

**DO LEITOR CONFIGURADO OU UMA LEITURA FICCIONAL DA OBRA  
*MACUNAÍMA*, DE MÁRIO DE ANDRADE**

**DEL LECTOR CONFIGURADO O UNA LECTURA FICCIONAL DE LA OBRA  
*MACUNAÍMA* DE MÁRIO DE ANDRADE**

Sonia Inez G. Fernandez<sup>1</sup>

**Resumo:**

O leitor como instância literária é o menos prestigiado da tríade escritor-obra-leitor pela crítica brasileira. Tanto é assim que no caso de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, a fortuna crítica sobre a gênese é vastíssima e não para de crescer, ao passo que sobre a recepção, não se encontra bibliografia. Este trabalho se propõe tratar da ficcionalização do leitor no texto em uma perspectiva interacional, uma vez que consideramos a recepção empírica, uma questão crítica de relevância. Neste sentido, entendemos que o conjunto dos procedimentos recriados e expressados em uma chave comunicacional não se concretiza como tal, no processamento da leitura, o que configura a pouca comunicação da narrativa rapsódica e, por extensão, a compreensão do herói plural, transcultural que a constitui. Nosso propósito é contribuir para a história da recepção do livro, privilegiando as figuras de leitor: implícito e empírico em uma relação dialética.

**Palavras-chaves:** Leitor ficcional/izado. Recepção. Expressionismo.

**De rapsódia e recepção**

A obra de Mário de Andrade, particularmente *Macunaíma*, vem sendo objeto de estudo em todos os âmbitos da crítica literária: do estudo da personagem à crítica genética, sob os cuidados de instituições, de grupos de pesquisadores e de indivíduos, fazendo cumprir a profecia de Antonio Cândido, emitida em 1946, “de que Mário de Andrade será um dos escritores mais estudados, comentados e debatidos em nossa futura história literária” (1959, p.83). Mais recentemente, a recepção crítica de *Macunaíma* vem sendo alvo de estudos<sup>2</sup>, no entanto, a recepção empírica, tal como se dá com a totalidade das obras dos autores brasileiros, conta com escassos estudos. Lajolo (2003) afirma que “a tradição dos estudos literários com muita facilidade apaga até mesmo a simples necessidade de leitura para a instauração da interação básica entre quem escreve um livro e quem lê este livro” (p.54-55). Esta é uma questão complexa que tem implicações variadas e, ao fim e ao cabo, com pouco interesse pelo leitor no contexto de ensino de literatura, em um país com gravíssimos problemas de leitura como o nosso.

---

<sup>1</sup> Projeto de pesquisa Vanguardas europeias e modernismos ibero-americanos. PPGL – UFSM. Professor-doutor – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas – UFSM – RS. Email: [sofernan@terra.com.br](mailto:sofernan@terra.com.br)

<sup>2</sup> Ver RAMOS JR., José de Paula. *Leituras de Macunaíma: Primeira Onda (1928-1936)*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012.

Partindo, portanto, do reconhecimento desta carência, nos propomos a estudar a obra sob a perspectiva da configuração do leitor no texto, para refletir sobre a hipótese de que a obra é construída justamente numa perspectiva de conceder maior participação ao leitor, o que, contraditoriamente, tem gerado, na prática, vazios de comunicação e pouca interação. Esta situação repercute no ensino de literatura do Ensino Médio e dos cursos de Letras evidenciando a assimetria entre texto e leitor, a qual, por um lado, vem refletindo a falta de experiência de leitura de textos literários por parte do público brasileiro (me refiro, com conhecimento de causa, especificamente aos leitores em situação de sala de aula, quer seja no nível médio, quer seja no nível superior, notadamente nos cursos de Letras e Pedagogia) e, por outro, expõe a dificuldade que os motivos relacionados ao experimentalismo da obra trazem para o leitor, exigindo dele uma ação criativa, quase nunca alcançada sem mediação, o que em si é uma contradição. Contudo, essa contradição é comum de ser observada no tocante à recepção dos textos experimentais.

A compreensão da configuração do leitor no texto levará em conta, portanto, a recepção empírica, posto que a recepção desta obra depende, em parte, da tensão entre as veleidades profundas (novo sistema de convenções) do escritor e sua consonância ou não com o meio letrado, pouco preparado. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* é tida como obra experimental desde sua criação/publicação. Tanto o próprio escritor quanto os críticos da época (anos 1920 e 1930) a tiveram como inusitada. As inovações começam já pela indefinição do gênero, pois ao substituir a palavra romance pela palavra rapsódia, Mário abre uma polêmica que já rendeu teses e trabalhos dedicados às razões da escolha de um gênero tão remoto – a rapsódia – em detrimento de outro, supostamente, mais familiar aos leitores brasileiros – o romance. A mudança/troca/substituição de romance por rapsódia traz consequências diretas para o pacto de leitura, pois, na medida em que o narrador, instância estruturante do romance, fica fora do horizonte de expectativa do leitor, este reage, negando o que lê. Por outro lado, o rapsodo (que o leitor comum não sabe quem é), constitui-se em instância que divide com outras instâncias da narrativa a responsabilidade pela função fática, aumentando os graus de indeterminação do texto, o que interfere na interação.

Além disto, à decisão pela rapsódia, que privilegia a interlocução, neste caso, um procedimento mais estruturante do que fático, somam-se outros modos de ficcionalização, derivados das manifestações folclóricas (o brinquedo do Boi) e das várias práticas experimentadas pelo povo brasileiro em vários âmbitos da criação, incluindo usos singulares da linguagem popular, em um claro gesto de afirmação de competências culturais mais abrangentes, o que causava enorme estranhamento. Folclore e romance eram coisas que não se misturavam. Eram

áreas distintas para o leitor brasileiro da época. Devemos lembrar que o romance que por aqui aportou e fincou raízes na nossa mentalidade foi o francês, ou o inglês traduzido para o francês, em uma perspectiva de leitores burgueses, seja lá o que isto representava no Brasil dos anos 1920. Os modos e motivos eram, portanto, totalmente europeus e o folclore, por definição, era o brasileiro, de inconfundíveis raízes ibéricas, é certo, e, portanto, mais arcaico, mais próximo da vida senhorial e rural, do que das manifestações de feitiço burguês que, desde o século XIX, passaram a representar o europeu em contraposição ao brasileiro.

Muito se tem dito sobre o porquê rapsódia e não romance e pouco sobre as consequências para a relação autor/leitor advindas desta decisão do escritor e, paralelamente, se encontra muito estudo da gênese sem a correspondente atenção à recepção que a rapsódia demanda em um contexto paródico como o do Modernismo e, em especial do Expressionismo de Mário de Andrade. Deste modo, para que este signo ficcional, a rapsódia, possa ser compreendido pelo leitor, que temos diante, propomos destacar algumas convenções, aquelas que dizem respeito ao aproveitamento do material folclórico que, no momento de produção do texto estavam no horizonte de expectativas do leitor e no quadro de valores do Modernismo. Mas que, uma vez que passados mais de noventa anos da publicação de *Macunaíma*, aquele material foi perdendo cada vez mais seu potencial de comunicação com o leitor, criando muitos pontos de indeterminação, vazios mesmo de sentido, o que favorece que *Macunaíma* siga demandando leituras mediadas.

Não é por acaso que a crítica especializada de *Macunaíma* começou por criar um roteiro de leitura para *Macunaíma* (*Roteiro de Macunaíma* (1955), de Cavalcanti Proença). Na década dos 70, Haroldo de Campos, numa outra vertente crítica, publicou um exaustivo estudo (*Morfologia do Macunaíma*, 1973), Mário Pedrosa publicou “Os segredos de Macunaíma 50 anos depois” (O GLOBO, 1977) e o título do texto de Boris Schneidermann é ainda mais sugestivo “Macunaíma – um diálogo entre surdos” (SUPLEMENTO LITERÁRIO, 1974). Sem falar no extenso trabalho de Telê Ancona Lopez que comprova todo o processo artesanal/artístico de Mário antes, durante e depois da escrita de *Macunaíma*. Boa parte desses trabalhos acena para a perspectiva didática, ou no mínimo explicativa, que a obra requer, invariavelmente, o que vem ao encontro da perspectiva de Stierle, defendida neste espaço, a da importância de uma didática da recepção dos textos ficcionais.

## DA FICCIONALIZAÇÃO DO LEITOR

Assim, se tomarmos a recepção da rapsódia macunaímica como “processamento do constituído” (STIERLE, 2002), nos colocaremos diante da possibilidade de uma recepção que surge das condições da própria ficção<sup>3</sup> ou de uma leitura ficcional. E, se considerarmos também, segundo Stierle que, “só na medida em que o receptor está consciente da multiplicidade infinita das atividades que englobam sob a rubrica de “leitura”, é possível que alcance o nível de recepção capaz de resgatar o próprio texto em sua faticidade” (2002, p.136), os três modos que explicaremos a seguir podem ajudar a transformar os pontos de indeterminação e os vazios em uma experiência estética.

Vamos lembrar que há menos de cinquenta anos distante da 1ª edição de *Macunaíma* (1928), Machado de Assis se dava conta de que o público brasileiro era predominantemente analfabeto, conforme apontava o 1º Censo realizado no Brasil, o de 1872 (GUIMARÃES, 2004, p.66), fato que lhe inspirou aqueles procedimentos de ironia e de simulação de interlocução com o leitor, hoje, tão celebrados pela crítica. Mário de Andrade não poderia contar com um público nem mais amplo, nem muito mais preparado que aquele, apesar de a prática de leitura do romance estar mais generalizada nos anos 1920, devido às campanhas de alfabetização iniciadas nos anos de 1910, na esteira da Proclamação da República.

Por outro lado, o estranhamento, procedimento típico da estética modernista, é apontado pela crítica desde os primeiros leitores de *Macunaíma*, leitores informados, muito preparados, por sinal. Neste caso, o estranhamento se dava em face das inúmeras formas de provocação que atendiam aos propósitos de Mário de sacudir a pasmeira parnasiana e simbolista da literatura da época, imbuído que estava de todo tipo de novidade que sua extensa cultura permitia.

Deste quadro complexo em que a figura do leitor pode ser apreendida justamente dos procedimentos que servem à interação texto/leitor, destacaremos três modos predominantes de aproveitamento do material folclórico e antropológico coletado por Mário para a criação de *Macunaíma*: o da **assimilação**, o da **justaposição** e o da **reelaboração** ou paródia propriamente dita. Acreditamos que o leitor menos experiente pode avançar na compreensão de *Macunaíma*, se conhecer os modos de composição. Em alguma medida esta desconstrução favorece a percepção de outras abstrações necessárias para a apreensão da obra, o que, ao fim e ao cabo, leva à explicitação de uma pedagogia da leitura.

O primeiro modo, que chamamos de processo de **assimilação**, mostra que a cantiga aproveitada na composição do texto guarda uma estreita relação com a variante da qual foi

---

<sup>3</sup> Ficção aqui não está tomada no sentido de gênero, mas de categoria que se diferencia do pragmático e do quase pragmático (STIERLE, 2002, p.152).

extraída, como no exemplo de “Bão-ba-lão,/Senhor capitão,/Espada na cinta/Ginete na mão!” (ANDRADE, 1978, p.119). A marca de gênero dada pelo narrador: “cantava” é a mesma da cantiga recolhida por Silvio Romero e por Affonso A. de Freitas. O mesmo tipo de procedimento, verificamos no aproveitamento da oração “Valei-me Nossa Senhora,/Santo Antonio de Nazaré,/A vaca mansa dá leite, a braba dá si quisé!” (ANDRADE, 1978, p.51), que aparece tal e qual em algumas versões populares ou com alteração no último verso “A braba dá quando qué”, conforme assinalou Amadeu Amaral (1948). Vale observar que a comunicação pretendida pelo rapsodo é obtida aqui pelo efeito cômico causado pela vaca que achou graça na quadrinha emitida pelo herói, “deu leite e rumou pro sul...” (ANDRADE, 1978, p.51). Ainda um exemplo do mesmo modo de aproveitamento da tradição oral está em “Macunaíma cantava: Quando eu morrer não me chores,/Deixo a vida sem sodade;/ – Mandu, sarará” (ANDRADE, 1978, p.67).

Porém, o que chama a atenção nesse canto é a combinação da língua portuguesa com a língua tupi. Entretanto, a predominância de uma língua sobre a outra varia de acordo com a função que os cantos exercem no contexto do herói. No exemplo seguinte, há inversão da equação língua portuguesa-língua tupi, com predominância da última. Em outro exemplo há total preponderância da língua tupi: “Taperá tapejara,/ – Caboré,/cupuaçu passoca,/ – Caboré,/Manos, vamos-se embora/Pra beira do Uraricoera!/ – Caboré!” (ANDRADE, 1978, p.122). Neste caso, Mário recriou o canto “Çairé-anti”, coligido por Barbosa Rodrigues e considerado um canto guerreiro por Von Steinen (PROENÇA, 1974). Ainda que a letra original em tupi mantivesse um significado completamente desconhecido, o canto recriado é perfeitamente compreensível dentro do quadro das peripécias do herói, na medida em que o enunciado prevê um nível de compreensão possível com a fusão das duas línguas.

Nesses casos de incorporação pura e simples de alguma versão pouco modificada de cantos registrados pelos folcloristas ou ainda vigente na linguagem oral dos brasileiros, o narrador optou por antecipar as transcrições para o público: o herói “cantava”, “botava a boca no mundo”. Essas antecipações também podem aparecer acompanhadas de adjetivações que ajudam o leitor a compreender o estado de espírito ou de ânimo do herói como em “cantava triste”: “Vamos dar a despedida,/ – Taperá,/Talequal o passarinho,/ – Taperá,/Bateu asa foi-se embora,/ – Taperá,/Deixou a pena no ninho./ – Taperá”. O refrão que entra no lugar de “Mandu, sarará”, presente no canto original e tanto uma forma como a outra aparecem reiteradamente no texto, como nos jogos mnemônicos dos folguedos populares, atestando não só a atitude lúdica do herói como a do rapsodo. Tal insistência funciona como uma provocação à

participação do leitor, o que nos leva a supor que Mário considerou as possibilidades concretas de um público brasileiro, mais afeito à oralidade que à escrita.

No segundo modo, que trata do processo de **justaposição**, a presença concomitante dos motivos folclórico e clássico amplia a identidade do herói e, por conseguinte, intensifica a ambiguidade da narrativa. Folclórico e clássico, popular e erudito, primitivo e civilizado são conceitos que se alternam em *Macunaíma*, de forma muito enfática, fato que lhe confere essa originalidade, ao mesmo tempo em que a tal “esquisitice” como a deste excerto: “Em Itamaracá Macunaíma passou um pouco folgado e teve tempo de comer uma dúzia de manga-jasmim que nasceu do corpo de dona Sancha, dizem” (ANDRADE, 1978, p.51). Dona Sancha é personagem de uma cantiga de roda portuguesa, muito conhecida no interior do Brasil “Senhora dona Sancha/Coberta de ouro e prata/Descubra seu rosto/Queremos ver tua cara” e recolhida por Novais entre outros ao *Vamos brincar de roda* de 1946. Esta referência aparece reiterada, especialmente no capítulo XVII, quando “Macunaíma depôs com delicadeza os legornes na praia e se chegou pra água. A lagoa estava toda coberta de ouro e prata e descobriu o rosto deixando ver o que tinha no fundo” (ANDRADE, 1978, p.142). Como podemos notar dona Sancha se transforma na lagoa e esse procedimento mostra a descaracterização da fonte original e a metamorfose de um gênero a outro, ou seja, da cantiga de roda para o discurso narrativo, embora os elementos em justaposição sejam reconhecíveis.

Em outro exemplo, os versos da cantiga se dissolvem no discurso, amalgamando-se nele. Além disto, o que se vê a seguir é uma nova justaposição de duas culturas: a indígena e a europeia, pois Macunaíma “enxergou lá no fundo uma cunha lindíssima, alvinha e padeceu de mais vontade. E a cunhã lindíssima era a Uiara” (ANDRADE, 1978, p.142). Uma “cunhã alvíssima” resulta numa imagem inusual, criação pura. Mas é esse tipo de aproveitamento do repertório brasileiro de formas e conteúdos que dá a medida da dualidade, da identidade indefinida de Macunaíma. Gilda de Mello e Souza (1979) apontou a dualidade de Macunaíma em termos do processo inacabado “criança/adulto”, posto que nele, a permanência da criança no adulto, do alógico no lógico, do primitivo no civilizado é um valor em si. Há para Mário de Andrade uma equivalência dessas características e aproximá-las é parte da construção de um herói com características expressionistas. Neste modo, também as lendas do “Currupira”, “O jabuti e a onça”, “O macaco-mono” se justapõem às adivinhas, aos ditos e frases-feitas em uma clara mistura de motivos, cujo resultado é uma deformação.

No terceiro modo, o da **reelaboração**, no entanto, esse dissolver-se preservando as marcas de identidade, onde o aproveitamento e a reatualização guardam referências das matrizes

é superado por procedimentos paródicos relacionados, por certo, com as brincadeiras infantis, mas cujo nível de recriação é muito mais elaborado. No episódio da caça ao tapir (ANDRADE, 1978, p.91), por exemplo, o engodo, essência do brinquedo, é preservado. Mas, a invenção de palavras, em uma língua conhecida apenas por parte de Macunaíma, em lugar de representar um objeto concreto, cria uma possibilidade abstrata de brinquedo para o leitor. As palavras inventadas pelo herói também remetem a um sentido mágico, inerente ao pensamento infantil, cuja intenção lúdica se estende também aos adultos. Há, entretanto, uma contradição no brinquedo, pois os participantes dele se corroem de raiva, uma vez que o engodo pode ser muito divertido para os assistentes, mas não para os enganados na brincadeira de mau gosto. Penso que o leitor também pode experimentar essa sensação, se não se sentir à vontade para criar ou por não valorizar a criatividade; para quem afinal, um livro é uma coisa séria e esse autor fica aí com gracinhas, nada engraçadas. Esta paródia da caça ao Sapir é uma peraltice do escritor, além de uma novidade como trabalho de metalinguagem.

O mesmo se dá com o “campear timbó” ou com a “boneca de cera”, brinquedos nos quais a esperteza é sempre levada em conta, como uma espécie de característica não só do primitivo, da criança, mas do adulto brasileiro imaturo. O que distingue, portanto, esse terceiro modo dos anteriores é que essas brincadeiras vêm disfarçadas sob outras roupagens narrativas, como no capítulo de “A francesa e o gigante”. Neste caso o efeito paródico é perceptível para quem conhece bem o nosso folclore, mas a personagem já está investida das características da personagem da fábula, o nível de amálgama é consideravelmente mais profundo. Essas estratégias construtivas estão a serviço do conteúdo que caracteriza a personagem Macunaíma, “herói de nossa gente”. Mas as alterações resultantes evidenciam o reverso da heroicidade, aproximando o performático herói do homem comum. A paródia da “boneca de cera” corrobora essa interpretação, no sentido de que deixa de ser um tema do folclore e passa a ser uma experiência vivenciada pelo herói que pode ser enganado como um simples mortal.

Contudo, é bom lembrar que, embora Macunaíma seja vítima de suas próprias peraltices, ele acaba sempre inventando uma nova maneira de se safar e compensar o despeito, valendo-se do conhecimento que dispõe dos recursos populares. Esta também é a estratégia do escritor levada a cabo pela escolha e recriação da rapsódia, pois só quem domina essa matéria é capaz de criar uma língua para o seu herói, como o povo cria para as suas brincadeiras. Compare-se a língua do “lim-pim-gua-pá” de Macunaíma com a língua do “p” das brincadeiras infantis de algumas regiões do Brasil. Bakhtin (1987) já havia assinalado que a paródia nega a forma e função primitivas da matriz e ao fazê-lo, ressuscitam-no e o renovam, ao mesmo tempo. Esta eficiência

da paródia se traduz em termos lúdicos, o que, entretanto, não garante a entrada ou a atração do leitor para esse jogo.

Além disto, o repertório de brasilidades relaciona o “filho encarnado” com o “lançarote rubro cor do mal”, elementos da cultura indígena e da cultura europeia fundidos no texto, visando a transmitir as múltiplas faces do herói e, por extensão, do texto. A esta altura, uma narrativa incharacterística, dada a aglutinação de várias representações dos pastoris em uma única e singular. Trata-se do Boi cantado e recriado no capítulo XVI “Uraricoera”, onde a estrutura compósita do texto é explicitada pelo narrador que assume a paternidade da invenção “E foi assim que inventaram a festa famanada do Bumba-meu-Boi, também conhecida por Boi-Bumbá” (ANDRADE, 1978, p.137) para, uma vez mais brincar e reforçar a importância que atribui Mário de Andrade à criatividade como recriação. A expressão “inventaram” não passa, portanto, de uma performance do rapsodo, para fundir as inúmeras variantes que, imbricadas nas aventuras de Macunaíma, constituem um episódio verossímil e original ao mesmo tempo.

Porém, não apenas de alterações, invenções e jogos de linguagem são constituídos os modos de interação do texto de Macunaíma. Alguns cantos-folguedos são recriados no processamento do discurso e acabam por tomar novas formas e novos sentidos, mudando até de gênero e transitando entre o narrativo, o dramático, o cômico como é o caso do motivo do Boi, que aparece muito discretamente no capítulo III, simples referência aos Pastoris de Natal e depois de um tortuoso caminho pelo livro reaparece perfeitamente identificado no último capítulo. Diga-se de passagem, que o “tortuoso caminho” não é mera coincidência e sim um mimetismo com o brinquedo do boi, representado em várias regiões brasileiras, com diferenças e peculiaridades inerentes a elas. É também o caminho que se espera do leitor para que a comunicação da obra se efetive.

A construção do objeto ficcional, tal como acompanhamos acima, evidencia uma relação dialética entre os procedimentos que organizam o aproveitamento do material rapsódico e a recepção ficcional. Este processo aponta para uma convergência coesiva das forças do relato, em uma perspectiva expressionista, pois, se, tomarmos como base o primeiro enunciado do livro “No fundo do mato- virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente”, teremos uma primeira afirmação que se expandirá em uma segunda mais contundente “a índia tapanhumas pariu uma criança feia”. Ambas constituem uma provocação no sentido de desacomodar a consciência histórica do leitor, além da sua experiência de leitura e, no limite, seu horizonte de expectativas. Mas não só, o leitor terá que lidar com esse ser incompleto, cuja expressão “– Ai que preguiça!” vai reverberar como uma maldição. De forma que os procedimentos de aproximação com o

leitor servem, ao mesmo tempo, para perturbá-lo, desacomodá-lo, do que resultará uma tensão constante entre os materiais incorporados (em tese, conhecidos) e o modo de incorporação (em tese, desconhecidos).

Se no primeiro modo, o leitor (supostamente um ouvinte/leitor informado) pode perceber ou identificar com certa clareza e facilidade as fontes originais dos eventos ou episódios narrativos, no segundo, essa percepção já não é tão imediata, pois está previsto um certo grau de abstração combinado com informação prévia. O terceiro modo supõe um maior domínio das habilidades de leitura, pois a fusão dos elementos é muito mais densa, resultando em expressões e imagens, cujo tom paródico das brincadeiras infantis, das lendas, das adivinhas, dos ditos, das frases-feitas requer do leitor uma participação mais ativa, criativa mesmo e não apenas identificativa ou interpretativa, como nos casos anteriores.

A narrativa de *Macunaíma*, no nosso modo de ver, supõe um leitor tão criativo quanto o rapsodo, pois o que está em jogo é a atualização do processo de construção das cantigas, dos folguedos e dos motivos que gerarão novos e originais eventos narrativos, num processo infinito de recriação. Este reviver e reatualizar os nossos folguedos e a memória lúdica é inequivocamente uma forma de valorizar o ser brasileiro que caracteriza o modernismo/expressionismo de Mário e que também está referendado no *Clã do Jabuti*, especialmente no verso que fecha o poema Descobrimento: “Esse homem é brasileiro que nem eu”. Deste modo, a inovação que confere um caráter essencial à obra, também cobra do leitor um esforço inusitado.

Compreender o leitor configurado demanda, portanto, entre outras coisas, o exame de instituições, artefatos e práticas que erguem um novo universo simbólico na cultura brasileira. Nesta perspectiva, *Macunaíma* pode ser lido como o grito de uma estética autenticamente brasileira, que se caracterizava por um poder transformador em relação à evolução da arte e à sociedade. Esta utopia, entretanto, não encontrava eco no gosto contemporâneo, como de resto toda a produção expressionista do período. Para nós, o expressionismo é entendido menos como uma estética europeia e mais como uma expressão literária nos trópicos e, neste sentido, *Macunaíma* potencializa o impacto emocional do espectador, questionando a visão que o brasileiro tinha de si. Caberia, entretanto, verificar em que medida o expressionismo alemão, uma das principais matrizes e referências para vários de nossos modernistas, não apenas de Mário de Andrade, colaborou para esta incontida vontade de expressão antropológica, esta realidade superior, resultado de uma criatividade subjetiva, para a qual o objeto é caracterizado por uma tensão e provido de uma energia vital que precisa ser expressada ao mesmo tempo que impõe nova competência ficcional.

## DE DISSONÂNCIA E DE DIDÁTICA

Atingir o tal ponto de convergência entre artista e público a que se refere o Expressionismo fazia parte da expectativa dos modernistas. Porém, nem todos os esforços levados a cabo para suprir as necessidades de um ambiente cultural como o da São Paulo dos anos 1920 (e eles existiram<sup>4</sup>) foram suficientes para que a comunicação de *Macunaíma* se desse de modo correspondente a sua natureza simbólica e inventiva. Construída sob múltiplas perspectivas, quase sempre incômodas para o leitor pouco experiente, a obra projeta, contraditoriamente, um leitor experiente, em um contexto de lento alcance da leitura e de ainda mais lento amadurecimento do desempenho dos leitores. Esta aparente contradição explica, no nosso modo de ver, a dissonância específica na recepção de *Macunaíma* que se dá entre outras coisas porque, ao não conseguir responder às demandas do texto, o leitor vê seu sistema de convenções afetado, o que compromete sobremaneira a compreensão do conjunto de figuras de relevância disponibilizadas pelo escritor/rapsodo. É também uma das razões pelas quais a obra segue inapreensível para a grande maioria dos leitores pouco informados (considere-se que jovens brasileiros chegam aos cursos de Letras sem ter lido um único romance durante a vida, apenas os resumos para o Vestibular), sem algum tipo de mediação, em que pese todo o aspecto lúdico e a irreverência do herói. Esta, por sua vez, desconcerta alguns leitores, porque exige deles uma reorganização de sua experiência de leitor e de brasileiro, o que nem sempre é desejado pelos mesmos. Isto, por um lado e, por outro, o texto fala mais à inteligência do que à emoção, o que inviabiliza a comunicação para leitores mais afeitos ao romanesco, como é o caso do público de modo geral, não necessariamente o caso do leitor.

Mas, Mário acreditava seriamente na preparação como caminho para o bom desempenho do brasileiro escritor, como prova sua correspondência com os jovens escritores e, por extensão, do brasileiro leitor. E poderíamos elencar uma série de argumentos que nos dariam o quadro de uma obra projetada para alcançar um público tão amplo quanto possível, naquele Brasil ainda em estágio de construção de uma rede de produção-recepção-crítica. Sabemos, contudo, que apesar da ampliação da alfabetização, das instituições de ensino de todos os níveis, das empresas

---

<sup>4</sup> Os 27 números da *Revista Nacional* publicada pela Cia Melhoramentos de SP que foi primeiro às bancas e depois enviada a pedido por reembolso postal de 1921 a 1923 dá uma ideia da variedade de eventos públicos e privados, de instrumentos de aprimoramento postos à disposição do público brasileiro, mas a sua extinção depois de dois anos, também dá ideia da inviabilidade destes empreendimentos destinados a um público carente, mas culturalmente, pouco disposto a usar seu tempo e/ou gastar dinheiro com leitura e congêneres a médio e longo prazo.

culturais atuando no país nestes últimos noventa anos e da imensa fortuna crítica, o livro de Mário de Andrade, *Macunaíma: herói sem nenhum caráter* é, possivelmente um dos títulos mais conhecidos da história da literatura brasileira e, ao mesmo tempo, um dos livros menos lidos, no sentido preciso do termo (submetido a um processo de significação), além dos mais difíceis de ser compreendido pelos leitores pouco experientes<sup>5</sup>. Além disto, a globalização tem colaborado para apagar os motivos folclóricos recém impressos na literatura modernista e também os modos e gestos característicos do brasileiro portador de uma tradição ibérica medieval. Assim, acreditamos que a tessitura de *Macunaíma* no contexto da literatura brasileira, mais precisamente, na esteira de Machado de Assis que, segundo Guimarães (2004, p.27) criou todo um sistema de procedimentos para dialogar com o leitor, dá um passo adiante no que se refere à consciência de um público brasileiro iletrado, ativando-lhe a memória oral para compensar o pouco contato com a escrita e chamando-o a ampliar seu horizonte em direção a uma realidade multicultural.

É este cenário contraditório de produção-recepção que, evidenciando uma instância ficcional inusitada - o leitor -, desafia as convenções já estabelecidas pela leitura do romance e, no nosso entender, é justamente essa retórica/poética construída pela somatória de gêneros e estilos, linguagens e paródias de discursos vários que gera uma obra nova que, em seu tempo de produção mostrava um “sintoma de cultura”, o qual resultou numa abstração que, poucos brasileiros são capazes de acolher, porém, como observou Jorge de Lima “Quando Mário deixou falar o seu subconsciente coletivo do país, conseguiu um bocado enorme da nossa expressão... Um raide do subconsciente nacional” (ANDRADE, 1978, p.349) e, como consequência, revelou a história de Makunaíma que, tanto pode ser apenas a de *Macunaíma, herói sem nenhum caráter*, um personagem, como também um modo de ser do brasileiro, um ser compreendido antropologicamente.

Para este cenário também a rapsódia foi uma escolha eficiente, porque permitiu a incorporação de muitas matrizes de que é constituída a cultura brasileira. Os episódios e casos contados de forma bastante eclética ofereceram um painel nada conclusivo, ao contrário, intrigante da cultura brasileira desde o Descobrimento (incluía os habitantes pré-cabralinos que vão conferir a singularidade de Macunaíma-personagem) até a década de 1920 (incluía os imigrantes europeus vindos na esteira do entre guerras, os quais vão conferir a singularidade do Macunaíma-enredo). Este mosaico de culturas permite fazer soar a voz da personagem em primeira pessoa que diz “Acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na

---

<sup>5</sup> Haroldo de Campos incluiu *Macunaíma* em *Obras primas que poucos leram*. Rio de Janeiro: Manchete, 10 fev. 1973.

violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura...” (ANDRADE, 1978, p.148). E este herói caracterizado subjetivamente, distorcido e revestido de caráter simbólico, re-apresentado (o 1º é o Makunaíma de Koch Grumberg) por meio da recuperação de uma antiga forma (a rapsódia) é a afirmação mesma da modernidade do artista. É o selo de sua personalidade que marca o desejo expressionista de transformações não apenas das normas e preceitos artísticos, mas também do espaço cultural brasileiro, que deve um lugar às formas mestiças. Se, a partir do *Macunaíma*, a aculturação ou a transculturação é um fato incontestável, a aceitação deste fato pelo público constitui um longo caminho a ser percorrido.

Permitir ao leitor empírico experimentar junto com o rapsodo o estado de pré-consciência do caráter do brasileiro, do qual Macunaíma é uma abstração, ou uma deformação expressionista é uma experiência para quem faz todo sentido lembrar, reviver, atualizar a experiência dos primeiros europeus, seu contato com o indígena, com o negro e com os novos imigrantes, as misturas que se foram dando a partir desse contato, tão variado em que pese toda a violência praticada, produziram um modo de ser característico, que os modernistas puseram em cena. Pois, esta construção original, alimentada de subjetividades várias, acena para uma busca de identidade do brasileiro, em uma visada que se mostrou, ao final, contraproducente para a recepção da obra, uma vez que o leitor não tem consciência do seu *pathos* e nem recursos culturais para analisar o *ethos* prefigurado na obra, o que só alcançará por meio de uma elaboração metódica dos elementos constitutivos da narrativa.

Neste sentido, a relação experimentação (da obra) / experiência (do leitor) é importantíssima, pois ela permite recondicionar as relações humanas que, no caso brasileiro careciam de uma revisão. Não casualmente as três raças estiveram presentes nos estudos de sociologia da época. A articulação pensamento e prática eram inegáveis na produção dos modernistas e *Macunaíma* é o testemunho mais emblemático do gesto de expressão da mudança, da incorporação de outros elementos, ideologicamente apartados do conjunto da produção artística tradicional. A presença dos negros na obra de Di Cavalcanti, dos retirantes de Portinari, os judeus de Segall e toda sorte de novos elementos que a arte moderna passou a incorporar são também provas do sintoma de cultura que não compete explicar neste espaço, mas, com o qual estamos de acordo.

Parte da explicação, no entanto, para a dissonância constitutiva da relação *Macunaíma*/leitor brasileiro, pode ser atribuída ao fato de que o próprio escritor tinha consciência de sua escritura difícil, como se observa no poema “Lundu do escritor difícil”, publicado também

em 1928<sup>6</sup>. Isto somado à novidade que representaram as obras expressionistas e o estranhamento que se seguiu, em um contexto ainda tributário das teorias sobre hierarquização das raças e de toda demonização que o olhar europeu do século XIX construiu sobre o Brasil fizeram com que “Macunaíma, herói de nossa gente” não fosse bem aceito, nem bem compreendido.

Em compensação, há na obra aquela positividade modernista de dar saltos em direção ao futuro, de provocar novas e potentes transformações no modo de interpretar o Brasil e o brasileiro e de produzir arte da boa que auxilie na superação dos limites impostos pelo colonialismo cultural. Nestes tempos bicudos em que se pretende facilitar Machado de Assis para que o leitor ingênuo tenha acesso a ele, *Macunaíma* é um livro que segue projetando um leitor informado, provoca os leitores empíricos a realizarem uma leitura mais construtiva, posto que a obra foi criada para condições de leitura muito além da *performance* apresentada pela maioria dos leitores brasileiros da época e da contemporaneidade, como pudemos constatar, registrando manifestações de leitores ao longo de anos.

Mas, o certo é que, em *Macunaíma*, está representando um Brasil posto em questão, que só as várias leituras podem ajudar a preencher os diversos vazios, se considerarmos que a arte dispõe de maneira estetizada os vários elementos disponíveis ao artista para a expressão de seus motivos e opiniões como a contida na expressão “só na pluralidade e na complexidade nos reconheceremos”, o que não impede, por outro lado, o juízo contraditório: aceitação/repulsa com relação ao herói.

Com base no histórico da crítica de *Macunaíma* que, como vimos, se destacou por explicar a composição antes de interpretar o texto e em uma perspectiva de mediação de leitura centrada na didática da recepção dos textos ficcionais, este texto tentou explicar a íntima relação entre o leitor configurado nas e pelas estratégias de ficcionalização e as possibilidades e dificuldades de recepção do público leitor de *Macunaíma*, em situação de leitura estudantil. As contingências de leitura e registros de recepção, por sua vez, mostraram que toda recepção consiste na viabilização de um ponto de vista e utilizando uma frase bem expressionista de Gilda de Mello e Souza (1992) “A visão do observador deforma a obra necessariamente”, concordamos que a ficção é justamente a forma mais alta de recepção.

E, Mário, o modernista, trazendo de volta o mito, desprezado pela literatura realista do século XIX, se dispõe a resignificar o herói em outra chave de interpretação que (des)hierarquiza, relativiza e (re)hierarquiza os modos narrativos. Esta atitude do escritor afeta a expectativa do

---

<sup>6</sup> FERNANDEZ, Sonia Inez G. *Mário de Andrade: escritor difícil?* Santa Maria-RS: PPGL-UFSM, 2013, p.36-40.

leitor no que se refere à ficcionalidade e a obra produz efeitos dissonantes. Esse desencontro entre o modo de construção e o modo de recepção (dissonância) vai em direção às expectativas dos expressionistas, entre eles, o próprio Mário de Andrade, ao acreditarem que, se preparado (didática), o leitor será capaz de interpretar a obra e/ou compreender o impulso emocional que a elaborou e permitiu construir esse novo referencial para a literatura brasileira.

#### Resumen:

El lector es la instancia literaria menos prestigiada de la tríade escritor-obra-lector por la crítica brasileña. Tanto es así que en el caso de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, la fortuna crítica sobre la génesis es vastísima y no para de crecer en oposición a la recepción que no recibe la misma atención de los estudiosos. El presente trabajo se propone tratar la ficcionalización del lector en el texto, en una perspectiva de interacción, una vez que la recepción empírica es una cuestión crítica de relevancia. En este sentido, no se percibe de la misma manera en el procesamiento de la lectura el conjunto de los procedimientos recriados y expresados en una clave comunicacional en el tejido de la obra, lo que trae dificultades para la comprensión de la rapsodia y para la del héroe plural y transcultural. Nuestro propósito es contribuir para la historia de la recepción del libro, privilegiando para esto la figuras del lector implícito y empírico en una relación dialéctica.

**Palabras-clave:** Leitor ficcional/izado. Recepção. Expressionismo.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948, 418p.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: Herói sem nenhum caráter*. Edição crítica: Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978, 437p.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara F. Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1987, 488p.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973, 320p.

CÂNDIDO, Antonio. Lembrança de Mário de Andrade. In: *O observador literário*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura. Comissão de Literatura, 1959. p.83-88.

FERNANDEZ, Sonia Inez G. *Mário de Andrade: escritor difícil?* Santa Maria-RS: PPGL-UFSM, 2013, 64p.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; EDUSP, 2004, 510p.

LAJOLO, Marisa. A leitura na Formação da Literatura Brasileira de Antonio Candido. In: *História e Literatura. Homenagem a Antonio Candido*. Campinas-SP: Ed. da UNICAMP, Fundação Memorial da América Latina; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003, p.51-74.

Revista Literatura em Debate, v. 11, n. 21, p. 180-194, jul./dez. 2017. Recebido em: 18 maio 2017. Aceito em: 04 jul. 2017.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaiúde*. Uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

\_\_\_\_\_. *Sobre o filme "Violência e Paixão" de Luchino Visconti*. 1992. Entrevista concedida a Carlos Augusto Calil. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IMb9nUHv9GY>>. Acesso em 17 mai. 2015.

PEDROSA, Mário. Os segredos de Macunaíma 50 anos depois. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1977.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo: Anhembi, 1955.

\_\_\_\_\_. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro, Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1974.

RAMOS JR., José de Paula. *Leituras e Macunaíma: Primeira Onda (1928-1936)*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2012.

SCHNEIDERNMANN, Boris. *Macunaíma- um diálogo entre surdos*. Suplemento Literário, n.900. São Paulo, 27 out. 1974.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: *A literatura e o leitor: Textos de Estética da Recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.119-171.