

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ZARPO DESVAIRADO:

A TRANSGRESSÃO ESPAÇO-TEMPORAL EM *MACUNAÍMA*

SIMÉIA DE CASTRO FERREIRA NEVES

**JOÃO PESSOA
2016**

SIMÉIA DE CASTRO FERREIRA NEVES

**ZARPO DESVAIRADO:
A TRANSGRESSÃO ESPAÇO-TEMPORAL EM *MACUNAÍMA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como parte dos requisitos necessários a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof.º Dr.º Arturo Gouveia de Araújo.

Área de concentração: Literatura e Cultura.

JOÃO PESSOA
2016

N518z Neves, Siméia de Castro Ferreira.
Zarpo desvairado: a transgressão espaço-temporal em
Macunaíma / Siméia de Castro Ferreira Neves.- João Pessoa,
2016.
145f. : il.
Orientador: Arturo Gouveia de Araújo
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL
1. Andrade, Mario de, 1893-1945 - crítica e interpretação.
2. Literatura e cultura. 3. Macunaíma. 4. Deslocamentos.
5. Transgressão espaço-temporal.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____
Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo (UFPB)

1º Examinador: _____
Prof. Dr. Expedito Ferraz Jr. (UFPB)

2º Examinador: _____
Prof. Dr. José Helber Tavares de Araújo (UEPB)

3º Examinador: _____
Prof. Dr. Sérgio de Castro Pinto (UFPB)
(Suplente)

Agradecimentos

Agradeço a Deus, Amigo, Caminho, Verdade e Salvação, graças à divina Orientação.

Aos meus pais de sangue e criação, obrigada pela incansável proteção.

Ao meu irmão amado, pelo apoio ofertado.

Ao meu Amor, Jones Silva de Holanda, pelo apoio, zelo, motivação e parceria em Todos os momentos. Estamos de mãos dadas com Deus e Ele firma nossos pés na caminhada!

Aos amigos André Sérgio, Lizziane Azevedo, Pautília Klébia, Ellen Costa, Sérgio Ricardo, Aline Souza, Bruno Pontes, Thalles, Oliete, Lúcia, Luciana, pelas orações e pelo carinho.

A minha família tão amada, meus avós abençoados, tesouro imerecido.

A João Pedro Oliveira, pelo apoio e por alegrar meus dias.

A minha gatinha Zuzu, companheira das madrugadas.

Aos companheiros de mestrado: Felipe D'Castro, Jéssica Férrer, João Doia, Bruno Alacy, Laura Regina e Émerson Cardoso, por compartilharem comigo dessa jornada difícil e prazerosa.

Aos meus amigos da Conexão Cidade Viva, pelo apoio, conforto e atenção.

Ao meu amigo Artista J. Caetano Jr, por compartilhar comigo às propostas e elaborações artísticas sobre Macunaíma-herói.

Aos Professores de Design Gráfico e Web Design, Saulo Araújo, Daniel Soares e Paulo José de Lima, sou grata por tantos trabalhos que me foram confiados.

Ao Professor de Física Manoel Rabelo Filho, pelas orientações imprescindíveis.

Aos Professores Expedito Ferraz e Helber Tavares, pelas contribuições extremamente importantes para a concretização desse trabalho.

Ao meu amigo Poeta Sérgio de Castro Pinto, pelas inspiradoras aulas, declamações e poesias.

Ao meu orientador, estimado Professor Arturo Gouveia, pelas admoestações e sábias orientações. Mestre-amigo, mui compreensivo, desta feita foste o motivo.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, fizeram parte da minha formação.

Todos os caminhos do homem lhe parecem puros, mas o SENHOR avalia o espírito [...] Em seu coração o homem planeja o seu caminho, mas o SENHOR determina os seus passos.

(Provérbios 16: 3 e 9).

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo a obra marioandradiana *Macunaíma*, na qual investigamos os deslocamentos de transgressão espacial realizados pelo protagonista. No referido romance, percebe-se que o herói tapanhuma percorre vários lugares do território nacional e fronteiriço na tentativa de reaver seu amuleto sagrado, estimada recordação de sua amada Ci, a Mãe do Mato. Todavia, dentre os espaços que compõem a narrativa, verificamos que tal personagem não realiza um deslocamento linear. Posto isto, objetivamos com essa análise: detectar o ponto mais alto da categoria estudada, entender o contexto do mesmo, além de saber quais os instantes de violação espacial nele explicitados e a(s) motivação(ões) para tal (re)ocorrência. Sendo assim, tratamos das concepções topoanalíticas, ou seja, o espaço na perspectiva literária, a partir dos postulados de Borges Filho (2008). Para a apresentação do espaço na obra supramencionada, utilizamos os estudos de Proença (1978), seguido de um mapeamento dos deslocamentos em que a personagem principal viola os princípios da física moderna e uma tipologia espacial da rapsódia. Para falarmos sobre o clímax da transgressão espacial, tomamos como alicerce os estudos de Benjamin (1985), Lopez (1988), Candido (2008) e Teles (2009), conjecturando três motivações principais para essa constante violação espacial e também temporal, a saber: as perseguições sofridas pelo protagonista, a interferência da voz narrativa e/ou a proposta estética modernista.

Palavras-chave: Macunaíma, deslocamentos, transgressão espaço-temporal, Mário de Andrade.

ABSTRACT

The present paper has as object of study the work of Mario de Andrade "Macunaíma", in which we investigate the displacements of spacial transgression performed by the protagonist. In the above-mentioned novel, we noticed that the tapanhuma hero wanders through several places of national and international territories trying to recover his sacred amulet, dear remembrance of his beloved Ci, the mother of woods. However, among the spaces that make up the story, we realized that such character does not accomplish a linear displacement. With that said, we aim with this analysis: find the highest level in the studied category, understand its context, besides knowing which moments of spacial violation are explicit and what are the motives for such occurrences. Therefore, we resorted to the physical and literary conceptions about space in the laws of Borges Filho (2008). For the presentation of space in the above-mentioned work we used the studies of Proença (1978), followed by a map of the displacements in which the main character breaks the principles of modern physics. In order to analyse the clímax of space transgression, we used as foundation the studies of Benjamin (1985), Lopez (1988), Candido (2008) and Teles (2009), proposing three main motives for this constant violation, such as: the persecutions suffered by the protagonist, the interference of the narrative voice and/orr the modernist esthetical proposal.

Keywords: Macunaíma, Displacements, Space transgression, Mário de Andrade.

Lista de tabelas

Tabela 1: Micros e Macros espaços	62
Tabela 2: As cores do espaço e suas simbologias	69
Tabela 3: Fronteira: tipos e sua relação com as personagens	72
Tabela 4: Espaço linguístico	75
Tabela 5: Roteiro de uma toponálise – quadro síntese da teoria	80
Tabela 6: Funções do espaço em <i>Macunaíma</i>	86
Tabela 7: Catálogo dos Espaços Realistas	89
Tabela 8: Catálogo dos Espaços Imaginativos e/ou Fantasistas	94
Tabela 9: Preponderância do <i>macroespaço</i> paulistano – Momentos da Carta pras icamiabas.....	95
Tabela 10: Catálogo astronômico de <i>Macunaíma</i>	103
Tabela 11: Catálogo dos trajetos lineares	121
Tabela 12: Personagens que perseguem o herói	131

Lista de ilustrações

Ilustração 1: Alguns personagens que Macunaíma encontra em diversos espaços e tempos históricos	27
Ilustração 2: Percurso macroespacial do herói	31
Ilustração 3: Macunaíma foge de Piaimã	37
Ilustração 4: Volomã arremessa o herói	38
Ilustração 5: Macunaíma foge de Oibê	41
Ilustração 6: Macunaíma zarpa da sombra de Jiguê	42
Ilustração 7: Coordenadas espaciais	62
Ilustração 8: Gradientes sensoriais e sua vinculação personagem-espço	65
Ilustração 9: Relação sentidos-espço: distância/proximidade	66
Ilustração 10: Relação: espço da narração <i>versus</i> espço da narrativa	76
Ilustração 11: Espço-tempo sagrado: aparição de Exu-diabo	99
Ilustração 12: Espço de aclamação de Macunaíma, Filho de Exu	100
Ilustração 13: Ci, Mãe do Mato, vira estrela	105
Ilustração 14: Peregrinação celeste do herói pernetá	111
Ilustração 15: Macunaíma-Ursa Maior	113
Ilustração 16: Fuga de Macunaíma após roubar o anzol do inglês	123
Ilustração 17: Macunaíma foge da velha Ceiuci	125

Lista de mapas

Mapa 1: Passeio do herói – Rota Rua Direita(SP) ↔ São Bernardo do Campo(SP)	39
--	----

Lista de imagens

Imagem 1: Plêades: transmutação de Iriqui e as seis araras canindés	108
--	-----

Lista de gráficos

Gráfico 1: Macroespacialização da rapsódia	81
Gráfico 2: Quadro comparativo – Trajetos Lineares X Trajetos Transgredidos	121

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	16
 CAPÍTULO I – CHISPADA DO HERÓI LAMPEIRO: A RAPSÓDIA MARIOANDRIANA E O ESTUDO DO ESPAÇO	
1.1 Panorama sinóptico sobre Mário de Andrade e a proposta de estudo	18
1.2 Mário de Andrade e as propostas modernistas	22
1.3 <i>Macunaíma</i> e o estudo do espaço	26
1.4 <i>Macunaíma</i> e a configuração espacial	29
1.4.1 Oscilações espaciais na trajetória do herói	31
 CAPÍTULO II – CONCEPÇÕES ESPACIAIS E O ESPAÇO NA LITERATURA	
2.1 Breve contextualização sobre a categoria <i>espaço</i> e sua relevância para os estudos literários	44
2.2 O espaço literário numa acepção teórica: Borges Filho e a Topoanálise	55
2.2.1 Os gradientes sensoriais e a topoanálise	64
2.2.2 O espaço linguístico e as figuras de retórica	73
2.2.3 A topopatia e a toponímia	77
2.2.4 Súmula esquemática: roteiro para estudo topoanalítico	78
 CAPÍTULO III - ESTUDO TOPOANALÍTICO DE <i>MACUNAÍMA</i>	
3.1 Topografia literária: inventário dos espaços em <i>Macunaíma</i>	81
3.1.1 Espaços Realistas	86
3.1.2 Espaços Imaginativos e/ou Fantasistas	91
3.1.3 Espaços sagrados	97
3.1.4 Espaço celeste	101

3.2 Rota topográfica do herói: Trajetos lineares <i>versus</i> Trajetos transgredidos	115
3.3 Transgressões espaço-temporais: motivações e explanações	122
3.3.1 Perseguições sofridas pelo protagonista	129
3.3.2 Interferências da voz narrativa: narrador violeiro	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	140

APRESENTAÇÃO

O trabalho *Zarpo desvairado: a transgressão espaço-temporal em Macunaíma* tem por finalidade tecer uma análise crítica da rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade, em especial, a perspectiva topoanalítica da obra. Deter-nos-emos na observação das transgressões espaciais empreendidas pelo protagonista, atentando para sua célere e aleatória deslocação.

Com base em pesquisas empreendidas, e mesmo com a ampla fortuna crítica sobre Mário de Andrade e sua rapsódia, vimos que nenhum estudo se relacionava diretamente à abordagem por nós selecionada. Dessa maneira, o nosso estudo tem como objetivo principal analisar os deslocamentos de transgressão espacial perpetradas por Macunaíma. Uma vez que, na narrativa, o herói tapanhuma ao percorrer vários lugares do território nacional e regiões fronteiriças, realiza trajetos nos quais se verifica uma recorrente violação às leis da física, transgredido consequentemente espaço e tempo em uma jornada fantástica a fim de reaver sua muiiraquitã, amuleto sagrado.

Sendo assim, no primeiro capítulo, abordaremos a rapsódia marioandradiana e estudo do espaço a partir de um panorama sinóptico sobre o referido autor, suas propostas modernistas e nossa proposta de estudo. Ainda, trataremos da configuração do espaço em *Macunaíma*, das oscilações espaciais na trajetória do herói a partir dos estudos de Proença (1978), seguido de um mapeamento dos recorrentes deslocamentos de rotura espacial.

No segundo capítulo, falaremos sobre as concepções espaciais e o espaço na literatura. Para isso, faremos uma breve contextualização sobre a categoria espaço e sua relevância para os estudos literários. Em seguida, explanaremos o espaço numa acepção teórica com base nas proposições topoanalíticas de Oziris Borges Filho (2008).

No terceiro capítulo, enfocaremos a topografia literária através de um inventário dos espaços em *Macunaíma*, seguido de uma tipologia dos espaços transgredidos pelo protagonista. Além disso, apresentaremos o clímax da transgressão espacial, conjecturando as motivações principais para essa constante violação, a saber: as perseguições sofridas pelo protagonista, a interferência da voz narrativa e/ou a proposta estética modernista. Para tanto, tomamos como alicerce crítico os estudos de Benjamin (1985), sobre a faculdade de narrar e a figura do narrador na concepção literária; Lopez (1988), acerca do espaço desgeograficado e a cadeia narrativa da rapsódia; Candido (2008) e Wellek e Warren (1976); sobre a autonomia do texto literário em deformar a realidade; Costa (1999) e Teles

(2009), a respeito do modernismo brasileiro e sua proposta estética. Em seguida, concluiremos com algumas observações sobre a obra escolhida como *corpus*.

Finalmente, o presente trabalho de análise literária justifica-se por ser uma possível contribuição interessante para a compreensão da transgressão espaço-temporal em *Macunaíma*, além de oferecer mais uma leitura sobre a obra.

CAPÍTULO I – CHISPADA DO HERÓI LAMPEIRO: A RAPSÓDIA MARIOANDRADIANA E O ESTUDO DO ESPAÇO

Rapsódia e destino circulares: o de Macunaíma e o nosso, brasileiro. Não são linhas paralelas, não há vitória nem derrota, há, isto sim, rotação. Seria esse o segredo que o herói leva para o céu, mas que brilha (ainda que inutilmente) para sempre sobre nós.

(Noemi Jaffe, 2010, p. 46)

1.1 Panorama sinóptico sobre Mário de Andrade e a proposta de estudo

A obra de Mário de Andrade ainda hoje gera uma diversidade de análises, debates, críticas e até contestações. Trata-se de uma vasta produção intelectual que abrange poesia, contos, crônicas, cartas, prefácios, romances, ensaios, estudos musicais e folclóricos, manifestos, dentre outras realizações.

No livro *Mário de Andrade: eu sou trezentos – vida e obra*, que expõe as inúmeras contribuições e destaca os setenta anos de morte de Mário de Andrade, o filósofo Eduardo Jardim (2015) discorre sobre a trajetória biográfica do emblemático modernista, “escritor e homem multifacetado” que “vivenciou fortes tensões e as incorporou em suas obras”. Tensões essas evidenciadas por seu impulso lírico e sua inteligência crítica, cuja vida foi “tomada pela urgência de realizar um projeto literário, de reforma da cultura e do país” (JARDIM, 2015, p. 13 e 14).

Já no estudo *Por que ler Mário de Andrade*, que tenciona perfilar e abordar o amplo legado do referido autor, Maria Augusta Fonseca (2013) divide a trajetória de vida de Mário de Andrade em três partes, são elas: (I) *Da infância ao artista em progresso*, os fatos alinhados vão da meninice até 1917; (II) *Libertação e caminho próprio*, começa em 1917 e está atrelada a uma reviravolta na vida do autor, marcada por dois encontros – com o escritor Oswald de Andrade e com a pintora Anita Malfati; (III) *Um valor mais alto*, prolonga-se da década de 1930 até fevereiro de 1945, mês e ano da morte do escritor.

Da produção marioandradiana no campo específico do romance, destacam-se *Amar, verbo intransitivo*, publicado em 1927, *Café*¹, e *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*,

¹ “O trajeto de criação do romance *Café* estende-se dos anos 1920 até a morte de Mário de Andrade, em 1945, quando, depois de vários períodos de interrupção, a obra fica inacabada [...] Apesar de apenas dois dos

publicado em 1928, é interpretado por vários críticos como o fim do ciclo modernista de vanguarda.

A respeito do nosso objeto de estudo *Macunaíma* – livro fundamental da estética modernista –, são quase incontáveis os estudos elaborados. Concordamos com Luciana Stegagno-Picchio² (2004, p. 490) quando esta afirma que tal obra: “[...] desconcertou, provocou, fascinou milhões de leitores e críticos. Continua a fasciná-los e provocá-los” com seu herói oriundo do Uraricoera.

José de Paula Ramos Jr. (2012), em suas *Leituras de Macunaíma: Primeira Onda (1928-1936)*, destaca a amplitude da fortuna crítica de *Macunaíma* e a relevância da obra, mas faz a seguinte ressalva:

Considerada pelo autor como uma ‘obra-prima ratada’, a rapsódia de Mário de Andrade não só é majoritariamente estimada, hoje, como obra-prima bem-sucedida, como também foi traduzida em várias línguas e frequente listas de obras consideradas de leitura obrigatória para os exames vestibulares de inúmeras universidades brasileiras. Todavia, nem sempre foi assim. Enquanto vigoraram as três primeiras edições de *Macunaíma*, a repercussão restringiu-se a um pequenínssimo universo de leitores, uma vez que circularam no máximo, 4800 exemplares [...] a fortuna crítica de *Macunaíma* revela uma notável oscilação entre o elogio admirado e a censura indignada (RAMOS JR., 2012, p. 20).

Segundo o mesmo, o marco inaugural da fortuna crítica propriamente dita da rapsódia de Mário de Andrade foi o artigo “Macunaíma”, de Tristão de Ataíde (Alceu Amoroso Lima), publicado na edição de 9 de setembro de 1928 no periódico carioca *O Jornal*.

Em sua investigação sobre a recepção crítica de *Macunaíma* entre 1928 e 1936, Ramos Jr. destaca três fases principais: Primeira (1928-1954), marcada por pronunciamentos referentes às três edições (1928, 1937 e 1944) de *Macunaíma* lançados em vida do autor; Segunda (1955-1969), caracterizada por um duplo aspecto: prosseguimento de discussões da primeira fase e revisitações temáticas; publicação do primeiro livro de exame e estudo crítico sobre a rapsódia, ou seja, o *Roteiro de Macunaíma* (1955), de M. Cavalcanti Proença; Terceira (1970 em diante), em que ocorre o

cinco capítulos planejados terem chegado a versões de texto, o título está nas listas de obras em preparo nas edições lançadas pelo autor a partir de 1930, mesmo ano, aliás, em que o público conhece dois excertos nas revistas cariocas *Ilustração Brasileira* e *Movimento Brasileiro*” (FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Posfácio. In: *Café/Mário de Andrade*. I. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 243.

² Em seu estudo “O Modernismo: Os anos da vanguarda (1922-1930)”, presente no livro *História da literatura brasileira*.

enriquecimento da fortuna crítica da rapsódia, principalmente através dos estudos de: Telê Porto Ancona Lopez, com *Macunaíma: A Margem e o Texto* (1970) e sua *Edição Crítica de Macunaíma* (1978); Mário Chamie, *Intertexto* (1970); Haroldo de Campos, *Morfologia do Macunaíma* (1973); Gilda de Mello e Souza, *O Tupi e o Alaúde* (1979); Raúl Antelo, *Na ilha de Marapatá* (1986), Mário M. Gonzáles, “*Macunaíma*”, *A saga do Anti-herói* (1994); Darcy Ribeiro, “*Liminar – Macunaíma*” (1997); Eneida Maria de Souza, *A Pedra Mágica do Discurso* (1999), dentre outros ((RAMOS JR., 2012, p. 24-25).

Destacamos ainda essa afirmação contundente de Eneida Maria de Souza (1988, p. 295), em seu ensaio *A pedra mágica do discurso*, presente na Edição Crítica de *Macunaíma* organizada por Telê Porto Ancona Lopez:

Macunaíma é um dos livros mais representativos da produção literária brasileira do século XX e merecidamente considerado a obra-prima de Mário de Andrade. A composição da rapsódia se conjuga com os princípios fundamentais do Movimento Modernista de 22, tais como a revisão crítica do passado literário brasileiro, suas formas de expressão e a nova descoberta-releitura do Brasil.

No referido romance, percebe-se que o herói tapanhuma percorre vários lugares do território nacional e de países fronteiriços na tentativa de reaver a muiraquitã, seu amuleto sagrado, estimada recordação de sua amada Ci, a Mãe do Mato. Todavia, dentre os espaços que compõem a narrativa, verificamos que tal personagem não realiza um deslocamento linear; perpassa vários lugares, momentos e épocas, infringindo a noção convencional de tempo histórico. Posto isto, objetivamos contribuir para os estudos do Modernismo Brasileiro, destacando a obra de Mário de Andrade em um contexto de inovações artísticas, especificamente as rupturas representadas pelas deformações/oscilações espaciais em *Macunaíma*.

Sendo assim, para tratarmos da relevância da categoria espaço e representação espacial na obra literária, utilizamos, respectivamente, os estudos de Antonio Dimas (1985), *Espaço e Romance*, e Manuel Cavalcanti Proença (1978), *Roteiro de Macunaíma*, com o intento de mapear os deslocamentos em que recorrentemente o protagonista tapanhuma viola o espaço.

No que se refere à conceituação de espaço, utilizamos os estudos de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988), *Dicionário de teoria narrativa*. E sobre o espaço na concepção literária, recorreremos aos trabalhos de Luis Alberto Brandão (2013), em seu livro *Teorias do espaço literário*, que apresenta um panorama sobre as variadas manifestações

da categoria “espaço” na literatura. Além disso, o autor³ promove um debate com base em prospecções históricas, filosóficas e epistemológicas, e da função do espaço em vários campos do conhecimento, dentre eles: estudos literários, físicos, geográficos, filosóficos, semióticos, urbanísticos. Ainda, propõe quatro modos como a categoria espaço pode ser utilizada em análises literárias, são eles: representação do espaço, estruturação espacial, espaço como focalização e espacialidade da linguagem.

Como fundamentação teórica base, nos valem das propostas de Oziris Borges Filho, em sua obra *Espaço e literatura: introdução à topoanálise* (2007). O autor apresenta um estudo do espaço relacionado à composição literária que tem em vista toda e qualquer espacialidade representada na obra de ficção, utilizando a terminologia proposta por Bachelard⁴ (2008 [1989]), em *A poética do espaço*; entretanto, diverge com relação à definição, pretendendo ampliar o alcance de sentido. Desta forma, disserta sobre algumas das mais relevantes funções do espaço, além das relações entre espaço e enredo, conceituando-o do ponto de vista da topoanálise.

A concepção teórica de Borges Filho⁵ é imprescindível para a análise da configuração espacial da rapsódia marioandradiana e para a elaboração de uma tipologia dos espaços transgredidos ao longo do trajeto do herói tapanhuma.

Sobre a indissolubilidade⁶ entre tempo e espaço, nos valem dos estudos de Osman Lins (1987), *Lima Barreto e o espaço romanesco*, uma vez que o referido autor percebe a narrativa como um “objeto compacto”, em que “todos os fios”, ou seja, os diversos componentes narrativos, “se enlaçam entre si e cada um reflete todos os outros”. Sendo assim, estudamos as categorias de forma isolada apenas para efeito metodológico (LINS, 1987, p. 63).

³ Brandão ainda tem outra obra, escrita em coautoria e editada em 2001, intitulada “Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura”. Tal livro faz um levantamento crítico introdutório dos principais questionamentos referentes ao espaço na literatura.

⁴ “A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 2008, p. 28).

⁵ O autor também tem o estudo “Poéticas do espaço literário”, organizado com Sidney Barbosa e editado em 2009, que reúne onze ensaios relacionados a construção do espaço na obra literária. Utilizaremos essa obra como leitura complementar, pois o ensaio de Borges Filho também está presente no livro que usamos como fundamentação teórica do nosso trabalho. Além disso, o autor lançará oficialmente (na 3ª Jornada Internacional de estudos sobre o espaço literário, promovida pela UnB nos dias 26 e 27 de novembro de 2015) outro estudo (organizado com Sidney Barbosa) sobre espaço: “Espaço, Literatura e Cinema”.

⁶ É válido destacar, a título de informação, que o teórico Bakhtin também discorre sobre a estreita articulação entre tempo e espaço, ou seja, o cronótopo. Segundo o mesmo, cronótopo é a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”. O termo “cronótopo” foi empregado pelas ciências matemáticas, fundamentado na teoria da relatividade de Einstein, e foi transportado para a crítica literária “quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo”, ou seja, é uma “categoria conteudístico-formal da literatura” (BAKHTIN, 1998, p. 211).

A respeito de outros aspectos espaciais, bem como a(s) motivação(ões) para a (re)ocorrência da categoria, tomamos, como bases teóricas, o ensaio *O narrador*, de Walter Benjamin (2012), e *Teoria da literatura*, de René Wellek e Austin Warren (1976); como bases críticas, *Presença da literatura brasileira*, de Antonio Candido e J. Aderaldo Castello (1983).

No que se refere à fortuna crítica, cinco obras são fundamentais para nosso estudo: *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, de Telê Porto Ancona Lopez (1988), os ensaios contidos em sua edição crítica; *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, de Gilberto Mendonça Telles (2009), sobre Mário de Andrade e a proposta estética modernista; *Morfologia do Macunaíma*, de Haroldo de Campos (2008); *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*, de Gilda de Mello e Souza (2003); *Leituras de Macunaíma*, de José Paula Ramos Jr. (2012), sobre a recepção crítica desencadeada pela primeira edição de *Macunaíma*, entre 1928 e 1936.

1.2 Mário de Andrade e as propostas modernistas

Com base nos estudos de Castello e Candido (1983), na literatura brasileira, a designação de Modernismo apresenta três eventos coadunados, a saber: movimento, estética e período. No que se refere ao movimento, demarca-se o surgimento em São Paulo, mais especificamente em 1922 com a Semana de Arte Moderna. Todavia, tal evento irrompe-se pelo país com o precípua intento de superação da literatura vigente, sobejos do Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo. A estética modernista não era unificada nem explicitamente clara, contudo, tinha em vista alvires de renovação, além de formular novos conceitos de literatura e de escritor. O período de maior efervescência estendeu-se até as proximidades de 1930, passando então para uma nova etapa de maturação, que possivelmente findou no ano de 1945.

Para os referidos autores, há um vínculo estrito entre o Modernismo e certas transformações da sociedade brasileira, determinado geralmente por fenômenos exteriores que repercutiram no país. Um exemplo disso foi a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que proporcionou maior crescimento industrial e econômico, além de influenciar nos costumes e liames políticos. Os autores delimitam três datas-chave do Brasil moderno, sendo a primeira o ano de 1922, símbolo inaugural de um período extremamente representativo, correspondendo com o Centenário da Independência e o ímpeto da transformação literária. Na data subsequente, 1930, o Brasil sofre as consequências da

crise econômica mundial de 1929, entretanto, triunfam os levantes político-militares com a Revolução de Outubro de 1930 e a fundação do Partido Comunista Brasileiro. Apesar dos percalços ocasionados pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945), “[...] um grande sopro de esperança percorreu o País, criando um clima favorável para as renovações” (CASTELLO e CANDIDO, 1983, p. 8). A terceira data-chave, 1945, é marcada pelo término do conflito; também implicou na industrialização, progresso econômico-social, mentalidade, formação do proletariado, transformando o Brasil em potência moderna, com as devidas ressalvas com relação aos sérios problemas do subdesenvolvimento. Em síntese:

[...] seja tomado como movimento renovador, seja como nova estética, seja como sinônimo da literatura dos últimos quarenta anos, o Modernismo revela, no seu ritmo histórico, uma adesão profunda aos problemas da nossa terra e da nossa história contemporânea. De fato, nenhum outro movimento da literatura brasileira é tão vivo sob este aspecto; nenhum outro reflete com tamanha fidelidade, e ao mesmo tempo com tanta liberdade criadora, os movimentos da alma nacional (CASTELLO e CANDIDO, 1983, p. 9).

Para o crítico João Luiz Lafetá (2000, p. 21), que procura examinar o Modernismo brasileiro em linhas de evolução, mais especificamente os “aspectos da crítica literária no decênio de 30, em São Paulo e no Rio”, há duas faces para se averiguar o Modernismo: enquanto *projeto estético* e como *projeto ideológico*: “Distinguimos o *projeto estético* do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu projeto ideológico (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de atitudes e produções)”.

Com relação aos artistas do Modernismo no Brasil, estes tiveram ampla receptividade para com a Vanguarda Europeia, especialmente o futurismo. Eles tinham o intento de pensar numa expressão nova da literatura nacional, em contraste ao que fora produzido na arte brasileira. Remanescente de tais intentos, Mário de Andrade, na célebre conferência proferida em 1942, projeta um histórico do Modernismo com o propósito de avaliar o legado do movimento na arte e na cultura nacional, através do texto “O movimento modernista”. Sobre tal texto, espécie de testamento estético, pode-se dizer que:

[...] constitui realmente a primeira ‘história’ do modernismo, vinte anos depois, numa perspectiva puramente pessoal. Esse documento forma, portanto, o vértice de um triângulo teórico (de uma Poética) cujas bases são o ‘Prefácio interessantíssimo’ e ‘A escrava que não é Isaura’ [...] É, antes, um texto histórico, em que a memória, a experiência pessoal e a

visão abrangente constituem os elementos primordiais (TELES, 2009, p. 451).

Ainda sobre “O movimento modernista”, Lafetá (2000) afirma que Mário de Andrade fez inúmeras referências ao cultivo da tradição, principalmente, tendo como representante a cozinha afro-brasileira.

Dessa forma, os artistas do Modernismo e os senhores do café uniam o culto da modernidade internacional à prática da tradição brasileira. ‘Desrecale localista: assimilação da vanguarda européia’, sintetiza Antonio Candido. A convergência de projeto estético e projeto ideológico de as obras mais radicais, mais tipicamente modernistas (e talvez mais “modernas”, vistas da perspectiva de hoje) do movimento: o *Miramar* e o *Serafim*, de Oswald de Andrade, o *Macunaíma* de Mário, a contundência estética da poesia *Pau-Brasil*. A ruptura na linguagem literária correspondia ao instante em que o curso da história propiciava um reajustamento da vida nacional: ‘E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil’, intuiu Oswald. Daí a força renovadora modernista, seu caráter marcadamente nacional e o viço de contemporaneidade que, cinquenta anos depois, faz com que suas obras mais representativas mantenham o traço da vanguarda (LAFETÁ, 2000, p. 24-25).

Com relação ao estudo do modernismo literário e artístico e a relevância de Mário de Andrade como principal representante, Eduardo Jardim⁷ (2005, p. 10), afirma que “Em sua principal vertente, nos anos vinte, o modernismo nas artes e na literatura apresentou uma visão singular do tema da modernização da cultura do país – o grande desafio da intelectualidade brasileira”. E sobre os participantes modernistas, acrescenta:

Para seus participantes, a integração do país no concerto das nações cultas seria alcançada por meio da afirmação dos traços específicos da cultura nacional. A contribuição do país à vida moderna deveria conter uma marca distintiva. Essa tese determinou a orientação nacionalista do movimento, que elegeu como principal tarefa a pesquisa do elemento nacional. Naquele momento foram incentivados os estudos sobre a cultura popular, considerada a principal fonte da nacionalidade, o passado do país foi reavaliado, já que ele poderia conter a chave da identidade nacional, e propôs-se um novo conceito do papel do intelectual na vida brasileira. O artista e o escritor teriam a função de mediar o processo de nacionalização da cultura e das artes. Sua tarefa seria apreender a identidade da nação nas fontes populares e no passado para transmiti-la, na atualidade, ao conjunto na nação. O tom nitidamente pedagógico de muitas realizações modernistas resultou dessa noção que atribuía à atividade intelectual um valor de missão (JARDIM, 2005, p. 10-11).

⁷ Em seu livro: *Mário de Andrade: a morte do poeta*, que examina os últimos momentos de vida do expoente modernista, com o intento de referir os impasses e quebras do processo iniciado em 1920.

Candido e Castello (1983, p. 9) ressaltam que, dentre as características estéticas modernistas, merece destaque: o desejo pela expressão livre e a tendência para transmitir a emoção pessoal e a realidade do país, sem o tradicionalismo acadêmico; liberdade de criação e expressão (maior contribuição); do ponto de vista estilístico há uma rejeição dos padrões portugueses e uma busca pela expressão mais coloquial, próxima do modo de falar brasileiro; além de subversão gramatical.

A historiadora Emília Viotti da Costa⁸ (1999, p. 423), em suas elucubrações sobre o contexto histórico do Modernismo, corrobora com Candido e acrescenta que “[...] No campo das letras e artes simbolizou uma afirmação de brasilidade, procurando expressar a nacionalidade através da literatura e das artes plásticas”.

Para a autora, embora fossem evidentes as limitações da época, prevalecia o empenho em retratar de forma realista o Brasil. Os escritores e artistas demonstravam interesse por temas brasileiros, apresentando um engajamento consciente; ainda, “[...] A palavra de ordem era fazer uma literatura e criar uma arte social, instrumentos de ação partidária e veículo de reformas políticas que pareciam a todos urgentes e necessárias. Essa tendência se evidenciaria de forma mais nítida nos anos 30” (COSTA, 1999, p. 423).

A proposta marioandradiana evidencia a construção da personagem Macunaíma, herói marcado pela multiplicidade de características que jornadaia mesclando culturas, contos e causos populares.

Em *Macunaíma* Mário de Andrade atinge o clímax de sua ‘fala’ literária de modernista, culta e artifício, cuja base é a língua portuguesa falada no Brasil. Ela, a ‘fala impura’, foi o esteio da parcela lingüística de seu projeto estético e ideológico. Ao destacá-la no Epílogo, o narrador e Mário ironizam o purismo lusitanista e proclamam, com gosto, nossa síntese, nossa mestiçagem lingüística (LOPEZ, 1988, p. 268).

Na rapsódia, o protagonista perfaz um “mapeamento” do território brasileiro e países circunvizinhos, além disso, suas recorrentes andanças, de aparente aleatoriedade, fazem parte de uma proposta muito bem delimitada. Enquanto o herói tapanhuma zarpa impetuosamente pela geografia nacional e fronteiriça, desrespeita/transgride as leis físicas do espaço, infringe o tempo histórico, subverte o material lingüístico, rompe os limites de uma linguagem puramente regionalista, com o intuito de mostrar as contradições e a diversidade cultural brasileira.

⁸ No livro *Da monarquia à república*/ Emília Viotti da Costa. – 6.ed. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. – (Biblioteca Básica), p. 420-427.

1.3 *Macunaíma* e o estudo do espaço

A rapsódia de Mário de Andrade (1928) é organizada em dezessete capítulos e um Epílogo. A obra narra as aventuras do herói tapanhuma em sua célere busca para reaver a muiraquitã, amuleto sagrado.

No que se refere ao gênero literário do livro, percebe-se uma obra híbrida, classificada como romance, todavia, dada ao leitor como rapsódia. E conforme Proença (1978, p. 7):

O próprio Mário teve indecisões ao classificar o livro. Primeiramente chamou ‘história’, em um dos prefácios, querendo aproximá-lo dos contos populares pelo muito que de comum possui com o gênero. Mas não era um título preciso, e se lembrou de chamá-lo ‘rapsódia’. De fato o *Macunaíma* apresenta, como as rapsódias musicais, uma variedade de motivos populares, que Mário de Andrade seriou, de acordo com as afinidades existentes entre eles, ligando-os, para efeito de unidade, com pequenos trechos de sua autoria, para tornar insensível a transição de um motivo para o outro.

Segundo Eneida Maria de Souza (2001, p. 140), no ensaio *Macunaíma, filho da luz*, nos episódios, a imagem do herói “vai sendo gerada pela mistura de várias personagens retiradas de textos eruditos e populares, nascimento que se dá através de identidades múltiplas e de nacionalidades heterogêneas”.

A narrativa apresenta uma história principal – jornada de Macunaíma para retomar seu tembetá sagrado, partindo de Roraima até São Paulo e depois regressando ao espaço de origem –, todavia, é intercalada por pequenas narrativas repletas de lendas, mitos indígenas, elementos do folclore brasileiro, causos e contos populares que evidenciam a complexidade da obra. Além disso, alguns capítulos podem ser lidos de forma “isolada” e em outra ordem, como se fossem pequenos contos⁹.

Esses entrecortes que ocorrem na narrativa dificultam bastante a averiguação do tempo interno do enredo, mas provavelmente¹⁰ a história se passa na década de 20. Isso pode ser constatado no Capítulo IX – *Carta pras icamiabas* – quando o herói, já em São Paulo, assume a condição de narrador e escreve uma carta destinadas às súbditas Amazonas, icamiabas. Nesta missiva, datada de 30 de maio de 1926, Macunaíma

⁹ Como, por exemplo, o capítulo VIII – *Vei, a Sol* –, que aparentemente não há relação com o capítulo precedente. No capítulo VII, Macunaíma está no Rio de Janeiro, na casa de tia Ciata em um ritual sagrado e no capítulo VIII, o herói, em seu trajeto errante, participa de três pequenos “causos” que envolvem: a árvore Volomã; Caiuanogue (a estrela-da-manhã); Vei, suas três filhas e uma Portuga.

¹⁰ Possivelmente porque temos que atentar para o Epílogo da obra, pois este funciona como um prólogo disfarçado.

Imperador comunica às Amazonas sua estada em São Paulo e as dificuldades financeiras enfrentadas (ANDRADE, 1980, p. 60).

Apesar de termos certo registro do tempo interno do romance, no momento em que o protagonista decide recuperar sua pedra sagrada juntamente com seus “manos”, faz uma célere corrida não linear e encontra-se com personagens que estão em vários contextos, ou seja, há uma oscilação espacial em sua empreitada e uma aleatoriedade temporal.

Nessa corrida [...] o herói atravessa o mapa do Brasil de norte ao sul, decifrando as instruções rupestres pelo caminho, buscando dinheiro enterrado, além de topar com personagens da história brasileira, deslocados no tempo e espaço, como Maria Pereira, João Ramalho, Hércules Florence, Bartolomeu Bueno Gusmão, entre outros (SOUZA, 2001, p. 155).

No que se refere à aleatoriedade temporal relacionada ao zarpo lampeiro do herói, a ilustração a seguir exemplifica os diversos tempos históricos contidos na rapsódia, bem como os encontros entre Macunaíma e alguns personagens em espaços distintos:

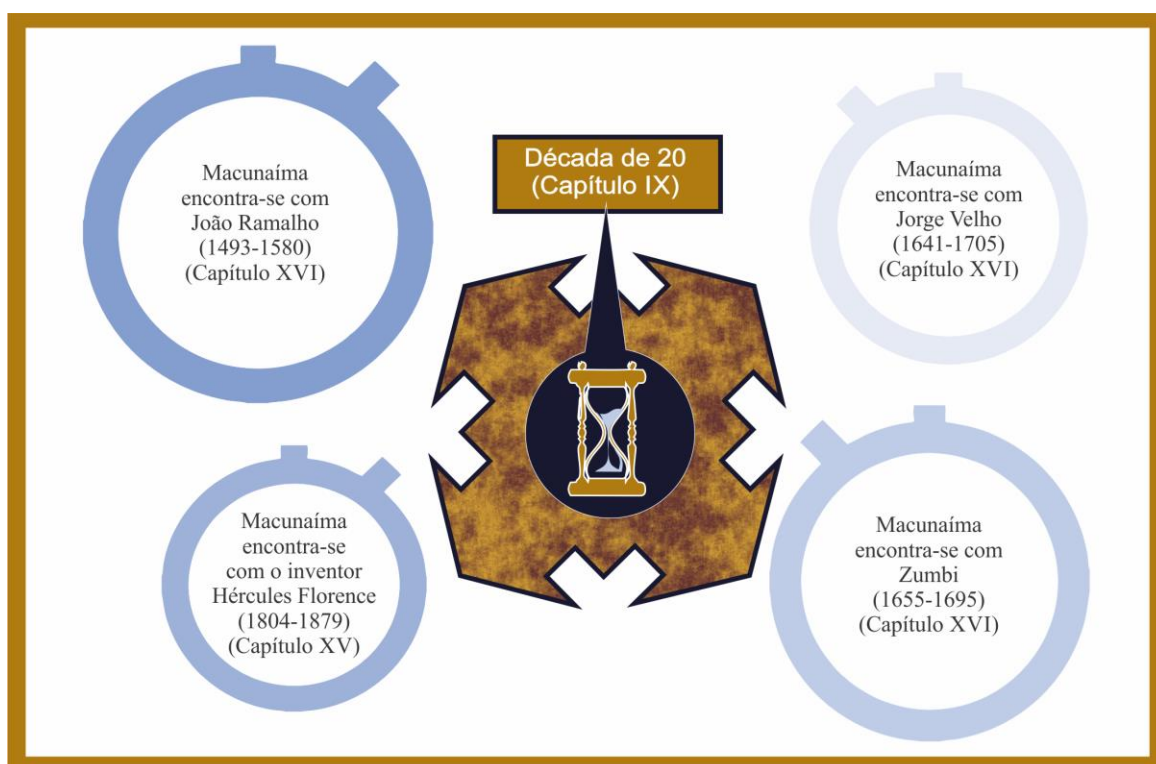


Ilustração 1: Alguns personagens que Macunaíma encontra em diversos espaços e tempos históricos

Segundo Gilda de Mello e Souza (2003, p. 32), o cenário do livro e sua “concepção de aglomerado indiferenciado de lugares distintos”, foi proposto por Mário de Andrade “pelo processo inmemorial de representar o espaço empregado pelo teatro indiano, chinês e medieval, cuja sobrevivência era encontrada nos bailados populares brasileiros”. E sobre o tempo, a autora acrescenta que:

A indeterminação temporal da rapsódia brasileira – sublinhada por Cavalcanti Proença que, atribuindo-a a uma concepção lendária, ressaltou sobretudo o seu reflexo no plano da linguagem – substitui o conceito vir-a-ser pela categoria tempo essencial de *coexistência*. Todos coexistem no mesmo tempo homogêneo, sem passado ou futuro, sem divisão de horas separando o trabalho e o ócio, sem períodos de apogeu que contrastem com épocas de decadência. O tempo primordial destruiu as contradições e restabeleceu a justiça, nivelando os momentos de penúria e abundância, a civilização técnica do Sul à cultura agrária e arcaica do Nordeste. Neste espaço lendário e neste tempo primordial, circulam os personagens imprecisos e descaracterizados da narrativa. De certo modo, todos estão sujeitos a uma espécie de oscilação semântica que os envolve num halo de indeterminação, obrigando o leitor a confrontos frequentes e constantes reverificações de sentido (SOUZA, 2003, p. 33).

O ponto de partida para essa precipite deslocação espacial e oscilação temporal é quando o herói “desinfeliz” descobre, no Capítulo IV, que “perdera a muiraquitã na praia do rio quando subia no bacupari” e que esta fora capturada pelo regatão peruano Venceslau Pietro Pietra, cuja residência é localizada na Rua Maranhão (Pacaembu), em São Paulo (ANDRADE, 1980, p. 28). Contudo, mesmo antes da empreitada rumo a São Paulo, algumas digressões são evidenciadas, como, por exemplo: o episódio (Capítulo III) em que Ci, a Mãe do Mato, transforma-se em estrela, a Beta do Centauro. Com base neste capítulo, percebe-se que o herói precede o surgimento de algumas estrelas e no Epílogo converte-se na constelação da Ursa Maior.

A jornada do herói sem nenhum caráter tem sua chave no Epílogo, afirma Lopez (1988, p. 266). A autora relata que é no desfecho do romance que se desvela com mais perspicuidade a narração do cantador popular.

Na narrativa de Mário de Andrade, Macunaíma percorre inúmeras regiões, migrando pelo espaço a partir de ligeiros trajetos, em uma mescla com a voz narrativa do romance. Ao mesmo tempo em que o herói vai zarpando por lugares, também segue narrando vários “causos e contações”. O herói, através da voz narrativa, também não tem interesse em contar os fatos conforme o ocorrido: “— Não foi por querer não... quis contar

o que tinha sucedido pra gente e quando reparei estava mentindo” (ANDRADE, 1980, p. 75).

Conforme Lopez (1988, p. 266), tal rapsódia é “[...] Gravada com fidelidade na voz do aruaí, a história de Macunaíma só existe efetivamente quando transmitida a aquele que se encarrega de fazer dela palavra viva na escrita – o rapsodo brasileiro, narrador culto e, por artifício, cantador popular”. Além disso, Lopez (1988) assevera que:

No romance [Macunaíma] do cantador popular, a liberdade de criação admite o transferir dos feitos de um herói para outro, de episódios de uma narrativa para outra. Agrega também novos dados, acontecimentos do presente, fazendo-os conviver com a matéria antiga das composições, atendendo à dinâmica do que Mário chamou de ‘tradições móveis’ (LOPEZ, 1988, p. 270, *acréscimo nosso*).

A rapsódia apresenta três narradores – Macunaíma, papagaio, violeiro – todavia, a intromissão do narrador-violeiro é bastante marcante no romance, e em vários momentos ele intervém¹¹ na estrutura do enredo com provérbios e pequenas frases rimadas, como mostram os estudos de Proença (1978). Essa intervenção é extremamente representativa, especialmente no capítulo XI, pois ressalta o instante de fuga do herói e mostra que, concomitantemente transgride a configuração espacial.

Vale salientar que tal estruturação narrativa e a “polifonia de falas e dicas mais brasilicas” fazem parte de um projeto modernista, construído por um “[...] exótico paulista, viajador, que sai de casa em casa para ver o Brasil de fora a fora” (LOPEZ, 1988, p. 18).

Segundo Lopez (1988), essa proposta de Mário de Andrade mostra um enredo em que o narrador nos remete à formação de imitação do real transcrito textualmente a partir de uma multiplicidade de perspectivas e registros.

1.4 Macunaíma e a configuração espacial

Ao consultar o Banco de Teses do site da CAPES¹², observamos várias dissertações e teses sobre a obra marioandradiana. Deparamo-nos com a amplitude temática e a diversidade de estudos sobre “o herói sem nenhum caráter”. Com base nessas consultas e na fortuna crítica sobre a obra em questão, percebemos que nenhum estudo se relaciona diretamente à abordagem aqui proposta: a transgressão espacial.

¹¹Tais intervenções serão explanadas no Capítulo III.

¹² Endereço eletrônico: <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/>.

Algumas produções abordam a questão espacial e os aspectos geográficos de *Macunaíma*, como por exemplo o trabalho empreendido por Ricardo Ferreira do Amaral (2004), em seu livro *A reinvenção da pátria: a identidade nacional em os Sertões e Macunaíma*. O autor examina os desdobramentos da identidade nacional pela via literária, mas também analisa os aspectos geográficos, a “desgeografia etnográfica como retrato do Brasil”, além de mencionar em vários momentos a configuração espacial da trajetória do herói tapanhuma e suas oscilações espaciais e temporais. Segundo o mesmo, ao referir-se às considerações de Gilda de Mello e Sousa – *O tupi e o alaúde* –, o herói Macunaíma:

É um personagem que oscila constantemente sem resolver as contradições que se refletem principalmente no espaço e também no tempo, nas características do personagem que, por sua vez, está irremediavelmente disperso entre oscilações, que não permitem a fixação de um caráter, estão diretamente correlacionadas à configuração espacial da trajetória do herói (AMARAL, 2004, p. 193).

Outro estudo bastante relevante sobre a geograficidade, territorialidade, representação espacial e viagens etnográficas nas produções de Mário de Andrade, é o ensaio “*Macunaíma: natureza e formação territorial na construção da identidade nacional brasileira*”¹³, de Vitte e Coutinho (2010).

Os autores afirmam que dentre as temáticas ventiladas na década de 1920 da história brasileira, o espaço aparece fortemente tematizado e foi utilizado tanto pela elite intelectual quanto pela elite política e econômica como “[...] elemento aglutinador de uma proposta de Estado Nacional e de construção da Nação” (VITTE e COUTINHO, 2010, p. 208).

Uma contribuição mais recente sobre a categoria espaço na rapsódia marioandradiana, é a dissertação “Entre o mato virgem e a selva de pedra – análise dos espaços em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade”, de João José Lopes (2013).

Em seu trabalho, Lopes (2013, p. 7) propõe uma investigação sobre o “espaço social, o espaço como paisagem, como configuração natural, regional, física e psicológica e principalmente o espaço do mito, com suas imagens e sentidos simbólicos, enfim, o espaço que se torna relações identitárias e culturais de um Brasil moderno e plural”. O autor faz uma apresentação panorâmica dos espaços em *Macunaíma*, mais especificamente

¹³ Livro *Geografia & Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação*, cujos organizadores são: Eduardo Marandola Jr. e Lúcia Helena Batista Gratão.

o paralelo entre o “espaço rural” e o “espaço urbano”, entretanto, não estabelece nenhuma proposta tipológica.

Sendo assim, pretendemos aprofundar tais estudos partindo de um mapeamento dos espaços transgredidos por Macunaíma, propondo uma tipologia espacial dos instantes em que o herói viola a física e configuração geográfica.

1.4.1 Oscilações espaciais na trajetória do herói

Em linhas gerais, *Macunaíma* pode ser dividido em dois macroespaços¹⁴: o mucambo nativo da tribo tapanhumas e a cidade de São Paulo. No início do romance, há uma descrição da natureza e subseqüentemente é apresentado o cenário, espaço onde o herói tapanhuma nasce e vive com seus parentes, antes da ida a São Paulo. O herói realiza uma movimentação nesses dois macroespaços, conforme a ilustração¹⁵ a seguir:

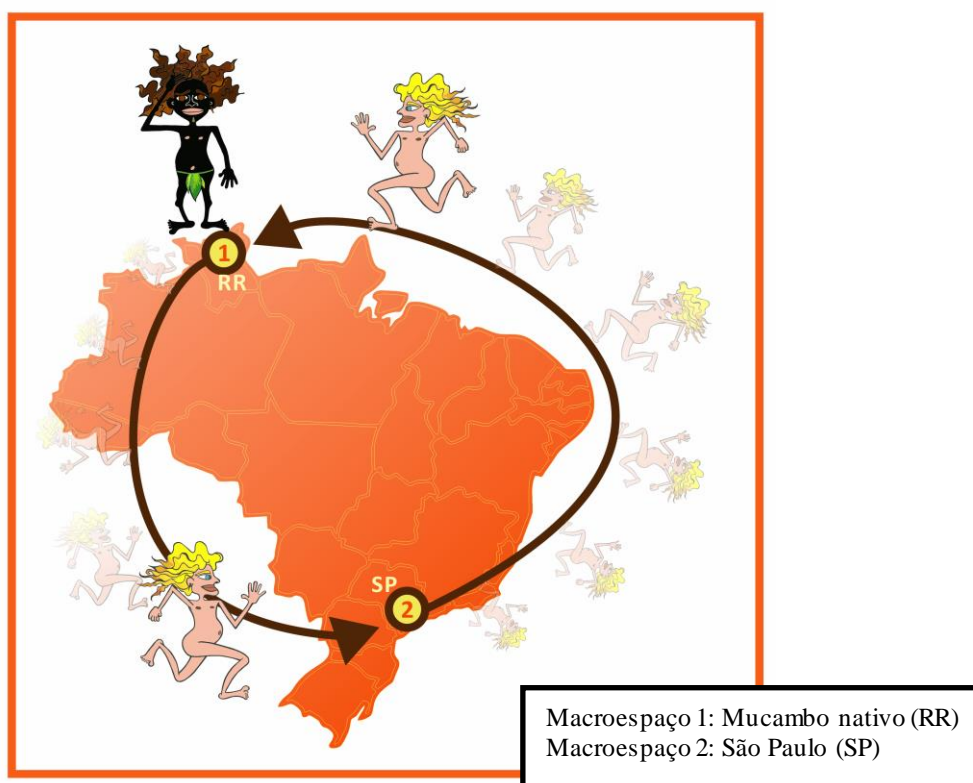


Ilustração 2: Percurso macroespacial do herói

¹⁴ As terminologias referentes ao espaço, tais como: macroespço, microespço, cenário, território, são extraídas das propostas teóricas de Borges Filho (2007) em seu estudo sobre a topoanálise, como veremos mais detalhadamente no Capítulo II (Fundamentação teórica).

¹⁰ Todas as tabelas e ilustrações do trabalho são criações autorais.

Todavia, como abordamos anteriormente, dentre os espaços que compõem a narrativa, verificamos que o herói não realiza um deslocamento linear (Roraima → São Paulo → Roraima), mas percorre vários microespaços do território nacional e países fronteiriços. A trajetória do protagonista evidencia um itinerário complexo no qual o tapanhuma transgredir o espaço e infringe o tempo histórico.

Macunaíma, desde a infância, insiste com a mãe para passear no mato, porém esta sempre tem algum trabalho a realizar, passando a responsabilidade para sua nora Sofará, que atende aos pedidos do piá com bom grado (ANDRADE, 1980, p. 10). Nas idas ao mato, Macunaíma-piá transforma-se em um príncipe lindo e “brinca” muito com Sofará que, apesar de “levar sovas” de Jiguê, mantém os “passeios” com o herói.

No capítulo II – *Maioridade* –, enumeramos quatro momentos que demonstram as primeiras evidências de transgressão espacial. No primeiro momento, Macunaíma, contrariado pela fome, interpela a mãe para saber quem levaria a casa deles para a outra margem do rio:

— Mãe, quem que leva nossa casa pra outra banda do rio lá no teso, quem que leva? Fecha os olhos um bocadinho, velha, e pergunta assim. A velha fez. Macunaíma pediu para ela ficar mais tempo com os olhos fechados e carregou tejupar marombas flechas piquás sapiquás corotes urupemas redes, todos esses trens pra um aberto do mato lá no teso do outro lado do rio. Quando a velha abriu os olhos estava lá e tinha caça peixes, bananeiras dando, tinha comida por demais. Então foi cortar banana (ANDRADE, 1980, p. 14).

Em continuidade, Macunaíma fica ainda mais contrariado, agora por ver a mãe diante de uma fatura de alimentos, arrancando pacova para saciar a fome de Maanape, Jiguê e Iriqui. O herói pede à mãe que novamente feche os olhos, enquanto isso leva a casa para o local de origem, a realidade inópia.

No segundo momento, Macunaíma é abandonado pela mãe no capoeirão chamado Cafundó do Judas, “no campo onde ele podia crescer mais não” (ANDRADE, 1980, p. 15).

Neste episódio, não há uma precisão sobre a região, ou seja, pode tratar-se de um espaço mítico ou místico. Sobre tal região Proença (1978, p. 132), comenta que:

O fato de o herói não poder crescer mais, é uma associação tirada à fitogeografia, aplicando à Macunaíma as determinantes ecológicas que selecionam as plantas pelo porte. Naquelas regiões só há cajueiros movimentando o campo com seus ‘pulinhos’. Ora, o cajueiro é árvore frondosa no litoral e há, mesmo, aquele celebrado por Humberto de Campos nas *Memórias*. O dos campos é o cajuí, pequenino, da parte aérea pouco desenvolvida, em contraste com as raízes, que criam uma

poderosa fronde subterrânea, Ali, naquela região em que tudo é pequeno, o herói não poderá crescer.

No terceiro momento, depois de ter “brincado” logo cedo com Iriqui, Macunaíma “[...] saiu pra dar uma voltinha. Atravessou o reino encantado da Pedra Bonita em Pernambuco e quando estava chegando na cidade de Santarém topou com uma viada parida” (ANDRADE, 1980, p. 17).

Segundo Edna da Silva Polese (2010), em seu estudo *Movimentos messiânicos na produção ficcional da segunda metade do século XX: a figura do líder*, Pedra Bonita é o local em que ocorreu o movimento messiânico de caráter sebastianista entre os anos de 1836 e 1838. Tal evento, ocorrido em Pernambuco, iniciou-se por intermédio de um sertanejo que:

[...] começou a divulgar que recebia mensagens de Dom Sebastião [Rei de Portugal] sobre um lugar encantado, uma lagoa, em que havia um tesouro. Por indução de um padre, o sertanejo desistiu de continuar divulgando a tal lagoa encantada, mas seu cunhado João Ferreira resolveu continuar a empreitada. João Ferreira, talvez por ter uma índole mais estranha e complexa, criou novas interpretações a partir das visões que passou a ter de Dom Sebastião e conseguiu reunir um grupo de seguidores. [...] João Ferreira convenceu seus seguidores que todos voltariam do mundo dos mortos completamente diferentes: os negros voltariam brancos, os pobres voltariam ricos, as mulheres inférteis voltariam férteis e até os cães voltariam transformados em dragões. Começou o ritual do sacrifício, mas um dos seguidores horrorizou-se com a situação, fugiu, informou as autoridades, mostrou-lhes o caminho e deu-se o resto da matança. Dom Sebastião não voltou, morreu muita gente, morreu João Ferreira e a história horrorosa ficou muito tempo sem ser lembrada (POLESE, 2010, p. 15, *acréscimo nosso*).

Conforme a referida autora, o registro histórico mais antigo sobre o movimento é a nota descritiva publicada no Diário de Pernambuco de 16 de junho de 1838 (POLESE, 2010, p. 16). A partir de então, o ocorrido em Pedra Bonita passa a ganhar novos contornos no âmbito ficcional, por exemplo:

A obra de Araripe Junior, *O reino encantado* (1878) é o mais antigo registro ficcional que se tem conhecimento, seguido pela obra de José Lins do Rego, *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953) e, finalmente o *Romance da pedra do reino* (1971) de Ariano Suassuna (POLESE, 2010, p. 17, *grifos da autora*).

Segundo Cascudo (1988), em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, no verbete “Sebatistanistas”, o “Reino de Pedra Bonita” ou Pedra do Reino é localizado no município

de Vila Bela, Pernambuco. Nessa região, em 1836, o mameluco João Antônio dos Santos “[...] revelou que El-Rei D. Sebastião estava encantado perto dali e seria ressuscitado com riquezas incomparáveis. Fez-se peregrino, divulgando a crença e reunindo vassalos fanáticos, tendo a Pedra Bonita como sede” (CASCUDO, 1988, p. 700-701).

Com relação a Santarém¹⁶, de acordo com a visualização de mapas e rotas¹⁷, existem duas cidades brasileiras assim denominadas; estas se localizam nos Estados do Pará e Paraíba. Não obstante, considerada a descrição da paisagem natural da narrativa, possivelmente o herói deparou-se com a “viada parida” no Nordeste, visto que a vegetação descrita é típica dessa região¹⁸.

No quarto momento, após matar a própria mãe por engano na cidade de Santarém, Macunaíma regressa ao mocambo nativo (RR) para contar aos seus irmãos o ocorrido e ambos passam “[...] a noite de guarda bebendo oloniti e comendo carimã com peixe” (ANDRADE, 1980, p. 17).

No capítulo III – *Ci, Mãe do Mato* –, após a “brincadeira” com Ci, Macunaíma torna-se o novo Imperador do Mato-Virgem. Com a companheira nova e seus irmãos, os “andarengos” saem da região do Uraricoera (RR) e atravessam “[...] a cidade das Flores evitaram o rio das Amarguras passando debaixo do salto da Felicidade, tomaram a estrada dos Prazeres e chegaram no capão de Meu Bem que fica nos cerros da Venezuela” (p. 20).

Vale, no entanto, ressaltar a ambiguidade de lugares pelos quais Macunaíma pode ter passado. O herói pode ter viajado pela cidade das Flores (Osasco, SP), mas possivelmente não cruzou a estrada dos Prazeres (Lisboa, PT); uma vez que o capítulo XII mostra seu desapeço em viajar para Europa (p. 90).

Conforme Proença (1978, p. 136), esse “[...] itinerário que passa pela Cidade das Flores, Rio das Amarguras, etc. é freqüente nos contos populares, como forma de indeterminação já assinalada por Lindolpho Gomes nos *Contos Populares*”.

No capítulo IV – *Boiúna Luna* –, Macunaíma e seus irmãos fogem do acossamento da cabeça de Capei dos matos misteriosos até a casa onde morava o bacharel de Cananéia, como podemos ver a seguir:

¹⁶ De acordo com o portal da Prefeitura de Joca Claudino, até 27 de dezembro de 2010 a cidade se chamava Santarém. Nesse dia, a Câmara Municipal homologou a alteração para Joca Claudino. Fonte: (<http://www.jocaclaudio.pb.gov.br/index.html>). Acesso em: 19/02/2016.

¹⁷ Serão utilizadas ao longo do trabalho as localizações fornecidas pelo *Google Maps*.

¹⁸ O dicionário eletrônico Michaelis (Endereço: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>) apresenta as *titaras* como palmeiras que geralmente são encontradas na Bahia, já o mandacaru, como uma planta arborescente que vegeta principalmente no Nordeste.

A cabeça de Capei vinha rolando sempre em busca deles. Correram mais e quando não podiam de fadiga treparam num bacuparizeiro ribeirinho pra ver si a cabeça continuava pra diante. Mas a cabeça parou por debaixo do pau e pediu bacuparis. Macunaíma sacudiu a árvore. A cabeça catou as frutas do chão, comeu e pediu mais. Jiguê sacudiu bacuparis dentro d'água porém a cabeça falou que lá não ia não. Então Maanape atirou com toda a força uma fruta longe e enquanto a cabeça ia buscá-la os manos desceram do pau e se raspam. Correndo correndo, légua e meia adiante deram com a casa onde morava o bacharel de Cananéia. O coroca estava na porta sentado e lia manuscritos profundos [...] E chisparam outra vez. Atravessaram os sambaquis do Caputera e do Morrete num respiro (ANDRADE, 1980, p. 25-26).

O enredo não deixa evidente a localização dos matos misteriosos nem tampouco a residência do bacharel de Cananéia, porém, sabe-se que “Cananéia está situada no extremo sul do Litoral Paulista, centro de um corredor biológico de 110 km que se estende desde a foz do Rio Ribeira em Iguape (SP) até a baía de Paranaguá (PR)”¹⁹.

Consoante Proença (1978, p. 148), o Bacharel de Cananéia aparece como elemento secundário na fuga. Além disso, ele “[...] é uma figura histórica do início da colonização e que tem dado trabalho aos historiadores para identificá-la [...] contam que para ali fora por ciúmes da esposa, para estar só com ela. Não conseguiu tão pouco, em terra tão vasta”. Outras fontes afirmam que tal bacharel era Duarte Peres²⁰, degredado deixado em Cananéia no ano de 1501. Essa imprecisão da localização, da identificação e do instante do diálogo que Macunaíma mantém com o bacharel evidencia a recorrência da transgressão do espaço e também do tempo histórico.

Segundo os estudos do jornalista, escritor e tradutor Eduardo Bueno (1998) – *Náufragos, traficantes e degredados: as primeiras expedições ao Brasil* –, o piloto português Diego Garcia, na expedição ao rio da Prata em 1527, depois de abastecer nas Canárias segue para São Vicente (no litoral sul de São Paulo) e posteriormente chega na ilha de Cananéia no dia 15 de janeiro de 1528.

¹⁹ Fonte: http://www.cananeia.sp.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=2 (Acesso em: 15/02/2016).

²⁰ “Em conclusão: o *bacharel de Cananéia* é Duarte Perez. Agora, quando chegou ao certo este fidalgo e em que armada, a causa do seu destêro e tôdas as mais particularidades da sua vida são outras tantas questões que ficarão para sempre esclarecidas com o tempo, e algumas interessam mais à biografia que à história. A questão principal, que pendia de solução, fica, porém, resolvida.” (Anais Biblioteca Nacional – CAPÍTULO IV – Duarte Peres, o bacharel de Cananéia, p. 261)

Fonte: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_073_1954.pdf. (Acesso em: 10/02/2016).

Nessa ilha, no mesmo dia ou no seguinte, Diego Garcia encontrou um d. Nos personagens mais sombrios da história do Brasil – o homem a quem ele chamou de o Bacharel de Cananéia. Não se sabe quem esse homem era, nem como ou quando havia chegado no Brasil. Sabe-se, isso sim, que se tornara uma espécie de rei branco vivendo entre os índios; que tinha pelo menos seis mulheres, mais de 200 escravos e mais de mil guerreiros dispostos a lutar por ele; que era temido e respeitado por todas as tribos costeiras de São Paulo até Laguna e que não haveria quem ousasse desafiar o seu poder. O Bacharel de Cananéia era o virtual senhor do litoral sul do Brasil. Quase todo o resto que se pode dizer sobre ele são meras conjecturas. O Bacharel não era náufrago [...] não estava perdido [...] O Bacharel de Cananéia era um degredado [...] Ele se tornou o primeiro e um dos maiores traficantes de escravos do sul do Brasil [...] Foi o Bacharel quem inaugurou, em grande escala, a prática que se tornaria a principal atividade dos futuros colonos de São Vicente e a primeira fonte de renda da cidade de São Paulo: a escravização dos índios carijós (BUENO, 1998, p. 157-158).

Ainda nesse episódio, Macunaíma e os manos “chispam” outra vez e “Atravessam os sambaquis do Caputera e do Morrete num respiro” (ANDRADE, 1980, p. 26).

Segundo o estudo de Diléa Zanotto Manfio no “Dossier da Obra: Memória”, contido da Edição Crítica de Macunaíma, *Caputera* é o “Sítio pré-histórico no litoral de Santa Catarina onde existem sambaquis” (1988, p. 442). Já *Morrete* ou Morrete é a região localizada no sudeste paranaense²¹.

A próxima ocorrência está no capítulo VI – *A francesa e o gigante* –, Macunaíma sai da pensão (Tietê, SP) vestido de francesa em direção à casa de Venceslau Pietro Pietra (Rua Maranhão, SP), o gigante Piaimã. O herói percebe que o gigante queria “brincar” com ele e foge imediatamente (ANDRADE, 1980, p. 41-42). Podemos melhor visualizar, hipoteticamente, essa fuga a partir do mapa abaixo:

²¹ Ainda sobre Morretes: “Sudeste paranaense, 10 m de altitude, com área de 663 km². O clima quente e úmido. A temperatura média no mês mais quente, é de 22° C e no mês mais frio, 18° C. Situa-se a 68 km da capital”. (<http://www.morretes.com.br/localizacao.htm>). Acesso em: 19/02/2016.

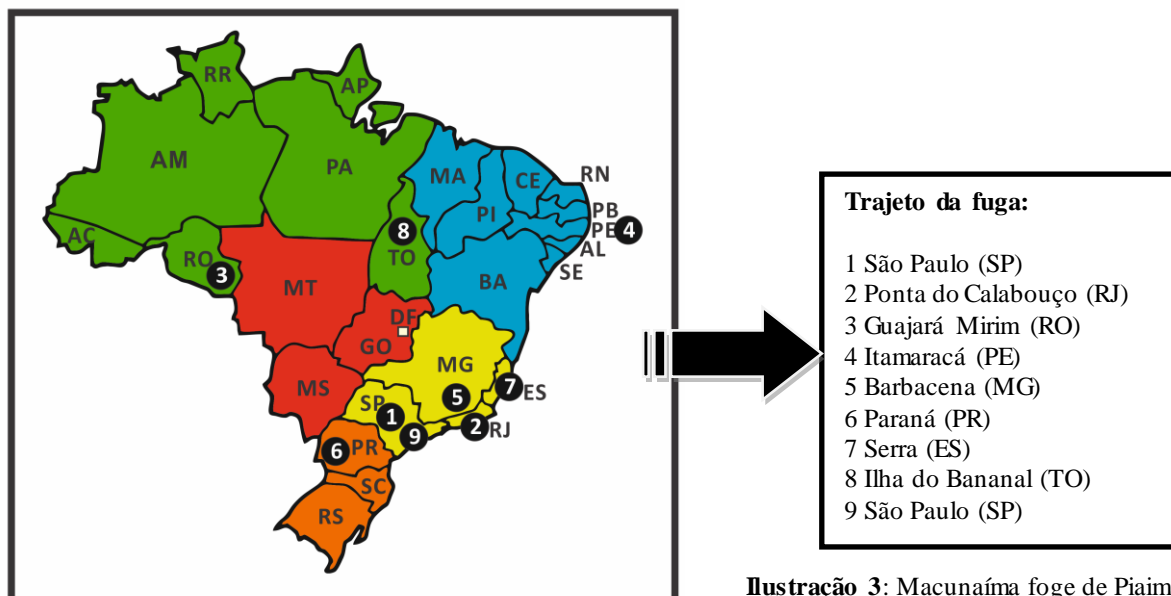


Ilustração 3: Macunaíma foge de Piaimã

Nesse momento de fuga persiste a ambiguidade, pois a descrição do enredo é bastante imprecisa. A partir da configuração geográfica do mapa do Brasil existem outras localidades possíveis para as regiões apresentadas no romance, dentre elas: Barbacena (Porto de Moz, PA), Ilha do Bananal (Conceição do Araguaia, PA), Ilha do Bananal (Barão do Melgaço, MT).

Após participar de uma macumba no zungu da tia Ciata, no bairro carioca do Mangue (PROENÇA, 1978, p. 277), Macunaíma prossegue seu caminho e se depara com a árvore Volomã. Esta lança o herói para uma ilha deserta, que outrora fora habitada pela ninfa Alamoá (ANDRADE, 1980, p. 53), como podemos ver na ilustração²² a seguir:

²² Duração estimada da rota baseada nas convenções propostas pelo *Google Maps*.



Ilustração 4: Volomã arremessa o herói

Em seu roteiro, Proença (1978, p. 170) diz que “[...] A ilhota onde viveu a ninfa Alamoá é Fernando de Noronha”. Como não há uma alusão precisa do local em que Macunaíma se encontrou com Volomã, o tapanhuma provavelmente caminhava pelo Rio de Janeiro quando a árvore zangada o pegou “[...] pelos pés e atirou-o pra além da baía de Guanabara” (ANDRADE, 1980, p. 53).

Sobre “Alamoá”, Cascudo (1988, p. 24) destaca que esta é um “Duende feminino que aparece na ilha de Fernando de Noronha. É uma mulher branca, loura, nua, tentando os pescadores ou caminhantes retardados. Ainda, acrescenta que, “[...] Transforma-se num esqueleto, endoidecendo o namorado que a seguiu. Aparece também como uma luz ofuscante, policolor perseguindo quem foge dela. Sua residência é o Pico, elevação rochosa, de mil pés de altura, absolutamente inacessível”.

No capítulo X – *Pauí-Pódole* –, Macunaíma decide passear pela cidade de São Paulo, pois era “dia da Flor”²³, e encontra-se com uma moça vendedora de flores. Ela colocou uma em sua lapela, porém, o herói não sabia como se chamava o local em que a moça fixou a flor, enquanto pensava:

²³ Segundo Proença (1978, p. 177), a “flor na lapela é referência do autor a um hábito muito corrente por volta de 1920 e 1930, de saírem moças vendendo flores em benefício de instituições de caridade”.

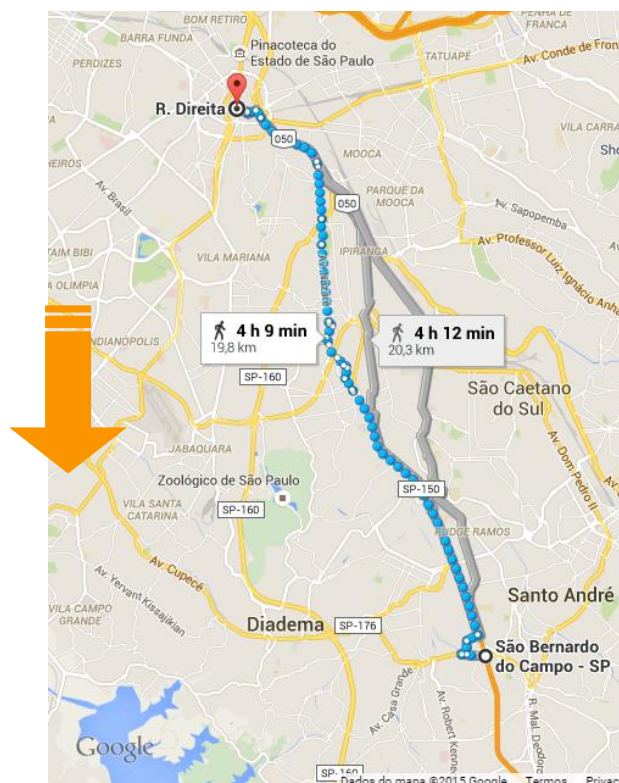
[...] pôs reparo que da rua Direita onde topara com a cunhatã já tinha ido parar adiante de São Bernardo, passada a moradia de mestre Cosme. Então voltou, pagou pra moça e falou de venta inchada:

— A senhora me arrumou com um dia-de-judeu! Nunca mais me bote flor neste... neste puíto, dona.

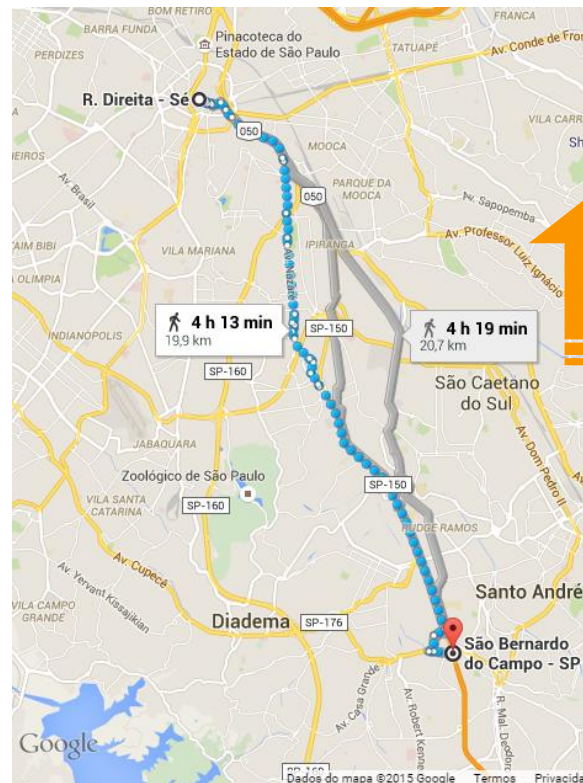
Macunaíma era desbocado duma vez. Falara uma bocagem muito porca, muito! A cunhatã não sabia que puíto era palavra-feia não e enquanto o herói voltava aluado com o caso pra pensão, ficou se rindo, achando graça na palavra (ANDRADE, 1980, p. 70).

Com base nessa passagem, percebe-se a facilidade que o protagonista tem de migrar de um espaço para outro, ou seja, caminha da rua Direita (via importante localizada na região da Sé, localizada no centro de São Paulo-SP) e possivelmente chega à São Bernardo do Campo (SP), depois regressa à rua Direita (São Paulo-SP), em seguida, volta à pensão. Esse trajeto extenso e duradouro, que conforme o texto ocorreu “desapercebidamente”, pode ser hipoteticamente demonstrado na rota²⁴ a seguir:

1º percurso-ida →
Rua Direita até São Bernardo do Campo



2º percurso-volta ←
São Bernardo do Campo até Rua Direita



Mapa 1: Passeio do herói – Rota Rua Direita(SP) ↔ São Bernardo do Campo(SP)

²⁴ Rotas disponíveis pelo *Google Maps*.

No capítulo XII – *Tequeteque, chupinzão e a injustiça dos homens* –, Macunaíma e seus irmãos andam durante uma semana por todo o território brasileiro:

No outro dia amanheceu fazendo um calorão temível e Macunaíma suava que mais suava dum lado pra outro enraivecido com a injustiça do Governo. Quis sair pra espaiar porém aquela roupa tanta aumentando o calor [...] Então exclamou:

— Ara! Ande eu quente, ria-se a gente!

[...]

— Paciência, manos! não! Não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização européia de-certo esculhamba a inteireza do nosso caráter.

Durante uma semana os três manos vararam o Brasil todo pelas restingas de areia marinha, pelas restingas de mato ralo, barracas de paranãs, abertões, corredeiras carrascos carrascões e chavascais, coroas de vazante boqueirões mangas e fundões que eram ninhos de geadas, espriados pancadas pedrais funis bocainas barroqueiras rasouras, todos esse lugares, campeando nas ruínas dos conventos e na base dos cruzeiros pra ver si não achavam alguma panela com dinheiro enterrado. Não acharam nada (ANDRADE, 1980, p. 90).

Conforme adiantamos, de acordo com Proença (1978, p. 191), Macunaíma é impedido de ir à Europa a fim de “preservar o caráter de cidadão da América”, além disso, essa “[...] oposição entre a América jovem e em ascensão, e a Europa velha e em declínio, é um dos temas do modernismo”. O autor acrescenta que na viagem do herói “[...] à procura de panelas de ouro reaparece a credence de tesouros enterrados em determinados lugares”.

No capítulo XV – *A pacuera de Oibê* –, Macunaíma consegue reaver a muiraquitã e regressa com os manos “pra querência deles”, a região do Uraricoera (RR). Passados muitos dias no itinerário pelas águas do Araguaia, o herói se lembra de dormir em terra firme e, ao pisar na praia, se depara com o bicho Pondê, e posteriormente com o Monstro Mapinguari. Este último deixa o herói seguir estrada e mais adiante Macunaíma rumo em direção ao rancho de Oibê. O minhocão temível convida o tapanhuma para conversar porcaria, em seguida oferece comida e hospedagem. Macunaíma come uma pacuera e Oibê, enraivecido, decide assombrar o hóspede, brincando de manejar o sino, a fim de recuperar a pacuera.

Então Macunaíma percebeu que não era assombramento nada, era mas o monstro Oibê minhocão temível. Criou coragem pegou no brinco da orelha esquerda que era a máquina revólver e deu um tiro na assombramento. Porém Oibê não fez caso e veio vindo. O herói tornou a ter medo. Pulou na rede agarrou a goela e escafedeu pela janela, jogando

baratas no caminho todo. Oibê correu atrás. Mas era só de brincadeira que ele queria comer o herói. Macunaíma desembestara agreste fora mas isso ia que ia acochado pelo minhocão. Então botou o furabolo na goela, fez cosquinha e lançou a farinha engolida. A farinha virou num areão e enquanto o monstro pelejava pra atravessar aquele mundo de areia escorregado, Macunaíma fugia (ANDRADE, 1980, p. 112).

O deslocamento de Macunaíma e o prolongamento da perseguição de Oibê são supostamente mapeados da seguinte maneira:

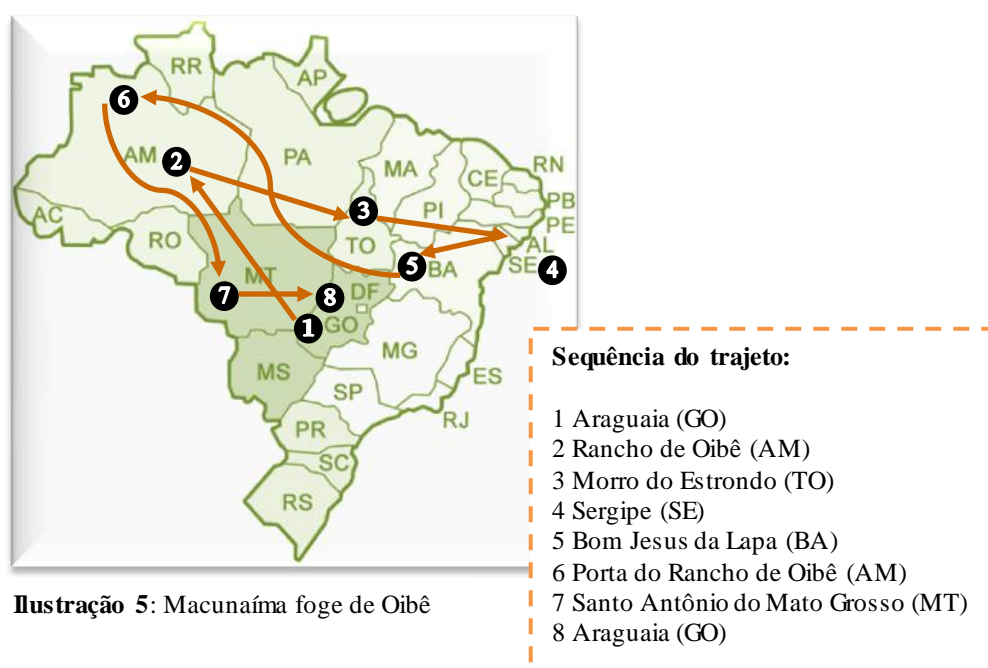


Ilustração 5: Macunaíma foge de Oibê

Também não é clara a menção da habitação de Oibê, no entanto, Proença (1978, p. 213) considera o Minhocão como uma variante da cobra-grande da região amazônica. Com relação aos obstáculos e lugares que Macunaíma percorre no itinerário da fuga, o autor enfatiza que:

O morro do Estrondo e outros morros soantes existem por todo o Brasil, e Martius já havia referido a história de vários, como assinalamos em comentário a fugas anteriores do herói. Quanto ao altar no fundo da gruta, é a Igreja de Bom Jesus da Lapa, criada por Mendonça Mar, depois Frei Francisco da Soledade. Fica no Rio São Francisco (PROENÇA, 1978, p. 214).

No capítulo XVI – *Uraricoera* –, Macunaíma empreita nova fuga, agora, zarpa da sombra de Jiguê. O herói “gaviona mato fora” do Uraricoera (RR) atravessa a terra dos índios tatus-brancos, passa pela Paraíba (PB), chispa para a estrada das boiadas, chegando no “rincão chamado Água Doce perto de Guararapes” (ANDRADE, 1980, p. 122-123).

Essa fuga pode ser conjecturada a partir da seguinte rota:

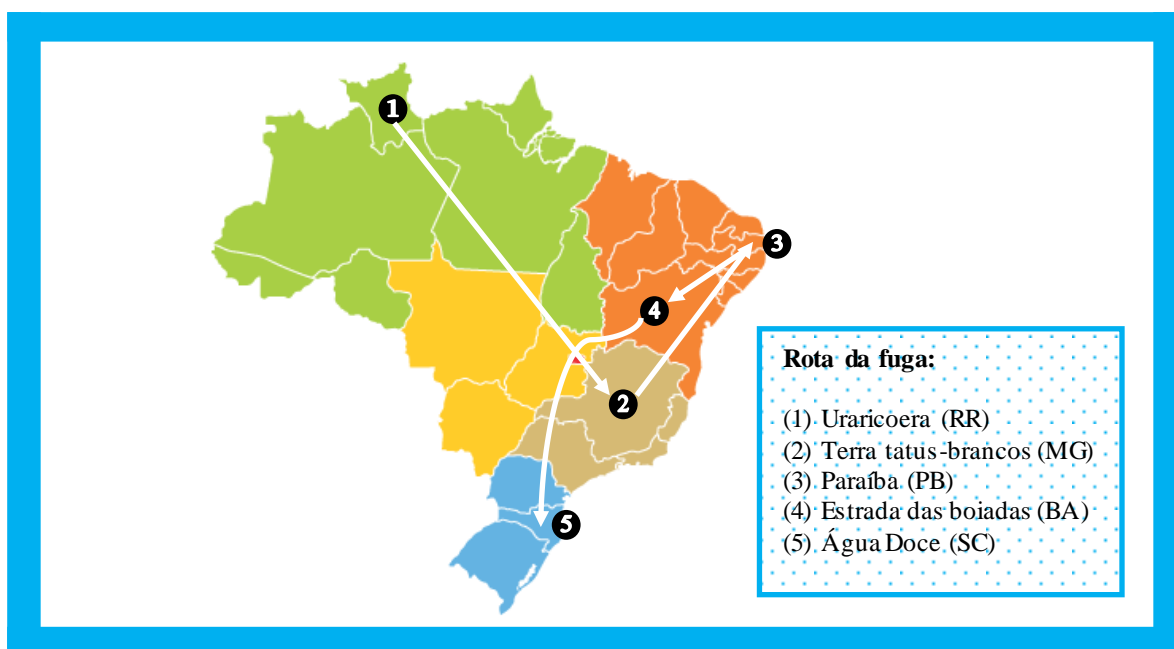


Ilustração 6: Macunaíma zarpa da sombra de Jiguê

Como persiste a incerteza das localidades percorridas pelo herói, o enredo permite outras possibilidades de interpretações para a localização geográfica de Água Doce e Guararapes. Se a voz narrativa refere-se a Água Doce (BA), então mais perto será o bairro de Guararapes em Fortaleza (CE); caso esteja se reportando a Água Doce (SC), será próximo do município de Guararapes (SP).

Para Proença (1978, p. 225), essa fuga do herói a caminho da terra dos índios “Tatus-brancos é alusão à lenda da época das Bandeiras, referida por A. Arinos [...] com o título ‘Os tatus brancos’”.

Finalmente, no capítulo XVII – *Ursa Maior* –, o herói deixa o Uraricoera (RR) em direção ao céu:

Então Macunaíma não achou mais graça nesta terra. Capei bem nova relumeava lá na gupiara do céu. Macunaíma cismou inda meio indeciso, sem saber si ia morar no céu ou na ilha de Marajó. Um momento pensou mesmo em morar na cidade da Pedra com o enérgico Delmiro Gouveia,

porém lhe faltou ânimo [...] Ia pro céu viver com a marvada. Ia ser o brilho mas inútil porém de mais uma constelação. Não fazia mal que fosse brilho inútil não, pelo menos era o mesmo de todos esses parentes, de todos os pais da sua terra, mães, pais manos cunhãs cunhadas cunhatãs, todos esses conhecidos que vivem agora do brilho inútil das estrelas. Plantou uma semente do cipó matamatá, filho-da-luna, e enquanto o cipó crescia agarrou numa itá pontuda escreveu na laje que já fora jaboti num tempo muito de dantes [...] A planta já tinha crescido e se agarrava numa ponta de Capei. O herói capenga enfiou a gaiola dos lagornes e foi subindo pro céu (ANDRADE, 1980, p. 131).

Com base no mapeamento acima, vimos que a representação do espaço em *Macunaíma* contempla as três gradações ficcionais²⁵ – *realista, imaginativa e fantasista* – propostas por Borges Filho (2007). Todavia, diante da explanação dos deslocamentos de transgressão espacial realizados pelo protagonista, omitimos propositalmente o capítulo XI – *A velha Ceiuci* –, pois neste há o ponto mais alto da categoria estudada.

Como o referido capítulo abarca o ápice da categoria em análise, é interessante entender o contexto do mesmo, saber quais os instantes de transgressão espacial nele explicitados e a(s) motivação(ões) para tal (re)ocorrência²⁶.

Com base nessas recorrentes oscilações espaciais, para tratarmos das concepções sobre *espaço*, recorreremos aos pressupostos teóricos de Borges Filho (2007), com o intento de assinalar/analisar as constantes violações espaciais no decorrer do romance, nortear a averiguação dos deslocamentos e propor uma tipologia dos espaços infringidos. Tais pressupostos, embasam nossa explanação sobre a apresentação/representação do espaço na literatura, bem como a questão dos espaços ficcionais transgredidos por *Macunaíma* em sua corrida fantástica.

²⁵ Tais gradações serão melhor explicadas/detalhadas no capítulo teórico e retomadas no capítulo analítico.

²⁶ Analisaremos tal capítulo de forma mais detalhada na terceira parte do nosso estudo.

CAPÍTULO II – CONCEPÇÕES ESPACIAIS E O ESPAÇO NA LITERATURA

[...] não existe narrativa, seja ela, literária, cinematográfica, jornalística, etc., que não tenha um espaço explícito ou implícito. Ora, como imaginar uma personagem sem situá-la em determinado lugar? [...] O espaço pode ser diluído, fluido, evanescente, mas sempre estará presente.

(Oziris Borges Filho, 2015, p. 186).

2.1 Breve contextualização sobre a categoria *espaço* e sua relevância para os estudos literários

Os estudos relacionados ao espaço são bastante diversos e há uma amplitude de concepções, definições e abordagens. Além disso, as pesquisas sobre tal categoria há muito inquietam os vários campos do conhecimento e são inúmeros os trabalhos desenvolvidos na física, geografia, filosofia, arquitetura, literatura, dentre outros.

A este respeito, Luis Alberto Brandão²⁷ (2013), em sua obra *Teorias do espaço literário*, traz um estudo sobre as manifestações da categoria espaço na literatura e promove um amplo debate que abrange outras áreas do saber.

[...] é de grande relevância a perspectiva que salienta as transformações históricas do *conceito* de espaço. Tal ‘historiografia epistemológica do espaço’ depende de que se reconheça que a categoria espaço atua como elemento importante em vários campos do conhecimento. É mais adequado, pois, afirmar que o espaço possui distintas histórias, dependendo do campo que se enfoca, mesmo que frequentemente haja cruzamentos entre os campos e, como consequência, interseções das histórias, o que demanda uma abordagem transdisciplinar (BRANDÃO, 2013, p. 20).

O autor faz um panorama histórico da categoria, realizando “um mapeamento descritivo dos modos de abordagem da noção de espaço – sobretudo em âmbito literário – e uma sistematização propositiva, ou seja, um conjunto de alternativas para o

²⁷ Utilizamos especialmente a primeira parte da obra (a teórica), pois o autor divide seu estudo em três frentes de investigação: “A frente teórica parte de uma questão elementar – *O que é espaço?* – e a situa tanto no campo dos estudos literários modernos, entendido como o que se configura a partir do início do século XX, quanto em outras áreas do conhecimento nas quais a categoria desempenha um papel relevante. A frente crítica é composta de análises de obras literárias ou de sua recepção. O objetivo é averiguar, nas obras, a função desempenhada pelo elemento espacial ou o tratamento a ele dispensado. A terceira frente apresenta exercícios de produção literária, denominados ‘excursos ficcionais’, nos quais o espaço – em distintas acepções – é tomado como *dinamo textual*” (BRANDÃO, 2013, p. 9).

desdobramento ou a expansão de tais modos”. Também articula uma discussão através das reflexões/abordagens de alguns pensadores e obras teóricas cujo enfoque é a problemática espacial (BRANDÃO, 2013, p. 10).

Dos pensadores e correntes teóricas que discutem a problemática espacial, o autor cita Roland Barthes, Michel Foucault, Henri Lefebvre e suas respectivas produções. Esses três autores:

[...] partem de princípios distintos. Lefebvre adota a premissa, de inspiração confessadamente marxista, que vincula todo o debate sobre espaço aos modos sociais de produção. Barthes assume a abordagem do espaço conforme a perspectiva da sua significação. Foucault, de forma mais bem reticente, apresenta uma classificação histórica suficientemente genérica para, ao lidar com a época atual, postular uma investigação descritiva (BRANDÃO, 2013, p. 75).

Segundo Brandão, outros expoentes, como Gaston Bachelard, Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin – em que a questão espacial não se restringe ao debate, mas avança para um projeto intelectual de investigação significativa –, apresentam trabalhos extremamente relevantes.

Trata-se, pois, de autores cujas obras podem ser denominadas – em razão da centralidade da noção de espaço e da relevância de suas derivações e ressonâncias – *poéticas do espaço*, expressão na qual o primeiro termo se justifica pelo destaque concedido à literatura, embora outras formas artísticas e outras manifestações culturais não sejam excluídas. As obras de Gaston Bachelard, Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin, não obstante suas peculiaridades, comportam tal denominação. Na verdade, essas peculiaridades possuem relevância superlativa, já que tanto demonstram a variabilidade do conceito de espaço, sobretudo quando focado sob o prisma do texto literário, quando sintetizam em cada obra um conjunto amplo de princípios epistemológicos e críticos. Isso corresponde a afirmar que em cada *poética do espaço* os aspectos que configuram a *poética* – ou seja, a compreensão do que é literatura e do que é arte – definem o que se entende por espaço. Assim, não é contraditório o fato de, apesar do interesse comum pelo espaço, tratar-se de poéticas muito distintas, chegando mesmo a se opor no que tange a certos fundamentos (BRANDÃO, 2013, p. 87-88, *grifos do autor*).

Nesse abrangente debate sobre a eminência do espaço, dos processos de espacialização e das transformações do espaço como conceito, Brandão faz um breve exame da história da cartografia, a noção de espaço para as ciências sociais e para o domínio da física, além do conceito na filosofia até o percurso histórico da referida categoria na teoria da literatura.

Vale ressaltar que, no campo da física, conhecer os *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural*, de Isaac Newton (2005 [1686]), é de fundamental importância, uma vez que os princípios newtonianos compõem a primeira e completa exposição e sistematização da física moderna. Também sintetiza a mecânica de Galileu e a astronomia de Kepler, viabilizando os preceitos e a metodologia da averiguação científica da Natureza (LACEY, 2005, p. 7).

Newton (2005 [1686]), em seus postulados, ao dissertar especificamente sobre “O peso e o equilíbrio dos fluidos”, apresenta definições para: lugar, corpo, repouso e movimento. Conforme o mesmo, *lugar* é uma porção do espaço que uma coisa enche de maneira completa; *corpo* é aquilo que enche um lugar e *repouso*, a permanência no mesmo lugar. Já o *movimento*:

[...] é a mudança de lugar [...] visto que o movimento, a transição, o deslocamento, a migração e outros termos similares parecem ser palavras sinônimas. Se as preferirmos, podemos definir o movimento como uma transição ou deslocamento de um corpo de um lugar para o outro (NEWTON, 2005 [1686], p. 302).

As conceituações supracitadas mostram a identidade de sentido que há entre movimento e deslocamento, sendo o *espaço* a dimensão onde pode ocorrer o deslocamento.

Sobre o espaço, o teórico expõe algumas considerações, dentre elas:

Em todas as direções, o espaço pode ser distinguido em partes, sendo que os limites que unem essas partes costumam ser denominados superfícies; por sua vez, estas superfícies podem ser distinguidas em todas as direções, em partes, cujos limites comuns costumamos denominar linhas; finalmente, estas linhas podem ser distinguidas, em todas as direções, em partes que chamamos pontos (NEWTON, 2005 [1686], p. 312).

Para Newton, o espaço é em toda parte esférico, apresenta uma extensão infinita na totalidade de suas direções, como podemos comprovar a partir da afirmação:

Pois acreditamos serem esféricos todos aqueles espaços, através dos quais passa qualquer esfera, sendo progressivamente movido de momento para momento, ainda que ali não permaneça mais nenhum vestígio de esfera. Cremos firmemente que o espaço era esférico antes que a esfera o ocupasse, de maneira que ele podia conter a esfera; por conseguinte, uma vez que em toda parte existem espaços que podem conter adequadamente qualquer esfera material, é manifesto que o espaço é em toda parte esférico (NEWTON, 2005 [1686], p. 312).

De acordo com Newton, o mesmo ocorre com as outras figuras²⁸ visto que, as formas materiais que existem na água existem independentemente de que nós consigamos ver. Quando, por exemplo, introduzimos corante na água, tornamos visíveis as formas materiais, todavia, elas já existem.

O teórico reitera que as partes componentes do espaço são destituídas de movimento, pois:

Se elas se movessem, seria necessário afirmar que o movimento de cada parte constitui um deslocamento de outras partes contíguas (como Descartes define o movimento dos corpos – sendo que a absurdidade desta tese já foi suficientemente demonstrada), ou então, que constitui um deslocamento fora do espaço para dentro do espaço, isto é, fora de si mesmo, a menos que talvez se diga que em toda parte dois espaços coincidem, isto é, um dotado de movimento e outro destituído de movimento (NEWTON, 2005 [1686], p. 315).

Merece, no entanto, destaque que para o matemático, físico e astrônomo inglês, todo ser mantém alguma relação com o espaço, posto que:

O espaço constitui uma disposição do ser enquanto ser. Não existe nem pode existir ser algum que não tenha alguma relação com o espaço, de uma forma ou de outra. Deus está em toda parte, as inteligências criadas estão em algum lugar, o corpo está no espaço que ocupa, sendo que qualquer coisa que não estivesse nem em nenhum lugar nem em algum lugar, na realidade não existiria. Daqui se infere que o espaço constitui um efeito derivante da própria existência do ser, pois, ao se postular algum ser, postula-se para ele o espaço (NEWTON, 2005 [1686], p. 316).

O espaço não apresenta nenhum tipo de força que coíba, favoreça ou altere o movimento dos corpos. Conforme Newton (2005 [1686], p. 316), o espaço é absoluto, “é eterno em sua duração e imutável em sua natureza” e apresenta uma natureza imutável por resultar de um ser eterno e imutável.

Todavia, na primeira década do século XX houve uma ruptura com tais postulações newtonianas. Albert Einstein (1905 [1981]), em sua Teoria da Relatividade²⁹, faz uma revisão crítica da física de Newton pela mecânica quântica e física relativística, bem como das concepções referentes ao espaço, entendendo-o como real e não absoluto.

²⁸ Sobre a contiguidade dos espaços, bem como quais seriam essas figuras, o teórico comenta: “[...] existem em toda parte toda espécie de figuras, em toda parte existem esferas, cubos, triângulos, linhas retas, em toda parte figuras circulares, elípticas, parabólicas e todas as outras espécies de figuras, de todas as formas e tamanhos, ainda que não apareçam à vista” (NEWTON, 2005 [1686], p. 312).

²⁹ EINSTEIN, Albert. *Como vejo o mundo*. Tradução de H.P. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Einstein, (1905 [1981], p. 65), ao apresentar seus objetivos com relação à proposta teórica da relatividade, alega que suas postulações não têm fundamento especulativo, mas sua descoberta

[...] se baseia inteiramente na vontade perseverante de adaptar, do melhor modo possível, a teoria física aos fatos observados. Não há necessidade alguma de falar de ato ou de ação revolucionária, pois ela marca a evolução natural de uma linha seguida há séculos. A rejeição de certas concepções sobre o espaço, o tempo e o movimento, concepções julgadas fundamentais até esse momento, não, não foi um ato arbitrário, mas simplesmente um ato exigido pelos fatos observados.

Para o teórico alemão, na “[...] consciência e imaginação dos físicos, o espaço conservou até os últimos tempos o aspecto de um território passivo para todos os acontecimentos”. Ainda, o espaço é real, dinâmico, ativo e flexível, não mais absoluto e está entrelaçado com o tempo, determinando como os objetos se movem, ou seja, “o movimento relativo das coisas umas em relação às outras” (EINSTEIN, 1905 [1981], p. 66).

Em linhas gerais, Newton e Einstein são personagens principais/basilares da história do espaço no domínio de física. Se nos axiomas newtonianos o espaço é absoluto, em Einstein a conceituação de espaço é relativística, ou seja, “o tempo é a quarta dimensão do espaço, o qual, por sua vez, está em constante expansão. A concepção dinâmica de espaço coloca sob suspeita o paradigma teórico que se consolida até então” (BRANDÃO, 2013, p. 21).

Essas teorizações são de extrema significância não apenas para os estudos concernentes à física. Tais postulados contribuíram bastante para os demais campos do saber, dentre eles, para o avanço dos estudos literários e de suas teorizações acerca das categorias *espaço* e *tempo*; uma vez que, para vários estudiosos – após os axiomas newtonianos e as comprovações de Einstein –, são categorias praticamente impossíveis de serem analisadas separadamente, como veremos adiante.

Segundo Brandão (2013, p. 22), agora, cabe inquirir “[...] qual o papel desempenhado pela categoria espaço no percurso histórico da teoria da literatura, compreendida na acepção moderna de campo conceitual e metodológico voltado para o objeto literário e com potencial de estabelecer e regular as próprias peculiaridades”. Ainda acrescenta:

É possível demonstrar que as flexões da categoria espacial se observam não somente em decorrência da diversidade de situações de interlocução ou dos campos de conhecimento nos quais é utilizada, mas também no próprio cerne do *espaço literário* [...] É claro que, conhecendo-se o contexto de uso da expressão *espaço literário*, certas significações atribuídas ao termo *espaço* podem ser depreendidas. Ressalte-se, contudo, que o trabalho contextualizador, ao invés de refutar ou dissipar a variabilidade de significações, na verdade acaba por confirmá-la ou realçá-la. Isso nitidamente se verifica na índole espacial de vertentes importantes das literaturas moderna e contemporânea” (BRANDÃO, 2013, p. 3-4, *grifos do autor*).

Com o intento de enfatizar o relevo do espaço e os processos de espacialização no âmbito da literatura, Brandão discorre sobre a consolidação da teoria da literatura e do momento em que essa categoria alçou posição de destaque:

A consolidação da teoria da literatura se inicia nos primórdios do século XX mediante a busca pela especificidade de seu objeto, a definição da *literariness*, ou literariedade. Essa busca exige, do estudioso, distanciamento em relação estética (como ramo da filosofia), recusa das análises de cunho impressionista ou de decodificação simbólico-metafísica, e questionamento de abordagens – de natureza historicista, psicológica, biográfica ou sociológica – cuja ênfase recai em aspectos ‘extrínsecos’ ao texto. O desígnio imanentista, dominante no formalismo russo, no *new criticism* norte-americano, na fenomenologia, na estilística, e que em larga medida encontra o ponto de articulação e equacionamento no estruturalismo francês, está associado não apenas à difusão da linguística, mas à influência das vanguardas artísticas, ou, em termos mais amplos, do projeto artístico modernista, na primeira metade do século XX. A associação reforça o argumento de que o espaço não ocupa posição de destaque nas referidas correntes teóricas porque as vanguardas, em linhas gerais, se recusam a atribuir à arte a função de representar a realidade. Assim, se o espaço era entendido como categoria empírica derivada da percepção direta do mundo, conforme a tradição realista-naturalista, vinculada à linguagem positivista do século XIX, ele não despertava especial interesse em um pensamento que, essencialmente antimimético – por conceber a mimese como *imitatio* –, elege o debate sobre linguagem como alicerce teórico principal (BRANDÃO, 2013, p. 22-23, *grifos do autor*).

No que se refere ao conceito de espaço literário, o referido autor destaca três proposições. São elas:

A primeira proposição – a presença da noção de espaço em distintas áreas do conhecimento – leva ao debate sobre os limites do conceito em determinada área, os quais têm como contraponto os usos considerados metafóricos. Leva também à discussão sobre a possibilidade de detectar vetores comuns, que atravessam vários campos teóricos. A segunda proposição – o papel variável do conceito de espaço na teoria da literatura – exige que se sistematizem as principais formas segundo as quais a

categoria espaço tem sido utilizada em análises literárias. A terceira proposição – o interesse quanto à produtividade teórica da noção de espaço, em especial no campo das humanidades – acarreta a necessidade de avaliar em que medida têm sido eficazes, teoricamente, tentativas de expandir o conceito de espaço; e de questionar quais são as consequências, quanto aos desdobramentos cabíveis aos estudos literários, de tais tentativas (BRANDÃO, 2013, p. 49).

E, com relação aos estudos literários ocidentais do século XX, Brandão propõe quatro modos pelos quais o espaço pode ser abordado na literatura ou utilizado em análises literárias: *representação do espaço*, *espaço como forma de estruturação textual*, *espaço como focalização* e *espaço da linguagem*.

A *representação do espaço*, possivelmente, é o modo que mais ocorre e muito pouco se questiona sobre o que é espaço, pois é entendido como “cenário”, ou seja, lugar de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação” (p. 59). Já no modo *espaço como forma de estruturação textual*, a preocupação é com procedimentos formais ou de estruturação textual e o espaço

[...] é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra [...] Por um lado, a obra é constituída de partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si – segundo, pois, uma concepção relacional de espaço. Por outro, exige-se a interação entre todas as partes, algo que lhes conceda unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra (BRANDÃO, 2013, p. 61-62).

No terceiro modo, *espaço como focalização*, compreende-se que “é de natureza espacial o recurso que, no texto literário, é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva, noções derivadas da ideia-chave de que a literatura veicula um tipo de *visão*” (BRANDÃO, 2013, p. 62). Ou seja,

Em sentido estrito, sobretudo no âmbito de narrativas realistas, trata-se da definição da instância narrativa: da ‘voz’ ou do ‘olhar’ do narrador. Em sentido amplo, trata-se do efeito gerado pelo desdobramento, de todo discurso verbal, em enunciado – produto do que se enuncia; aquilo que é dito – e enunciação – processo de enunciar; ação de dizer (que pressupõe necessariamente um agente, revestido ou não de condição ficcional). O espaço se desdobra, assim, em espaço observado e espaço que torna possível a observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar. Mas observar também pode equivaler, bem mais genericamente, a configurar um campo de referências do qual o agente configurador se destaca – o que justifica que se enfatize, por exemplo, a autorreflexividade da voz poética. A *visão*,

entendida mais ou menos literalmente, mais ou menos próxima de um modelo perceptivo, é tida como faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceptor, configurador. A relação pode sem dúvida adquirir distintas qualificações: mais ou menos isenta, mais ou menos projetiva, mais ou menos autônoma etc. (BRANDÃO, 2013, p. 62-63).

No quarto modo de ocorrência, *espaço e linguagem*, o espaço é compreendido como algo próprio da linguagem verbal, ou seja, “a palavra é também espaço”. Conforme Brandão (2013, p. 64):

O texto literário é espacial porque os signos que o constituem são corpos materiais, cuja função intelectual jamais oblitera totalmente a exigência da percepção sensível no ato de sua recepção. Aqui, o elemento contrapositivo não é mais o tempo, mas o aspecto cognitivo, de codificação intelectual, usualmente tido como prioritário na definição do discurso verbal em registros não literários.

Com base nesses modos, percebe-se que eles “não esgotam as possibilidades de abordagem do espaço no texto literário, no âmbito da produção teórica e crítica desenvolvida ao longo do século XX e princípio do XXI”. Ainda, essas quatro formas são as mais recorrentes “[...] e em relação às quais é plausível situar outras possibilidades. Estas podem ser tomadas como expansões daquelas, como derivações, em geral problematizadoras, do núcleo central constituído pelas quatro vertentes primárias” (BRANDÃO, 2013, p. 65).

No que se refere às produções críticas empreendidas no Brasil, cujo enfoque é o espaço, trabalhos fundamentais foram realizados, dentre eles, Brandão (2013, p. 41) destaca: “[...] a contribuição metodológica derivada do esforço, realizado por Antonio Candido, de compreender a literatura segundo a dialética entre espaço da realidade e espaço ficcional, entre social e estético”. Ainda outros estudos são mencionados, como por exemplo:

Na obra de Luiz Costa Lima saliente-se a longa trajetória do debate sobre o conceito de mimese, fundamental para a refinamento da noção de representação do espaço. Ressalte-se também o estudo teórico-crítico no qual Osman Lins, tomando como base a obra de Lima Barreto, propõe a distinção entre espaço e ambientação, além de sugerir uma categorização para esta última. Há ainda formulações conceituais, de feições nitidamente espacializantes, que procuram abarcar aspectos primordiais das culturas brasileira e latino-americana, como é o caso do ‘entre-lugar’,

de Silviano Santiago, e das ‘ideias fora do lugar’, de Roberto Schwartz, entre outras (BRANDÃO, 2013, p. 41-42).

Brandão também cita verbetes de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, p. 204), no *Dicionário de teoria narrativa*. Para estes últimos, o “*espaço* constitui uma das mais importantes categorias da *narrativa*, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam”.

Consoante os referidos autores, há uma variedade de aspectos que o espaço pode assumir, tais como: *Espaço interior* – mais particularizado, recatado e de privacidade; *Espaço social* – busca explicitar “ambientes que ilustrem, quase sempre num contexto periodológico de intenção crítica, vícios e deformações da sociedade”; *Espaço psicológico* – “constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens” (REIS E LOPES, 1988, p. 204-205).

E, no que diz respeito à representação do espaço na narrativa, três níveis devem ser considerados: I) Topográfico: incapacidade da linguagem de esgotamento dos objetos em causa; II) Cronotópico: quando a linguagem transmite informação apenas no decorrer de uma linha temporal; III) Textual: “o ponto de vista e a inerente estrutura perspectivada do mundo reconstruído” (REIS E LOPES, 1988, p. 206).

Além dos níveis supramencionados, o espaço ainda pode articular-se, na narrativa, com outras categorias, dentre elas: o tempo. Há um estreitamento de tais categorias e “no plano operatório, para a superação da dicotomia *narração/descrição*, a interação do tempo no espaço define-se como *cronótopo*³⁰” (REIS E LOPES, 1988, p. 208).

Essa interação entre tais categorias é registrada no estudo proposto por Osman Lins³¹ (1976, p. 63), que faz os seguintes questionamentos sobre a impossibilidade de analisar o espaço separadamente do tempo: “Como, então, discorrer sobre espaço, clandestinamente, sem legitimar o conceito nas controvertidas fronteiras da Filosofia? Ou, irresponsavelmente mais grave e talvez imperdoável, como ocupar-se alguém do espaço dissociando-o do tempo?”. E, sobre a indissociabilidade entre espaço e tempo, acrescenta:

³⁰ Para isso os autores citam o *cronótopo* literário proposto por: BAKHTIN, Mikhail. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1979.

³¹ LINS, Osman. Espaço romanesco. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. Pode-se, apesar de tudo, isolar artificialmente um dos seus aspectos e estudá-lo – não, compreende-se, como se os demais aspectos inexistissem, mas projetando-o sobre eles: neste sentido, é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão do *seu* espaço ou do *seu* tempo, ou, de um modo mais exato, do tratamento concedido, aí, ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como o introduz o narrador [...] Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas (LINS, 1976, p. 63-64, *grifos do autor*).

O autor elenca uma possibilidade de espaços nas obras literárias, entretanto não propõe nenhuma tipologia. Também fala das correlações entre tempo e literatura, espaços imprecisos, espaços imaginários, transcendência do espaço, espaço sobrenatural, espaço social, atmosfera e espaço, através de uma série de exemplos de obras em que o espaço é evidenciado. Em síntese, o autor comenta:

De algum modo procuramos, com os exemplos dados, estabelecer mesmo de longe uma tipologia do espaço; eles constituem uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação (LINS, 1976, p.67).

Ainda na perspectiva literária, Antonio Dimas³² (1985, p. 5), ao tratar sobre a relevância da categoria, destaca que em certas obras “o *espaço* pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc.”. O autor destaca pontos interessantes sobre o espaço para atentarmos em uma proposta de análise: onde se passa uma ação narrativa; quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo (DIMAS, 1985, p. 6).

Sobre o estudo espacial o autor fala que ainda não há uma receptividade sistemática e enfatiza que, ao aventar uma análise literária, devemos ter cautela para não incorrer em mera explanação geográfica, porque, “Em certo sentido, quem se propõe uma geografia literária pouco acrescenta ao estudo da literatura, uma vez que incorre numa espécie de reducionismo realista paralelo ao do escritor”. Afinal, “Trabalhos dessa natureza pouco ou nada têm a ver com a especificidade dos estudos sobre literatura. Quando muito,

³² DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 1ª ed. – São Paulo: Ática, 1985.

funcionam como subsídio longínquo, aos quais se recorre como mero suporte ilustrativo” (DIMAS, 1985, p. 7 e 8).

Para Dimas (1985), existem textos interessantes para se estudar o espaço, dentre eles, obras como as de Zola (1840-1902) e Aluísio Azevedo (1857-1913). Ainda destaca o ensaio de Antonio Candido, “Degradação do espaço”³³, cuja análise “não se limita à verificação esquemática da transposição do plano geo-histórico para o literário, mas, antes, tenta apreender o significado novo que brota desses mesmos espaços, a partir da manipulação pessoal e artística da palavra” (DIMAS, 1985, p. 13).

Conforme o autor, Candido estabelece uma estratégia na análise espacial e aborda os/as: espaços gerais e amplos (praça, igreja, etc.); espaços particulares e restritos (quartos, cortiços, escadas, etc.); modalidades diversas de ambientes (espaços sacralizados, espúrios, devoradores, premonitórios e metamórficos). Ou seja, há uma “degradação do estilo’ correlata à ‘degradação do espaço’” (DIMAS, 1985, p. 15).

Ao aludir sobre espaço e ambientação³⁴, Dimas faz referência a Osman Lins e afirma que seu ensaio tem nível teórico em prosseguimento, aponta os três tipos de ambientação propostas pelo autor: *franca* – introdução pura e simples do narrador, não participa da ação e se pauta no descritivismo; *reflexa* – “sem a colaboração intrusa e sistemática do narrador que, quase sempre, acompanha a perspectiva do personagem, numa espécie de visão com-partilhada”; *dissimulada* ou *oblíqua* – “inmiscuem e interpenetram-se seres e coisas que somente a leitura demorada poderá separar, hierarquizar e avaliar” (LINS, 1976, p. 77-82).

Para Dimas (1985, p. 32), a “tipologia espacial de Osman Lins deve ser vista, como toda e qualquer tipologia literária, com extremo relativismo” e não há apenas uma maneira de apresentação espacial em uma obra, pois as modalidades espaciais podem aparecer:

[...] às vezes dispersas ao longo das páginas, às vezes de modo contíguo, quando não mesclados. Cabe ao leitor destacá-las, separá-las e avaliá-las em sua funcionalidade. No entanto, lembram-nos os teóricos da literatura, quanto menos eminente essa funcionalidade, mais envolvente e surpreendente se torna seu estudo (DIMAS, 1985, p. 32).

³³ Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento *em L'assomoir* (1877), de Émile Zola, disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/41/35>.

³⁴ Espaço e ambientação: não confundir os dois, pois o “espaço é denotativo e a ambientação é conotativa. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica” (DIMAS, 1985, p. 20).

Dos estudos relacionados ao espaço, que anteriormente foram explicitados de forma panorâmica, percebe-se que poucas e quase raras são as produções teóricas que preocupam-se com a problematização espacial na literatura.

Dentre as produções de cunho teórico mais recentes sobre a espacialidade no âmbito literário, merece destaque a elaborada por Oziris Borges Filho (2007). Esta, denominada de *topoanálise*, mostra de forma ordenada e detalhada a conceituação de espaço, as funções espaciais, a relação entre espaço e enredo, a topografia literária, bem como outras perspectivas espaciais, como veremos adiante.

2.2 O espaço literário numa acepção teórica: Borges Filho e a Topoanálise

A proposta teórica desenvolvida por Borges Filho (2007), em seu livro *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*, pretende sistematizar o estudo do espaço na obra literária. Para isso, o autor, a partir do trabalho empreendido por Bachelard (2008 [1989]), em *A poética do espaço*, tenciona ampliar o sentido do termo *topoanálise*.

Bachelard (2008 [1989]) expõe seu estudo em dez temas, que dividimos sinopticamente, para fins didáticos, em duas partes. Na primeira parte, discorre sobre: I) *A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana*: a casa fornece várias imagens e sensações de espaço habitado, além disso, pode proporcionar ao homem razões ou ilusões de estabilidade, é “nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda acepção do termo” (p. 24); II) *Casa e universo*: nessa parte examina algumas casas e quartos em diversas obras, pois, segundo o mesmo, “quarto e casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade” (p. 55); III) *A gaveta, os cofres e os armários*: existem espaços que o homem pode utilizar como esconderijo, imagens de intimidade e armazenamento de segredos, como nas gavetas e cofres. No cofre “estão as coisas *inesquecíveis*; *inesquecíveis* para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imaterial” (p. 97); IV) *O ninho*: Existem outros espaços que podem transmitir sensações de segurança e apresentar imagens de repouso e tranquilidade. Com o ninho, “encontraremos toda uma série de imagens que tentaremos caracterizar como imagens primordiais, como imagens que despertam em nós uma primitividade” (p. 104); V) *A concha*: “Sobre o tema da concha, a imaginação trabalha também, além da dialética do

pequeno e do grande, a dialética do ser livre e do ser acorrentado” (p. 121-122). ; VI) Os cantos: Nesse tema, parte da seguinte afirmação: “[...] todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmo, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa” (p. 145).

Na segunda parte, o autor fala sobre: VII) *A miniatura*: Ao propor alguns exemplos, pretende mostrar que “a miniatura literária – isto é, as imagens literárias que comentam as inversões na perspectiva das grandezas – ativa valores profundos” (p. 159) VIII) *A imensidão íntima*: para Bachelard, imensidão é uma categoria filosófica do devaneio que se nutre de espetáculos variados. Além disso, a imensidão habita em nós e “Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão [...] A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo” (p. 190); IX) *A dialética do exterior e do interior*: nesse penúltimo tema, utiliza textos variados com o intento de mostrar que “existem jogos de valores que fazem passar para um segundo plano tudo o que decorre das simples determinações do espaço. A oposição entre o exterior e o interior já não é medida por sua evidência geométrica” (p. 232); X) *A fenomenologia do redondo*: finalmente, nesse tema, enfatiza-se que as “imagens da *redondeza plena* ajudam a nos congregarmos em nós mesmos, a darmos a nós mesmos uma primeira constituição, a firmar o nosso ser intimamente, pelo interior. Pois, vivido do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo” (p. 237).

Enquanto Bachelard (2008 [1989], p. 28) propõe um “estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”, Borges Filho entende que a compreensão de espaço não se restringe a isso, diverge então da definição empreendida pelo pensador francês e afirma que a topoanálise é “mais do que um ‘estudo psicológico’, pois [...] abarca todas as outras abordagens sobre espaço. Assim, interferências sociológicas, filosóficas, estruturais etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária” (BORGES FILHO, 2007, p. 33).

Segundo Borges Filho (2014)³⁵, o estudo do espaço é interdisciplinar e é imprescindível ao topoanalista, ou seja, ao estudioso do espaço na literatura, pesquisá-lo e entendê-lo com base em outras áreas do conhecimento, uma vez que não é tão fácil encontrar produções teóricas sobre tal categoria.

³⁵ Em sua obra mais recente: BARBOSA, Sidney e BORGES FILHO, Oziris. *Espaço, literatura e cinema*. São Paulo: Todas as Musas, 2014.

Em termos filosóficos e científicos é visível a importância dada às reflexões sobre o tempo durante todo o século XX e até antes desse período. Por outro lado, observa-se quão pouco, proporcionalmente ao tempo, o espaço foi explorado como objeto de reflexão. No âmbito dos estudos literários, tal realidade não foi diferente. Encontramos diversas obras teóricas a respeito do tempo. Entretanto, na bibliografia geral, era raro encontrarmos um livro que abordasse a questão espacial do ponto de vista teórico. Os poucos livros que tinham como tema o espaço, centravam-se, em sua maioria, na análise de obras e não no desenvolvimento de uma teoria consistente sobre o papel da espacialidade na literatura. Do ponto de vista teórico, encontramos mais textos do que livros a respeito dessa questão (BORGES FILHO, 2014, p. 183).

Vale, no entanto, ressaltar que há uma pluralidade de concepções e definições que “cercam a noção do espaço e outros conceitos como lugar, paisagem, natureza, território, entre vários outros. Em outros termos, não há consenso a respeito das definições. Às vezes elas são complementares, às vezes, contraditórias” (BORGES FILHO, 2007, p.14).

Para o referido teórico, o espaço pode ser pensado de três maneiras: I) *Como posição de objetos materiais no mundo*: só haverá espaço onde houver objeto material, ou seja, a tese dessa concepção é a inexistência do vazio – “Essa concepção perdurou até, pelo menos, a Idade Média”; II) *Como continente desses mesmos objetos*: “Essa idéia de espaço como recipiente nasceu com o atomismo antigo, e uma de suas postulações básicas é a de que existe o espaço vazio e sua infinidade”; III) *Como campo*: “A concepção de espaço como campo encontra em Einstein o seu teórico por excelência. Ele retoma a concepção de espaço em três dimensões, isto é, largura, altura, profundidade, e acrescenta uma quarta variável: o tempo” (BORGES FILHO, 2007, p.16).

E, sobre a realidade do espaço, esta pode ser entendida a partir de três ideais principais: 1ª) *A realidade física ou teológica do espaço*: “Defendendo a idéia de espaço como lugar, posição ou recipiente, vê-se o espaço como condição do mundo ou como atributo de Deus”; 2ª) *A subjetividade do espaço*: a realidade dependerá de quem se propõe a interpretá-la, sendo o espaço “a condição da possibilidade dos objetos externos”; 3ª) *O espaço é indiferente ao problema da realidade ou irrealidade*, ou seja “[...] o espaço não é real nem irreal. Essa concepção se desenvolveu com o aparecimento da geometria não euclidiana. E, com esse aparecimento, veio a impossibilidade de se afirmar categoricamente que essa geometria estava incluída na estrutura física do mundo” (BORGES FILHO, 2007, p. 16-17).

Borges Filho, ao discorrer sobre a análise do espaço na obra literária, faz a seguinte explanação:

Quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações com o recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura. Assim, ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa, navio, escola, etc., não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador. Contente, conteúdo e observador são partes integrantes de uma toponálise, pois é a junção desses três elementos que forma o que se entende por espaço. Ao analisarmos o quarto, devemos ter em mente que os objetos nele presentes, mesmo os mais ínfimos, devem ser objetos de reflexões.

Em resumo, a noção de espaço é dada pela inter-relação entre entidade situada, entidade de referência e um observador. Esse caráter relacional do espaço, aliás, e de resto, é o caráter eminente de toda ciência e filosofia a partir do século XX (BORGES FILHO, 2007, p. 17).

Como vimos na parte introdutória do capítulo, são diversas as definições sobre *espaço* e *lugar*, tanto na filosofia, quanto geografia, antropologia, física, e nestas “há uma diferença e, inclusive contradições [...] O que, aliás, é natural visto que cada ciência precisa de uma terminologia própria”. Além disso, para Borges Filho, há uma polissemia do vocábulo *lugar* e, na perspectiva da toponálise, estabelecer uma oposição entre *espaço* e *lugar* não contribuiria para a teoria em questão. Sendo assim, opta por “conservar o conceito de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de **cenário, natureza e ambiente**” (BORGES FILHO, 2007, p. 20 e 22, *grifos do autor*).

Com relação ao conceito de “território”, este pode ser entendido como as relações de poder presentes em uma determinada obra literária. Já “paisagem”, seria a “extensão de espaço que se coloca ao olhar” e pode ser de dois tipos: *Natural* – aquela que não apresenta ou apresenta pouca influência humana; *Cultural* – aquela que sofreu demasiada intervenção humana. Ainda, relacionadas ao conceito de *paisagem*, três ideias podem ser evidenciadas:

A idéia de ‘extensão espacial abarcada pela visão’, portanto uma idéia de forma simplesmente. Em outro nível de análise, à idéia de forma associa-se a de relação, ou seja, a vivência do homem nesse espaço. Assim paisagem é o resultado da forma mais os valores que são atribuídos a essa forma. Finalmente, há uma questão estética envolvida no olhar uma extensão do espaço. Tem-se aí, conseqüentemente, a idéia de beleza, de fruição artística. Tais são os conceitos que se imbricam na definição de Paisagem (BORGES FILHO, 2007, p. 27).

No que se refere às funções do espaço³⁶, o autor propõe uma classificação, a saber: (1) **Caracterizar as personagens, situando-as no contexto sócio-econômico e psicológico em que vivem:** O espaço funciona como indicação prévia das ações/comportamentos da personagem; (2) **Influenciar as personagens e também sofrer suas ações:** O espaço exerce influência sobre a personagem; (3) **Propiciar a ação:** O espaço é favorável à realização das ações desenvolvidas pela personagem, mas o que a pressiona são outros fatores; (4) **Situar a personagem geograficamente:** O espaço serve apenas para informar onde a personagem está e quando determinado fato ocorre; (5) **Representar os sentimentos vividos pelas personagens:** Em determinadas cenas pode existir uma relação entre o espaço ocupado pela personagem e seu sentimento, ou seja, há uma relação de homologia entre personagem e espaço; (6) **Estabelecer contraste com as personagens:** O espaço estabelece um contraste com o íntimo da personagem, ocorrendo uma relação de heterologia; (7) **Antecipar a narrativa:** Estão imbuídos no espaço indicadores que auxiliam o leitor a perceber o desenrolar da narrativa, isto é, uma prolepse espacial.

Além das funções explicitadas acima, Borges Filho (2007) destaca que, apesar de a narrativa moderna propor novas maneiras de estruturação do enredo, existem partes que permanecem recorrentes, como o(a): percurso espacial, a exposição ou apresentação, complicação, clímax e desfecho. O *percurso espacial*, isto é, o encadeamento dos espaços que compõem a narrativa, revela algumas etapas que geralmente são essenciais para o enredo. A primeira etapa, chamada de *exposição ou apresentação*, explicita os fatos iniciais e as personagens (nesta aparece o primeiro espaço da narrativa, ou seja, o *espaço inicial*); em sequência, a *complicação*, momento em que ocorre uma interferência e quebra da situação inicial. Já nas duas últimas etapas, com o desenrolar da narrativa, ocorre o *clímax* (ponto de maior tensão), seguido do *desfecho*, a conclusão do texto (BORGES FILHO, 2007, p. 43).

Com relação à representação espacial no enredo, Borges Filho acrescenta³⁷ três gradações ficcionais na obra literária: realista, imaginativo e fantasista. Na *realista*, “o espaço construído na obra semelha-se à realidade cotidiana da vida real. Nesse caso, o narrador se vale frequentemente das citações de lugares existentes”. No *imaginativo*, os

³⁶ Exemplificaremos tais funções a partir do nosso *corpus* no capítulo analítico.

³⁷ Em seu texto “Espaço e literatura: introdução à topoanálise”, publicado no XI Congresso Internacional da ABRALIC (Tessituras, Interações, Convergências) – 13 a 17 de julho de 2008, USP, São Paulo, Brasil. Disponível em: http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf. Não constam essas três gradações ficcionais em sua obra publicada em 2007.

lugares que são mencionados na obra literária não existem no mundo real, “[...] São lugares inventados, imaginados pelo narrador, no entanto, são lugares semelhantes aos que vemos em nosso mundo”. Na *fantasista*, podem ser encontrados “espaços que não possuem nenhuma semelhança com a realidade e que não seguem nenhuma regra do mundo natural que conhecemos. Esses mundos têm suas próprias regras” (BORGES FILHO, 2008, p. 3).

No que se refere à topografia literária – “levantamento dos espaços do texto” –, o autor propõe uma *segmentação* textual para que as partes da obra sejam examinadas com mais cuidado e também se verifique o *percurso espacial*, ou seja, a “sequência de espaços que servem para o desenrolar do enredo” (BORGES FILHO, 2007, p. 44). Ainda, sobre a *segmentação*, é válido destacar que:

[O] recurso da segmentação é extremamente funcional em uma topoanálise. Portanto, a partir de uma leitura atenta e da determinação do tema, cumpre segmentar o texto para melhor analisar as suas partes. É óbvio que essa segmentação não significa analisar as partes esquecendo-se do todo [...] Duas ressalvas são muito importantes nessa etapa. Primeiro, às vezes, não é possível segmentar o texto. Ele forma um todo indivisível. Principalmente, se for um texto curto: um conto, uma crônica ou um poema. Por outro lado, devemos estar atentos para não dividirmos demasiadamente um texto, caindo no erro a que poderíamos chamar de atomização. Nesse erro, o analista perde o caráter unitário do texto. Como estamos analisando um texto do ponto de vista do espaço, a segmentação que nos interessa é, obviamente, a espacial. Isto é, devemos verificar se no texto há grandes e/ou pequenas movimentações vinculadas ao espaço. Em outras palavras, cumpre verificar se o texto pode ser dividido em **macro** e **microespaços** (BORGES FILHO, 2007, p. 46. *Acréscimo nosso*).

Com base nessa segmentação textual, devem-se assinalar o(s) macro(s) e microespaço(s). Em prosseguimento, os demais espaços que compõem os micros, como veremos na tabela seguinte através de exemplos em *Macunaíma*:

ESPAÇOS	
Macroespços	
Definição	São os espaços maiores, polarizados em regiões ou países
Exemplo(s) em <i>Macunaíma</i>	Roraima e São Paulo
Microespços	
Definição	Compõem o macroespço a partir de dois tipos essenciais do espaço: o <i>cenário</i> e a <i>natureza</i> . Nestes dois ligam-se o <i>ambiente</i> , a <i>paisagem</i> e o <i>território</i> .
Exemplo(s) em <i>Macunaíma</i>	Mucambo da tribo tapanhumas (Roraima), Mato-Virgem (Roraima, possivelmente), zungu da tia Ciata (Rio de Janeiro), casa de Piaimã na Rua Maranhão (São Paulo).
Tipos de Microespços	
Tipo	Definição
Cenário	Espços criados pelo homem, geralmente onde o ser humano vive.
Natureza	Espços não construídos pelo homem.
Ambiente	A soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico. Esquemáticamente, o autor propõe: 1º) Cenário + clima psicológico = ambiente, 2º) Natureza + clima psicológico = ambiente.
Paisagem	Podem ser de dois tipos: <ul style="list-style-type: none"> • Natural: que sofreu pouca ou nenhuma influência do homem, • Cultural: que sofreu muita influência do homem.

Exemplo em Macunaíma:

Descrição do Episódio: Macunaíma vai à casa de Tia Ciata a fim de surrar seu inimigo, Venceslau Pietro Pietra, em uma macumba.

Trecho: “No outro dia o tempo estava inteiramente frio e o herói resolveu se vingar de Venceslau Pietro Pietra dando uma sova nele pra esquentar. Porém por causa de não ter força tinha mas era muito medo do gigante. Pois então resolveu tomar um trem e ir no Rio de Janeiro se socorrer de Exu diabo em cuja honra se realizava uma macumba no outro dia” (ANDRADE, 1980, p. 45).

Comentário-síntese: Assim, verifica-se que a reza ocorrida no zungu (cenário) da Tia Ciata encontra uma sustentação na figuração da natureza. O estado psíquico do herói (surrar Piaimã na macumba) encontra ressonância na natureza. Há uma conjunção (natureza, cenário e clima psicológico) intencional e caracteriza a construção de um ambiente.

Tabela 1: Micros e Macros espaços

Pelo exposto, é imprescindível a segmentação textual para que as partes da obra sejam analisadas com mais minuciosidade e, nessa análise do espaço (cenário, natureza, ambiente e paisagem), deve-se atentar para as *coordenadas espaciais* que possivelmente existem em um texto. Podemos resumi-las³⁸ consoante a ilustração seguinte:



Ilustração 7: Coordenadas espaciais

³⁸ Ilustração adaptada do esquema proposto pelo teórico na página 60.

O estudo das coordenadas espaciais é válido quando se levam em consideração os sentidos presentes no próprio texto. Logicamente cada texto é construído conforme os “traços mais aceitos na sociedade. Assim, em muitos casos, o alto, está relacionado ao céu e a todo um leque de valores positivos” (BORGES FILHO, 2007, p. 60). Todavia, é importante estar ciente de que

Como cada texto é único, claro está que nem sempre encontraremos todas as coordenadas espaciais num único trecho da narrativa nem, talvez, no texto todo. Da mesma forma que os valores são tematizados e figurativizados em cada texto, as coordenadas espaciais também são dadas exclusivamente pelo trecho analisado. Portanto, podem-se encontrar todas as coordenadas em um cenário dado como também se podem encontrar poucas delas. O importante é verificar em que medida isso acontece [...] Resumindo, a topoanálise, nesse item, verifica as coordenadas espaciais e os valores geralmente estruturados de forma bipolar, mas não sempre (BORGES FILHO, 2007, p. 60).

Além das coordenadas, também deve-se levar em consideração a *espacialização*, ou seja, “a maneira pela qual o narrador ou o eu-lírico cria o espaço na obra literária” e os recursos artísticos utilizados pelo autor, sem desconsiderar o todo (BORGES FILHO, 2007, p. 61).

Borges Filho (2007, p. 61-62) faz menção à explanação de Osman Lins³⁹ em relação ao conceito de ambientação entretanto, não acha operacional a terminologia proposta: “pois se pode confundi-la com o conceito de ambiente. Portanto, preferimos o termo **espacialização**”.

Com base em Lins (1976), o referido teórico faz uma divisão da espacialização em três tipos: A) *Franca*: apresenta um narrador independente e “pauta-se pelo descritivismo e sua característica diferencial é o efeito de objetividade impressa na descrição”. Além disso, sujeita-se ao narrador e pode ser identificada em narrativas de terceira pessoa; B) *Reflexa*: “os espaços são percebidos através da personagem sem intrusão direta do narrador, exceto se o narrador for também personagem”, e pode ocorrer em narrativas tanto de terceira quanto de primeira pessoa; C) *Dissimulada*: Nessa modalidade, “os atos das personagens fazer surgir o espaço. Esse recurso de construção da narrativa exige uma personagem ativa, cria-se harmonia entre espaço e ação, interpenetram-se seres e coisas, há uma fusão de componentes variados (narração + descrição)” (BORGES FILHO, 2007, p. 62, 64 e 65, respectivamente).

³⁹ LINS, Osman. Espaço romanesco. In: *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

Sobre como o espaço pode ser apresentado num texto, enumera as seguintes formas de espacialização⁴⁰: Abundante / moderada: “Uma espacialização será abundante quando o espaço for descrito com abundância de detalhes [...] Por outro lado, quando as indicações são mínimas quase ao acaso, temos a **espacialização moderada**”; Minuciosa / panorâmica: “Ela será **minuciosa** quando o texto nos mostrar as minúcias, os detalhes desse espaço [...] Ao contrário, se o texto nos der apenas indicações gerais, sem minúcias, teremos uma **espacialização panorâmica**”; Objetiva / subjetiva: “Ela será tanto mais objetiva quanto menos percebermos os sentimentos do narrador ou eu-lírico em relação ao espaço instaurado [...] Quanto mais o narrador ou eu-lírico demonstram seu sentimento em relação ao espaço, mais a espacialização será subjetiva” (BORGES FILHO, p. 66-68, *grifos do autor*).

2.2.1 Os gradientes sensoriais e a toponálise

No levantamento espacial do texto literário, outras abordagens analíticas podem ser realizadas, como a vinculação entre personagem e espaço, além da forma como os *gradientes sensoriais* influem nessa vinculação. Tais gradientes são os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato, paladar”, uma vez que o “ser humano se relaciona com o espaço circundante através dos sentidos” (BORGES FILHO, 2007, p. 69).

⁴⁰ Merece destaque que: “A espacialização abundante tende a ser minuciosa, mas não o é necessariamente. Se o texto apenas apresentar os objetos em suas posições não teremos uma espacialização minuciosa. Ela será abundante e panorâmica. Da mesma maneira, a espacialização moderada tende a ser panorâmica, mas pode não o ser. O texto pode apresentar poucas indicações das coordenadas espaciais e dos objetos que povoam determinado espaço. Entretanto, pode nos mostrar detalhadamente, minuciosamente esses poucos objetos. Nesse caso, teremos uma espacialização moderada e minuciosa [...] De qualquer maneira, não podemos nos esquecer de que a abundância ou moderação estão subordinadas aos efeitos de sentido que o texto pretende atingir. Dessa maneira, independentemente do momento literário, encontraremos tanto uma quanto outra. Inclusive, podem-se encontrar as diversas maneiras se alternando na mesma obra” (BORGES FILHO, 2007, p. 67).



Ilustração 8: Gradientes sensoriais e sua vinculação personagem-espço

Sobre os *gradientes sensoriais*, Borges Filho⁴¹ (2009, p. 167) não pretende fazer uma “análise sistemática da evolução e funcionamento dos sentidos humanos, mas sim mostrar como esses sentidos são imprescindíveis na representação do espaço no texto literário”. Para isso, faz uma explanação da relevância de cada *sentido*, exemplifica com alguns textos literários, e estabelece uma relação, “em termos de distância/proximidade”, entre sentidos e o espaço, a partir do esquema⁴²:

⁴¹ Na versão posterior presente no livro organizado com Sidney Barbosa: BORGES FILHO, Oziris e BARBOSA, SIDNEY. *Poéticas do espaço literário*. São Carlos, SP: Claraluz, 2009.

⁴² Adaptação do gráfico proposto por Borges Filho (2007, p.70).

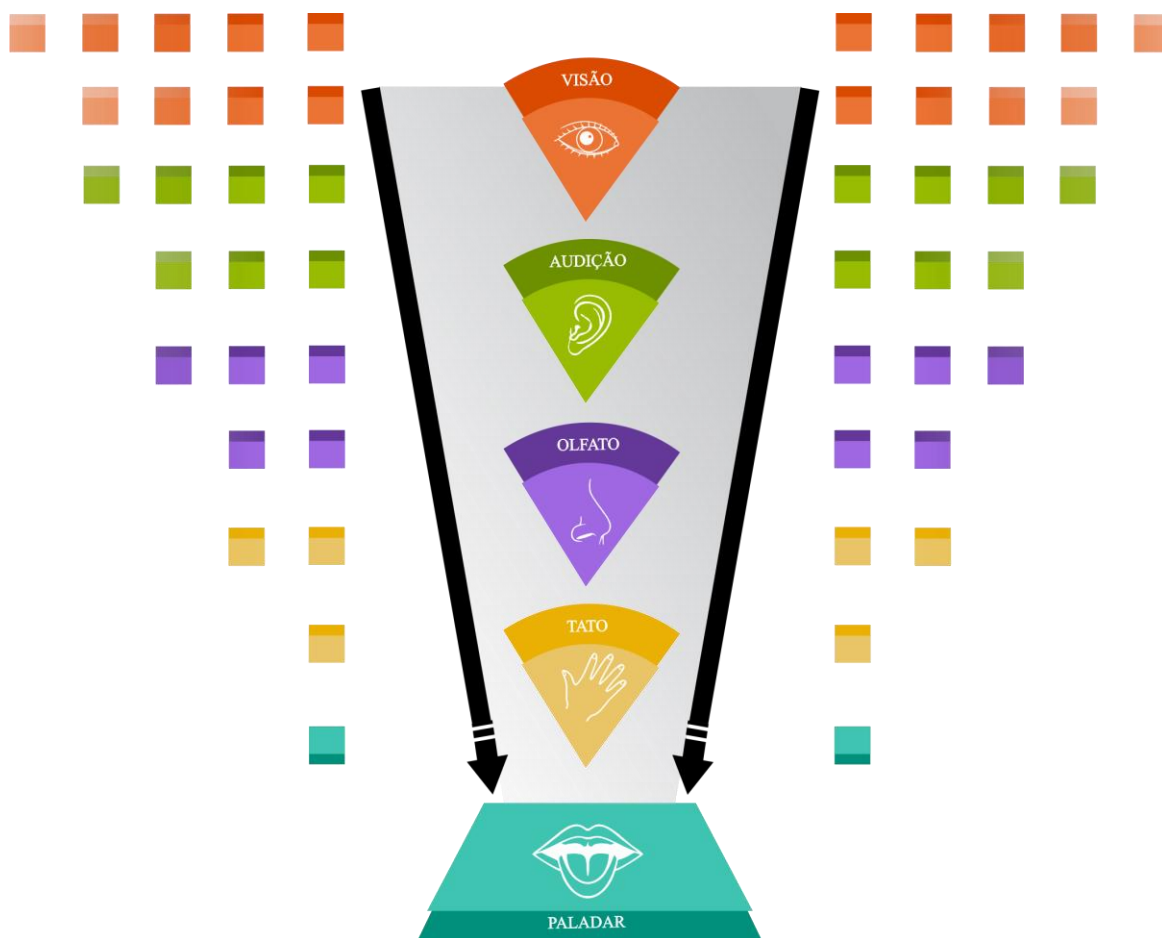


Ilustração 9: Relação sentidos-espaço: distância/proximidade

Em nosso estudo, nos detemos apenas nos *sentidos* elencados pelo teórico, bem como sua relevância para a análise literária. Sendo assim, o primeiro mencionado é a *visão*, pois:

Pode-se até afirmar que o ser humano é um animal visual. A visão é o primeiro sentido através do qual o ser humano entra em contato com o mundo. É o sentido que capta o espaço em seu distanciamento máximo. Através dele inúmeras informações o atingem, mais que pelos outros sentidos [...] ao se analisar o espaço do texto literário, deve-se perguntar quais são os estímulos visuais que estão nele, a começar pelo seu caráter de visibilidade/invisibilidade. Pelo que ficou dito anteriormente, é fácil deduzirmos que um espaço que se mostra pouco acessível à visão é um espaço que aparece geralmente sob o signo do medo, da desconfiança (BORGES FILHO, 2007, p. 72-73).

Nessa elucidação sobre o aparelho visual, é interessante atentar para a percepção espacial e sua relação com as cores, visto que, elas “povoam o lugar em que se encontra a

personagem e a ação narrada” (BORGES FILHO, 2009, p. 173). Além disso, há um liame entre o espaço e a luz; também, um elo entre o ser humano e as cores:


Todo espaço está relacionado com a luz, seja na sua forma monocromática: o branco ou o negro, seja na sua forma cromática: azul, amarelo, vermelho, verde, etc. Claro está que, ao dotar qualquer espaço de uma cor, o narrador ou eu-lírico está dotando-o igualmente de vários efeitos de sentido, de várias conotações. Daí a necessidade de nos preocuparmos com a simbologia das cores [...] O símbolo faz parte da cultura humana desde os primórdios de sua evolução como nos provam os desenhos das cavernas primitivas. Assim também as cores. Desde os três meses de vida já se percebe a relação humana com as cores. Bebês dessa idade já demonstram capacidade de discriminar as cores. Não nos esqueçamos ainda de que até tratamento através das cores já está em estudo, a cromoterapia⁴³. Essa relação tão marcante entre ser humano e cores torna necessário perceber quais são as simbologias básicas das cores para melhor analisar um texto (BORGES FILHO, 2007, p. 76).

Consoante o autor, na investigação de determinada(s) obra(s), assim como o espaço é uma categoria imprescindível e pode evidenciar sentidos intrigantes, a menção, utilização ou referência a certa(s) cor(es) também merece nossa atenção. E “[...] na análise das cores, não se deve torná-la em si, mas, principalmente, na relação que estabelece com a forma, com o espaço a que se une e cujo significado completa e amplia” (BORGES FILHO, 2007, p. 78).

Dentre as cores que podem aparecer e a simbologia que elas podem assumir em um texto, o teórico seleciona as seguintes: negro(preto), branco, azul, amarelo, verde, vermelho. Como veremos de forma sumariada na tabela seguinte:

SIMBOLOGIA DAS CORES	
O negro	A significação que faz parte da cor preta pode ter conotação: Positiva – “quando conota sabedoria, potencial, maternidade, mãe-terra, sofisticação”; e Negativa – “quando simbolizar as idéias de maldade, violação, morte. Tanto a conotação positiva quanto a negativa, aparecem em diversos símbolos e em várias sociedades. Além disso, “[...] alguns estudiosos levantam dois argumentos interessantes para o negativismo que envolve o negro. Um primeiro argumento diz que a negatividade do negro está ligada ao medo da

⁴³ A título de informação, dentre os estudos sobre “cromoterapia”, destacamos o livro de Eneida Duarte Gaspar – *Cromoterapia: cores para a vida e para a saúde* –, disponível em: http://www.ueed.com.br/livros/cromoterapia_cores_para_a_vida_e_para_a_saude.pdf (Acesso em: 24/02/2016).

	<p>noite e do escuro comum na infância. Um segundo argumento lembra a relação do negro com a idéia de cegueira” (p. 78 e 80).</p>
<p>O branco</p>	<p>Segundo Borges Filho, o branco pode simbolizar, numa conotação positiva, “luz, pureza, espiritualidade, intemporalidade e o divino”. Todavia, também “simboliza em algumas culturas do Oriente o luto e a morte. É a cor da lividez, da falta de sangue, da mortalha, dos espectros, das aparições” (p. 79). Ainda, o branco pode representar e adquirir um valor de “passagem”, pois “maioria dos ritos de passagem são caracterizados pela cor branca. É o símbolo de transição de um nível inferior a um superior. Por esse mesmo motivo, o branco também está ligado à simbologia cristã de transfiguração, da graça, é a cor da revelação” (p. 81).</p>
<p>O negro</p>  <p>O Branco</p>	<p>A simbologia precípua que percorre o negro e o branco é, respectivamente, negativa e positiva. Mesmo que eles sejam cores que universalmente representam oposição, para certas culturas ou em momentos distintos, podem ser vistas como cores complementares. E, sobre isso, Borges Filho cita os seguintes pares análogos: claridade/escureidão, aparecimento/desaparecimento, vida/morte (p. 79-80)</p>
<p>O azul</p>	<p>Sobre o azul, o teórico afirma que é uma “cor recuada”, que na maioria das vezes remete à frieza e pode ser antitética do vermelho. Para ele, “Por extensão, a seta nos elevadores que indica movimento ascendente é, via de regra, azul. Símbolo do céu, e do mar, o azul também simboliza o infinito, as alturas iluminadas, a imaterialidade, o divino” (p. 83).</p>
<p>O amarelo</p>	<p>O amarelo recorrentemente é uma cor relacionada ao sol que transmite ideias de “intensidade, violência, agudeza e amplitude. É a mais expansiva e ardente das cores segundo Chevalier e Gheerbrant. Por seu brilho é associada ao ouro e, portanto, à riqueza, aos deuses, à eternidade”. Não obstante, é uma cor que pode remeter, quando numa tonalidade fosca, ao outono e à velhice.</p> <p>O amarelo também apresenta uma conotação simbólica negativa, pois para certas culturas “está ligado ao adultério, à traição. Nos séculos XVI e XVII, a porta dos traidores era pintada de amarelo. Também no teatro tradicional chinês, os atores se maquilam de amarelo para indicar crueldade, dissimulação e cinismo” (p. 84-85).</p>
<p>O verde</p>	<p>A cor verde, quando sempre mencionada, evidencia uma conexão estrita com os elementos naturais e a própria natureza. Em outras línguas, como por exemplo o inglês, “o termo para verde está inclusive relacionado com as idéias de crescimento e planta: <i>green</i>, <i>growth</i> e <i>grass</i> são derivadas da raiz germânica <i>grō</i> que significava ‘crescer’, segundo alguns estudiosos”. Além disso, é uma cor expressiva que assume uma perspectiva de esperança”, ela se situa entre o azul e o amarelo, assumindo um papel de mediador entre o calor e o frio, alto e baixo. É uma cor refrescante, humana. Por outro lado, o verde, em conotação negativa, significa morte, o veneno, a putrefação, o vômito (p. 87-88).</p>

O vermelho

Conforme Borges Filho, o vermelho “é a única cor cromática que se aproxima da importância do negro e do branco e, provavelmente, foi a primeira a adquirir um sentido simbólico. Por isso, seu significado é compartilhado também por diferentes povos e culturas”. Tal cor, para alguns estudiosos, estimula o sistema nervoso e sua simbologia pode relacionar-se “à noção de sangue, vida, energia, fogo e poder. É por isso que nos mais diversos povos, desde o Paleolítico Superior, encontra-se a cor vermelha nos sepultamentos”. Vale salientar que, para determinados povos, tem significação de “passagem” de uma vida para outra e por ser associada ao sangue pode ligar-se “aos fatos contraditórios como alegria e guerra. O sangue contido é alegria, mas o sangue derramado é morte” (BORGES FILHO, 2007, p. 89-90).

Tabela 2: As cores do espaço e suas simbologias

O segundo sentido que Borges Filho destaca é o *tato* e através dele “[...] a personagem poderá receber um número enorme de informações sobre o espaço e os objetos que o ocupam e que também são espaços. Qualidades espaciais táteis como liso, crespado, fino, grosso serão valoradas de diversas maneiras no texto literário” (BORGES FILHO, 2007, p. 93).

E, sobre a *audição*, o mesmo comenta:

Em um texto literário, inúmeros são os recursos auditivos que o narrador usa para criar efeitos de sentido. A chuva no telhado, o som do trovão, o assvio do vento, o choro são possibilidades que excitam o ser humano e que estarão presentes no texto literário, provocando atitudes e sentimentos nas personagens em relação ao espaço. Cumpre ao topógrafo o estudo paciente e detalhado dos recursos auditivos do espaço analisado para desvelar os sentidos presentes (BORGES FILHO, 2007, p. 95).

Nessa percepção oitiva, Borges Filho (2007, p. 96) fala sobre a oposição que há entre “silêncio” e “barulho”, todavia, segundo o mesmo, a “priori, não se pode estabelecer nenhuma conotação axiológica nessa divisão. O silêncio, por exemplo, tanto pode ter uma conotação positiva, significando paz, relaxamento, quanto uma conotação negativa, significando solidão, abandono”. Ou seja, somente no texto literário é que tais dicotomias podem ser exploradas, principalmente a ocorrência ou não de sentidos contraditórios.

Sobre o *olfato*, vale destacar que, dentre os fatos que se relacionam a tal sentido, o odor pode “evocar lembranças, carregadas emocionalmente”. Ainda, através do olfato, “pode a personagem ter várias referências positivas e/ou negativas do espaço que ocupa.

Ao topocalista cabe a análise paciente e aprofundada do texto literário para apreender os diversos sentidos ligados aos cheiros do espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 99).

Com relação à percepção e à “totalidade dos sentidos”, o teórico ressalta, de forma sinótica que:

Em um texto literário, assim como na vida, dificilmente haverá apenas a presença de um sentido. Geralmente, a personagem percebe o mundo, o espaço, utilizando-se de todos os sentidos. Que órgão do sentido será mais exercitado na caracterização do espaço no decorrer do texto? Essa é uma pergunta pertinente e que poderá abrir caminhos para uma interessante interpretação do texto analisado [...] No texto literário, essa conjugação de sentidos também ocorre. Teoricamente, o narrador poderá salientar um ou outro sentido ou trabalhar com todos. A partir disso, os efeitos de sentido são infinitos. O topocalista deve estar atento a essa multiplicidade de fatos (BORGES FILHO, 2007, p. 100).

Através da percepção dos sentidos, discussões relevantes, questões significativas e análises interessantes podem ser feitas. Ademais, em relação aos personagens, podem-se apurar de maneira mais detalhada suas características sensoriais, a correlação entre os sentidos e a configuração espacial; além da correspondência e apreensão entre personagem e espaço.

Para que a personagem se movimente é preciso espaço e, conseqüentemente, é necessário que ela perceba esse espaço. Pela movimentação, contato e manipulação, a personagem apreende a realidade dos objetos e a estruturação do espaço. Aliás, em um dos estágios do desenvolvimento infantil (três ou quatro anos) é através de histórias que a criança conta para si mesma que ela explora as possibilidades espaciais de seu contexto. É nessa imbricação de personagem, ação e espaço que os sentidos são produzidos e o ‘topocalista deve levar isso em consideração’ (BORGES FILHO, 2007, p. 100).

Nessa interação personagem-espaço, Borges Filho destaca o conceito e a função da *fronteira* para a topocalise. O autor a define como “aquilo que divide” o espaço criado dentro da narrativa, que se reparte em dois subespaços, ou seja, “é ao mesmo tempo o espaço da separação e também o ponto de contato entre dois subespaços” (p. 103-104). E, no que se refere às características para a análise da *fronteira*, comenta:

[...] a divisão de todo o texto em dois espaços que não se tornam a dividir. Em outras palavras, a *fronteira* não divide apenas um ponto particular do espaço no texto literário, mas é um corte grandioso, longitudinal [...] Como a *fronteira*

divide o espaço do texto, ela é conseqüentemente um obstáculo ao movimento das personagens. Geralmente apenas poucas personagens conseguem superar a barreira oferecida pela fronteira [...] Se há fronteira, ela existe porque as características, a ‘estrutura interna’ desses dois subespaços são diferentes (BORGES FILHO, 2007, p. 103).

Já do ponto de vista espacial, o teórico divide a narrativa em três tipos, a saber: 1º) *Monotópica*: possivelmente quando se tem apenas um espaço dentro da obra; 2º) *Bitópica*: “Quando o espaço é dividido em dois subespaços por uma fronteira”; 3º) *Politópica*: “Quando uma narrativa possui diversos espaços pelos quais as personagens se movimentam e se relacionam” (BORGES FILHO, 2007, p. 104).

Em relação as possibilidades físicas, as propriedades existenciais e sua relação com as personagens, o teórico estabelece uma classificação para as fronteiras, como podemos aferir na tabela subsequente:

FRONTEIRA	
Tipos	
<i>Em relação a suas possibilidades físicas:</i>	
Artificial → É uma fronteira que foi construída artificialmente e se estabelece “sem se levarem em conta os acidentes geográficos” (p. 106).	
Natural → É uma fronteira estabelecida “através de características geográficas tais como um deserto, um rio, uma montanha, etc.” (p. 106).	
<i>Em relação a suas propriedades experienciais:</i>	
Tensa → É uma fronteira “em que há tensão entre as personagens envolvidas”, ou seja, ela “foi ou está fixada através de guerras, de choques, de conflitos, etc.” (p. 107).	
Distensa → É uma fronteira “que se formou tranqüilamente, mesmo que não tenha sido pacífica desde sua origem, na atualidade da narrativa ela não oferece nenhuma divisão em choques, isto é, em sua atualidade não ocorre nenhuma tensão” (p. 107).	
Relação: Personagem x Fronteira	
Homotópica	É a “personagem que não atravessa a fronteira” (p. 109).

Heterotópica	É a personagem que, “mesmo tendo um espaço próprio, atravessa a fronteira, naturalmente, atingindo assim o espaço do outro” (p. 109)
Politópica	Inexistência de uma fronteira. Além disso, [...] Quando não houver fronteira, da mesma maneira que o enredo, e a personagem também será politópica ” (p. 109).
Utópica	É a personagem que não pertence a um espaço específico, mesmo que seja constatada uma fronteira ou não nesse espaço: “classifica-se dessa forma a personagem que está fora de lugar, que não pertence propriamente a um lugar específico, seu destino ‘é andar por aí’” (p. 109).

Tabela 3: Fronteira: tipos e sua relação com as personagens

Merece destaque atentar para certos personagens *fronteiriços*, cujo “*topos existencial*” é a própria fronteira, quer dizer, fazem dela seu lugar de moradia. Também existe a personagem utópica:

Diferentemente da personagem homotópica e da heterotópica, a utópica não possui exatamente um lugar que é o seu. Se possui, ela o deixou ou perdeu-o e jamais volta a ele mesmo que o procure incessantemente. Se volta, torna a perdê-lo ou deixá-lo. Além disso, nada consegue prender essa personagem a outro espaço, nem mesmo o amor. Quando esse ocorre, geralmente um fato trágico acontece. Via de regra, é a morte da heroína, e o herói é impulsionado para frente mais uma vez. Ele transita de um não-lugar a outro, atravessando inúmeras fronteiras, inúmeros países, regiões desconhecidas, mas, contrariamente a Gulliver ou Alice, nunca chega ao seu *tópos*. O caminho é o seu não-espaço e a sua própria razão de ser (BORGES FILHO, 2007, p. 110).

A classificação de cada fronteira, ou até a inexistência dela, dependerá do exame cuidadoso do texto analisado. Bem como o tipo de personagem, seu caractere fronteiriço, as relações espaciais existentes e, conseqüentemente, o que isso representa/pode representar na obra.

2.2.2 O espaço linguístico e as figuras de retórica

Apesar de o trabalho de Borges Filho ser voltado para a teoria da literatura, ele traz ao debate a perspectiva linguística. Contudo, não pretende tecer comentários aprofundados nessa área.

Interessa-nos mais assinalar a divergência entre os estudiosos, inclusive para salientar a importância do estudo do espaço em todos os níveis e mostrar a sua valorização ultimamente [...] De qualquer modo, como nosso trabalho é de teoria da literatura e não de gramática ou linguística, não se trata de, aqui, aprofundarmos todas as possibilidades do espaço linguístico, mas de nos apropriarmos dos estudos linguísticos sobre espaço na medida em que sejam operacionais para o texto literário (BORGES FILHO, 2007, p.115-116).

Segundo o teórico, assim como a teoria da literatura não deu ao espaço um papel de destaque para pesquisas mais contundentes, a gramática e linguística também não desenvolveram reflexões significativas sobre tal categoria. Contudo, desde o início dos anos setenta, essa realidade vem se modificando e “a espacialidade vem assumindo grande importância nos estudos de diferentes ramos da ciência e da filosofia. Assim, nos últimos anos não só a teoria literária vem se preocupando mais com o espaço mas também a linguística” (BORGES FILHO, 2007, p. 112).

O autor entende o *espaço linguístico* como “as possibilidades morfossintáticas dos afixos, das preposições, dos verbos, dos advérbios, dos pronomes, dos substantivos e dos adjetivos com sentido espacial”. E divide o espaço linguístico em três partes: “o estudo das figuras de retórica com sentido espacial e da relação entre espaço da narração e espaço da narrativa. Estas são, portanto, as três divisões do que chamamos o **espaço linguístico**” (BORGES FILHO, 2007, p. 120, *grifos do autor*). Além disso, faz o destaque:

Como nos interessa mais de perto a questão espacial, podemos afirmar que existem dois espaços básicos: o espaço da narração (espaço aqui) o espaço da narrativa (espaço lá) que até podem coincidir, mas não necessariamente. Sendo o narrador e/ou personagem o ponto de origem dessa espacialidade, as coordenadas espaciais: alto/baixo, esquerda/direita, frente/atrás, etc. serão analisadas a partir da localização dele narrador e/ou personagem [...] Como nossa preocupação é o texto literário, interessa-nos o ato discursivo do narrador/personagem. Esse espaço discursivo é determinado por essas categorias da narrativa (narrador/personagem) no momento do discurso que estabelece as noções do eu-aqui. Dessa maneira, o aqui é sempre o lugar onde acontece a produção do discurso, isto é, a posição que ocupa o narrador e/ou

personagem [...] na língua portuguesa, o espaço é expresso mais intensamente por determinadas classes de palavras do que por outras (BORGES FILHO, 2007, p. 121-122).

O autor seleciona para explanação algumas classes que podem estabelecer uma relação espacial e provocar vários sentidos ao texto literário, dentre elas: substantivos, adjetivos, pronomes demonstrativos, advérbios, locuções, preposições, afixos, verbos. Essa exemplificação a partir de certas classes de palavras tem o intento de perceber o espaço, na perspectiva linguística, e a aplicabilidade delas ao texto literário, como podemos ver de forma esquemática⁴⁴ na tabela abaixo:

ALGUMAS CLASSES DE PALAVRAS QUE PODEM PROVOCAR EFEITOS DE SENTIDO ESPACIAL EM TEXTOS LITERÁRIOS	
PRONOMES DEMONSTRATIVOS	
Exemplos: A. Este/isto B. Esse/isso C. Aquele(a), aquilo	Podem indicar, respectivamente, que: A. O objeto está perto do emissor da mensagem B. O objeto está perto do receptor da mensagem C. O objeto está distante tanto do emissor quanto do receptor da mensagem
ADVÉRBIOS, LOCUÇÕES E PREPOSIÇÕES	
Perspectiva horizontal	Frente → Ex: adiante (de), perante, em face a (de), ante, etc. Atrás → Ex: detrás (de), após, de costas para, depois de, etc.
Perspectiva vertical	Alto → Ex: sobre, em cima (de), acima (de) Baixo → Ex: sob, embaixo (de), abaixo (de)
Perspectiva de englobamento	Oposição: espaço englobado/espaço englobante: Posição interna no espaço englobado → Ex: dentro (de), em, no interior (de), no meio (de), no centro (de), no coração (de), etc. Espaço englobante → Ex: em redor (de), fora (de), em volta (de), em torno (de), em roda (de), exteriormente, etc.
	Aproximação → Ex: a, para, até, contra (sobre), etc.

⁴⁴ O autor faz um detalhamento das classes de palavras selecionadas para sua proposta teórica, contudo, não é interessante para nosso trabalho, pois fugirá de nosso objetivo, trazer as explanações linguísticas apresentadas pelo autor. Entretanto, optamos por mencionar, a título de informação, que esse conteúdo linguístico está presente na obra de Borges Filho (2007).

Perspectiva de movimento	Afastamento → Ex: de, desde, a partir de, etc. Transposição → Ex: por, através de, por entre, etc. Dispersão → Ex: expansão espacial para todos os lados expressa pela preposição <i>por</i> .
VERBOS ESPACIAIS	
Direcionalidade	Verbos de orientação horizontal → Ex: ir, vir, etc. Verbos de orientação vertical → Ex: subir, descer, etc.
Englobamento	Verbos com noções de expansão ou concentração → Ex: amentar/diminuir, ampliar/reduzir, etc. Verbos que indicam uma transposição espacial (saída de um espaço para adentrar em outro) → Ex: sair/entrar Verbos que indicam difusão espacial → Ex: estender/concentrar, espalhar/reunir, alargar, agrupar, transbordar, juntar-se, etc.
ADJETIVOS	
Ex: Alto, baixo, largo, estreito, comprido, curto, etc.	
AFIXOS	
Prefixos diminutivos → Ex: mini, micro, etc. Prefixos aumentativos → Ex: macro, arquí, hiper, ultra, etc. Sufixos diminutivos → Ex: (z)inho(a), ão/ona, etc. Sufixos aumentativos → Ex: ão, ona, etc.	
SUBSTANTIVOS	
Ex: topo, cimo, cume, lado, etc.	
ADVÉRBIOS GEOGRÁFICOS	
Ex: Ao norte, ao sul, ao leste, a oeste, setentrionalmente, meridionalmente, etc.	
Obs.: A rapsódia de Mário de Andrade e as questões linguísticas e espaciais: Sobre <i>Macunaíma</i> , é pertinente mencionar o estudo realizado por Cavalcanti Proença, em seu “Roteiro de Macunaíma”, que aborda na Parte II de sua obra um amplo debate sobre questões linguísticas presentes na rapsódia, dentre elas: linguagem, verbos, advérbios e locuções, etc. Proença (1978, p. 71-72) ainda faz um detalhamento dos <i>verbos de movimento</i> que representam a célere empreitada do protagonista e seu aleatório trajeto espacial.	

Tabela 4: Espaço linguístico

Na explanação sobre a conotação espacial que as figuras de retórica podem apresentar/revelar, para Borges Filho (2007, p. 144): “Seria de grande utilidade um estudo e um inventário das figuras de retórica que expressam a idéia de espaço”. Ainda vale considerar que

[...] nossa linguagem é metafórica e isso aparece desde a morfologia, desde as preposições. Além disso, esse é o significado que mais perdura na evolução do sentido das palavras da língua. Esse fato também justifica que, no estudo do espaço linguístico, incluamos o estudo das figuras de retórica. Essas duas abordagens são intimamente ligadas (BORGES FILHO, 2007, p. 145)

E, sobre o *espaço da narração* e o *espaço da narrativa*, o teórico reitera que o termo “narração” deve ser tomado “[...] como o ato de narrar e narrativa como aquilo que foi narrado. Outras linhas teóricas chamam a essa divisão de discurso e história. Por motivos didáticos, tomaremos essa diferenciação independentemente do tipo de texto: prosa ou verso” (BORGES FILHO, 2007, p. 149).

No que se refere às relações entre espaço da narração e espaço da narrativa, sintetiza as principais ocorrências em tópicos que podem ser vistos no esquema a seguir:

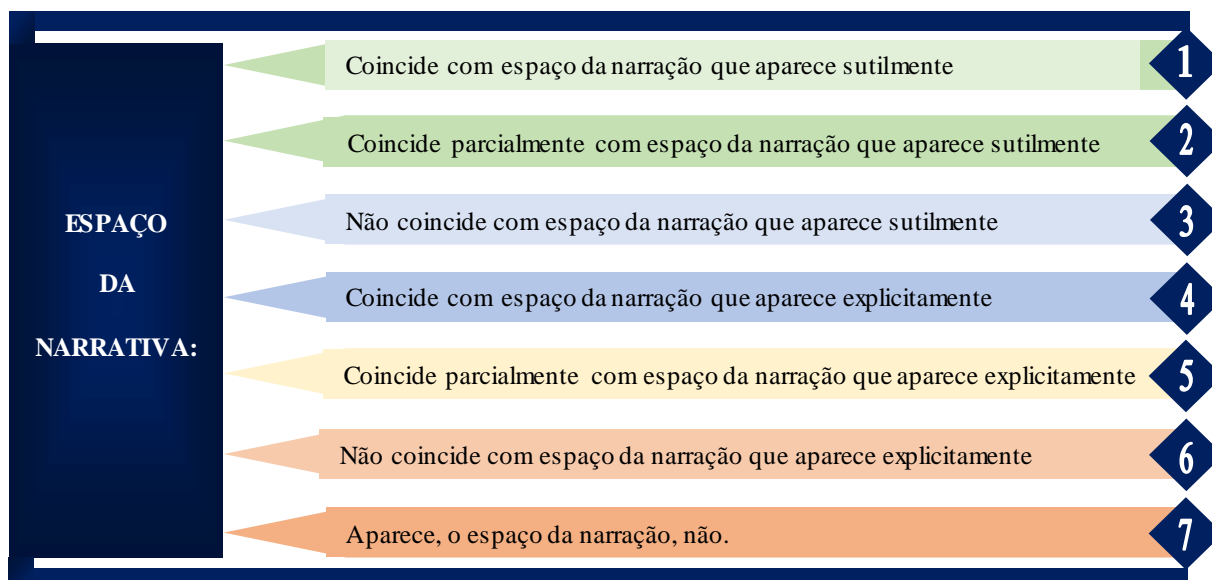


Ilustração 10: Relação: espaço da narração *versus* espaço da narrativa

A partir do esquema, percebe-se que, para a realização de uma análise topoanalítica, é imprescindível identificar as relações entre espaço da narração e espaço da narrativa, bem como diferenciar tais espaços e refletir os efeitos de sentidos provocados.

2.2.3 A topopatía e a toponímia

Sobre a *topopatía* – “relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço”, Borges Filho (2007, p. 157) estabelece a dupla divisão: I) *topofilia*: “A personagem sente-se bem no espaço em que se encontra, ele é benéfico, construtivo, eufórico”; II) *Topofobia*: “a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente mesmo asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico” (p. 158).

Para o mesmo, a *topofilia* é percebida quando há uma aproximação entre “fasto” e espaço. Já a *topofobia*, é identificada quando há um afastamento entre espaço e “nefasto”. Além disso, a topopatía “envolve a investigação de três temas que se inter-relacionam e se complementam, a saber: percepção, atitudes e valores. Ou seja, ao topoanalista, cabe observar de que forma as personagens, narrador, eu-lírico, etc. percebem o espaço onde vivem” (BORGES FILHO, 2007, p.160).

Já a *toponímia* “significa o estudo dos nomes, próprios ou não, dos espaços que aparecem no texto literário. Inúmeras vezes o narrador usa esse processo para caracterizar o espaço e, por extensão, a personagem que nele atua”. Ainda merece ressaltar que os topônimos estabelecem uma das três relações possíveis com o espaço, a saber: a) Semelhança: “quando o topônimo reforça ou expõe uma característica do espaço”; b) Contraste: “a toponímia pode estar em conflito com o espaço nomeado”; c) Indiferença: “a toponímia pode não estabelecer ligação alguma com o espaço” (BORGES FILHO, 2007, p.161).

E, no que diz respeito ao narrador e os topônimos, pode-se salientar que:

O narrador pode se valer de um topônimo realmente existente na realidade extra-literária ou pode inventar um. Ao utilizar um nome real, o narrador provoca um efeito de sentido de realidade, tornando a obra mais verossimilhante. No entanto, quando o narrador cria um nome, ocorre, muitas vezes, um efeito de generalização. O narrador pode estar sugerindo que aquilo que ocorreu naquele lugar poderia ocorrer em qualquer outro espaço, o importante é o acontecimento em si, não o espaço em que ocorreu (BORGES FILHO, 2007, p.162).

A investigação toponômica, que leva em consideração a *topopatía* e a *toponímia* que possivelmente aparecem nas obras literárias, são relevantes formas de estudo que podem render debates enriquecedores, dependendo da característica dos textos.

2.2.4 Súmula esquemática: roteiro para estudo toponômico

O autor disponibiliza um roteiro de estudo cujo enfoque é a toponômica. Adaptamos o esquema fornecido pelo teórico consoante a tabela seguinte:

I. INVENTÁRIO DOS ESPAÇOS DE UMA OBRA	
<i>Delimitação dos macro e micro espaços que há no texto</i>	
Cenário	
Natureza	
Ambiente	
Paisagem	
II. COORDENADAS ESPACIAIS	
<i>Reflexão dos valores representados por essas coordenadas</i>	
Lateralidade	→ “direito/esquerdo”
Frontalidade	→ “diante/atrás”
Verticalidade	→ “alto/baixo”
Prospectividade	→ “perto/longe”
Centralidade	→ “centro/periferia”
Amplitude	→ “vasto/restrito”
Interioridade	→ “interior/exterior”

<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	
III. A ESPACIALIZAÇÃO	
<i>A forma de instauração do espaço dentro da narrativa</i>	
Franca	
Reflexa	
Dissimulada	
<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	
IV. OS GRADIENTES SENSORIAIS	
Visão	→ (cores, preto, branco variações)
Audição	→ (alto/baixo, grave/agudo)
Olfato	→ (bom/ruim)
Tato	→ (duro/mole, quente/frio)
Paladar	→ (doce/amargo, quente/frio)
<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	
V. FRONTEIRA (ou ausência de):	
Artificial	
Natural	
Tensa	
Distensa	
<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	
VI. A MORFOSSINTAXE ESPACIAL	
Substantivos	
Adjetivos	
Advérbios	
Pronomes	
Preposições	
Verbos	
As figuras de linguagem	
<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	
VII. A TOPOPATIA	
<i>Verificar a relação afetiva da personagem com o espaço</i>	
Topofilia	
Topofobia	

VIII. TOPONÍMIA	
	Relação de semelhança
	Relação de contraste
	Relação de indiferença

Tabela 5: Roteiro de uma toponímia – quadro síntese da teoria

Com base na teoria de Borges Filho, que fornece um arcabouço detalhado sobre a problemática espacial, percebe-se a relevância de seu estudo toponímico para exame da categoria espaço na perspectiva literária.

As proposições do teórico são imprescindíveis para a averiguação espacial em *Macunaíma*, bem como para a estruturação tipológica dos espaços transgredidos na lampeira jornada do herói tapanhuma para reaver seu tembetá sagrado.

CAPÍTULO III – ESTUDO TOPOANALÍTICO DE *MACUNAÍMA*

Macunaíma é o canto da sereia. Atrai. Seduz. Cativa. O crítico fascinado pelo seu canto busca desvendar-lhe os mistérios, as intrigas. Mergulha nos meandros do discurso; percorre as sendas da narrativa. Enreda-se. A originalidade do texto de Mário de Andrade reside justamente no desafio que impõe ao leitor e ao crítico.

(Haroldo de Campos, 1973, p. 303).

3.1 Topografia literária: inventário dos espaços em *Macunaíma*

Com base nas conceituações e terminologias da topografia literária proposta por Borges Filho (2007), e de acordo com o que foi explanado no capítulo introdutório, verifica-se que o romance *Macunaíma* pode ser dividido em dois *macroespaços*⁴⁵: o mocambo nativo da tribo Tapanhumas (Uraricoera, Roraima, RR) e “as terras do igarapé Tietê” (cidade de São Paulo, SP). Essa macroespacialização, ou seja, levantamento dos macroespaços preponderantes da rapsódia, pode ser esquematizada conforme a figuração gráfica seguinte:

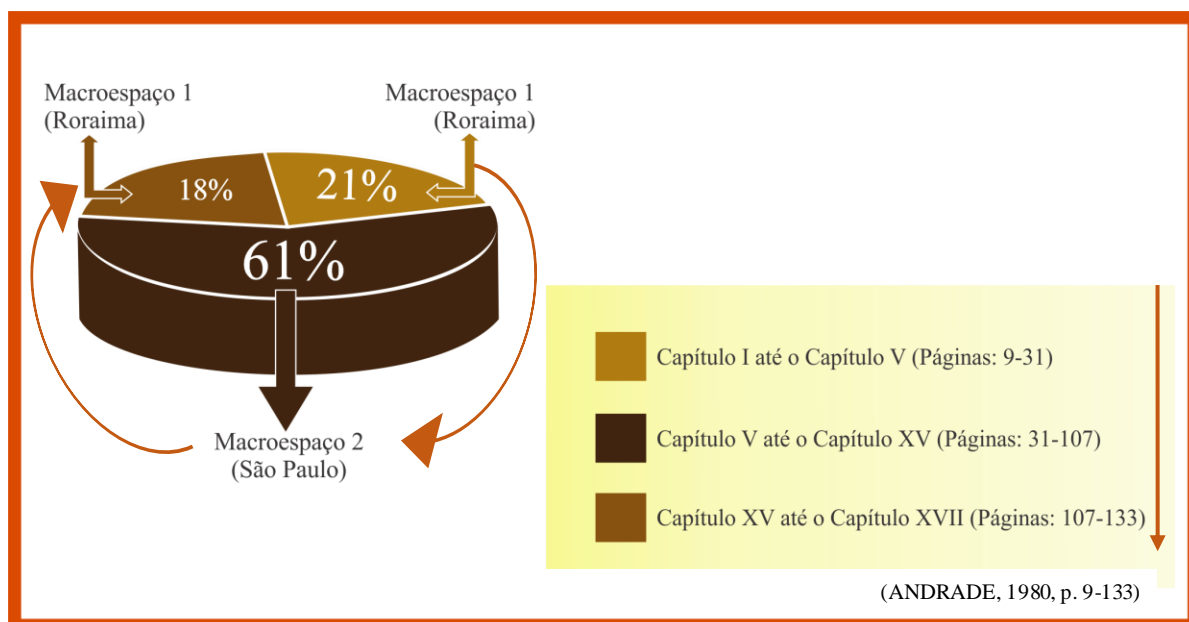


Gráfico 1: Macroespacialização da rapsódia

⁴⁵ Convencionalizamos nesse terceiro capítulo o destaque em itálico para enfatizar os termos que fazem parte da proposta teórica de Borges filho.

O gráfico acima evidencia a alternância (Roraima → São Paulo → Roraima) entre os macroespaços 1 e 2, principais da obra entretanto, sobrepuja o macroespaço paulistano. Em São Paulo, Macunaíma vivencia ainda outras aventuras e é onde constata-se o maior número de rupturas espaciais, incluindo o ápice da categoria analítica selecionada para estudo, como veremos adiante.

Apesar de o enredo explicitar dois *macroespaços* muito bem delimitados, também apresenta uma série de *microespaços*⁴⁶ que vão aparecendo à medida em que o protagonista tapanhuma percorre, em sua célere deslocação, praticamente todo o território nacional e países fronteiriços.

O relato e a caracterização pormenorizada da *natureza* são descritos logo nos primeiros instantes narrativos, juntamente com o *cenário* onde o herói habita com sua parentela. Já nos capítulos seguintes, Macunaíma transita por duas categorias de *paisagens: a natural e a cultural*.

A *paisagem natural*, que não apresenta ou apresenta pouca influência humana, pode ser identificada no prelúdio da rapsódia e estende-se até o início do Capítulo V, quando o herói deixa Roraima e segue na empreitada em direção à São Paulo.

Então os seres naturais debandaram vivendo e os três manos seguiram caminho outra vez.

Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbom vogava e a moeda tradicional não era mais cacau, em vez, chamava arame contos contecos milréis borós tostão dizentorréis quinhentorréis, cinquenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobres xenxéns caraminguás selos bicos-de-coruja massuni bolada calcário gimba siridó bicha e pataracos, assim, adonde até liga pra meia ninguém comprava nem por vinte mil cacaús. Macunaíma ficou muito contrariado. Ter que trabucar, ele, herói... Murmurou desolado:

— Ai! que preguiça!...

Resolveu abandonar a empresa, voltando pros pagos de que era imperador. Porém Maanape falou assim:

— Deixa de ser aruá, mano! Por morrer um carangueijo o manguê não bota luto! que diacho! Desanima não que arranjo as coisas! [...]

E foi numa boca-da-noite fria que os manos toparam com a cidade macota de São Paulo esparramada a beira-rio do igarapé Tietê. Primeiro foi a gritaria da papagaiada imperial se despedindo do herói. E lá se foi o bando sarapintado volvendo pros matos do norte.

(ANDRADE, 1980, p. 30-31).

⁴⁶ Exemplos desses *microespaços*, que compõem os *macroespaços* centrais da narrativa, serão apresentados de forma detalhada na tabela dos “Trajetos lineares realizados pelo herói” no decorrer do trabalho.

Esse trecho mostra o momento de transição e mescla entre *paisagens*. A partir daí a *paisagem cultural*, que sofreu demasiada intervenção humana, assume “as rédeas” da narrativa até o desfecho. Além disso, o cotejo imperial, ou seja, o “séquito de araras vermelhas e jandaias” (Capítulo IV) – que acompanha o herói desde que virara Imperador do Mato-Virgem – se despede e regressa ao *espaço natural*, Roraima. Tal cotejo “sarapintado” de Macunaíma-Imperador só volta a acompanhá-lo no capítulo XV, quando o herói e os manos decidem regressar para “querência deles”, o Uraricoera (ANDRADE, 1980, p.107-108).

Vale salientar que o *espaço natural* descrito nos primeiros cinco capítulos sofre profundas mudanças evidenciadas no regresso do herói tapanhuma (Capítulo XV até o Capítulo XVII) e quando este se converte na constelação da Ursa Maior.

Não havia mais ninguém lá. Dera tangolomângolo na tribo Tapanhumas e os filhos dela se acabaram de um em um. Não havia mais ninguém lá. Aqueles lugares aqueles campos furos puxadouros arrastadouros meios-barrancos, aqueles matos misteriosos, tudo era solidão do deserto... Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera (ANDRADE, 1980, p. 134).

Tais mudanças também são retomadas pelo narrador-violeiro no Epílogo da obra, que re(conta) o ermo espacial e a aguda melancolia dos seres naturais.

Vale salientar que a rapsódia não apresenta nenhuma *fronteira* que separe o *macroespaço* roraimense do *macroespaço* paulistano. Sendo assim, Macunaíma tanto é um personagem *politópico*, devido a inexistência de fronteira, quanto *utópico*, uma vez que “está fora de lugar [...] não pertence propriamente a um lugar específico, seu destino ‘é andar por aí’” (BORGES FILHO, 2008, p. 109).

No que se refere às funções que o espaço exerce em *Macunaíma*, enumeramos alguns exemplos que demonstram que a obra marioandradiana contempla as sete funções propostas pela teoria topoanalítica:

Funções do espaço	Exemplificação a partir de <i>Macunaíma</i> e seu herói protagonista
<p style="text-align: center;">(1)</p> <p><i>Caracterizar as personagens, situando-as no contexto sócio-econômico e psicológico em que vivem</i></p>	<p>Capítulo I, p. 9</p> <p>Descrição do episódio: Macunaíma nasce no mato-virgem, filho do medo da noite e de uma índia tapanhumas. Enquanto os parentes trabalham, preguiçosamente o herói espreita a labuta alheia.</p> <p>Trecho: “Já na meninice fez coisas de serapantar. 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, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva”.</p>
<p style="text-align: center;">(2)</p> <p><i>Influenciar as personagens e também sofrer suas ações</i></p>	<p>Capítulo IX, p. 60-61</p> <p>Descrição do episódio: Em seu espaço de origem Macunaíma “brincava” com as mulheres “gratuitamente”; e, em São Paulo, depara-se com outra realidade. Para usufruir “das donas paulistanas” e do assédio prazeroso do meio, carece de mais recursos e, por isso, escreve uma carta às icamiabas/amazonas pedindo dinheiro.</p> <p>Trecho: “Porque, súbditas dilectas, incontestável que Nós, Imperador vosso, nos achamos em precária condição. O tesouro que daí trouxemos, foi-nos de mister convertê-lo na moeda corrente do país [...] Sabeis mais que as donas de cá não se driblam a pauladas, nem brincam por brincar, gratuitamente [...] Bem podeis conceber, pois, quanto hemos já gasto; e que já estamos carecendo do vil metal, para brincar com tais difíceis donas”.</p>
<p style="text-align: center;">(3)</p> <p><i>Propiciar a ação</i></p>	<p>Capítulo II, p. 17</p> <p>Descrição do episódio: Macunaíma sai para dar uma volta e flecha sua mãe achando que era uma viada parida, todavia, era um engodo do Anhangá.</p> <p>Trecho: “No outro dia Macunaíma depois de brincar cedinho com a linda Iriqui, saiu para dar uma voltinha. Atravessou o reino encantado de Pedra Bonita em Pernambuco e quando chegava na cidade de Santarém topou com uma viada parida [...] Então o herói flechou a viada parida. Ela caiu esperneou um bocado e ficou rija estirada no chão. O herói cantou vitória. Chegou perto da viada e olhou que mais olhou e deu um grito, desmaiando. Tinha sido uma peça da Anhangá... Não era viada não, era a própria mãe tapanhumas que Macunaíma flechara e estava morta ali, toda arranhada com os espinhos das titaras e mandacarus no mato”.</p>

<p style="text-align: center;">(4)</p> <p style="text-align: center;"><i>Situar a personagem geograficamente</i></p>	<p>Capítulo V, p. 29</p> <p>Descrição do episódio: Antes de viajar para São Paulo a fim de reaver seu amuleto sagrado, Macunaíma deixa a consciência em uma ilha.</p> <p>Trecho: “No outro dia Macunaíma pulou cedo na ubá e deu uma chegada até a foz do rio Negro pra deixar a consciência na ilha de Marapatá. Deixou-a bem na ponta dum mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas. Voltou pro lugar onde os manos esperavam e no pino do dia os três rumaram pra margem esquerda da Sol [...] Macunaíma vinha com os dois manos pra São Paulo. Foi o Araguaia que facilitou-lhes a viagem”.</p>
<p style="text-align: center;">(5)</p> <p style="text-align: center;"><i>Representar os sentimentos vividos pelas personagens</i></p>	<p>Capítulo I, p. 12.</p> <p>Descrição do episódio: Macunaíma grita de dor após levar uma surra de Jiguê e seu brado de padecimento é refletido na noite e em muitos pássaros.</p> <p>Trecho: “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 o tamanho da noite e muitos pássaros caíram de susto no chão e se transformaram em pedra. Quando Jiguê não pôde mais surrar, Macunaíma correu até a capoeira, mastigou raiz de cardeiro e voltou são”.</p>
<p style="text-align: center;">(6)</p> <p style="text-align: center;"><i>Estabelecer contraste com as personagens</i></p>	<p>Capítulo III, p. 22.</p> <p>Descrição do episódio: Macunaíma perde o filho e sua companheira converte-se na Beta do Centauro. No lugar de dor onde o filho foi sepultado, a natureza responde fazendo brotar do cadáver o guaraná.</p> <p>Trecho: “No outro dia quando Macunaíma foi visitar o túmulo do filho viu que nascera do corpo uma plantinha. Trataram dela com muito cuidado e foi o guaraná. Com as frutinhas piladas dessa planta é que a gente cura muita doença e se refresca durante os calorões de Veí, a Sol”.</p>
	<p>Capítulo XVII, p. 131</p> <p>Descrição do episódio: Após ser enganado pela Uiara, Macunaíma é praticamente dilacerado pelas piranhas. E, carregado de angústia profunda, não se vê mais na terra. Pelo ocorrido, e baseado na descrição espacial, percebe-se que o herói migrará do espaço terrestre para o celeste.</p>

<p style="text-align: center;">(7)</p> <p style="text-align: center;"><i>Antecipar a narrativa</i></p>	<p>Trecho⁴⁷: “Macunaíma campeava campeava. Soltava gritos de lamentação encurtando com a bulha o tamanho da bicharada. Nada. O herói varava o campo, saltando na perna só. Gritava:</p> <p style="padding-left: 40px;">— Lembrança! Lembrança da minha marvada! Não vejo nem ela nem você nem nada!</p> <p>E pulava mais. As lágrimas pingavam dos olhinhos azuis dele sobre as florzinhas brancas do campo. As florzinhas tingiam de azul e foram os miosótis. O herói não podia mais, parou. Cruzou os braços num desespero tão heroico que tudo se alargou no espaço pra conter o silêncio daquele penar [...] Então Macunaíma não achou mais graça nesta terra”.</p>
--	--

Tabela 6: Funções do espaço em *Macunaíma*

Além dessas funções, as três *gradações ficcionais* estabelecidas por Borges Filho (2008)⁴⁸ aparecem na rapsódia de forma recorrente e aleatória; uma vez que o protagonista transita por espaços *realistas*, *imaginativos* e *fantasistas*. Tais espaços são identificados em praticamente todos os capítulos, como comprovaremos na catalogação tipológica seguinte.

3.1.1 Espaços Realistas

São espaços semelhantes aos reais, ou seja, a obra se vale de lugares existentes, que podem ser localizados no mapa.

⁴⁷ Não foi o primeiro momento que Macunaíma, descontente com a terra, clama para ser levado ao espaço celeste. No capítulo VIII, pede para Caiuanogue (a estrela-da-manhã) levá-lo todavia, a estrela se recusou, alegando que o “herói fedía muito” (ANDRADE, 1980, p. 53).

⁴⁸ As *gradações ficcionais* propostas por Borges Filho não aparecem no livro “Espaço e literatura: introdução à toponálise”, mas são descritas em um artigo publicado no XI Congresso Internacional da ABRALIC, realizado em 2008, p. 3.

ESPAÇOS REALISTAS

Cap.	LUGARES	Pág.	Cap.	LUGARES	Pág.
I	Uraricoera (RR)	13	X	Rua Direita (Região da Sé, São Paulo, SP) São Bernardo (SP) Bairro da Mooca (SP) Santuário Coração de Jesus (SP) Avenida Rangel Pestana (SP) Rua Quinze (SP) Ipiranga (SP) Parque (da Independência, SP)	114
II	Pedra Bonita (PE) Santarém (PE)	26	XI	Bosque da Saúde (SP) 123 Feira do Arouche (SP) Bolsa de Mercadorias (SP) 125 Rua Líbero (SP) 128 Poço do Umbu (RN) Tietê (SP) 132 Manaus (AM) 135 Mendoza (ARG) Guiana Francesa Serra de Paranaoara (PR) Ceará (CE) 136 Aratanha (serra do CE) Paraíba (PB) Bacamarte (PB) Pedra-Lavrada (PB) Barra do Poti (PI) Jajéu (PE) Apertados do Inhamun (CE) 137 Chapadão dos Parecis (RO) Camutengo (RN) São Francisco (PE) Rio Chuí (RS) Urucuia (MG) Itapecerica (MG) Mossoró (RN) 138 Serra do Tombabor (MT) Cochilhas de Sant'Ana do Livramento (RS) Vilcanota (CUSCO, PER) Amargosa (BA) Gurupá (PA) Gurupi (PI) Rio Tietê (SP)	

III	Nhamundá (AM)	31	XII	Beberibe (CE)	141
	Cerros (Venezuela - VEN)			Europa	
	Baía (BA)	34		Leprosário de Guapira (SP)	
	Recife (PE)			Cantareira (SP)	142
	Rio Grande do Norte (RN)			Brasil (BR)	145
	Paraíba (PB)			Praça Antônio Prado (SP)	
	Natal (RN)				
São Paulo (SP)					
Bolívia (BOL)					
Pernambuco (PE)					
IV	Caputera (SC)	43	XIII	Parque Anhangabaú (SP)	151
	Morretes (PA)			Jardim da Luz (SP)	155
	Andes (ARG e CHI)	44		Muriú (RN)	156
				Ceará-Mirim (RN)	
V	Rio Negro (AM)	49	XIV	Rua Maranhão, Pacaembu (SP)	161
	Ilha de Marapatá (AM)				
	Araguaia (GO)				
	Roraima (RR)				
	Paranaguara (PR)*	52			
Rua Maranhão (Pacaembu, SP)	54				
VI	Campinas (SP)	64	XV	Pico do Jaraguá (SP)	173
	Rua Maranhão (Pacaembu, SP)	65		Araguaia (GO)	177
	Belém (PA)			Solimões (AM)	180
	Breves (PA)			Morro do Estrondo (TO)	
	Rio Cunani (AP)			Sergipe (SE)	
	Iquitos (PER)			Bom Jesus da Lapa (BA)	182
	Minas (MG)*	68		Santo Antônio do Maro Grosso (MT)	183
	Monte Alegre (PA)			Iporanga (SP)	
	Ponta do Calabouço (RJ)				
	Guajará Mirim (RR)				
	Itamaracá (PE)				
	Barbacena (MG)				
	Paraná (PR)				
	Serra (ES)				
	Ilha do Bananal (TO)	69			
	São Paulo (SP)				
Maceió (AL)					
Marajó (PA)					

VII	Rio de Janeiro (RJ)	75	XVI	Forte São Joaquim (RR)	187
	Bairro do Mangue (RJ)			Rio Negro (AM)	188
	Rua Maranhão, São Paulo (SP)	82		Ilha de Marapatá (Manaus, AM)	194
				Terra dos tatus-brancos (MG)	195
				Paraíba (PB)	
				Estrada das Boiadas (BA)	
				Água Doce (SC)	
				Bom Jardim (RS) ou (RN)	196
VIII	Baía da Guanabara (RJ)	87	XVII	Uraricoera (RR)	201
	Ilha de Marajó (PA)	88		Ilha de Marajó (PA)	208
IX	São Paulo (SP)	97	EPÍLOGO	Uraricoera (RR)	213
				Portugal (PRT)	214

(ANDRADE, 2008, p. 13-214)

Tabela 7: Catálogo dos Espaços Realistas⁴⁹

Apesar de termos enumerado em forma de catálogo os *espaços realistas* presentes na obra, a subversão dos itinerários e a imprecisão de localização é tão recidiva que em várias passagens não há como situar a rota espacial de Macunaíma. Isso pôde ser constatado no mapeamento dos espaços transgredidos – “Oscilações espaciais na trajetória do herói” – que apresentamos no primeiro capítulo. Além disso, o narrador-violeiro utiliza-se de ambiguidades constantes e há no arranjo geográfico uma série de espaços cujas nomenclaturas, bem como as respectivas localizações, são identificadas no mapa e outras não são identificáveis. Todavia, certas regiões apresentam uma nomenclatura que pode repetir-se em outras localidades.

Segundo os dados fornecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)⁵⁰, são várias as localidades (em especial municípios e estados) que apresentam o mesmo nome⁵¹, como por exemplo “Bom Jesus”, cidade mais homônima do território

⁴⁹ Alguns espaços que estão assinalados com o asterisco são os lugares que pos sivelmente o herói percorreu, entretanto, o texto não fornece informações suficientes para precisar a localização.

⁵⁰ Sobre Bom Jesus e os dados extraídos do IBGE:

http://www.ibge.gov.br/home/pesquisa/pesquisa_google.shtm?cx=009791019813784313549%3Aonz63jzsr68&cof=FORID%3A9&ie=ISO-8859-1&q=Bom+Jesus&sa=ok&siteurl=www.ibge.gov.br%2F&ref= (Acesso em: 01/02/2016)

⁵¹ De acordo com os dados fornecidos pelo artigo – “Uma em cada 11 cidades do país tem uma homônima: cinco estados possuem uma Bom Jesus, a campeã de registros. País também tem as ‘famosas’ Nova Iorque,

brasileiro. Cinco estados possuem um município com esse nome: três na região Nordeste (Paraíba, Piauí e Rio Grande do Norte) e dois no Sul (Rio Grande do Sul e Santa Catarina). Esse número só não amplia-se porque não são contabilizados os outros 15 “Bom Jesus” com sufixos, tais como: “da Lapa”⁵² e “da Penha”.

É interessante que em *Macunaíma* essa possibilidade de homônimos espaciais só pode ser identificada a medida em que são assinalados minuciosamente os lugares percorridos pelo protagonista. Isto só é perceptível quando é feita uma leitura menos apressada e mais cautelosa. Além disso, quando são percebidas as intromissões do narrador violeiro e seu comportamento de profundo desprezo pela delimitação precisa dos espaços. Tais peculiaridades próprias da estruturação e composição da rapsódia, evidenciam o tipo de *espacialização panorâmica* presente no enredo, que fornece apenas indicações gerais dos espaços (mesmo apresentando um catálogo microespacial tão amplo), ocasionando uma multiplicidade interpretativa, como ocorre no Capítulo II, instante que o herói foge da viada parida e passa por Santarém (ANDRADE, 1980, p. 17).

Nesse ziguezaguear aleatório e desembestado não tem como atestar se trata-se de Santarém (no Estado do Pará) ou Santarém (no Estado da Paraíba), há apenas especulações fundamentadas em poucas pistas que aparecem no enredo. Noutra passagem, Macunaíma foge da sombra de Jiguê (Capítulo XVI) e passa pela região de “Água Doce”⁵³, entretanto, não fica evidente se é Água Doce (no Estado da Bahia) ou Água Doce (no Estado de Santa Catarina). Além dessas ambiguidades espaciais, a rapsódia apresenta regiões de existência incertas e outras localidades criadas/imaginadas pela voz narrativa, como veremos nos tópicos seguintes.



Barcelona e Buenos Aires” – de Thiago Reis e publicados no G1 (Fonte: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2014/04/uma-em-cada-11-cidades-do-pais-tem-uma-homonima.html>, Acesso em: 05/01/2016).

⁵² Macunaíma também passa por “Bom Jesus da Lapa”, na Bahia, quando é perseguido pelo Minhocão Oibê (ANDRADE, 1980, p. 112).

⁵³ O herói “chispa para a estrada das boiadas, chegando no rincão chamado Água Doce” (ANDRADE, 1980, p. 122-123).

3.1.2 Espaços Imaginativos e/ou Fantasistas

Os espaços *imaginativos* são lugares imaginados pela voz narrativa, todavia, parecem-se aos que existem na realidade. Já os espaços *fantasistas*, não apresentam nenhuma semelhança com a realidade e também possuem regras próprias (BORGES FILHO, 2008, p. 3). Contudo, em *Macunaíma*, há uma mescla desses dois tipos de espaços e em vários momentos não é possível diferenciá-los.

CATÁLOGO DOS ESPAÇOS IMAGINATIVOS E/OU FANTASISTAS EM <i>MACUNAÍMA</i>		
LEGENDA		
Ocorrências		Nenhuma Ocorrência 
Cap. I – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Derrame do morro	Onde Macunaíma num átimo ver-te em príncipe	14
Serapilheira	Onde Macunaíma num átimo ver-te em príncipe	15
Mato (?)	Onde Macunaíma transforma-se em príncipe fogoso	16
Cap. II – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Região do tesoro	Onde o herói transporta misteriosamente seus familiares e há abundante provisão de alimentos	22-23
Capoeirão do Cafundó do Judas	Onde o herói é deixado pela mãe (nessa região ele é impossibilitado de crescer)	23
Grelo do tucunzeiro	Moradia do Currupira e seu cachorro Papamel	23
Casa da cotia	Onde Macunaíma é transformado subitamente em “homem taludo”	25
Pai da Tocandeira	Onde a mãe de Macunaíma é enterrada e transforma-se em cerro macio	27
Cap. III – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Praias da lagoa Espelho da Lua	Onde a icamiaba Ci, Mãe do Mato vivia	31
Cidade das Flores	Espaço que o herói percorreu com Ci e os manos	32
Salto da Felicidade	Espaço que o herói percorreu com Ci e os manos	32
Estrada dos Prazeres	Espaço que o herói percorreu com Ci e os manos	32
Capão de Meu Bem	Espaço que o herói percorreu com Ci e os manos	32
	Lugar não identificado onde o filho de Macunaíma foi	

Túmulo do filho	enterrado e do seu corpo-cadáver originou-se o guaraná	35
Cap. IV – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Matos misteriosos	Espaço não identificado onde o herói encontra-se com uma cascata (índia Naipi que fora vertida em cachoeira) que fala	40
Rio Zangado	Espaço mencionado pela cachoeira na conversa com Macunaíma	41
Cap. V – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Cova com a marca do pezão do Sumé – rio encantado	Espaço onde Macunaíma e os manos mudam milagrosamente de cor – não há nenhuma menção ou pista de onde seja esse lugar	50
Cap. VI – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Lagoa Jaciuruá	Espaço não identificado - citado pelo narrador	67
Cap. VII – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Mato Fulano	Espaço onde o herói vai “experimentar força” para matar Piaimã – não há nenhuma menção ou pista de onde seja esse lugar	75
Cap. VIII – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Espaço (?)	Macunaíma encontra-se com a árvore Volomã – não há nenhuma menção ou pista de onde seja esse lugar	87
Ilhota da ninfa Alamoá	Provavelmente Fernando de Noronha, porém a narrativa não descreve a localização	87
Espaço (?)	Macunaíma passeia na jangada de Vei, a Sol com as três filhas dela – não há nenhuma menção ou pista de onde seja(m) esse(s) lugar(es), mas possivelmente é o espaço celeste	88
Cap. IX – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Cap. X – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Cap. XI – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.

Casa da Velha Ceiuçi	Não há nenhuma menção de onde seja esse lugar, mas possivelmente é no fundo do mar	133
Serrote do Cabelo-não-tem	Espaço que o herói passa ao ser perseguido por Ceiuçi	136
Buraco de Maria Pereira	Espaço que o herói passa ao ser perseguido por Ceiuçi	137
Telhado do Mundo	Espaço que o herói passa ao ser perseguido por Ceiuçi (Céu)	138
Cap. XII – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Espaço (?)	Macunaíma encontra-se com o chupinzão – espaço não identificado	146
Espaço (?)	Macunaíma encontra-se com o macaco mono – espaço não identificado	146
Cap. XIII – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.

Cap. XIV – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Mato Fulano	Espaço onde o herói vai “experimental força” para tentar novamente matar Piaimã – não há nenhuma menção ou pista de onde seja esse lugar	161
Cap. XV – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Praia (?)	Espaço onde Macunaíma encontra-se com o bicho Pondê	177
Espaço (?)	Espaço onde Macunaíma topa com o Monstro Mapinguari	177
Rancho de Oibê	Espaço onde Macunaíma encontra-se com Oibê, o “minhocão temível”	177
Cap. XVI –ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Pai da Tocandeira	Onde a mãe de Macunaíma é enterrada e transforma-se em cerro macio	187
Terras de João Ramanho	Onde Macunaíma passa a noite	187
Espaço (?)	Espaço onde Jiguê realizou uma série de caças miraculosas.	189-192
Espaços(?)	Lugares passa que Macunaíma ao fugir da sombra leprosa de Jiguê	192-195
Cap. XVII –ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
Vale de Lágrimas	Lugar onde o herói foi banhar-se	205
	Lugar onde Macunaíma pretendia morar com seu	208

Cidade da Pedra	conhecido Delmiro Gouveia	
Maloca de Capei	Espaço onde Macunaíma tenta moradia, pois desenganou-se com a terra.	209
Casa de Caiuanogue	Espaço onde Macunaíma tenta moradia, pois desenganou-se com a terra.	209
Casa de Pauí-Pódole	Espaço onde Macunaíma tenta moradia, pois desenganou-se com a terra.	209
Epílogo – ESPAÇOS	DESCRIÇÃO DO(S) ESPAÇO(S)	Pág.
(ANDRADE, 2008, p. 13-214)		

Tabela 8: Catálogo dos Espaços Imaginativos e/ou Fantasistas

A partir da catalogação detalhada dos espaços *imaginativos* e/ou *fantasias* presentes em *Macunaíma*, percebem-se os contrastes e as variantes espaciais da obra. Ora são mencionados lugares identificáveis no mapa, ora são relatados lugares próprios do imaginário e/ou criação narrativa. Ainda apuramos quatro momentos em que não há nenhuma menção a espaços *imaginativos* e/ou *fantasistas*. Entretanto, apresentam alguma alusão espacial e até possíveis transgressões espaciais, são eles: I) Macunaíma escreve uma carta destinada às Icamiabas (Capítulo IX); o herói conta que o Cruzeiro do Sul é Pauí-Pódole (Capítulo X); Jiguê “arruma uma namorada piolhenta”, chamada Suzi, e esta posteriormente “vira” estrela (Capítulo XIII); o narrador violeiro “aparece” e relata os feitos do herói (Epílogo).

Dentre os episódios contados na rapsódia, a “Carta pras icamiabas” foge à “normalidade” pela linguagem empregada e pelo câmbio narrativo. Esse câmbio narrativo refere-se à inversão que ocorre no contar da história, ou seja, o narrador-violeiro vem propalando os causos e feitos do herói e no referido capítulo há uma interrupção dessa voz narrativa. O protagonista tapanhuma assume a condição de narrador e estabelece um diálogo indireto entre o *macroespaço* paulista e o *macroespaço* roraimense; esse diálogo ocorre através de uma carta endereçada às súbditas Amazonas, icamiabas. É praticamente o único momento da rapsódia em que há uma delimitação temporal e uma indicação espacial precisa; além disso, o herói não realiza nenhum trânsito espacial, possivelmente redige a epístola na pensão em São Paulo.

Em tal missiva, Macunaíma objetiva angariar dinheiro das Amazonas. E, com relação aos assuntos tratados na Carta, podemos dividi-la em dez momentos, conforme o esquema a seguir.

Momentos da “Carta pras icamiabas”	Assunto(s)	Página(s)
<i>Informações: Remetente – Local: São Paulo e data: 30/05/1926</i>		59
PRIMEIRO	<i>Saudações às Amazonas</i>	59
SEGUNDO	<i>Rememorações e relato de pesares sobre a mairaquitã</i>	59-60
TERCEIRO	<i>Relato de sua condição precária e as dificuldades em manter-se</i>	60
QUARTO	<i>Fala sobre “brincar” paulistano</i>	60
QUINTO	<i>Ensina vocábulos às icamiabas</i>	60
SEXTO	<i>Comenta sobre as Mulheres paulistas e a arte do “brincar”</i>	61-62
SÉTIMO	<i>Fala sobre as Mulheres Polonesas</i>	62-63
OITAVO	<i>Explicita os proveitos da viagem e planos futuros para seu Império no Mato Virgem</i>	63
NONO	<i>Descrições sobre o espaço de São Paulo e os paulistanos</i>	64-66
DÉCIMO	<i>Últimas palavras, bênçãos imperiais e saudações finais</i>	66-67
<i>Registro/Assinatura do Remetente</i>		67
(ANDRADE, 1980, p. 59-67)		

Tabela 9: Preponderância do *macroespaço* paulistano – Momentos da Carta pras icamiabas

Com base na tabela, os temas de maior relevo na Carta são as alusões às mulheres paulistanas e também polonesas, além da ampla descrição do *macroespaço* paulistano. Vale salientar que a motivação da escritura da carta é apenas para pedir dinheiro, e é uma intervenção do narrador erudito que evidencia São Paulo. Entretanto, este *macroespaço* é continuamente satirizado, através de um preciosismo linguístico, em sua descrição.

Além dessa missiva imprescindível para a composição da rapsódia, merece destaque um segundo momento em que não há ocorrência de espaços *imaginativos* e/ou *fantasistas*, a saber: quando o herói, em confronto com as explicações de um mulato sobre o dia do Cruzeiro, principia contando ao povo paulistano a história do Pai do Mutum.

— Não é não! Meus senhores e minhas senhoras! Aquelas quatro estrelas lá é o Pai do Mutum! juro que é o Pai do Mutum, minha gente, que para no vasto do céu! [...] É aquele caminho de luz que daqui se enxerga atravessando o espaço. Pauí-Pódole então avoou pro céu e ficou lá. Minha gente! aquelas quatro estrelas não é Cruzeiro, que Cruzeiro nada! É o Pai do Mutum! É o Pai do Mutum! minha gente! É o Pai do Mutum, Pauí-Pódole que para no campo vasto do Céu! ... Tem mais não.

Macunaíma parou fatigado. Então se ergueu do povaréu um murmurejo longo de felicidade fazendo relumear mais ainda as gentes, os pais-dos-pássaros os pais-dos-peixes os pais-dos-insetos os pais-das-árvores, todos esses conhecidos que param no campo do céu. E era imenso o contentamento daquela paulistanada mandando olhos de assombro pras gentes, pra todos esses pais dos vivos brilhando morando no céu. E todos esses assombros de-primeiro foram gente depois foram os assombros misteriosos que fizeram nascer todos os seres vivos. E agora são estrelinhas do céu. O povo se retirou comovido, feliz no coração cheio de explicações e cheio das estrelinhas vivas. Ninguém não se amolava mais nem com dia do Cruzeiro nem com as máquinas repuxos misturadas com a máquina luz elétrica. Foram para casa botar pelego por baixo do lençol porque terem brincado com fogo aquela noite, na certa iam mijar na cama. Foram todos dormir. E a escuridão se fez. Macunaíma parado em riba da estátua ficara sozinho ali. Também estava comovido. Olhou pra altura. Que Cruzeiro nada! Era Pauí-Pódole se percebia bem daqui... E Pauí-Pódole estava rindo pra ele, agradecendo (ANDRADE, 1980, p. 72-73).

A narração e “contação” do “causo” parecem entreter o leitor enquanto o gigante Piaimã – que leva uma surra na macumba no Capítulo VII – se recupera da sova. E, mesmo o episódio se passando em São Paulo, são as histórias das “querências” do herói, *macroespaço* Roraima, que prevalecem no enredo.

O terceiro momento que merece relevo é quando Jiguê traz para a pensão uma namorada nova, uma cunhatã piolhenta chamada Suzi. Entretanto, Macunaíma e a companheira do irmão passam a se encontrar e posteriormente Jiguê descobre. Nesse contexto, Jiguê expulsa a namorada e esta, bastante contrariada, ascende para o espaço celeste “virada na estrela que pula. É uma zelação” (ANDRADE, 1980, p. 98). No episódio, fica evidente um outro tipo de transgressão espacial na narrativa, pois Suzi migra do espaço terrestre para o celeste⁵⁴.

O quarto momento está no Epílogo da rapsódia, espaço em que o narrador-violeiro conta os feitos do herói em um lugar não especificado. Ainda é relatada a passagem do herói tapanhuma do Uraricoera para o céu, ao converter-se na constelação da Ursa Maior.

Apesar de esses quatro episódios conterem apenas espaços *realistas* e não evidenciarem espaços *imaginativos* e/ou *fantasias*, em *Macunaíma* a subversão espacial

⁵⁴ Detalharemos o espaço celeste no tópico 3.1.4.

ocorre em praticamente todos os capítulos. Não há um lugar em especial para que as transgressões se realizem: ao longo de seu trajeto macroespacial, o herói rompe com as convenções físicas/espaciais e temporais concomitantemente. Todavia, existem outros tipos de espaços que aparecem na rapsódia e não são contemplados pela teoria topoanalítica, mas devem ser levados em consideração principalmente por serem situações que atestam um tipo de ruptura espacial, a saber: espaços sagrados e espaço celeste.

3.1.3 Espaços sagrados

Os espaços que chamamos de “sagrados⁵⁵” são aqueles onde há alguma intervenção ou manifestação do(a) divino/divindade, ocorrendo algo que foge à normalidade, entretanto, é um lugar que também pode ser *realista*, *imaginativo* e/ou *fantasista*. Tais espaços não são sagrados em si, eles são originalmente “espaços profanos”⁵⁶ e se tornam sagrados a partir da aparição de uma divindade ou de um fenômeno divino; além disso, tal evento deífico e inusitado pode ser constatado/vivenciado pelos presentes.

Em *Macunaíma*, dois lugares podem ser identificados como espaços sagrados, são eles: uma cova de águas encantadas devido à marca do pezão do Sumé (Capítulo V) e o zungu de tia Ciata onde foi realizada a macumba para surrar Piaimã (Capítulo VII).

Ao navegar pelas águas do Araguaia, Macunaíma e os irmãos chegam em uma região não identificada e o herói decide se banhar em um rio próximo:

Porém no rio era impossível por causa das piranhas tão vorazes que de quando em quando na luta pra pegar um naco de irmã espedaçada, pulavam aos cachos pra fora d’água metro e mais. Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d’água. E a cova era que nem a marca dum pé gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a **água era encantada** porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro

⁵⁵ Utilizamos a(o) expressão/conceito “espaço sagrado” e “espaços profanos” com base nas proposições de Mircea Eliade presente na obra *O sagrado e o profano*. Conforme Eliade (1992, p. 13): “O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano [...] Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso ‘natural’, ‘profano’”. Ainda segundo o autor (1992, p. 21): “[...] o sagrado é o real por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida. O desejo do homem religioso de viver no sagrado equivale, de fato, ao seu desejo de se situar na realidade objetiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjetivas, de viver num mundo real e eficiente – e não numa ilusão [...] Na realidade, o ritual pelo qual o homem constrói um espaço sagrado, é eficiente à medida que ele reproduz a obra dos deuses”.

e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. Nem bem Jiguê percebeu o **milagre**, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo [...] Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na **água santa** [...] E estava lindíssimo na Sol da lapa os três manos um louro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espiavam **assombrados** (ANDRADE, 1980, p. 29-30, *grifos nossos*).

Nesse episódio, merece destaque a descrição espacial do lugar, a alusão ao tipo de “água encantada e santa”, a ocorrência de uma transfiguração, ou seja, a conversão “milagrosa” (através de uma espécie de ritual do banho) dos personagens que sofrem uma mudança na coloração da pele e o “espanto” dos seres do mato que presenciam o evento.

Conforme Proença (1978, p. 152), a lenda do “Sumé” refere-se às “marcas dos pés de Sumé (São Tomé) em sua peregrinação apostólica, antes do descobrimento do país [...] Frei Vicente Salvador faz referências a pegadas de Sumé na ilha da Maré”. O autor ainda faz um realce sobre o aproveitamento de Mário de Andrade ao se valer da

[...] lenda das raças humanas, em sua caracterização cutânea, para mostrar a junção das três no Brasil. São três irmãos que se diferenciam, e continuam, apesar disso, irmãos. Macunaíma é o branco, o chefe, ajudado, porém, por Maanape, o negro, que resolve tudo com feitiçarias, e Jiguê, o índio que traz mulheres para casa, mas se aborrece pouco com a fidelidade feminina. É muito bobo (PROENÇA, 1978, p. 152).

A ilha da Maré relatada pelo Frei Vicente Salvador é possivelmente a que se localiza em Salvador, Bahia⁵⁷, mas na rapsódia não há nenhuma referência nem maiores

⁵⁷ Sobre a Ilha da Maré: “Uma das mais visitadas pelas escunas que fazem o passeio na Baía de Todos os Santos, tem doze povoados distribuídos em 13,87 km², e integra o município de Salvador, muito embora esteja bem mais próxima dos municípios de Candeias e Madre de Deus. A Ilha de Maré é famosa pelo seu artesanato em renda de bilro e seu doce de banana na palha. É um local ainda primitivo com belas praias e vilas de casinhas à beira-mar. A vegetação é densa, com vasta extensão de Mata Atlântica, mangueiras, coqueiros e a cana brava, que serve de matéria-prima para o artesanato de cestaria. Os três maiores povoados - Santana, Itamoabo e Praia Grande - são também as melhores praias. Em todas, porém, há presença de pedras e mangues. A praia das Neves, com aproximadamente 300 m de extensão, tem águas límpidas, mar calmo e vegetação ao longo da costa”

(Fonte: http://www.visitebahia.com.br/visite/atracoes/belezasnaturais/leia_ilhas.php?id=18, Acesso em: 12/01/2016).

informações que situem a região onde ocorre o “milagre” ao qual Macunaíma, Jiguê e Maanape foram submetidos.

Outro espaço/evento sagrado da rapsódia é o que se localiza no bairro carioca do Mangue, especificamente no zungu de tia Ciata. O ensejo que ocorre nesse cortiço é bastante intrigante porque mostra o herói enfraquecido em busca de forças para vencer o gigante Piaimã. Inicialmente Macunaíma vai ao “mato Fulano” à procura de um pau de uma árvore (peroba), mas entende que tal experimentação não é suficiente. Em seguida, faz uma incisão de preceito na perna com um dente de um rato (ANDRADE, 1980, p.45). Tais tentativas, todas frustradas, resultam no único momento em que Macunaíma é atendido e há uma manifestação explícita de uma divindade, como podemos visualizar na ilustração seguinte:

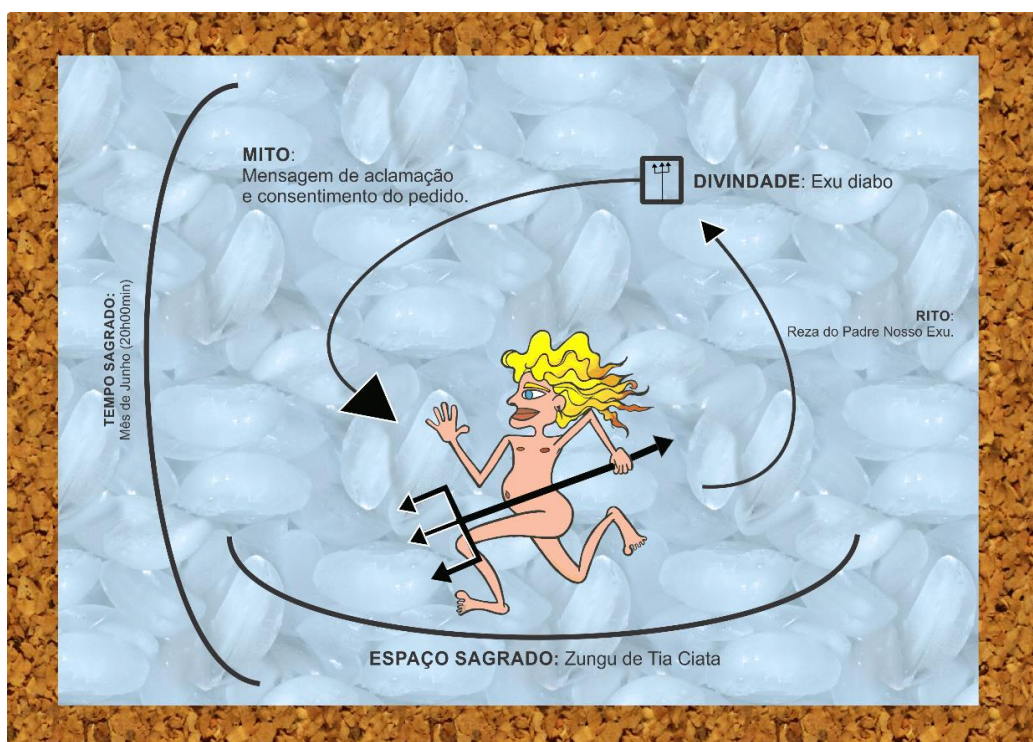


Ilustração 11: Espaço-tempo sagrado: aparição de Exu diabo⁵⁸

Com base na ilustração, a cerimônia em que a divindade aparece pode ser dividida em sete momentos: I) *Explicitação do lugar e tempo sagrado*: Macunaíma vai ao bairro carioca do Mangue (Rio de Janeiro) no mês junho (tempo frio); II) *Início do ritual*: o herói chega às vinte horas com uma garrafa de pinga (obrigatória) e o ritual é realizado pela mãe-de-santo afamada, Tia Ciata; III) *Aclamação de Macunaíma*; IV) *Pedido de*

⁵⁸ Conceito de mito e rito baseado em Micea Eliade (1992).

Macunaíma e mensagem da divindade; V) Consentimento do pedido e início da sova; VI) Desespero na casa de Piaimã; VII) Desfecho da cerimônia (ANDRADE, 1980, p. 45-51).

Nessa cerimônia no zungu-sacro, Macunaíma é aclamado como “Filho de Exu pelo grande Cão presente”. Perante “ladrões os senadores os jecas os negros as senhoras os futebóleres”, vem a consagração do Filho de Exu novo “celebrada por licença de todos e todos se urarizaram em honra do filho novo do icá” (ANDRADE, 1980, p. 49).



Ilustração 12: Espaço de aclamação de Macunaíma, Filho de Exu

No rito conduzido por Exu-diabo são feitos vários pedidos e promessas, e a divindade africana só consente a petição dos menos favorecidos, desaprovando a dos abastados. E no ápice da celebração, o rogo do “filho novo do fute” é assentido

- Venho pedir pra meu pai por causa que estou muito contrariado.
- Como se chama? Perguntou Exu.
- Macunaíma, o herói.
- Uhum... o maioral resmungou, nome principiado por Ma tem má-sina...

Mas recebeu com carinho o herói e prometeu tudo o que ele pedisse porque Macunaíma era filho. E o herói pediu que Exu fizesse sofrer Venceslau Pietro Pietra que era o gigante Piaimã comedor de gente (ANDRADE, 1980, p. 49).

Com a aprovação do Cão, é iniciada grande sova no “eu do gigante” que encarnou em uma polaca, cena enfatizada inúmeras vezes como desesperadora, brutal e horrenda. Na macumba rezada pela mãe-de-terreiro Ciata e com a entoação a Exu, que não aparecia no Manguê há mais de doze meses, Macunaíma consegue ferir seu inimigo através de uma ritualística que se inicia no espaço sagrado do zungu e é refletida em Piaimã que está em sua residência.

Lá no palácio da rua Maranhão em São Paulo tinha um corre-corre sem parada. Vinham médicos veio a Assistência todos estavam desesperados. Venceslau Pietro Pietra sangrava todo urrando. Mostrava uma chifrada na barriga, quebrou a testa que parecia coice de potro, queimado enregelado mordido e todo cheio das manchas e galos duma sova de pau (ANDRADE, 1980, p. 50).

A macumba, que finda com a “reza do Padre Nosso Exu”, apesar da presença de “todas essas gentes”, é conduzida e evidenciada por elementos próprios da cultura africana. A ritualística proposta para fortalecer o herói simboliza uma espécie de triunfo da cultura popular, em especial africana, sobre a personificação capitalista representada pelo regatão Venceslau Pietro Pietra. Ainda, no que se refere à perspectiva espacial, percebe-se uma mutação provisória do espaço, ou seja, o zungu que era um “espaço profano” verte-se em “espaço sagrado” a partir da manifestação do divino. Além disso, há um tipo de transgressão espacial e um diálogo interespaçial – no caso, entre bairros: Manguê (zungu de Ciata) → Pacaembu (palácio de Venceslau) – no instante em que as petições, aclamações e consentimentos feitos no zungu de tia Ciata refletem-se no “palácio” de Piaimã e as chagas se alastram pelo corpo do gigante.

3.1.4 Espaço celeste

Em *Macunaíma* também é evidente a presença de mitos e lendas dos indígenas, dentre eles: caxinauás, taulipangues e arecuna, além dos mitos e lendas referentes aos astros e fenômenos celestes, como podemos constatar no trabalho empreendido pelo astrônomo carioca Ronaldo Rogério de Freitas Mourão em seu livro *Astronomia do Macunaíma*.

Mourão (1984)⁵⁹ debruçou suas pesquisas sobre o folclore ameríndio e a configuração do espaço celeste na rapsódia marioandradiana, uma vez que

Chamou-lhe a atenção o fato de os índios considerarem que todo herói, ao morrer, ‘vira estrela no céu’, o que sucede em vários personagens em *Macunaíma*, inclusive a que dá título à obra. A correlação existente entre as lendas indígenas e alguns aspectos da observação astronômica primitiva serve de ponto de partida do livro [...] Cabe aqui ressaltar que nossos índios acreditavam na existência de vários céus 9no que se aproximavam singularmente da concepção de Ptolomeu aproveitada por Dante na *Divina Comédia*, imaginando que todos os astros situassem a distâncias diferentes, o que explicaria a diferença no brilho, pois deveriam achar que as estrelas tivessem a mesma intensidade luminosa. E Vênus, como para todos os povos primitivos, também lhes deveria parecer uma estrela, ou melhor, duas estrelas, uma vespertina e outra matutina (FERNANDO PY *apud* MOURÃO, 1984, p. 14-15).

Outro trabalho relevante sobre o espaço celeste em *Macunaíma* são os quatro ensaios de Oscar D’Ambrosio (1994) contidos no livro *Mitos e símbolos em Macunaíma*. Dentre os ensaios, um chama atenção por abordar a “Divindade dos símbolos celestes: a estrela, a lua, o arco-íris e a borboleta” e retomar alguns pontos já discutidos por Mourão (1984).

Na rapsódia de Mário de Andrade, Ci e Macunaíma transforma-se em estrelas após a morte. Isto se insere nas diversas crenças populares que retorçam a tradição de que as pessoas de destaque na terra se tornam estrelas no céu [...] Em suma, a estrela está estritamente ligada ao céu e evoca os mistérios do sono e da noite, mas, simultaneamente, simboliza o resplandecer pessoal de cada indivíduo. A partir da consciência do próprio papel no universo, a pessoa poderia acompanhar os ritmos cósmicos e se harmonizar com eles em um contínuo processo de formação de si mesmo e do mundo, conjugando os quatro elementos da natureza em ações que os combinem e articulem de maneira equilibrada (D’AMBROSIO, 1994, p. 47 e 49).

Apesar de o referido autor destacar a transformação de Ci e Macunaíma, sabemos que outros personagens da narrativa também aparecem/convertem-se em estrela e/ou corpos celestes, como podemos observar no catálogo astronômico a seguir.

⁵⁹ Fundador do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), na cidade do Rio de Janeiro, pesquisador e sócio titular do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IGHB). Ainda, no observatório Nacional, realizou descobertas de vários asteroides.

Parte 1		
CAPÍTULO	ESTRELAS/CONSTELAÇÕES/CORPOS CELESTES QUE APARECEM NO ENREDO	Página(s)
I	Papaceia (Estrela Vésper) ⁶⁰	17
III	Vei (a Sol)	31
VIII	Caiuanogue (Estrela da manhã ou o planeta Vênus) ⁶¹	87
X	Pai Mutum, Pauí-Pódole (Cruzeiro do Sul)	115-116
Parte 2		
CAPÍTULO	PERSONAGENS QUE TRANSFORMAM-SE EM ESTRELA(S) OU CORPO(S) CELESTE(S)	Página(s)
O símbolo (→) significa: “Converte-se em”		
III	Ci, Mãe do Mato → Beta do Centauro	35
IV	Cabeça de boiúna Capei → Lua	43
XIII	Suzi → Zelação (Estrela cadente)	157
XV	Iriqui e as seis araras canindés → Setestrela	183
XVII	Macunaíma → Ursa Maior	210

Tabela 10: Catálogo astronômico de *Macunaíma*

Conforme a Parte 1 do catálogo astronômico, quatro personagens originários do espaço celeste aparecem no romance, todavia, não sofrem nenhuma transformação,

⁶⁰ Segundo Cascudo (1988, p. 789), a Papaceia refere-se a Vênus “Vésper, à tarde, boieira, papa-ceia. Matutina, estrela da manhã [...] Papaceia, por coincidir com a hora da ceia de outrora. São denominações portuguesas”. E Vênus é o planeta mais brilhante “às vezes com magnitude -4 (o valor exato varia, dependendo da distância que Vênus está da Terra no momento e sua direção em relação ao sol)” (MARAN, 2011, p. 21).

⁶¹ Conforme Manfio (1988, p. 443) – Dossier da Obra: Memória, presente na Edição Crítica de *Macunaíma*.

permanecem até o desfecho com a mesma figuração e característica. Já os personagens da Parte 2, assim como Macunaíma, migram do espaço terrestre para o celeste e sofrem transformação nesse deslocamento interestelar.

A primeira personagem que realiza uma transgressão interestelar (Terra – Céu) é Ci, Mãe do Mato, que na rapsódia é uma icamiaba que pertence à condição das mulheres “originárias, do começo do mundo, como Sofará e Iriqui [...] Ci, como o *i* gutural que os jesuítas representavam por *y*, aparece em vários nomes como Jaci (a lua), Coraci (o sol)” (PROENÇA, 1978, p. 136-137).

Ainda sobre Ci, Cascudo (1988, p. 228) relata que esta simboliza a

Mãe. Forma antiga. Hoje, em todo o Amazonas, usa-se mais correntemente Mai ou Manha. Ci, todavia, além de ser conservado em muitas terminações, como Iaci, Coraci, é ainda usado em muitos lugares sempre que se refere a alguma das mães, que, conforme a crença indígena, foi a origem e hoje preside ao destino das coisas que dela se originaram. O indígena não concebe nada do existe sem mãe [...] A mãe, pois, é sempre necessária para que haja vida. Por força disso tudo, mãe é a ci. Como verdadeira mãe, que é, não abandona os seres que lhe devem a vida, vigia-lhes o desenvolvimento, guia-os e protege-os para que consigam o próprio destino, acompanhando-os e protegendo-os da nascença até a morte. A criação é, pois, devida à fecundidade das mães das coisas, animadas e inanimadas, ou melhor, das coisas, porque, para o indígena que acredita na ci, não há coisas animadas e inanimadas: todas as coisas têm alma.

A icamiaba Ci, companheira de Macunaíma, ao deixar a Terra “toda enfeitada de luz”, transforma-se na Beta do Centauro⁶². A constelação de *Centaurus* (Centauro), localizada no hemisfério sul, é bastante extensa e na mitologia grega representa *Chiron*⁶³; além disso, tem uma configuração celeste que frequentemente é figurada por um Centauro (metade homem, metade cavalo) como podemos observar mais detalhadamente em sua carta constelar.

⁶² “Na realidade, a estrela Beta do Centauro, segundo a mitologia taulipangue, é Cunauá, espécie de planta trepadeira ou cipó que brilha como uma estrela” (MOURÃO, 1984, p. 57).

⁶³ “Contrariamente aos outros Centauros, conhecidos como monstruosos e brutais, *Chiron* era muito sábio, disciplinado e benevolente. Foi o responsável pelos ensinamentos de humanos como Jasão e Hércules. Certa vez, Hércules feriu-o, o que provocou grande sofrimento em Chiron, vítima da sua própria imortalidade. Então ele mesmo suplicou aos deuses que acabassem com tal sofrimento. Zeus permitiu que ele morresse e colocou-o entre as estrelas. Numa lenda inspirada na sua representação celeste é imaginado a matar o Lobo (constelação de Lupus), para oferecê-lo em sacrifício aos deuses no Altar (constelação de Ara). Esta enorme constelação inclui a Via Láctea, próxima de cruzeiro do Sul”

(Fonte: <http://www.explicatorium.com/constelacao/centauro.html>. Acesso em: 15/02/2016)

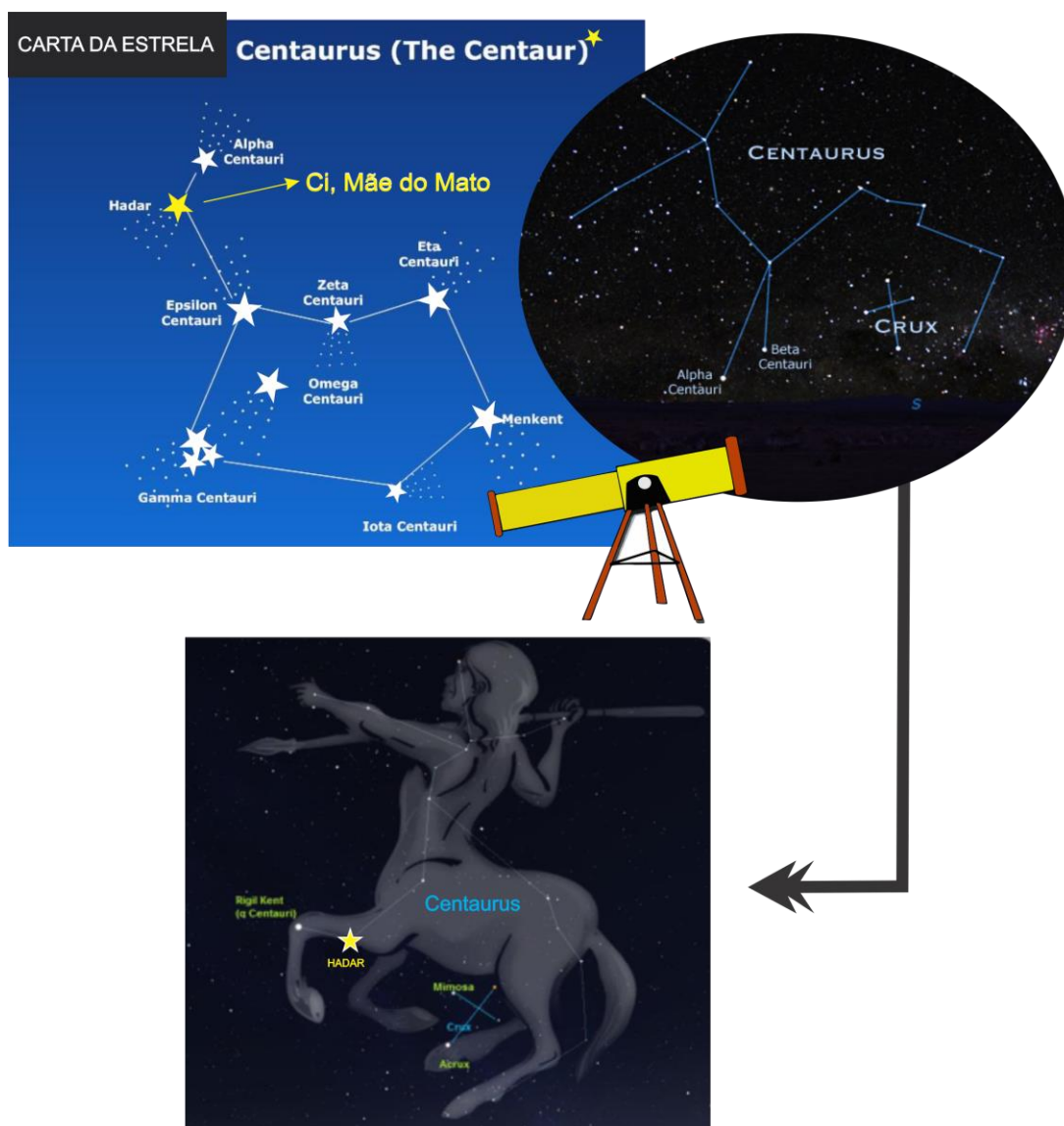


Ilustração 13: Ci, Mãe do Mato, vira estrela⁶⁴

É interessante a menção que a obra faz à luminosidade que Ci passa a ter, agora como Beta do Centauro (também conhecida como *Hadar* ou *Agena*), pois esta é a “segunda estrela mais brilhante da constelação de Centauro e a décima mais brilhante do céu. Está localizada a 525 anos-luz da Terra”⁶⁵. Ainda merece relevo o comportamento aguerrido de Ci, principalmente no relato da prolongada luta que esta cunhã trava com Macunaíma (ANDRADE, 1980, p. 19). A postura impetuosa da amazona, que comandava

⁶⁴ Ilustrações produzidas/adaptadas a partir dos sites: <http://www.space.com/22961-hadar.html> e Centauros: <http://olhando-para-o-ceu.blogspot.com.br/2012/10/achado-planeta-extrasolar-mais-proximo.html> (Acesso em: 02/02/2016)

⁶⁵ Informações extraídas do site: <http://ufologiagja.blogspot.com.br/2014/05/hadar.html> (Acesso em: 02/02/2016)

as “mulheres sozinhas” nas praias da lagoa Espelho da Lua, é inteirada em sua representação constelar ao ser figurada como uma das estrelas que compõem a constelação *Centaurus*.

Consoante Chevalier, no *Dicionário de Símbolos*, os centauros

[...] simbolizam a concupiscência carnal, com todas as suas brutais violências, e que torna o homem semelhante às bestas quando não é equilibrada pela força espiritual. São a espantosa imagem da dupla natureza do homem – uma, bestial, e a outra, divina [...] São a antítese do cavaleiro que amansa e domina as forças elementares, ao passo que os Centauros, à exceção de um Quirão e de seus irmãos, são dominados pelos instintos selvagens descontrolados. Também se fez do Centauro a imagem do inconsciente, de um inconsciente que se assenhora da pessoa, livra-a dos seus impulsos e abole a luta interior (CHEVALIER, 2015, p. 219)

Além da descrição da valentia de Ci, outras características que também a aproxima dos centauros é seu perfil descomedido, impetuoso, evidenciado na relação animalesca que esta mantém com Macunaíma. O herói e amada viviam entre brigas sangrentas, fúria, gozo, safanões, num “deboche de ardor prodigioso” e “gargalhadas estorcegando de cócegas” (ANDRADE, 1980, p. 20-21).

Outra personagem que se converte em corpo celeste é Suzi. Transforma-se na Zelação (meteoro), ou seja, “Nome que os sertanejos dão as estrelas cadentes” (PROENÇA, 1978, p. 308). Segundo Proença

A fuga de Suzi para o céu faz lembrar a carruagem do Pequeno Polegar, puxada por seis ratinhos, e, também, a da Gata Borralheira. Ela vira zelação ou alma penada, a estrela que pula. Pereira Costa diz que, ao correr uma estrela no espaço, o povo pensa que é um espírito errante, pagando os seus pecados antes de entrar no paraíso [...] Neste capítulo [XIII], como em outros lugares, Mário de Andrade aproveitou versos populares no correr da frase, como aquele ‘paca tatu cotia não’ que está em *Os nossos Brinquedos*, de Alexina Magalhães Pinto, brinquedo infantil que consiste em repetir muitas vezes sem errar, ‘paca tatu cutia não’.

Pa-pa... ta-ta

Trecho do estribilho de uma ‘embolada’ nordestina posta em voga há muitos anos no Rio por um conjunto musical, Turunas da Mauricéia:

Espingarda pá, pá, pá
Faca de ponta, tá-tá-tá-tá.

(PROENÇA, 1978, p. 198).

Também é válido destacar a transmutação de Suzi em meteoro. Pois, consoante os estudos de Stephen P. Maran, no livro *Astronomia para leigos*, “Um meteoro é um lampejo de luz produzido quando um objeto pequeno e sólido de ocorrência natural (um meteoróide) entra na atmosfera da Terra vindo do espaço; as pessoas muitas vezes chamam os meteoros de ‘estrelas cadentes’” (MARAN, 2011, p. 57). Ainda sobre os meteoros o autor acrescenta:

Normalmente, apenas alguns meteoros por hora são visíveis – um tanto mais depois de meia-noite do que antes (para observadores no Hemisfério Norte), e um tanto mais no outono do que na primavera. Entretanto, em certas ocasiões todos os anos, você pode ver 10, 20, ou até 50 ou mais meteoros por hora no céu escuro sem lua, longe das luzes da cidade. Esse evento é uma *chuva de meteoros*, quando a Terra passa por um grande anel de bilhões de meteoróides que seguem a órbita do cometa que os derramou (MARAN, 2011, p. 61).

A “passagem” de Suzi na rapsódia é também “meteórica”. Entretanto, a efemeridade de sua participação – no triângulo amoroso que mantém com Macunaíma e Jiguê – deve ser relativizada, pois sua história intitula e ocupa um capítulo inteiro, até o momento em que é relatada sua partida para o céu “virada na estrela que pula. É uma zelação” (ANDRADE, 1980, p. 98).

A terceira personagem que migra interespacialmente é Iriqui, juntamente com seis araras canindés, formando o Setestrela, ou seja, as Plêiades⁶⁶. E sobre esse episódio Proença (1978, p. 216) faz o seguinte destaque: “Iriqui vai para o céu: Daina chega ao céu e acha ovos de arara. Come-os. Pede água às sete-estrelas. (B. Rodrigues, *Paranduba*, p. 222). Os sete filhos de um casal, os quais não recebiam comida suficiente, resolvem ir para o céu e ser estrelas, são o Setestrela”.

Chevalier (2015, p. 723) define as Plêiades como uma “Pequena constelação composta por sete estrelas, das quais a principal é Alcione (3ª grandeza), cujo nome significa a paz, e que diversos astrólogos antigos e modernos consideravam como o Sol central de nossa galáxia”. Tal constelação pode ser visualizada na imagem seguinte:

⁶⁶ “As Plêiades são a principal prova do conhecimento astronômico dos índios, pois era graças a elas que se marcava não somente o começo do ano como também o início das estações” (MOURÃO, 1984, p. 34).



Imagem 1: Plêiades: transmutação de Iriqui e as seis araras canindés⁶⁷

A personagem Iriqui, uma das companheiras de Jiguê, que aparece pela primeira vez no Capítulo II, é descrita como uma cunhã que

[...] trazia sempre um ratão vivo escondido na maçaroca dos cabelos e faceirava muito. Pintava a cara com araraúba e jenipapo e todas as manhãs passava coquinho de açaí nos beijos que ficavam totalmente roxos. Depois esfregava limão-de-caiena por cima e os beijos viravam totalmente encarnados. Então Iriqui se envolvia num manto de algodão listrado com preto de acariúba e verde de tatajuba e aromava os cabelos com essência de umiri, era linda (ANDRADE, 1980, p. 13)

⁶⁷ Imagem extraída de: <http://www.asmaravilhasdoceuestrelado.com.br/2013/09/as-pleiades-mitologia-e-historia.html>. (Acesso em: 11/01/2016)

Tal personagem, no capítulo seguinte, é deixada por Macunaíma e os manos “sentada nas raízes duma samaúma” (ANDRADE, 1980, p. 19). Sendo assim, não participa da jornada em direção a São Paulo e só reaparece no Capítulo XV, quando o herói, Maanape e Jiguê estão regressando para o Uraricoera; estes entram num mato não identificado e resgatam Iriqui que “esperava se enfeitando e coçando mucuim assentada nas raízes de samaúma” (ANDRADE, 1980, p. 110). Todavia, Iriqui, profundamente entristecida por ser trocada por uma princesa e não poder mais “brincar” com Macunaíma, “chamou seis araras canindés e subiu com elas pro céu, chorando luz virada numa estrela. As canindés amarelinhas também viraram estrelas. É o Setestrelô” (ANDRADE, 1980, p. 115).

A partir da imagem 1, que mostra a configuração das Plêiades e com base nas descrições da rapsódia, podemos verificar que o elo estabelecido pelas personagens supramencionadas no espaço terrestre – pois as araras canindés arribam alentando o plangor de Iriqui – também se perpetua e é refletida na figuração celeste. Possivelmente Iriqui seria a estrela Alcione, uma vez que conduz o chamamento das araras para o acalento no espaço constelar.

Outra personagem que migra do espaço terrestre para o espaço celeste é a Boiúna Capei, especificamente sua cabeça, que após ser decepada por Macunaíma, sobe para o céu com a ajuda de iandu caranguejeira.

A iandu principiou fazendo fio no chão. Com o primeiro ventinho que brisou por ali o fio leviano se ergueu no céu. Então a aranha tatamanha subiu por ele e da ponta lá em riba derramou um bocado da geada. E enquanto a iandu caranguejeira fazia mais fio de lá pra riba, o de baixo branqueava todo a cabeça gritou:

— Adeus, meu povo, que eu vou pro céu!

E lá foi comendo fio sobessubindo pro campo vasto do céu. Os manos abriram a porta e espiaram. Capei sempre subindo.

— Você vai mesmo pro céu, cabeça?

— Uum, ela fez não podendo mais abrir a boca.

Quando foi ali pela hora antes da madrugada a boiúna Capei chegou no céu. Estava gorducha de tanto fio comido e muito pálida do esforço. Todo o suor dela caía sobre a Terra em gotinhas de orvalho novo. Por causa do fio geado é que Capei é tão fria. Dantes Capei foi a boina mas agora é a cabeça da Lua lá no campo vasto do céu. Desde essa feita as caranguejeiras preferem fazer fio de noite. (ANDRADE, 1980, p. 27).

A narração do içar da cabeça de Capei em direção ao céu, a história do fiar noturno das caranguejeiras e a explicação para a origem da Lua – bem como suas características e extensão –, é extremamente intrigante na rapsódia. Segundo estudos astronômicos:

A Lua tem 3476 quilômetros de diâmetro, um pouco mais do que $\frac{1}{4}$ do diâmetro da Terra. A Lua não tem atmosfera significativa, apenas trações de átomos de hidrogênio, hélio, neônio e argônio, junto com outros gases em ainda menor quantidade. Ela é feita de rochas sólidas. Sua massa é apenas $\frac{1}{81}$ da massa da Terra, e sua densidade é cerca de 3,3 vezes a densidade da água, que é notavelmente menor do que a densidade da Terra (5,5 vezes da densidade da água (MARAN, 2011, p. 87)

Enquanto há teorizações sobre a origem da Lua, definindo-a como o satélite da Terra formado por rochas e vales, crateras e planícies de lava seca⁶⁸, o narrador-violeiro de *Macunaíma* explica a figuração que a cabeça-Lua adquire no espaço celeste como resultado do rolamento e deformações provocadas pela ligeireza empregada ao perseguir o herói; seu formato arredondado e “gorducho” como consequência dos fios comidos na subida em direção ao espaço celeste (ANDRADE, 1980, p. 25); suas “manchas escuras na cara” provocadas pela “porção de munhecaços” que Macunaíma dispara quando Capei-Lua não permite que ele more em sua maloca por causa do “fedor antigo do herói” (ANDRADE, 1980, p. 132).

Além de a narrativa explicar a(s) transformação(ões) sofrida(s) por vários personagens, também elucida a origem⁶⁹ dos corpos celestes e as transgressões que não ficam restritas ao espaço terrestre. Ainda evidencia as diversas rupturas espaciais e temporais existentes na obra, uma vez que Macunaíma precede o surgimento da Lua e de diversos corpos celestes e nesse trânsito lampeiro encontra com vários personagens em tempos históricos diferentes, como vimos no primeiro capítulo, na ilustração 1.

O último personagem que se converte em constelação é Macunaíma, como podemos constatar no Capítulo XVII e também no Epílogo da rapsódia. O herói tapanhuma decide ascender para o espaço celeste a fim de viver “do brilho inútil das estrelas” (ANDRADE, 1980, p. 131).

De acordo com a rapsódia, antes de “virar” a Ursa Maior, Macunaíma vive errante e deprimido após perder uma perna e a muiraquitã na briga com a Uiara. Não vendo mais

⁶⁸ (MARAN, 2011, p. 87).

⁶⁹ A origem do guaraná (Capítulo III); A invenção do jogo do truco (Capítulo V), dentre outras.

graça na Terra, o herói decide morar no céu junto de sua “Ci-marvada”, contudo, antes disso, inicia uma penosa jornada até conseguir “pouso certo” no espaço celeste, como pode ser constatado na ilustração seguinte.

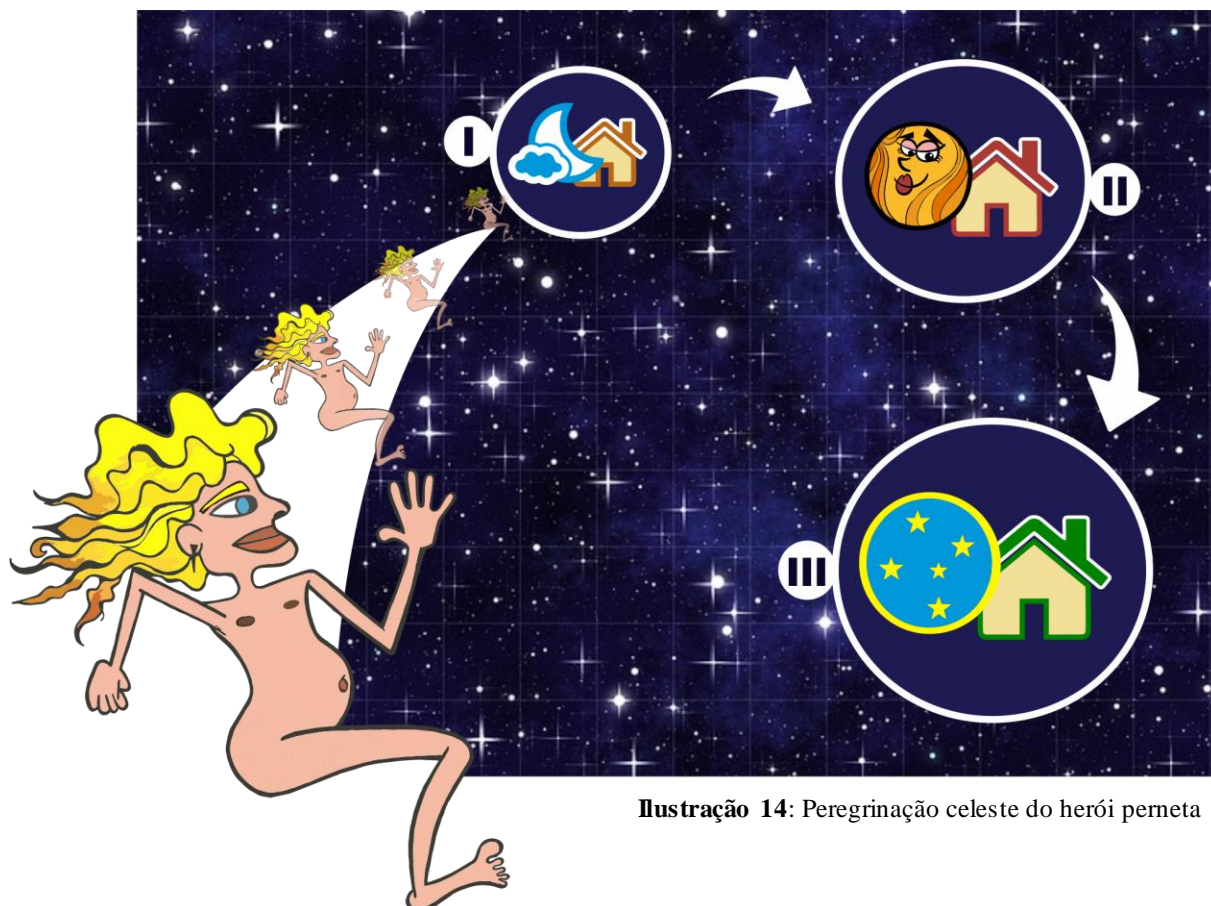


Ilustração 14: Peregrinação celeste do herói permeta

Na peregrinação, de trajeto quase incalculável, que Macunaíma faz até conseguir ser acolhido no céu, inicialmente vai à casa de Capei-Lua e é enjeitado pela madrinha devido ao seu fedor, depois “bate” na casa de Cauianogue (estrela-da-manhã, Vênus), todavia, também é rechaçado por seu cheiro desagradável. Ademais, vai à casa de Pauí-Pódole, o Pai do Mutum, que em comiseração ao herói realiza uma feitiçaria: “Agarrou três pauzinhos jogou pro alto fez encruzilhada e virou Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa Maior” (ANDRADE, 1980, p. 133).

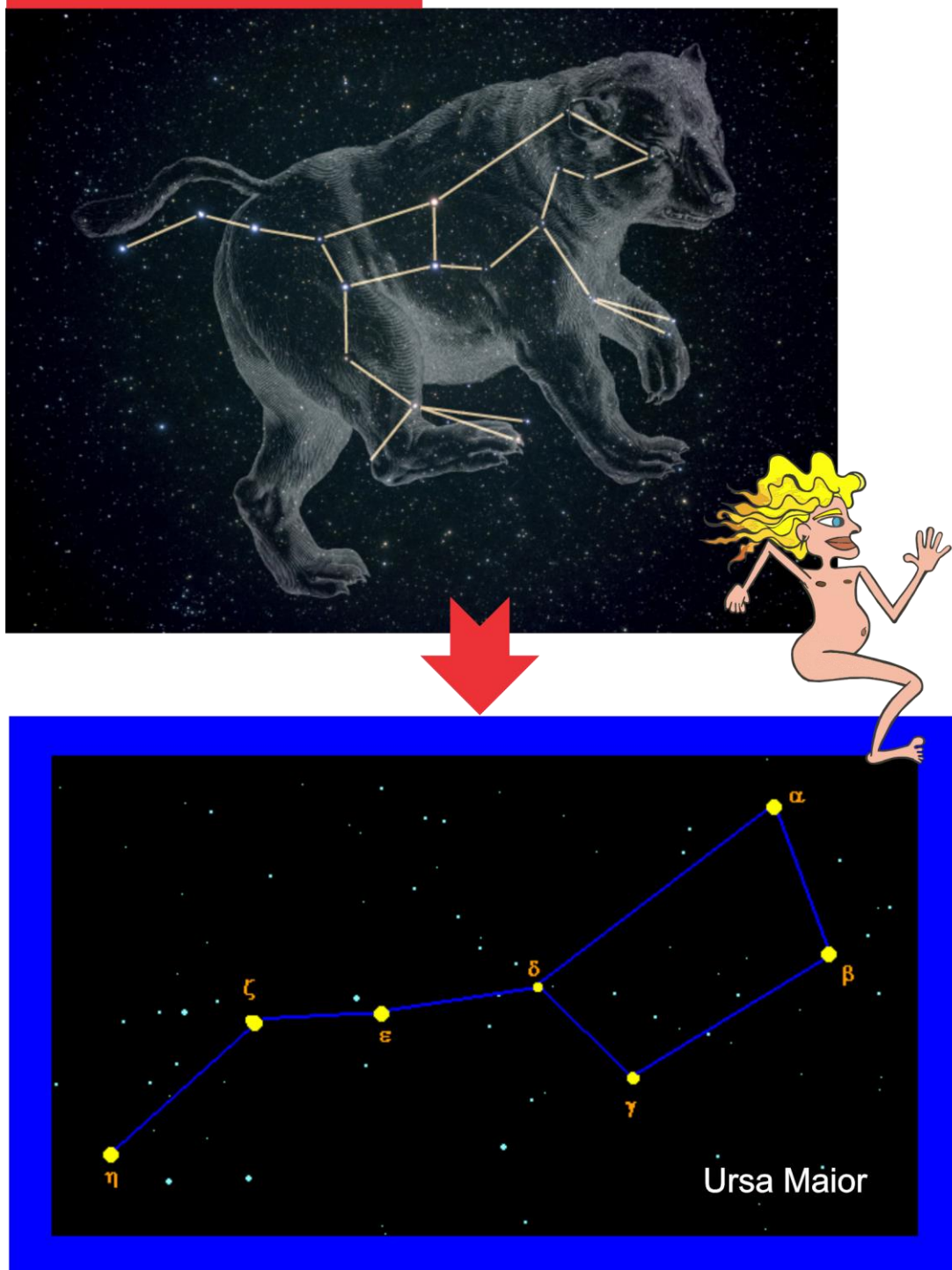
Por fim, o herói consegue um lugar no espaço celeste, transformado na *Ursa Major*, que, conforme o Núcleo de Astronomia⁷⁰ (Centro de Ciência Viva do Algarve), é

⁷⁰ Núcleo de Astronomia – Centro de Ciência Viva do Algarve:

Uma das 48 constelações de Ptolomeu. É uma das constelações mais conhecidas, tendo sido mencionada por poetas como Homero, Spenser, Shakespeare, Tennyson e Bertrand Cantat. O finlandês conto épico Kalevala menciona-a, e Van Gogh pintou-a de cabeça para baixo. Ursa Maior é uma grande constelação, a terceira maior. É mais conhecida pelo "Arado", certamente o asterismo mais famoso do céu. A constelação oferece um grande número de objetos, alguns bem conhecidos, outros nem tanto, e uma estrela que há uns anos esteve nas notícias por ter pelo menos um planeta "temperado" à volta dela. As estrelas são razoavelmente brilhantes e muito dispersas. Embora a constelação seja muito maior do que costumamos ver, ela estende-se mais para Sul, com xi Ursae Majoris (Alpha Australis), perto de Leão e Caranguejo. A constelação em si não tem nenhuma forma memorável; apenas alguns conseguem descobrir mesmo a ursa. Sendo assim, apenas a forma do "Arado" é mais conhecido. As estrelas que o formam são 7, e seguem o alfabeto grego, o que faz com que sejam fáceis de memorizar. Além de alpha Ursae Majoris, do arado fazem parte beta, gamma, delta, epsilon, zeta e eta. Este asterismo particular tem também uma grande história, visto em muitas culturas como uma carroça. As sete estrelas não se estão a mover na mesma direção, e ao fim de muito tempo, o asterismo irá desaparecer. Na realidade, foi há "apenas" 50 mil anos que se discerniu um bonito arado.

É pertinente destacarmos a multiplicidade de figurações que o autor de *Macunaíma* faz para representar ser herói protagonista. Num instante a personagem aparece como preto retinto, noutra momento verte-se em branco de olhos azuis. Além dessa aleatoriedade de trajetos e rupturas interespaciais e temporais, sofre várias metamorfoses até figurar no campo celeste como Ursa Maior. Tal perfil constelar pode ver visualizado na carta ilustrativa seguinte.

CARTA DA ESTRELA

Ilustração 15: Macunaíma -Ursa Maior⁷¹

⁷¹ Imagens adaptadas de: <http://historikaos.blogspot.com.br/2011/12/escorpiao-e-ursa-maior.html>. (Acesso em: 15/02/2016).

Ao visualizarmos a nova constelação que surge na rapsódia, findando o ciclo de transgressões interespaciais, merece relevo a reflexão sobre a escolha da constelação que represente no céu as feições de Macunaíma na Terra.

Em uma carta endereçada a Manuel Bandeira⁷², Mário de Andrade explicita a escolha da constelação da Ursa Maior para representar Macunaíma no espaço celeste.

Recebo agorinha e secundo logo a carta de você. Em geral é isso mesmo. A constelação da Ursa Maior se refere, diz um professor *deutsch*, ao saci, por causa da perna só que ele tem. Acho muito bem escolhida, pelo contrário. E se vê de todo o nosso céu, não se vê? Eu a enxerguei do Amazonas a São Paulo [...] Aqui um detalhe importantíssimo que creio passou inteiramente virgem de você: a criança está caracterizada *justamente porque inda* não é homem brasileiro. Fiz questão de mostrar e acentuar que Macunaíma como brasileiro que *é não tem caráter*. Isso eu falava no prefácio da segunda versão e mostrei pra você aqui. Ponha reparo: Macunaíma ora é corajoso, ora covarde. Nada sistematizado em psicologia individual ou étnica” (31 de outubro de 1927, p. 359). MA

De acordo com a rapsódia, Macunaíma, na condição de “herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúde” se aborrece de tudo, vai embora e “banza solitário no campo vasto do céu” (ANDRADE, 1980, p. 133). Entretanto, mesmo no céu, continua estrela errante e distante de sua amada.

Segundo Maran (2011, p. 23) os astrônomos chamam as estrelas de “estrelas fixas” para distingui-las de “planetas errantes”, contudo

[...] as estrelas também estão em constante movimento real e aparente. O céu inteiro gira acima de nossas cabeças porque a Terra gira. As estrelas nascem e se põem, como o Sol e a Lua, mas elas continuam com a mesma forma. As estrelas que compõem a Ursa Maior não vão para o Cão Menor ou para Aquário. Constelações diferentes nascem em horários diferentes e em datas diferentes e são visíveis de locais diferentes por todo o mundo. Na verdade, as estrelas da Ursa Maior (e de todas as outras constelações) se movem umas em relação às outras e em velocidades de tirar o fôlego, medidas em centenas ou milhares de metros por segundo. Mas essas estrelas estão tão longes que os cientistas precisam de medidas precisas ao longo de intervalos consideráveis de tempo para detectar seu movimento pelo céu. Então, daqui a 20 mil anos, as estrelas da Ursa Maior vão formar um padrão diferente no céu. Talvez até se pareçam com um grande urso.

⁷² Carta que Manuel Bandeira escreve para Mário de Andrade em 31 de outubro de 1927: “Em tempo: achei mal escolhida a constelação do herói, tinha que ser constelação austral” (MORAES, 2001, p. 358).

Sendo assim, apesar de apresentarem um posicionamento/configuração localizável no campo celeste, as estrelas continuam em movimento. E, na rapsódia, Macunaíma-Ursa Maior, na posição de herói constelar, ao transmigrar do espaço terrestre para o celeste, continua se movimentando, todavia, em proporção e velocidade cada vez mais célere. Porém, permanece distante de sua amada, enquanto localiza-se no hemisfério norte celeste, Ci-Beta do Centauro, ocupa o hemisfério sul celeste e ambos banzam solitários no vasto campo do céu.

3.2 Rota topográfica do herói: Trajetos lineares *versus* Trajetos transgredidos

No tópico anterior, vimos o inventário topográfico da rapsódia marioandradiana, enumerando de forma tipológica os espaços principais da obra. Já no capítulo introdutório, ficaram evidentes, através do levantamento dos espaços transgredidos, os locais que o herói percorre e rompe com as convenções espaciais e, conseqüentemente, temporais. Entretanto, em sua jornada, apesar de recorrentemente realizar um trajeto não linear, é interessante atentar para os instantes em que esses eventos de roturas espaciais não ocorrem, ou seja, os trajetos que o herói realiza de forma linear.

Capítulo	TRAJETOS LINEARES (Enumeração dos <i>microespaços</i> percorridos) <small>* Lugares de identificação dúbia</small>	Página(s)	Ocorrência(s)
I	1º PASSEIO DE MACUNAÍMA COM SOFARÁ 1. mocambo nativo (Roraima, RR) 2. mato * 3. pé de aninga na beira do rio* 4. praia * 5. derrame do morro * 6. serapilheira * 7. mocambo nativo (RR)	14	4
	2º PASSEIO DE MACUNAÍMA COM SOFARÁ 1. mocambo nativo (RR) 2. mato * 3. serapilheira * 4. bebedouro da anta * 5. mocambo nativo (RR)	15	
	3º PASSEIO DE MACUNAÍMA COM SOFARÁ 1. mocambo nativo (RR) 2. mato * 3. mocambo nativo (RR)	16	
	4º MACUNAÍMA LEVA UMA SURRA DE JIGUÊ E FOGE 1. mocambo nativo (RR) 2. capoeira * 3. mocambo nativo (RR)	17	
II	1º MACUNAÍMA SAI COM OS IRMÃOS PARA CAÇAR TIMBÓ 1. mocambo nativo (RR) 2. rio entre as mamoranas copadas * 3. mocambo nativo (RR)	21-22	2
	2º MACUNAÍMA FOGE DO CURRUPIRA 1. grelo do tucunzeiro * 2. caatinga * 3. bredos * 4. mocambo nativo (RR)	23-25	

III	<p>1º MACUNAÍMA JORNADEIA COM OS IRMÃOS APÓS A MORTE DA MÃE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pai da Tocandeira (região onde a mãe do herói foi enterrada) * 2. Lagoa Espelho da Lua (próxima ao rio Nhamundá – banha os Estados do Amazonas e Pará) * 	27-32	1
IV	<p>1º MACUNAÍMA JORNADEIA COM OS IRMÃOS APÓS CI, MÃE DO MATO TRANSFORMAR-SE EM ESTRELA</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mato-Virgem: Roraima (RR) 2. Matos (RR) 	40	1
V	<p>1º MACUNAÍMA DEIXA SUA CONSCIÊNCIA NA ILHA DE MARAPATÁ E, LOGO APÓS, RUMA PARA SÃO PAULO COM JIGUÊ E MAANAPE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Roraima (RR) 2. Foz do rio Negro (AM) 3. Ilha de Marapatá (Manaus, AM) 4. Rio Araguaia (GO) 5. Rio Tietê (SP) 6. São Paulo (SP) 	49-51	3
	<p>2º MACUNAÍMA VAI À CASA DE PIAIMÃ</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pensão (SP) 2. Casa do gigante (Rua Maranhão-Pacaembu – SP) 3. Pensão (SP) 	54-58	
	<p>3º MACUNAÍMA, DEPOIS DE RESSUSCITADO POR MAANAPE, DECIDE MATAR PIAIMÃ COM UMA GARRUCHA</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pensão (SP) 2. Casa dos ingleses (?) – Possivelmente em São Paulo 3. Pensão (SP) 	58-59	
VI	<p>1º MACUNAÍMA, DISFARÇADO DE FRANCESA, VAI NOVAMENTE À CASA DE PIAIMÃ</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pensão (SP) 2. Casa do gigante (Rua Maranhão, Pacaembu, SP). 	65	1

VII	<p>2º MACUNAÍMA SAI DE SÃO PAULO E VAI ATÉ O RIO DE JANEIRO PARA SE VINGAR DE PIAIMÃ ATRAVÉS DE UMA MACUMBA NO ZUNGU DE TIA CIATA</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. São Paulo (SP) 2. zungu da tia Ciata – Bairro do Mangue (RJ) 	75	1
VIII	<p>1º MACUNAÍMA PASSEIA NA JANGADA DE VEI PELO RIO DE JANEIRO E DEPOIS REGRESSA À PENSÃO</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rio de Janeiro (RJ) 2. Pensão (SP) 	88-93	1
IX	<p>EM SÃO PAULO, MACUNAÍMA-IMPERADOR ESCREVE UMA CARTA ÀS ICAMIABAS</p> <p>Não há nenhuma menção a trajetos, mas possivelmente o herói escreve esta carta na pensão (SP).</p>	97-109	1
X	<p>1º MACUNAÍMA DECIDE PASSEAR PELA CIDADE NO DIA DA FLOR</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pensão (SP) 2. Rua Direita (SP) <p>Manhã</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pensão (SP) 2. Bairro da Moca (SP) <p>Tarde</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Coração de Jesus (possivelmente o Santuário do Sagrado Coração de Jesus – Campos Elíseos-SP): ao Meio dia 2. Avenida Rangel Pestana – SP: às dezessete horas <p>Noite</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rua Quinze (possivelmente rua Quinze de novembro, na Sé-SP) 2. Ipiranga (distrito da zona sudeste - SP) 3. Parque (possivelmente é o “Parque da Independência” - SP) 	113-11	4

XI	<p>1º MACUNAÍMA ACORDA COM VONTADE DE CONTAR MAIS CASOS PARA O POVO</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pensão (SP) 2. Bosque da Saúde (provavelmente o distrito da zona centro-sul da cidade de São Paulo) 3. Feira do Arouche (SP) 4. Pensão (SP) 	123-125	2
	<p>2º MACUNAÍMA SAI COM OS MANOS EM BUSCA DE RASTRO FRESCO DE TAPIR</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pensão (SP) 2. Bolsa de Mercadorias (SP) 3. Rua Líbero (provavelmente a Rua Líbero Badaró, localizada no distrito da Sé, centro da cidade de São Paulo) 4. Casa do gigante Piaimã (Rua Maranhão, Pacaembu, SP). 	125-129	
XII	<p>1º MACUNAÍMA MELHORA DO SARAMPÃO E VAI A CASA DO GIGANTE PIAIMÃ</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pensão (SP) 2. Casa do gigante Piaimã (Rua Maranhão, Pacaembu, SP) 3. Pensão (SP) 4. Leprosário Guapira (possivelmente o Hospital São Luís Gonzaga, na região de Guapira – atual bairro do Jaçanã, São Paulo) 5. Pensão (SP) 	141-142	3
	<p>2º MACUNAÍMA ESPERA SUA NOMEAÇÃO NO GOVERNO PORQUE INTENTA VIAJAR PARA EUROPA COM OS MANOS</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pensão (SP) 2. Cantareira (possivelmente a Serra da Cantareira, localizada ao norte da cidade de São Paulo) 3. Pensão (SP) 	142-144	
	<p>3º NOVO PASSEIO DO HERÓI</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pensão (SP) 2. Praça Antônio Prado (possivelmente o antigo Largo do Rosário, cuja localização é no distrito da Sé, na área central da cidade de São Paulo). 	145-146	

XVII	-----
EPÍLOGO	-----
(ANDRADE, 2008, p. 13-214)	

Tabela 11: Catálogo dos trajetos lineares

A catalogação detalhada dos trajetos lineares presentes no romance é imprescindível para comprovar a alternância de percursos empreendidos pelo protagonista. Além disso, podemos visualizar com mais clareza os lugares percorridos pelo herói e fazermos uma análise comparativa dos momentos em que ocorre transgressão espacial e dos momentos onde não há transgressão espacial.

A tabela seguinte sintetiza essa contraposição de trajetos lineares *versus* trajetos transgredidos.

C	TL	T T
I	4	3
II	2	1
III	1	1
IV	1	1
V	3	
VI	1	1
VII	1	
VIII	1	1
IX	1	
X	4	1
XI	2	1
XII	3	1
XIII	2	
XIV	1	
XV	1	1
XVI	1	1
XVII		1
Epílogo		

LEGENDA

	Capítulo
	Trajetos Lineares
	Trajetos Transgredidos
	Nenhuma Ocorrência

Gráfico 2: Quadro comparativo – Trajetos Lineares x Trajetos Transgredidos

No quadro comparativo, podemos observar a quantidade de ocorrências de cada tipo de trajeto em cada capítulo. Ainda há momentos em que nenhum dos dois tipos de trajetos se realizam. Mas falta compreender/explanar a(s) motivação(ões) que leva(m) o protagonista tapanhuma a realizar com frequência deslocamentos de rupturas espaciais.

3.3 Transgressões espaço-temporais: motivações e explicações

Em sua jornada não linear, Macunaíma realiza a maior de todas as suas “escapulidas”: foge da velha Ceíuci – capítulo XI – e a partir de tal perseguição constata-se o momento de maior representatividade do espaço (terrestre) no que diz respeito à transgressão, uma vez que nessa fuga o herói se desloca, provavelmente, por trinta lugares, regiões do território nacional e países fronteiriços.

No referido capítulo, o herói acorda resfriado após a noite em que este se despede do Pauí-Pódole, o Pai do Mutum. O tapanhuma sente-se envaidecido com o êxito do discurso de véspera e espera uma quinzena para retomar a “contação” de casos. Certa manhã, Macunaíma desperta mais disposto e convida os manos para caçar. Logo que chega ao Bosque da Saúde⁷³, atea fogo no lugar e espreita, na expectativa de acossar um viado mateiro. Como não havia nenhum, o herói caça apenas dois ratos chamuscados. Após comer os ratos, Macunaíma regressa à pensão sem comunicar aos manos.

Ao chegar à pensão, Macunaíma reúne a vizinhança e afirma ter conseguido caçar dois viados mateiros na feira do Arouche. Todavia, quando os irmãos regressam, a multidão desconfiada indaga Jiguê e Maanape e ambos descobrem que tudo não passou de mentira do herói.

No dia subsequente, o tapanhuma se lembra de vingar-se dos manos e decide armar uma cilada. Afirmado ter achado rastro fresco de tapir, engana novamente Maanape e Jiguê e convida-os para caçar o animal na frente da Bolsa de Mercadorias. As horas passam e os manos, cansados do insucesso, encolerizam-se quando o herói alega não haver mais nenhum rastro de tapir. A população, também enraivecida, se volta contra Maanape e Jiguê pelo fato de Macunaíma ter perturbado o horário de trabalho no centro de São Paulo.

⁷³ Possivelmente **Saúde** é um distrito da zona centro-sul da cidade de São Paulo, incluído na área da subprefeitura da Vila Mariana. Tal é atendido pela Linha 1 (Azul) do Metrô de São Paulo, contando com duas estações: Praça da Árvore, Saúde.

(Fonte: <https://www.google.com.br/maps/search/Distrito+de+Sa%C3%BAde+SP/@-23.6180066,-46.6363455,15z/data=!3m1!4b1>). Acesso: 10/02/2016.

Os policiais decidem prender o herói, porém, enquanto se instala um “furdunço temível”, ele consegue fugir, pega um bonde e vai ao encontro de Venceslau Pietro Pietra.

O gigante Piaimã, recuperando-se da coça que levou na macumba, goza a “frescata” na porta da rua em companhia de sua esposa, a velha Ceiuci, as duas filhas e a criadagem. A caminho da residência do gigante, Macunaíma encontra-se com o Chuvisco e faz uma aposta com o “curumi”. O herói assevera que consegue assustar o gigante, mas perde o desafio; então, ao regressar para a pensão, tenciona fazer uma pescaria. Como não tinha nenhum utensílio de pesca, o herói volta para casa e conversa com Maanape, pois vira um inglês com um anzol. Sem demora, os dois arquitetam uma forma de se apoderarem do engodo e uma nova transgressão espacial ocorre: Macunaíma transforma-se numa piranha feroz, pula na lagoa, arranca o anzol do inglês e ruma celeremente até um lugar chamado Poço do Umbu.

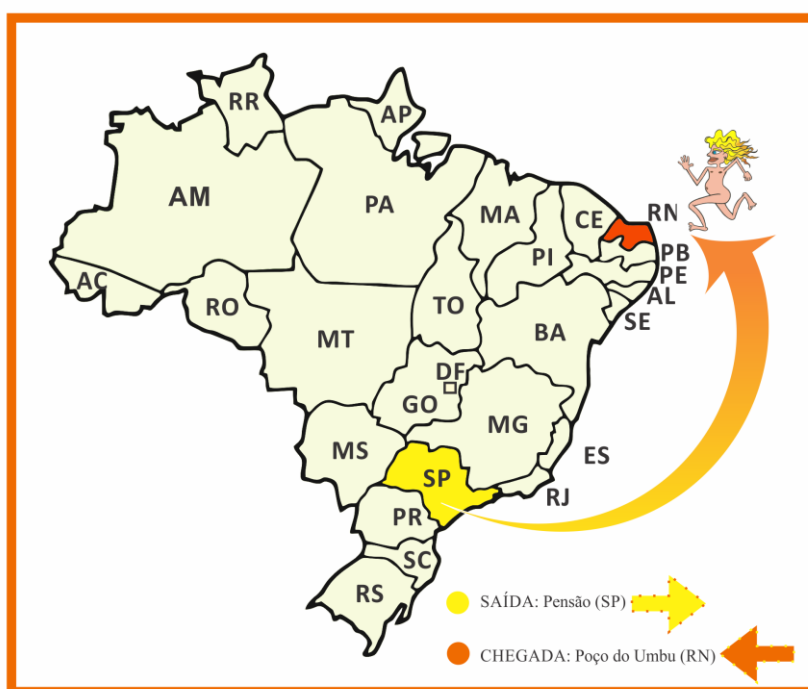


Ilustração 16: Fuga de Macunaíma após roubar o anzol do inglês

Segundo Proença (1978, p. 186), o “[...] Poço do Umbu, para onde vai o herói, quando rouba o anzol do inglês, é local do Rio Grande do Norte, onde há letreiros encarnados sobre as pedras [...] Foi Rénan que, a pedido de Ladislau Neto, examinou cópias de inscrições petrográficas brasileiras, dando-lhes origem fênica”.

Na manhã decorrente, Macunaíma diz aos manos que vai pescar peixões no igarapé Tietê, no entanto, Maanape adverte o herói, prevenindo o mesmo do risco de ele se deparar com a velha Ceiuci e ela querer devorá-lo. O tapanhuma ignora o conselho do irmão mais velho e parte rumo à pesca. Ao ver a sombra do herói refletida na água, Ceiuci ambiciona fisgá-lo com uma tarrafa, todavia, como o herói estava em cima de um mutá, a velha não logra êxito. A caapora envia maribondos e Macunaíma os mata com um molho de pataqueira. A caapora insiste e agora envia formigas novatas que ferroam o herói e ele cai na água. Enfim, Ceiuci consegue tarrafeá-lo, envolve-o nas malhas e regressa à moradia com a caça.

Macunaíma interpela a filha de Ceiuci, “moça mui bondosa”, para que lhe forneça uma guarida. Então, a moça o leva para o quarto, os dois “brincam” e quando a caapora apercebe a ausência do herói, enfurecida, vai em direção ao quarto da filha jurando expulsá-la de casa, caso esta não abra a porta e entregue o tapanhuma refugiado. Amedrontada, a “bondosa” pede ao herói que contente a fúria da “gulosa”. A filha da caapora voraz abre a janela e propõe ao herói três adivinhas, ele erra todas, mas a moça o ajuda a decifrar a última. Em seguida, concede a liberdade e ordena que ele fuja a cavalo.

Os episódios subsequentes do capítulo narram o prolongado itinerário da fuga do herói que se desloca, provavelmente, por trinta lugares, regiões do território nacional e países fronteiriços.

Tal “escapulida”, conta com a ajuda da filha de Ceiuci, que teme ser expulsa, mas orienta o herói em sua “chispada”.

Agora fuja sem escarcéu, serei expulsa, voarei pro céu. Na esquina você encontra uns cavalos. Tome o castanho-escuro que pisa no mole e no duro [...] Macunaíma agradeceu e pulou pela janela. Na esquina estavam dois cavalos, um castanho-escuro e o outro cardão-pedrês. ‘Cavalo cardão-pedrês pra carreira Deus o fez’ Macunaíma murmurou. Pulou nesse e abriu na galopada. Caminhou caminhou caminhou e já perto de Manaus ia correndo quando o cavalo deu uma topada que arrancou chão (ANDRADE, 1980, p. 84).

Extenso percurso que evidencia o ápice da ruptura da linearidade espacial, como podemos, supostamente, visualizar na ilustração a seguir:



Ilustração 17: Macunaíma foge da velha Ceiciu

Ocorre o que Lopez (1988) denomina de “espaço desgeograficado”. Segundo autora, o espaço nesse romance “[...] obedece somente à lógica da verossimilhança [...] Essa aceleração do ritmo organiza a fusão do espaço, ‘desgeograficado’ ao tempo sem cronologia no périplo de Macunaíma, principalmente nas correrias panorâmicas de fuga [do herói]” (LOPEZ, 1988, p. 276, *grifo nosso*).

A autora acrescenta que esse “[...] aglomerar, ou a corrida sem pausas, põem *Macunaíma* fora de um tempo mensurável, ao mesmo tempo que alargam a dimensão temporal, sublinhando a atualidade para o homem de hoje, cindido anti-herói” (p. 276, grifo da autora).

Essa característica de ágil deslocção e transgressão espacial realizada por personagens é algo bastante recorrente na literatura. Dentre as personagens que apresentam essa peculiaridade de viajar mundo afora e percorrer grandes trajetos em poucos instantes, destacamos quatro exemplos: Chicó, Cancão de Fogo, Pedro Malasartes e Kiriku.

Na peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (2005 [1927]), a personagem Chicó tem o hábito de contar histórias, peripécias e façanhas por ele vividas. João Grilo, companheiro de sina e aventura, sempre interpela o amigo para que explique o sucedido, todavia, Chicó continuamente responde não saber como tal feito ocorreu. Certo ensejo, Chicó conta a João Grilo sua jornada com o cavalo bento:

[...] Uma vez corremos atrás de uma garrota, das seis da manhã até as seis da tarde, sem parar nem um momento, eu e o cavalo, ele a pé. Fui derrubar a novilha já de noite, mas quando acabei o serviço e enchocalhei a rês, olhei ao redor, e não conhecia o lugar em que estávamos. Tomei uma vereda que havia assim e saí tangendo o boi...

JOÃO GRILO

O boi? Não era uma garrota?

CHICÓ

Uma garrota e um boi.

JOÃO GRILO

E você corria atrás dos dois de uma vez?

CHICÓ

irritado

Corria, é proibido?

JOÃO GRILO

Não, mas eu me admiro é eles correrem tanto tempo juntos, sem se apartarem. Como foi isso?

CHICÓ

Não sei, só sei que foi assim. Saí tangendo os bois e de repente avistei uma cidade. Você sabe que eu comecei a correr da ribeira do Taperoá, na Paraíba. Pois bem, na entrada da rua perguntei a um homem onde estava e ele me disse que era Propriá, de Sergipe.

(SUASSUNA, 2005 [1927], p. 19-20).

Outro estradeiro conhecido por suas artimanhas e travessuras é Cancão de Fogo, afamado por suas céleres andanças, como veremos no trecho abaixo:

Um dia Cancão de Fogo
Consultou ao companheiro
Dizendo: — Somos felizes
Temos bastante dinheiro
Já temos mais de três mil
Vamos ao Rio de Janeiro

[...]

Passaram por Pernambuco
Entraram pela Bahia
Dez, doze, quatorze léguas
Tiravam êles por dia
Vendo a hora e o instante
Que uma onça os comia

Já no Estado do Rio
Um dia deram uma errada
Dormiram numa fazenda
Saíram de madrugada
Deixaram o caminho certo
Saíram por outra estrada.

E andaram todo o dia
Não viram uma só morada
Tinha saído do rancho
A uma da madrugada
Água achavam, que bebiam
Porém o que comer, nada.

(BARROS, p. 18-19).

Já Pedro Malasartes⁷⁴, personagem tradicionalmente conhecido nos contos populares, é esperto, cheio de astúcia e artimanha, além disso, vagamundeia num átimo pelo mundo:

Cansado de vagar pelo mundo, Malasartes resolveu dar um passeio ao céu, onde chegou com três dias de viagem. Bateu no portão do paraíso e esperou. Pouco depois ouviu a voz de São Pedro:

- Quem é?
- Sou eu.
- Eu quem?
- Pedro Malasartes.
- Que vem você fazer aqui no céu?
- Vim dar um passeiozinho. Quero ver essas belezas aí de dentro.
- Não pode ser, moço. No céu não entra ninguém vivo.
- Tenha piedade, São Pedro, só quero dar uma espiadinha...
- Nada, não é possível!
- Ora, abra, São Pedro, abra por favor... é só um instante... Deixe-me ao menos botar a cabeça aí dentro...

E tanto pediu e rogou, que São Pedro, já abalado, ou caceteado, entreabriu-lhe a porta para que espiasse.

Malasartes deitou-se, mais que depressa, de barriga para baixo, com os pés voltados para a porta, e foi-se deslizando para dentro do céu.

Já a lenda africana do pequeno Kiriku⁷⁵ (ou Kirikou) narra a história deste recém-nascido que sabe falar, andar e correr ligeiramente. A pequena criança é o herói de sua aldeia que vive sob ameaça da feiticeira Karabá. Diferentemente de Macunaíma, Kiriku é um guerreiro corajoso e inteligente que lutava em prol do seu povo e procurava enfrentar todos os problemas e conflitos.

Com base nas referências acima, percebe-se certa semelhança entre o herói tapanhuma e os protagonistas supramencionados. Todavia, em *Macunaíma*, há uma constante transgressão espacial. Enquanto os outros personagens apresentam instantes de infração ao se deslocarem, na obra marioandriana essa violação é frequente.

Segundo Proença (1978), essa fuga do herói tapanhuma montando vários cavalos:

⁷⁴ Conto de aventura: Pedro Malasartes, p. 2

(Fonte: <http://www.botucatu.sp.gov.br/eventos/2007/conthistorias/bauhistorias/Pedro%20Malasartes.pdf> Acesso em: 10/02/2016).

⁷⁵ Informações extraídas do site: <http://www.pordentrodafrica.com/cultura/kiriku-a-lenda-do-bebe-guerreiro-que-salvou-a-aldeia-da-feiticeira> (Acesso em: 12/02/2016). Tal lenda virou filme “Kiriku e a feiticeira”, um longa-metragem de animação franco-belga dirigido por Michel Ocelot.

[...] foi colhida em Gustavo Barroso no *Ao Som da Viola*. Há uma lenda em que um rapaz rouba uma filha do diabo que estava presa em uma torre. Vem a perseguição. O rapaz primeiramente monta um cavalo castanho escuro, e o diabo monta um gazeo-sarará. Sucedem-se os provérbios referentes a cada cavalo que vai sendo montado por Satanás; alazão, bebe em branco, cardão rodado, cardão pedrez, melado caxito. O diabo não alcança o rapaz porque este monta um ‘castanho escuro que pisa no mole e no duro’ (PROENÇA, 1978, p. 184-185).

No que se refere à geografia desse itinerário realizado Macunaíma, o referido autor ainda acrescenta que:

Aratanha, município de Pacatuba; Serrote-do-Cabelo-não-tem, Ribeira do rio Apodi; Pedra-Lavrada, saindo de Manguape para Macamarte; letreiro no teto de uma gruta na barra do rio Poti; Pajeú, perto do rio São Francisco; Inhamum, Apertados, duas léguas da fazenda Carrapateira, são locais referidos no trabalho de Alencar Araripe, *Cidades*. ‘Desde a primeira edição de Macunaíma que vem Jajéu. Não existe essa designação no citado trabalho. Deve ser Pajéu, erro de imprensa, como alguns outros’ (PROENÇA, 1978, p. 186).

Sendo assim, vemos que esse excesso de ocorrências de violação espacial pode decorrer de três motivações principais: devido às perseguições sofridas pelo protagonista, pela interferência da voz narrativa e/ou em virtude da proposta estética modernista adotada por Mário de Andrade, como veremos nas explanações a seguir.

3.3.1 Perseguições sofridas pelo protagonista

Macunaíma, desde os primeiros episódios da narrativa, é, de alguma forma, perseguido por diversos personagens do enredo. Não entraremos no mérito das causas e/ou motivações para tais acossamentos, que certamente são várias e também distintas. Ainda assim, merece destaque ressaltar que a grande maioria das fugas, senão a totalidade, ocorrem devido à constância de eventos em que os personagens correm no encalço do herói.

A tabela⁷⁶ abaixo visa enumerar, contextualizar e descrever, de forma breve, as possíveis perseguições sofridas por Macunaíma, bem como seus respectivos “perseguidores”:

LEGENDA				
CA	= Capítulo		Página(s) =	PG
PP	= Personagem(ns) que persegue(m) Macunaíma		Total de ocorrências do capítulo =	TC
DP	= Descrição do instante de perseguição			
CA	PP	DP	PG	TC
I	Jiguê	O irmão do herói desconfia dos passeios do mano com sua mulher Sofará e resolve segui-los.	12	1
II	Curupira	O curumim é abandonado pela mãe no Cafundó do Judas, em seguida anda por vários dias até topar com o Curupira que moqueia carne. Enquanto o herói pede informações para regressar ao mucambo, o Curupira ensina o caminho com o intuito esperá-lo na estrada e comer a carne do herói.	15-16	2
	viada parida (mãe do herói)	Depois de brincar logo cedo com Iriqui, Macunaíma sai para dar uma voltinha e topa com sua mãe que ele acredita ser uma viada parida.	17	
III	Vei, a Sol	Vei, no enalço de Macunaíma, guasca o herói e seus irmãos durante as andanças.	19	1
IV	cabeça de Capei	Macunaíma se depara com uma índia vertida em cascata. Naipi conta que Capei a transformara, em seguida o herói assevera matar a boiuna. O mosto aparece, tem sua cabeça cortada pelo tapanhuma e este foge do enalço da cabeça.	25	2
	séquito sarapintado de jandaias e araras vermelhas	Ainda em busca da muiraquitã e entristecido pela ausência de sua amada, Macunaíma continua a caminhar recebendo homenagens e sendo seguido por vários pássaros. Esse cortejo só deixou o herói quando este chegou a São Paulo às margens do rio Tietê.	27 31	

⁷⁶ Convencionamos a legenda no cabeçalho introdutório da tabela para melhor entendimento e visualização da mesma.

VI	Piaimã	Macunaíma vestido de francesa resolve ir até a casa de Venceslau Pietro Pietra a fim de enganar o gigante e reaver a muiraquitã.	40	2
	Xaréu, a jaguara do gigante Piaimã	Macunaíma descobre que Piaimã quer “brincar” com ele e foge. Na fuga topa com Xaréu e o cachorro acossa o herói em disparada.	41	
XI	Multidão zangada	Após enganar seus irmãos o herói atrapalha vários trabalhadores no centro de São Paulo.	78-79	2
	Velha Ceiuci	Macunaíma resolve pescar peixões no igarapé Tietê e é fígado por Cieuci. Na tentativa de fugir da casa da caapora o herói inicia extensa empreitada.	84-86	
XIV	Carrapatos	Após experimentar força, o herói é impedido de andar por causa do acossamento dos carrapatos.	99	2
	Emeron-Pódole, o Pai do Sono	O Pai do sono vem em direção do herói, mas Macunaíma consegue cochilar antes de sua chegada.	99-100	
XV	Bando de araras vermelhas e jandaias	Ao regressar para sua querência, Macunaíma depara-se novamente com esse cortejo sarapintado	108	1
XVI	Sombra de Jiguê	Após Jiguê engolir o dente envenenado de sucuri, a peçonha virou uma ferida leprosa, “comeu” Jiguê só restando sua sombra. Esta passara a perseguir o herói, disfarçando-se de alimento.	121	1

(ANDRADE, 1980, p. 12-121)

Tabela 12: Personagens que perseguem o herói

Das perseguições apresentadas na tabela, nenhuma chega ao nível da explicitada no capítulo XI. Nos demais capítulos, vimos que pode ter ocorrido até mais de um momento de perseguição. Ainda assim, o acossamento da velha Ceiuci revela/ressalta o ponto culminante da categoria em estudo, também, evidencia a hegemonia do espaço em detrimento do tempo.

As perseguições sofridas pelo protagonista não explicam satisfatoriamente as motivações para os constantes deslocamentos de transgressão espacial, somente constataam a recorrência da categoria analítica. O quadro anterior apenas enumera os instantes de perseguição, bem como aponta as personagens que correm no encalço do herói. Outros fatores de maior relevo podem acrescer e elucidar tal recorrência, como veremos adiante.

3.3.2 Interferências da voz narrativa: narrador violeiro

Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, tem sua chave no Epílogo, afirma Lopez (1988, p. 266). Em sua edição crítica sobre a obra marioandradiana, a autora relata que é no desfecho do romance que se desvela com mais perspicuidade a narração do cantador popular.

De acordo com Benjamin (1985), apesar de estarmos familiarizados com o nome, o narrador é alguém longínquo e a tendência é que cresça esse afastamento entre nós e ele. Além disso, segundo o mesmo, “[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1985, p. 197).

A faculdade de narrar é a capacidade de fluência e permuta de experiências, estas são transmitidas pelas pessoas e acabam sendo a matriz a que os narradores recorrem. A figura do narrador é delimitada pelo autor supracitado, como pertencente a dois grupos: camponês sedentário e o marinheiro comerciante:

Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores [...] o mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para a casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIN, 1985, p. 199).

Na narrativa de Mário de Andrade, vimos que *Macunaíma* percorre inúmeras regiões, migrando pelo espaço a partir de ligeiros trajetos, em uma mescla com a voz narrativa do romance. Ao mesmo tempo em que o herói vai zarpando por lugares, também segue narrando vários “causos e contações”.

Sobre a arte de contar histórias, Benjamin (1985) ressalta que:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 1985, p. 205).

Na obra *marioandradiana*, é evidente o desejo de “contar mais casos pro povo” (ANDRADE, 1980, p. 75). O herói, através da voz narrativa, também não tem interesse em contar os fatos conforme o ocorrido:

Macunaíma parou assim os olhos nela [patroa] e secundou:

— Eu menti.

[...]

Mas pra que você mentiu, herói!

— Não foi por querer não... quis contar o que tinha sucedido pra gente e quando reparei estava mentindo.

(ANDRADE, 1980, p. 75, *acréscimo nosso*).

Para Benjamin (1985, p. 205), a narrativa literária não tem interesse em difundir “[...] o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”.

O autor acrescenta que o narrador é aquele cujas raízes vêm do povo, sobretudo nas camadas artesanais e ele “[...] pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer)” (BENJAMIN, 1985, p. 221).

Em *Macunaíma*, percebe-se uma cadeia narrativa composta por três vozes — Macunaíma, papagaio, violeiro —, e é perceptível a intromissão do narrador-cantador durante todo o enredo. Conforme Lopez (1988, p. 266), tal rapsódia é “[...] Gravada com fidelidade na voz do aruaí, a história de Macunaíma só existe efetivamente quando transmitida a aquele que se encarrega de fazer dela palavra viva na escrita — o rapsodo brasileiro, narrador culto e, por artifício, cantador popular”.

Quando Macunaíma se desloca pelos vários lugares do território brasileiro, ele vai:

[...] acolhendo e deslocando a ‘fala’ de todas as regiões do Brasil, de todos os segmentos da sociedade, plasmando um discurso de narrador que se funda em dialogar de pontos de vista diversos, estilos vários, justapostos confirmando ou em clara oposição recorta-se a coerência brasileira e contemporânea (LOPEZ, 1988, p. 269).

Sobre esse “falar” do brasileiro, Proença (1978) salienta que a linguagem empregada em *Macunaíma* abrange o vocabulário regional dos mais variados pontos do Brasil. Além disso, afirma que:

[...] é freqüente e intencional o uso de frases feitas e provérbios, recurso que dá uma força extraordinária ao estilo. Compreende-se por que é assim. As frases feitas e provérbios são propriedade coletiva. Andam de boca em boca, as palavras vão sendo suprimidas ou substituídas, alteradas em sua ordem, acrescentadas, rimadas, até chegarem a essa perfeição sem arestas, verdadeiros seixos rolando na corrente do tempo, que consegue o máximo de impersonalidade das palavras em favor da frase (PROENÇA, 1978, p. 59).

Sendo assim, o “fazer rapsódico” demarca um espaço brasileiro que se estende por vários lugares, rompendo os limites regionais, além de aglomerar os inúmeros “falares” a partir de uma “embolada nordestina” (LOPEZ, 1988, p. 276).

As ilustrações contidas em nosso estudo visaram, hipoteticamente, representar esses lugares percorridos pelo herói. Todavia, dentre tais lugares, constatamos vários instantes em que há uma indefinição ou até invenção de localidades. Pois, conforme Welck e Warren (1976, p. 28), o “[...] tempo e o espaço num romance não são o tempo e o espaço reais. Até mesmo o mais aparentemente realista dos romances – por exemplo, as próprias «talhas de vida» dos naturalistas – não deixa de ser construído de acordo com certas convenções artísticas”. Além disso, Lopez (1988) assevera que:

No romance [Macunaíma] do cantador popular, a liberdade de criação admite o transferir dos feitos de um herói para outro, de episódios de uma narrativa para outra. Agrega também novos dados, acontecimentos do presente, fazendo-os conviver com a matéria antiga das composições, atendendo à dinâmica do que Mário chamou de ‘tradições móveis’ (LOPEZ, 1988, p. 270, acréscimo nosso).

Sobre a relação entre trabalho artístico *versus* realidade, Candido (2008) enfatiza que:

O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese (CANDIDO, 2008, p. 22).

Essa recorrente interferência da voz narrativa em *Macunaíma* legitima a autonomia do texto literário em deformar a realidade.

Candido (2008) assevera que a cerne do trabalho literário não apresenta uma rigorosa convenção com a realidade, pois:

Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal (CANDIDO, 2008, p. 22).

A intromissão do violeiro é bastante marcante no romance, e em vários momentos ele intervém na estrutura do enredo com provérbios e pequenas frases rimadas, como mostram os estudos de Proença (1978):

Sonhei que caiu meu dente | *Isso é morte de parente* (II, 6).
[...]
Quem conta história de dia | *Cria rabo de cotia* (XI, 1).
[...]
Gato miador | *Pouco caçador* (XI, 8).
[...]
Que me diz perdiz! (XI, 25).
[...]
Cavalo gazeo-sarará | *Que nunca prestou nem prestará* (XI, 144).
[...]
Muiraquitá, muiraquitá bela, vejo você mas não vejo ela! (Ep. 1)
[...]
Era uma vez uma vaca amarela, quem falar primeiro come a bosta dela!
(XV, 13).
[...]
Acabou-se a história e morreu a Vitória (Ep. 1).

(PROENÇA, 1978, p. 121-124, *grifos do autor*).

Essa intervenção na estrutura do enredo é extremamente representativa, especialmente no capítulo XI, pois ressalta o instante de fuga do herói e mostra que, concomitantemente, as convenções físicas são desprezadas.

Vemos, no referido capítulo, que o violeiro, ao narrar a “debandada” do herói, constrói versos que são proferidos/cantados pela(o): filha de Ceiuci, herói, voz narrativa, velha Ceiuci (ANDRADE, 1980, p. 84-86).

Após narrar os feitos do herói, é evidenciada a função metalinguística no enredo, uma vez que o narrador faz uma autoexplicitação da obra no epílogo, justificando sua presença que, geralmente, deveria ser legitimada em um prólogo. Assim, o violeiro ruma para a anuência de seu contar. Ele esclarece seus acréscimos e canta/conta o desfecho das personagens.

A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma Imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e os feitos do herói.

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e casos de Macunaíma, herói de nossa gente.

Tem mais não.

(ANDRADE, 1980, p. 135).

Consoante Benjamin (1985, p. 208), a história se finda, pois a “[...] A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural”. Entretanto, o autor ressalta a rememoração dos acontecimentos, pois:

A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador (BENJAMIN, 1985, p. 211).

Vale salientar que tal estruturação narrativa e a “polifonia de falas e dicas mais brasílicas” fazem parte de um projeto modernista, construído por um “[...] exótico paulista, viajador, que sai de casa em casa para ver o Brasil de fora a fora” (LOPEZ, 1988, p. 18).

Segundo Lopez (1988), essa proposta de Mário de Andrade mostra um enredo em que o narrador nos remete à formação de imitação do real transcrito textualmente a partir de uma multiplicidade de perspectivas e registros.

No tangente às características espaciais da obra e às propostas modernistas de Mário de Andrade, é evidente a fala convicta sobre “uma arte nova”, “um espírito novo”, as influências teóricas futuristas, além da dialética de destruição/construção do Modernismo. O mesmo assevera que:

[...] ‘o movimento modernista foi essencialmente destruidor. Até destruidor de nós mesmos, porque o pragmatismo das pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade de criação’. ‘O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, ao meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional’ (TELES *apud* ANDRADE, 2009 [1942], p. 452).

Segundo Souza (1988), a intenção de Mário de Andrade foi de “desregionalizar o mais possível a criação”, como havia afirmado no primeiro prefácio de *Macunaíma*:

Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e a flora geográficas. Assim, desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico (ANDRADE, 2008 [1926], p. 220).

No que se refere ao anseio estético e político e sua relação com a configuração espacial em *Macunaíma*, Daniel Faria⁷⁷ (2006, p. 271-272) argumenta que:

A configuração do espaço narrativo de *Macunaíma*, portanto, obedecia ao projeto de construção de uma imaginação geográfica. E é nesta questão que se vislumbra o alcance político da obra de Mário. A intensa mobilidade de *Macunaíma* pelo espaço narrativo, de acordo com Mário, representava a conquista da totalidade da geografia nacional. Assim, naquela rapsódia, a brasilidade ganhava a dimensão de essência delimitadora das fronteiras do país, garantindo, ao mesmo tempo, sua unidade. Ao que a obra indicava, porém, essa unidade funcionava mais como anseio estético e político, uma vez que a nação se via dilacerada,

⁷⁷ Artigo: *Makunaima e Macunaíma: entre a natureza e a história*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 26, n° 51, p. 263-280, 2006.

entre a civilização e a natureza. Saindo do espaço de indistinção entre os seres e de inexistência do desentendimento político, o herói Macunaíma fazia um percurso rumo à civilização representada como potência do caos, do conflito e da morte.

Em uma das cartas⁷⁸ endereçadas a Câmara Cascudo, Mário de Andrade relata a escritura de *Macunaíma* e faz a seguinte consideração sobre a perspectiva geográfica da obra:

Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abasileirar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotizar pro resto do Brasil. Assim lendas do Norte botei no Sul, misturo palavras gaúchas com modismos nordestinos ponho plantas do Sul no Norte e animais do Norte no Sul etc etc. Enfim é um livro bem tendenciosamente brasileiro (CASCUDO, 2010, p. 123).

Sendo assim, vemos que a obra marioandradiana trabalha amplamente com a geografia e perfaz um “mapeamento” do território brasileiro. As recorrentes andanças do protagonista, de aparente aleatoriedade, fazem parte de uma proposta muito bem delimitada. Enquanto o herói tapanhuma jornada pela geografia nacional e internacional, desrespeita/transgride as leis físicas do espaço e do tempo, subverte o material linguístico, rompe os limites de uma linguagem puramente regionalista, com o intuito de mostrar as contradições e a diversidade cultural brasileira.

⁷⁸ Carta que Mário de Andrade escreve para Câmara Cascudo em 1 de março de 1927 (citar).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados e as discussões aqui apresentadas evidenciaram o estudo da obra marioandradiana *Macunaíma*, mais especificamente os deslocamentos de transgressão espacial e também temporal realizados pelo protagonista.

Com relação aos resultados obtidos a partir do mapeamento dos deslocamentos de transgressão espacial, vimos que o capítulo XI apresenta o clímax da categoria analítica. Tal instante da narrativa distingue-se dos demais capítulos por evidenciar o ápice da violação. O herói tapanhuma rompe com a linearidade espacial e é perceptível a hegemonia do espaço em detrimento do tempo.

Como consequência da análise empreendida no decorrer dessa pesquisa, estabelecemos três motivações principais para essa constante violação: as perseguições sofridas pelo protagonista, a interferência da voz narrativa e/ou a proposta estética modernista.

Por fim, acreditamos que nossa análise pode contribuir para pesquisas posteriores que visem investigar também o tempo, pois, nessa deslocação espacial, *Macunaíma* está em vários momentos históricos. Dentre as personalidades que aparecem no enredo, podemos destacar: **Jayme Ovalle** (1894-1955), compositor, poeta brasileiro, grande conhecedor da música popular; **Blaise Cendrars**, pseudônimo de Frédéric Louis Sauser (1887-1961), romancista e poeta suíço, tendo escritos em língua francesa; **Ascenso Carneiro Gonçalves Ferreira** (1895-1965), poeta brasileiro; **Raul Bopp** (1898-1984), poeta modernista e diplomata brasileiro, que participou da Semana de Arte Moderna; **Hércules Florence** (1804-1879), inventor, desenhista e pioneiro da fotografia franco-brasileira.

Temos ciência das dificuldades encontradas durante a pesquisa e das limitações do presente estudo. Todavia, um intenso trabalho de leitura, pesquisa e reflexão foi feito a fim de que outros pesquisadores também se interessem pelo estudo da configuração espacial na narrativa marioandradiana.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ricardo Ferreira do. *A reinvenção da pátria: a identidade nacional em os Sertões e Macunaíma*. – Ijuí: Editora Unijuí, 2004.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. 17ª ed. São Paulo, Martins, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1980.

_____. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter/* Mário de Andrade. – Ed. crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. – Paris: Association Archeves de La Littérature latino-américaine, dès Caraïbes et africaine du XX^e siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção arquivos; v. 6).

_____. *Amar, verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. *Café*. Mário de Andrade; estabelecimento do texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2008. – (Coleção Tópicos).

BAKHTIN, Mikhail. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BARROS, Leandro Gomes de. *Vida e testamento de Cancão de Fogo*. São Paulo: Editora Luzero Limitada.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*.

BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA Sydney (orgs). *Poéticas do Espaço Literário*. São Carlos: Editora Claraluz, 2009.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço, literatura e cinema / organização de Sidney Barbosa*. São Paulo: Todas as musas, 2014.

_____. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. – Franca, São Paulo, Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. – São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. 1ª ed. – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013. (Estudos; 314).

BUENO, Eduardo. *Náufragos, traficantes e degredados: as primeiras expedições ao Brasil*. – Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro, Editora: Ouro sobre Azul, 2008, p. 13-50.

CAMPOS, Haroldo. *Morfologia do Macunaíma*. 2. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008.

CASCUDO, Luis da Camara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia. Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944/pesquisa documental/iconográfica, estabelecimento de texto e notas (organizador) Marcos Antonio Moraes: ensaio de abertura Anna Maria Cascudo Barreto ; prefácio Diógenes da Cunha Lima; introdução Ives Gandra da Silva Martins*. – 1. ed.- São Paulo: Global, 2010.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números) / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault...[et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva...[et al.]*. 27ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república/ Emília Viotti da Costa*. – 6.ed. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. – (Biblioteca Básica), p. 420-427.

CASTELLO, J. Aderaldo, CANDIDO, Antonio. *Presença da Literatura Brasileira: modernismo*. 9ª edição. São Paulo: DIFEL, 1983.

D'AMBROSIO, Oscar. *Mitos e símbolos em Macunaíma*. 1ª edição (HM). São Paulo: Selinunte Editora, 1994.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. 1ª ed. – São Paulo: Ática, 1985.

EINSTEIN, Albert. *Como vejo o mundo*. Tradução de H.P. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do pensamento modernos).

FARIA, Daniel. *Makunaima e Macunaíma: entre a natureza e a história*. In: Revista Brasileira de História, vol.26, nº 51, 2006, p. 270-272.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Mário de Andrade*. – São Paulo: Globo, 2013.

JAFFE, Noemi. *Macunaíma*. 3ª ed. – São Paulo: Publifolha, 2010. – (Série Folha explica).

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra*. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

_____. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LACEY, Hugh Matthew. *Vida e Obra*. In: *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural*. Tradução de Carlos Lopes de Mattos, Pablo Rubén Mariconda e Luiz João Baraúna. São Paulo. Editora Nova Cultural, 2005.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. – São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LOPES, João José. *Entre o mato virgem e a selva de pedra – análise dos espaços em Macunaíma (1928), de Mário de Andrade*. Dissertação de Mestrado. Viçosa, MG, 2013.

MARAN, Stephen. *Astronomia para leigos*. Tradutor Ricardo Sanovick. – Rio de Janeiro: Alta Books, 2011.

MORAES, Marcos Antonio (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira* / organização, introdução e notas Marcos Antonio Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2. ed.- 2001. – (Coleção Correspondência de Mário de Andrade; 1).

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Astronomia do Macunaíma*. 1ª edição. São Paulo: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1984.

NEWTON, Sir Isaac. *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural*. Tradução de Carlos Lopes de Mattos, Pablo Rubén Mariconda e Luiz João Baraúna. São Paulo. Editora Nova Cultural, 2005 [1685].

POLESE, Edna da Silva. *Movimentos messiânicos na produção ficcional da segunda metade do século XX: a figura do líder* / . – Curitiba, 2010, p. 14-77.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

RAMOS JR., José de Paula. *Leituras de Macunaíma: Primeira Onda (1928-1936)*. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1988.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura* / Luís Alberto Brandão, Silvana Pessôa de Oliveira. – São Paulo: Martins Fontes, 2001. – (Texto e linguagem).

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2. ed.rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 486-490.

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

SOUZA, Eneida Maria de. Macunaíma, filho da luz. In: *Personae: grandes personagens da literatura brasileira* / Lourenço Dantas Mota, Benjamin Abdala Junior organizadores. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001, p. 139-162.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ilustrações de Romero de Andrade Lima – 35ª edição – Rio de Janeiro: Agir, 2005 [1927], p. 15-55.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*; apresentações dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19. ed. revisada e ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 415-454.

VITTE, Carlos Antonio; COUTINHO, Giuliano. Macunaíma: natureza e formação territorial na construção da identidade nacional brasileira. In: *Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação* / organizadores Eduardo Marandola Jr.; Lúcia Helena Batista Gratão. – Londrina: EDUEL, 2010.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. 3ª ed. Publicações Europa-América, 1976.

Banco de teses da CAPES

<http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/>.

Estudo de Antonio Candido sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'assomoir* (1877), de Émile Zola. Fonte: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/41/35>. Acesso em: 15/01/2015).

Pesquisa de localidades (Google Maps).

Fonte: <http://maps.google.com/>

Pesquisa de termos e/ou expressões (Dicionário Eletrônico Michaelis).

Fonte: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>

Pesquisas no Núcleo de Astronomia – Centro de Ciência Viva do Algarve:

(Fonte: http://www.ccvalg.pt/astrologia/constelacoes/ursa_maior.htm). Acesso em: 11/01/2016.

Sobre a localização de Joca Claudino.

Fonte:(<http://www.jocaclaudino.pb.gov.br/index.html>). Acesso em: 19/02/2016.

Sobre a localização e histórico de Cananéia (Portal da Prefeitura Municipal de Cananéia).

Fonte:

http://www.cananeia.sp.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=2 (Acesso em: 15/02/2015).

Sobre o Bacharel de Cananéia (Anais da Biblioteca Nacional).

(Fonte: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_073_1954.pdf). Acesso em: 10/02/2016

Sobre a localização do distrito de Saúde (zona centro-sul da cidade de São Paulo)

(Fonte: <https://www.google.com.br/maps/search/Distrito+de+Sa%C3%BAde+SP/@-23.6180066,-46.6363455,15z/data=!3m1!4b1>). Acesso: 10/02/2016.

Sobre Bom Jesus e os dados extraídos do IBGE:

(Fonte: http://www.ibge.gov.br/home/pesquisa/pesquisa_google.shtm?cx=009791019813784313549%3Aonz63jzsr68&cof=FORID%3A9&ie=ISO-8859-1&q=Bom+Jesus&sa=ok&siteurl=www.ibge.gov.br%2F&ref). Acesso em: 01/02/2016.

Sobre lugares homônimos:

(Fonte: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2014/04/uma-em-cada-11-cidades-do-pais-tem-uma-homonima.html>). Acesso em: 05/01/2016.

Sobre a Ilha da Maré na Bahia :

(Fonte: http://www.visiteabahia.com.br/visite/atracoes/belezasnaturais/leia_ilhas.php?id=18). Acesso em: 12/01/2016.

Sobre os centauros:

(Fonte: <http://www.explicatorium.com/constelacao/centauro.html>). Acesso em: 15/02/2016; (Fonte: <http://olhando-para-o-ceu.blogspot.com.br/2012/10/achado-planeta-extrasolar-mais-proximo.html>). Acesso em: 02/02/2016.

Sobre a constelação de centauros:

(Fonte: <http://www.space.com/22961-hadar.html>). Acesso em: 02/02/2016.

Sobre a Beta de Centauro:

(Fonte: <http://ufologia.gja.blogspot.com.br/2014/05/hadar.html>). Acesso em: 02/02/2016.

Sobre Imagem das Plêiades:

(Fonte: <http://www.asmaravilhasdocelestrelado.com.br/2013/09/as-pleiades-mitologia-e-historia.html>). Acesso em: 11/01/2016.

Sobre a constelação da Ursa Maior:

(Fonte: <http://historikaos.blogspot.com.br/2011/12/escorpiao-e-ursa-maior.html>). Acesso em: 15/02/2016).

Sobre o conto de aventura de Pedro Malasartes:

(Fonte: <http://www.botucatu.sp.gov.br/eventos/2007/conthistorias/bauhistorias/Pedro%20Malasartes.pdf> Acesso em: 10/02/2016).

Sobre Kiriku:

(Fonte: <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/kiriku-a-lenda-do-bebe-guerreiro-que-salvou-a-aldeia-da-feiticeira> (Acesso em: 12/02/2016).