunha de “regatão peruano”, explicada no capítulo IV (“Boiúna Luna”). No capítulo IX (“Carta pras Icamiabas”), como mostra Gilda de Mello e Souza (2003, p. 34, 35), o regatão “é designado como ‘doutor Venceslau Pietro Pietra, súbdito do Vice-Reinado do Peru, e de origem francamente florentina, como os Cavalcantis de Pernambuco’”.

dessa crítica aos imigrantes que se enriqueceram em terras paulistas, mas que se mantiveram perfeitos guardiões das tradições européias.

Dentre todas as mercadorias de Piaimã, entretanto, o caju apresenta singularidade, pois como explica Mário de Andrade em “A concepção marxista da história” da fruta (2002, p. 215):

a alimentação caju é conceitualmente um processo de Economia. Fisicamente é comércio, oferta e procura, compra, venda. [...]. O caju é bom, não tem dúvida, mas a bondade dele, porém não é caridosa não: exige pelo que oferece não apenas um “muito obrigado”, não é a caridade comercial: compre o chapéu e pague. E até a inhapa, a gorjeta, a gente é que dá pro caju: nódoa do caju.

Florescendo no solo do maior centro capitalista do país, onde estão plantadas a árvore garrucheira, a árvore uisqueira e a árvore baleira, o caju perde suas origens e seu prazer singular: “a interfagia”, ou seja, o travo específico de seu gosto adstringente. Ele passa a ser propriedade do gigante Piaimã e, dessa maneira, se transforma duplamente em mercadoria: seja como fruto da árvore de seu pomar paulistano (quando o gigante se apresenta como próspero imigrante italiano, de nome Venceslau Pietro Pietra), seja como valiosa peça de sua coleção (quando o gigante é também um astuto mascate, alcunhado de “regatão peruano”). Desse modo, o gigante Piaimã, ao mesmo tempo europeu e sul-americano, reúne em si diversas formas de apropriação e transformação dos elementos da natureza em objeto mercantil.

A sugestão de pensar os caju da árvore do quintal de Piaimã como mercadoria veio do ensaio “Cultura pela culatra”, de José Miguel Wisnik que, na passagem em que o herói se veste de francesa chique, mostra que “o fetichismo do mundo animista e selvagem se confunde com o fetichismo da máquina-mercadoria, pois é tudo sedução do feitiço e *coisa feita*”.¹ Para o ensaísta, “é possível vislumbrar”, a partir de Marx, que em *Macunaíma* as “características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho se dissimulam, assumindo ‘a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas’”. Wisnik abre dessa maneira “um caminho de leitura para a trama de fetichismos” que compõe a narrativa de Mário de Andrade, na qual se misturam o “arcaico e moderno, mítico, sexual e mercadológico, antropológico, psicanalítico e econômico” (WISNIK, 2004, p.115).

5. A elipse dos cajus, prenúncio de desolação

E eis que se chega enfim na imensa
baía de Guanabara onde o sol mora.

Mário de Andrade, *O turista aprendiz*

Existem duas árvores frutíferas em *Macunaíma*: a árvore Dzalaúra-legue (Capítulo V) e a árvore Volomã (Capítulo VIII). Ainda que menos colossal que Dzalaúra-legue, a Volomã é também uma cornucópia de frutas, na qual “o real e o fantástico estão fundidos”. (ANDRADE, 1997, p. 521). No momento em que são enumeradas as frutas da Volomã muda o “procedimento aditivo” (SPTIZER, 1955, p. 280) utilizado na descrição da primeira árvore: as frutas agora são apresentadas em quantidade e variedade menor. Também é muito significativo que o caju não faça parte dessa parcimoniosa enumeração. O herói topa pela primeira vez com Volomã, no Rio de Janeiro, morada de Veí, a Sol. Era uma árvore “bem alta” e “cheinha de fruta” (M, p. 87). O herói estava “dando horas de tanta fome” (M, p. 87). A fome era tanta que ele permaneceu boquiaberto frente às pencas de frutas:

Macunaíma ia seguindo e topou com árvore Volomã bem alta. Num galho estava um pitiguari que nem bem enxergou o herói, se desgoelou cantando – “Olha no caminho quem vem! Olha no caminho quem vem!”. Macunaíma olhou pra cima com intenção de agradecer mas Volomã estava cheia de fruta. O herói vinha dando horas de tanta fome e a barriga dele empacou espiando aquelas sapotas sapotilhas sapotis bacuris abricós mucujás miritis guabijus melancias ariticúns, todas essas frutas (M, p. 87).

Mário de Andrade refaz, com novas combinações sonoras, a musicalidade da descrição da árvore Dzalaúra-legue. Na enumeração das frutas da Volomã, nota-se “grupos de aliteração, assonância seguidas (sapot*il*has sapot*is* bacur*is*) ou interpoladas (como em mirit*is* guabij*us* x melanc*ias* aritic*uns*)”. (FIGUEIREDO, 2006, p. 62, 76). Todavia, ainda que, seja outra enumeração assindética, a força mágico-poética da saturação anterior parece mais abrandada: os termos “estão sobrando” e “a soma nominal dos significantes excede a dos significados líquidos” (FIGUEIREDO, 2006, p. 62, 76).

Pode-se ver que em relação à descrição de Dzalaúra-legue, esse segmento apresenta um número menor de frutas: apenas oito. É significativo também que

enquanto na primeira árvore “cajus” era uma expressão plural, indicando abundância, agora, na Volomã, há uma elisão do nome da fruta, sugerindo a sua escassez. Podemos dizer que a falta da fruta na Volomã é um sinal prenunciador do “movimento de regressão” do herói. (SOUZA, 2003, p. 46). Nota-se também que, ao invés dos cajus, que dá início ao rol de frutas de Dzalaúra-legue, a árvore Volomã aparece, desde o princípio, carregada de “sapotas sapotilhas sapotis”, variantes de uma fruta originária das Antilhas (CORRÊA, 1984, p. 59). Vale ressaltar também que essa expressão reiterativa não é aleatória: no capítulo II, “sapota sapotilha” fazem parte dos alimentos indígenas; no capítulo V “sapotis” estão entre as frutas de Dzalaúra-legue, e agora, no Capítulo VIII, “sapotas sapotilhas sapotis”⁴⁷, que são originárias das Antilhas, carregam os galhos da Volomã.

Além da Volomã não gerar cajus, ela não queria que Macunaíma se alimentasse de suas exóticas frutas. Faminto, ele grita “Boiôô, boiôô! quizama quizu!”, palavras mágicas que “fazem cair as frutas”. O herói então “comeu bem”. Entretanto, ele incitou a ira da árvore mágica que se sentiu espoliada. Principia então uma série de fatos que caracterizam o “movimento de regressão” do herói, conforme descreve Gilda de Mello e Sousa. Furiosa, a Volomã “pegou o herói pelos pés e atirou-o pra além da baía de Guanabara numa ilhota deserta” (M, p. 87). Mas como estava cansado, ele “pegou no sono durante o pulo”, “caiu dormindo embaixo duma palmeirinha guarirô muito aromada onde um urubu estava encarapitado” e ficou bem perto de uma “pedra mirim”, “pequetitinha” (M, p. 87). Por baixo da pedra, ele descobriu que, ao invés de tesouro, o que havia eram formigas. Na ilhota, outrora habitada pela “ninfa Alamoia que veio com os holandeses” (M, p. 87), parecia custar caber o herói.

5.1 A palmeirinha guarirô

Arremessado pela Volomã, Macunaíma vai cair “pra além da baía de Guanabara” numa “ilhota pequena”, um trequinho de terra afastado “do contorno montanhoso da enseada do Rio de Janeiro, onde fica a citada baía de Guanabara” (GUIDIN, 2003, p. 60). Nessa ilhota, o herói “caiu dormindo embaixo duma

⁴⁷ Na verdade, temos nessa repetição um encadeamento de famílias (Hipocrateáceas, Bombacáceas, Sapotáceas) e espécies (*Salacia attenuata*, *Salacia grandiflora*, *Matisia cordata*, *Achras sapota*) da planta comum no Amazonas e no Pará (aliás, nomeada de sapotilheiro), sendo o seu “fruto de sabor agradável” chamado de sapota e sapoti (CORRÊA, 1984, p. 59).

palmeirinha guairô muito aromada”. A expressão “guairô” é uma variante de “guairó” e “guariroba”, todas referentes a uma palmeira “também chamada coqueiro amargoso”. (PROENÇA, 1978, p. 68).

Comparando a palmeirinha guairô com a Dzalaúra-legue e a Volomã, notamos certas diferenças significativas. Das três árvores, a Dzalaúra-legue, de configuração mítico-poética, é a mais pródiga quanto à quantidade e variedade de frutas. De feição também fabulosa, a Volomã mostra-se, entretanto, menos abundante e menos generosa com o herói. Nota-se, no momento em que a Volomã nega suas frutas ao herói faminto, que ela é designada pela expressão “pau”. (“ – Volomã, me dá uma fruta, Macunaíma pediu. O pau não quis dar”). Nomeada como “pau”, a árvore perde sua dimensão mítico-fabulosa que a igualava à Dzalaúra-legue e se aproxima da condição simplesmente vegetal da palmeirinha guairô. A proximidade da árvore com o mirrado coqueiro se dá também pela aliteração da bilabial seguida da vogal aberta (*pau; palmeira*). Portanto, as três árvores parecem obedecer uma sequência gradativa já que a Volomã participa tanto da dimensão mítico-fabulosa da Dzalaúra-legue como da condição de coisa em si da palmeirinha guairô.

A comparação entre as três árvores leva a perceber também que a Volomã é mais personificada, pois se comporta como uma mulher temperamental que, num momento de raiva, atira bem longe o herói: “Volomã ficou com ódio. Pegou o herói pelos pés e atirou-o pra além da baía de Guanabara numa ilhota deserta”. Sem a dimensão fabulosa das outras duas árvores, a palmeirinha guairô é a que recebe um tratamento mais rebaixado. Ganha, porém, em realismo já que, enquanto árvore, é a mais particularizada. Trata-se de uma variedade de palmeiras “nativa do Paraguai e do Brasil (BA ao PR, MS, GO) e muito cultivada como ornamental, pelos frutos verde-amarelados, comestíveis, e pelo palmito amargo, com propriedades medicinais e muito usado em culinária”. (HOUAISS, 2001, p. 1493).

O tom da descrição da palmeirinha parece também rebaixado pelo fato dela ser o lugar “onde um urubu estava encarapitado”. Podemos perceber nessa passagem uma leitura paródica dos famosos versos de “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias: “Minha terra tem palmeiras, Onde canta o Sabiá” (DIAS, 2000, p.64). É evidente o irônico paralelismo entre as palmeiras do poema e a palmeirinha da rapsódia, entre “os gorjeios do sabiá” e o cocô do urubu que escorria sobre o herói. Esse intertexto leva a perceber outros sinais indicativos de penúria e

desolação que compõem o cenário da ilha. Um deles pode ser o fato desse lugar, antigamente habitado pela ninfa Alamoá⁴⁸ que viera com os holandeses, estar agora abandonado.

Macunaíma acordou tremendo, todo enlambuzado. Assim mesmo examinou bem a pedra mirim da ilha pra ver si não havia alguma cova com dinheiro enterrado. Não havia não. Nem a correntinha encantada de prata que indica pro escolhido tesouro de holandês. Havia só as formigas jaquitaguas ruivinhas (M, p. 87).

Um sinal da privação e tristeza daquela ilha era o fato de não haver comida, bebida ou frutas que pudessem restaurar as forças do herói a não ser a palmeirinha guairô que, por ser muito amarga, não era um alimento muito atrativo. Apesar da fome e do frio, ele “assim mesmo examinou bem a pedra mirim da ilha pra ver si não havia alguma cova com dinheiro enterrado”. Decepcionado, constata que “não havia não. Nem correntinha encantada de prata que indica pro escolhido, tesouro de holandês.” (M, p.87). O despovoamento do minúsculo território parece mais acentuado quando o herói procura os tesouros abandonados pelos holandeses expulsos do Brasil pelos portugueses no século XVII. Outro sinal de pobreza e isolamento é que, ao invés de tesouro, ele achou “só as formigas jaquitaguas ruivinhas”. Rodeado de formigas, que na obra simbolizam força destruidora, Macunaíma chega então a um momento crítico que de certa forma prenuncia a solidão e a miséria pela qual irá passar em seus últimos dias.

Podemos traçar um sintagma narrativo que se inicia com o momento em que o herói encontra a mágica Dzalaúra-legue em São Paulo, passa pela cena da Volomã e termina quando é arremessado debaixo do “coqueiro amargoso”, a única árvore da ilha deserta. Vale lembrar que o herói foi jogado na desolada ilha por ter derrubado as frutas da vingativa árvore Volomã. Uma vez que em *Macunaíma* tudo é ambíguo e dual, é difícil reconhecer nessa punição uma correspondência direta com o esquema narrativo propriário. A dualidade desse sintagma narrativo, traçado pela sequência das árvores, torna-se mais evidente quando consideramos que a Dzalaúra-legue é elemento participante do confronto entre Macunaíma x Piaimã, e que a Volomã e a palmeirinha guairô se inserem no antagonismo entre Macunaíma x Vei, a Sol, conforme definido por Gilda de Mello e Sousa. Se num

⁴⁸ De acordo com Cavalcanti Proença (1978, p. 170), baseado em Pereira e Gustavo Adolfo, “a ilha onde viveu a ninfa Alamoá é Fernando de Noronha”. “A forma antiga alemã, fulva e cruel donzela, a fada e o gênio mau da ilha presidiária de Fernando de Noronha mostraria dinheiro enterrado”.

primeiro momento o herói sai vitorioso, no segundo, ele é derrotado. Portanto, Dzalaúra-legate, a Volomã e a palmeirinha guairô são figuras que fazem parte de um movimento narrativo que ora termina em momento de fartura ora de penúria. O encontro do herói com a Dzalaúra-legate, Volomã e a palmeirinha guarô geram dualidades que oscilam entre o pólo extremo da riqueza e pobreza, entre a conquista e a derrota. Essa dubiedade que caracteriza o encontro das três árvores está em consonância com o sintagma dual macroscópico da obra, descrito em *O tupi e o Alaúde* por Gilda de Mello e Souza.

O microscópico sintagma formado pelas três árvores pode também ser examinado pela presença e a ausência de cajus. Vimos que, enquanto a expressão plural “cajus” inicia a descrição da copiosa Dzalaúra-legate, na Volomã, além do número de frutas ser menor, essa expressão não aparece. A palmeirinha guairô nem ao menos gera os frutos naturais da sua espécie: cocos. Assim a presença e ausência de cajus acompanham a abundância ilimitada da Dzalaúra-legate, a safra moderada da Volomã e a sequidão da palmeirinha de guairô. As figuras das três árvores movimentam não apenas o cardápio nutritivo da narrativa, como também mapeiam o espaço topográfico e simbólico da trama. Na verdade, as duas árvores frutíferas e o “coqueiro amargoso” são imagens representativas de um Brasil heterogêneo que oscila entre a riqueza e pobreza. Podemos então dizer que a situação “metafisicamente conjuntiva” (SPITZER, 1955, p. 248) das enumerações de frutas, sobretudo quanto à disposição dos cajus, se comparada às descrições idealizadas dos cronistas do século XVI e XVII dão a impressão de terem sido elaboradas de forma crítica, por que são atravessadas por especificidades concretas de ordem político-social do país, como entenderemos no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

Terra pobre

Modos de figuração do caju: cenas e enumerações

Em *História dos reinos vegetais, animais, e minerais do Brasil*, Teodoro Sampaio (1782) registra duas espécies de cajueiros no Brasil: “huma silvestre, que somente pelos campos agrestes se encontra, e outra domestica, quero dizer, que nasce, e se cria pelos cerrados”, pelas faixas litorâneas (apud CUNHA, 1982, p. 88). A espécie silvestre é o cajuí, do tupi *Akayu'i* (*Akayu* ‘caju’ + ‘i’pequeno)⁴⁹, árvore de até 6 m, muito semelhante e da mesma família do cajueiro doméstico. O cajuí é uma variedade de caju de tamanho reduzido que vegeta abundantemente nos tabuleiros e matas arenosas. Já em 1587, em *Notícia do Brasil*, G. S. Sousa (apud CUNHA, 1982, p. 89) apontava as peculiaridades dessa espécie de caju:

Há outra casta desta fruta, que os índios chamam cajuí, cuja árvore é nem mais nem menos que a dos cajus, senão quanto é muito mais pequena, que lhe chega um homem do chão ao mais alto dela colher-lhe o fruto, que é amarelo, mas não é maior que as cerejas grandes, e tem maravilhoso sabor com pontinha de azedo, e criam também sua castanha na ponta, as quais árvores se não dão ao longo do mar, mas nas campinas do sertão além da caatinga.

Publicações mais recentes, como a série “Frutas tropicais”, dão conta de que há várias espécies (ou subespécies) do caju *Anacardium occidentale* designadas de cajuí, conforme enumera Medina (1978, p. 11-15):

- 1) *Anacardium nanum*, ou caju-rasteiro ou *cajuí*: arbusto de ramos baixos, pseudofruto carnoso, de cor laranja a vermelho, sabor ácido, “com 3 cm de comprimento e 2-2,5 cm de largura”, ocorre em Minas Gerais, Goiás e Distrito Federal.
- 2) *Anacardium microcarpum* ou *cajuí*: pequena árvore de 4 a 6 m de altura, dos campos inundáveis da Ilha de Marajó ou dos campos secos e arenosos do baixo Amazonas, com pseudofruto de cor amarela ou vermelha e sabor ácido.

⁴⁹ Essas informações são do Dicionário Houaiss (2001, p. 567).

- 3) *Anacardium humile*, *cajuí* ou *cajueiro-do-campo*: arbustos esparramados, de caule curto, tortuoso, estriado, quase subterrâneo, “pedúnculo de cor vermelha, muito ácido, com cerca de 3 cm de comprimento”, abundante nos tabuleiros arenosos do Brasil Central, ocorre ainda em São Paulo e Minas Gerais.
- 4) *Anacardium pumilum* ou *cajuí*, *cajuizinho* ou *caju rasteiro*: espécie semelhante à anterior, ocorre nos tabuleiros do sertão nordestino e do Brasil Central, castanha pequena, sendo quase do mesmo tamanho o receptáculo carnoso, que é amarelo, doce ou azedo.
- 5) *Anacardium amilcarianum* ou *cajuí*, *cajueiro-do-campo*, *cajueiro-do-cerrado*: árvore média, de até 5 m de altura, ocorre na Ilha Bananal em Goiás, frutos com 2 cm de comprimento; pedicelo vermelho, intumescendo, carnoso, sucoso, acídulo, perfumado, com 5 cm de comprimento.

Observa-se, pelas regiões de ocorrência, que as subespécies do cajueiro, como o cajuí, são mais freqüentes em regiões de terrenos profundos, duros e pedregosos, como em areias paupérrimas, caatingas, vales profundos, campos secos, sopés de serra e tabuleiros. Assim, nas terras litorâneas ou no interior arenoso do Nordeste é onde se tem mais cajuí.⁵⁰ Vale ressaltar que o caju (*Anacardium occidentale*), comum nos terrenos de quase todo o país e que nos bons terrenos chega a 20 m de altura, pode ocorrer junto a suas subespécies. Philipp von Luetzelburg, em *Estudo Botânico do Nordeste*, mostra a simultaneidade do caju e do cajuí numa mesma vegetação. Em redor de Bom Jesus (Piauí) deparou, dentre outros representantes do agreste, com o “cajú (*Anacardium occidentale*)”. Mas deixando Bom Jesus, seguindo em direção à fronteira do Estado, observou que a vegetação agreste era composta de “cajú e cajuy” (*Anacardium occidentale* e *A. humile*), árvores estas que, em virtude de sua dura folhagem estavam em condições de resistir ao clima mais quente.” (LUETZELBURG, 1922-1923, p. 25, 29, 49).⁵¹

⁵⁰ Mas vale lembrar que o cajueiro é planta de fácil adaptação, “prospera em todos os terrenos e até nos latosolos imprestáveis a outras culturas não exigentes; entretanto, não aceita aqueles muito rasos e argilosos, impermeáveis, nem os solos mal drenados, úmidos, sujeitos as inundações constantes”. (PEIXOTO, 1960, p. 10-11).

⁵¹ Em uma fichinha intitulada “Flora”, Mário de Andrade menciona o *Estudo botânico do Nordeste*, de Philipp Von Luetzelburg, de três volumes. Os volumes I e III da obra do botânico – que veio da Academia de Munich para o Brasil na primeira década do século XX – tiveram parágrafos, frases marcadas a lápis por Mário de Andrade. A caudalosa obra que explica com minúcia a vegetação (formação da capoeira, os agrestes...), a flora, os costumes do povo do interior nordestino, sendo os cajueiros – seguidos de suas respectivas nomenclaturas

Pela sua abundância no Norte e Nordeste, o caju “é assim a mais popular das frutas brasileiras, *ao alcance dos pobres*, com o prestígio do tradicionalismo nos variados usos” (CASCUDO, 1988, p. 180, grifo nosso). Registra-se, além da fabricação de geléias e doces, algumas bebidas, como o suco filtrado cajuína e o suco fermentado, cru ou cozido, chamado mocoioró. Além de Cascudo, outros estudiosos estudaram a importância do caju como alimento. Em *Nordeste*, publicado em 1937, Gilberto Freyre assinala: “nutrólogos modernos, à frente dos quais o professor Dante Costa, em seus estudos de frutas ou vegetais brasileiros, vêm atribuindo ao caju a máxima importância como alimento”. E enfatiza: “Deste fato a gente da região há séculos demonstra ter a intuição, dado o grande uso por nobres de casas-grandes de engenhos e de sobrados e por escravos de senzalas, por pobres de mucambos e, até, por animais – o boi de engenho, entre eles”. (FREYRE, 2004, p. 163).

Há também estudos do caju como remédio. O prof. Alfons Balbach, autor de *As frutas na medicina doméstica* (1975), mostra que nas praias de Aracaju, onde abundam os cajueiros, freqüentemente se vê pessoas doentes fazendo tratamento com caju. Segundo Balbach, os resultados são imediatos e magníficos. O uso medicinal do caju é recomendado para as vias respiratórias, tosses rebeldes, infecções pulmonares, mal de escorbuto, aftas, cólicas intestinais, impotência, sudoríferos e ainda como diurético. O Dr. Alberto Sabra, citado por Balbach (1975, p. 181), afirma:

O caju presta-se, mais e melhor que outra fruta, às chamadas curas de frutas. A Europa nos manda o seu ensino da cura do morango, da cereja, da uva, etc. Um dia virão até nós viajantes de além-mar, para fazer a cura do caju. Eczematosos, reumáticos, sífilíticos, já os divisamos, nos longes do futuro, a chuparem pela manhã, na própria árvore, o seu líquido refrigerante, tônico e depurativo.

Além dessas propriedades do fruto, riquíssimo em vitamina C, vale lembrar que o cajueiro, “como árvore de sombra”, é “um bem-vindo refúgio contra o sol durante a estação seca” (JONHSON, 1974, p. 72).

1. Os matizes do amarelo

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra.

Mário de Andrade, *O movimento modernista*

Em *Macunaíma*, a natureza abundante não é “ilusão compensadora”, ingênua e passiva do atraso (CANDIDO, 1987, p. 142). O contraste das imagens de pobreza e riqueza, de abundância e carência não permite que a narrativa resvale num tom de enaltecimento do verde pujante e do vistoso das frutas. Não se percebe na rapsódia aquela “consciência amena do atraso” que, segundo Candido, é correlativa a uma visão ufanista da grandiosidade natural do país. A narrativa andradiana está entrosada com a “consciência catastrófica da pobreza, da atrofia; do que falta, não do que sobra” (CANDIDO, 1987, p. 141-142). Na rapsódia, a consciência da carência material e alimentar do pobre escancaram “um amarelo outro”: o amarelo do homem subalimentado. Mário de Andrade, em 1928, data de publicação de *Macunaíma*, notou “o que havia de mascaramento no encanto pitoresco” (CANDIDO, 1987, p. 141), na propalada imagem do Brasil “bonito por natureza”. A originalidade de sua obra “deriva certamente da tentativa de entender o atraso cultural do país, utilizando instrumentação às vezes excessiva, mas que se enquadra numa proposta última e subjacente: o conhecimento de nossa realidade”. (LOPEZ, 1996, p. 17).

Temos, na rapsódia, a pobreza lado a lado, ou entrecruzada, com a riqueza natural do país. Uma leitura mais superficial, ou ingênua, da obra poderia interpretar a enumeração quase interminável de tipos de árvores, de plantas, de frutas, de flores, de bichos, de comidas e bebidas como uma forma de camuflar a miséria social do nosso país. Entretanto, as estruturas duais da narrativa acabam desarticulando essa visão grandiosa e positiva. Os momentos fartura e prosperidade sempre vêm juntos com os de miséria do herói e seus manos. Por exemplo, pensando nas cores, podemos ver que o amarelo forte das frutas tropicais está entremeado com o amarelo da anemia e do impaludismo que Macunaíma sofre em seus últimos dias.

No capítulo II desse trabalho, no qual destacamos a presença e ausência dos cajus, vimos que o “contraste combinado” de imagens desarticula o mito da natureza prodigiosa. Agora, neste capítulo, procuraremos entender por que essa imagem de natureza esplendorosa, alimentada pelos escritores coloniais e românticos, não se sustenta em *Macunaíma*. Para tanto, iremos analisar algumas cenas significativas da narrativa:

1. No capítulo II, Macunaíma, abandonado pela mãe no cerrado aberto, só avista cajueiros na sua frente.
2. O protagonista da rapsódia degusta no capítulo VI um derivado de caju: o mocororó.
3. O nosso herói, no capítulo XVI, sentindo que a fome havia apertado, olha com desejo a fruta de um cajueiro do mato. Nesse mesmo capítulo ele tenta também comer um cajuí.
4. No último capítulo, só resta ao herói os cajus, como alimento e remédio.

2. Os cajueiros no cerrado aberto

No capítulo I, era evidente a abundância de alimentos na tribo Tapanhumas, pois a mãe não tinha nem tempo para passear com o filho caçula já que ora estava ralando mandioca na cevadeira, ora fermentando o cachiri, bebida de farinha de mandioca (M, p. 14, 15). Já no capítulo II, devido à transgressão de preceitos tribais, dá-se a passagem dessa temporada de fartura de alimentos para uma de carência no mocambo. De acordo com o modelo proppiano, adotado por Haroldo de Campos⁵², é possível reconhecer esse período de fome como uma consequência das infrações em que incorreram os manos de Macunaíma: Jiguê, inicialmente desobedecendo às regras tradicionais “não deu nem um pedaço de carne” para seu irmão menor e, depois, Maanape vai abater um mamífero proibido: o boto.⁵² A partir

⁵² De acordo com Haroldo de Campos em *Morfologia de Macunaíma* (1973, p. 123, 127), “Propp define a fábula, do ponto de vista morfológico, como todo desenvolvimento, a partir de um ‘dano’ ou de uma ‘carência’, passando por funções intermediárias, até um desenlace”. O crítico, seguindo o modelo proppiano, tabula “a parte preparatória: proibições/infrações” a partir de “dois microepisódios”, aquele em “Macunaíma flecha uma veada parida/Mata a mãe” e “Macunaíma possui Ci, rainha das amazonas/Ci Morre”. Nesse capítulo, tentaremos mostrar que as carências e danos multiplicados na rapsódia, mesmo que encontrem ressonâncias no ponto de vista morfológico com o “conto de magia” de Vladímir Propp, numa outra visada crítica as carências e danos, as infrações podem ressoar o contexto brasileiro, seus sujeitos históricos.

desses “dois microepisódios”, vamos assistir a mudança da fase de fartura para a de fome alarmante:

Ora depois de todos comerem a anta de Macunaíma a fome bateu no mocambo. Caça, ninguém pegava mais, nem algum tatu-galinha aparecia! e por causa de Maanape ter matado um boto pra comerem, o sapo cunauaru chamado Maraguigana pai do boto ficou enfezado. Mandou enchente e o milho apodreceu. Comeram tudo, até a crueira dura se acabou e o fogaréu de noite e dia não moqueava nada não, era só pra remediar a friagem que caiu. Não havia pra gente assar nele nem uma isca de jabá (M, p. 21).

Como não havia mais milho, mandioca, frutas, caça, pesca, nem ao mesmo uma “isca de jabá”, Macunaíma, “contrariado por causa da fome”, muda-se, no outro dia, para “um aberto do mato lá no teso do outro lado do rio”, levando consigo apenas a mãe. Nesse lugar havia peixes e caça abundantes, como também “bananeiras dando” por todos os lados. Mas a bonança durou pouco: depois de ver a mãe pegando comida para levar para os outros filhos, o herói contrariado preferiu voltar sem nada para o mocambo e “todos ficaram roncando de fome outra vez”. A velha mãe teve então “uma raiva malvada” do filho piá e o castigou:

Carregou o herói na cintura e partiu. Atravessou o mato e chegou no capoeirão chamado Cafundó do Judas. Andou léguas e meia nele, nem se enxergava mato mais, era um coberto plano apenas *movimentado com o pulinho dos cajueiros*. Nem guaxe animava a solidão. A velha botou o curumim no campo onde ele podia crescer mais não e falou: – Agora vossa mãe vai embora. Tu ficas perdido no coberto e podes crescer mais não (M, p. 23, grifos nossos).

O lugar para onde a mãe de Macunaíma o levou “era um coberto plano apenas movimentado com o pulinho dos cajueiros”. O particípio passado do verbo movimentar e o substantivo na forma diminutiva, “pulinhos”, são expressões denotativas de mobilidade usados para caracterizar um lugar apenas povoado por alguns cajueiros. Cavalcanti Proença interpreta os “pulinhos dos cajueiros” como forma de composição de uma paisagem com árvores espaçadas em meio à vegetação rarefeita: “um coberto onde o mato é rasteiro e apenas há um que outro cajueiro”. (PROENÇA, 1978, p. 130). As expressões utilizadas por Mário de Andrade fazem lembrar das usadas por Euclides da Cunha para descrever um cenário semelhante:

Vêm-se, numerosos, aglomerados em *capões* ou *salpintando*, isolados, as macegas, arbúsculos de pouco mais de um metro de alto, de largas folhas espessas e luzidias, exuberando floração ridente em meio da desolação geral. São os cajueiros anões, os típicos *anacardia humilis* das chapadas áridas, os *cajuís* dos indígenas (CUNHA, 2003, p. 36).

A expressão utilizada por Euclides (“salpintar”) para dar idéia da escassez do solo nordestino encontra paralelo no verbo (“movimentar”) e no substantivo (“pulinho”) que Mario de Andrade escolheu para descrever o ermo espaço no qual o herói se encontrava abandonado. Para Mário de Andrade, os cajueiros dão “pulinhos” e, para Euclides da Cunha, eles salpintam, que lembra o verbo “saltitar”: nos dois prosadores, como se adquirissem movimentos próprios, os cajueiros parecem quase personificados. Tanto em *Os Sertões* como em *Macunaíma*, o panorama, nomeado também como capoeirão, capoeira, deserto, caatinga, é de “desolação geral”. Nesse lugar assolado pela seca, no qual o herói piá foi abandonado, tem início a sua andança com momentos de perseguição e fuga. É nesse lugar inóspito, quando “relampeava nas gotinhas de chuva debulhando luz feito milho”, (M, p. 24) que Vei, a Sol, faz sua primeira aparição. Também é nesse solo que Macunaíma curumim ganha, pelas mãos da velha cotia, uma maioridade dúbia – corpo do tamanho de um “homem taludo”, mas a cabeça “rombuda e com a carinha enjoativa de piá” (M, p. 25).

As expressões que contêm a idéia de movimento (o verbo movimentar, o substantivo pulinhos) conferem aos cajueiros certa personificação, agem como se fossem pessoas. De certa forma, as árvores alcançam dimensão de personagem, como se adquirissem uma importância no desenvolvimento da trama. Nesse lugar ermo ao qual havia chegado a velha tapanhumas carregando o filho na cintura não havia outra vegetação além dos cajueiros. “Andou légua e meia nele, nem se enxergava mato mais, era um coberto plano apenas movimentado com o pulinho dos cajueiros”. (M., p. 23) Os cajueiros dão a impressão de serem entidades fantasmagóricas, como se estivessem sendo vistos pelo piá que adentrava, com medo, pela primeira vez naquele lugar onde “nem guaxe animava a solidão” (M., p. 23).

Por outro lado, esse lugar não apresenta características geograficamente definidas: pode ser o cerrado, a caatinga ou o deserto do sertão. Esses cajueiros que caracterizam a solidão do lugar onde a mãe de Macunaíma o abandonou podem ser relacionados com o cajuí da espécie *Anacardium humilis*, a árvore anã do sertão,

referida por Euclides da Cunha. Devido à secura ambiente, esse tipo de cajueiro é de porte reduzido, pode ser, portanto a espécie própria do sertão e do cerrado designada como cajuí. Vimos na parte inicial do presente trabalho que o cajuí está coligado a outras subespécies que proliferam em Goiás, Minas Gerais, Ilha do Marajó, São Paulo e nos tabuleiros arenosos do Brasil Central. A imagem natural não obedece a uma distribuição geográfica cientificamente precisa. Podemos perceber que na narrativa os cajueiros, caju e cajuís podem estar na floresta, cerrado, campos, pantanal, região litorânea ou numa área bastante devastada, ou até mesmo na caatinga nordestina. Sem uma delimitação regional rigorosa, podem estar localizados no Norte e/ou Nordeste, Sudeste, Centro-Oeste.

Ao contrário da paisagem nordestina, descrita com quase absoluto rigor científico em *Os sertões*, essa natureza “desgeografizada” de Mário de Andrade perde a sua exatidão territorial, mas ganha dimensão simbólica na narrativa. Tanto é que essa imagem personificada dos fantasmagóricos cajueiros espalhados naquele lugar aonde a velha tapanhumas chega, carregando o filho na cintura, deixa perceber o olhar assustado do pequeno herói que, naquele momento, parecia pressentir que seria abandonado naquele capoeirão. Portanto, as figuras do caju e do cajuí são símbolos válidos para se pensar o Brasil na obra de Mário de Andrade. A simbologia do cajueiro, um dos elementos mais reiterados em *Macunaíma*, acompanha o estatuto ambíguo da obra. Sua repetição em diferentes capítulos, como mais uma das infinitas minúcias da narrativa, “cria entre o todo e as partes, um tipo especial de necessidade”. (CHIAPPINI, 2000, p. 313).

3. Mocororó: a permanência do travo

Em descrição apresentada por Josué de Castro (2005, p. 113)⁵³, a cultura indígena contribui muito na constituição da dieta e da cozinha do brasileiro. Assim, “a mesa brasileira” recebeu influência alimentar

do aipim, [...] do cará, da carimã [...], do caruru, do mangarito, da taioba, do jerimum, [...], da castanha-do-pará, [...] e do urucu, da pacova, da mandioca, [...], do churrasco, [...], da paçoca, da mixira e dos molhos picantes do tacacá e tucupi, [...]; o processo de conserva

⁵³ Josué de Castro (1908-1973), em *Geografia da fome* (1946), evidenciou o equívoco da vertente naturalista em explicar o fato da fome do país pelas contingências do clima. Para o autor, o problema era de ordem socioeconômica e política e não de ordem natural ou climática.

da carne no moquéim; [...] as fritadas-de-siris, o casquinho-de-muçũa, os ovos-de-tracajá, as postas de pirarucu (verdadeiro bacalhau amazônico), os lambaris fritos, as peixadas famosas do tambaqui e do tucunaré, e do piau e do surubim, do jaú e das tainhas, das traíras e dos mandis, das piabas e da piracanjuba, [...] – sem esquecermos ainda: [...] a macaxera ou aipim; os beijos de farinha de mandioca torrada; [...]; os frutos mais deliciados da nossa flora riquíssima (o abacate, o abacaxi, o abio, o abricó, [...] os araticuns e biribás, [...], a bacaba, o bacupari e o bacuri [...], o cajá-manga, o cajá-mirim, o **caju** e o **cajuí**; [...], o cupuaçu; os cocos, açai, babaçu, [...], da pupunha e do tucum [...], o jenipapo, [...], a grumixama, as jabuticabas [...] a mangaba, os diversos maracujás, o murici, a pitanga, as mangas [...], pequi, a pitomba, o sapoti, a sapota [...], o umbu, [...]. Nem se esqueçam bebidas de nomes indígenas, como a caiçuma, o caium, os licores [...] de jenipapo [...], os vinhos [...] de **caju** [...] mocroronô (grifos nossos).

Vimos na Introdução que todos esses alimentos indígenas, inclusive o caju e o cajuí, fazem parte do cardápio desgeografizado de *Macunaíma*. A nossa dúvida é se “mocroronô” é o mesmo “mocroró” degustado pelo herói. Em 1926, M. Pio Corrêa afirmava estar “provado que os primeiros colonos já encontraram em vários aldeamentos as velhas aborígenes gozando do privilegio de fabricação do “vinho de caju” (macororó ou mucororó)”. Portanto, “mocroronô”, “macororó ou mucororó”, ao que tudo indica, são variações de mocroró. (CORRÊA, 1926, p. 401).

Depois de fugir de Piaimã, o herói chegou à pensão paulistana onde foi servido um jantar com iguarias culinárias típicas do Norte e Nordeste. A presença de tais alimentos no jantar não é casual: o sururu “é dieta obrigatória da população menos favorecida do Nordeste” (PROENÇA, 1978, p. 299), e “pato seco”, experimentado por Mário de Andrade na Ilha de Marajó, é um dos pratos típicos do Norte. Vale observar que nas fritadas de peixes, como essa de sururu que Macunaíma comeu na pensão, usa-se misturar a castanha verde de caju, “desprovida do pericarpo”, o “mutury = maturi = maturin” (CORRÊA, 1926, p. 401). Será que a fritada de peixe que o herói comeu tinha mutury?

Chegou na pensão tomando a benção de cachorro e chamando gato de tio, só vendo! Suando esfolado com fogo nos olhos botando os bofes pela boca. Descansou um pedaço e como estava arado de fome, bateu uma fritada de sururu de Maceió, um pato seco de Marajó molhando a janta com mocroró. Descansou (M, p. 70).

O “mocroró”, o molho, ou bebida, que fazia parte do jantar do herói, segundo a pesquisa de Cascudo, é uma “bebida refrescante” feita do “*sumo do caju*

com quatro dias de fermentação”. (CASCUDO, 1988, p. 499). É um alimento tradicional no Ceará, e no Maranhão é conhecido como “um mingau de arroz”. Mas também pode ser bebida fria feita de mandioca. Para Cavalcanti Proença (1978, p. 281), trata-se de uma “espécie de *cajuada*, muito alcoólica, também conhecida por *macororó* ou *moçorocó*”. Em *O turista aprendiz*, Mário de Andrade (2002, p. 233), conta sobre a comida do operário nordestino que “trabuca no algodão e no açúcar” – dieta, por sinal, “bem monótona”: farinha, feijão e carne-seca. Acrescenta que “desde manhãzinha preparam o barril de mocororó, feito de dose forte de açúcar bruto, água e talhas de limão”. O jantar de *Macunaíma* inclui, portanto, o mocororó, de tradição culinária nordestina, bebida normalmente alcoólica que pode ser feita, dentre outros ingredientes, de caju. Antes do cafezinho “ter-se generalizado como sinal de cortesia ou boas vindas”, o vinho de caju era um dos “símbolos da hospitalidade patriarcal no Nordeste”. (FREYRE, 1955, p. 23).

É interessante pensar nas razões pelas quais Mário de Andrade, na estrutura da rapsódia, cita o mocororó e não a cajuína. Afinal, a cajuína é “‘matéria fina’ da cultura artesanal do Nordeste” (WISNIK, 1996, p. 195), sobretudo, no Estado do Piauí – um dos Estados do país, aliás, emblemáticos do dilema da fome. Cajuína, explica José Miguel Wisnik (1996, p. 196), em análise do verso musical de Caetano Veloso, (“a cajuína cristalina em Teresina”), “é uma densa e translúcida bebida de fabricação caseira, feita de caju, que resulta da depuração da massa da fruta”. Cajuína de cor amarela âmbar, resultante da caramelização dos açúcares naturais do suco, e assim uma bebida artesanal analcoólica, sem tanino, bebida “transcendental”, pois “ela nos faz participar de um segredo”: “guarda a essência do caju em sua transparência, tendo decantado radicalmente a sua matéria” – tal qual a canção de Caetano (WISNIK, 1996, p. 196).

O processo de preparação da cajuína é o seguinte: 1) extração do suco de caju, 2) filtração, 3) adição de gelatina para dirimir a substância que dá sensação de ‘travamento’ na garganta, 4) separação dos taninos, 5) clarificação.⁵⁴ Tradicionalmente, ao contrário da cajuína, o mocororó é alcoólico e fortemente adstringente. Assim, *o herói de nossa gente* guarda na boca o tanino, a cica, o travo do mocororó. Seria possível perceber na bebida que o herói experimenta algo de sua ambigüidade? Poderíamos até perguntar se o travo do mocororó faz parte da

⁵⁴ Cajuína. Disponível em: <<http://www.wikipedia.org/>>. Acesso em: 16 mar. 2009.

tensão sem síntese da narrativa. Afinal, assim como a bebida do nordeste, a prosa de Mário, embora seja extraordinariamente embalada pela fluidez, revela muitas vezes uma “sensação de travamento” no nível semântico, composicional e textual. Não acaso, a composição da rapsódia opera em chaves travosas: a tensão das fontes alimentícias, como a que cerca os cajus mágicos e os concretos, os cajueiros carregados e os sem frutificação. Ou seja, a bipolaridade do caju oferecido e, ao mesmo tempo, interditado à degustação.

Para alguns estudiosos, pensar a rapsódia e, assim, o Brasil, tendo como mira o gosto travoso do caju e do mocororó, seria como persistir nas interpretações clássicas que “nos mantém reféns da imagem de um povo degradado” (BRESCIANI, 2005, p. 41), ou de uma “experiência histórica [que] parece condenada ao descompasso entre as idéias e seu lugar”. (ROCHA, 2004, p. 113). O encaminhamento de nossa leitura deve ter demonstrado que ficamos antes com os primeiros – com o *Retrato do Brasil*, as *Raízes do Brasil*, *O povo brasileiro* – do que com a posição dos segundos que tentam “rompimento conceitual com o primado da origem”, para suar termos de Roberto Schwarz (1987, p. 36). Para aqueles, buscar a origem nacional é escavar um terreno sombrio, mórbido, negativo e carente. Resta ver, entretanto, se a anulação dessa genealogia, essencialmente travosa do país, solucionará os seus problemas reais. Talvez seja malogro maior ainda encobrir com rodeios ou subterfúgios os fatos históricos próprios da colonização brasileira que constituiu um tipo específico de estrutura social.

4. O cajueiro-espectro

No final capítulo XVI, aparece em pleno sertão outra imagem de árvore: um caramboleiro. O herói em fuga do Oibê tenta se esconder entre os ramos de um pé de carambola. Nesse momento, no capítulo XVI, a árvore começa a chorar, lamentando “os ramos cortados”. “Gelado de susto”, Macunaíma escutou o choro cantado da árvore: “Jardineiro de meu pai, Não me cortes meus cabelos, Que o malvado me enterrou, Pelo figo da figueira Que passarinho comeu...- Chó, chó, passarinho!” Segundo Proença, a figura desse caramboleiro foi aproveitada de uma história popular de uma moça que, por ter se descuidado do pé de figos, é enterrada viva pela cruel madrasta. Como nas histórias populares, temos a metamorfose do caramboleiro em “uma princesa muito chique”. Fica clara, portanto, a relação dessa

passagem de *Macunaíma* com uma das histórias de tradição oral que possivelmente tem suas raízes no Romanceiro Medieval Português. Mas, a proximidade desse trecho da rapsódia com a tradição popular é assegurada não somente pela transformação do vegetal em humano, como também da figura masculina (o caramboleiro) em feminina (a princesa). A condição original da planta foi alterada por Mário de Andrade: de gênero feminino (caramboleira) a masculino (caramboleiro), de símbolo tropical, já que “sua pátria deve ser a Índia” (CORRÊA, 1984, p. 33), a símbolo ocidental: a princesa é elegante. Portanto, o caramboleiro, pela sua dimensão fabulosa, remete à Dzalaúra-legue, mas pela personificação ele se aproxima da Volomã.

Nessa mesma sequencia de ações, aparece então outra árvore que podemos chamar de cajueiro-espectro já que na verdade era a sombra leprosa de Jiguê. Um dia, raivosa com o herói, a princesa diz para Jiguê: “ – Quando o herói for passear de fome você vira num cajueiro”. Assim “no outro dia o herói acordou com tanta fome que foi espaiar-se passeando. Topou com um cajueiro cheio de frutas, Quis comer, porém, presenciou que era a sombra leprosa e passou adiante”. (M, p. 192). O caramboleiro e o cajueiro são, portanto, importantes elementos narrativos na seqüência em que, após recuperar a muiraquitã, o herói retorna para o Uraricoera com os dois manos. Ou seja, o caramboleiro, que vira princesa chique, e o cajueiro, que era a sombra leprosa de Jiguê, são árvores que fazem parte dos acontecimentos em que se envolve o herói em seu retorno para o lugar de origem.

Podemos dizer que, a partir do caramboleiro-princesa e do cajueiro-sombra, a degradação de *Macunaíma* parece então tomar uma direção irreversível. Nessa volta do herói ao Uraricoera, descrita também como um “movimento de regressão” (SOUZA, 2003, p. 41), começam a minguar os alimentos. Isso fica evidente no momento em que, apesar de estar com muita fome, ele não pode comer as frutas do cajueiro já que a árvore era a sombra doente de Jiguê. Desnutrido, ele tenta alimentar-se com outras “comidas do mato”: “tamorita mangarito inhame biriba cajuí guaimbê guacá uxi ingá bacuri cupuaçu pupunha taperebá graviola grumixama, todas essas comidas do mato.” (M, p. 194). Porém, todas as vezes em que tentava se alimentar, ele não conseguia pois a sombra de seu mano comia tudo antes dele. Portanto, o caramboleiro e o cajueiro podem ser interpretados como índices da decadência de *Macunaíma* que a partir de então caminha para o seu fim.

5. Os cajueiros amigos

Pouco antes de seu conflito sangrento com a Uiara, o herói que havia se tornado um homem solitário, sobrevive apenas dos troncos, folhas e frutos dos cajueiros. Embora destituídos de poderes mágicos, os caju continuavam sendo para ele fonte de vitalidade e alimento saboroso. Ao invés da “evolução” ou “movimento progressivo”, podemos descrever essa sequência de acontecimentos, nos termos de Gilda de Mello e Souza, como um “movimento pausadamente regressivo” de perdas e carências várias⁵⁵. Ou seja,

a muiraquitã fizera inicialmente o herói feliz no amor e *marupiara na caça e na pesca*; enriquecera também o seu interceptador Venceslau Pietro Pietra, “quando parava fazendeiro e baludo lá em São Paulo”; mas, uma vez recuperada, acarreta paradoxalmente, depois da luta com o gigante, a tristeza, a doença, a desolação e por fim a desgraça... (SOUZA, 2003, p. 48, grifo meu).

O retorno do herói para o mato, “que havia se iniciado de maneira triunfal, vai se transformando lentamente em retirada sem glória de um herói cansado e doente” (SOUZA, 2003, p. 39). Antes mesmo de perder para sempre a muiraquitã, no capítulo XVII, o herói se “põe às voltas com os mosquitos, as baratas, os monstros, as doenças” (SOUZA, 2003, p. 48, 49) e, sobretudo, com a fome.

No capítulo XVII, os cajueiros frondosos estão no “alto dum teso” do Uraricoera. Essa parte mais elevada e seca do chão alagadiço (o teso) pode ser aquele lugar ermo, povoado apenas por alguns cajueiros, no qual o herói fora abandonado nos primeiros anos de sua vida. Acreditamos, portanto, serem os cajueiros marcos do percurso de vida do herói já que estão presentes tanto na

⁵⁵ A idéia de falha, insuficiência, carência e regressão – levando em conta os demais sinônimos – é condição inseparável da matéria e forma de *Macunaíma*: escolta a sua trajetória. Uma justaposição de faltas vão se amontoando na sua existência, à primeira vista, sem relevo. O herói nas duas moradas, no mato e na cidade, parece ter vivido mais a pobreza que fartura (pois, come exageradamente, mas sofre muito de fome), mais tristeza que alegria (perde mãe, filho, Ci, pedra muiraquitã e no final é literalmente despedaçado), mais perdas do que ganhos (perde aposta para o curumim, não ganha a bolsa para ir para a Europa, é enganado pelo mascate micura). Até o espaço do Uraricoera, cuja atmosfera indígena predominante poderia sugerir estabilidade, “é apresentado em várias instâncias como espaço de privações, da fome, da disputa com os irmãos, da luta com a própria mãe, da aventura erótica tumultuosa e sangrenta” e também como espaço das suas muitas perdas e faltas. “É desse lugar carente, punitivo, injusto que o herói parte em busca da muiraquitã; é a ele que retorna no final, para ser expulso e destruído” (SOUZA, 2003, p. 69). O tema do declínio preponderante na arte brasileira “seria quase um requisito para produzir obras valiosas”, segundo Antonio Candido (2001, p. 75), que ainda diz: “sempre me intrigou o fato de num país novo como o Brasil [...], a ficção, a poesia, o teatro produzirem a maioria das obras de valor no tema da decadência – social, familiar e pessoal”.

infância como na fase final de sua vida. Observe-se que o autor prefere usar a expressão “cajueiros frondejando” no lugar de “cajueiros frondosos” para dar a idéia de uma árvore que, carregada de frutos, acolhe o herói.

Pensando agora nos termos de uma geografia do caju, essas árvores podem pertencer ao mesmo ambiente e atmosfera seca do cajuí conforme vimos no capítulo XVI. Faz parte, portanto, da hinterlândia amazônica, e ainda, da região dos tabuleiros arenosos do Brasil Central que se estende por Goiás e o norte de Minas Gerais. Mas, por outro lado, se esses cajueiros e cajúos forem da espécie mais comum (*Anacardium occidentale*) podem figurar em diversas paisagens e regiões do país.

Foi obrigado a abandonar a tapera cuja última parede trançada com palha de catolé estava caindo. Mas o impaludismo não lhe dava coragem nem pra construir um papiri. Trouxera a rede pro alto dum teso onde tinha uma pedra com dinheiro enterrado por debaixo. *Amarrou a rede nos dois cajueiros* frondejando e não saiu mais dela por muitos dias dormindo caceteado e *comendo cajúos*. (M, p. 201, grifos nossos).

Os troncos dos frondosos cajueiros, que podem medir até vinte metros de altura, são suportes para a rede do herói. As suas folhas eram a base para as aranhas tecerem uma espécie de cobertor que servia para aquecer o herói do frio da madrugada. Assim, quando amanhecia, “a arraiada vinha” e o papagaio “tirava o bico da asa e tomava o café da manhã devorando as aranhas que de-noite fiavam as teias dos ramos pro corpo do herói” (M, p. 201). A copa avantajada do cajueiro que se abre em galhos e ramos numa “múltipla dispersão” parece até mesmo ser “braços compridos e tortuosos.” (MOTA, 1982, p. 47)⁵⁶. Os cajueiros do Uraricoera, abarrotados de folhas e frutos, servem de proteção, abrigo, sombra, refrigerio, resguardando o herói tanto do frio como do calor.

O fruto dessas grandes árvores são também bálsamo para o corpo, pois “aromado pelas frutas do cajueiro o herói ferrava no sono bem”. Mas, acima de tudo, o caju é “comida celebrada fisiologicamente” (CANDIDO, 1973, p. 68), o único alimento/medicamento disponível ao herói fraco: “Macunaíma bocejava escorrendo caju, muito mole na rede”. Mole por causa do impaludismo/maleita, da tosse, provavelmente hético como até pensou Maanape, e anêmico, deduzimos. No

⁵⁶ A frase expressiva “os ramos de múltipla dispersão pendem como braços compridos e tortuosos” é de Mauro Mota, autor de *O cajueiro nordestino* (1982, p. 47).

capítulo anterior, ficamos sabendo que era maleita a fraqueza do herói, já que ele “passava as horas deitado de borco na proa da igarité e nunca mais que havia de sarar” (M, p. 187).

Por sua vez, essa passagem na qual o herói arma uma rede entre dois cajueiros, leva a uma cena de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa: assim como o nosso herói, Riobaldo também repousa numa rede só que amarrada entre um pé de cajueiro e um de jenipapo:

E também, como o tardio da noite, veio a hora de se desapear da mesa, e eu teimei em rejeitar oferta de cama em catre em quarto ou sala, mas fui fora, caçar o meio da minha gente; por sinal que *arrei rede por entre cajueiro e jenipapeiro*, perto dos currais, e, para o segundo sono, mudei de rearmar, de faveira para faveira, lá para dentro duma cerca (ROSA, 2001, p. 476, grifo nosso).

Prosseguindo em nossa reflexão sobre a realidade brasileira a partir de as paisagens disseminadas na rapsódia, podemos dizer que tanto o mato de *Macunaíma* como o “sertão de Riobaldo” compõe “um só Brasil”. Estabelecendo uma correspondência entre os protagonistas de *Macunaíma*, *Grande sertão: veredas* e *Os sertões*, Eduardo José Tollendal (2007, p. 214) reconhece que nos três “a violência da exclusão impõe-se, inexorável e irracionalmente”.

Em *Os sertões* a violência do Brasil arcaico reproduzida pelo sistema republicano, a quem caberia promover a modernização; em *Macunaíma*, o Brasil moderno exclui ou domina violentamente os sujeitos de origem primitiva; no *Grande Sertão*, a passagem do arcaico ao moderno não elimina o sistema patriarcal, gerador do arbítrio e da violência, num processo de modernização conservadora (TOLLENDAL, 2007, p. 214).

Segundo o crítico, “os três romances agenciam heróis e seus lugares de origem, numa conjunção significativa para a representação da cultura brasileira: o mato-virgem, o sertão”. “A circunstância determina nuances do destino” de cada herói “vindos da caatinga, da floresta”, “de espaços periféricos da civilização”. Diz Tollendal ainda que os destinos de Antônio Conselheiro, Macunaíma e Riobaldo se delineiem na “duplicidade”, “na fenda entre a civilização e barbárie” – “o sertão anárquico e o litoral republicano, o Uraricoera e São Paulo, a jagunçagem e o Governo”. Embora a fome brutal, a sede, as misérias d’*Os sertões*, de Euclides lembrem certas conjunturas sociais da rapsódia, podemos dizer “a estrutura arcaica

da jovem nação brasileira” faz parte tanto do sertão de Rosa como do mato-virgem da rapsódia. (TOLLENDAL, 2007, p. 210-232).

Embora Macunaíma veja a “maquinaria” da sociedade moderna (elevadores, carros, telefones) com os olhos de um primitivo, ele consegue, entretanto, se adequar quase naturalmente às regras da “razão capitalista”. Talvez possamos perceber a “consciência política de Mário de Andrade” pela forma como concebe a trajetória do herói dentro da ordem capitalista: primeiro, ele perde dinheiro na Bolsa de Valores, depois é ludibriado pelo mascate Micura e, por fim, volta sem nada para o mato-virgem. (TOLLENDAL, 2007, p. 228).

Ao tratar dos determinantes econômicos da rapsódia, Mário de Andrade expressa sua consciência política: no universo fantástico de *Macunaíma*, em que vigora o pensamento selvagem, prevalece uma lógica financeira que atende às determinações do capital e encaminha a ficção para um fim previsível: o fracasso do primitivo no espaço da civilização (TOLLENDAL, 2007, p. 228).

Desatualizado da ordem de mercado, o herói, ao invés do dinheiro “burbom” – “variedade de café” (PROENÇA, 1978, p. 249), levou para a cidade o cacau. “E foi com esses cobres é que viveu”, depois da troca desvalorizada na Bolsa de Valores (M, p. 51). “Macunaíma nunca poderá vir a ser brasileiro, com acesso aos bens da cultura e da civilização”: o seu malogro é por causa do “dinheiro – ou sua falta, por inadaptação, ao trabalho”. (TOLLENDAL, 2007, p. 229).⁵⁷ Com isso, a pobreza, a “exclusão econômica” apresenta-se como o outro modo de ser brasileiro. Ou por outra: “o caráter nacional” plural “define-se, também, por uma condição econômica” (TOLLENDAL, 2007, p. 229), que em *Macunaíma* é intrínseca à principal deficiência do país: a pobreza. Esse dilema, reiterado tanto na delineação do espaço como na configuração do herói, mostra a “lógica capitalista” na periferia.

Para Antonio Candido (1973, p. 63), “as formas primitivas de literatura repousam mais direta e perceptivelmente sobre os estímulos imediatos da vida social, sobretudo, os fatos de infra-estrutura”, como a necessidade de comer. Na rapsódia há alimentos diretamente relacionados com a fome das personagens, mas também há alimentos, por vezes os mesmos, que “aparecem como elemento

⁵⁷ Maria Augusta Fonseca é citada pelo autor. Segundo a autora do ensaio “Tradição e invenção em *Macunaíma*, de Mário de Andrade”, o herói “sem conseguir se ajustar às regras do mundo do dinheiro [...], ‘o *curriculum vitae* da Civilização a que hoje fazemos ponto de honra em pertencermos’, Macunaíma será solapado na sua identidade”. Continuo as palavras de Fonseca: “À margem do processo, empobrecido, doente, sem o cacau para comprar prazeres e sem regalias do mito, opta pelo regresso às origens.” (2002, p. 131).

condicionante depois de filtrados até a desfiguração por uma longa série de outros fatos”. A mandioca, e seus derivados, é o alimento que não somente faz parte da dieta das personagens, mas aparece também como xingamento (“Boni-t-ó-tó macacheira mocotó!”), antídoto ao veneno da sucuri (Jiguê “engoliu maniveira”) e metáfora dos homens e moças mercadorias⁵⁸. Vale lembrar que os homens da metrópole, ou da “Máquina”, são para o herói “filhos da mandioca” e as moças urbanas com quem ele gostava de brincar são “Mani, filhinhas da mandioca”. “Conta a lenda ter a mandioca nascido do corpo de Mani, moça índia morta de amores infelizes.” (PROENÇA, 1978, p. 277).

A mandioca, preciosa euforbiácea de muitas espécies selvagens do gênero *Manihot*, com repercussão tentacular na rapsódia e incorporada como o principal componente alimentício de seu protagonista, demonstra a sua forte ligação com o desenvolvimento histórico, social e econômico do nosso povo. É uma planta tropical, sendo o Brasil, mais especificamente a região Amazônica, o provável centro de sua origem. A mandioca, um dos elementos centrais da cultura brasileira desde o descobrimento, é a base da alimentação das comunidades de menor poder aquisitivo, como as da região do Norte e do Nordeste. Sua maior produção mundial se encontra aqui (CONCEIÇÃO, 1981, p. 27-31).

Mas, o caju é também um alimento importante na narrativa. Pode-se dizer que, além de ajudarem o herói a contornar certas situações difíceis, os cajueiros e cajus da rapsódia são inseparáveis da infra-estrutura do herói: seja como cajus mágicos, seja como cajueiro espectro, seja como cajueiros comuns. Mas, se “transpostos [para o] nível simbólico, [para] entidade poética em si”, (CANDIDO, 1973, p. 61, 68) esses signos podem ser vistos também como fragmentos narrativos que multiplicam simbolicamente os vários tempos da história do Brasil.

5.1 Sumos e bagaços do Brasil

O pobre José Dias está aí para um canto, é caju
chupado, não vale nada.

Machado de Assis, *Dom Casmurro*

⁵⁸ Karl Marx em “O trabalho estranhado e propriedade privada” (1987, p. 80), explica que “com a valorização do mundo das coisas (*Sachenwelt*) aumenta em proporção direta a *desvalorização* do mundo dos homens (*Menschenwelt*). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma *mercadoria*, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral”.

Gilda de Mello e Souza (2003) mostra que Macunaíma é ambíguo em termos físicos (ele é negro, índio e branco), psicológicos (ele se comporta ao mesmo tempo como criança e adulto) e culturais (ele está entre os valores do mato e da cidade)⁵⁹. Mas podemos acrescentar que o herói é também historicamente indeterminado. Numa única cena convergem diferentes momentos do nosso passado sócio-cultural: debaixo dos cajueiros, Macunaíma pode ser visto como o índio que come caju como alimentação cotidiana, o europeu colonizador que se refrescava com a fruta, e também o africano que, debilitado da penosa viagem nos porões do navio negreiro, comia caju como remédio.

Acreditamos, portanto, que numa única imagem da rapsódia é possível coexistir vários pontos da história do Brasil. Em outros termos: os detalhes da narrativa estão mergulhados numa ambigüidade ou imprecisão estrutural capaz de levar o leitor descobrir numa mesma cena, regiões, territórios, sujeitos, tempos diversos do passado nacional. Coexistem no modo de ser de Macunaíma diferentes sujeitos da nossa história. Por isso, o “herói de nossa gente” é, de acordo com Cavalcanti Proença, um “hipodigma”, um “tipo imaginário, no qual estão contidos todos os caracteres encontrados nos indivíduos até então conhecidos da mesma espécie”.⁶⁰ Macunaíma abriga em si, portanto, a história do “povo brasileiro”.

Durante quase toda sua trajetória, os caju ajudam o herói, sobretudo no final, a sobreviver e a combater a maleita. Essa doença, também chamada de impaludismo, é transmitida pelo mosquito anófeles que coloca “um bichinho amaldiçoado no sangue da gente”.⁶¹ Sabemos que um dos fatores agravantes da malária é a carência de nutrientes. Entretanto, apesar de ter comido caju e outras frutas ricas em vitaminas, Macunaíma, além da maleita, doença própria do mundo

⁵⁹ Filho “preto retinto” da “índia tapanhumas” (M, p. 13), Macunaíma, desde o nascimento um feiticeiro em constante metamorfose, é índio, branco e negro, tal como a composição étnica da sociedade brasileira. No capítulo V (“Piaimã”) Macunaíma “enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d’água.[...]. Ele “depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas” (M, p. 50). No capítulo II, o herói para não integrar plenamente ou “igualar o corpo” e o cérebro – a criança no adulto, o alógico no lógico, o primitivo no civilizado (SOUZA, 2003, p. 38) – livra a cabeça do banho do “caldo envenenado de aipim” (M, p. 25), jogado pela cotia. Culturalmente também, o herói, conforme Gilda de Mello e Souza (2003, p. 40), é “dúbio, indeciso, entre duas ordens de valores [...] um homem degradado que não consegue harmonizar duas culturas muito diversas: a do Uraricoera, donde proveio, e a do progresso, onde ocasionalmente foi parar.”

⁶⁰ Hipodigma, diz Proença (1978, p. 10), é termo da Zoologia para aquilo que “não tem existência real”.

⁶¹ Explicação de um dos personagens de “Sarapalha”, de Guimarães Rosa (1984, p. 140).

selvagem, acabou contraindo doenças próprias da cidade: sapinho, escalartina, constipação, sarampo, butecaina, erisipela e laringite.

Devemos examinar com mais detalhes a composição química do caju para melhor entendermos a cena no último capítulo em que o herói ingeriu a fruta como alimento e remédio. De acordo com o estudo de M. Pio Corrêa (1926, p. 401), na circunstância em que o caju é habitualmente ingerido ou chupado, o pedúnculo encerra 86% de água, 8.40% de glicose e 3.05% de tanino. Seguindo o estudo do prof. Alfons Balbach, em *As frutas na medicina doméstica* (1975), cem gramas do pedúnculo comestível, contêm:

Calorias.....	36, 5
Água.....	86, 00 g
Hidratos de carbono.....	8, 40 g
Proteínas.....	2, 80 g
Gorduras.....	0, 30 g
Sais.....	1,20 g
Fósforo.....	500 mg
Cálcio.....	50 mg
Ferro.....	0, 40 mg
Vitamina C (miligramas) ⁶²	
Caju amarelo.....	220
Caju vermelho.....	212 (BALBACH, 1975, p. 181)

Devemos lembrar que, antes da chegada do colonizador, o caju era parte do cotidiano dos aborígenes, que aproveitavam a casca, as folhas, flores, todas as partes da planta como alimento e remédio. Há hipóteses de que, no século XVI, o cultivo do caju tenha sido levado pelos portugueses a outros países como a Índia. Os colonos lusos ficaram conhecendo por meio dos nossos indígenas, “as propriedades medicinais do caju e o fato de que o suco do pedúnculo podia ser fermentado para a obtenção de um bom vinho”. (JOHNSON, 1974, p. 27).

Mário de Andrade parece ter conhecimento de que, em sua fase de frutificação, os cajueiros tornavam-se motivo de conflito entre os habitantes nativos. (VASCONCELOS, 1865, p. 135). Em *O cajueiro Nordeste*, Mauro Mota revela que existiam “guerras do caju”, pois “vivendo em tal amplitude sob a influência e as dádivas do cajueiro, os silvícolas teriam de protegê-los como se protegessem um

⁶² Balbach (1975, p. 183, 184) baseado em minucioso estudo (Divisão Técnica do SAPS) sobre o caju, reitera que essa fruta brasileira “é a maior fonte de vitamina C: possui mais do dobro de ácido ascórbico (vitamina C) que qualquer outra fruta, deixando para trás o limão e a laranja, que são as fontes mais conhecidas. O caju amarelo é o mais rico de todos”.

dos recursos mais valiosos da própria sobrevivência. A proteção extremava-se às vezes nas maiores guerras entre as tribos”. (MOTA, 1982, p. 36).⁶³ Dessa maneira, acreditamos que o autor de *Macunaíma* criou a cena do herói deitado na rede, alimentando-se somente de cajus, como uma alusão ao passado nacional. Parece que esse momento da narrativa, que se passa na época de frutificação dos cajueiros, funciona como uma espécie de antecipação do confronto sangrento do herói com a Uiara.

No século XVII, mais especificamente em 1641, os holandeses, durante o período de predomínio sobre grande parte do Nordeste do Brasil, proibiram o corte do cajueiro por ser provimento dos índios, segundo registra Antônio Gonçalves Neto, no livro *Tempos dos Flamengos*, citado por Ariosto Peixoto (1960, p. 7, grifos nossos):

O Alto Conselho Holandês, por deliberação de 11 de julho de 1641, teve a seguinte atitude a fim de defender o cajueiro, [...]: resolveu-se tornar pública a proibição de que a nenhum senhor de engenho, queimadores de cal, oleiros, fabricantes de cerveja (brouwers) ou quem quer que seja, permita-se *derrubar algum cajueiro, sob multa de cem florins por árvore, visto que o seu fruto é um importante sustento dos índios*.

A cena em que *Macunaíma* aparece “bocejando, escorrendo caju, muito mole na rede” pode ser uma referência ao modo de vida do período colonial. Segundo Gilberto Freyre, talvez “o caju tenha, principalmente no Nordeste do Brasil, beneficiado adventícios ou europeus arribados, como beneficiava os indígenas da região”. (FREYRE, 2004, p. 163), Esses colonos portugueses aportavam nas costas do Nordeste brasileiro, “barbudos, hirsutos, fedentos de meses de navegação oceânica, escalavrados de feridas do escorbuto” (RIBEIRO, 2006, p. 39). A hipótese mais plausível, segundo Freyre, é de que eles não se refrescavam com cana-de-açúcar, trazidas das ilhas Canárias ou de Cabo Verde, mas com cajus.

Assim, os cajueiros do capítulo XVII, abrigo e sustento do herói, tacitamente participam da “formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal”, para falar com Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala* (2003). Além disso, ao discorrer sobre “as características da colonização portuguesa no Brasil”, o autor

⁶³ Mauro Mota, autor de *O cajueiro Nordestino*, trabalho apresentado em 1954 como tese para o concurso de professor de Geografia do Brasil no Instituto de Educação de Pernambuco, colheu essa informação em *Chronica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*, de Simão Vasconcelos (1865) e na *História Natural do Brasil Ilustrada*, de Guilherme Piso (1648).

mostra que no país a sifilização ocorreu antes de haver civilização: “os primeiros europeus aqui chegados desapareceram na massa indígena quase sem deixar sobre ela outro traço europeizante além das manchas de mestiçagem e sífilis” (FREYRE, 2003, p. 110). Debaixo dos cajueiros se dava a “ação procriadora e sifilizadora” dos colonizadores:

a sifilização do Brasil resultou, ao que parece, dos primeiros encontros, alguns fortuitos, de praia, de europeus com índias. Não só de portugueses como de franceses e espanhóis. Mas principalmente de portugueses e franceses. Degredados, cristãos-novos, traficantes normandos de madeira de tinta que aqui ficavam, deixados pelos seus para irem se acamarando com os indígenas; e que acabavam muitas vezes tomando gosto pela vida desregrada no meio da mulher fácil e à *sombra de cajueiros* e *araçazeiros* (FREYRE, 2003, p. 111, grifos nossos).⁶⁴

Com isso, os cajueiros, os caju da rapsódia podem ser ligados aos impulsos de luxúria do herói, afeito a uma “pornografia desorganizada e também da quotidianidade nacional” – aspecto que Mário de Andrade diz aproveitar antecipadamente de Paulo Prado, “espírito sutil a quem dedico este livro”, diz no Prefácio que ficou fora da obra (ANDRADE, 2008, p. 218, 219). Nos termos de Paulo Prado, em *Retrato do Brasil*

para o erotismo exagerado contribuíram como cúmplices [...] três fatores: o clima, a terra, a mulher indígena [...]. Na terra virgem tudo incitava ao culto do vício sexual. Ao findar o século das descobertas o que sabemos do embrião da sociedade então existente é um testemunho dos desvarios da preocupação erótica. Desses excessos de vida sensual ficaram traços indelévels no caráter brasileiro (PRADO, 1997, p. 192).

Um costume popular no nordeste é degustar caju antes de ir ao rio: “o caju sempre foi muito chupado pela gente dos engenhos de açúcar antes dos banhos de rio” (FREYRE, 2004, p. 164). O herói segue essa tradição pouco antes de se desorientar pela “dona”, “a moça do lagoão”, que o atraiu traiçoeiramente para as águas. “Depois de muitos dias e noites na rede amarrada entre dois cajueiros, Macunaíma bocejava escorrendo caju, muito mole na rede”. “Era dia feito”, de muito

⁶⁴ Os colonizadores se esbanjavam, debaixo dos pés de cajueiros, com as índias. Mas era também debaixo dos mesmos que os enfermos sífilíticos tentavam se curar. Nos termos de M. Pio Côrrea “no tempo da fructificação, os vastos *campos de cajueiros dos Estados do norte* são procurados por bandos de enfermos de *molestias syphiliticas* os quaes ahi se installam e permanecem durante semanas, sempre a chupar caju e a esfregar o corpo com o respectivo bagasso, consistindo nisto apenas o combate a tão terrível enfermidade” (CÔRREA, 1926, p. 401).

calor, “Vei, a Sol escorregava pelo [seu] corpo”. Naquela hora, ele sente uma “vontade nos músculos” e decide ir brincar nas águas frias da lagoa. Mas, se a “hora do caju é no banho do rio” (ANDRADE, 2002, p. 214), essa hora para o herói foi trágica, foi o momento da vingança de Vei, a Sol.

Portanto, antes de mergulhar no lagoão, Macunaíma deitado na rede entre dois cajueiros certamente degustou caju, fruta de qualidades bastante eróticas: é de sabor doce, seu suco abundante escorre generoso: “Macunaíma bocejava escorrendo caju”. O cheiro afrodisíaco do caju capaz de acender as chamas do desejo, sua cor do sol matiza prazer com o vermelho e o verde. Sua forma fálica cilíndrica evoca o sexo masculino, bem como a esférica evoca a forma feminina. Aliás, a sensualidade do caju de contorno irregular, é mais intensa do que a da pereira, das “pálidas” e quase regulares peras européias consideradas símbolo tipicamente erótico nos sonhos (CHEVALIER, 2001, 709)⁶⁵. Essa simbologia lasciva do caju acompanha também a personagem Rita Baiana, em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Para o português Jerônimo, a mulata “era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a *castanha do caju*, que abre feridas com o seu azeite de fogo”. Ao vê-la “um desejo ardente apossou-se dele; uma vontade desensofrida de senhorar-se no mesmo instante daquela mulher e possuí-la inteira, devorá-la num só hausto de luxúria, *trincá-la como um caju*” (AZEVEDO, 1974, p. 89, 94, grifos nossos).

Os europeus colonizadores “no meio da mulher fácil e à sombra de cajueiros” “tomavam gosto pela vida desregrada.” (FREYRE, 2003, p. 111). Segundo Paulo Prado, em *Retrato do Brasil*, a luxúria é um dos nossos pecados capitais, sentidos e vividos ironicamente pelo “herói de nossa gente”. O ímpeto sexual dos portugueses, pergunta ele, terá constituído o legado de uma sociedade marcada pela tristeza e atraso? Talvez o “erotismo exagerado” do herói “seja uma sátira à imoralidade” e à luxúria dos colonizadores, pois “o próprio herói termina vítima de seus ímpetos sexuais, e morre sem glória” (PROENÇA, 1978, p. 17).

⁶⁵ O sabor do exótico caju “que morde a boca da gente, vai nos devorando por dentro” (ANDRADE, 2002, p. 214-215), parece ultrapassar os atributos eróticos não só da pêra, mas de outras frutas estrangeiras aqui cultivadas que provocam o prazer e a libido. Bunny Crumacker, em *A vida sexual dos alimentos* (2009, p. 47-49), aborda várias frutas que aguçam a fome e o apetite sexual: as fálicas bananas e os eróticos figos são “símbolos problemáticos”, pois o desenho deles é masculino, mas o sabor deles é “docemente feminino”. As frutas mais femininas são: as maçãs, as uvas, as cerejas, os melões que lembram seios, e os pêssegos, “símbolo da sexualidade feminina”. As groselhas “duras e verdes” “se parecem com pequenos testículos”, as framboesas e os morangos são “como pequenos ovos totalmente cobertos de sementes”.

5.2 Os cajus e o trabalho escravo

Numa terra radiosa vive um povo triste.
Legaram-lhe essa melancolia os descobridores
que a revelaram ao mundo e a povoaram.

Paulo Prado, *Retrato do Brasil*

Macunaíma, em seus dias finais, maleitoso e possivelmente anêmico, passa os dias chupando cajus. Também os negros escravos recuperavam suas forças comendo cajus durante semanas. Eles desciam doentes dos navios uma vez que, “antes de pisar na terra do Brasil, vinham comendo apenas mandioca” (CASCUDO, 1983, p. 105). Camara Cascudo esclarece que “os navios que iam comprar as *peças da Guiné* levavam nos porões bruacas e surrões de farinha [de mandioca] para o sustento dos futuros escravos embarcados. Devido à subalimentação, os escravos aqui “desembarcados, exaustos, sangrando pelo *mal de Luanda*, o escorbuto infalível, ulcerados, arquejando ao peso da *barriga d’água*, quase sempre iam recuperar as forças e recobrar a saúde acampados debaixo dos cajuais, multimilionários de ácido ascórbico”. (CASCUDO, 1983, p. 106). Contudo, naquela época ninguém sabia que o caju tinha uma “percentagem escandalosa a vitamina C”. (CASCUDO, 1983, p. 223). Renato Braga, citado pelo autor, confirma que era mesmo “costume velho”:

os negreiros e os senhores de engenho praticavam o internamento dos negros debilitados pela longa travessia oceânica ou dos atacados de ascites, cobertos de feridas, esgotados pela árdua tarefa dos eitos, nos *cajuais praiheiros*, de onde dois ou três meses depois regressavam curados (grifo nosso).

Conforme Camara Cascudo (1983, p. 234), os negros, no cotidiano da casa grande, só comiam frutas “quando furtadas ou colhidas nos plantios pessoais”. Dessa maneira,

onde vicejassem cajueiros o negro ia buscar cajus. Fugia de noite, para despojar-se os cajuais, mesmo palmilhando quilômetros para o saque. Trazia-os maduros, “de-vez” e verdes. Dos cajus, goiabas, polpa de ananases, mamões, não desperdiçavam nada. Ia tudo para dentro (CASCUDO, 1983, p. 235).

No Nordeste açucareiro, o “tempo de colheita de cana era tempo de negro gordo”, além de comer o bagaço dela, “também se regalavam no tempo de verão

com os cajus de que no litoral se espaçava o chão nas terras de engenhos favorecido com cajueiros”. Só quando acabava “a safra de cana, faltavam frutas” e demais “mantimentos”. (FREYRE, 2004, p. 126). Podemos dizer então que a cena final em que Macunaíma aparece, debaixo de cajueiros “frondejando”, com o sumo da fruta escorrendo pelo corpo talvez coincida com o final do ano do nordeste açucareiro, uma época da colheita que “abre para as populações pobres auxílios inesperados e reguladores” (CASCUDO, 1988, p. 180). Esse período de verão, estação da colheita de cajus, também está figurado em *A Negra tatuada vendendo cajus numa praça da corte*, pintada por Jean-Baptiste Debret, em 1827.

JEAN-BAPTISTE DEBRET: *Negra tatuada vendendo caju*, 1827.
Aquarela sobre papel.

Talvez a melancolia estampada no rosto da pensativa escrava seja a mesma que toma conta do herói na tapera em meio aos cajueiros. Pode-se perceber na gravura de Debret que a

figura feminina encarna “o alheamento tristonho dos escravos”, a alegre combinação das cores e a desenvoltura dos traços não deixa dúvida da real condição da mulher desenhada: uma escrava, que junto à bandeja de cajus, “reforça a sensualidade triste” e exposta de seu corpo que compartilha com a fruta “o mesmo destino: mostrar-se, expor-se, ou, mais exatamente, vender-se” (RODRIGUES, 2008, p. 6).

Após ser sido destroçado no lagoão, Macunaíma fica parecido com o Saci, figura que a imaginação da sociedade escravocrata alimentou. Podemos dizer que a

associação entre a figura de Macunaíma e a do Saci contém uma alusão implícita aos negros escravos. Assim, como o nosso herói, “esse moleque preto diabólico, mas folgazão perambula pelos caminhos desertos sujo, cativo, benfazejo, feiticeiro, claudicante ou pernetá.” (QUEIROZ, 1987, p. 39, 63, 71).⁶⁶ Temos de considerar que, todavia, o herói, ainda que inadaptado ao trabalho, é homem livre. Além disso, é proprietário da gaiola, do casal de galo e galinha Legornes, do relógio e do revólver que usava como brincos. São mercadorias sem proveito prático para o herói, mas que ganham força simbólica quando lembramos que são os produtos da sociedade industrial fundamentalmente movida pelo trabalho assalariado. Não podemos esquecer de que não somente a “espingarda temporã”, presente dos ingleses, perde para o herói a sua função primordial. Note-se também que a “máquina patek”, que indicava *que horas são* e a “máquina smith-wesson”, o revólver, ambos *fora do lugar*, são objetos que o herói trazia pendurados nas orelhas e que, no final, são transformados, juntamente com ele, nas estrelas da constelação Ursa Maior.

Devemos lembrar que o herói vinga-se pintando de amarelo as “bochechas de Vei, a Sol” com o único ovo que a galinha Legorne acabara de botar na praia, próxima ao lagoão (M, p. 206). Dessa maneira, ele adultera as cores originais da cultura dos trópicos. Não haveria uma correspondência da infertilidade do casal de Legornes com a sua condição de homem que teve os testículos substituídos por cocos-da-Bahia? Assim, pobre, mas carregado de produtos industriais sem propósitos práticos, Macunaíma é, dessa maneira, um personagem-síntese da nossa sociedade.⁶⁷ Chupando cajus sem se desgrudar de seus fetiches mercadológicos, sozinho e fisicamente despedaçado, ele parece ser um “retrato do Brasil” no qual “o histórico e o mítico se confundem tão profundamente e na mesma proporção em que os elementos arcaicos e modernos são indissociáveis.” (MAJOR NETO, 2006, p. 67).

⁶⁶ Em *Um mito bem brasileiro* (1987, p. 39-50), Renato da Silva Queiroz mostra que “nas regiões situadas ao sul do Brasil, particularmente naquelas onde foi marcante a cultura caipira (São Paulo, porções de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás), o Saci é mito antropomórfico”. O “Saci-moleque, notívago e arredio”, comparado à figura do *trickster* surgiu nos fins do século XVIII, nas áreas rurais paulistas expandidas com os “latifúndios de ordem escravista”.

⁶⁷ Para Roberto Schwarz (1981, p. 15), o estudo racional do processo produtivo, assim como a sua modernização continuada, com todo prestígio que lhes advinha da revolução que ocasionavam na Europa, eram sem propósito no Brasil. [...]. Impugnada a todo instante pela escravidão a ideologia liberal, que era a das jovens nações emancipadas da América descarrilhava.

Mas podemos também reconhecer nessa passagem do último capítulo em que Macunaíma aparece bocejando debaixo dos cajueiros “frondejantes” a tese de Gilda de Mello e Souza de que nosso herói, além ambíguo em termos psicológicos e culturais, é também fisicamente múltiplo. Quando Macunaíma permanece “por muitos dias dormindo caceteado e comendo caju” configura-se na nossa frente uma cena viva do Brasil colonial na qual estão presentes os sujeitos mais importantes da cultura da cana e do algodão: o índio que se alimentava diariamente de caju, o senhor do engenho que via a fruta como refresco e elemento erótico, e também o africano que, depois passar semanas nos porões do navio negreiro, recuperava suas forças comendo caju.

É curioso observar também que, antes de ir “subindo pro céu”, o herói deitado na rede entre dois cajueiros revela um desejo do próprio Mário de Andrade. O autor queria terminar seus dias no Nordeste, em Natal, numa “maloca” rodeada por cajueiros. Em carta de 20 de maio de 1930, escreveu a Camara Cascudo: “meu coração caiu no Nordeste e si Deus me der dinheiro é lá que hei-de morrer! [...] Sem cajueiros não posso viver no Nordeste. Com cerca ou sem ela manda plantar meus cajueiros e avise o inquilino que não deixe o filho dele estragar as plantinhas novas [...]. Esse menino é um perigo, meu Deus! Que derrubem a casa, si quiserem, mas me deixe os cajueiros de pé e bem vivos”. (ANDRADE, 1991, p. 67).⁶⁸

6. Enumerações: a fome do Brasil

O Brasil, de fato, não progride: vive e cresce, como cresce e vive uma criança doente, no lento desenvolvimento de um corpo mal organizado.

Retrato do Brasil, Paulo Prado

Pretendemos analisar nessa segunda parte do capítulo duas outras enumerações além das que antes vimos nas árvores Dzalaúra-legue e Volomã: a

⁶⁸ Numa carta anterior, em 6 de março de 1929, Mário de Andrade diz a “Cascudinho”: “Contei Aniti, bolo de macaxeira, filé a Vila Cascudo, caju de seis meses. [...]. Eu viveria tão melhor em Natal. Não pode ser porquê 35 anos já se pesam por demais pra eu recomeçar a vida. Viver aí não poderei porém não desisti de ter minha maloca numa praia natalense. Si não mando a procuração dentro desta é porque não sei o nome todo do coronel Cascudo, – pra ele me requerer o terreno e o resto”. Logo a seguir, Mário diz “e depois virá a construção do tejubá” (ANDRADE, 1991, p. 89, grifo nosso). Em carta de 6 de agosto de 1929, o autor envia o dinheiro: “lá vão meus uteis quinhentos paus, fechar meu terreno do futuro papirí e amores de potiguar” (ANDRADE, 1991, p. 91).

primeira é a que aparece no capítulo II quando o mocambo de origem de Macunaíma volta a ter fartura, e a segunda, objeto central dessa análise, ocorre no momento em que, no capítulo XVI, o herói com muita fome tentava comer todos alimentos que surgiam na sua frente, mas era impedido pela sombra leprosa de Jiguê.

- 1) “Maanape era feiticeiro. Jiguê viu que a maloca estava cheia de alimentos, tinha pacova tinha milho tinha macaxeira, tinha aluá e cachiri, tinha maparás e camorins pescados, maracujá-michira ata abio sapota sapotilha, tinha paçoca de viado e carne fresca de cutiara, todos esses comes e bebes bons...” (M, cap. II, “Maioridade”, p. 26).
- 2) “Tudo o que Macunaíma pegava ela [a sombra leprosa de Jiguê] engolia: tamorita mangarito inhame biriba cajuí guaimbê guacá uxi ingá bacuri cupuaçu pupunha taperebá graviola grumixama, todas essas comidas do mato.” (M, cap. XVI, “Uraricoera”, p. 194).

A enumeração do capítulo II apresenta construções separadas por vírgulas, repetição do verbo “ter” no pretérito imperfeito do indicativo, e ainda várias orações coordenadas. A enumeração seguinte, assindética e de ritmo acelerado, apresenta um maior número de alimentos: quinze, divergindo da primeira lista, com dez itens apenas. Aparentemente antinômicas, as duas enumerações na verdade se complementam: em ambas os alimentos listados estão quase todos (com exceção de “pescados”) no singular e pertencem, em sua maioria, à cultura indígena. Mas, temos um arranjo diferenciado: com menor número de componentes, sobretudo de frutas (“maracujá-michira ata abio sapota sapotilha”), a primeira enumeração é a que traduz, na situação narrativa, a ideia de abundância: é o momento em que, depois de um período de fome, a fartura de macaxeira e cachiri tinha voltado a reinar na tribo. O herói, “menino-home” abandonado na caatinga, depois de ter fugido do Currupira e ser batizado pela velha cotia, volta “troncudo”, “cantando pro mocambo nativo” (M, p. 25). A pesca a caça, o roçado, os poderes mágicos de Maanape tinham voltado. “Jiguê viu que a maloca estava cheia de alimentos”, por isso resolveu não brigar com o herói que foi morar com Iriqui. Essa abundância somente tornará a aparecer quando o herói no capítulo V encontra a árvore Dzalaúra-legue.

O milho, a macaxeira, a pacova, pescados, a paçoca, a carne fresca, alimentos comuns na vivência indígena de Macunaíma – os dois primeiros são também fonte alimentar em áreas de grande penúria: a Amazônia, o Nordeste açucareiro e o Sertão nordestino. Desse modo, alimentos básicos da *geografia da fome* do país estão presentes numa mesma mesa, na mesa indígena do “mato-virgem”. A mandioca e o milho, mas particularmente a primeira (também chamada de aipim ou macaxeira) é o alimento mais reiterado na rapsódia. Entretanto, apesar de no mocambo ter fartura de milho e mandioca, temos que observar que esses alimentos se consumidos puros são pobres em nutrientes. A dieta de Macunaíma, carregada de alimentos de subsistência, constitui a mesma dieta magra de grande porção dos brasileiros, dieta essa incapaz de suprir algumas necessidades fisiológicas.

O *cajuí* aparece em meio a uma infinidade de alimentos quando Macunaíma, no capítulo XVI, é impedido de comer. Em *Geografia da fome*, Josué de Castro diz que, no Nordeste Açucareiro, destaca-se “o frondoso cajueiro da praia” – “*Anacardium occidentale*” que é o caju. Contudo, o mesmo autor mostra que, já na “Área do Sertão do Nordeste” a mesma planta na área da “caatinga adusta se inferioriza em arbusto”, sendo nessa região denominada “o cajuí do sertão – *Anacardium humilis*”. (CASTRO, 2005, p. 134).

[o] cajueiro anão das chapadas arenosas. As folhas se reduzem ao mínimo para evitar a evaporação, os caules se impermeabilizam, as raízes se espalham em todas as direções para sugar a umidade escassa. Todos os órgãos da planta se apresentam nesta luta incessante contra a falta de água. As espécies que sobrevivem o fazem, ou à custa de uma economia rigorosa em seus gastos, ou à custa da formação de reservas aquosas nos bulbos, raízes e caules (CASTRO, 2005, p. 162).

Esse tipo de caju anão das chapadas arenosas do sertão é o quinto elemento da enumeração no capítulo XVI e aparece, como os demais itens, no singular e sem vírgula: “tamorita mangarito inhame biriba cajuí guaimbê guacá uxi ingá bacuri cupuaçu pupunha taperebá graviola grumixama”. É interessante notar também a expressão final que resume e amplifica a lista: “todas essas frutas do mato”. Esse traço estilístico reforça a idéia de que a enumeração do capítulo II e a do capítulo XVI formam um par de enumerações eufóricas já que a segunda termina igualmente num resumo: “todos esses comes e bebes bons”. Mas o curioso é que, apesar das

semelhanças, nenhum componente se repete nas duas, o que confirma a idéia de que de ambas não são “uma mistura arbitrária de coisas”. Ambas as enumerações são ditadas pela intenção de mostrar, em certa medida “o sentido perfeito da unidade daquela natureza” (SPITZER, 1989, p. 248) que Mário chama de “mato-virgem”.

É preciso observar também que, em toda a rapsódia, Mario de Andrade recorre a diversas expressões regionais para se referir a uma mesma fruta: o caju. Nesse sentido é interessante lembrar as frutas de uma mesma família (Anacardiáceas), cajus, cajuís, cajás ou taperebá⁶⁹ fazem parte às vezes de uma mesma enumeração. É preciso observar também que, em toda a rapsódia, Mário de Andrade recorre a diferentes expressões regionais para se referir a uma mesma fruta: caju e cajuí, cajá e taperebá. Assim como reúne no livro frutas de uma mesma família (Anacardiáceas): “cajus cajás cajamangas mangas” (cap. V), “cajuí” e “taperebá” (cap. XVI). O autor, entretanto, não distribui rigorosamente essas frutas de uma mesma família em várias listas distintas, mas parece obedecer apenas a um agrupamento sonoro de nomes.

Vale observar ainda que os *cajueiros*, os *cajus*, o *cajuí* estão integrados na própria ação da narrativa. Em resumo, podemos dizer que essa fruta brasileira pode ser lida na rapsódia como um elemento articulador da relação entre o todo e as suas partes. Ela alcança, desse modo, a dimensão de um símbolo integrado “numa filosofia aplicada entre otimismo ao excesso e pessimismo ao excesso.” (ANDRADE, 2008, p. 225).

6.1 O cajuí, símbolo da carência

O *cajuí* aparece entre os alimentos que Macunaíma, impedido pela sombra leprosa de Jiguê, tenta em vão comer: “tamorita mangarito inhame biriba, cajuí, guaimbé, uxi, ingá, bacuri, cupuaçu, pupunha, taperebá, graviola, grumixama”. Nesse momento o herói, acometido por diversas moléstias, já está bastante extenuado. Note-se nessa enumeração que os itens alimentícios, devido à falta de vírgulas, aparecem num encadeamento marcado pela simultaneidade. Dessa maneira, podem representar tanto um quadro da fartura como de miséria. Mas essa

⁶⁹ A fruta “taperebá” é sinonímia da “cajazeira” (*Spondias lutea*), do “umbu” (*Spondias purpurea*) (CORRÊA, 1926, p. 397, 398).

variedade de alimentos escapa das mãos e da boca do herói, pois tudo o que ele ia comer a sombra leprosa de Jiguê pegava antes dele. Era um verdadeiro desafio: se Macunaíma achava “tamorita”, a sombra leprosa bebia; se ele conseguia “mangarito”, Jiguê comia. Enfim, tudo estava na sua frente, mas nada ele conseguia pegar para comer. Portanto, com essa segunda enumeração fecha-se o período da fartura e começa a da escassez.

É latente a abrangência da variante “cajuí” quando, sem especificação do regional, aparece na enumeração sem vírgulas do capítulo XVI. Em meio a outros alimentos essa expressão alcança a dimensão de uma miniatura totalizante na qual, implicitamente, se sobrepõem outras variedades de sua espécie: *Anacardium occidentale*, tais como: *Anacardium microcarpum*, *Anacardium nanum*, *Anacardium humile*, *Anacardium pumilum*, *Anacardium amilcarianum*. São subespécies que ocorrem na vegetação de florestas, campos secos, cerrados, tabuleiros arenosos e, assim, em Minas Gerais, Goiás, Distrito Federal, Ilha de Marajó, no Brasil Central, São Paulo, Nordeste. O cajuí, um dos itens alimentícios da enumeração, abraça, portanto, espécies afins que ocorrem em vegetações e regiões várias. Como isso, pode-se afirmar que

a negação do regionalismo existe [em *Macunaíma*] em função de elementos bem definidos de realidade brasileira, que são apresentados no romance com toda fidelidade e relevo de que a sátira é capaz: o atraso material e moral do país. Nutre-se do regional, mas quebra o regionalismo porque desloca e critica (LOPEZ, 1974, p. 16).

A “desregionalização” do caju e cajuí, na narrativa, pode ser, portanto, um procedimento de representação da realidade do país, de seu “atraso material e moral”. As enumerações nos capítulos II e XVI absorvem os alimentos base, como a mandioca, o milho e o cajuí, próprios da realidade da população das áreas de fome do país. Essas duas enumerações de alimentos se complementam já que reunidas formam um crescente acumulativo caracterizando os roçados de subsistência nos quais se cultivam gêneros agrícolas alimentícios primários: milho, macaxeira, e outros. Observe-se também que as enumerações incluem a fauna aquática, pratos e bebidas consumidos por aquele contingente brasileiro. A vírgula, no caso da enumeração do capítulo II, separa as etapas produtivas (só alimentos básicos, como bebidas). E a falta de vírgulas em todo o conjunto enumerativo do capítulo XVI, dá

ideia do processo de comilança, respectivamente, da tribo e da sombra. Pode-se também dizer que a ausência de pausa nas enumerações – “cumulações de concretos” (FIGUEIREDO, 2006, p. 94) – traduz o impulso, o estímulo braçal, o movimento sem trégua da enxada no plantio dos roçados, no processo de “acumulação primitiva”⁷⁰ do índio, do escravo, do homem amazonense, do homem do Nordeste açucareiro e do sertão nordestino.

6.2 Macunaíma, um vivente do Amazonas

População exausta pela verminose,
pelo impaludismo e pela sífilis...

Retrato do Brasil, Paulo Prado

A reiteração de alguns alimentos nas enumerações dos capítulos II e XVI torna possível acompanhar o regime deficiente do homem amazonense, de grande influência indígena. A mandioca que faz a farinha d'água, “o alimento básico” dessa área de fome, aparece no capítulo II:

Macunaíma pediu pra mãe que largasse a mandioca ralando na cevadeira e levasse ele passear no mato. A mãe não quis porque não podia largar da mandioca não. Macunaíma choramingou o dia inteiro. De noite continuou chorando. No outro dia esperou com o olho esquerdo dormindo que a mãe principiasse o trabalho. Então pediu pra ela que largasse de tecer o paneiro de guarumã-membeca e levasse ele no mato passear. A mãe não quis porque não podia largar o paneiro não (M, p. 14).

Além dessa cena da faina diária no mocambo, a mandioca aparece em outros momentos da narrativa: na morte da mãe, os manos comeram carimã, mingau de mandioca com peixe. No capítulo II, quando ao tentar voltar para o mocambo de origem, o herói encontra a cotia “farinhando mandioca”. Depois, na casa do gigante Piaimã é oferecido ao herói; tacacá e tucupi. Mais adiante, o nosso herói, deu para a Vei, a Sol presentinhos de bolo-de-aipim. Note-se que na cidade, Suzi todos os dias

⁷⁰ De acordo com Francisco de Oliveira, em *Crítica à razão dualista/ o ornitorrinco* (2003, p. 43, grifos do autor), “a acumulação primitiva”, termo de Marx, “não se dá apenas na gênese do capitalismo: em certas condições específicas, principalmente quando esse capitalismo cresce por elaboração de periferia, a acumulação primitiva é estrutural e não apenas genética”. Priscila Figueiredo em *Macunaíma: enumeração e metamorfose* (2006, p. 94), calcada nesse estudo de Francisco de Oliveira (2003), reflete rapidamente a partir da rapsódia sobre a “agricultura ‘primitiva’ e certas formas da economia de subsistência” (2003, p. 42), no período da Revolução de 30.

cozinhas mandioca (macaxeira) para os manos comerem. Há também o momento em que Macunaíma, contrariado com a demora em enfrentar Piaimã, “passava o dia na rede mastigando beiju membeca”. Acrescente-se ainda que Oibê “encheu uma cuia com farinha d’água e ofereceu para o herói”.

Além da mandioca, na narrativa aparecem outros alimentos que compõem a dieta do homem da Amazônia: a isca de jabá (carne-seca ou charque), a paçoca de viado, feijão, café, inhame, cará, cupuaçu, os vários tipos de bebida, como o cauim, a pinga ou cachaça, o café. No entanto, em nenhum momento o nosso herói come a farinha de mandioca pura, mas somente quando ela aparece como ingrediente de pratos como do tacacá e tucupi – “molhos que constituem o sal e o tempero comum do peixe, da caça e dos bolos de mandioca da Amazônia” (CASTRO, 2005, p. 77). Ele se alimenta também da paçoca – mistura de carne fresca ou seca, socada ao pilão com farinha de mandioca torrada.

Temos que observar também se o nosso caboclo “em geral come pouco e irregularmente, jejuando por dias e semanas” (CASTRO, 2005, p. 53), Macunaíma mostra, no entanto, um comportamento diferenciado: ainda que em vários momentos da narrativa ele padeça de fome, em outros, come exageradamente, sobretudo frutas de todo o Brasil. Acreditamos que a alimentação de Macunaíma funciona como elemento de organização da narrativa. Em todos os capítulos são apresentados alimentos, embora nem todos cumpram a função de alimentar o herói. Por isso podemos dizer que eles servem às vezes para encadear as ações: observe-se, por exemplo, que não é o herói que come a tracajá, um importante alimento amazonense, mas o mariscador que havia pescado a tartaruga, a qual, por sua vez, havia engolido a muiraquitã. Note-se também que quando Macunaíma bebe leite pouco e ralo da vaca brava, ele está fugindo de Piaimã. Vale lembrar ainda do único ovo da galinha Legorne que é usado pelo herói tão somente para vingar-se de Vei. Podemos dizer por fim que em toda a rapsódia as ações de pescar e a caçar, mesmo dentro da cidade, são elementos que dão encadeamento à seqüência narrativa.

Entretanto, podemos reconhecer na cena em que Macunaíma aparece fraco, deitado na rede, amarelado e apenas se alimentando de caju, um retrato vivo do homem amazonense que, subalimentado, sofria várias doenças, entre elas o impaludismo.

O enfermo, cujo metabolismo incide naquela síndrome hemática de inaptidão regeneradora: verminótico ou impaludado, seguramente, verminótico e impaludado muitas vezes, [...] debate-se o organismo na angústia de ser empobrecido pela alimentação e agredido pelas enfermidades espoliadoras, invalidando-se o seu ser na impotência para reagir contra as contingências mesológicas, do meio interior e do meio ambiente (CASTRO, 2005, p. 64).

Pendurados nos galhos da árvore Dzalaúra-legue os *cajus*, confundindo-se pela cor intensa, com o brilho do ouro, foram alçados de “vegetal a mineral” (MELO NETO, 1994, p. 356). Agora, na cena em que o herói permanece inerte na rede, o amarelo não é mais do caju, mas da pele. Essa passagem, em que o herói doente está repousando e se alimentando dessa árvore-símbolo da cultura brasileira, está entrelaçada, como se fosse um intervalo dialético, com a bonança e a miséria nacional. O “herói de nossa gente” termina espoliado pelo impaludismo, sem força e sem brilho na pele, e certamente anêmico, ele apresenta agora um *amarelo* pálido como o irmão Maanape opilado, ou seja, com anemia grave produzida por vermes nematódeos. Portanto,

[...] fere a vista um amarelo outro:
se animal, de homem: de corpo
humano;
de corpo e vida; de tudo o que segrega
(sarro ou suor, bile íntima ou ranho),
ou sofre (o amarelo de sentir triste,
de ser analfabeto, de sentir aguado):
amarelo que no homem dali se adiciona
o que há em ser pântano, ser-se fardo.
Embora comum ali, esse amarelo
humano
ainda dá na vista (mais pelo prodígio):
pelo que tardam a secar, e ao sol dali,
tais poças de amarelo, de escarro vivo
(MELLO NETO, 1994, p. 357).

Esses versos de João Cabral de Melo Neto parecem ter ressonância nas palavras de Josué de Castro: “um povo como o nosso, que vive em *déficit* permanente da carne, peixe, leite, ovos, cereais, frutas e verduras, é um povo fraco, um povo doente” e de morte prematura. (CASTRO, 2005, p. 148). No Nordeste “nasce muita gente, mas morre cedo quase tudo e quase sempre de fome”, de “fome

discreta, dissimulada que destrói surda e continuamente toda a [sua] energia vital”. (CASTRO, 2005, p. 150).⁷¹

Podemos dizer que Mário de Andrade, tanto no começo como no fim da rapsódia, voltou-se para a vivência miserável do amazonense. Basta observar, no capítulo II, que, depois da enchente no mato-virgem, “Maanape e Jiguê procuravam enlameados até os dentes” alguma pesca. Eles também tentavam a caça, mas “nem algum tatu-galinha aparecia!”. E, quanto ao roçado, ficaram desolados quando viram que “o milharal apodreceu”. Até a carne, o herói “não moqueava nada não”. Depois de dias, “não havia pra gente assar nele nem uma isca de jabá”. Assim, devido à inundação, o resultado quase fatal é o impaludismo, uma situação de saúde que, sobretudo, no final da narrativa fica evidente:

Macunaíma amanheceu com muita tosse e uma febrinha sem parada. Maanape desconfiou e foi fazer um cozimento de broto de abacate imaginando que o herói estava hético. Em vez era impaludismo, e a tosse viera só por causa da laringite que toda a gente carrega de São Paulo. Agora, Macunaíma passava as horas deitado de borco na proa da igarê e nunca mais que havia de sarar.

Neste sentido, a “pouca saúde” e o incômodo da fome talvez expliquem a expressão mais constante de Macunaíma: “Ai! que preguiça!...”. Tomando Josué de Castro como referência, sobretudo quando descreve a precária situação do povo amazonense, podemos dizer que a carência “alimentar quantitativa e na forçada adaptação orgânica a esta situação permanente residem as explicações da apregoadada preguiça dos povos equatoriais”. Neste sentido,

a preguiça é providencial: é um meio de defesa de que a espécie dispõe para sobreviver, e funciona como o sinal de alarma numa caldeira que diminui a intensidade de suas combustões ou pára mesmo automaticamente, quando lhe falta combustível (CASTRO, 2005, p. 56).

Deitado numa rede entre dois cajueiros, com muito frio e tremedeira devido à sezão intermitente, o nosso herói lembra as personagens Primo Argemiro e Primo Ribeiro do conto “Sarapalha” que padeciam com a maleita.

⁷¹ “No período de 60 anos, decorridos de 1890 a 1950, o crescimento demográfico do Nordeste foi inferior ao das regiões do Norte, do centro e do sul do país, apesar dos seus altos índices de natalidade” (CASTRO, 2005, p. 150).

O sol cresce, amadurece. Mas eles estão esperando é a febre, mais o tremor. Primo Ribeiro parece um defunto - sarro de amarelo na cara chupada, olhos sujos, desbrilhados e as mãos pendulando, compondo o equilíbrio, sempre a escorar dos lados a bambeza do corpo. Mãos moles, sem firmeza que deixam cair tudo quanto ele queira pegar. Baba, baba, cospe, cospe, vai fincando o queixo no peito; e trouxe cá para fora a caixinha de remédio, a cornicha de pó e mais o cobertor. (ROSA, 1977, p. 123)

Há grande semelhança da situação dos primos Argemiro e Ribeiro com a de Macunaíma. A maleita leva o nosso herói a sentir, como os personagens de Rosa, “a febre, mais o tremor”. E, assim como os dois primos sofriam alucinações decorrentes da febre, talvez possamos dizer que a visão da Uiara no lagoão seja decorrente da sezão intermitente que não abandonava o nosso herói. Neste sentido, a moça linda que Macunaíma vê no lagoão se insinuando para ele pode ser fruto da alucinação própria da febre. Para um dos primos maleitosos do conto de Guimarães Rosa, porém, a moça que estava vindo era a própria personificação da “sezão”:

A moça que estou vendo agora é uma só, Primo... Olha!... É bonita, muito bonita. É a sezão. Mas não quero... Bem que o doutor, quando pegou a febre e estava variando, disse... você lembra?... disse que a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de-noite nesses brejos, e na hora da gente tremer era quem vinha... e ninguém não via que era ela quem estava mesmo beijando a gente... (ROSA, 1977, p. 134).

A febre fez com que Macunaíma sentisse muito calor. Por isso, ele “escorregou da rede, tirou a penugem de teia vestindo todo corpo dele e descendo até o vale de Lágrimas foi tomar banho num sacado perto que os repiquetes do tempo-das-águas tinham virado num lagoão” (M, 205). Na lagoa “coberta de ouro e prata” apareceu a imagem de uma mulher, uma “cunhã lindíssima, alvinha”. No desvario, Macunaíma não percebia que a lagoa-mulher que insinuava para ele era apenas uma imagem criada pela febre da maleita. Não por acaso um dos momentos mais próximo dos procedimentos do Surrealismo e do Expressionismo, pode ser esse trecho final da narrativa em que se dá o delírio do herói maleitoso.

6.3 Entre a fartura e a fome

*Cajueiro desgraçado,
A que Fado te entregaste,
Pois brotaste em terra dura
Sem cultura e sem senhor!*

Silva Alvarenga, *Glaura*

Em quase todos os capítulos da rapsódia, Mário de Andrade explora o contraste da natureza exuberante e potencialmente provedora com as situações de pobreza e doença. A reiteração desses procedimentos chama a atenção para o problema da fome e miséria da Amazônia e do Nordeste. Entretanto, apesar da difícil situação do amazonense e do nordestino, temos de considerar que, dentro da economia narrativa, os momentos de febre, as situações de fome, as cenas de comer e de beber, as enumerações de alimento sem especificação regional servem, muitas vezes, para “amarrar” o enredo. O repetido contraste da fome e doença das personagens com a natureza prodigiosa pode, portanto, cumprir duas funções básicas:

- a) retratar a pobreza do brasileiro em meio a uma natureza prodigiosa;
- b) manter o encadeamento dos episódios da narrativa.

Dessa maneira, temos que considerar duas diferentes situações em que Macunaíma encontra alimentos, mas paradoxalmente não consegue comê-los: primeiro, quando a árvore Volomã, apesar de estar com os galhos carregados, nega-se a lhe dar suas frutas. Depois quando, com muita fome, encontra frutas e outros alimentos, os quais, entretanto, eram devorados antes dele pela sombra leprosa de Jiguê.

Na primeira situação, o herói, depois de horas de muita fome, encontra a Volomã “cheinha de fruta”. Ao invés de apanhá-las, Macunaíma pede que a árvore lhe dê as frutas. Diante da recusa, ele contorna a situação com uma fala mágica: “boiôô, boiôô! quizama quizu!”. Deste modo, a Volomã pode ser a personificação de um proprietário rural rude, mesquinho e vingativo que pune aquele que ousa comer os produtos de seu pomar. Essa cena lembra a interdição psicológica sofrida pelos escravos da senzala: os proprietários das lavouras de cana plantavam pomares insuficientes, apenas de uso particular, no quintal da casa-grande, limitando o uso diário das frutas. Foram criados, por isso, alguns tabus especialmente contra elas: “frutas só de manhã, de tarde dá sezões e maleita”, de “noite chega a matar”

(CASTRO, 2005, p. 184). Com isso, se o uso copioso “*do caju e de outras frutas da costa* baseia-se uma das superioridades da alimentação litorânea” (CASTRO, 2005, p. 135, grifo nosso), entre os moradores da região da cana, no Nordeste, havia o costume arraigado de não comer frutas.

A segunda situação em que o herói faminto não consegue comer os alimentos que estão na sua frente ocorre durante sua fuga da sombra leprosa na qual seu irmão mais velho havia se transformado.

No outro dia o herói acordou com tanta fome que foi espairecer passeando. Topou com um cajueiro cheio de frutas. Quis comer porém presenciou que era a sombra leprosa e passou adiante. Léguas e meia depois topou com um churrasco de viado fumegando. Já estava roxo de fome porém pôs reparo que o churrasco era a sombra leprosa e passou adiante. Léguas e meia depois topou com uma bananeira carregadinha de pencas maduras. Mas agora o herói já estava que vinha vesgo de tanta fome. A vesgueira fez ele enxergar dum lado a sombra do mano e do outro a bananeira. – Arre que posso comer! fez (M, p. 192-193).

Chama atenção a reiteração de expressões relativas à fome do herói: “acordou com tanta fome”; “Já estava roxo de fome”; “vinha vesgo de tanta fome”. O herói, cada vez mais faminto, fica fraco a tal ponto de não conseguir mais enxergar as coisas na sua frente. Paralelamente a sua fome crescente, ele se desloca sempre “uma légua e meia”. O percurso da mesma distância de “légua e meia”, dá a impressão de que o herói, embora se movimente, não sai do lugar. Nessa distância que se repete idêntica e nessa fome que aumenta sem parar, o herói se depara com alguns alimentos: primeiro, “um cajueiro cheio de frutas”, depois um churrasco de viado e, por fim, “uma bananeira carregadinha”. Entretanto, o herói não consegue comer a caça e as frutas que a natureza lhe propiciava dando a impressão de que esses alimentos são apenas uma miragem. Nessa cena, temos uma representação acabada da situação do homem brasileiro que, embora esteja em meio a uma natureza abundante, por mais que se esforce não consegue superar a situação de uma fome cada vez maior – de inanição.

Assim, Macunaíma “vesgo de tanta fome” acaba comendo, por engano, todas as pencas da bananeira. Dessa maneira, uma espécie de punição recai sobre ele: as bananas que eram a sombra leprosa levam-no a contrair uma doença fatal: “Macunaíma ia morrer”. Essa situação do herói lembra a ameaça de doença, e até de morte, contida nos tabus criados no período colonial para limitar a degustação

diária das frutas. Há outras passagens da narrativa em que o herói não consegue ingerir a comida que ele consome: primeiro, durante a correria em que é obrigado a vomitar a carne da perna do Currupira, e depois, na fuga do Oibê quando ele tem de expelir a pacuera, ou seja, as “vísceras ou fressura de boi ou de porco”. (ANDRADE, 1997, p. 559). Em *Macunaíma*, além da carne, temos carnaúba – “palmeira providencial do nordeste brasileiro” (PROENÇA 1978, p. 253) – mandacuru, umbu, abóbora, leite, café, farinha de mandioca, inhame, feijão e, sobretudo, milho, alimentos básicos que fazem parte da dieta do sertanejo nordestino que sofre com a interdição da seca. Contudo, alguns desses alimentos não exercem função de comida.

O caju surge como a primeira possibilidade de alimento quando, perseguido pela sombra leprosa, o herói sente fome: “No outro dia o herói acordou com tanta fome que foi espairecer passeando. Topou com um cajueiro cheio de frutas”. (M, p. 192). O estudo da imagem do caju na rapsódia tentou mostrar que no herói estão reunidos os diversos sujeitos da nossa história colonial: o índio que se alimentava do caju, o colono que se refrescava com a fruta e o negro que nela encontrava o remédio para sua debilidade física. Afirmamos, no início do presente capítulo que, se *Macunaíma* é ambíguo em termos físicos, psicológicos e culturais, ele também pode ser considerado historicamente múltiplo, plural. Assim, as enumerações de frutas nas quais se destacam os *cajus* e *cajuís*, as cenas que se passam debaixo dos cajueiros, os símbolos tirados da flora e fauna das regiões brasileiras, o arranjo sempre diferente de alimentos, todos esses procedimentos podem ser não somente uma forma de representação da nossa realidade heterogênea e contraditória, mas também é “como toque de reunir para a luta contra as nossas deficiências, convite à introspecção nacional, única maneira de ser patriota sem ser tolo, e de insurgir-se e não desarraigar-se.” (PROENÇA 1953 apud LOPEZ, 1974, p. 9).⁷²

O caju, ao mesmo tempo doce e travoso, succulento e adstringente, é na rapsódia uma imagem representativa desse Brasil multifacetado e desigual. Podemos dizer que, em *Macunaíma*, não predomina uma visão ufanista da riqueza natural do país, mas uma “consciência catastrófica da pobreza, da atrofia; do que falta, não do que sobra” (CANDIDO, 1987, p. 141-142). Portanto, a natureza abundante não aparece na obra simplesmente como “ilusão compensadora, ingênu

⁷² O trecho é usado como epígrafe por Telê Ancona Lopez em *Macunaíma: a margem e o texto* (1974).

e passiva do atraso”. (CANDIDO, 1987, p. 142). As cenas de pobreza e doença junto a uma natureza prodigiosa são, na verdade, as faces contraditórias de uma mesma realidade histórico-social que Mário de Andrade conseguiu tão bem retratar: “não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra” (ANDRADE, 2002, p. 277).

CAPÍTULO IV

Terra brasilis

A rapsódia, o caju e a cultura popular

O tronco, as folhas e o próprio pedúnculo do cajueiro contêm tanino, nódoa, cica, substância adstringente, travosa. Com exceção do cajueiro de seis meses e da variedade mutante que frutifica durante todo o ano, o cajueiro tradicional só produz uma safra por ano, em quase todos os climas sob os quais vegeta. A floração ocorre normalmente pouco depois do fim da estação chuvosa – chuvas que, no Nordeste, são chamadas de caju. O período principal de florescimento do cajueiro estende-se de junho a novembro, com um pico de setembro a outubro e a frutificação ocorre dentro de 60 a 75 dias após a floração (MEDINA, 1978, p. 17). Como a frutificação do cajueiro “coincide com o final do ano e início do outro, *acaiú* significa o ano, para o indígena de raça tupi. Guardam as castanhas de cada colheita, valendo uma o tempo hoje correspondente aos doze meses” (CASCUDO, 1988, p. 180). A fase produtiva do cajueiro, que vai do florescimento à frutificação, coincide no Norte e Nordeste, com as semanas de danças, como a do Bumba-meu-boi e a do Lelê, e com algumas festas religiosas, como a de Nossa Senhora da Conceição e a do Natal.

1. Adentrando o mato

O herói come frutas das árvores míticas Dzalaúra-legue e Volomã: “cajus cajás cajamangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas sapotis pupunhas pitangas guajiru”/ sapotas sapotilhas sapotis bacuris abricós mucujás miritis guabijus melancias ariticúns” (M, p. 55, 87). Mas são os cajus, impregnados de tanino, uma das frutas que na rapsódia alcançam maior significação simbólica.

Macunaíma lembra de algum modo as frutas figuradas no poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado *Antologia*. Talvez possamos dizer que tal como na composição lírica de Drummond, o herói guarda “na boca os sabores” da jabuticaba,

da manga, do araticum, do ananás, do bacupari, do abacaxi “cor e fragrância do mato,/colhidos no pé. Distintos./”, “todos reunidos”,

congresso verde no mato,
e cada qual separado,
cada fruta, cada gosto
no sentimento composto
das frutas todas do mato
que levo na minha boca
tal qual me levasse o mato
(DRUMMOND, 2002, p. 913).

Em seus últimos dias, o herói, entre todas as frutas do mato, se alimenta de caju apenas. Mas imagens do cajueiro, presentes em toda a sua trajetória, ajudam a compor uma espécie de fio narrativo que perfazem sua trajetória: os cajueiros do capoeirão, onde a mãe o abandonou quando era piá, os caju de Dzalaúra-legue que ele encontra no quintal do Piaimã, o mocoeroró com que ele rega seu jantar em São Paulo, o cajueiro-sombra, cujos frutos ele tenta em vão apanhar, os cajueiros carregados que ele encontra em seu retorno ao Uraricoera.

A presença dos cajueiros torna-se muito significativa quando, de volta ao mocambo em que nascera, Macunaíma permanece semanas deitado na rede amarrada a dois cajueiros. “Passava os dias enfiado e se distraía fazendo o pássaro (o aruaí) repetir na fala da tribo os casos que tinham sucedido pro herói desde infância. Aaaah...” (M, p. 201). O “aruaí muito falador” acordava o herói todas as manhãs, “repetia o caso aprendido na véspera e Macunaíma se orgulhava de tantas glórias passadas. Dava entusiasmo nele e se punha contando pro aruaí outro caso mais pançudo. E assim todos os dias”. Quando Macunaíma termina de contar o caso de “Tainá-Cã que é a estrela Papaceia, o papagaio dormia.” (M, p. 205). Encerra-se, então, o diálogo cotidiano entre o herói e o papagaio já que a ave volta a aparecer apenas no “Epílogo”. Depois disso, o herói, com maleita e variando de febre, pula no lagoão. Destroçado por artes da “vingarenta” Vei, a Sol, logo vai para o “campo vasto do céu”.

Acreditamos que durante esses acontecimentos o papagaio continuou nos galhos de um dos cajueiros esperando o herói voltar. Entretanto a terra estava completamente desabitada,

não havia mais ninguém lá. Dera tangolomângolo na tribo Tapanhumas e os filhos dela se acabaram de um a um. Não havia

mais ninguém lá. Aqueles lugares aqueles campos furos puxadores arrastadouros meios-barrancos, aqueles matos misteriosos, tudo era solidão do deserto. Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera. Nenhum conhecido sobre a terra não sabia nem falar na fala da tribo nem contar aqueles casos tão pançudos. Quem que podia saber do herói? Agora os manos virados na sombra leprosa eram a segunda cabeça do Pai do Urubu e Macunaíma era a constelação da Ursa Maior. Ninguém jamais não podia saber tanta história bonita e a fala da tribo acabada. Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera (**M**, p. 213).

Na solidão do mato, num dos galhos das árvores estava o papagaio, o único que poderia contar as histórias de Macunaíma. Tudo poderia terminar num total esquecimento, mas “uma feita um homem foi lá.” “De repente no peito doendo do homem, caiu uma voz da ramaria: – Curr-pac, papac! Curr-pac, papac!...”. “Então o homem descobriu na ramaria um papagaio verde de bico doirado, espiando pra ele” (**M**, p. 213). Não seriam essas árvores os mesmos cajueiros altos onde o pássaro ficara durante dias ouvindo as histórias do herói? Tudo leva a crer que o papagaio estava ainda encarapitado num dos galhos dos frondosos cajueiros que foram o lugar de descanso, alimento e remédio para o herói.

1.1 O travo do caju na língua e na estrutura

O homem e o pássaro, portanto, “se acompanharam” em cima dos cajueiros: o pássaro contava para o homem os casos de Macunaíma. Ele “principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito”. A fala do pássaro é comparada ao doce cachiri⁷³: bebida indígena adoçada com “mel-de-pau” que “possuía a traição das frutas desconhecidas do mato” (**M**, p. 213, 214). Não é possível ignorar o significado do cachiri como imagem caracterizadora da fala “mansa e nova” do papagaio. Tanto o cachiri como o canto da ave são elementos traiçoeiros, estão penetrados pelo tanino, pela cica⁷⁴ das frutas misteriosas do mato, sobretudo dos suculentos caju. Neste sentido, se o Brasil, em 1924, foi “mastigado na gostosura quente do amendoim” pelo eu lírico mariodeandradiano, em *Macunaíma*, o Brasil também “falado numa língua curumim de palavras incertas num remelexo

⁷³ É cachaça ou bebida fermentada indígena feita com mandioca para os dias de festa que, na rapsódia, é temperada com mel de abelhas que vivem no tronco das árvores (PROENÇA, 1978, p. 249, 280).

⁷⁴ Cica é “adstringência devida ao tanino, especialmente presente nas frutas ainda verdes, mas também maduras, como a banana-maçã ou o caju, e em cascas, folhas” “de muitos vegetais” (HOUAISS, 2001, p. 711).

melancólico”⁷⁵, parece ser saboreado, devorado e digerido na gostosura áspera e esponjosa do caju. A língua e, assim, a urdidura do texto estariam impregnadas, ligadas pela substância mordente das frutas, sobretudo do caju, pois o Brasil de

corpo moreno
Deve ter o gosto
De fruta de praia,
Deve ter o travo,
Deve ter a cica
Dos cajus da praia
(BANDEIRA, 1976, p. 227).

Os versos de Bandeira revelam que a imagem verdadeira do país de “corpo moreno”, “deve ter o gosto”, “o travo”, “a cica dos cajus da praia”. Com isso, a rapsódia de Mário de Andrade, como representação do nosso modo de ser, pode conter o sabor taninoso das frutas, especialmente a nódoa do caju. Talvez Mário de Andrade tenha sido o que melhor descreveu o gosto tão especial do caju. Vimos que em *O turista Aprendiz* ele diz que, além de alimentício e medicinal, “o caju possui gosto caju”, que é

coisa indescritível e unicamente compreendida por quem conhece o caju de vias-de-fato. Abacaxi, manga, abricó, pinha, maracujá, sapota, grumixama, etc. no geral todas as frutas são muito dadas. Se entregam por demais. Caju não: o prazer singular dele está na interfagia, me desculpem, de intercomilança, específico do gosto dele. Ele morde a boca da gente, vai nos devorando por dentro [...] (ANDRADE, 2002, p. 214-215).

O tanino, perceptível na “interfagia” da fruta do cajueiro, é o que “morde”, dá o travo. É o sabor que tem a nódoa e a excitação própria, “e deixa certo amargor na língua” (DEBRET, 1989, p. 197). Essa substância doce e ácida de que está impregnada a fala do pássaro, é transmitida ao homem, que acorrido também sobre os cajueiros, certamente saboreava as carnosas frutas. Acreditamos que os cajueiros, a ave e o homem são os elos da cadeia de transmissão oral que, de geração a geração, levariam à *corrosão*, fariam travar a língua de Portugal e do padrão culto de discurso.

⁷⁵ “O poeta come amendoim” é poema de 1924 que, dedicado a Carlos Drummond de Andrade, abre o livro *Clã do Jabuti*. Destacamos a seguinte estrofe: “Brasil.../Mastigado na gostosura quente do amendoim.../Falado numa língua curumim/De palavras incertas num remelexo melado melancólico.../Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons.../Molham meus beijos que dão beijos alaistrados/E depois semitoam sem malícia as rezas bem nascidas...” (ANDRADE, 1986, p. 119-120).

As frutas, “sem ordem nem hierarquia”, são uma das imagens de *Macunaíma* em que se fundem “os regionalismos nacionais em um todo” (PROENÇA, 1978, p. 60). Em uma mesma árvore o herói encontra diferentes frutas de várias partes do país. Os nomes das frutas, em sua dicção regional, são próprios do léxico brasileiro: “maracujá-michira ata abio sapota sapotilha”, “sapotas sapotilhas sapotis”, “mucajás miritis guabijus”. A sonoridade dos nomes reflete o ritmo solto da fala popular. Priorizando a melodia da enumeração, Mário de Andrade recorre a variações do nome de uma mesma fruta e, quase sempre, se afasta da terminologia científica: ele emprega “maracujá-michira” e “mucajás”, nomes que não constam do estudo botânico de M. Pio Corrêa, (1984, p. 243) que registra apenas “maracujá-mirim”, “mucujê” ou “mucujá”. O paralelo, já bastante explorado, entre a rapsódia de Mário de Andrade e a prosa poética de *Iracema*, de José de Alencar ressalta principalmente as diferenças de linguagem.

Macunaíma, ao contrário de *Iracema*, desenvolve-se rente a construções coloquiais, não refugindo a expressões jocosas ou obscenas, tudo dentro de uma sintaxe quase *falada* e de uma estilização próxima do conto maravilhoso (BOSI, 1988, p. 132).

A “língua brasileira” foi uma das questões da nossa cultura que Mário de Andrade mais debateu. Diz Proença que era com paixão que ele “sempre se referia à fala brasileira”. (PROENÇA, 1978, p. 62). Em seu poema de 1928, “Lundu do escritor difícil”, Mário apregoa: “fale fala brasileira/Que você enxerga bonito/ Tanta luz nesta capoeira”. Nossa hipótese é que “a língua brasileira” de *Macunaíma* está profundamente influenciada pelo ritmo, melodia e singularidade dos nomes regionais das frutas, árvores, alimentos, animais e lugares brasileiros. O caju, cajuí, cajamanga, cajá, mucajá são expressões que de certo encantaram o nosso escritor. Afinal, já perguntava até mesmo o sisudo José de Alencar: “o povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspira?” (ALENCAR, s/d, p. 13). No Epílogo da narrativa, o pássaro e o homem sabem que as frutas brasileiras deixam seu gosto na nossa “fala mansa, muito nova, muito!” (M, p. 213-214).

Quem ouve os causos do “herói de nossa gente” é o papagaio que os conta ao homem cantador. Esse narrador parodista da fala do pássaro opta pela oralidade, por uma língua nacional que, aos olhos da norma lusitana, é “bastarda, deformada”,

uma língua “mal aprendida” (FONSECA, 1997, p. 331). Segundo João Ribeiro, a língua brasileira “é essencialmente a portuguesa, mas enriquecida na América e emancipada e livre nos seus próprios movimentos.” (RIBEIRO apud PROENÇA, 1978, p. 62).

Na “Carta pras Icamíabas”, o herói “opta pelo registro da palavra escrita e do conhecimento erudito”. Trata-se de um procedimento paródico que “reflete a fragilidade sério-cômica de quem deseja ser escritor difícil”, segundo “os cânones da corte portuguesa”, ou segundo “os modelos consagrados da Universidade de Coimbra” (FONSECA, 1997, p. 330, 331, 335). Como missivista primitivo e inculto, Macunaíma, ao tentar se nivelar às normas da metrópole europeia, se atrapalha. Afinal, além do padrão lingüístico do branco colonizador, o herói está também impregnado da fala do índio e do negro escravo, três sujeitos do Brasil arcaico, habituados aos cajueiros e ao gosto travoso dos cajus.

A questão de “traição” ou “fidelidade” ao modelo lingüístico da metrópole europeia, desencadeia outra perspectiva de análise da obra de Mário de Andrade. Vimos no “Epílogo” que o canto do pássaro possui “a traição das frutas desconhecidas do mato”. Achamos, desse modo, que o termo “traição” pode combinar com o gosto do caju, já que “no geral todas as frutas são muito dadas. Se entregam por demais. Caju não. Morde a boca da gente e vai nos devorando por dentro”. (ANDRADE, 2002, p. 215). Nesse sentido, podemos entender essa “traição” como corrosão da norma culta da língua ou do procedimento erudito de composição literária. É preciso ainda levar em conta que o próprio Mário, em relação à pesquisa de Koch-Grünenberg faz uma livre criação de cada fragmento da fonte original, praticando, como o cantador popular, uma espécie de *traição de memória*:

[Mário de Andrade] traía a marca das leituras recentes de história, etnografia, psicologia da criação, folclore, atestava, em vários níveis – dos fatos de linguagem aos fatos de cultura e de psicologia social – , a preocupação com a *diferença* brasileira; mas, sobretudo, desentranhava dos processos de composição do populário um modelo coletivo sobre o qual erigia a sua admirável obra erudita (SOUZA, 2003, p. 29).

Esse “processo heterogêneo e aparentemente indeciso de compor” (SOUZA, 2003, p. 31), baseado no modo de compor da música popular, torna *Macunaíma*

“ruim esquisito”⁷⁶ ao “paladar português”, que sentiria na obra “um travo”⁷⁷. O sabor açucarado e travoso do caju, fruta consumida pelo índio, africano e colonizador, ajusta-se então ao paladar e à estrutura dual do livro.

Se o herói passou seus últimos momentos chupando caju e, assim, o pássaro que escutou suas histórias e depois o homem que sobre os pés de cajueiros nos narrou tudo, pode-se dizer que a cica própria da fruta estava inserido na assimilação da língua de Portugal e das fontes pesquisadas por Mário de Andrade. O tanino ou a cica do caju é, portanto, substância-imagem que se ramifica na língua e na estrutura de *Macunaíma*. Mas o caju, além de alastrar o tanino na língua e na narrativa, pode se constituir como mais um qualificativo do “herói sem nenhum caráter”. Assim, se a imagem do caju é sugestiva do sabor travoso da narrativa, também pode ser tomado como um dos traços do caráter do nosso herói. Segundo a voz popular, o caju é aquele que “nasceu com a cabeça para baixo”. (CASCUDO, 1977, p. 97). É a imagem, portanto, de um homem bobo, presa fácil. Nesse sentido, devemos lembrar que o herói é enganado pelo mascate que lhe vende um bicho com promessa que o mesmo ia fazer “necessidade de prata”. Mas, por outro lado, pela sua esperteza, o herói conseguiu safar-se do Currupira e do Oibê, conquistar Ci, derrotar Piaimã, parecendo nos dizer o tempo todo: “não sou caju, não sou tolo, palerma, abestado” (CASCUDO, 1977, p. 97).

1.2 O travo do caju nas categorias universais

Em *Macunaíma*, obra-síntese do Brasil, “um dos países saídos da colonização”, as categorias artísticas (“históricas”) “plasmadas pela experiência” europeia, “passa[m] a funcionar” “num espaço com travejamento sociológico diferente, diverso mas não alheio, em que aquelas categorias nem se aplicam com propriedade nem podem deixar de se aplicar” (SCHWARZ, 1999, p. 95). A crítica especializada já apontou vários fatores que fazem com que aquelas categorias universais “gir[em] em falso”, embora continuem “referência[s] obrigatória[s]”.

⁷⁶ Expressão de Manuel Bandeira, ao assinalar parte da poesia de Mário de Andrade.

⁷⁷ Assim, diz José de Alencar, no prefácio “Benção paterna”, de *Sonhos d'ouro* (s/d, p. 12-13): “A manga, da primeira vez que a prova, acha-lhe o estrangeiro gosto de terebintina; depois de habituado, regala-se com o sabor delicioso. Assim acontece com os poucos livros realmente brasileiros: o paladar português sente neles um travo; mas se aqui vivem conosco, sob o mesmo clima, atraídos pelos costumes da família e da pátria irmãs, logo ressoam docemente aos ouvidos lusos os nossos idiotismos brasileiros, que dantes lhes destoavam a ponto de os ter em conta de senões”.

(SCHWARZ, 1999, p. 95). Gilda de Mello e Souza, em *O tupi e o alaúde*, mostrou que o arranjo dual, ambíguo das estruturas formais da obra, cuja composição é análoga ao modo de compor popular, corrói o modelo europeu. A partir do estudo de Carlos Eduardo Ornelas Berriel, *Dimensões de Macunaíma: filosofia, gênero e época*, depreende-se que a obra de Mário de Andrade opera continuamente no vacilo entre o modelo de civilização telúrica e o modelo de civilização européia, entre o romance folclórico e o romance moderno, entre o Mato e a Cidade, entre o Brasil da lavoura cafeeira e o Brasil moderno de nascente indústria e urbanização.

Mário de Andrade parece ter herdado o estilo enumerativo não somente dos viajantes europeus e dos cantadores do Nordeste, como também de Gregório de Matos e de Rabelais. Além disso, ele se encontra próximo, em alguns aspectos, da “enumeração caótica” de Whitman. Mas em *Macunaíma*, as enumerações se diferenciam da “desordem” da poesia moderna já que, em sua maioria, são “conjuntivas”. Ou seja, com exceção de uma ou outra⁷⁸, os itens citados fazem parte de um mesmo campo semântico. (FIGUEIREDO, 2006, p. 92). Neste sentido, além do estilo caótico da poesia moderna, outras formas de representação próprias da tradição ocidental parecem sofrer na rapsódia de Mário de Andrade mudanças, modificações radicais e até revisão crítica. Podemos citar, entre outras, a “razão edênica” do processo descritivo dos navegadores cristãos e o modelo fabular descrito por Propp.

Essa “devoração” crítica das formas de tradição européia apresenta na rapsódia um impasse.⁷⁹ Segundo Gilda de Mello e Sousa, a narrativa das peripécias de Macunaíma não chegam a uma possível fusão entre as formas acabadas de

⁷⁸ A enumeração de alimentos, degustadas pela velha Ceiuçi, mistura frutos do mar, caças, pescas, bebida com tecido e perfume: “Macunaíma de medo já atirou cem que viraram em muitas perdizes lagostas robalos vidros-de-perfume e caviar. A velha gulosa engoliu tudo e pediu mais. Então Macunaíma atirou um conto de réis por debaixo da porta. O conto virou em mais lagostas coelhos pacas champanha rendas cogumelos rãs e a velha comendo e pedindo mais”. (M, p. 134).

⁷⁹ A dualidade ou a estrutura travosa de *Macunaíma* está figurada até mesmo no menu das personagens, cuja digestão se dá entre alimentos do Mato e da Cidade, do local e do estrangeiro, do artesanal e do pré-industrial. O herói come muitas frutas tropicais, macaxeira cozida, bode assado, carimã com peixe, paçoca de viado, milho, caças, pescas. A rusticidade alimentar está também nas bebidas, no licor de butiá, na caçuma, e no cachiri. Do jantar preparado por Piaimã o herói faminto, comeu desde o tacacá com tucupí, polenta, jacarezada a bombons Falchi, biscoitos e sopa “feita com um paulista” e bebeu desde o extrato de jenipapo ao “Puro de Ica”, comprado em Iquitos. O gosto gastronômico diário, tipicamente italiano, da casa de Venceslau Pietro Pietra é marcado pela polenta cozida todas as tardes e o macarrão com molho e queijo. Na “Carta pras Icamíabas”, Macunaíma escreve que compra “repuxos brasonados de champagne, e uns monstros comestíveis” que “vulgarmente dão o nome de lagostas” – “locustas”, diz depois. Na Carta, momento em que o herói assume a narração da obra, os alimentos são tratados por ele “em tom solene, épico, ilustrado, com floreios de estilo” (FONSECA, 1997, p. 332). Ao que tudo indica, o herói saboreou junto às donas, esses alimentos grã-finos que pela grafia são, como elas, de origem estrangeira.

tradição européia e as do “mundo inacabado e imaturo” do qual faz parte *Macunaíma* e o Brasil (HOLANDA, 1994, p. 24). A forma narrativa de *Macunaíma* mantém “uma tensão sem síntese” entre esses dois universos culturais historicamente distanciados. Pode dessa maneira o gosto de caju, uma das frutas “traíçoeiras do mato”, ter-se infiltrado na forma de composição da narrativa? Seria capaz esse sabor travoso de corroer ou problematizar o “paladar” dos valores ocidentais? A “motivação” “lúdica e estética” da obra, interpenetrada com a sua “motivação” “histórica e ideológica” (BOSI, 1988, p. 128) parecem estar atravessadas pelo sabor travoso do caju. As palavras de Bosi (1988, p. 134) confirmam esse gosto áspero e agriçoso da narrativa:

o fundo acre da sátira se disfarça e se atenua em meio a brincadeiras de linguagem e de construção. Se o lastro “negativo” não fosse contrabalanceado pela adesão lúdica e simpática à mente selvagem, o sentido último de *Macunaíma* se cifraria na mais cáustica das acusações já movidas às mitologias do caráter brasileiro.

Vimos que, no “Epílogo”, ouvindo as histórias contadas pelo aruaí, o homem estava possivelmente acocorado num cajueiro: “*Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente*” (M, p. 214) Se o homem estava sobre as folhas do cajueiro, vale saber que elas

são egrégias, largas, fastigiadas no pedículo, redondas na parte anterior, dotadas de nervo e veias salientes; ou simples, ovais, coriáceas, de cor verde-amarelada; ou ainda alternadas, pecioladas, ovadas, obtusas, subconvexas, onduladas, simples, glabras e salientes, reticulado-nervadas nas duas páginas, róseas enquanto novas (MOTA, 1982, p. 48).

Mauro Mota mostra que as folhas do cajueiro apresentam uma variação muito grande de cor, forma e espessura. Talvez a diferença de cor, numa escala que vai do verde, passando pelo amarelo, até o róseo, seja para ele o aspecto mais importante. O estudioso pernambucano também observa que, dos “brotos à maturidade” as folhas seduzem à primeira vista e que, antes de ter a coloração adulta, parecem “intocáveis, flutuantes, dançarinas”. (MOTA, 1982, p. 48). Mas uma qualidade é mais visível: a “resistência”, o tanino. Mauro Mota diz que as folhas do

cajueiro são tão fortes que têm “resistência inclusive para agüentar o peso de tanto adjetivo”, referindo-se ironicamente à sua belíssima descrição das folhas do cajueiro.

A cena do “Epílogo” em que o homem ouve o aruaí “*em riba destas folhas*” taninosas para depois “botar a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma” pode estar parodicamente relacionada às imagens da nacionalidade, como a do sabiá cantando na palmeira, cultivadas pela poesia brasileira. As folhas do cajueiro parecem formar um espaço-lugar propício para ouvir-contar as histórias do herói da nossa gente. Se essas folhas são duras, ásperas, “dotadas de nervo e veias salientes” podemos considerá-las então símbolos de resistência ao esquecimento, à perda da nossa identidade cultural. Nos galhos do cajueiro, o discurso do narrador, recusando-se a submeter-se totalmente às culturas estrangeiradas, mantém a tensão de uma sempre adiada fusão ou de uma síntese nunca alcançada entre as imagens de tradição européia e as do mundo de *Macunaíma*, do Brasil.

Lembremos que a experiência cultural brasileira divide opiniões. Certas abordagens parecem contagiadas pelo gosto travoso, por vezes, adstringente do caju; e outras, pela suculência e o doce sabor da fruta. Assim, para alguns, quando a nossa vida cultural é “tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político”, a “eventual originalidade, bem como a falta dela, são elementos entre outros”. (SCHWARZ, 1987, p. 48). Para outros, é preciso considerar a “dinâmica adaptativa e apropriadora” (WISNIK, 2003, p. 54) da cultura nacional, ou a sua capacidade “de transformar o elemento cultural estrangeiro em natureza mui nossa”. (WISNIK, 2003, p. 43-44).

2. Macunaíma, o caju e o Bumba-meu-boi

Segundo Gilda de Mello e Souza (2003, p. 12), para compor *Macunaíma* Mário de Andrade “não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular”, sendo uma delas “o princípio rapsódico da *suíte* – cujo exemplo popular mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do *Bumba-meu-boi*”. A *suíte*, “característica das danças populares” como a do Bumba-meu-boi, “é um dos processos mais antigos de composição”, um “processo de construir recheando o núcleo básico de temas subsidiários, de unir num todo mais complexo, várias peças

de forma e caráter distintos”. (SOUZA, 2003, p. 13-16). Quais seriam, no caso da rapsódia, essas várias peças textuais de estrutura e caráter distintos que preenchem o núcleo básico ? Nas palavras de Gilda de Mello e Souza o material utilizado pelo autor na construção da narrativa

testemunha a mesma mistura étnica da música popular, apresentando uma grande variedade de elementos, provenientes de fontes as mais diversas: aos traços *indígenas* retirados de Koch-Grünberg, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu e outros, vemos se acrescentarem ao núcleo central narrativas e cerimônias de origem *africana*, evocações de canções de roda *ibéricas*, tradições *portuguesas*, contos já tipicamente brasileiros etc. A esse material, já em si híbrido, juntam-se as peças mais heteróclitas: anedotas tradicionais da história do Brasil; incidentes pitorescos presenciados pelo autor; episódios de sua biografia pessoal; transcrições textuais dos etnógrafos, dos cronistas coloniais; frases célebres de personalidades históricas ou eminentes; fatos da língua, como modismos, locuções, fórmulas sintáticas; processos mnemônicos populares, como associações de idéias e de imagens; ou processos retóricos, como as enumerações exaustivas [...] (SOUZA, 2003, p. 15).

O caju, um dos pequenos motes que recheiam o núcleo básico de *Macunaíma* – a perda e a busca da pedra muiiraquitã – está descrito nas obras dos padres cronistas e viajantes coloniais; nos manuais de medicina popular, nos cantos populares, dentre os quais o Bumba-meu-boi⁸⁰, a Dança do Lelê; na pintura de Albert Eckhout e de Debret, na poesia e romance da tradição brasileira, nas anedotas ou locuções clássicas da história do país. Está também citado na obra-guia do etnógrafo Koch-Grünberg e ainda nas cartas, escritos pessoais e no *Turista aprendiz* de Mário de Andrade.

Entretanto, Mário de Andrade “em vez de recortar com neutralidade” os fragmentos ou “entrechos originais” lidos e pesquisados como uma das representações do passado e do todo brasileiro, “atuou sobre eles”, quase sempre decompondo-os (SOUZA, 2003, p. 10). Desse modo, ao deslocar algumas formas simbólicas da cultura popular e primitiva, “rompendo a [...] inteligibilidade inicial para, em seguida, insuflar sentido diverso no agenciamento novo” (SOUZA, 2003, p. 10), Mário de Andrade confere ao caju, uma das frutas mais brasileiras, um significado

⁸⁰ Sílvio Romero, em *Folclore Brasileiro 1 Cantos populares do Brasil* (1954, p. 423, 427), documenta versinhos populares em que figura o caju, como o “Cajueiro pequenino” (Sergipe), de Juvenal Galeno (1836-1931): “Cajueiro pequenino/Carregadinho de flor;/Eu também sou pequenino/Carregadinho de amor.// Acompanhado somente/Da brisa pelo rumor, Cajueiro pequenino,/Carregadinho de flor”. O outro, sem autoria, diz-se assim: “Tenho meu caju maduro” (Sergipe): “Tenho meu caju maduro/Róido dos passarinhos;/Quem é dono dos afetos,/Também seja dos carinhos. [...]”.

amplo, paradoxal e capaz de acompanhar o percurso instável de Macunaíma. Seguindo o raciocínio da autora de *O tupi e o alaúde*, podemos observar que, por estarem compostas de modo análogo ao do cantador popular, as seqüências narrativas em torno dos cajueiros podem ser um dos inumeráveis episódios, uma das “linhas laterais” que alargam e ofuscam ordenadamente a “linha principal” ou a “cena nuclear” da rapsódia. As seqüências em torno dos cajueiros, e de outras árvores, mais do que ornar “a ação principal”, “fornecem novos elementos para compreensão geral do enredo.” (SOUZA, 2003, p. 31). O caju succulento, mas travoso, perpassa não só a língua, as páginas e as categorias universais da obra, como também a estrutura rapsódica entranhada de nacionalidade, aliás, associada por Gilda de Mello e Souza (2003, p. 16-17) à estrutura do Bumba-meu-boi, bailado que, podemos dizer, gira em torno do caju e do algodão.

De acordo com Gilda de Mello e Sousa, a estrutura de *Macunaíma* se assemelha à estrutura do Bumba-meu-boi, um dos exemplos de *suíte*. É interessante observar que figuras, melodias e cenas do bailado popular estão presentes na forma da obra, como na cena musical da origem do próprio bailado, em que o boi, o caju e o algodão aparecem. Trechos do capítulo “Bumba-meu-boi, Rio Grande do Norte”, de *Danças dramáticas do Brasil*, de Mário de Andrade (2002, p. 563), são, em certa medida, recriados brevemente na rapsódia, mais especificamente no capítulo XVI. No Bumba-meu-boi real, entretanto, pessoas se travestem de bichos, de boi: a “cabeça é uma caveira de boi, chifruda. Corpo armação coberta de pano com desenhos, figuras geométricas no geral. Em vermelho. Na cabeça uma estrela pintada. O homem debaixo da armação olha por buraco no pescoço do boi.” (ANDRADE, 2002, p. 565). Essa indumentária aparece na rapsódia apenas em estágio inicial de feitura: são os próprios bichos que representam o bailado. Mário elimina a máscara, a *persona*, para integrar o boi e os urubus não somente como figuras do bailado, mas também como elementos atuantes da narrativa.

O boi, o “bicho nacional por excelência”, no dizer de Mário de Andrade (apud SOUZA, 2003, p. 17) é o animal que abre a cena do episódio em que o herói faminto e com maleita, estava nas paragens da Paraíba fugindo da sombra do irmão Jiguê. De repente, ele “deu um trompaço” num boi que estava dormindo. Era o “boi malabar chamado Espácio que viera do Piauí”. O boi assustado “saiu numa galopada louca” “e lá foi cego manadeiro abaixo”. O esperto Macunaíma se

escondeu: “quebrou por uma picada sem jeito e se amoitou por debaixo dum mucumuco”. A sombra, ouvindo o barulho do “marruá galopeando”, “imaginou que era Macunaíma, foi atrás” e “fez poleiro no costado dele” (do boi). Nesse momento, é como se o herói camuflado por “debaixo” da planta (“mucumuco”) estivesse sob a armação do boi. Ele parece assumir então o mesmo lugar ocupado por um ator popular - um mulato ou um “negro metido debaixo de uma baeta”, segundo Hermilo Borba Filho (1966, p. 18) - que imitava todos os movimentos do animal. Há, portanto, uma relação de semelhança e igualdade entre duas figuras representativas do Brasil: o boi e o “herói de nossa gente”.

Porém, depois de a sombra de Jiguê se juntar ao boi, ela começa a cantar as melodias do bailado. A sombra equivale às figuras populares que cantam, sapateiam e dançam durante o festejo e que são chamadas de “Gracioso ou Mestre”, de Mateus e Birico e também de “A pastorinha”, a dona do boi. Os versos do Bumba-meu-boi que aparecem na rapsódia foram colhidos, como destaca Cavalcanti Proença (1978, p. 226), por Mário de Andrade, em suas viagens pelo norte e nordeste. São versos que giram em torno da morte, despedida do boi. Desde a primeira melodia a sombra canta anunciando o adeus do boi:

Meu boi bonito
Boi Alegria,
Dá um adeus
Pra toda a família [...]
(M, p. 195).

O boi marruá, conforme figurado na rapsódia, aparece fraco. Logo avista “um laranjal⁸¹ cheio de sombra com a galinhada ciscando por baixo”. “Era sinal de morte... A sombra desenganada cantava agora”:

Meu boi bonito
Boi Desenganado,
Dá um adeus
Até para o ano [...]
(M, p. 195).

Como o boi nunca mais pôde comer porque a “sombra engolia tudo antes”, ele foi “ficando jururu ficando jururu magruço e lerdo”. “No outro dia o marruá estava morto” (M, 195). No folguedo, anotado no Rio Grande do Norte por Mário de

⁸¹ Esse é a única cena em que a laranja aparece na obra. A laranja é rica em vitamina C como o caju, porém enquanto ele é originário do Brasil, ela é originária do sudeste da Ásia (CORRÊIA, 1984, p. 619).

Andrade, (2002, p. 627), são Mateus e Birico que matam o boi. No trecho de *Macunaíma* a gigante, a pastorinha, os urubus e, sobretudo, a figura de Manuel da Lapa aparecem cantando e dançando. Depois que a sombra canta para confortar a gigante, que chorosa pela morte do boi, “saudou o conhecido” Manuel da Lapa, “carregado de folha de cajueiro e de rama de algodão”. A saudação para o conhecido foi:

Seu Manué que vem do Açu,
Seu Manué que vem do Açu,
Vem carregadinho de folha de caju!

Seu Manué que vem do sertão,
Seu Manué que vem do sertão,
Vem carregadinho de rama de algodão!
(M, p. 197).⁸²

Manuel da Lapa agradece a cortesia dançando “um sapateado”. Em *Danças dramáticas do Brasil*, Mário de Andrade (2002, p. 607) em relação a Manuel da Lapa, diz: “Sapateado muito rápido. No meio da frase musical, ajoelha-se e de cócoras, roda o tronco fazendo circunferências”. Logo, Manuel da Lapa, figura tradicional da dança Bumba-meu-boi, em *Macunaíma*, “muito concho”, “cobriu o cadáver com a folha de caju e a rama de algodão”, dois vegetais destaques dos versos exclamativos. Caju, algodão e o boi, três emblemas nacionais reiterados na música, na cena do Bumba-meu-boi dentro de *Macunaíma*.

Os dois vegetais, a serviço do boi⁸³, não podem ser matérias-primas simbólicas para tecelagem do pano, túnica colorida que cobre a armação do boi no bailado? Os filamentos compridos e tênues que cercam a semente do algodão, a penugem ou lanugem que cobre as folhas do algodão são entrelaçados com os ramos de caju, cujas folhas gráceis e resistentes (novas e crescidas, imaginamos) variam a cor entre rosa, verde, amarelo e roxo. Nesse processo, a substância química tanífera, espalhada nas partes do cajueiro liga as cores das suas folhas às fibras de algodão, seu sumo põe nódoa nelas, mancha que nunca se tira.

⁸² Assim registrou Mário de Andrade, em *Danças dramáticas do Brasil* (2002, p. 608), em estrofes duplas, sendo apenas a última com três versos: “Seu Manué que vem do Assú, (bis)/Vem carregadinho de fôia de caju! (bis)//Seu Manué que vem do sêrtão, (bis)/Vem carregadinho de rama de algudão! (bis)//Seu Manué que vem da Ribêra, (bis)/Ele é casado cum sua facêra. (bis)//Seu Manué que mora na Lapa, (bis)/Ele é casado, tem sua mulata (bis)//Quando êle bebe que fica chulado, (bis)/Carrega em baxo, meu bem, bem por baxo, (bis)/Dá vorta no meio, barrabo, Sinhá!”.

⁸³ No Nordeste, “as folhas e ramos do algodoeiro servem de forragem para o gado na época de seca do ano”, segundo João Roberto Viana Côrrea (1989, p. 8) que cita Beltrão (1985).

A insinuação dos vegetais, da folhagem de caju e algodão, sendo transformados em traje do boi (assim traje do “herói de nossa gente”, do Brasil) através da tecelagem manual, no tear, pode ser prenúncio, metáfora do tipo de tessitura do livro. No último parágrafo do “Epílogo” deparamos com o homem rústico, hipoteticamente sobre as folhas taninosas dos cajueiros, cantando, tecendo, parodiando, traindo leituras, palavras. A simulação da construção da baeta (ou da mortalha) do boi simulando a construção do texto rapsódico é parte da grande cena da dança do Bumba-meu-boi, folguedo de origem híbrida, mescla euro-afro-indígena⁸⁴, o próprio *Macunaíma*, herói miscigenado, o Brasil. A simbologia do “Boi” ligada ao “reflorescimento”, ao “tempo fecundo” – e daí se entende a importância das duas plantas cobrindo o seu corpo – pode revelar essa vitalidade da cultura popular brasileira formalizada na rapsódia (ANDRADE apud LOPEZ, 2003, p. 128). Recordemos, mais uma vez, que a dança do Bumba-meu-boi e o próprio *Macunaíma*, ambos contendo traços ou raízes estrangeiras, são, para José Miguel Wisnik, fenômeno positivo: decantação ou reinvenção “mui nossa”. Mas Roberto Schwarz, atento à relação entre o estético e o político, acredita que a experiência da imitação ou da cópia na construção da cultura nacional é fato e não algo inexistente.

Na cena do boi e do folguedo Bumba-meu-boi, no final do capítulo XVI, há também o prenúncio do triste e mítico fim de *Macunaíma*. Nos termos de Gilda de Mello e Souza, Mário de Andrade,

ao interromper a narrativa para descrever minuciosamente o episódio culminante da dança dramática, estava usando-o como metáfora, como um grande sinal premonitório do desenlace dramático que se preparava. A morte e ressurreição do boi era como a antecipação do sacrifício do herói, que logo mais seria destruído neste mundo, para em seguida ressurgir no céu em forma de estrela (SOUZA, 2003, p. 18).

O despedaçamento de *Macunaíma* no lagoão (“sem perna direita, sem os dedões sem os cocos-da-Baía, sem orelhas sem nariz sem nenhum dos seus tesouros” (M, p. 206)) remete ao esquartejamento das partes do corpo do boi – pois em algumas versões, o boi, antes da ressurreição é morto e repartido em testamento. A morte, o despedaçamento e a ressurreição do boi (de *Macunaíma*),

⁸⁴ Segundo Telê Ancona Lopez (1972, p. 130), Mário de Andrade considera as origens do Bumba-meu-boi “como criação do mestiço e conseqüentemente um produto folcloricamente híbrido, possuidor de elementos europeus, negros e indígenas”.

entretanto, é ritual mítico, momento de plenitude que revela comunhão do homem com as forças da natureza (LOPEZ, 1972, p. 129).

Neste sentido, é surpreendente a coincidência dos acontecimentos nos dois últimos capítulos do livro, referentes à origem do Bumba-meu-boi e a presença dos cajueiros em época de frutificação. A época final da floração (novembro) e fase de frutificação dos cajueiros (dezembro e janeiro) coincide com a época de exibição do Bumba-meu-boi, no Nordeste, em “meados de novembro à noite de Reis, 6 de janeiro, pertencendo ao ciclo do Natal.” (CASCUDO, 1988, p. 150). O Bumba-meu-boi, o boi como “símbolo” dionisíaco “do reflorescimento e do tempo fecundo”, seja no Norte, celebrado em “dia de São João”, seja no Nordeste, celebrado em “época de Natal”, coincide com a fase úbere dessas regiões: a celebração do Boi no Norte vem

justamente em junho, tempo de inverno, tempo de cheia nos rios, tempo de menos febre, mais facilidade na vegetação ao passo que no Nordeste está também quando chega o que por lá chamam de “inverno”, tempo de Natal, tempo de águas, tempo de reflorescimento, e de muito mais facilidade (ANDRADE apud LOPEZ, 1972, p. 128).

O episódio do Bumba-meu-boi, no final do capítulo XVI, e os cajueiros em data de frutificação, no início do capítulo XVII, portanto, pontuam dois prenúncios: o “desenlace dramático” do herói culminando com seu esquartejamento, logo sua despedida rumo ao céu e o desenlace produtivo e fértil do reflorescimento dos causos de Macunaíma em matéria textual.

Vale acrescentar que a menção dos cajueiros do começo do capítulo XVII, como um dos elementos que ajudam a fechar o ciclo de Macunaíma na terra, calham com a parte final do folguedo do Lelê, realizado muitas das vezes em dias de santos importantes⁸⁵, no Maranhão.⁸⁶ Na última coreografia dançada ao amanhecer, os cantadores que fazem improvisação constante saúdam os participantes (“brincantes”), músicos e dono da casa. Essa parte intitula-se *Cajueiro*⁸⁷:

⁸⁵ A dança do Lelê é também chamada de Péla-Porco ou Péla. “Em São Simão, é realizada a festa da Nossa Senhora da Conceição”, 8 ou 13 de dezembro, “em que a dança do Lelê é um dos pontos altos” (FERRETTI et al., 1978, p. 7).

⁸⁶ A dança popular de passos complicados que reúne cantadores e músicos do violão, do cavaquinho, dos pandeiros, da rabeca, das castanholas e do pífano, tradicionalmente no Brasil desde meados do século XIX, é realizada por pessoas humildes da periferia de cidades como Rosário e, por artesãos, lavradores de algodão e demais gêneros, muitas das vezes descendentes de antigos escravos da região (FERRETTI et al., 1978, p. 7, 13, 19).

⁸⁷ Assim explica Domingos Vieira Filho em *Folclore brasileiro: Maranhão* (1977, p. 19): “O *Cajueiro*, última parte da dança e, também, da festa, é dançado ao amanhecer. Durante esta parte, os brincantes saúdam os músicos,

Por cima das cinco e meia
o Cajueiro chegô
eu sou filho do meu pai
sou neto do meu avô.

[...]

Adeus, ó dona de casa
digo adeus e já me vou
vou correndo mundo afora, rapaz
Santo Antonio por protetô
(FERRETTI et al., 1978, p. 19).

O adeus da Dança do Lelê, o adeus entoado nas melodias do Bumba-meu-boi, configurado no final do capítulo XVI, antecipa o adeus do herói, adeus triste, ainda que sublime. Logo, os cajueiros em fase frutífera, no início do capítulo XVII, antecipam a despedida do herói.

2.1 Ritmo unificador: o boi, o caju, o algodão

No episódio do Bumba-meu-boi da rapsódia, os cajueiros foram deslocados da paisagem natural para o universo da cultura popular. O boi, os cajus e o algodão são símbolos agregadores do país. Mário de Andrade, numa de suas anotações para o Prefácio de *Macunaíma*, explica porque um dos seus “interesses”, no livro, foi “desrespeitar a geografia e a fauna e flora geográficas”: “assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como *entidade homogênea* = um conceito étnico nacional e geográfico”. (ANDRADE, 2008, p. 220, grifo nosso)

O boi que “encontra a sua maior evidenciação social como expressão artística” (LOPEZ, 1972, p. 127), para Mário de Andrade, mais do que representação histórica da “civilização nacional”, mais do que “pastoreios” e mais do que “precisão de carne alimentar”, representa um povo, traduz “o inconsciente coletivo” (apud LOPEZ, 1972, p. 132). Com isso,

o Bumba representa porventura a mais bela noção crítica de nosso fenômeno nacional, tirada inconscientemente pelo povo brasileiro. Unidade de língua, unidade de religião, várias são as razões inventadas para designar esse fenômeno absurdo que é a unidade

o dono da casa e as pessoas presentes. No final do *Cajueiro*, desenvolvem coreografia bastante variada, sendo essas evoluções denominadas de juntar castanha e entregar o caju”.

brasileira. Talvez fosse mais razoável indicar a unidade do boi. O boi é realmente o principal elemento unificador do Brasil. (apud LOPEZ, 1972, p. 132)

Diríamos que em *Macunaíma* não só o boi mas também outros símbolos e núcleos temáticos funcionam como “elemento unificador do Brasil”. Numa mesma árvore (Dzalaúra-legue) acumulam-se as frutas de todas regiões, dentre elas o caju mostrando que, na rapsódia, a “geografia, fauna e flora” do país são “lendárias”, emancipadas “das contingências regionais” (SOUZA, 2003, p. 32). O caju, talvez o “fruto mais brasileiro de todos” (MOTA, 1982, p. 44), relido como arco unificador por Mário de Andrade, é figurado ora sob o prisma da natureza abundante, ora da pobreza social.⁸⁸ A imagem do caju aparece na rapsódia como um traço integrador das regiões do Brasil, país de “corpo expandongado, mal costurado”⁸⁹. Pela sua ampla simbologia, a fruta aponta uma linha que atravessa diferentes sujeitos e contextos da nossa história. E, como parte do refrão do Bumba-meu-boi, ela está incorporada no ritmo musical do país.

Vimos portanto, que em *Macunaíma* o cajueiro, o caju, o cajuí foram representados ou referidos:

- 1º) como objeto de exaltação dos viajantes europeus nos séculos XVI e XVII.
- 2º) como alimento e remédio para o índio, o colono e o escravo.
- 3º) como imagem representativa do Brasil ao mesmo tempo abundante e miserável.
- 4º) como elemento musical e coreográfico do Bumba-meu-boi.

Essa importância histórico-cultural pode ser percebida portanto nas passagens da rapsódia em que há uma figuração ou, ao menos, uma referência ao cajueiro ou ao caju. Nesse sentido, na cena do Bumba-meu-boi, a “folhagem” do cajueiro sob o corpo do boi não é elemento acessório ou meramente coreográfico da dança: ela está carregada do peso histórico com que Mário de Andrade projetou a imagem do cajueiro, do caju e do cajuí em sua obra.

A folhagem do algodão, que também cobre o corpo do boi, é outra planta-metáfora da rapsódia. Podemos dizer que, pelo seu valor histórico, o algodão é uma das referências mais significativas na interpretação da narrativa. Por exemplo,

⁸⁸ A expressão de Mário de Andrade, destacada por Gilda de Mello e Souza (2003, p. 34), ocorre no ensaio “Castro Alves”, parte de *Os aspectos da literatura brasileira* (2002, p. 136, 137): “para se realizar o fenômeno da ‘poesia’ tudo está em conservar às palavras a sua fluidez”.

⁸⁹ A expressão é de Mário de Andrade, nos seus escritos destinados a composição da *Gramatiquinha* (PINTO, 1990, p. 321).

1º) No mato-virgem, a índia Iriqui estava envolvida em “manto de algodão listrado com preto de acariúba e verde de tatajuba” (**M**, p. 21). O algodão como vestimenta, tecido que cobre o corpo de Iriqui é resgate do Brasil arcaico, pois os indígenas na época do descobrimento, segundo viajantes europeus como Jean de Lery, convertiam suas fibras e fios em redes, ornatos e tecidos rudimentares (HOEHNE, 1937, p. 90, 105, 139).⁹⁰

2º) No espaço urbano paulista, o herói faz uso do “siridó”. Para ele, essa espécie de “algodão proveniente da região nordestina do mesmo nome” (PROENÇA, 1978, p. 298), é uma das formas de dinheiro (**M**, p. 51). O secular algodão alcançou projeção nacional e até mesmo internacional em vários tempos do desenvolvimento econômico do país: nos séculos XVIII e XIX, o agrário Nordeste era o seu maior centro de produção e exportação (SILVA, 1980, p. 28-38) e no, século XX com a crise cafeeira paulista, tornou a grande aposta, “o produto de maior potencialidade”. (DANTAS, 1930, p. 9).⁹¹

3º) O gigante, de origem italiana, habitante de São Paulo, estava enrolado em “ramas de algodão” (**M**, p.113). A cena parece evocar o setor industrial têxtil, personificado pelo imigrante de mesma nacionalidade de Venceslau Pietro Pietra. Christovam Bezerra Dantas (1930, p. 9)⁹², em 1930, explica que “o secundário algodão é o único produto brasileiro que, ao aspecto agrícola, alia o aspecto indústria. É sobre o algodão que assentam as bases do industrialismo”.

4º) Pedra, cidade nordestina onde morou o grande empreendedor Delmiro Gouveia, por alguns instantes foi solução de morada para Macunaíma que não

⁹⁰ *Botânica e agricultura no Brasil no século XVI*, de F. C. Hoehne é obra presente na biblioteca de Mário de Andrade. Jacques Boulanger (apud SILVA 1980, p. 27), explica que no momento da descoberta do Brasil, os índios Tupis, do litoral, Omaguas da região amazônica, Cariris do Sertão e Parecis do Mato Grosso, arrancavam com as mãos as fibras das sementes. As sementes eram consumidas depois de cozidas e esmagadas e as fibras serviam para fabricação de fios, redes e de uma espécie de saco, aberto nas duas extremidades que era utilizada como camisa.

⁹¹ A lavoura de algodão “se não salvou o Brasil, o que seria difícil, por que a lacuna que o café ia deixando era grande demais, ajudou-o pelo menos a sustentar, sem maiores e mais lamentáveis consequências uma de suas fases mais dramáticas e mais sérias, não só fornecendo cambiais abundantes ao comércio importador, como também aliviando toda uma região do país das situações desastrosas que teriam advindo caso não tivéssemos podido contar com essa exportação liberal e com a entrada desse dinheiro novo em nossa circulação” (DANTAS, 1930, p. 32)

⁹² O livro de 1930, intitulado *O algodão na economia nacional*, foi publicado pelo Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. O mesmo é resultado do discurso do Deputado Federal Christovam Bezerra Dantas e se encontra na biblioteca de Mário de Andrade – autografado na data de 14-01-1931. No mesmo, sabemos que Dantas era engenheiro agrônomo; ex-secretário geral do governo do Estado do Rio Grande do Norte; ex-diretor da Estação experimental do serviço do algodão, em Piracicaba, no Estado de São Paulo, com estudos especializados na América do Norte e no Egito e membro do Conselho superior Técnico da Sociedade Brasileira de Agronomia.

achava “mais graça nesta terra” (M, p. 208). Delmiro, o “grande cearense”⁹³, em 1914, construiu lá uma Companhia Agro-Fábrica (SILVA, 1980, p. 41-42). O algodão, na verdade, “radicou o nordestino a terra evitando assim o êxodo de uma população numerosa” (DANTAS, 1930, p. 9).

5º) O “cabeceiro de algodão” transforma-se em larva, em “praga-rosada” (M, p. 63, 64). É evidente nessa passagem a fase de declínio da lavoura no país, por volta de 1930, sendo “o algodão” uma das “vítimas da negligência do preparo, da praga”, segundo Paulo Prado (1997, p. 202).

6º) o produto agrícola ganha homenagem no refrão musical do Bumba-meu-boi recriado em *Macunaíma*: “Seu Manué que vem do sertão,/Seu Manué que vem do sertão,/Vem carregadinho de rama de algodão! (M, p. 197). Afinal, o algodão é base de sobrevivência do povo, sobretudo do norte e nordeste.

Não por acaso, as folhagens de caju e algodão estão sobre o corpo do boi morto: o algodão, tal como o caju, forma (t)rama unificadora das diferentes regiões do país e dos diversos tempos da nossa história. Neste sentido, se há uma identificação entre o caju, o algodão e o boi – o animal simbólico do Brasil - é por que todas essas três imagens funcionam literariamente como elementos identitários, ou conjuntivos, tanto na sequência narrativa como na configuração de *Macunaíma*, “o herói simbólico da nacionalidade”. (SOUZA, 2003, p. 18).

3. Notas conclusivas

Em *Iracema*, como em *Macunaíma*, a variedade da fauna e flora brasileiras contribui para delinear as personagens. Na obra de José de Alencar a natureza,

se constrói inteiramente como um encadeamento de ‘metáforas naturais’, de tal modo que nem percebemos não se tratar de flagrantes dos lugares: a ostentação da exterioridade é transfigurada nas personagens, serve para moldá-las e esculpi-las. O melhor exemplo é a própria Iracema, com seus lábios de mel, cabelos mais negros que a asa da graúna e talhe de palmeira (GALVÃO, 2008, p. 6).

⁹³ Mário de Andrade escreveu “O grande cearense”. In: ANDRADE, Mário de. **Os filhos da Candinha**. São Paulo: Martins, 1963. (Obras completas, XV).

A natureza em *Iracema* é representada por “um estilo literário refinado, ainda quando se entretete de palavras ou metáforas vertidas livremente do tupi.” (BOSI, 1988, p. 132). Já, em *Macunaíma*, percebe-se um modo “extremamente livre de assumir a linguagem oral na escrita”. (BOSI, 1988, p. 132). Nas duas narrativas a imagem do cajueiro é bastante significativa. Entretanto, na rapsódia, as árvores e as frutas mantêm uma relação bastante diferente com a trama. O aspecto mais evidente é que o cajueiro em *Iracema* é regionalizado, está nas “praias do Ceará” e os cajueiros da rapsódia são “desgeograficados”. O autor de *Macunaíma* consegue reunir numa mesma cena regiões, territórios, sujeitos, costumes, tempos diversos do presente/passado nacional. Na obra modernista, os elementos do espaço narrativo, distantes do “localismo” característico do estilo romântico, é parte de sua ambigüidade estrutural.

Em *Iracema*, ponto alto do indianismo, a simbologia do cajueiro aparece de modo bastante significativo no final do capítulo XXII:

Discorreram os amigos pelas floridas encostas até que as sombras da montanha se estenderam pelo vale. Tornaram então ao lugar onde tinham deixado o Maranguab. O velho ainda lá estava na mesma atitude, com a cabeça derrubada ao peito e os joelhos encostados à frente. As formigas subiam-lhe pelo corpo; e o tuins adejavam em torno e pousavam-lhe na calva. Poti pôs a mão no crânio do ancião e conheceu que era finado; o guerreiro morreria de velhice. Então o chefe pitiguara entoou o canto de morte; e foi à cabana buscar o camocim que transbordava com as castanhas do caju. Martim contou cinco vezes cinco mãos (ALENCAR, 1979, p. 55).

O corpo de Maranguab, que Poti e Martim encontram curvado sobre si mesmo e invadido pelos insetos, parece estar nesse momento reintegrado à natureza. Depois de entoar o canto de morte, Poti retira as castanhas de caju do camocim. As castanhas que indicam cada ano vivido,⁹⁴ haviam sido guardadas pelo velho guerreiro pitiguara no camocim, vaso onde encerravam os corpos dos mortos e que lhes servia de túmulo. Percebe-se, em Alencar, a tentativa de resgatar literariamente o valor metafórico atribuído pela cultura indígena à fruta do cajueiro. O romancista procura mostrar a unidade indissolúvel, tanto em vida como em morte,

⁹⁴ Os índios, em cada ano, na fase única da frutificação do cajueiro, “guardavam uma castanha (acaju itimaboera ou itimbiera). Esse processo designavam de *acaju roig*. Tantas castanhas, tantos anos já vividos. Daí a sinonímia vulgarizada: caju, ano” (MOTA, 1982, p. 117).

entre o homem e a natureza: as castanhas do caju, a posição do corpo, a invasão dos insetos e o final silencioso de Maranguab.

A integração entre o homem e a natureza também pode ser percebido na cena de *Macunaíma* em que o herói “amarrou a rede nos dois cajueiros frondejando e não saiu mais dela por muitos dias dormindo caceteado e comendo caju” (M, p. 201). Debaixo dos dois cajueiros-amigos ele “passava os dias enfarado e se distraía fazendo o pássaro repetir na fala da tribo os casos que tinham sucedido pro herói desde a infância” (M, p. 201). Outra função narrativa desses cajueiros, portanto, é anteceder o final do herói que havia decidido ir para o céu: “ia ser brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação”. Como o velho Maranguab, Macunaíma, transformado na Ursa Maior, torna a fazer parte do movimento cíclico do mundo natural.⁹⁵

Observe-se que o herói se encontra debaixo dos dois cajueiros “frondejando”, e não “frondosos”. De certa forma, o gerúndio do verbo frondejar confere às árvores uma espécie de força anímica, como se elas passassem a ser um elemento atuante na cena. Também é preciso atentar para as árvores do “Epílogo”: o lugar em que possivelmente o homem ouviu do papagaio as peripécias do herói foi entre os galhos e as folhas resistentes e coloridas do cajueiro. Acreditamos que os cantos da ave e do homem estejam, por isso, impregnados do gosto do caju, uma das frutas “traíçoeiras do mato”. Desse modo, o sabor mordente de caju, infiltrado na forma da composição da obra, é um fato de corrosão das normas eruditas da língua e dos consagrados valores ocidentais.

A passagem em que o herói “enfarado” passava os dias debaixo dos cajueiros, quando comparada à cena da morte de Maranguab nas “floridas encostas da montanha”, revela de maneira mais clara o valor simbólico dos elementos da natureza em *Macunaíma*. Diferentemente da prosa poética de Alencar, na rapsódia modernista as árvores, bichos, frutas e plantas não figuram apenas como uma extensão da personagem, mas são mais ambíguos e complexos: eles adquirem autonomia de personagem e interferem na direção do enredo. A generosa Dzalaúra-legue, a temperamental Volomã e a improdutiva palmeirinha guairô são árvores-

⁹⁵ Vale repetir a nota 28: “Como sintoma da cultura brasileira, Macunaíma realiza a visão spengleriana da história, para qual a realidade é composta de uma pletora de culturas geradas pela paisagem natural, e recebendo desta as suas características ideais, psicológicas, existenciais, lingüísticas, religiosas, etc. Macunaíma nasce e morre – cumpre o seu ciclo vital – como um ser da natureza viva, tendo no informe e ilimitado silêncio (Uraricoera) e sua paisagem-mãe, seu começo e seu fim”. (BERRIEL, 1987, p. 87-88).

personagens que reforçam a conjunção dos dois macros sintagmas da narrativa. O caramboleiro, transformado em princesa chique, atua ora, como comparsa, ora como antagonista do herói. A árvore garrucheira, a árvore baleira e a árvore uisqueira funcionam como elementos auxiliares do herói em sua luta para reconquistar a muiraquitã.

Assim, na narrativa modernista, se as árvores atuam como personagens, as frutas passam a ter o valor de símbolos: o caju é ao mesmo tempo, alimento para o herói e uma referência à “terra lauta” ou ao mito do paraíso. Como mercadorias do regatão-burguês Piaimã, as frutas fazem parte de um retrato crítico da sociedade capitalista. O cajueiro-espectro, cujos frutos o herói com fome não conseguia comer pode ser uma representação alegórica do contraste entre a natureza prodigiosa e a pobreza do brasileiro. Enfim, as imagens do caju, distribuídas em admiráveis seqüências, vão gradativamente organizando o sintagma dual da narrativa. São árvores que não somente atuam no enredo, mas que acompanham a transformação do herói que, no final, entre os cajueiros-amigos não é o mesmo piá abandonado pela mãe no capoeirão, onde ele só via cajueiros dando “pulinhos aqui e ali”. Como também já não é o mesmo que degustou com fome os mágicos caju da árvore Dzalaúra-legue e bebeu o mocororó na pensão paulistana.

Essa dimensão de símbolo se deve também ao fato de, diferentemente de *Iracema*, as imagens das árvores e das frutas em *Macunaíma* estarem regidas pela imprecisão temporal e espacial. Ou seja, todo e qualquer detalhe concreto está sujeito “a uma espécie de oscilação semântica que os envolve num halo de indeterminação”, “coexistem no mesmo tempo homogêneo, sem passado ou futuro” (SOUZA, 2003, p. 33), sem geografia, divisão de ano e datas. Neste sentido, a ressonância de fatos históricos, literários e culturais e até coincidências de calendário popular e religioso, a partir da imagem dos caju e cajueiros, disseminados em várias passagens no livro, parece cancelar ainda mais a potencialidade e amplitude das imagens na rapsódia modernista de Mário de Andrade.

Essa pluralidade semântica da imagem do cajueiro, do caju e do cajuí parece disseminada em toda a rapsódia. Temos que reconhecer que há, sem dúvida, uma confluência de tempos e sujeitos históricos na cena do herói doente, fraco que está “comendo caju”, como se esse momento da narrativa abarcasse simultaneamente a vivência histórica do índio, do colonizador e do negro escravo. Desse modo, a

imagem dos cajueiros, por estarem mergulhados numa ambigüidade estrutural, traz latente, além de associações históricas e coincidências de calendário, as direções de vida do herói. A dança em torno do Boi morto, coincidente com a época de frutificação dos cajueiros, prenuncia a sua despedida. O seu final é também anunciado em outro folguedo em que figura o cajueiro: a dança do Lelê, na qual os participantes dançam e cantam, até o amanhecer: “Por cima das cinco e meia/o Cajueiro chegô”

Adeus, ó dona de casa
digo adeus e já me vou
vou correndo mundo afora, rapaz
Santo Antonio por protetô (FERRETTI et al, 1978, p. 19).

Portanto, a imagem do cajueiro, enraizada na história e cultura nacional, pode ser alçada a símbolo do Brasil, tal como o boi e o próprio herói. Na verdade, não só a do caju, mas outras inúmeras imagens da flora e da fauna parecem exercer a função de agregar tempos, sujeitos e regiões do país. É possível dizer que em *Macunaíma* há uma excepcional articulação de significados históricos e sociológicos ligados à formação dualista, pobre e insuperável do país. Desse modo, a contradição inerente ao país pode estar refletida no símbolo-caju: por um lado, é mordente, caustico e travoso, por outro, é doce, carnosos e suculento. Mas pela linguagem da rapsódia, encadeada de forma lúdica e popular, temos, ao menos “literariamente”, um Brasil homogêneo ou unificado. Na visão de José Miguel Wisnik, a cultura brasileira é a face sensível, positiva e espontânea da racionalização sócio econômica engendrada pela exploração colonial. Ainda que em meio ao nodoso e travoso “substrato histórico e atávico da escravidão” (WISNIK, 2008, p. 405), como um *farmacon*, a nossa cultura foi capaz de se reinventar, de se adaptar criativamente.

Na árvore do cajueiro concentra, portanto, o potencial conflitivo da obra de Mário de Andrade, revelador da experiência dual brasileira. Podemos imaginar, enfim, *Macunaíma* como o maior cajueiro do país, pelo menos em sentido horizontal, pois “cresceu deitado”, nos termos de João Cabral de Melo Neto (1994, p.567). Na verdade, a rapsódia é parecida com o cajueiro do Rio Grande do Norte, “o de Piranji de Natal” que ocupa uma superfície de 2000 m², cerca de um hectare (PEIXOTO, 1960, p. 10). Os seus galhos se enraizaram e entrelaçaram, formando novos troncos e novos galhos. A formação desse cajueiro colossais se enquadra naquilo que Gilda de Melo e Souza (2003) chama de “processo de superposição”, e, tal como o “herói

de nossa gente”, é regido pela ambigüidade incontrolável: “os cajueiros nordestinos são anarquistas”, “nenhuma lei rege seus galhos”. (MELO NETO, 1994, p.567). Esse cajueiro

mais do que uma árvore isolada, parece uma árvore genealógica com todos os antepassados de muitas gerações, vivos e bolindo, trepados nas galharias ou deitados na sombra. É um cajueiro em marcha, com muito peso nos ombros, suando resina, transpirando aromas em derredor (MOTA, 1982, p. 54-55).

Tal como o cajueiro de Piranji, árvore-metáfora do país, a rapsódia “parece uma árvore genealógica com todos os antepassados de muitas gerações, vivos e bolindo”. Acreditamos que *Macunaíma* seja uma representação acabada do Brasil “em marcha, com muito peso nos ombros, suando resina” tanífera, mas também “transpirando aromas”. Dessa maneira, finalizamos nosso estudo com a apresentação de quarenta e quatro variedades de caju nordestinos, divergentes no tamanho, na forma e na cor. Através dessa enumeração de caju, aquarelas do pintor pernambucano Manoel Bandeira⁹⁶, vislumbremos mais uma vez os cajueiros no capoeirão, os caju míticos da árvore Dzalaúra-legate, o mordente moco-roró, o cajueiro-sombra, o cajuí que assinala simultaneamente fartura e penúria, os caju suculentos que o herói doente comia deitado na rede, e o caju na música do Bumba-meu-boi e na dança do Lelê.

⁹⁶ Essa gravura está reproduzida em *Cajueiros do Nordeste*, de Mauro Mota. Segundo Mota o artista Manoel Bandeira reproduziu em aquarela 44 tipos de caju, em tamanho natural, coloridos exatos, de modo a ilustrar o trabalho *Introdução ao Estudo químico dos caju de Pernambuco*, orientado por Oswaldo Gonçalves de Lima e publicado pela Escola de Química da Universidade do Recife, em 1952.

REFERÊNCIAS

Obras do autor

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2008. (Estabelecimento do texto Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo).

ANDRADE, Mário de. Dossiê Macunaíma (Prefácios, Notas diárias etc.). In: ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2008. p. 217-237. (Estabelecimento do texto Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo).

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Porto Ancona López. Madri/São Paulo: Allca/Scipione Cultural, 1997.

ANDRADE, Mário de. **Entrevistas e depoimentos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. (Organização Telê Ancona López).

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. (Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Ancona López).

ANDRADE, Mário de. Repetição e música. In: ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 147-152.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 253-280.

ANDRADE, Mário de. **De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Luis da Camara Cascudo**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. (Introdução e notas de Veríssimo de Melo).

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Organização Oneida Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

Bibliografia Geral

AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente**: ensaios. São Paulo: Boitempo, 2002.

ALAMBERT, Francisco. O exílio do homem cordial. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 ago. 2005. Mais!, p. 4.

ALENCAR, José de. **Iracema**. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

ALENCAR, José de. Benção paterna (Prefácio). In: ALENCAR, José de. **Sonhos d'ouro** (Romance brasileiro). São Paulo: Melhoramentos, s/d. p. 5-13.

ALFONS, Balbach. **As frutas na medicina doméstica**. São Paulo: M.V.P., 1975.

ANCHIETA, José de. **Cartas**: informações, fragmentos históricos e sermões. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. volume único.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Martins, 1974.

BANDEIRA, Manuel. Segunda canção do beco. In: BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 227-228.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Dimensões de Macunaíma**: filosofia, gênero e época. Campinas. 1987. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. A uiara enganosa. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). **Mário de Andrade/Hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990. p. 133-177. (Cadernos Ensaio, 4).

BORBA FILHO, Hermilo. Bumba-meu-boi. In: FILHO, Hermilo Borba. **Espetáculos populares do Nordeste**. São Paulo: Desa, Editora S. A., 1966. p. 14-61.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: BOSI, Alfredo. **Céu Inferno**. São Paulo: Ática, 1988. p. 127-141.

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. **Diálogos das grandezas do Brasil**. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1943.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Identidades nacionais: uma questão sensível. In: BRESCIANI, Maria Stella Martins. **O charme da ciência e a sedução da objetividade**: Oliveira Viana entre os intérpretes do Brasil. São Paulo: Ed. UNESP, 2005. p. 21-147.

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

CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973. p. 41-70.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: LOPEZ, Telê Ancona. **Macunaíma**: a margem e o texto. São Paulo: HUCITEC, 1974.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p. 140-162.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CASCUDO, Luiz da Camara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

CASCUDO, Luiz da Camara. **História da alimentação no Brasil**. São Paulo: Itatiaia; EDUSP, 1983.

CASCUDO, Luiz da Camara. **Locuções tradicionais no Brasil**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

CASCUDO, Luiz da Camara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome, o dilema brasileiro: pão ou aço**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHIAPPINI, Ligia. Macunaíma e o Retrato do Brasil. In: DECCA, Edgar S.; LEMAIRE, Ria. (Org.). **Pelas margens: outros caminhos da história na literatura**. Campinas: Ed. da UNICAMP; Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000. p. 301- 315.

CONCEIÇÃO, Antônio José de. Introdução. In: **A mandioca**. São Paulo: Nobel, 1981. p. 27-31.

CORRÊA, M. Pio. **Diccionario das plantas uteis do Brasil e das exóticas cultivadas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1926.

CORRÊA, M. Pio. **Dicionário das plantas úteis do Brasil e das exóticas cultivadas**. Brasília, DF: Ministério da Agricultura; Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal, 1984.

CORRÊA, João Roberto Viana. **Algodoeiro: informações básicas para seu cultivo**. Belém: EMBRAPA-UEPAE, 1989.

CRUMPACKER, Bunny. **A vida sexual dos alimentos**. Tradução Drago. São Paulo: Idéia & Ação, 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Histórico das palavras portuguesas de origem tupi**. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

DANTAS, Christovam Bezerra. O **algodão na economia nacional**. Discurso pronunciado em sessão de 3 de julho de 1930. Rio de Janeiro: Ministério da agricultura, indústria e commercio; Superintendencia do Serviço do Algodão, 1930. (livreto – Acervo M. de A. – IEB).

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e História do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Tomo terceiro).

DIAS, Gonçalves. **Antologia de poesia brasileira: romantismo**. São Paulo: Ática, 2000. (Coleção Bom Livro).

FERRETTI, Sérgio; CÉCIO, Valdelino; MORAES, Joila. **Dança do Lelê**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Departamento de Assuntos Culturais; Fundação Nacional de Arte – FUNARTE; Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978. (Cadernos de Folclore, 22).

FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. **Macunaíma: enumeração e metamorfose**. São Paulo. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. As palavras em jogo. In: ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Madri/São Paulo: Allca/Scipione Cultural, 1997. p. 306-328.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A imagem do Brasil em concerto carioca. In: CHIAPPINI, Lígia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (Org.). **Brasil: país do passado?** São Paulo: EDUSP; Boitempo, 2000. p. 137-143.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O dom e a troca: a identidade modernista entre 'negociação' e 'despesa'. In: JOBIM, José Luís et al. (Org.). **Sentidos dos lugares**. Rio de Janeiro: Abralic, 2005. p. 59-72.

FONSECA, Maria Augusta. A carta pras Icamíabas. In: ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Madri/São Paulo: Allca/Scipione Cultural, 1997. p. 329- 345.

FONSECA, Maria Augusta. A Tradição e invenção em Macunaíma, de Mário de Andrade. In: CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria Stella (Org.). **Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista de 1926 e outros textos**: Gilberto Freyre e outros. Brasília: Editora MEC, 1955.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. São Paulo: Global, 2004.

GÂNDAMO, Pero de Magalhães de. **A primeira história do Brasil**: história da província Santa Cruz que vulgarmente chamamos Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (Modernização do texto original de 1576; notas de Sheila Moura Hue, Ronaldo Menegaz, Ângelo Augusto dos Santos).

GALVÃO, Walnice Nogueira. As casas de Machado não tinham jardim. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 27 de setembro 2008. Cultura/caderno 2, p. H6.

HOEHNE, F. C. **Botânica e agricultura no Brasil no século XVI** (Pesquisas e contribuições). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOHNSON, Dennis Victor. **O caju do Nordeste do Brasil**: um estudo geográfico. Tradução José Alexandre R. Orrico. Fortaleza, CE: Departamento de Estudos Econômicos do Nordeste (ETENE), 1974.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LOPEZ, Telê Ancona. **Mário de Andrade**: ramais e caminho. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LOPEZ, Telê Ancona. **Macunaíma**: a margem e o texto. São Paulo: HUCITEC, 1974.

LOPEZ, Telê Ancona. Arlequim e modernidade. In: LOPEZ, Telê Ancona. **Marioandradiando**. São Paulo: HUCITEC, 1996. p. 17-35.

LOPEZ, Telê Ancona. A bordo do diário. In: ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 39-43.

LUETZELBURG, Philipp von. **Estudo botânico do Nordeste**. Rio de Janeiro: Ministério da Viação e Obras Públicas, 1922-1923. v. I.

MAJOR NETO, Emílio José. **A Lira Paulistana de Mário de Andrade**: a insuficiência do Outro. 2006. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MARX, Karl. Trabalho estranhado e propriedade privada. In: **Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos**. Trad. de José Carlos Bruni, José Arthur Giannotti e Edgard Malagodi. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 79-114.

MEDEIROS, Sérgio. Mitos e lendas dos índios Taulipangue e Arekuná. In: MEDEIROS, Sérgio (Org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 29-228.

MEDINA, Júlio César. Cultura. In: MEDINA, Júlio César. **Frutas tropicais 4 – Caju**: da cultura ao processamento e comercialização. Campinas: Governo de São Paulo; Secretaria da Pesquisa Agropecuária; Instituto de tecnologia de alimentos (ITAL), 1978. p. 5-66.

MELLO, A. da Silva. **Nordeste brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964. (Coleção Documentos Brasileiros)

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. volume único.

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

MOTA, Mauro. **O cajueiro nordestino**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1982.

NAVARRO, Fred. **Assim falava lampião**: 2500 palavras e expressões nordestinas. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista**: o ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2003.

PEIXOTO, Ariosto. **Caju** (Produtos rurais nº 13). Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura; Serviço de Informação Agrícola, 1960. (Lançamento comemorativo do I Centenário do Ministério da Agricultura).

PINTO, Edith Pimentel. Introdução – Capítulo I (Início Gramatiquinha). In: PINTO, Edith Pimentel. **A gramatiquinha de Mário de Andrade**: texto e contexto. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. Organização Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

QUEIROZ, Renato da Silva. **Um mito bem brasileiro**. São Paulo: Polis, 1987.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROCHA, João Cezar de Castro. As circunstâncias das palavras. In: ROCHA, João

Cezar de Castro. **Literatura e cordialidade**: o público e o privado na cultura brasileira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 69-100.

ROCHA, João Cezar de Castro. "Nenhum Brasil existe": Poesia como história cultural. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Nenhum Brasil existe**. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade/Topbooks, 2003. p. 17-32.

ROCHA, João Cezar de Castro. A reescrita e a releitura. In: ROCHA, João Cezar de Castro. **O exílio do homem cordial**: ensaios e revisões. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004. p. 107-141.

ROCHA, João Cezar de Castro. Doutores e agregados. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 set. 2005. Mais!, p. 7.

ROCHA, João Cezar de Castro. Literatura comparada como forma: escrita e pensamento em Adorno. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, Abralic, n. 8, 2006.

RODRIGUES, Andréia de Freitas. **Imagens do Outro**: o negro na visão de Debret. Disponível em: <<http://www.segundocoloquioafricano.ufjf/>>. Acesso em: 16 abr. 2009.

ROMERO, Sílvio. **Cantos populares do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. (Folclore Brasileiro I).

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. Sarapalha. In: ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 133-154.

SAMPAIO, T. **O tupi na geografia nacional**. Salvador: Camara Municipal, 1955. (4. ed. Comemorativa do 1º centenário de nascimento do autor).

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1981. p. 29-48.

SCHWARZ, Roberto. Prefácio. In: **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990. p. 9-13.

SCHWARZ, Roberto. Um seminário de Marx. In: SCHWARZ, Roberto. **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 86-105.

SCHWARZ, Roberto. A viravolta machadiana. **Novos Estudos Cebrap**, Edição Especial, 2005. p. 15-69.

SILVA, Alcir Veras da. O algodão e a formação econômica do Nordeste. In: SILVA, Alcir Veras da. **Algodão e indústria têxtil no Nordeste**: uma atividade econômica regional. Natal: Ed. Universitária, 1980. p. 27-55.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. **Clã do jabuti**: uma partitura de palavras. São Paulo: Annablume, 2006.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de *Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

SPTIZER, Leo. La enumeración caótica em la poesia moderna. Tradução Raimundo Lida. In: SPTIZER, Leo. **Lingüística e história literária**. Madri: Editorial Gredos, 1955. p. 246-264.

TOLLENDAL, Eduardo José. Um só Brasil: do sertão do Conselheiro ao sertão de Riobaldo, passando pelo mato-virgem de Macunaíma. In: ARAÚJO, Joana Luíza Muijlaert de; ARANTES, Luiz Humberto M. (Org.). **Imagens do Brasil disseminadas em prosa e verso**: histórias sem data, lugares à margem. Uberlândia: EDUFU, 2007. p. 209-237.

VASCONCELOS, Simão. **Chronica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil**. Lisboa: Livraria de Antonio José Fernandes Lages, 1865.

VIEIRA FILHO, Domingos. **Folclore brasileiro**: Maranhão. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Departamento de Assuntos Culturais; Fundação Nacional de Arte – FUNARTE; Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

WISNIK, José Miguel. **Danças dramáticas** (Poesia/música brasileira). 1979. Tese de Doutorado – Departamento de Línguas Orientais e Teoria Literária - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

WISNIK, José Miguel. A rotação das utopias – rapsódia. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). **Mário de Andrade/hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990. p. 179-193.

WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996. p. 193-219.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe. **Revista Teresa**, São Paulo, 2003. p. 17-105.

WISNIK, José Miguel. Cultura pela culatra. In: WISNIK, José Miguel. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 107-120.

WISNIK, José Miguel. Entrevista. In: WISNIK, José Miguel. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio**: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WISNIK, José Miguel. O futebol e o Brasil. **Cult**, São Paulo, n. 127, p. 12-17, 2008. (Entrevista).

WISNIK, José Miguel. Autor finta clichês e pega touro a unha. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 maio 2008. Ilustrada/livros, p. E9.

ZIZEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma? In: ZIZEK, Slavoj (Org.). **Um mapa da ideologia**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Iconografia

BANDEIRA, Manoel. Cajus de Pernambuco. In: MOTA, Mauro. **O cajueiro nordestino**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1982.

DEBRET, Jean-Baptiste. **As frutas brasileiras**. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 6 out. 2008.

DEBRET, Jean-Baptiste. **A Negra tatuada vendendo cajus**. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 6 out. 2008.

ECKHOUT, Albert. **Mameluca**. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 6 out. 2008.

THEVET, André. **O cajueiro** (*Anarcadium Occidentale*). Disponível em: <<http://www.wikipedia.org/>>. Acesso em: 6 abr. 2008.