

# OS CAJUEIROS: A PAISAGEM-HORIZONTE DE *MACUNAÍMA*

## *THE CASHEW TREES: THE HORIZON-LANDSCAPE OF MACUNAÍMA*



Dossiê

Imaginários Botânicos

Organizadoras:

Dra. Fabrícia Wallace Rodrigues



Dra. Isabel Kranz



Dra. Maria Esther Maciel



v. 31, n. 60, dez. 2022  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 29/04/2022

Aprovado em: 31/06/2022

Distribuído sob



Jakeline Cunha

[jakelinecunha@yahoo.com.br](mailto:jakelinecunha@yahoo.com.br)

Graduada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), com licenciatura em Língua Portuguesa e Língua Inglesa e em suas respectivas literaturas. Mestrado e doutorado (sanduíche na Universidade de Évora-Portugal) pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, construindo o projeto de pós-doutoramento sobre o tema da paisagem nordestina nos olhares de Mário de Andrade e Joaquim Cardozo.

Resumo/Abstract

Palavras-chave/Keywords

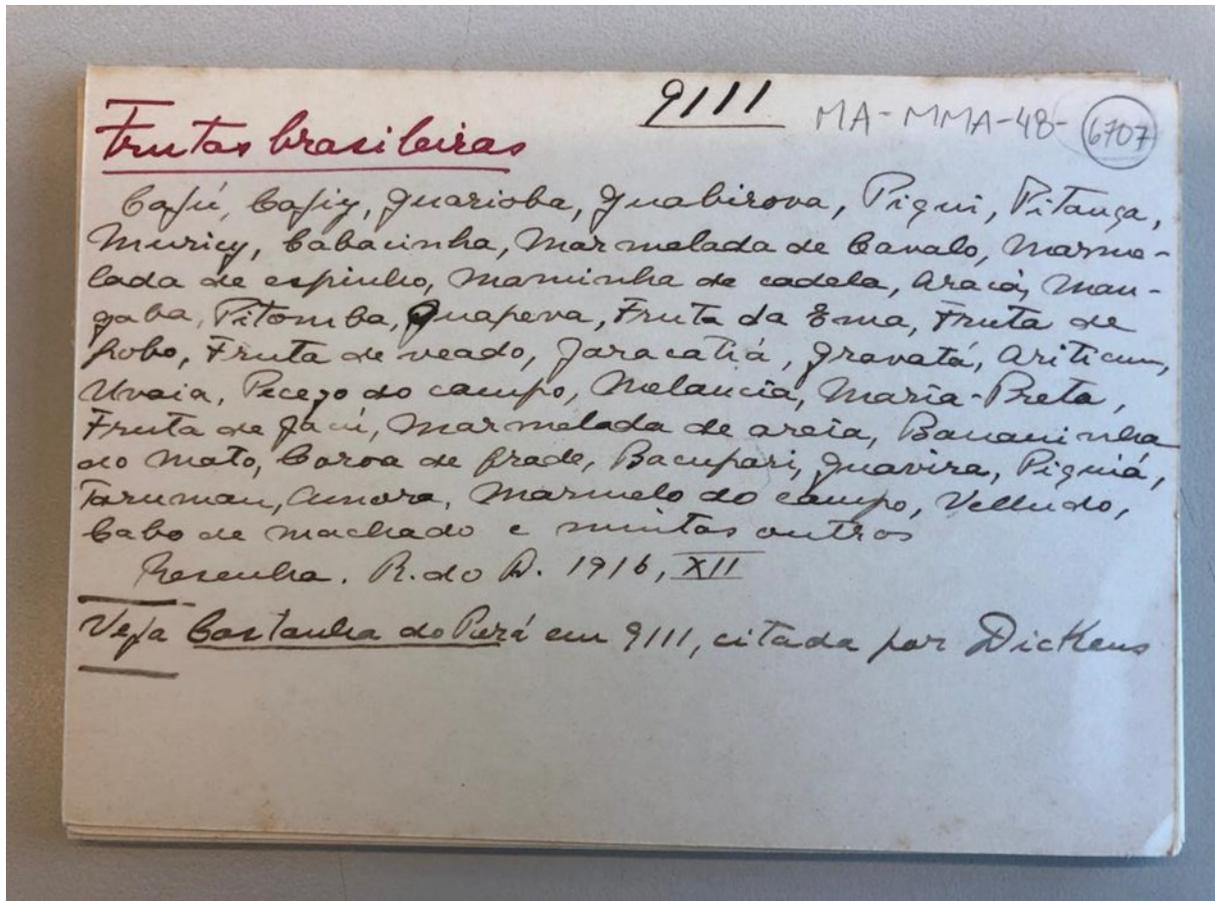
O objetivo do artigo “Os cajueiros: a paisagem-horizonte de Macunaíma” é mostrar que Mário de Andrade em sua rapsódia, publicada em 1928, escolheu uma árvore símbolo da nossa natureza e cultura para orientar a travessia do herói, sem nenhum caráter, em busca da pedra muiiraquitã. O autor modernista - a partir dessa planta de linhas curvas que, implicitamente, duela com outra de linhas retas - meditou a problemática formação do país, (des)fiando na obra marcas de leituras e repertórios da tradição brasileira.

Mário de Andrade, Macunaíma, paisagem brasileira, cajueiros.

The article “The cashew trees: the horizon- landscape of Macunaíma” aims at demonstrating that Mário de Andrade in his rhapsody, published in 1928, chose a tree which is a symbol of our nature and culture to orient the crossing of the hero without any character, in the seek of the muiiraquitã stone. The modernist author - from this plant of curved lines which implicitly contrasts with another one of straight lines - meditated the problematic formation of the country, unraveling in the work, reading marks and repertoires of brazilian tradition.

Mário de Andrade, Macunaíma, Brazilian landscape and cashew trees.

O modernista Mário de Andrade dedicado em conhecer com minúcia o seu país, muitas das vezes, preferiu compreendê-lo a partir da forma viva das plantas: “Brasil, nome de vegetal!...”, diz ele em verso de 1924. Iniciaremos essa conversa indo ao arquivo do autor – IEB/USP-, mais especificamente no acervo *Fichário Analítico*, onde anos atrás encontrei, dentro de um envelope nomeado “Vegetal”, uma ficha manuscrita sobre as “Frutas brasileiras.



Dentre tantas frutas do Brasil a primeira que vem à mente de Mário de Andrade é o “Cajú, Caju”, duas espécies comuns em várias regiões do Brasil: a primeira mais frequente nos cerrados e faixas litorâneas e a segunda nos campos agrestes, nas caatingas, campos secos e campinas do sertão. Muito ao contrário de ser aleatória, esse gatilho da memória mostra a inclinação do autor modernista pelo “gosto caju”, pela fruta nativa que possui uma imensa variedade de espécies, formas, tamanhos e cores, conforme mostra a pintura em aquarela do pintor Manuel Bandeira, de 1952<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Mário conheceu e guardou lembranças pictóricas do pintor recifense Manuel Bandeira, com exceção desses painéis de caju.

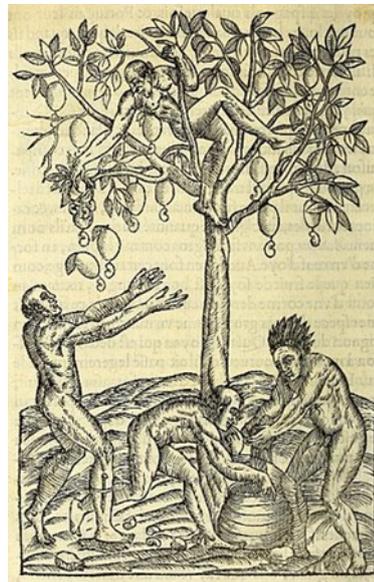
Interessado em saber os rastros autênticos de um Brasil “profundo” que, ainda precipitava em sua natureza e cultura, Mário de Andrade, em suas leituras e estudos anotados ou mesmo antes das viagens *in locu* ao Norte e Nordeste, identificou o extraordinário papel dos cajueiros na história do *povo brasileiro*. E o autor exercitou o papel dessa árvore-paisagem, sobretudo, em *Macunaíma*, obra cuja alvo foi “aproveitar no máximo possível tradições, costumes”, “lenda de índio e de negro”, conforme missiva enviada a Camara Cascudo em março de 1927 (1991, p. 75).

### *Paisagem retrospectiva*<sup>2</sup>

A natividade do cajueiro ocorreu-se na América tropical, mais especificamente nas praias do Nordeste brasileiro e nas planícies do Baixo Amazonas (MOTA, 1982, p. 28). O cajueiro - no seu conjunto: cheiro, cores, gosto e sombra - impressionou os primeiros cronistas que viam nessa árvore um “motivo edênico”, como o Pe. Simão Vasconcelos, que em 1663, afirmou em português arcaico: “o acaju, ou cajueiro, a mais aprazieuel, & graciosa de todas as aruores da América: por ventura de todas as de Europa. [...] a mais singular de todas as aruores” (apud CUNHA, 1982, p. 86).

A sua abundância e a altivez em relação às demais árvores aparecem também nos *Diálogos das grandezas do Brasil* entre Brandônio e Alviano, de 1618. A estima dos indígenas pelos cajueiros foi percebida, primeiramente, pelo cosmógrafo André Thevet que em *Singularidades da França Antártica*, de 1558, registrou a cena habitual dos aborígenes, colhendo e espremendo os cajuas em um vaso. Para eles essa árvore “é toda fartura e regalo; porque é seu comer e beber mais presado” (apud MOTA, 1982, p. 35). O sentido do cajueiro ultrapassava o dado fisiológico, pois no calendário dos tupis *acaiú* denota ano: as tribos marcavam na frutificação do cajueiro, sucedida no final do ano e início do outro, a chegada das chuvas e o contar dos anos vividos. Os silvícolas por amor ao caju faziam “as maiores guerras” no litoral nordestino: as tribos que desciam do interior e

os habitantes do litoral disputavam o domínio temporário dos cajueiros, resguardos como um dos seus recursos mais valiosos, de acordo com os relatos dos viajantes naturalistas, na metade do século XVII (apud MOTA, 1982, p. 36).



O colonizador português aprendeu a estimar o cajueiro que servia de emboscada para atrair e matar o inimigo: aproveitam o vacilo dos holandeses colhendo as frutas para atacar (COELHO, 1944, p. 52). Como também tinham o gosto “pela vida desregrada no meio da mulher fácil e à sombra dos cajueiros (...)” (FREYRE, 2003, p. 111). O frágil escravo, com escorbuto, dependeu do cajueiro para sobreviver, pois segundo Renato Braga

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 praieiros*, de onde dois ou três meses depois regressavam curados (apud CASCU DO, 1983, p. 223, grifo nosso).

Por estar impregnado de história cotidiana brasileira, o cajueiro nordestino foi assunto de lenda fantasmagórica, elemento inserido nas músicas das danças dramáticas e destaque na pintura do Brasil Colônia (o quadro *Mulher mameluca*, de 1641, de Albert Eckhout, um dos

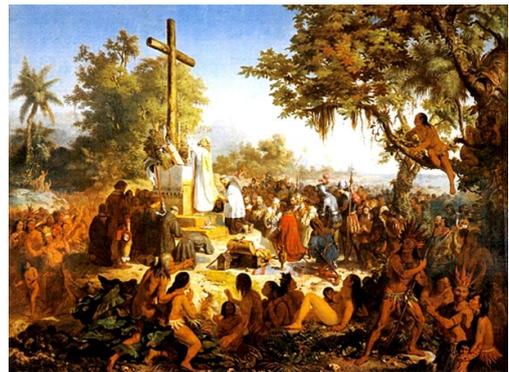
2 Frase do poema de Carlos Drummond de Andrade, “Paisagem, como se faz” (1992, p. 392).

pintores de Nassau). Enviado pelos holandeses para administrar a região de Pernambuco (1637-1643), Maurício Nassau, dentre várias ações em torno dessa planta, criou lei de proteção aos cajueiros e entalhou a fruta no mobiliário de sua residência (MOTA, 1952, p. 113). Nesse mesmo período, Gregório de Matos, inspirado pelas expedições realizadas com amigos nas ilhas do Recôncavo, ironiza os meirinhos no poema “Ida aos cajus” (PAPAVERO, 2007, p. 122). No século XVIII e XIX, vários poetas utilizaram a imagem dos cajus ora para exibir a beleza cornucópia da natureza brasileira (Manuel Botelho de Oliveira, “A ilha da Máré”), ora mostrar o contrário disso (Manuel Inácio da Silva, “Cajueiro desgraçado”) e ora ponderar a ostentação dos versos já que o item prosaico da natureza nordestina abre-os ao real (Natividade Saldanha, ode anacreônica “O ponche de cajus”) (CORREIA, 2014, p. 7).

No Romantismo, a paisagem horizontal dos cajueiros, apesar de ser mencionada na composição dos versos de Casimiro de Abreu e das personagens de *Iracema*, de José de Alencar, não é a imagem vegetal preferida dos autores da literatura novecentista. Porém, na pintura, os cajus são valorizados e aparecem nos quadros de natureza-morta de Agostinho Mota, *Mamões e melancias* (1860) e de Estêvão Silva, *Cajus na cesta* (1889). Dentre as mesas de *natureza parada* em que os cajus vizinham as demais frutas ou são exclusivos, na abundante mesa de “Frutas do Brasil”, de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), eles aparecem centralizados.



Esse arranjo especial dada à fruta pode indicar o motivo da admiração de Mário de Andrade pelo autor de *Viagem Pitoresca e Histórica pelo Brasil*, publicado de 1834 a 1839: o escritor modernista, na primeira página do diário amazônico – em *O Turista Aprendiz* –, cita em crônica o pintor francês que de antemão intuiu e experimentou em sua *forma artística difícil*<sup>3</sup> o ambíguo modelo construtivo do país – entre o europeu e o local. Ainda que direcionado pelo equilíbrio da matriz neoclássica, Debret não deixou de revelar em seus quadros detalhes particulares da paisagem brasileira, vegetal e humana. Apesar de ainda não checar, no arquivo do IEB, prováveis notas e apreciações do autor paulistano em relação à pintura ícone *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles (1860), aparece nela o mesmo procedimento debretiano notado por Mário de Andrade: o “instinto de nacionalidade” surge na imagem do cajueiro – um pormenor ou um peso leve se comparado ao peso grande da balança que pende quase todo para o lado do modelo formal Ocidental. A planta de galhos irregulares, em sintonia com os nativos, aparece em primeiro plano e às palmeiras, de linha reta e símbolo do homem civilizado, camuflada e em segundo plano.



Es-

tudos sobre o autor Mário de Andrade já evidenciaram que o escritor arlequinal estruturou o seu pensamento paisagístico a partir do diálogo com perspectivas, padrões e processos artísticos de outras artes, sendo as obras da tradição romântica e naturalista o foco da sua releitura ou retomadas críticas.

3 Rodrigo Naves em seu livro de ensaios sobre a arte brasileira discute *A forma difícil* de Debret.

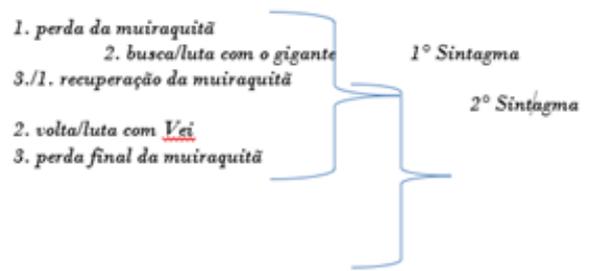
## A paisagem-caminho de Macunaíma

Mário de Andrade, em 26 de jul. de 1928, alguns meses antes da viagem ao Nordeste (28 de nov. de 1928 à 24 de fev. de 1929), publicou *Macunaíma*, livro escrito “no balanço da rede” e reescrito no balanço do navio *Pedro I* rumo ao Norte (7 de maio à 3 de ago. de 1927). É, assim, obra de arte feita entre árvores e águas da terra *brasilis*: entre dezembro de 1926 e janeiro de 1927 o autor durante as férias de verão em Araraquara, na fazenda Sapucaia de Pio Lourenço Corrêa, escreve em seis dias, às duas versões da rapsódia, sendo as demais versões - correções e acréscimos – pensadas e arranjadas durante e após a viagem à bacia do Amazonas.

Nas lendas amazônicas do 2º volume *De Roraima ao Orinoco*, do etnólogo Theodor Koch-Grünberg (uma das fontes capitais da escrita de *Macunaíma*), os cajus e outras frutas compõem os galhos da árvore mágica Wazaká. Porém, diferente do olhar do antropólogo alemão que nas descrições pouco capta as particularidades do país, Mário de Andrade, ao adotar visão dupla desequilibrada – um olhar menos de estrangeiro e mais de nativo – distribui em *Macunaíma* uma paisagem dinâmica, comparativa, tingida de preocupações psicológicas e sociais, mas também de aspirações. No livro, a descoberta do país nos cajueiros e cajus que ocorre não isolada, anterior ou posterior à vivência com o objeto, mas pelos sentidos (do olhar e do tatear, pelas sensações olfativa e gustativa) configura um ambiente *sem as falsas cores de grandeza* das obras de teor romântico como *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado (ANDRADE, 1976, p. 263). Plantada em espaços e tempos imprecisos, os cajueiros, vinculados às ações e metamorfoses do herói, expõe a ideia de um “Brasil só” tendo “o real” (as conjunturas históricas) e o “fantástico” (o lendário) “fundidos no mesmo plano”, explicou Mário em carta que a Souza da Silveira em 1935 (ANDRADE, 1997, p. 513).

Nos capítulos II, V, XVI, XVII e *Epílogo* as sequências dos cajueiros e cajus aparecem nas andanças e fugas do personagem principal em busca da pedra-verde, amuleto deixa-

do pela da mãe do mato, a Ci. Nesses caminhos, pelo mato e a cidade, enfrenta “dois grandes confrontos” (2003, p. 49):



No primeiro sintagma, o amuleto é recuperado na realidade da paisagem urbana e em duelo pouco discrepante: o esperto herói utiliza artifícios em conexão direta com os valores do estrangeiro para lutar com o miscigenado gigante. No segundo sintagma, quando a joia verde é para sempre perdida na personificada lagoa-mulher (vestida com roupagens do estrangeiro), o herói, entre árvores e sentindo os efeitos do impaludismo, vive duelo desfavorável com a traiçoeira Vei, a Sol. Atrelada a essa difícil travessia do personagem em busca da muiraquitã, a imagem dos cajueiros e cajus traduz às várias faces do Brasil: na simultaneidade de símbolo estético e ideológico, dialogam com a nossa história e arte - erudita e popular.

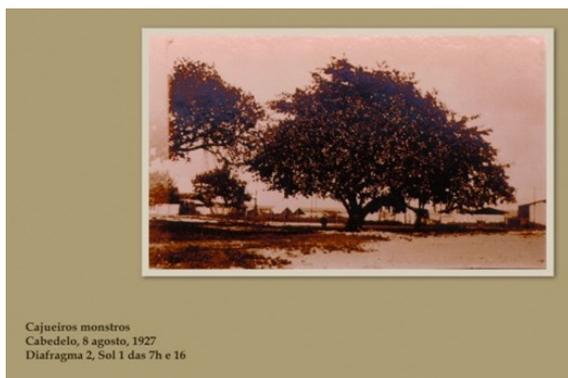
Nos capítulos I (Macunaíma) e II (Maioridade) os personagens indígenas e o herói Macunaíma, situados no espaço do mocambo, vivem uma fase de bonança passageira: a fome e a decadência, carros-chefes da narrativa, inserem-se tanto na situação inicial como nos momentos de conflitos. A privação alimentar motiva as atitudes egoístas do filho caçula castigado pela mãe tapanhumas que

carregou o herói na cintura e partiu. Atravessou o mato e chegou no capoeirão chamado Cafundó do Judas. Andou légua 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. (ANDRADE, 1997, p. 17, grifos nossos).

O lugar para onde a mãe de Macunaíma o levou “era um coberto plano apenas movi-

mentado com o pulinho dos cajueiros”<sup>4</sup>. O particípio passado do verbo movimentar e o substantivo na forma diminutiva, “pulinhos”, são expressões denotativas de mobilidade usadas para caracterizar um lugar isolado, apenas povoado por alguns cajueiros. As expressões utilizadas por Mário de Andrade, nessa passagem, fazem lembrar das usadas por Euclides da Cunha na descrição dos cajueiros em “*Os sertões*”:

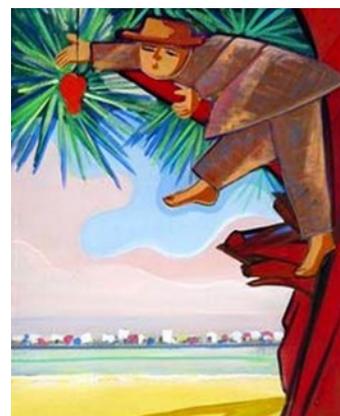
Vêm-se, numerosos, aglomerados em *capões* ou *salpintando*, isolados, as macegas, arbúsculos de pouco mais de um metro de alto, de largas folhas espessas e luzidias, exuberando floração ridente em meio da desolação geral. São os cajueiros anões, os típicos *anacardia humilis* das chapadas áridas, os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



Para Mário de Andrade, os cajueiros dão “pulinhos” e, para Euclides da Cunha, eles salpintam (ou para rimar, “saltitam”): nos dois prosadores, como se adquirissem movimentos próprios, os cajueiros parecem quase personificados. Tanto em *Os Sertões* como em *Macunaíma*, o espaço, nomeado também como capoeirão, capoeira, deserto, caatinga, é de “desolação geral”. Nesse lugar tomado pela “solidão”, os cajueiros do capoeirão parecem funcionar como paisagem bússola da travessia do herói que, logo depois de avistá-los, passa pelo rito de maioridade quando se junta em seu

corpo o índio, o negro e o europeu.

Em *Macunaíma*, recolhidos a partir de extremos longínquos, os cajueiros (do capítulo II) formam a linha do horizonte do livro, do personagem-protagonista: nesse momento, o sujeito estabelece aliança – essencialmente subjetiva – com a paisagem dos cajueiros que se desloca com ele à medida que se avança pelos caminhos do país. Essa paisagem enquanto território, espaço ao alcance do olhar e à disposição do corpo do herói *sem nenhum caráter* será, assim, paisagem por ele “habitada e vivida” (COLLOT, 2010, p. 207). Mário de Andrade ao eleger os cajueiros enquanto horizonte privilegiado de *Macunaíma* tentou torná-los espelhos, testemunhos ou imagem de busca de nós mesmos fazendo, assim, implícito debate com a imagem vegetal coroada no século XIX e que, séculos antes foi a planta enquadrada pelo olhar do escritor Perô Vaz de Caminha que, na descrição da carta-Certidão do Brasil, apartou as familiares palmeiras do ignoto arvoredo.



As retílineas palmeiras, na rapsódia, aparecem em segundo plano, posteriormente, no capítulo V, e são vistas sem atenção, pois antes da chegada eufórica em São Paulo, os irmãos seguindo no cerrado, passam por palmeiras de espécies enumeradas, porém preferem levar dali feixes de fumo a “palmas e cocos”. A árvore-espelho do país-paisagem, guia do meni-

4 No ano de 1927, Mário de Andrade realiza viagem à bacia do Amazonas, acompanhado de Dona Olívia Penteadó, sua sobrinha e a filha de Tarsila do Amaral. Nesse passeio, “viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega”. Esses “Cajueiros monstros”, clicados pela Kodak do autor na volta dessa viagem, em Cabedelo (Paraíba) demonstram a desmesura incontrolável, impetuosa e, por isso, assustadora da natureza equatorial.

no herói (tal qual é do *Menino, caju e Recife ao fundo*, quadro pintado por Cícero Dias), vive na obra uma latente *dualidade instável* com as palmeiras, que parecem sem nitidez ou como quase ausências na rapsódia. A presença marcante dos cajueiros, portanto, corrigem o favoritismo da planta que serviu de modelo não só para as colunatas gregas, mas também ao *nacionalismo naturalístico* dos nossos autores românticos.

Será no espaço da cidade que o primeiro sintagma da luta do herói se configura, sendo os cajus uma minúcia que, integrada aos acontecimentos narrados, permite associações e uma visão geral do todo. Após se estabelecer na pensão paulistana, Macunaíma se veste de mulher francesa e vai até a suntuosa mansão de Venceslau Pietro Pietra, gigante ao mesmo tempo sul-americano e europeu, cujo quintal há uma árvore mítica carregada de frutas que, pelo seu esplendor, é possível exibir as várias espécies, formas e cores de cada uma delas:

por detrás do tejupar do regatão vivia a árvore Dzalaúra-Iegue 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” (ANDRADE, 1997, p. 42).

A abastada árvore Dzalaúra-Iegue possui um enfileiramento de frutas nativas que, com reservas ao recurso estético do excesso, nos leva até a sensibilidade local do colorido quadro “A feira II” (1925), de Tarsila do Amaral. Além disso, a enumeração acima, iniciada pelos cajus soa retomada das “Frutas do Brasil” catalogadas na ficha manuscrita pelo autor que, aliás, pôde ter sido fonte de pesquisa usada nesse momento da escrita da obra. Todavia, diferente dessa ficha do acervo, a lista das frutas em *Macunaíma* (mais próxima da arte

limpa e equilibrada da pintora modernista que experimenta nas cenas da feira técnicas de abstração) é fluída, “um todo conjuntivo” (SPTIZER, 1955, p. 278) feito em linguagem que “imita o popular” e com “intenção poética” (ANDRADE, 1997, p. 484). Além disso, os vários substantivos concretos no plural - e não no singular como a descrição da ficha arquivada - juntos numa mesma árvore ressoa metáfora ao intuito do autor de “desregionalizar”, “desrespeitar lendariamente [...] a fauna e flora geográficas” (ANDRADE, 1997, 433). E também sem artigos e vírgulas, a classificação das frutas da profusa árvore é uma representação de amplidão e liberdade diversa a do verso (“os abacaxis, as mangas, os cajus”) do poema, de 1922, *As enfibraturas do Ipiranga*<sup>5</sup>.

De 1922 a 1928 nota-se claramente a mudança (avanço) do projeto estético-ideológico de Mário de Andrade, sobretudo quando observamos, na rapsódia, o diálogo entre a “manifestação simbólica” da natureza, própria da literatura erudita, e o seu “aspecto fisiológico” próprio da forma artística do primitivo (CANDIDO, 1973, p. 62). Dzalaúra-Iegue, por um, lado, é objeto do olhar primitivo (as frutas como alimento, a árvore como esconderijo, as folhas como camuflagem do herói acompanhado por um dos irmãos), por outro, é objeto da visão do homem civilizado, no caso, o gigante - “regatão peruano” e próspero imigrante italiano - que a vê como algo virtual, enfeites postiços ou mercadorias-fetiche, na acepção de Karl Marx. Neste sentido, se por um lado, no olhar do gigante a árvore no âmbito do privado, do doméstico é um quadro de *natureza-morta*, de *vida silenciosa*, objeto decorativo e símbolo da vaidade, por outro, na perspectiva do herói, a Dzalaúra-Iegue é natureza móvel, em processo que lhe assegura sobrevivência e poder mágico<sup>6</sup>. Todas as frutas, os cajus, dessa

5 O poema *As enfibraturas do Ipiranga* - um “oratório profano” conforme denominou Mário de Andrade - fecha o livro *Paulicéia Desvairada* de 1922. No palco inicia-se um conflito entre duas “potências”: às “renovadoras” e às “passadistas”. As primeiras personagens, chamadas de “Juvenilidades Auriverdes”, em “pianíssimo”, levantam a bandeira de atualização da arte nacional sendo a flora tropical - “os abacaxis, as mangas, os cajus” - uma das forças “vivas” que iluminarão a entrada do atrasado país na “fraterna música universal” (ANDRADE, 2013, p. 114). Na estrofe, a disposição dos cajus no final do quinto verso e sem uso da vírgula chama atenção: é o único elemento da natureza tropical a formar *enjambement* no poema.

lendária árvore são alimentos e vigor para Macunaíma que, sai vitorioso da luta com o antagonista Piaimã, depois de comer muito na metrópole (desde o capítulo V ao capítulo XIV como alimentos de diversas origens).

Ademais, na configuração da árvore Dzalaúra-Iegue, florescendo no solo do maior centro capitalista do país, está o mito colonial do paraíso, continuado pelos românticos na reivindicação da identidade nacional. A ideia de “terra lauta” aparece, principalmente no amarelo vivo e rico (nos “cajus cajamangas mangas”), cor de ouro, “(se não dos metais)”, parafraseando os versos de João Cabral de Melo Neto em “Os reinos do amarelo” (1994, p. 356). Esse lado profuso da natureza tropical, em que as plantas são alçadas a mineral ou à “dignidade de objetos” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 87) não é em *Macunaíma* “ilusão compensadora” do atraso, mas “consciência catastrófica da pobreza, da atrofia; do que falta, não do que sobra” (CANDIDO, 1987, p. 141-142)<sup>7</sup>. A partir do capítulo XVI a consciência da miséria do país “fere a vista um amarelo outro:” “de homem: de corpo humano”, “o amarelo de sentir triste” (MELO NETO, 1994, p. 357), de sentir fome e de sentir a maleita. Em *Macunaíma*, o amarelo vivo e alegre da natureza tropical é uma estrutura desarticulada pelo “amarelo humano”, o amarelo pálido de um povo fraco e doente, mapeado na rapsódia e, posteriormente, pelo médico e cientista social Josué de Castro em *Geografia da fome* (1946). Esse “amarelo outro”, “humano” é a cor preponderante na obra de Mário de Andrade.

Depois da lendária Dzalaúra-Iegue (capítulo V), árvore símbolo da “terra lauta” - ressignificação da Wazacá, a árvore mágica descrita por Theodor Koch-Grünberg - surge a

Volomã, árvore também frutífera em que a condição mítica decresce, porém sem chegar ao rebaixamento da palmeirinha de guarirô (onde inversamente morava o urubu e não o sábio do poema de Gonçalves Dias). Essas árvores prenunciam, portanto, o movimento de declínio do herói *sem nenhum caráter*. Gilda de Mello e Souza, em diálogo com a perspectiva textual de Haroldo de Campos, explica que o primeiro sintagma “confronto/vitória de Macunaíma sobre Piaimã” (ocorrida no capítulo XIV), não pode ser interpretado separadamente do segundo que, começa no Capítulo VIII (Vei, a Sol). De acordo com a crítica, o encontro do herói com a Vei, a Sol e suas filhas dá início a um “sintagma regressivo” que, embora esteja anunciado no Capítulo VIII, somente será efetivamente desdobrado no Capítulo XVII (Ursa Maior) (SOUZA, 2003, p. 50)<sup>8</sup>.

As seqüências em torno dos cajus nos capítulos VI (A francesa e o gigante) e XVI (Uraricoera), recheiam e desenvolvem os dois grandes conflitos sintagmáticos da obra. A primeira seqüência, no capítulo VI, remonta um costume antigo no Nordeste e faz parte da mesa abundante da obra e, assim, do ato de comer do herói para ter força física e vencer a primeira luta. Depois da comilança de frutas da árvore Dzalaúra-Iegue, do banquete oferecido por Piaimã, o herói, em fuga desesperada de lá, chega à pensão paulistana com muita fome fartando-se do jantar com iguarias típicas do Norte e o Nordeste:

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

6 Nos termos da pesquisadora Audrey Richards em *Hunger and work in a savage tribe* (1932): “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”. (apud CANDIDO, 1973, p. 56).

7 Nota-se que a ideia de falha, insuficiência, desamparo, carência e depauperamento – levando em conta os demais sinônimos – é condição inseparável da matéria e forma de *Macunaíma*: escolta a sua trajetória com mais força do que a bonança.

8 Segundo José Miguel Wisnik (1990, p. 182), a análise de Haroldo de Campos “mantém no limite prudente de uma trançada morfossintaxe narrativa”, pois o “próprio texto é feito texto”, e a de Gilda de Mello e Souza alinha-se para a “fixação de significados alegóricos”, isto é, “desdobra os procedimentos textuais do livro a partir do processo criador da música popular”.

de Marajó molhando a janta com mocororó. Descansou (ANDRADE, 1997, p. 54).

O “mocororó”, advindo da alimentação indígena, nessa mesa servida ao herói, é molho para acompanhar a “fritada de sururu de Maceió” e o “pato seco de Marajó”. Esse caldo - bebida alcoólica - fortemente adstringente é feito do “*sumo do caju com quatro dias de fermentação*” (CASCUDO, 1988, p. 499). O “Brasil” em *Macunaíma* é “mastigado” não mais na “gostosura quente do amendoim...”, mas na “gostosura quente”, esponjosa, doce e mordente do caju, sendo com isso, conforme os versos do poeta de 1924, “falado numa língua curumim” também influenciada pelo ritmo, melodia e dicção regional com “palavras incertas num remelexo melado melancólico...” (ANDRADE, 2013, p. 207).

A segunda, terceira e quarta sequências que encadeiam a derrota do herói (o segundo conflito), inseridas no capítulo XVI (Uraricoera), apresentam a foto do país localizada por detrás do pensamento oficial. Os cajueiros (e seus componentes) considerados um espelho do “bonito país tropical” irão representar uma outra imagem do país que, por vezes, se mostra escondida. A “sombra de Jiguê”, nas sequências descritas abaixo, revela - encena - o pressuposto daquilo que existe por detrás da nação fértil, qual seja o seu lado pobre, de fome. Macunaíma, colocado como regente dessa demonstração, primeiro ludibria o irmão Jiguê que se transforma numa sombra ao ter corpo comido pelo veneno da sucuri. O irmão “só sombra” atende o conselho da princesa:

– Quando o herói for passear de fome vira num **cajueiro** numa bananeira e num churrasco de viado”.

– No outro dia o herói acordou com tanta fome que foi espaiar passeando. **Topou com um cajueiro cheio de frutas**. Quis comer porém presenciou que era a sombra leprosa e passou adiante. (...) (ANDRADE, 1997, p. 152, grifo nosso).

Os cajus estão disponíveis ao herói, mas quando vai comê-los descobre que o cajueiro transforma-se em fantasma de Jiguê. A situa-

ção é reiterada no encadeamento marcado pela simultaneidade das “comidas do mato”, sendo uma delas o **cajuí** - frequente nas vegetações mais secas e áridas:

De-manhã inda estava acocorada ali. Macunaíma acordou e escutou. Não se ouvia nada e ele concluiu:

- Arre! Foi-se!

E saiu a passear. Quando passou pela porta a sombra trepou no ombro dele. O herói não maliciou nada. Estava padecendo de fome porém a sombra não deixava ele comer. Tudo o que Macunaíma pegava ela engolia, tamorita mangarito inhame biribá **cajuí** Guaimbê guacá uxi ingá bacuri cupu-açu pupunha taperebá graviola grumixama, todas essas comidas do mato. (ANDRADE, 1997, p. 153, grifo nosso).

Observa-se nessas duas sequências (segunda e terceira) – em que o herói aproxima e toca nas comidas, mas quando vai abocanhá-las não são alimento – que Mário de Andrade recortou e atuou de modo a “insuflar sentido diverso” (SOUZA, 2003, p. 10) na antiga lenda conhecida como o “Cajueiro da cigana” referida por Pereira da Costa, em o *Folclore pernambucano* (1908): conta-se que os holandeses haviam enterrado à sombra de um cajueiro um caixão de moedas de ouro, porém quando escavavam o local do tesouro que lhes era indicado em sonho, só encontravam carvão (CASCUDO, 1956, p. 68).

Na quarta sequência em que a imagem do caju preenche o sintagma que marca o arruinamento do herói, no capítulo XVI (Uraricoera), uma foto mais chocante é evidenciada e assistida pelo herói: a morte do boi causada pela inanição. Macunaíma na correria, ainda perseguido pela sombra de Jiguê, tropeça em um boi que dormia, o “boi malabar chamado Espaço que viera do Piauí”. O bicho se assustou e “saiu numa galopada” e o herói decide se amoiar “por debaixo” de uma planta – o mucumucu- e dali esgueirando através das suas folhas, pelas frestas da ramaria, deixa distrair-se com as cenas do Bumba-meu-boi dramatizadas pela sombra de Jiguê que, achando que o boi fosse o herói, fez “poleiro no costado” dele. A sombra junto ao boi canta as melodias do bailado, versos que giram em torno da sua

morte (despedida), similar às figuras populares que também sapateiam e dançam durante o festejo. Depois que o boi morre de fome porque a “sombra engolia tudo antes”, ela canta para confortar a gigante, que chorosa “saudou o conhecido” Manuel da Lapa:

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!

Manuel da Lapa ficou muito concho com a saudação e para agradecer dançou um sapateado e cobriu o cadáver com a *folha de caju* e a rama de algodão. (ANDRADE, 1997, p. 156).<sup>9</sup>

Caju, algodão e o Boi, três emblemas nacionais reiterados na dança nordestina do Bumba-meu-boi desdobradas em *Macunaíma*. Se de acordo com Gilda de Mello e Sousa, a elaboração de *Macunaíma* se assemelha, maiormente, com a estrutura do Bumba-meu-boi - um dos exemplos de suíte de raiz “entre a tradição europeia herdada de Portugal e as manifestações locais, populares, indígenas e africanas (SOUZA, 2003, p. 60) – podemos dizer que o episódio acima é um *mise en abym*. Ou seja, a rapsódia de estrutura baseada no modo de compor da dança dramática repete dentro de si episódios dela.

Os vegetais, “a folha de caju e a rama de algodão serviram para “cobrir o cadáver” do boi. Essa cena no final do capítulo XVI prenuncia o triste e fantasioso fim de *Macunaíma*, pois 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 premoni-

tório do desenlace dramático que se preparava. A morte e ressurreição do boi era como a antecipação do sacrifício do herói, que logo mais seria destroçado neste mundo, para em seguida ressurgir no céu em forma de estrela (SOUZA, 2003, p. 18).

No capítulo XVII (*Ursa Maior*), portanto, ocorrerá o “desenlace dramático” do herói antecipado no capítulo anterior, conforme explica Souza. Esse momento de maior tensão da história pontua numa mesma paisagem não apenas um, mas dois prenúncios: 1) sob os pés de cajueiros acontecerá a gradativa despedida do herói; 2) sobre essas mesmas árvores, conforme saberemos no Epílogo, se dará o desenlace produtivo e fértil do reflorescimento dos causos de *Macunaíma* em matéria textual.

Assim como as folhas de caju foi um dos vegetais que serviram para trançar a mortalha do boi, os cajueiros (do capítulo XVII) irão também servir de manto resguardando o herói solitário e doente:

*Macunaíma* foi obrigado a abandonar a tapera cuja última parede (...) estava caindo. Mas o impaludismo não lhe dava coragem nem para 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 cajus. Que solidão!* (ANDRADE, 1997, p. 158, grifo nosso).

Os cajueiros serão o amparo, o alimento e o remédio para *Macunaíma* com maleita, assim como foi para os indígenas que tanto dependia dos cajueiros (e que até guerreavam durante a sua safra) e os negros escravos que se internavam sob essas árvores para se curar do escorbuto. A abaulada copa dos cajueiros serviram também aos interesses dos colonos portugueses que, além de armar entre seus galhos armadilha aos inimigos holandeses, se deitavam com as

9 Mário de Andrade sobre o folclore brasileiro, especialmente do Bumba-meu-Boi nordestino, analisou, a partir do estudo da obra do britânico James George Frazer, "The golden bough", a relação entre a celebração da vegetação e a celebração do Boi. Ver Telê Ancona Lopez em *Mário de Andrade: ramais e caminhos* (1972).

índias e negras à sombra dos seus pés. A cena em questão, do herói com febre e deitado na rede amarrada “nos dois cajueiros” - convergindo em si fatos historicamente documentados do índio, do negro escravo e do colonizador - será onde ocorrerá os acontecimentos em torno do segundo sintagma da obra.

Neste sentido, sob os cajueiros,

Macunaíma bocejava escorrendo caju, muito mole na rede, com as mãos pra trás fazendo cabeceira, o casal de legornes empoleirado nos pés e o papagaio na barriga. Vinha a noite. Aromado pelas frutas do cajueiro o herói ferrava no sono bem. (ANDRADE, 1997, p. 159).

Os dias passam e o herói continua entre os cajueiros, na árvore-hospital. Porém, certo dia, “uma feita janeiro chegado (...) acordou tarde com o pio agourento do tincua” – além do boi, o pássaro também pressagia o “triste fim” do herói que até então guardava consigo a muiraquitã. O clímax da história - a sangrenta luta de Macunaíma com Vei, a Sol, ocorrida nas águas da lagoa, onde a pedra verde perde-se para sempre - acontece debaixo dos cajueiros “frondejando”. Esse segundo conflito ocorre, portanto, sob essas árvores, na rede onde o protagonista estava deitado e em estado de alucinação, advindo da febre alta, um dos sintomas da maleita. Nesse desvario Vei, a Sol é vista como uma mulher que

escorregava pelo [seu] corpo (...), fazendo cosquinhas, virada em mão de moça. Era a malvadeza da vingarenta só por causa do herói não ter se amulherado com uma das suas filhas da luz. A mão da moça vinha e escorregava tão de manso tão! no corpo... Que vontade nos músculos pela primeira vez espetados depois de tanto tempo! Macunaíma se lembrou que fazia muito tempo não brincava. Água fria diz que é bom pra espantar as vontades... (...) Foi assim muitas vezes. Se aproximava o pino do dia e Vei estava zangadíssima. Torcia pra Macunaíma cair nos braços traiçoeiros da moça

do lagoão e o herói tinha medo do frio. Vei sabia que a moça não era a moça não, era a Uiara. (...) Macunaíma sentiu fogo no espinhaço, estremeceu, fez pontaria, se jogou feito em cima dela, juque! Vei chorou de vitória. As lágrimas caíram na lagoa num chuveiro de ouro e ouro. (ANDRADE, 1997, p. 161, 162, 163).

A moça que vem ao encontro do maleitoso é a própria personificação da “sezão”, conforme os personagens do conto “Sarapalha”, de Guimarães Rosa: Argemiro e Ribeiro. Eles explicam que “a maleita era uma mulher de muita lindeza (...) é que na hora da gente tremer era quem vinha... e ninguém não via que era ela quem estava mesmo beijando a gente” (ROSA, 1984, p. 134). Na visão turva e até *indiferente* o maleitoso herói, de desejo incontrollável pelo elemento estrangeiro (reiterando, por isso, em seu caráter, “o erotismo exagerado” do colono), contempla na lagoa onde mora a temível Uiara, um espaço “coberto de ouro e prata” movimentado por uma “cunhã lindíssima, alvinha”.

No primeiro conflito, o herói saiu vitorioso e o seu antagonista teve morte chã, matizada de humor e ironia gastronômica: Piaimã morreu no caldeirão de macarronada pedindo queijo! No segundo conflito, o herói no delírio da febre, variando, ao cair na emboscada - de Vei, a Sol - viveu morte lendária: é derrotado no cósmico silêncio das águas da lagoa. Pintada com traços da arte expressionista e surrealista, a descrição do despedaçamento do herói pela Uiara remete ao esartejamento das partes do corpo do boi – pois em algumas versões da dança dramática, o boi, antes da ressurreição é morto e repartido em testamento. A reconstituição do herói na água (que ficou coxo e sem a muiraquitã), igualmente como a ressurreição do boi, é ritual mítico, momento de plenitude que revela comunhão do homem com as forças da natureza (LOPEZ, 1972, p. 129)<sup>10</sup>. No espaço da lagoa nota-se a manifestação do inconsciente marioandradiano, o aflorar de seus sonhos em relação ao país-Macunaíma, literariamente

10 Neste sentido, é surpreendente a coincidência dos acontecimentos no final do capítulo XVI, no XVII e no Epílogo, referentes à fase de frutificação dos cajueiros (dezembro e janeiro) e a época de exibição do Bumba-meu-boi, no Nordeste, em “meados de novembro à noite de Reis, em 6 de janeiro, pertencendo ao ciclo do Natal.” (CASCUDO, 1988, p. 150).

concebido como “entidade homogênea”, paisagem envolvente e *sem o avanço* do europeu-colonizador (ANDRADE, 1997, p. 433). Nesse instante de sonho do poeta, o Brasil possui não mais o “corpo espondongado, mal costurado” (ANDRADE, 1990, p. 321).

Os cajueiros mencionados no capítulo XVII ajudam, assim, a fechar o ciclo de Macunaíma na terra: antecipam o adeus melancólico e sublime do herói transformado em “constelação da Ursa Maior”. Os cajueiros, os cajus, o mocororó, o cajuí e também sua ramagem são fios importantes no entrançamento da composição textual da história - primeiro transmitida ao pássaro empoleirado nos cajueiros pelo herói que na rede “passava os dias enfarado e se distraía fazendo [aquele] repetir na fala da tribo os casos” que lhe aconteceram desde a infância (ANDRADE, 1997, p. 168). Seria ele o único a (re)contar a sua história de herói imperador, senão tudo o que viveu poderia terminar num total esquecimento. E ali o “aruaí” permaneceu nos cajueiros por muito tempo.

No **Epílogo**, quando o herói já é estrela no céu, o desolador espaço do mato é retomado, pois

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” (ANDRADE, 1997, p. 168).

Não seriam essas árvores os mesmos cajueiros altos onde o pássaro ficou durante dias ouvindo as histórias de Macunaíma? 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 maleitoso. Observemos nesse ponto da história que Mário de Andrade na releitura das fontes antigas – do desenho de André Thevet e do quadro de Victor Meirelles- inseriu sob os cajueiros, ao invés de apenas indígenas,

dois representantes que explicam a “tensão insolúvel” do Brasil construído: a ave nativa acomodada com o colonizador e o cantador da nossa experiência coletiva - àquele que de improviso “tira” da memória canto novo. Portanto, esse pássaro e esse homem “se acompanharam” em cima daqueles mesmos cajueiros “a beira-rio do Uraricoera”: o psitacídeo “princípios falando numa fala mansa, muito nova, muito”, comparada ao cachiri: bebida indígena adoçada com “mel-de-pau” que “possuía a *traição* das frutas desconhecidas do mato” (ANDRADE, 1977, p. 168, grifo meu).

A ave, ainda que selvagem, de fala penetrada pela cica (o tanino) das frutas silvestres, pelo sabor áspero e succulento dos cajus, ao tornar-se animal doméstico do colonizador fala a língua dele também. O homem, que permaneceu nos cajueiros para repetir em língua brasileira a história escutada num *canto sedutor* que, certamente também guardava o gosto “esquisito” da fruta de gosto travoso, é o cantador popular, “nordestino sobretudo”, entendido por Mário de Andrade como o “herdeiro dos antigos rapsodos e aedos, traduzindo anseios e vozes do seu povo” (1993, p. 100). Esse cantador no esforço de repassar o conhecimento do povo brasileiro, nos diz: “me acorei em riba **destas folhas**, catei meus carrapatos, ponteei a violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na **fala impura** as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente./Tem mais não.” (idem, grifos nossos). Se em “O Saci”, de Monteiro Lobato, Pedrinho tentou “ler a mata” (como se fosse um livro) com o amigo de uma perna só, Mário de Andrade intentou ensinar o leitor a ler (pintar, esculpir e desenhar) a história do Brasil-Macunaíma no cajueiro. A impressão é que os cajueiros em Macunaíma não são apenas árvores, o caju apenas fruta, as folhas apenas folhas verdes. A história do herói-Brasil contada em “fala impura” foi entalhada nos cajueiros, nos cajus, nas folhas - “em riba destas folhas” cantei...

As folhas dos cajueiros parecem servir

11 Referente a relação acentuada do do colonizador no papagaio brasileiro, sugiro leitura do artigo “A tradução ornitológica da nacionalidade” (2006), de Roberto Pompeu de Toledo disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/papagaio/>. Acesso 03 de fev. de 2023.

como suporte material da escritura, ou seja, é como se a escrita do livro nas folhas de papel ocorresse nas folhas taninosas dessa árvore que formam um espaço-lugar mais propício para ouvir e cantar os casos do *herói de nossa gente* do que na uniforme copa da palmeira, onde Peri e Cecília vivem a “simbiose luso-tupi”, para usar expressão de Alfredo Bosi. E sobre as folhas dos cajueiros só ficou o homem cantador-popular do Nordeste. O papagaio na rapsódia voou “rumo de Lisboa”, afinal, habituado a permanecer nos ombros do colonizador além de concorrer nomear o território descoberto ilustrou-o no primeiro mapa-múndi, em 1502<sup>11</sup>. O autor modernista, na rapsódia, intentando rebater as ações do colonizador que chamou a “Terra do pau-Brasil” também de “Terra das palmeiras” e “Terra Papagalli”, em *Macunaíma*, nomeei-a de “Terra dos cajueiros”, assim como Gilberto Freyre que numa nota, sem data, destacou a “simbiose” d’ “O caju, o Brasil e o homem”.

Os cajueiros, os cajus enquanto “saúdável afirmação da brasilidade”, no dizer de Carlos Drummond de Andrade (1989) fizeram parte do imaginário botânico de vários autores e artistas modernistas, nem todos aqui citados (como os poetas Manuel Bandeira e Joaquim Cardozo; o pintor Di Cavalcanti), porém nenhum deles aprofundou artisticamente a “simbiose” dessa planta com o Brasil como fez Mário de Andrade, especialmente, em *Macunaíma*. Enraizada na linguagem, nas ações do herói – e, portanto, na vida brasileira – ela é o caminho-horizonte de sua travessia, na maioria das vezes, acoplada ao ato de comer. Mário de Andrade, na viagem ao Nordeste, em 1928, retoma e delimita a mesma paisagem centralizada na rapsódia e como o herói se entrega a ela pela via da comilança:

Devoro dunas e dunas de cajus” (...) 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. E é justamente na sensação vias de fato do caju que está a conceitualidade marxista dele. Abacaxi, manga, abri-

có, 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 espécie de interfagia, me desculpem, de entrecomilança, específico do gosto dele. Ele morde a boca da gente, vai nos devorando por dentro diminui a suficiência individualista do ser. (...) (ANDRADE, 2015, p. 285).



Assim como seu personagem, Mário de Andrade de fato come -“devora” - a paisagem brasileira, sente no “gosto caju” o gosto travoso do país atrasado e repleto de contradições próprias de uma sociedade colonizada, escravocrata. Nessa mesma viagem ele clicou com sua Kodak de caixão uma cena corriqueira de um menino negro, pobre, andando nas portas e calçadas vendendo cajus, explícita releitura d’ *A negra vendendo cajus* de Debret.

Parafraseando o pintor francês do século XIX, Mário de Andrade deu evidência aos cajus em suas obras, especialmente em *Macunaíma*. O nosso autor viu nos cajueiros a paisagem brasileira que procurava, “humana e cotidiana”, enfim, de “encanto honesto” (ANDRADE, 2015, p. 276), esculpturou neles a imagem “ambígua” do Brasil, do seu próprio “estado de alma” recoberto mais por camadas de névoa e muitas dúvidas do que de otimismo ou certezas. E é junto dessa árvore tão íntima do ser nacio-

12 A crônica *Natal, 21 de dezembro* é a única dedicada a um vegetal nos diários d’ *O Turista Aprendiz*.

nal que ele desejou passar os seus últimos dias – “Deus me der dinheiro é lá que hei-de morrer!” – no Nordeste, no terreno que lá possuía: “Sem cajueiros não posso viver no Nordeste”, “manda plantar meus cajueiros”, pediu a Cascudinho em missiva, de 1930 (1991, 97).

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Editora: Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2013.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Coleção Archivos. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Madrid/São Paulo: Allca/Scipione Cultural, 1997.
- ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. LOPEZ, Telê Ancona, FIGUEIREDO, L. Tatiana (Orgs.). São Paulo: IEB, USP, IPHAN, et al, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luiz da Camara Cascudo*. MELO, Veríssimo de (Notas). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- ANDRADE, Mário de. *A gramatiquinha de Mário de Andrade*. PINTO, Edith Pimentel (Org.). São Paulo: Duas Cidades. 1990.
- ANDRADE, Mário de. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- ANDRADE, Mário. *Vida do cantador*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. B.H; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Frutas do Brasil ou da infância*. In: Auto-retrato e outras crônicas. São Paulo: Record, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.
- CASCUDO, Luiz da Camara. *História da alimentação no Brasil*. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1983.
- CASCUDO, Luiz da Camara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1988.
- CASCUDO, Luiz da Camara. *Geografia do Brasil Holandês*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- COELHO, Duarte de Albuquerque. *Memórias diárias da Guerra no Brasil*. Recife: Secretaria do Interior e Justiça do Estado de Pernambuco, 1944.
- CORREIA, Éverton B. João Cabral, leitor de Natividade Saldanha. *Texto Poético*, 5(6). <https://doi.org/10.25094/rtp.2009n6a155>. 2014.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Histórico das palavras portuguesas de origem tupi*. São Paulo: Melhoramentos, 1982.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- COLLOT, Michel. Do Horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. ALVES, Ida Ferreria et al (Orgs.). Niterói: Editora da UFF, 2010.
- FREYRE, GILBERTO. *Casa-grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramos e caminho*. São Paulo: Duas cidades, 1972.
- MOTA, Mauro. *O cajueiro nordestino*. Recife: Fundação de Cultura: Recife, 1982.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*. Marly de Oliveira (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PAPAVERO, Claude Guy. *Ingredientes de uma identidade colonial: os alimentos na poesia de Gregório de Matos*. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social)- FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde*. Duas Cidades/Editora 34: 2003.
- SPTIZER, LEO. *Linguística e história literária*. Trad. Raimundo Lida. In: Madri: editora Gre-dos, 1955.
- WISNIK, José Miguel. A rotação das utopias. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). *Mário de Andrade/hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

## Iconografia

ANDRADE, Mário de. *Frutas brasileiras*. Ar-

quivo do IEB- USP- *Fichário Analítico*- MA-MMA -48.

ANDRADE, Mário de. *Cajueiros monstros* (1927). Os diários do fotógrafo. CD-Rom. USP/IPHAN, 2015.

ANDRADE, Mário de. *Menino vendedor de caju* (1929). Arquivo IEB- USP- *Fundo Mário de Andrade* MA-FA-1287.

BANDEIRA, Manuel. *Cajus de Pernambuco* (1952). In: MOTA, Mauro. *O Cajueiro Nordeste*. Recife: Fundação de Cultura: Recife, 1982.

DIAS, Cícero. *Menino, caju e Recife ao fundo*. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/cicero-dias>. Acesso em 20 de abr. de 2022.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Fruits de Bresil*. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18649/fruits-du-bresil>. Acesso em 20 de abr. 2022.

MEIRELLES, Victor. *A primeira missa no Brasil*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Primeira\\_Missa\\_no\\_Brasil\\_%28Victor\\_Meirelles%29](https://pt.wikipedia.org/wiki/Primeira_Missa_no_Brasil_%28Victor_Meirelles%29). Acesso em 20 de abr. de 2022.

THEVET, André. *O cajueiro*. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Andr%C3%A9-thevet-cashew.jpg>. Acesso em 20 de abr. 2022.

## COMO CITAR

CUNHA, J. Os cajueiros: a paisagem-horizonte de Macunaíma. *Revista Cerrados*, 31(60), 64–78. 2022. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i60.43210>.