

## Parte III - Rio acima, rio abaixo: a arqueologia da linguagem mitopoética

A banzar com Macunaíma (Mário de Andrade)

Luzia Aparecida Oliva dos Santos

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SANTOS, LAO. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 447 p. ISBN 978-85-7983-020-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

# 1

## A BANZAR COM MACUNAÍMA (MÁRIO DE ANDRADE)

*Meu Macunaíma nem a gente não pode bem dizer que é indianista. O fato dum herói principal de livro ser índio não implica que o livro seja indianista. [...] Macunaíma também não é índio propriamente: é um ente de lenda, cresce quando quer e um poder de coisas assim. O livro é quase que só habitado por fantasmas. Porém não passa duma brincadeira.*

Mario de Andrade, *Carta a Carlos Drummond de Andrade*

Considerados os oitenta anos da publicação de *Macunaíma*, parece, à primeira vista, problemático tomar o texto mais uma vez para estudo, dadas as múltiplas transformações que já ocorreram no *corpus* literário brasileiro e a vasta crítica produzida no entorno da obra. Conforme se procedeu com as anteriores, e que possuem uma história mais antiga, interessa o olhar que se desprende do momento histórico atual em busca da interpretação da cultura e de sua manifestação na forma de texto literário, em que o indígena foi legitimado como traço constitutivo do brasileiro. Esse modo de reler a obra contraria, de certa forma, o pensamento do autor em relação à palavra “identidade”, uma vez que, ao resguardar-se do patriotismo dominante, preferiu utilizar “entidade nacional dos brasileiros”, nos dois prefácios redigidos e não publicados, nos quais demonstrou dificuldade em dar uma interpretação à obra.

*Macunaíma*, publicado em 1928, foi escrito na Chácara da Sapucaia, de Pio Lourenço, então próxima a Araraquara – São Paulo, entre 16 e 23 de dezembro, sua primeira versão, e, dessa data, até 13 de janeiro, sua segunda versão. Numa rede, e acompanhado de seu cigarro, Mário de Andrade assumia a escritura do que seria o “Retrato do Brasil” sob os holofotes da magia e do sobrenatural, impetrando, em meio à ruptura proposta pelo Movimento de 22, um jeito novo de olhar para as diversas faces da brasilidade. Não foi um surto de psicose que o levou a escrever em tão pouco tempo a obra expoente do modernismo brasileiro. Foi, antes de tudo, o resultado de um profundo desejo de mostrar o país pelo “primitivismo estético”, construído a partir de pesquisas em busca da matriz das gentes ameríndias, ao mesmo tempo em que transfigura os aspectos convencionais, herdados da tradição naturalista.

Na obra coordenada por Lopez, Ribeiro (1996a, p.XVIII) destaca, na “Liminar”, o valor de Mário de Andrade no que se refere ao encantamento que sua narrativa provoca com seus “saberes do mato virgem”. Para o etnólogo e romancista,

Mário precisou de muita alma e coragem para escrever este retrato oblíquo, transversal, do Brasil. Sobretudo, para assumir a alegria infundada a até inverossímil de nossa gente tão pobre e famélica. Escrever *Macunaíma* exigia gênio demais. Isto, Mário tinha. Suficiente, não só para confessar, em desespero, que o mundo não tem remédio, mas também para transcender tanto do desengano poético, como do arrazoado ideológico e entrar na gandaia popular, rindo com o povo, neste livro-palhaçada: desconcertante utopia antiufanista.

A necessidade de reinterpretar o país fez o autor mergulhar num universo povoado de histórias, no qual encontrou um deus de pouco caráter, recolhido dos mitos e lendas indígenas. Assim, os estudos de etnografia e folclore o levaram a Theodor Koch-Grünberg, na obra *Vom Roraima zum Orinoco – Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianern*, considerada célula *mater* na construção da trama. Mesmo diante das provas contundentes da gênese, ainda é possível indagar acerca do motivo que levou Mário ultrapassar a fronteira da cultura e da geografia brasileiras, para esboçar uma personagem que suscitasse a fusão das etnias fundamentais na formação do povo brasileiro, uma vez que as fontes extrapolam o aspec-

to nacional em diferentes situações. Nota-se, inicialmente, que as personagens de Koch Grünberg provêm, também, de regiões circunvizinhas ao Brasil, como a Venezuela e a Guiana.

Ao buscar o sentido da obra, Ribeiro (1996a, p.XXI) entende *Macunaíma* como “uma reversão de imagens” que sai de “uma literatura pejada de europeidade e circunspeção” para adentrar “no desvario antropofágico”. Assim, a originalidade da obra estaria na mistura de “mitos e sacanagens, etnografias e invencionices, semânticas e galimatias” nas quais “Mário expressa os brasileiros tal como ele, e só ele então, os via”. Considerado esse aspecto, pode-se compreender a escolha do termo “entidade nacional” para designar, de maneira problemática, o brasileiro híbrido. Perrone-Moisés (2007, p.191) aponta que “entidade”, em sentido filosófico, supõe “‘um ser desprovido de toda determinação particular’”, o que estabeleceria a fidelidade de *Macunaíma* como retrato do “ser híbrido, contraditório, em processo”.

Seguindo a trilha construída, observa-se, então, que Mário recolhe das figuras lendárias e folclóricas, tanto do Brasil quanto de povos fronteiriços, o esboço de um herói ambíguo, transeunte de uma epopeia indígena e o lança aos polos do humano e do mítico. Com isso, gesta um herói plural, portador de um amálgama capaz de torná-lo irresoluto em seu caráter, resultante da mistura das três principais etnias formadores do povo brasileiro: o branco, o índio e o negro. Assim, a vertente dos motivos etnográficos pré-colombianos, de origem indígena, faz a obra derivar para a feição ideológico-histórica, ao propor a representação expressa a partir desse potencial, tecida, paralelamente, nos elos da imigração e da máquina, em meio ao ferro e cimento da industrialização crescente na cidade de São Paulo. Seu significado abre-se em leque, conforme Perrone-Moisés (2007, p.190), ao denominar *Macunaíma* “obra aberta e plural. Não é a demonstração de uma tese; é uma hipótese, um estudo, uma reflexão, e sobretudo uma busca. Como seu herói, M. A. busca uma ‘muiraquitã’, e essa muiraquitã é a ‘entidade brasileira’”.

Pelas duas vertentes constrói-se a linguagem da rapsódia que atinge o ápice de sua inovação, em termos de produção literária brasileira, ao interpenetrar os afluentes folclórico-míticos e ideológico-históricos, fazendo “transpor os limites do descritivismo urbano ou sertanejo (então ainda vivo em nossas letras) por meio de um andamento antes legendário do que naturalista, documental” (Bosi, 1996, p.172).

Com estampa modernista, a obra tanto destitui o herói moldado dentro de um determinado espaço regional, conforme visto no indianismo, como desestabiliza a *mimesis* romântica no que lhe é peculiar à idealização do povo formado a partir da matriz indígena. Fusionam-se, a partir daí, erudito e popular, sob o verniz satírico e paródico, pelos quais se faz pontilhar um jogo intercultural em que as diferentes etnias se encontram, seja pelas peripécias do herói na cidade de São Paulo e em sua travessia pelas regiões do país, ou pelas marcas da linguagem que as representam. Assim, a autenticidade índia que quer alinhar nas peças de montagem da narrativa serviu antes de tudo, “para fugir do discurso espúrio, seja do índio alencariano, seja do pretense civilizador” (Ribeiro, 1996a, p.XXI). Daí a busca incessante bebida em tantos textos. Mas não se trata apenas de tomar água límpida da fonte e deixá-la correr naturalmente. A “entidade” é desvestida e revestida, segundo Ribeiro (1996a), “de tupinólogos porandubas, de brasilidades arcaicas e de africanidades, que são nossas matrizes que ali reluzem” (ibidem, p.XXI).

Na concepção do exegeta de *Macunaíma*, Cavalcanti Proença (1978), o grande mérito e originalidade da obra dizem respeito às fontes que perpassam desde a citada anteriormente, do etnólogo alemão, às expressões dos índios Caxinauá, colhidas por Capistrano de Abreu, como também Couto Magalhães, Simões Lopes Neto, e uma série de outros nomes exponenciais na sistematização do folclore brasileiro. Segundo o crítico, “aqui, como em toda obra de Mário houve documentação, desejo, de autenticidade” (ibidem, p.63).

O *Roteiro de Macunaíma*, de Cavalcanti Proença, publicado em 1955, assume, dentro da crítica, um valor ímpar, tal qual *Macunaíma* o teve na ficção. Um trabalho de precisão cirúrgica, em que são demarcadas as linhas que se entrelaçam na narrativa, fazendo visíveis as interferências da pesquisa no esboço do herói/anti-herói, na formatação da linguagem construída pelas “palavras do Rio Grande do Sul ao lado de regionalismos nordestinos, do Brasil Central ou da Amazônia” (ibidem, p.10), síntese de um projeto artesanal de Mário, para quem a arte tem “uma finalidade imediata” e “foge ao absentismo” (ibidem, p.18-9).

Ainda sob o olhar da crítica, a estrutura da narrativa de Mário assenta-se, segundo o estudo de Campos (1973), nas formulações de Wladimir Propp quanto à sua sistematização do conto popular: “Propp, com escopo

científico, tratou de pôr entre parênteses os elementos variáveis [...]; Mário, com intuítos artísticos, percebeu o que havia de invariante na estrutura da fábula para justamente poder jogar criativamente com os elementos variáveis sobre esse esquema axial” (ibidem, p.24).

A análise de Campos (1973, p.53) parte do princípio de “engendramento em mosaico do Macunaíma”. A expressão “conto-mosaico” já fora utilizada por Florestan Fernandes, além da definição de Propp ao conto maravilhoso como “‘trabalho em mosaico’ (*mosaikarbeit*), feito de pedrinhas intercambiáveis” e a alusão de Lévi-Strauss a “‘peças de um mosaico’ para exprimir o ‘modo de configurar a realidade’, próprio da ‘visão mítica’” (ibidem, p.85). Aplica à narrativa rapsódica uma “operação textual” consubstanciada nos princípios proppianos, por entender que a obra conserva os traços pertinentes à fábula, como o “paganismo, o uso e ritos arcaicos” (ibidem, p.56). Há que se assinalar, no entanto, que a narrativa vai além do paradigma fabulístico no que diz respeito ao hibridismo, oriundo do aspecto inventivo do autor que ora reata a narrativa ao universo mitopoético, ora o revisita pela paródia e pelo humor.

Se, por esse viés, Campos (1973) compreendeu a lógica estrutural da obra, não o foi para Mello e Souza (1979), em *O tupi e o alaúde*, no qual fez críticas contestadoras. Para Souza, “a fragilidade maior de seu enfoque (o de Campos) 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 de extravasar” (ibidem, p.51). Em sua leitura, Souza mostra que as origens da composição de Macunaíma têm seus liames aportados numa “remota tradição narrativa do ocidente, o romance arturiano, que por sua vez desenvolve um dos arquétipos mais difundidos da literatura popular universal: a busca do objeto miraculoso, no seu caso, o Graal” (ibidem, p.74).

Além do desvelamento desse universo “subterrâneo” presente na rapsódia de Mário que o remete ao romance arturiano, Mello e Souza (idem, p.12) tem a convicção de que

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: a que se baseia no princípio rapsódico da *suíte*<sup>1</sup> – cujo exemplo popular mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do Bumba-meu-Boi – e a que se baseia no princípio da *variação*,<sup>2</sup> presente no improviso do cantador nordestino, onde assume forma muito peculiar.

Toda a ambiguidade expressa em *Macunaíma*, desde seu núcleo – a perda e a busca da muiraquitã – aos episódios secundários, encontra abrigo no bailado Bumba-meu-Boi,<sup>3</sup> no qual estariam representadas as mais diversas manifestações musicais existentes no país. Assim, “o boi – ou a dança que o consagra – funcionava como um poderoso elemento ‘unanimizador’ dos indivíduos, como uma metáfora da nacionalidade” (idem, p.18). O herói Macunaíma, por conseguinte, simbolicamente, atualiza um dos episódios marcantes da dança em que ocorrem a morte e a ressurreição, como se nota no ritual de sacrifício e no ressurgimento como estrela.

Na interpretação de Campos (1973), a presença do boi é, de modo particular, uma transmutação do bode expiatório da lenda taulipangue (anta), no episódio em que Macunaíma encontra o boi “Espácio que viera do Piauí” (p.148), ao ser perseguido pela sombra. Esta, enganada pelo herói,

1 Segundo Mello e Souza (1979, p.14), a *suíte* “é um dos processos mais antigos de composição. Comum à música erudita e popular, não é patrimônio de povo nenhum. Constitui uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas e maiores”. São exemplos de *suíte*: “os Fandangos do sul paulista, os Cateretês do centro brasileiro, e no Nordeste os Caboclinhos, ‘os cortejos semi-religiosos, semi-carnavalescos dos Maracatus’, as Cheganças, os Reisados”.

2 A *variação*, segundo Mello e Souza (idem, p.19), “é, como a *suíte*, uma regra básica de compor e consiste em ‘repetir uma melodia dada, mudando a cada repetição um ou mais elementos constitutivos dela de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permanece sempre reconhecível na sua personalidade”.

3 A festa do boi assume diferentes nomes no Brasil: como o Boizinho Barrica, Boi Barroso (na região sul da Bahia, o festejo, e no Rio Grande do Sul, uma cantiga), Boi Calemba, Boi Canário (Pará), Boi de Canastra, Boi Caprichoso e Boi Garantido (no Amazonas, variantes de Boi-Bumbá de Parintins), Boi-de-Fita, Boi de Humaitá (Rio Grande do Norte), Boi de Mamão (Paraná e Santa Catarina), Boi de Reis, Boi Surubim (Ceará), dentre outros. Em seu texto “As danças dramáticas do Brasil” (1982), Mário de Andrade tratou de conceituar essas danças, destacando o bumba-meu-boi como “a mais exemplar” e, também, como “a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas” (cf. Cavalcanti, 2004). Segundo Lopez (1972, p.133), “o boi, herói de romance popular, é capaz de proezas extraordinárias; quase sempre foge, para depois ser capturado ou morto, à custa de duras penas. Depois, é dividido, resulta no próprio banquete do totem que faz crescer socialmente sua dimensão e que dá, para Mário de Andrade, mais uma prova do sentido coletivizador do animal”.

“fez poleiro no costado dele”. Assim, a cantiga do folguedo é inserida, primeiramente pelo canto da sombra: “Meu boi bonito,/Boi alegria,/Dá um adeus/Pra toda família! [...]” (p.148), que acompanha o boi até sua morte por inanição. A cantiga também está referenciada pelos urubus, que fazem a festa enquanto devoram o boi: “Meu boi bonito,/Boi Zebedeu,/Corvo avoando,/Boi que morreu. // Oh...êh bumba,/Folga meu boi!/oh...êh bumba,/Folga meu boi!” (p.150). Na disputa entre os urubus e a sombra pela posse do boi, recria-se o fabulário indígena em que Kasana-Pódole<sup>4</sup> recebe sua segunda cabeça: “a sombra teve raiva de estarem comendo o boi dela e pulou no ombro do urunu-ruxama. O Pai do Urubu ficou muito satisfeito e gritou: – Achei companhia pra minha cabeça, gente! E voou pra altura. Desde esse dia o urubu-ruxama que é o Pai do urubu possui duas cabeças. A sombra leprosa é a cabeça da esquerda” (p.150).

A presença de uma dança dramática dentro do arcabouço folclórico nacional é entendida por Lopez (1972, p.132) como o reflexo do “inconsciente coletivo, preso ao que o escritor considera ‘forças vitais’, exemplificado na motivação sentida pelo povo para trazer para o cotidiano parcelas da cerimônia anual do culto ao Boi”. Além disso, segundo a crítica citada, cabe ao Boi “enfeixar passado e presente, isto é, primitivismo do povo brasileiro enquanto raiz histórica e enquanto condição social [...] uma das características mais legítimas do país” (ibidem, p.136).

Importante destacar, ainda, que, pelo aspecto “subterrâneo”, a narrativa de *Macunaíma* alcança “um fio arquetípico [...], que indetermina a caracterização do personagem estilizado, movido intensamente pela libido, no seu retrato multifacetado pelas referências folclóricas com um tratamento paródico e carnavalesco”, conforme os estudos de Motta (2006, p.111), ao apontar para dois aspectos: o que está ligado ao romance grego, no qual se encontra a busca amorosa e o que está ligado à Idade Média, em que se encontra o motivo espiritual. Assim, o “padrão romântico de narrativa-busca”, de motivo amoroso, concretizado na figura da amada Ci, encontra-

4 No fabulário indígena, Kasana-Pódole é antropófago e possui duas cabeças. Na lenda 28, de Grünberg, o herói Etetó é transformado em Wewé, um “come-tudo”, mítico. Senta-se nos ombros de uma anta, até que ela caia de fome. Com a chegada do urubu-rei para devorar a carniça, Wewé pula-lhe no ombro e forma-lhe a segunda cabeça. Em *Macunaíma*, Etetó é Jiguê, que envenenado por Macunaíma, transforma-se na sombra leprosa (cf. Campos, 1973, p.232-3).



se com o motivo espiritual da busca da muiraquitã, ambos marcados pela presença irônica e satírica que a rapsódia agenciou. Por esse viés, segundo Motta (2006, p.113), consolidam-se na arquitetura de *Macunaíma* o “substrato folclórico e lendário”, que, somados, fazem “da sinuosidade da ma-landragem um jeito de caracterizar o anti-herói brasileiro”.

Uma dessas linhas sinuosas é percebida no artefato do capítulo *Macumba*, por exemplo, em que Exu e demais entidades afro-míticas são invocadas para que Macunaíma, filho de Oxum, se vingue de Venceslau Pietro Pietra, gigante Piaimã, opositor na posse da muiraquitã.<sup>5</sup> Confluem no episódio as três culturas presentes na formação do povo brasileiro: a portuguesa, a africana e a indígena. Encontram-se tia Ciata, “uma negra velha com um século no sofrimento” (Andrade, 2001, p.57-8), um filho de Ogum, tocador de atabaque, “Olelê Rui Barbosa”, e demais seguidores: “advogados taifeiros curandeiros poetas o herói, gatunos, portugas senadores, todas essas gentes dançando e cantando a resposta da reza” (ibidem, p.58). O herói, representante indígena e negro, escolhe a periferia da cidade industrializada para participar de um dos rituais mais sincréticos entre os inúmeros episódios recriados por Mário a partir do espaço cultural autóctone. Nele figuram, lado a lado, deuses africanos bantos e yorubas (nagô), o demônio da cultura caxinauá, *icá*, como também o mito judaico-cristão invertido na oração do Pai-Nosso, dirigido a Exu.

Além desse compêndio multicultural expresso no capítulo citado, o satírico *Cartas pras Icamiabas* revela, também, outra dimensão de encaixe do material colhido por Mário. Aqui, o filho da etnia tapanhumas, Macunaíma, descreve a terra desconhecida para suas súditas. É o olhar do índio em

---

5 De acordo com os estudos de Berthier Brasil (1986, p.79), em *Mitos amazônicos – O Caríua*, “sempre em noite de lua cheia, as Amazonas reuniam-se à beira de um lago chamado Yacuaruá, para celebrar um ato que era o mais importante de sua tradição tribal. De longe, acorriam guerreiros valentes, já que era a única oportunidade concedida a um homem para pisar o sagrado império das mulheres. Perfumadas, enfeitadas e transbordantes de alegria, no exato momento em que as águas límpidas refletiam por inteiro a lua, as Amazonas se lançavam ao lago, mergulhando até o fundo, dali trazendo um talismã de pedra verde, chamado muiraquitã. Em terra firme, de volta, cada uma presenteava, então, o homem que com ela compartilharia daquela noite de amor. Pela madrugada, finda a festa, o guerreiro regressava à sua tribo levando dependurado ao pescoço o galardão mais cobiçado por um legítimo filho de Tupã: o seu muiraquitã. Passados os meses, do fruto do amor poderia nascer um novo ser. Se fosse homem, seria sacrificado; se mulher, era aceito festivamente e incorporado àquele mundo fascinante de mulheres valentes”.

direção à cultura que o moveu de seu império até à margem de sua aculturação, ante as máquinas e o homem moderno e civilizado. Seria apenas um episódio, não fosse a paródia à linguagem clássica tomada junto aos eruditos, tal como Rui Barbosa e Coelho Neto. O herói ainda utiliza um trecho do Canto V, estrofe 37, de *Os lusíadas*, de Camões, em que anuncia o desafio aos portugueses no caminho para as Índias: “Porém já cinco Sóis era passados/Que dali nos partíramos, cortando/Os mares nunca de outrem navegados/[...]/Quando hua noite, estando descuidados/[...]”. Ao informar as índias da perda da muiraquitã, Macunaíma elabora um discurso explicativo em torno da palavra para amenizar a notícia, ao entender que a linguagem utilizada seria de difícil compreensão às súditas:

passemos, pois, imediato, ao relato dos nossos feitos por cá. *Nem cinco sóis eram passados que de vós nos partíramos, quando a mais temerosa desdita pesou sobre nós.* Por uma bela noite dos idos de maio do ano translato, perdíamos a muiraquitã; que outrem grafara muraquitã, e, alguns doutos, ciosos de etimologias esdrúxulas, ortografam muyrakitan e até mesmo muraqué-itã, não sorriais! (Andrade, 2001, p.71, grifo nosso)

No relato, segundo Proença (1978, p.173), “Mário de Andrade, além da demonstração de conhecimento da língua antiga (e há testemunhas de que ele frequentava Frei Luís de Souza e outros clássicos) quis mostrar a incoerência dos que imitam essa linguagem desusada, intercalando, sem querer, trechos da linguagem falada no Brasil”. Seguindo o raciocínio de Proença, há na carta um quê de artificialismo, de linguagem anacrônica, ou de “pedantismo”, tal como Mário apontou em carta a Manuel Bandeira. Além disso, o próprio autor da obra aponta que a ocasião era para “satirizar os cronistas nossos (contadores de monstros nas plagas nossas e mentirosos a valer)” (apud Proença, 1978, p.175). A presença da sátira aos cronistas inverte a visão do paraíso descrito nos documentos iniciais, em que a nova terra é mostrada somente pelo viés da exuberância e da riqueza naturais, sob o ponto de vista do estrangeiro. Agora, o olhar é do nativo em relação à sua própria terra, um estrangeiro, também, se consideradas as alterações no meio, praticadas pelo colonizador.

No conjunto das ações desenvolvidas por Macunaíma, o capítulo da *Carta pras Icamiabas* eleva-se como uma proposta basilar ante a presença do

indígena como participante-formador do *ethos* brasileiro. Isso se deve à mudança de olhar, dentro da própria narrativa, que leva ao riso pela presença de vocábulos grafados erroneamente e pela preocupação exagerada do herói com os termos ligados ao sexo: “algum libido saudoso, como explica o sábio tudesco, doutor Sigmund Freud (lede Fróide)” (Andrade, 2001, p.72); “são sempre alvíssimas as donas de cá; e tais e tantas habilidades demonstram, no brincar, que enumerá-las, aqui, seria fastiando porventura” (ibidem, p.73).

Além do tom jocoso e irônico, a carta subscreve a liberdade da experiência artesanal e da visão pessimista diante do passadismo instaurado nas entrelinhas da história. Mais ainda, deixa pontilhada a “crítica à ética cristã, à organização da sociedade ocidental e em descrédito da máquina e dos estilos de vida e de comportamento por nós recebidos da civilização europeia” (Coutinho, 1986, p.38). A visão de Macunaíma em relação ao país, na descrição que faz dos problemas no decorrer da carta, torna clara a crítica diante das desgraças oriundas do atraso da nação: “em breve seremos novamente uma colônia da Inglaterra ou da América do Norte!...” (Andrade, 2001, p.79). O segredo da decadência é tecido num dístico que encerra seu significado e o remete à lembrança dos paulistas: “POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA / OS MALES DO BRASIL SÃO” (ibidem, p.79).

A análise de Fonseca (1996), em relação à carta, aponta para uma característica que o próprio autor definira. No capítulo considerado como “*intermezzo*”, “o foco narrativo se transfere do contador, cantador, rapsodo, para o herói. Diferente do rapsodo – que é culto, e que imprime às suas fontes populares experiência de vida e crivo intelectual –, o missivista é inculto, semianalfabeto, um tanto perplexo ante o mundo letrado que acaba de adotar, impressionado com o poder da palavra escrita” (ibidem, p.330). Vê-se, no texto, o encontro de diversos temas em que transitam desde o enfrentamento com a cultura urbana e o conhecimento da língua à falta de dinheiro, motivo pelo qual escreve às índias, com intuito de satisfazer seus desejos.

A arquitetura dos dois episódios é marcante no sentido de demonstrar que *Macunaíma* é mais que um texto talhado ao estilo modernista, no qual se busca uma resposta à identidade brasileira, soterrada pelos destroços da colonização. Além desse propósito, desnuda uma face ambígua do indígena, vista pelo ângulo da pluralidade de motivos e cores que revelam o perfil da nação brasileira histórica e literária. Edifica-se, então, um elemento catalisador entre os mundos contraditórios conjugados no texto: de um lado o

mundo civilizado, capitalista e, de outro, o primitivismo mítico das fontes pré-colombianas, da Amazônia venezuelana e da Guiana. No entremeio a esse conjugado mundo de dizeres e de significados, encontra-se um indígena “transitório”, pois nasce índio-negro e se torna loiro de olhos azuis, como maneira de se fazer visualizar não apenas como etnia isolada e primitiva como formação, mas como amálgama figurativo de um brasileiro sem feição singular. Ao mesmo tempo e em diferentes espaços é uno e múltiplo – brasileiro e latino-americano.

Nota-se, então, que as vozes da crítica que confluem em direção à rap-sódia visualizam tanto “o desejo de contar e cantar episódios de uma figura lendária [...] e que trazia em si os atributos do herói” quanto “o desejo não menos imperioso de pensar o povo brasileiro, nossa gente, percorrendo as trilhas cruzadas ou superpostas da sua existência selvagem, colonial e moderna, à procura de uma identidade” (Bosi, 1996, p.171). Para isso, a figura híbrida foi esboçada, como afirma o próprio autor, em carta a Manuel Bandeira, na ilogicidade de seu herói: “é justo nisso que está a lógica de Macunaíma: em não ter lógica” (apud Proença, 1978, p.11).

Assim, em torno da polêmica que se instaurou na construção da personagem do indígena-negro-branco, Proença (1978, p.11) assinala: “em verdade Macunaíma não pode ser analisado pela lógica, está fora do bem e do mal, é um herói verdadeiro, às vezes contraditório, e isso Mário notou. Mas a contradição vem do expoente máximo das virtudes e qualidades anormais que nele se exaltam”.

Visto pela concepção fabular do estudo de Campos (1973), o herói nasce após “um momento de silêncio”, tal qual a atmosfera do início das fábulas, “no fundo do mato – virgem”, filho de uma índia tapanhumas (que significa negro), sem pai, apenas como “filho do medo da noite” (ibidem, p.13). Assim como em *Iracema*, de José de Alencar, o herói tem seu nascimento na abertura da narrativa:

Alencar elaborou-o numa fórmula estilística que ficou célebre, emblematicizando por sua vez nosso Indianismo Romântico. Mário, fazendo de certa forma “Indianismo às avessas”, deformou-a grotescamente, substituindo em seu herói os traços de beleza da virgem alencariana por traços de feiúra, [...] reaparece em Mário provido de carga semântica negativa: o herói é “preto retinto”, uma “criança feia”. (Campos, 1973, p.106)

Nesse primeiro segmento narrativo, em que Macunaíma recebe o sopro de vida, pode-se notar o entrelaçamento de linhas em sua constituição, o que revela o ponto de tensão acerca da sua identidade. Miraculosamente não é filho de uma índia virgem, como nos mitos, e sim de uma mãe “velha”, que tem dois filhos. Além disso, é negro, o que evidencia o caráter plural de sua etnia (índio+negro), “um herói síntese nesse sentido, se bem que altamente complexo, pois nele se acumulam caracteres heteróclitos, que se superpõem, muitas vezes sem um traço comum que facilite a evidenciação” (Proença, 1978, p.10). Conforme aduz o crítico, a cor preta da criança revela a “fusão racial”, o que na narrativa de Mário corresponde à inserção de uma figura da cultura negra na lenda indígena. Além da cor da criança, existe a menção a Rei Nagô, na profecia sobre o futuro herói em meio a rituais indígenas: “numa pajelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente” (Andrade, 2001, p.13).

O caráter profético em relação à constituição do heroísmo de Macunaíma vem expresso no título, antes mesmo da anunciação de Rei Nagô. O epíteto “herói de nossa gente” convoca o leitor para uma leitura em direção ao destino do representante indígena, à primeira vista, e que conflui para o amálgama étnico no decorrer da montagem dos episódios em que sua raiz autóctone é colocada em metamorfose inúmeras vezes.

Assim, quando criança: “fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando” (ibidem, p.13), e seu crescimento tem atributos que fogem à normalidade: “deram água num chocalho pra ele e Macunaíma principiou falando como todos” (ibidem, p.14). Para Finazzi-Agrò (1996, p.316), o jogo ambíguo tecido na ausência/presença do silêncio revela “um espaço cultural que, sendo o Brasil (e, mais em geral, a América Latina), é de fato habitado por um silêncio anterior: o silêncio dos vencidos, daqueles que a arrogância dos vencedores obrigou à mudez, reduzindo-os à condição de não-falantes (isto é, de in-fantes)”.

Se Mário considerou sua construção uma “brincadeira”, certamente a fez num jogo em que as máscaras da memória guardavam sob si palavras já ditas desde a chegada do colonizador. O silêncio que impera antes do nascimento do herói, no “*intermezzo*” da Carta pras Icamíabas e no Epílogo, “representa também um ficar à escuta dessa voz indígena censurada, suprimida, tornada já inaudível na sua forma originária e que só pode ser transmitida através da ‘fala impura’ dos conquistadores” (Finazzi-Agrò,

1996, p.316). A partir desse universo de palavras gestadas, Macunaíma é porta-voz, como o rapsodo, de outro falar, que não o do conquistador, mas de quem sobreviveu ao parto do silêncio, da obscuridade. E isso o faz numa dimensão infantil, tal qual sua aparência, mesmo adulta, “cara enjoativa de piá” (Andrade, 2001, p.21), que traduz uma atitude sempre brincalhona, tanto no aspecto pueril de sua conduta quanto no sentido erótico de “brincar”, tão natural entre a cultura indígena: “mas assim que deitou o curumin nas tiriricas, tajás e trapoerabas da serrapilheira, ele botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo. [...] Nem bem o menino tocou no folhiço e virou num príncipe fioso. Brincaram” (ibidem, p.14-5).

Se em algumas ações demonstra habilidade e astúcia, como na conquista da cunhada ou na armadilha à anta, por outro lado possui características que o inserem num universo avesso ao de um herói. Por isso, sua ambiguidade latente transita entre o heroísmo e valentia, obtida com a ajuda de doadores mágicos, e sua condição de anti-herói/vilão: “Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem” (ibidem, p.13).

Como no fabulário indígena, exibe um potencial festivo entre seus pares: “no mucambo si alguma cunhatã se aproximava dele para fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara” (ibidem, p.13). Conforme a tradição clânica indígena, Macunaíma revela filiação aos ritos ancestrais: “respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacorocô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo” (ibidem, p.13). Tais manifestações conduzem ao “oxímoro caracterológico”, segundo Campos (1973, p.111), em que “Macunaíma é simultaneamente herói e vilão, como também herói anti-herói (ora valente, ora covarde) e vilão antivilão (maldoso/bondoso)”.

Da infância à fase adulta, o herói realiza suas ações de acordo com os obstáculos que se vão apresentando e são resolvidos à medida que o astuto intérprete do mato virgem e da cidade lança mão de efeitos que se encaixam perfeitamente para o momento. Nada é pensado com antecedência para que o resultado seja positivo. As decisões tomadas são, antes de tudo, fruto da fertilidade de suas estratégias, reveladas na brevidade dos microrrelatos componentes da saga. Dessa forma, seria imprudente propor qualquer es-

queima linear que pudesse abranger os aspectos de figuração da personagem enquanto representante autóctone e dar-lhe uma feição unilateral. A ambiguidade que contorna o indígena pluriétnico concentra-se, justamente, nos polos em que se encontram, por exemplo, a preguiça, como “negação do progresso material do homem, [...] elemento propício à criação artística” (Lopez, 1972, p.110) e sua adesão ao universo lendário e mítico, no qual habitam todas as espécies de seres dotados de diferentes saberes e ações. Um espaço bilateral, no qual se esbatem as atribuições do progresso preso à civilização europeia e o Uraricoera, onde se refugia, seja fisicamente ou pela herança que carrega de suas tradições.

Enquanto em *Maíra*, de Darcy Ribeiro (2001), Isaías, personagem indígena, afasta-se de sua condição primitiva e se deixa transmutar num ser indefinível, dadas as marcas da aculturação impressas pela liturgia e crença católicas, Macunaíma encontra-se permanentemente aberto a cada episódio, como a iniciar um processo de enfrentamento da situação e seu desenlace. No que se refere às correlações que irrigam o ir e vir entre as culturas, Isaías resulta num índio sem unidade, um ser “entre”, apagado em sua condição primitiva e não adequado ao meio civilizado, enquanto Macunaíma supera o estado de degradação e de suas contradições por meio de sua reificação, tornando-se estrela e sobrevivendo no mito.

No contato com a civilização, interage, mesmo que pelo aspecto sobrenatural, com a máquina e com o modelo de sociedade capitalista. Conso-me seu produto, mas não se integra a ele. Tragado pelo comportamento da cidade, como no episódio em que “brinca” com as mulheres brancas numa cama, sobre as quais o herói deita-se de “atravessado”, Macunaíma faz emergir oposições, que segundo Finazzi-Agrò (1996), passam desde o “valor metafórico (leve/pesado, fofo/duro, suspenso/não suspenso)” à “contraposição cultural indígena e não-indígena”, como também “entre mato e cidade”. Ainda que iniciado no universo urbano pelo aprendizado de ordem sexual, não apaga os limites entre o civilizado e o primitivo. Ao ter saudade da rede, do dormir de sua gente, por exemplo, resgata um significado peculiar em que se destina ao uso íntimo, a uma relação a dois, como o fora com Ci, sua amada, que a teceu com seus próprios cabelos, enquanto a cama estaria propensa ao âmbito plural, às relações múltiplas, tal qual suas metamorfoses. Na interpretação do crítico citado, seria “justamente o símbolo de uma total impermanência, a qual, por seu lado, evoca a possibi-

lidade/capacidade do brasileiro para transitar através dos ‘lugares plenos’ da identidade”(ibidem, p.324).

A esta altura da reflexão, é possível visualizar, por meio da palavra da crítica e pelas inferências do texto de Mário, alguns indícios que marcam a figura de Macunaíma enquanto ser plasmado entre discursos partidos de diferentes pontos de vista históricos e ideológicos. O herói não é um indígena que congrega o sentido de coletividade, como se pode notar em Darcy Ribeiro, ao esboçar Isaías, portador de uma feição mairuna que se espalha pela narrativa. A experiência de Macunaíma é individual. O seu contexto tribal nasce com o “murmurejo do Uraricoera”, rio amazônico, afluente do Rio Branco, chamado pelos índios Makuschí e Taulipang de Parima ou Parime (água grande), conforme relato de Koch Grünberg (2006). No espaço coletivo em que nasce, ocorrem as manifestações de sua individualidade perante o grupo, do qual difere em todas as instâncias. As primeiras ações revelam o modo de vida que escolheu, marcadas satírica ou parodicamente pela ausência de identidade/caráter, pela astúcia, pelo erotismo frequente e pela fantasia justaposta à magia instalada em toda sua travessia e no notável ócio, de onde se origina a impossibilidade de traçar seu próprio destino, a não ser o que lhe causa prazer.

Seu aspecto físico é mudado porque as metamorfoses estão aliadas à magia a que Macunaíma recorre para solucionar situações, como quando sua avó cotia iguala seu corpo: “então pegou na gamela cheia de caldo envenenado de aipim e jogou a lavagem no piá. [...] O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá” (Andrade, 2001, p.21). Mesmo assim, permanece o pensamento de criança, não se sujeita à racionalidade dos que o querem modificar, imprimindo em si mesmo a potencialidade primitiva que não se desprende ante a natureza com a qual convive.

Tal relação com o mundo primitivo e mítico conduz a figura de um indígena “transitório”, como afirmado anteriormente, em razão de conter a imagem de “impermanência” em sua identidade, que se faz múltipla. Para Finazzi-Agrò (1996, p.325), a mestiçagem que encerra ou a transculturação pela qual experimentou a face do outro é a “dimensão na qual o polimorfismo brasileiro, simbolizado por Macunaíma, tende a descarregar as suas tensões”. Justamente por não ser uma coisa nem outra, num lugar de di-



menção neutra, é que as metamorfoses assumem um poder vital dentro de sua composição. Em que contribuiria essa continuidade de transfiguração na anulação dos limites entre as culturas? Entende-se que por meio dela estaria preservada a singularidade da etnia, sua identidade tribal, apesar das sucessivas alterações e de sua homogeneização. O mecanismo encontrado para esboçar essa preservação é intensificado “mediante a restauração de velhos mitos” ou “pela criação de novas representações” (Ribeiro, 1996b, p.252).

Incontestavelmente, Macunaíma é o indígena do século XX, tal qual os estudos do indigenismo brasileiro apontam. Não pode ser compreendido fora dos quadros históricos e ideológicos de um momento em que está posto o problema de interação entre etnias tribais e a sociedade nacional. Entende-se que aí reside o valor maior da narrativa de Mário enquanto divisor de águas dentro do *corpus* da literatura brasileira que se ocupou em criar uma expectativa natural e progressiva em relação ao índio. O diferencial está, no entanto, na forma de abordagem do estereótipo do indígena, classicamente tido como preguiçoso, cachaceiro, anormal e que raras vezes esse decaimento moral foi investigado. Os efeitos dessa negação que lhe foi dada apontam para um índio que se vê com os olhos do branco e considera-se um pária diante da legitimidade das sanções que recaíam sobre si como ser reprovável.

Diante de tal aspecto, a saída para o herói tapanhumas, ante esse mundo no qual não teria lugar, é o desengano e um possível retorno ao universo tribal. Ao tomar consciência do preço do contato com a civilização, volta-se para o passado, para suas raízes, para as velhas fontes de emoção. Nas fontes, Mário se alimenta enquanto reorganiza o olhar em direção ao nativo, tal qual o herói que volta em busca de sua consciência “deixada na ilha de Marapatá” (Andrade, 2001, p.142). Porém, o “dar-se bem”, ante a mudança de consciência para a de um hispano-americano, não pode ser interpretado como um final feliz para o herói. Há um desencanto no retorno ao Urari-coera, visto no ímpeto em que reproduz o agir do deus Makunaíma dos Taulipangue: “enxugou a lágrima, consertou o beicinho tremendo. Então fez uma caborge: sacudiu os braços no ar e virou a taba gigante num bicho preguiça todinho de pedra” (ibidem, p.131). Era sua vingança à sociedade nacional que o subjugou e o submeteu ao seu próprio destino.

Não é, necessariamente, um embate entre forças, pois o antagonista Piaimã, e morador da taba gigante, por exemplo, não se constitui um opositor que mereça o núcleo exemplar de sua função. Macunaíma enfrenta uma realidade multifacetada que o desintegra de seu sistema, daí reage com as armas que possui, ou seja, o acervo mítico e folclórico de que o autor lança mão para dar vazão à sua própria existência como personagem. Ele não pune a sociedade que o desestabilizou de suas tradições, mas transformá-la em pedra assume uma resposta à natureza coercitiva que a cidade, ou simbolicamente, o progresso, possui ante o avanço da civilização sobre os grupos indígenas. Diferente da primeira versão, em que a obra terminava numa apoteose, esta não apresenta nenhum encontro festivo. Segundo Perrone-Moisés (2007, p.200), “o final do livro ilumina, a *posteriori*, toda a farsa com uma luz, se não sombria, pelo menos melancólica. A sátira se torna sarcástica e o humor, amargo”.

Há, em Macunaíma, uma assimilação não reconhecida. Não é negro, não é índio, não é branco. Percorreu todo o processo de aculturação e esbarrou em diferentes obstáculos que só foram transpostos mediante a presença mágica de elementos ligados à sua origem. O que lhe resta é um caminho: retornar à vida da aldeia onde receberá um tratamento simétrico e um sentimento de grupo que o faz conservar sua identificação tribal. Assim, ao apoderar-se de uma consciência hispano-americana, alarga uma fronteira maior em direção à cultura tribal e a nacional que não se dá apenas no Brasil. Isso implica dizer que a transição também significa a mutação intencionada pelos colonizadores para impor seu domínio sobre o índio, revelando que a antiga consciência começa a ruir e a se decompor. Em Macunaíma, mesmo o autor afirmando que seria um índio sul-americano e não apenas brasileiro, fica a estampa de um índio com a consciência do “outro”, mas resolvida na realidade do mito, que o imerge na multiplicidade folclórica nacional, e que o insere numa constelação de personagens singulares, complexas e intrigantes, mas, ao mesmo tempo, irremediavelmente, fascinante. Assim, fica a banzar no céu, com seu brilho inútil, no ócio, como queria seu criador, mas anuncia um futuro não ditoso para a “entidade nacional”, com tom pessimista, assemelhado ao de Paulo Prado, no *Retrato do Brasil*, impresso no aborrecimento do herói ante tudo, até mesmo de suas ações e frases presas à fala sem consciência de um papagaio.

## Episódio-referência

### Capítulo I

No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

– Ai! que preguiça!...

E não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaimuns diz-que habitando a água doce por lá. No mucambo si alguma cunhatã se aproximava dele para fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara. Porém respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacorocô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo.

Quando era para dormir trepava no macuru pequinho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. Então adormecia sonhando palavras feias, imoralidades estrambólicas e dava patadas no ar.

Nas conversas das mulheres no pino do dia o assunto eram sempre as peraltagens do herói. As mulheres se riam muito simpatizadas, falando que “espinho que pinica, de pequeno já traz ponta”, e numa pajelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente.

Nem bem teve seis anos deram água num chocalho pra ele e Macunaíma principiou falando como todos. E pediu pra mãe que largasse da mandioca ralando na cevadeira e levasse ele passear no mato. A mãe não quis porque não podia largar da mandioca não. Macunaíma choramingou 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 guarumá-membeca e levasse ele no mato passear. A mãe não quis porque não podia largar o paneiro não. E pediu pra nora, companheira de Jiguê que levasse o menino. A companheira de Jiguê era bem moça e chamava Sofará. Foi se aproximando ressabiada porém desta vez Macunaíma ficou muito quieto sem botar a mão na graça de ninguém. A moça carregou o piá nas costas e foi até o pé de aninga na beira do rio. A água parara pra inventar um ponteio de gozo nas folhas do javari. O longe estava bonito com muitos biguás e biguatingas avoando na entrada do furo. A moça botou Macunaíma na praia porém ele principiou choramingando, que tinha muita formiga!... e pediu pra Sofará que o levasse até o derrame do morro lá dentro do mato, a moça fez. Mas assim que deitou o curumin nas tiriricas, tajás e trapoerabas da serrapilheira, ele botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo. Andaram por lá muito.

Quando voltaram pra maloca a moça parecia muito fatigada de tanto carregar piá nas costas. Era que o herói tinha brincado muito com ela. Nem bem ela deitou Macunaíma na rede, Jiguê chegava de pescar de puçá e a companheira não trabalhara nada. Jiguê enquizilou e depois de catar os carapatos deu nela muito. Sofará aguentou a sova sem falar um isto.

Jiguê não desconfiou de nada e começou trançando corda com fibra de curauá. Não vê que encontrara rastro fresco de anta e queria pegar bicho na armadilha. Macunaíma pediu um pedaço de curauá pro mano porém Jiguê falou que aquilo não era brinquedo de criança. Macunaíma principiou chorando outra vez e a noite ficou bem difícil de passar pra todos.

No outro dia Jiguê levantou cedo pra fazer armadilha e enxergando o menino trístico falou:

– Bom-dia, coraçãozinho dos outros.

Porém Macunaíma fechou-se em copas carrancudo.

– Não quer falar comigo, é?

– Estou de mal.

– Por causa?

Então Macunaíma pediu fibra de curauá. Jiguê olhou pra ele com ódio e mandou a companheira arranjar fio pro menino, a moça fez. Macunaíma agradeceu e foi pedir pro pai-de-terreiro que trançasse uma corda para ele e assoprasse bem nela fumaça de petum.

Quando tudo estava pronto. Macunaíma pediu pra mãe que deixasse o cachiri fermentando e levasse ele no mato passear. A velha não podia por causa do trabalho mas a companheira de Jiguê mui sonsa falou pra sogra que “estava às ordens”. E foi no mato com o piá nas costas.

Quando o botou nos carurus e sororocas da serrapilhiera, o pequeno foi crescendo e virou príncipe lindo. Falou pra Sofará esperar um bocadinho que já voltava pra brincarem e foi no bebedouro de anta armar um laço. Nem bem voltaram do passeio, tardinha, Jiguê já chegava também de prender a armadilha no rasto de anta. A companheira não trabalhara nada. Jiguê ficou fulo e antes de catar os carrapatos bateu nela muito. Mas Sofará aguentou a coça com paciência.

No outro dia a arraiada inda estava acabando de trepar nas árvores, Macunaíma acordou todos, fazendo um bué medonho, que fossem! que fossem no bebedouro buscar a bicha que ele caçara!... Porém ninguém não acreditou e todos principiaram o trabalho do dia.

Macunaíma ficou muito contrariado e pediu pra Sofará que desse uma chegadinha no bebedouro só para ver. A moça fez e voltou falando pra todos que de fato estava no laço uma anta muito grande já morta. Toda tribo foi buscar a bicha, matutando na inteligência do curumim. Quando Jiguê chegou com a corda de curauá vazia, encontrou todos tratando da caça, ajudou. E quando foi pra repartir não deu nem um pedaço de carne pra Macunaíma, só tripas. O herói jurou vingança.

No outro dia pediu pra Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a boca-da-noite. Nem bem o menino tocou no folhiço e virou num príncipe fegoso. Brincaram. Depois de brincarem três feitas, correram mato afora fazendo festinhas um pro outro. Depois das festinhas de cotucar, fizeram as das cócegas, depois se enterraram na areia, depois se queimaram com fogo de palha, isso foram muitas festinhas. Macunaíma pegou num tronco de copaíba e se escondeu por detrás da piranheira. Quando Sofará veio correndo, ele deu com o pau na cabeça dela. Fez uma brecha que a moça caiu torcendo de riso aos pés dele. Puxou-o por uma perna. Macunaíma gemia de gosto se agarrando no tronco gigante. Então a moça abocanhou o dedão do pé dele e engoliu. Macunaíma chorando de alegria tatuou o corpo dela com o sangue do pé. Depois retesou os músculos, se erguendo num trapézio de cipó e aos pulos atingiu num átimo o galho mais alto da piranheira. Sofará trepava atrás. O ramo fininho envervou oscilando com o

peso do príncipe. Quando a moça chegou também no tope eles brincaram outra vez balanceando no céu. Depois de brincarem Macunaíma quis fazer uma festa em Sofará. Dobrou o corpo todo na violência dum puxão mas não pôde continuar, galho quebrou e ambos despencaram aos embolés até se esborracharem no chão. Quando o herói voltou da sapituca procurou a moça em redor, não estava. Ia se erguendo pra buscá-la porém do galho baixo em riba dele furou o silêncio o miado temível da suçuarana. O herói se estatelou de medo e fechou os olhos para ser comido sem ver. Então se escutou um risinho e Macunaíma tomou com uma gusparada no peito, era a moça. Macunaíma principiou atirando pedras nela e quando feria, Sofará gritava de excitação tatuando o corpo dele em baixo com o sangue espirrado. Afinal uma pedra lascou o canto da boca da moça e moeu três dentes. Ela pulou do galho e juque! tombou sentada na barriga do herói que a envolveu com o corpo todo, uivando de prazer. E brincaram mais outra vez.

Já a estrela Papaceia brilhava no céu quando a moça voltou parecendo muito fatigada de tanto carregar piá nas costas. Porém Jiguê desconfiando seguira os dois no mato, enxergara a transformação e o resto. Jiguê era muito bobo. Teve raiva. Pegou num rabo-de-tatu e chegou-o com vontade na bunda do herói. O berreiro foi tão imenso que encurtou a manhã da noite e muitos pássaros caíram de susto no chão e se transformaram em pedra.

Quando Jiguê não pôde mais sorrir, Macunaíma correu até a capoeira, mastigou raiz de cardeiro e voltou são. Jiguê levou Sofará pro pai dela e dormiu folgado na rede. (p.13-6)