

SÉRGIO AFONSO GONÇALVES ALVES

**FIOS DA MEMÓRIA, JOGO TEXTUAL
E FICCIONAL DE HAROLDO MARANHÃO**

Belo Horizonte

2006

SÉRGIO AFONSO GONÇALVES ALVES

**FIOS DA MEMÓRIA, JOGO TEXTUAL
E FICCIONAL DE HAROLDO MARANHÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Letras – Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Haydée Ribeiro Coelho

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

2006

BELO HORIZONTE, _____ DE FEVEREIRO DE 2006. Tese avaliada pela banca
examinadora, constituída pelos seguintes professores/as:

Profª Drª Haydée Ribeiro Coelho – FALE/UFMG
Orientadora

Profª Drª Maria do Carmo Lanna Figueiredo – PUC-MG
Titular

Profº Drº Luís Cláudio Vieira de Oliveira – FUMEC
Titular

Profª Drª Marli de Oliveira Fantini Scarpelli – FALE/UFMG
Titular

Profº Drº Reinaldo Martiniano Marques – FALE/UFMG
Titular

Profª Drª Magda Velloso Fernandes de Tolentino – UFSJ
Suplente

Profª Drª Dilma Castelo Branco Diniz – FALE/UFMG
Suplente

DEDICATÓRIA

Aos meus pais,
Terezinha (in
memorian) e
Fenelon e aos
meus filhos
Edgar e Bárbara.

AGRADECIMENTOS

À Professora Haydée Ribeiro Coelho, pela orientação, sabedoria e paciência na elaboração deste trabalho.

Aos amigos Yurgel e Geórgia, pelo apoio incondicional nos momentos mais difíceis.

Aos meus amigos e colegas do Curso de Doutorado, pelos momentos de ricas e agradáveis discussões teóricas e pelos estudos.

À Rosângela Costa Bernardino, bibliotecária da FALE/UFMG, que, por sua dedicação profissional, ajudou na execução deste trabalho.

Ao Colegiado de Letras da UFPa/Castanhal, pela liberação para a conclusão desta Tese.

Aos professores do Curso de Doutorado em Literatura Comparada, pelo conhecimento transmitido e pelo incentivo.

Ao Edgar Alves, pela companhia e paciência em todas as viagens.

À Bárbara Alves, pela longa e, também, paciente espera.

RESUMO

O objetivo deste trabalho consiste em realizar um estudo de parte da obra de Haroldo Maranhão. Concentra-se na abordagem de *Querido Ivan*, *Senhoras e senhores*, *Memorial do fim* e *O tetraneto Del-Rei*, tendo em vista a tensão entre a escrita ficcional e a biografia, as estratégias de representação do “eu” no espaço ficcional, o relacionamento ou entrelaçamento no texto que se faz de vários outros textos, a discussão da ironia e da paródia nos textos já assinalados do escritor paraense.

Com o desenvolvimento dos três capítulos, pretendo mostrar como ocorre a construção literária de Haroldo Maranhão, a memória e a ficção; a literatura como jogo e hipertexto e como o autor utiliza a paródia e a ironia para produzir uma diferença no estilo literário de um determinado período da literatura brasileira e portuguesa.

A análise dos textos de cunho memorialístico se desenvolve a partir de depoimentos do próprio autor, da abordagem de suas cartas enviadas ao irmão e da análise dos paratextos presentes no livro *Senhoras e senhores*. Para o enfoque do romance *Memorial do fim*, apresento o conceito de jogo com base nos textos críticos de Derrida, Roland Barthes e Davi Arrigucci Júnior, além do conceito de hipertexto, segundo Pierre Lévy. Em relação ao romance *O tetraneto Del-Rei*, toma-se em consideração as noções elaboradas por pesquisadores da paródia e da ironia, como Nancy Maria Mendes, Lélia Parreira Duarte e Linda Hutcheon.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour but de faire une étude d'une partie de l'oeuvre de Haroldo Maranhão. Il focalise *Querido Ivan*, *Senhoras e senhores*, *Memorial do fim* et *O tetraneto Del-Rei*, ayant en vue la tension entre l'écriture de fiction et la biographie, les stratégies de représentation du «moi» dans l'espace de la fiction, le rapport ou le réseau dans un texte fait d'autres plusieurs textes, la discussion de l'ironie et de la parodie dans les textes cités plus haut de l'écrivain du Pará.

En développant trois chapîtres, je prétends montrer comment se produit la construction littéraire de Haroldo Maranhão, la mémoire et la fiction; la littérature en tant que jeu et l'hypertexte, aussi bien comment l'auteur a recours à la parodie et l'ironie pour donner lieu à une différence dans le style littéraire d'une période donnée de la littérature brésilienne et portugaise.

L'étude de ces textes en auteur de mémoires s'établit à partir de sa déclaration même, de l'examen de ses lettres envoyées à son frère et de l'analyse des paratextes présents dans le livre *Senhoras e senhores*. Pour l'analyse du roman *Memorial do fim*, je présente le concept de jeu à partir des études de Jacques Derrida, Roland Barthes et Davi Arrigucci Júnior, en plus du concept d'hypertexte, d'après Pierre Lévy. Pour aborder *O tetraneto Del-Rei*, je prends en considération les notions travaillées par les théoriciens de la parodie et de l'ironie, comme Nancy Maria Mendes, Lélia Pereira Duarte et Linda Hutcheon.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. A MEMÓRIA E SUAS TEIAS.....	24
1.1 Literatura como exercício diário da Escrita.....	25
1.2 As teias da memória.....	38
1.3 Correspondência e ficção em <i>Querido Ivan</i> : aspectos gerais.....	45
1.4 Construção da vida e da morte.....	60
1.5 Fotografia e memória.....	71
1.6 Refletindo sobre a autobiografia: <i>Querido Ivan e Senhoras e senhores</i>	75
1.7 <i>Senhoras e senhores</i> :diário e ficção?.....	83
2. HAROLDO MARANHÃO E A TRADIÇÃO LITERÁRIA.....	104
2.1 O jogo textual.....	105
2.2 Uma letra desequilibra.	111
2.3 A história e o texto.....	118
2.4 A duplicação do nome.....	127
2.5 Jogo e paródia	132
2.6 O jogo da transcontextualização.....	135
2.7 O hipertexto de Haroldo Maranhão	145
2.8 Tradição.....	150
3. IRONIA E HISTÓRIA.....	155
3.1 Pastiche, paródia, sátira e ironia.....	159

3.2 Heroísmo e anti-heroísmo: Jerônimo e Camões.....	171
3.4 Sátira e ironia em <i>O tetranelo Del-Rei</i>	178
3.5 As vozes narrativas.....	182
CONCLUSÃO.....	217
BIBLIOGRAFIA.....	224
BIBLIOGRAFIA DE HAROLDO MARANHÃO.....	224
BIBLIOGRAFIA SOBRE HAROLDO MARANHÃO.....	225
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	226

INTRODUÇÃO

A trajetória literária de Haroldo Maranhão se inicia na década de quarenta, quando, ainda adolescente, assume a função de redator do jornal *Folha do Norte*, de propriedade de seu avô, Paulo Maranhão. Questões políticas explicam a precocidade do futuro escritor: durante quase treze anos, a família Maranhão viveu homiziada no último andar do prédio onde funcionava o jornal, para se proteger de armadilhas vingativas e da fúria dos inimigos políticos do avô e do combativo jornal.

Sem quintal nem jardim, não restava a Haroldo e a seu irmão Ivan alternativa a não ser brincar de jornalista e gráfico entre as escrivatinhas e as máquinas de impressão e olhar o mundo da janela, através da qual avistavam o amplo espaço verde da atual Praça Waldemar Henrique. Algo fora do comum para as duas crianças que amadureceram no contato com situações imprevistas e litígios que envolvem todo processo de edição do periódico.

Haroldo acostumou-se a ver a vida nas páginas do diário, que ele próprio, ainda de calças curtas, ajudava a revisar. Foi através do jornal que aprendeu a ler a cidade de origem portuguesa, com seus tipos humanos e traços característicos, que denunciam um mundo particular, diferente da Belém que derrubou seus muros e optou pelo progresso em detrimento de alguns valores e hábitos locais, como dormir a sesta e sentar-se à porta de casa para uma descontraída conversa com os vizinhos, contar e ouvir histórias nascidas na imaginação popular. Costumes que ditavam o ritmo da cidade, quando batia o mormaço da tarde e demandava amenidades de seus habitantes para receber no rosto o vento que vinha direto da baía de Guajará.

As situações que o adolescente vivia no jornal forçavam-no a uma compreensão rápida dos fatos. Haroldo, então, lia, ouvia e escrevia as mais comuns e as mais estranhas

estórias. Esse período marca definitivamente sua literatura, que recupera, numa linguagem que se aproxima do estilo jornalístico, as narrativas da cidade, tais como buliçosas anedotas, as estórias de fantasmas e assombrações que eram ouvidas, à porta de casa, nas noites sem televisão. A julgar por esse ângulo, podemos dizer que a vida e o jornal representaram para o escritor paraense um ponto luminoso, um olho que tudo vê e denuncia e de onde tudo parte, como se fosse uma fonte, um manancial de onde o autor retira elementos para criar, mais tarde, a sua ficção.

Dentro da hierarquia do jornal, na verdade, não desfrutava de um posto de grande prestígio, mas o jovem jornalista não se sentia atraído pelo poder e sim pelo desafio que a tarefa impunha: quebrar os muros de uma cidade que o desafiava não só por meio de seus atípicos moradores, mas também por seu atraso político e educacional que ainda ensinava literatura em antigos manuais escolares, cujo conteúdo derramava parnasianismo e excluía a produção local de alguns poetas e escritores que andavam quase paralelamente aos movimentos literários do Sul do país.

Os livros de Haroldo Maranhão estudados neste trabalho possuem uma natureza híbrida. Constituídos por várias vozes, tons, estilos e linguagens, surge neles, também, a possibilidade de contar e recontar a História, sob vários pontos de vista, para fugir de idéias consagradas, aniquiladoras da língua plural, o que dá aos seus livros características de combate à uniformidade discursiva.

Dentre outras fontes, os romances *Memorial do fim* e *O tetraneto Del-Rei*, aqui estudados, decorrem, respectivamente, de um trabalho realizado pelo autor, que se debruçou sobre os textos de Machado de Assis e de pesquisa sobre a História do Brasil colonial para atualizar as vozes do autor de *Dom Casmurro* e de alguns autores da literatura brasileira e portuguesa. Elementos de nossa historiografia (ficcional e não-ficcional) estão presentes nesses dois livros que nasceram de um árduo trabalho de

pesquisa. A essa pesquisa-leitura juntou-se a imaginação do autor, engendrando um complexo textual que se aproveita de fragmentos textuais, de nomes e de aspectos da História e da literatura de onde resulta uma escritura que reescreve a tradição, sob ângulos diferentes, resgatando dados do passado e articulando-os em uma outra versão. Sob a pena do escritor paraense, o passado ganha asas, graças a um trabalho que, ao contrário do historiador, não condiciona os fatos a uma verificação prévia para assumir o compromisso com a palavra.

Quanto à recepção crítica de Haroldo Maranhão, chamo a atenção para a crítica acadêmica de Rogério Lima e de Lucilinda Teixeira. O primeiro aborda o romance *Memorial do fim* a partir do processo de dissemiotização do signo, tendo em vista a sua articulação com a linguagem da modernidade e da pós-modernidade. O autor parte do entendimento de que o contexto inaugurado pela modernidade, que introduziu na literatura uma nova forma de estruturar a narrativa e o pensamento, esgotou-se, e uma nova voz dissonante se levanta, batizada de pós-modernismo, trazendo uma transformação para a cultura. Dá-se, então, um processo transformador que recoloca o signo em uma nova roupagem, por meio do pastiche e não da simples reprodução, que o autor chama de dissemiotizador. Dissemiotizar o signo, segundo o autor, significa colocá-lo em um novo parâmetro, em uma nova relação que inaugura uma nova maneira de posicioná-lo diante da cultura.

Segundo Rogério Lima, o romance *Memorial do fim* instaura uma “total ambigüidade no universo ficcional machadiano, permitindo recuperá-los [os personagens e os contextos de Machado] para a criação de uma outra proposição de realidade ficcional”¹ por meio da manipulação que o autor realiza com os personagens ficcionais e reais, criando uma ficção diferenciada. Desse modo, Haroldo Maranhão constitui-se como escritor pós-

¹ LIMA. *O dado e o óbvio*, p. 148.

moderno na medida em que seu romance escreve sobre “mundos concebíveis, ao menos imagináveis, porém irrealizáveis, inconcebíveis,”² sendo esta uma das características dos escritos pós-modernistas, assinala Rogério Lima.

Quanto ao segundo estudo, Lucilinda Teixeira realiza, dentro do horizonte da crítica genética, um estudo dos originais do *Memorial do fim*. A estudiosa efetuou um levantamento comparativo entre o texto de Haroldo Maranhão e a obra de Machado de Assis, apontando com precisão as frases que Haroldo eliminou do original, com a intenção de mostrar o processo de criação do romance. A autora assinalou os deslocamentos das frases de um e de outro romancista, verificando a associação que se deu entre eles e a colagem do texto de Maranhão. Demonstrado esse mecanismo de associação, ficou claro que se trata de um processo singular, onde há articulação de fragmentos dos referidos autores, o que levou à montagem do romance até a sua conclusão. Nesse particular, a autora classifica os vários movimentos de montagem, concluindo, à luz da definição desse termo por Eiseinstein, como “a justaposição de dois planos de qualquer tipo que, ao serem unidos não efetuam simplesmente uma soma, mas criam um terceiro plano.”³ Haroldo Maranhão une peças diversas de Machado de Assis e, por variada justaposição, cria uma nova peça com qualidades diferentes, além dos acréscimos criativos. Meu trabalho realiza, de certa forma, um diálogo com o ponto de vista de Lucilinda Teixeira, porém acrescenta o aspecto lúdico, visualizando o texto como jogo e não como montagem.

Em relação à questão histórica, o ensaio de Marilene Weinhardt, intitulado *Quando a história literária vira ficção*, busca esclarecer os limites ou as aproximações entre as práticas discursivas histórica e ficcional. A ensaísta discute o peso e a relevância da ficção histórica contemporânea no quadro geral da literatura brasileira e indaga sobre suas características e variáveis, assinalando que ela tematiza a História, porém sem seguir os

² LIMA. *O dado e o óbvio*, p. 148-149.

³ TEIXEIRA. *Ecos da memória*, p. 117.

padrões convencionais do ensaísmo histórico e sem se ajustar ao modelo do romance histórico do século XIX, caracterizado por Lukács.

Para a estudiosa, sempre houve, na literatura brasileira, uma associação entre os discursos identitários e fundacionais, os quais já estiveram na ordem do dia em momentos em que era urgente a discussão da identidade nacional. A ficção histórica contemporânea continua a debater essas questões, abordando-as, entretanto, de dois modos diferentes: por meio da ficcionalização de personagens cuja existência empírica marcou a história literária e realizando a migração de personagens ficcionais dos textos canônicos para os novos textos.

No primeiro modo de abordagem da ficção histórica, a ensaísta inclui: *Em liberdade*, de Silviano Santiago, *Cães da província*, de Assis Brasil, *Boca do Inferno*, de Ana Maria Miranda e *Memorial do fim*, de Haroldo Maranhão. Entre os segundos estão *Enquanto isso em Dom Casmurro*, de José Endoença Martins e *Noturno, 1844*, de Raimundo C. Caruso, dentre outros. A respeito do livro de Haroldo Maranhão, a autora destaca a composição de personagens reais e fictícios, a fusão do indivíduo Machado de Assis em vários narradores de sua obra, entre o escritor e seus personagens e, como não poderia deixar de salientar, a incorporação do discurso machadiano no texto de Haroldo Maranhão. Acredito que *Memorial do fim* se inclui nos dois modos de abordagem, uma vez que processa não apenas a ficcionalização de Machado de Assis, como também a de personagens que compõem a obra do escritor fluminense.

Minha intenção, no primeiro capítulo, “A memória e suas teias”, consiste em puxar fios da intrincada malha que constitui o texto de Haroldo Maranhão e tentar tecer com eles um novo tecido, dentre uma profusão de tessituras possíveis. Para isso, realizarei inicialmente uma exposição sobre o gênero memorialístico, conforme os pontos de vista de alguns críticos.

Este capítulo terá como objeto de análise duas obras de Haroldo Maranhão, de cunho memorialístico: *Querido Ivan e Senhoras e senhores*. A respeito do primeiro texto, meu estudo tratará principalmente das imagens que giram em torno da família e dos amigos a partir do olhar que revisita o passado, com o intuito de reconstituir as cenas da infância. Tratarei do autor por detrás de sua escrita, sem pretender, porém, realizar uma crítica biográfica. Verificarei, num primeiro momento, como se constrói o passado pelas imagens familiares que configuram um período de festa e confraternização e da vida que se anuncia nas peripécias juvenis.

No segundo momento, com o fim cada vez mais próximo do irmão, começa a ruir a imagem de festa para dar lugar à dor e à desesperança, sob a figura da morte que ronda a vida familiar. A morte de Ivan culmina com a dissolução de um período da história não só individual e familiar, mas também da história social, iniciada com a decadência do jornal *Folha do Norte*. Há, no entanto, a expectativa de que esse período permaneça vivo nas cartas e fotografias e em outros registros, memorialísticos ou não.

Quanto ao segundo livro, abordado no capítulo, *Senhoras e senhores*, será visto como um livro que surgiu da prática de exercício diário de escrita e como prática de um autor que se desdobra, buscando a compreensão das alternativas desse elemento, que se apresenta como um articulista, mas se disfarça e se multiplica em várias vozes. Realçarei a presença das vozes que oferecem modulações diferentes, conforme o lugar que ocupam na narrativa: na capa do livro, na advertência e no prólogo, chamados de paratextos, segundo a noção de Gérard Genette. Realizarei a análise de cada uma dessas vozes, a fim de entender a construção textual de Haroldo Maranhão que se caracteriza como jogo. Outro aspecto importante desse livro é o caráter híbrido de sua estrutura que admite traços do conto, da crônica e até mesmo do diário. Por esse motivo, farei uma discussão em torno da

noção de diário, de autobiografia e de biografia tendo como base o estudo de Philippe Lejeune, dentre outros.

Quanto ao título do capítulo, “A memória e suas teias”, explica-se pela abordagem de livros que apresentam traços memorialísticos, pois se trata de dar conta de um escritor que escreve suas cartas para configurar suas memórias, assim como manter um livro de registro em que escreve seus exercícios diários de ficção. A palavra literária, nesses livros, constrói uma teia, uma urdidura que, por outro lado, não limita ou encarcera, mas se realiza como um conjunto aberto que acolhe e entrelaça outros elementos vividos e testemunhados. Neste sentido, tomarei como apoio a teoria de Roland Barthes para quem “a escritura é a destruição de toda voz”,⁴ fazendo do texto uma escritura em que se perde a origem, em que foge o sujeito. A escritura, então, nasce a partir de uma reinvenção, onde estão presentes vários elementos. Colocados na trama, esses elementos se juntam para formar a teia de Haroldo Maranhão.

As palavras de Terry Eagleton elucidam o que afirmamos a respeito da aproximação da metáfora da teia em relação à obra de Haroldo Maranhão:

Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que trazem traços ou “influências”, mas no sentido mais radical de que cada palavra, frase ou segmento é um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual. Não existe nada como “originalidade” literária, nada como a “primeira” obra literária: toda literatura é “intertextual”.⁵

A construção intertextual é uma constante nos livros do nosso escritor, que vai, desde os primeiros escritos, “aperfeiçoando” seu método de criação, a partir de outros autores, configurando seu texto como abertura, como um construto inacabado, formado por uma diversidade de fios. Assim, o texto de Haroldo fundamenta-se em um movimento

⁴ BARTHES. *O rumor da língua*, p. 65.

⁵ EAGLETON. *Teoria da literatura*, 1983, p. 148.

constante de um lugar a outro, pois nele o signo oscila, sem obedecer a um princípio único, irradiador de certezas, mas caracterizando-se como um signo sem limites definidos que gera inúmeras combinações.

Exemplar desse distintivo é o romance *Memorial do fim*, estudado no segundo capítulo como texto que se constrói por meio de um diálogo com Machado de Assis. Procurarei mostrar que o autor paraense se aproxima de uma tradição literária e com ela cria seus precursores. Com o intuito de compreender essa relação com a tradição, partirei da noção de T. S. Eliot que estabelece a importância de se estudarem as marcas de poetas do passado em poetas do presente com o objetivo de inseri-los no contexto literário, não só contemporâneo, mas também em relação a poetas do passado.

Relacionada, também, à questão da tradição, discutirei a noção de influência, conforme o ponto de vista de Harold Bloom que esclarece como o passado se estende para o futuro por meio de fragmentos que aparecem na literatura contemporânea. Meu estudo se aproveita, principalmente, da idéia de que essa presença se dá graças à leitura do autor do presente que, ao retomar a forma e o conteúdo do passado, imprime uma releitura a este. Dessa forma, mostrarei que o livro *Memorial do fim* teve como ponto de partida a retomada de Machado de Assis, constituindo-se, portanto, como releitura.

Ambas as colocações, de T. S. Eliot e de Harold Bloom, me auxiliarão a problematizar a posição do autor/leitor que elege uma tradição e com ela realiza um jogo. Para a noção de jogo me apoiarei em estudos realizados por Roland Barthes, Jacques Derrida e Davi Arrigucci Júnior cujo estudo analisa a obra de Julio Cortázar a partir dessa noção.

Utilizarei, ainda, o conceito de narrador pós-moderno, segundo Silviano Santiago, como aquele que narra a partir de experiências vividas por outrem como se fosse um espectador que olha de fora e não a partir de experiências próprias. A noção de Silviano

Santiago esclarece o posicionamento de um sujeito que vai à busca de uma retomada não de si próprio, mas do outro. Haroldo Maranhão é visto como autor que constrói seu texto a partir da experiência de escrita realizada por outros autores, além de tecer texto e vida pelo viés da memória.

A partir dos conceitos mencionados anteriormente, observarei que no autor de *Memorial do fim* se dá, simultaneamente, a retomada de um autor do passado, o aproveitamento de elementos de textos alheios, não com o intuito de imitá-lo, mas tendo em vista provocar uma releitura produtora de diferenças entre o texto evocado e o texto presente. Mas isso ocorre com elementos pertencentes ao próprio sistema do qual se alimenta, invertendo a ordem natural das coisas. Para isso, vali-me da noção de paródia moderna, conforme foi desenvolvida por Linda Hutcheon como a combinação de homenagem respeitosa e, ao mesmo tempo, uma espécie de “torcer o nariz” a uma tradição.

Finalmente, o terceiro capítulo consiste no estudo de *O tetraneto Del-Rei*, romance escrito no estilo da língua portuguesa do século XVI que alcançou um grande sucesso à época de seu aparecimento, tendo sido o vencedor do prêmio Guimarães Rosa, em 1980, em concurso promovido pela Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais. O texto recebeu a atenção de vários estudiosos que dele se ocupam, principalmente quando se trata da questão da história da colonização do Brasil e do romance picaresco brasileiro, gênero com o qual mantém proximidade, segundo Mario M. González.⁶ Apesar do entusiasmo com que foi recebido pela crítica, não teve, até hoje, uma segunda edição. O mesmo ocorreu com toda a obra de Haroldo Maranhão, à exceção de *Memorial do fim* e *A porta mágica*, embora se trate de autor consagrado pela crítica.

⁶ Refiro-me ao interessante estudo de Mário M. Gonzalez sobre o herói picaresco na literatura brasileira: *A saga do anti-herói*. (V. bibliografia deste trabalho).

O tetraneto Del-Rei relata a presença portuguesa em terras recém-descobertas que, nelas, busca empreender a colonização por meio da ocupação do espaço e do povoamento. A empresa lusitana, contudo, provoca a oposição dos habitantes locais que gera uma série de situações de guerra. Para a abordagem desse romance, utilizarei a noção de ironia, de acordo com os estudos realizados por Nancy Maria Mendes, Lélia Parreira Duarte e Linda Hutcheon. Embora tenha lido, outros livros como o de Beth Brait, intitulado *Ironia em perspectiva polifônica*, e o de D. C. Muecke, *Ironia e o irônico*, restringirei meu enfoque com base nos estudos das três primeiras autoras citadas por considerá-los adequados aos meus propósitos. Neste estudo, considerarei alguns aspectos que ainda não foram explorados suficientemente pela crítica⁷, como o que diz respeito à ironia e à aproximação da poesia épica.

O entrelaçamento de discursos em *O tetraneto Del-Rei* mobiliza fragmentos de textos ficcionais que reescrevem a História, calcada no reaproveitamento e no deslocamento por meio da ironia e da paródia, dando-se o estranhamento ao quebrar imagens preconcebidas e concretizadas, para mostrar o lado conhecido da História, mas de modo a ironizá-la; portanto, realizando-se criticamente.

Mais uma vez, a noção de paródia moderna, já mencionada, será de grande utilidade para a abordagem de um texto paródico que ironiza os resultados da ação lusa no seu projeto de colonização. Nesse sentido, o romance de Haroldo será visto como um texto que transcontextualiza aspectos da nossa História apresentados em obras do passado. A transcontextualização, segundo Linda Hutcheon, se dá quando um autor, ao citar outro, dá a este um contexto novo ou alterado em que há uma “confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança,”⁸ não é uma questão de imitação nostálgica de textos do passado, mas uma abordagem criativa da

⁷ Ver bibliografia no final deste trabalho.

⁸ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 19.

tradição. Em *O tetraneto Del-Rei*, procurei abordar, em seu aspecto relacionado à ironia, essa repetição redimensionada de textos múltiplos, transcontextualizados, geradores de uma diferença crítica.

A fim de demarcar a diferença entre os termos paródia, pastiche e sátira, termos que em alguns estudiosos se confundem, realizarei a exposição da noção de pastiche, conforme a compreensão de Michel Schneider e Wander Melo Miranda. Para a discussão entre paródia e sátira, utilizarei o estudo de Nancy Maria Mendes. O intuito é mostrar uma diversidade de enfoques e atentar para alguns aspectos pertinentes à tese.

Aproximarei *O tetraneto Del-Rei* de *Os Lusíadas*, texto que, sob ponto de vista diferente, problematiza a questão da aventura lusa em terras descobertas. Os aspectos abordados pela literatura panegírica do século XVI e pela poesia épica são reatualizados pelo texto de Haroldo Maranhão, porém marcados pela presença de elementos que denunciam a incongruência de certas posições discursivas. O romance, em foco, desponta uma inversão dos valores apresentados pela literatura do passado, provocando uma crítica da história da colonização lusa em terras brasileiras, tendo à frente um anti-herói.

Quanto ao momento da publicação e ao período histórico brasileiro ao qual o romance se reporta, cabe esclarecer que, no final dos anos setenta e início dos anos oitenta do século XX, vivíamos uma fase politicamente conturbada, tendo como foco principal a luta por mais liberdade de expressão e pela retomada da democracia que culminou com a anistia dos exilados após os anos mais cruéis da ditadura militar. Com alguma abertura política, alcançada ao longo de um processo de lutas, retornam ao país os excluídos políticos que tiveram seus direitos cassados pelo regime de repressão. As vozes caladas recuperam seus direitos e pode-se, enfim, falar abertamente do/no país, sem medo e sem precisar esconder-se. Neste sentido, enquanto narrativa que se apresenta multivocal e construída com vários escritos e citações, *O tetraneto Del-Rei* propõe uma redescoberta e

uma crítica da História do Brasil, tendo como base a disseminação de vários pensamentos que se complementam entre si.

No campo literário, durante os anos setenta do século XX, a literatura brasileira manifesta, de uma maneira geral, os seguintes traços: autocentramento memorialista; naturalismo explícito ou figurado; literatura parajornalística; contos-notícias e romances-reportagens; literatura de testemunho e confissões. A presença dos censores nas redações dos jornais inibia a divulgação de notícias que eram consideradas nocivas ao sistema político e, com isso, a literatura de ficção se empenhou em suprir as notícias lacunares que estavam proibidas, e passou a veicular, de modo ficcionalizado, situações que não podiam aparecer na grande imprensa. A literatura passou a ser a voz daqueles que estavam proibidos de falar, adquirindo uma função, também, política, mas não panfletária. É também a época do grande *ego* que vive as situações pessoais da prosa memorialista e de testemunhos políticos existenciais, como é o caso de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira.⁹

O período histórico a que se refere o romance aqui estudado, o século XVI, assinala os primeiros anos da chegada dos portugueses em nosso território, o momento em que o país passa a receber medidas administrativas de consolidação da colonização quando o Brasil é dividido em capitanias hereditárias, ou seja, em pequenas porções geridas por uma espécie de Governador. O objetivo era explorar a terra, efetivar sua ocupação e fornecer ao comércio europeu gêneros alimentícios ou minérios de grande importância.¹⁰

Também é o momento da chegada de grande quantidade de imigrantes lusos que para cá são enviados por vários motivos, com o objetivo de colonizar e ocupar as terras concedidas pelo rei Dom João III. Esse período é constantemente enfocado pelo romance que, dando ênfase ao confronto e, depois, num segundo momento, à mistura entre culturas

⁹ SUSSEKIND. *Papéis colados*, p. 239-252.

¹⁰ FAUSTO. *História do Brasil*, 2003, p. 43.

diferentes, mostra os interesses coloniais que se chocam e motivam novas estruturas sociais e econômicas e o aparecimento de novas necessidades e costumes. Para isso o autor utilizou certas estratégias discursivas em que aparece a ironia de nossa colonização e de aspectos ideológicos dos embates entre colonizadores e colonizados.

Na passagem para os anos oitenta, a literatura sofre mudanças marcadas por alguns traços que Flora Sussekind chama de “descontinuidades”, tal como o questionamento da figura do narrador e da subjetividade, momento em que a ficção adquire o contorno de ensaio, ocorrendo a teatralização da linguagem (a prosa-vitrine), aproximando-se da linguagem de vídeo, e enriquecendo a linguagem literária através do *cruzamento de imagens e de pedaços de prosa anônima*.¹¹ Surgem romances pautados no pastiche, retomando o estilo de autores do passado, em forma de homenagem, tal como se dá com o livro *Em liberdade*, de Silviano Santiago que se apropria do estilo de Graciliano Ramos. Sobre esse romance escreveu Wander Melo Miranda que os textos de Graciliano Ramos e Silviano Santiago permitem traçar uma aproximação que os torna semelhantes e diferentes, ou seja, *Em liberdade* desponta como uma repetição diferenciada de um projeto literário similar.¹²

Do mesmo modo, podemos pensar *O tetraneto Del-Rei* como um romance que se se da a ver com os traços de um dos aspectos mencionado por Flora Sussekind – o cruzamento de fragmentos de prosa – que está relacionado à técnica de construção do romance. Para compor esse livro, Haroldo Maranhão utilizou vários fragmentos de textos modernos – Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Mário de Andrade – e antigos – como a literatura de viajantes e trechos de Francisco de Mont’Alverne, Santa Rita Durão, Luís Vaz de Camões, Bento Teixeira, e outros –. Ao retomar o que já havia sido dito antes por meio

¹¹ SUSSEKIND. *Papéis colados*, p. 239-252.

¹² MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 85.

de algumas obras e seus contextos, Haroldo Maranhão reescreve ironicamente o início da nossa História, fazendo uma leitura crítica dos discursos sobre nós.

Assim, pode-se considerar que *O tetraneto Del-Rei* realiza, também, a liberação da palavra, tão desejada no campo político e na imprensa brasileira e no continente sul-americano, do final dos anos setenta e início dos anos oitenta. É um romance que esboça possibilidades de uma língua literária, oferecendo uma leitura da nossa história sem a preocupação de fazer uma literatura antilusitana ou pitoresca, mas ocupada em revelar o perfil histórico-literário de um país que renasce de suas próprias letras.

A exposição e discussão de uma boa quantidade de noções como biografia, autobiografia, diário, correspondência, autor, pastiche, hipertexto, jogo, paródia clássica, paródia moderna, homenagem, herói épico, herói picaresco, anti-herói, sátira, ironia se justificam pela variedade e complexidade da obra de Haroldo Maranhão. Meu intento consistirá, portanto, em abranger múltiplas feições do escritor paraense que se caracteriza pela variedade.

A posição assumida pelo autor de despedaçar o que está estabelecido por meio da adoção do discurso do outro e de fragmentos literários que, de uma certa forma, problematizam a nossa história, é irônica diante do nosso passado colonial. Portanto, a presença desse romance se justifica por constituir uma retomada da história do Brasil, sendo sua escrita um recontar a nossa memória a partir da ironia, que transcende os discursos e demonstra a relatividade.

CAPÍTULO I
A MEMÓRIA E SUAS TEIAS

Cada signo na cadeia de significação está, de alguma forma, marcado e influenciado por todos os outros, vindo a formar um emaranhado complexo que nunca se esgota.

(Terry Eagleton)

1.1 LITERATURA COMO EXERCÍCIO DIÁRIO DE ESCRITA

Haroldo Maranhão nasceu em Belém do Pará, em 1927. Desde muito jovem se envolveu com as letras, pois morava com a família no último andar do edifício onde funcionava o jornal *Folha do Norte*, de propriedade de seu avô, Paulo Maranhão. Com o irmão Ivan, descia as escadas de caracol que davam direto para o pátio da oficina e, entre as brincadeiras infantis, ia se acostumando ao barulho das máquinas de impressão, dos teclados das máquinas de escrever e às discussões de redatores sobre os vários temas e acontecimentos que depois passavam para a folha impressa.

Assim foi o começo do jovem jornalista que, ainda adolescente, tornou-se revisor e repórter policial, passando depois a chefe de redação e, no período compreendido entre 1946 e 1950, foi diretor do *Suplemento Literário*, um tablóide dominical que veiculava notícias sobre a literatura e a arte. Há crônicas de Haroldo escritas aos treze anos de idade, publicadas n’*O Colegial*, o jornal da escola onde estudava. Em vários textos desse período, já se percebem as tendências literárias que se firmarão mais tarde no escritor, tal como o gosto pelo debate, expresso em muitas crônicas de tom provocativo, observado, por exemplo, em “É preciso fazer polêmica”, onde se lê que “é preciso haver crepitação ideológica, atrito, peleja, duelo, para ver-se que nada há mais relativo que as opiniões”¹³ e a admiração por Machado de Assis.¹⁴ Sua paixão pela literatura e, especialmente, por certos escritores que, mais tarde, serão revisitados sob a forma de *homenagem ficcional*, gênero algumas vezes retomado pelo escritor, fez de Haroldo um leitor-autor disciplinado.

A esse propósito, vale dizer que a obra de Haroldo se construiu ao longo dos anos, relacionando suas leituras aos acontecimentos do dia-a-dia de uma cidade. Pessoas comuns, personagens históricos e ficcionais eram, fatalmente, transformados em matéria

¹³ MARANHÃO. *Folha do Norte*, Belém, 1 abr. 1945.

¹⁴ MARANHÃO. Vultos da Literatura Pátria – Machado de Assis, *O Colegial*. Belém 1 jun. 1943.

de ficção. Assim se deu com os livros *Vôo de galinha*, *Jogos infantis*, *Rio de raivas*, *Os anões*, *O tetraneto Del-Rei*, *Cabelos no coração* e *Memorial do fim*. Desse modo, queremos apresentar três fatores que contribuíram para a formação do escritor: a atividade jornalística, a leitura e a escrita diária. Não se trata, porém, de buscar uma origem do autor, uma voz, um corpo que explicita o texto ou lhe forneça uma paternidade, mas, antes, um esclarecimento de como sua formação teve conseqüências na sua ficção. Também não se trata de desenvolver uma crítica biográfica, ou de relacionar vida e obra, mas de entender como a vida serve de modelo do livro. No caso específico de Haroldo Maranhão, trata-se de perceber que sua escrita não recalca o sujeito que está por detrás da palavra e que o autor é também feito de experiências pessoais.

Os temas e eventos dos quais o jovem jornalista se ocupava eram os mais diversos, como as paixões clubísticas, a chegada à cidade de alguma autoridade nacional, acontecimentos políticos e literários e outros assuntos para serem publicados na *Folha do Norte*. De sua atividade como cronista resultou o livro *A estranha xícara*, de 1968, que consiste em uma reunião de crônicas, a maioria escrita entre 1959 e 1964, publicadas, em grande parte, no jornal *Diário de notícias*, e, um pouco mais tarde, *Vôo de galinha*, publicado em 1978, que reúne contos e histórias curtas.

Um bom exemplo da relação entre literatura e vida é o conto “Danações do Dr. Arthur”,¹⁵ do livro *Vôo de galinha*, que reaparece em uma versão não-ficcional ou sob a forma de carta no livro *Querido Ivan*.¹⁶ Ainda relacionando a história da cidade à ficção, há os romances *Rio de raivas* e *Os anões*.

Em *Rio de raivas*, há indícios de pessoas reais que circulavam na cidade.¹⁷ Um historiador ou leitor habitual de jornais da época à qual o romance se reporta, identifica, no

¹⁵ MARANHÃO. *Vôo de galinha*, p. 39.

¹⁶ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 19.

¹⁷ Em entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto, a propósito de *Rio de raivas*, declara: “lembrei-me de minha cidade (...) Na minha cidade viveram ou vivem ainda pessoas-matrizes, que eu fiz circular pelas travessas e ruas e praças que eu conheço”. (Cf. PINTO, *A Província do Pará*, Belém, 23 e 24 set. 1990).

enredo e nos personagens, acontecimentos conhecidos da população, já que se tratava de autoridades públicas, políticas e religiosas, e outras de circulação na mídia local. Tais pessoas eram desnudadas em seus atos inescrupulosos que, na versão jornalística apareciam com todas as letras. Um dos traços mais marcantes desse romance é o estilo muito próximo das crônicas jornalísticas, praticadas por Haroldo, observado também em seus primeiros contos.

Pela forma de linguagem, pelo conteúdo e pela temática desenvolvida, seria possível dizer que *Rio de raivas* é um romance com ingredientes da crônica jornalística, escrito no estilo direto, objetivo e acessível ao grande público. Neste livro, percebe-se um dos traços mais marcantes da narrativa do escritor: a ironia que revela as estruturas de poder e dominação de grupos. Nessa linha, sua escrita se torna expressamente política e desconcertante, reveladora de um sistema discursivo retórico cuja finalidade consiste em manter inabalável um sistema de dominação.

A natureza irônica desse romance despertou a irritação de autoridades locais por se verem identificadas a personagens fictícios, que, no romance, pertencem a um grupo dominador e autoritário. A descrição romanesca da vida cidadina provocou, entre os leitores, uma associação entre os habitantes locais e sua relação com a política e suas formas de dominação, influência e poder. Desse modo, o romance revela, por seu conteúdo e pela reação de alguns grupos que se viam prejudicados, o provincianismo político da cidade que só cresce verticalmente, mantendo a organização política antiga e ultrapassada.

Outro exemplo de ficção, criada a partir da observação do cotidiano, é o livro *Jogos infantis*, composto de *blagues* e anedotas que se ouvem na adolescência. Trata-se de estórias picantes, erotizadas sob a ótica juvenil, cuja linguagem imita o modo de contar anedotas, às escondidas entre os amigos que se reúnem para relatá-las. O erotismo, presente em todos os contos, se aproxima de vários outros textos eróticos ou pornográficos

da literatura mundial, como, por exemplo, a pornografia expressa de um Bocage (“Cortinhinha de filó”; “Tatá”; “Cachorro doido”); assim como o erotismo grotesco de Gargântua (“Movimento no porão”; “Mar de coalhada”), acrescidos de elementos novos, inseridos por Haroldo Maranhão. São estórias construídas a partir de um processo de intertextualidade, outra marca freqüente na obra do escritor, presente também em romances como *Cabelos no coração*, *O tetraneto Del-Rei* e *Memorial do fim*.

O jornalismo tem uma importância de primeira ordem para a formação de Haroldo Maranhão, tendo favorecido o hábito diário da escrita. Além disso, a pressa imposta pelo jornal ensinou o escritor a escrever disciplinadamente e a adquirir um ritmo de produção constante que se tornou uma de suas obsessões, conforme se observa em várias entrevistas.

Em vista do observado, é fácil verificar que seus primeiros livros estão impregnados de uma linguagem que se expressa, na concisão, na economia, na objetividade e no relato de acontecimentos corriqueiros. Vejam-se, a esse propósito, os contos curtíssimos reunidos em *Vôo de galinha*, que traz o sugestivo subtítulo: “peças de um minuto ou dois ou nem isso. Quase todas no formato de carambolas”,¹⁸ no qual alguns contos se desenvolvem em apenas um parágrafo.

É válido observar que uma das atividades mais importantes de Haroldo Maranhão, exercida no jornal *Folha do Norte*, se deu a partir de 1946 quando, sob sua direção, surge o *Suplemento Literário*, um tablóide dominical que trazia notícias sobre literatura e arte. O periódico contava com colaboradores que faziam parte do seu círculo de amizade, como Benedito Nunes, Max Martins, Ruy Barata, Mário Faustino, entre outros, que contribuíam com artigos, ensaios, comentários e poesias. A eles reuniam-se nomes de peso nacional e internacional como Roger Bastide, Otto Maria Carpeaux, Álvaro Lins, Sérgio Buarque de

¹⁸ MARANHÃO. *Vôo de galinha*. Como subtítulo do livro.

Holanda, Murilo Mendes, Paulo Rónai e outros que tinham seus textos reproduzidos no jornal paraense.

Segundo Haroldo Maranhão, a importância do *Suplemento Literário* para a sua geração seria a de “travar conhecimento com a produção cultural da melhor qualidade no país [e] abrir espaços para a literatura, para o sério e permanente e não para o frívolo”.¹⁹ Graças a esse instrumento de informação o leitor tomava conhecimento das novidades em torno da arte e da literatura que ocorriam no Rio de Janeiro, São Paulo e outras capitais, entrando em contato com as obras de autores como Ledo Ivo, Dalton Trevisan, Alphonsus Guimarães Filho, Cyro dos Anjos, Murilo Rubião, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, além da prosa e da poesia local de Max Martins, Mário Faustino, Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu e da crítica jornalística do estreante Benedito Nunes.

O caderno dominical era não apenas uma formidável ferramenta de informação, mas também tinha um peso social de grande relevância para o leitor do Norte do país, ávido por ler autores nacionais e internacionais sobre a literatura, sendo, por esse motivo, um elo de ligação cultural entre o Norte e o Sul. Benedito Nunes nos fornece a imagem precisa do quadro cultural local antes do surgimento do *Suplemento Literário*:

Nada sabíamos da passagem de Mário de Andrade por Belém em 1927 e muito menos da existência de seus correspondentes paraenses, mais interessados nos estudos de folclore do viajante paulista do que na poesia “futurista” de *PAULICÉIA DESVAIRADA*. Embora já tivesse dezoito anos de idade, o Modernismo ainda não ingressara em nossas Antologias escolares. Vivíamos, durante a Segunda Guerra Mundial, uma época de isolamento provinciano; sendo o transporte aéreo precário e raro, Belém ligava-se às Metrôpoles do Sul quase que só pela navegação costeira dos Ita.²⁰

¹⁹ PINTO. O Pará não morreu. Viva o Acará! *A Província do Pará*, Belém, 23 e 24 set. 1990.

²⁰ Em introdução ao livro *Não para consolar*, do poeta Max Martins.

Este dado faz do tablóide uma das entradas diretas para a contemporaneidade literária, como se observa em relação à produção literária local, feita justamente pela geração de Haroldo Maranhão e Benedito Nunes. Portanto, vencer a distância e encurtar o caminho para a modernidade artística, fazer com que a literatura no Pará caminhasse ao mesmo passo em relação à literatura do Sul, porém seguindo seu próprio destino, foi a função do “Suplemento”, que tornava acessível aos seus leitores o que havia de mais sério e definitivo na literatura brasileira. É ainda Benedito Nunes quem diz:

Mais moderno do que modernista, esse antiprovinciano tablóide dominical instrumentou, difundindo o que de melhor e mais novo se fazia na literatura e na arte do país e do estrangeiro, o esforço de atualização que cada qual começara a aprender por conta própria. E golpeou o isolamento que ilhava a produção local.²¹

O trabalho de edição do suplemento, foi importante no sentido de exercer sobre ele um influência que o marcou definitivamente e o aproximou das tendências modernas da literatura brasileira. Estendendo essa experiências aos leitores locais, observa-se que o jornalista teve uma participação decisiva para a consolidação da literatura moderna no Pará, pois seu aparecimento favoreceu as futuras gerações de escritores que derrubaram os muros de isolamento da cidade em relação ao resto do país. Portanto, o surgimento desse caderno dominical teve uma importância não só informativa, mas também formativa.

Outro aspecto relativo a Haroldo Maranhão que merece nossa atenção é a leitura como elemento de formação do escritor. O significado da leitura para qualquer escritor foi ressaltado em algumas entrevistas, como as que se seguem:

²¹ Cf. introdução ao livro *Não para consolar*, p. 18.

Eles [os que desejam tornarem-se escritores] têm mais é que ler. Ler pelo menos mil livros antes de pensarem no próprio livro (...) Li muita porcaria. E possivelmente me salvei cruzando com o romancista e contista Machado de Assis e com os três volumes das *Cartas do Padre Vieira*, duas mil páginas que ensinam a escrever.²²

Gosto muito dos clássicos, são minha leitura de cabeceira.²³

Em outras ocasiões, Haroldo Maranhão ratificou o prazer de ler permanentemente Machado de Assis, em consequência das novas descobertas que a cada leitura se faziam: “desde a adolescência eu frequento Machado de Assis, isso é um prazer que se renova sempre”.²⁴ Haroldo realiza a releitura de poucos autores conforme afirma em outras ocasiões em que confirma sua preferência por Machado e por Antonio Vieira, dentre outros. Ler poucos autores, de maneira concentrada, e escrever é uma idéia que Michel Foucault nos apresenta nas seguintes palavras:

“Fartura de livros, barafunda do espírito” (Sêneca). A passar sem descanso de livro para livro (...) sujeitamo-nos a não reter nada, a dispersarmo-nos por diferentes pensamentos a esquecermo-nos a nós próprios. A escrita, como maneira de recolher a leitura feita e de nos recolhermos sobre ela, é um exercício de razão que se opõe ao grave defeito da *stultitia* que a leitura infundável se arrisca a favorecer.²⁵

Talvez para evitar a dispersão e a *stultitia*, Haroldo dedica maior tempo a Machado, por quem nutre uma imensa paixão. Dessa paixão nasceu o *Memorial do fim*, que é uma memorável *homenagem* ao criador de *D. Casmurro*, segundo as palavras do próprio Haroldo, estampadas no *post-scriptum* do livro. O prazer da leitura se renova, para

²² Entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto. (Cf. *A Província do Pará*, Belém, 23 e 24, set., 1990).

²³ Um fecundo autor inédito: premiado e quase desconhecido. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 dez 1980.

²⁴ PINTO. O bruxo da Praia do Flamengo. *A Província do Pará*, Belém, 8 set. 1991.

²⁵ FOUCAULT. *O que é um autor?* p. 139.

nós, leitores de Haroldo/Machado, nessa *homenagem*, ao mesmo tempo tão singela e tão extraordinária.²⁶

Observando a produção artística do escritor paraense, constata-se a presença de outros autores de períodos diferentes da literatura brasileira e portuguesa. Em alguns livros, o próprio autor facilita a tarefa do leitor de procurar, entre suas linhas, traços de outros textos. Além do já mencionado Machado de Assis, verifica-se a presença de Guimarães Rosa, Camões, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, dentre outros, conforme o autor assinala em posfácio ao romance *O tetraneto Del-Rei*. Já o romance *Cabelos no coração* se apresenta como uma paródia dos escritos de Felipe Patroni, ao mesmo tempo em que aproveita trechos de autores da narrativa histórica, como o do historiador Raimundo Rayol.

Certamente, seu universo literário não fica por aí, sendo muito mais volumoso do que o que está registrado nos posfácios e entrevistas, como se pode constatar a partir da leitura minuciosa de seus textos, principalmente de seus romances, todos envolvidos em uma cortina de palavras alheias. Uma outra maneira de visualizar o leitor Haroldo Maranhão pode ser obtida por meio de uma visita ao seu acervo que surpreende pela quantidade de livros que faziam parte de sua biblioteca.²⁷ Neste acervo encontram-se verdadeiras raridades literárias, como sua coleção de primeiras edições de livros centenários, sendo esta uma das obsessões do escritor, além de outras curiosidades como o elevado número de antigos dicionários da língua portuguesa. Não há dúvida quanto à acuidade dessas coleções na criação de *O tetraneto Del-Rei*, se observado do ponto de vista da organização sintática e do léxico.

Outro fator importante na formação do escritor Haroldo Maranhão diz respeito à maneira como considera sua atividade, que pode ser sintetizada na seguinte declaração:

²⁶ *Memorial do fim* será analisado no segundo capítulo, porém sob a ótica da paródia moderna.

²⁷ Parte do acervo literário de Haroldo Maranhão, abrigado na Biblioteca Pública do Pará, registra, aproximadamente, cinco mil volumes.

“escrevo todo dia, mas todo dia mesmo, como uma ginástica”.²⁸ O exercício da escrita é uma necessidade vital para Haroldo, que escreve regularmente, “como se come diariamente, como se escova os dentes, como se dorme”.²⁹ A partir desse posicionamento profissional, o escritor vive sua rotina, rigorosamente disciplinada, com base no ato de escrever todos os dias, despejando tudo no papel, com o propósito de criar o à-vontade para redigir à máquina. Em outra entrevista, o autor explica essa prática como o intuito de adquirir um andamento de escrita cada vez mais rápido.³⁰

É ainda Michel Foucault quem nos fornece subsídios para a compreensão do papel da escrita como exercício pessoal em Haroldo Maranhão. Segundo Foucault:

Nenhuma técnica, nenhuma aptidão profissional podem adquirir-se sem exercício; também não se pode aprender a arte de viver, a *tekne tou biou*, sem uma *askesis*, que é preciso entender como um adestramento de si por si mesmo.³¹

A fim de armazenar o resultado dessa prática diária da escrita, Foucault apresenta os *hypomnemata* como um caderno de anotações onde se registram as citações, fragmentos de obras, exemplos e ações dos quais o autor tinha testemunhado ou vivido ou tinham vindo à memória. Neste sentido, os *hypomnemata* constituem, também, a memória de coisas lidas. Certamente, *Senhoras e senhores*, derivado do seu exercício de escrita, constitui uma reunião de textos que se aproxima da noção de um caderno de anotação, conforme as palavras de Michel Foucault. Verificaremos esse detalhe a seguir.

Foi como resultado dessa intensa atividade – e da necessidade de escrever num ritmo cada vez mais rápido –, realizada inicialmente com a máquina de escrever elétrica, depois com a eletrônica e com o computador, que Haroldo produziu o seu diário de

²⁸Um fecundo autor inédito: premiado e quase desconhecido. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1980.

²⁹O tetraneto Del-Rei, o torto. *Correio Braziliense*, Brasília, 10 nov. 1982.

³⁰PINTO. O bruxo da Praia do Flamengo. *A Província do Pará*, Belém, 8 set. 1991.

³¹FOUCAULT. *O que é um autor?* p. 132-133.

escritor, um volume de mais de duas mil páginas escritas até 1982. Em 1995, contava com cinco mil, conforme afirmou em certa ocasião.³² Para se ter uma idéia do ritmo de produção de Haroldo, basta assinalarmos que as duzentas e dez páginas de *O tetraneto Del-Rei*, foram escritas em quase quatro meses, de janeiro a abril de 1980, trabalhando obsessivamente, em laudas diariamente datadas, das oito da manhã a uma hora da madrugada do dia seguinte. Os 103 capítulos de *Cabelos no coração* foram escritos em 103 dias e no 104º escreveu a primeira versão da novela *Miguel, Miguel*. Estava fisicamente esgotado, mas isso não constituiu barreira para quem só se interessa por desafios, por isso decidiu prosseguir até o final, num só fôlego, em busca da aventura de escrever sem delimitar começo, meio e fim dos seus escritos.

Dentre as possíveis explicitações para essa prática de escrita que parece não esgotar, encontraremos em um depoimento do escritor que compara a prática de escrever ao verbo *fornicar*: “Quando você fornicar (ou escreve) não deve ficar ligado a preocupações outras que não a fornicar (ou escrita), sob pena de escrever um mau texto ou ter um mau desempenho”.³³ Mesmo em período de pouca produção literária, o escritor mantém sua disciplina diária de escrever:

Na entressafra, eu sempre estou escrevendo, ou o meu próprio diário – diário de escritor, exercício de ficção – ou pequenos contos. Já escrevi depois do *Memorial do fim*, um conto, “O hotel”. Tenho muitos contos inéditos que poderão ser reunidos em volume.³⁴

A propósito de *Senhoras e senhores*, Haroldo declara que o livro nasceu justamente desse processo de busca de criar uma familiaridade com a máquina de escrever

³² Publicado sob o título: O tetraneto Del-Rei, o torto. *Correio Braziliense*, Brasília, 10 nov. 1982. Até a presente data, a maioria dessas páginas permanecem inéditas. Desse total, o público leitor só tomou conhecimento do volume publicado em *Senhoras e senhores*.

³³ PINTO, Elias Ribeiro. O Pará não morreu, viva o Acará! *A Província do Pará*, 23 e 24 set. 1990.

³⁴ PINTO, Elias Ribeiro. O bruxo da Praia do Flamengo. *A Província do Pará*, 8 set. 1991. Entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto.

datilográfica e, em seguida, para as máquinas de escrever automatizadas que lhe favorecessem um ritmo mais rápido de produção. Graças a esse dinamismo, de acordo com o escritor, há uns dez ou quinze volumes a publicar, como o que fora publicado em *Senhoras e senhores*. Não há dúvida que esse livro se caracteriza como os *hypomnemata*, na medida em que consiste, também, numa forma de evitar a dispersão, fixando elementos do passado, como prática de si, anotações que não se pode ou não se quer perder e ainda como elementos de leitura realizada; pois, como afirma Foucault, “não é possível tudo tirar do fundo de si próprio”.³⁵

Senhoras e Senhores é um conjunto de 53 narrativas curtas, de vários estilos, onde se encontram tipos e personagens de toda espécie: velhinhas que envenenam os maridos, crianças que mexem em orelhas de adultos, especuladores, psicopatas sociais, bibliófilos assassinos etc. Um grande número de estórias que surpreende pela linguagem e pela variação de temas. Há uma reflexão sobre a ficção que se constrói a partir dos nomes, dando a entender que o nome erige os traços psicológicos e físicos dos personagens (no fragmento “O romancista Dalcídio Jurandir”); incursões na velhice que refletem sobre a perversidade dos idosos (em “A velhice é feia e má” e “A mulher de Jayme Brício”) e a beleza da amizade entre pai e filho (em “O pai não usa fraque e cartola”).

Em relação à questão do gênero³⁶, na advertência de *Senhoras e senhores*, a voz narrativa indica as linhas que nortearam sua escrita sem ambição de escrever um diário, mas um livro de registro de estórias criadas diariamente, “o invariável compromisso de todos os dias”.³⁷ Já no prólogo do livro, há uma outra voz que declara se tratar não de um diário, mas de um exercício regido por uma maldição ou castigo “que de mim mesmo depende acabá-lo mas não acabo. E assim todos os dias a fiação repete-se, o acerar as

³⁵ FOUCAULT. *O que é um autor?* p. 139.

³⁶ Mais adiante, realizo uma reflexão a respeito do gênero memorialístico e um estudo mais detalhado de *Senhoras e senhores*.

³⁷ MARANHÃO. *Senhoras e senhores*. Na advertência do livro.

agulhas, o empregar as linhas melhores o pano grosso ou o tecido de seda”.³⁸ Nesse sentido, escrever não é uma obrigação a ser cumprida a qualquer custo, mas tecer um tecido, no qual estão envolvidas as palavras, condicionadas somente por uma incontrolável paixão, tornando o prazerosa sua atividade.

Tendo o intuito ou não de registrar o cotidiano, o certo é que as histórias nasceram do modo de encarar o exercício da escrita como prática obrigatória que deve seguir rigorosamente uma rotina de trabalho com a palavra. Contudo, os vários fragmentos de *Senhoras e senhores* não seguem uma cronologia, como se dá nos diários tradicionais, levando-nos a acreditar que se trata de um livro que se caracteriza mais como um registro de um sujeito que, que com sua prática diária, se empenha na busca do impossível, conforme se lê nas seguintes palavras:

Não ambiciono mais que a minha partícula. Ela, onde me espera, expectante também? Então, percorrem-me raivas que reprocesso na palavra escrita. Eu.³⁹

Sou caudaloso e peço de águas, singularplural, pluralsingular, desconcertante que se desconcerta, imprevisto no dobrar sombrio da mais distante estrada...⁴⁰

Uma das leituras possíveis dessas citações indica a busca do sujeito por sua identidade – no primeiro fragmento – e a inacessibilidade desse encontro – no segundo –, pois ela que se encontra estilhaçada. O imprevisto de uma identidade que não pode ser aprisionada em uma moldura, que não possui um ponto de partida, portanto não possui origem, do qual se pode dizer que seja previsível. Essas palavras não contradizem muitas outras registradas em alguns trechos de *Senhoras e senhores*, como em “Coronel formiga”, que afirma possuir o autor “memória péssima” e por isso recorda apenas uns farelinhos dos

³⁸ MARANHÃO. *Senhoras e senhores*, p. 2.

³⁹ MARANHÃO. *Senhoras e senhores*, p. 2.

⁴⁰ MARANHÃO. *Senhoras e senhores*, p. 2.

acontecimentos,⁴¹ sendo que essa afirmação faz parte do jogo entre os vários narradores do livro com o intuito de criar a verossimilhança.

O processo ou o hábito de escrever diariamente ocorre também em *Querido Ivan*, que consiste em uma reunião de cartas escritas uma em cada dia, durante 21 dias, após a visita de Haroldo ao irmão Ivan, quando este agonizava no leito de hospital. A aproximação da morte de Ivan constitui o principal motivo dos textos, sendo a morte real e concreta que chega e arruína fisicamente o irmão, dois anos mais jovem que Haroldo. *Querido Ivan* não se delinea, entretanto, como os *hypomnemata*.

De modo geral, as cartas se reportam à infância dos irmãos, à vida em família, às atividades da *Folha do Norte*. Mas é principalmente uma revisitação de uma provinciana Belém das décadas de 20 a 40, com ares lusitanos em pleno trópico e de seus habitantes, tipos característicos, que praticam ainda velhos hábitos para fazer o tempo se evaporar no mormaço da tarde, quando ainda não existiam os *espigões*, nem muros altos. É um livro de memória que recupera o prazer e a alegria do passado de um mundo visto pela janela de um prédio ou da redação de um jornal, ou simplesmente resgata o passado a partir de uma estória, um caso, uma anedota, que mais tarde adquire o contorno de ficção: estórias de uma cidade que entra numa fase de transição, entre o moderno que chega e a preservação de costumes locais.

Querido Ivan se apresenta como o desdobramento de lembranças da infância e da juventude que se tornou matéria do livro. Há, ainda, um outro aspecto que aproxima *Senhoras e senhores* e *Querido Ivan* relacionado ao modo de criação de Haroldo: ambos resultam da tensão entre ficção e vida. Além disso, a morte está presente em *Querido Ivan* de forma real, e em *Senhoras e senhores* muitos relatos tematizam a morte, contendo, também, um jogo autoral que equaciona a figura do autor.

⁴¹ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 3.

Diante do exposto, pode-se dizer que a escrita de Haroldo Maranhão tem origem na atividade jornalística, sobretudo com base no exercício da crônica que obrigava um trabalho constante com a linguagem, com a invenção e recriação de estórias e personagens reais no contexto ficcional e do trabalho de edição do *Suplemento Literário*. Em Haroldo Maranhão, literatura e vida não se desvinculam; ao contrário, se tornam matéria do escritor seja pela recriação de fatos, seja pelo contato direto com a palavra, pela leitura e pelo trabalho jornalístico. Assim, o escritor surge como um profissional da palavra, um produtor de estórias, marcado pelo trabalho veloz, mas paciente e pelo prazer de escrever.

1.2 AS TEIAS DA MEMÓRIA

O título deste subitem é formado por dois signos freqüentemente retomados nos dias de hoje. A palavra *teia* vem se constituindo em uma das mais recorrentes nos estudos literários e filosóficos nas últimas décadas do século XX e início do século XXI. Sobre ela e a partir dela muitos autores têm construído metáforas – como Jacques Derrida (v. *A farmácia de Platão*) e Roland Barthes (v. *SZ*) – para ilustrar suas idéias e teorias sobre o caráter redimensionado do signo. Quanto ao outro termo do título, *memória*, do latim *memoria*, por oposição ao verbo *oblivisci*, esquecer, é constantemente tema de congressos, repetido em várias ocasiões do nosso dia-a-dia e aparece em incontáveis publicações que nos dão a sensação de vivermos sob o império da memória. Não é nossa intenção realizar uma arqueologia dos usos e metáforas desses termos; no entanto, não se pode ignorá-los. A fim de entendermos o sentido que damos ao título do capítulo, cabe uma justificativa dos termos empregados.

O primeiro termo, *teia*, é largamente reprocessado tanto na literatura quanto na filosofia. No campo literário, são inúmeros os poemas que o retomam ou dele se originam,

provocando constantemente uma renovação de seu uso. Para citar apenas um exemplo, um dos mais conhecidos poemas de João Cabral de Melo Neto, “Tecendo a manhã”, está relacionado à atividade de tecer ou costurar o tempo entrelaçando os fios, à semelhança da fabricação do tecido com o uso do tear.⁴²

No sentido filosófico empregado por Derrida, *teia* se aproxima da malha fabricada pelo tecelão. Em *A farmácia de Platão*, Derrida faz referência ao produto do trabalho de tecelagem como *tecido* ou *istós* e como teia de aranha. Aqui, o termo sugere uma urdidura que cresce à medida que é trabalhado por um sujeito que lhe dá forma.

“istós, ou objeto erguido, de onde: I. mastro de navio. II. rolo vertical entre os antigos, não horizontal como entre nós, de onde partem os fios da urdidura sobre o tear de tecelão, onde: 1. tear de tecelão; segue-se, a urdidura fixada sobre o tear de onde a trama; 3. tecido, pano, pedaço de pano; 4. p. anal. teia de aranha ; ou alvéolo de abelha...”⁴³

Segundo a mitologia upaxinade, o fio é o agente que liga todos os estados entre si e todos os mundos e todos os seres. Aqui o fio é *Atma* e *prana* e para que haja ligação com o centro, que é o sol, é necessário que o fio seja seguido passo a passo. Jean Chevalier lembra que este sentido enuncia o fio de Ariadne como agente de ligação do retorno à luz⁴⁴.

Sob outra perspectiva, tecer está relacionado ao parto e, por analogia, à vida.⁴⁵ Assim, depois de terminado o trabalho de tecelagem, o tecelão corta os fios que prendem ao tear, simbolizando com este ato o gesto da parteira que corta o cordão umbilical do recém-nascido. Conseqüentemente, tecer também significa predestinar, mas também ir

⁴² “um galo sozinho não tece uma manhã:/ele precisará sempre de outros galos./ de um que apanhe esse grito que ele/ e o lance a outro; de um outro galo/ que apanhe o grito que um galo antes/ e o lance a outro; e de outros galos/ ... E se encorpando em tela, entre todos,/ se erguendo tenda, onde entrem todos,/ se entretendendo para todos, no toldo” ... (Cf. NETO. *A educação pela pedra*, p. 35).

⁴³ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 10.

⁴⁴ CHEVALIER. *Dicionário de símbolos*, p. 431.

⁴⁵ CHEVALIER. *Dicionário de símbolos*, p. 431.

além de sua própria substância, tirar de si sua própria vida, como faz a aranha no fabrico de sua teia,⁴⁶ que retira de suas entranhas o sustento do seu corpo. A teia de aranha é a malha tecida de finíssimos fios que formam uma rede elástica com o fim de capturar insetos que nela caem e lhe servirão de alimentos. O fio da aranha constrói a estrutura centrípeta da teia que envolve a vítima em sua armadilha da qual não pode escapar. Ele evoca também a imagem da aranha se balançando a fim de alcançar pontos extremos, num movimento de subir e descer por meio do fio, como um ioiô.

No plano místico, esse fio representa o cordão umbilical, ou a corda de ouro que liga a criatura ao criador, e por ele tenta alcançar o ser supremo. O fio da tecelagem é, em sua essência, o agente que liga os estados da existência entre si, e ao seu princípio, ligando ainda este mundo e o outro mundo e todos os seres.⁴⁷

Tecer o fio é a atividade que Penélope realiza enquanto espera Ulisses, seu marido. Penélope desfaz à noite a malha que teceu durante o dia, para, no outro, recomeçar um trabalho que se prolonga infinitamente. Nesse sentido, a teia de Penélope é a metáfora da fidelidade, pois ela não se casaria novamente enquanto não terminasse seu trabalho. Por oposição, cortar a teia de alguém constitui o sentido figurativo que expressa tirar a vida, matar, cortar o fio de ligação entre o ser e a vida.

Quanto ao segundo termo de nossa exposição, *memória*, chamamos a atenção para o sentido empregado por Jacques Le Goff,⁴⁸ como a propriedade de conservar certas informações e que nos remete a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode tornar presentes impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. Com esse sentido, a memória se dá como resposta ao passado para atualizá-lo, apontando para uma recuperação através dos meios materiais em que a memória se expressa: documentos, objetos, museus. Estes meios materiais constituem

⁴⁶ CHEVALIER. *Dicionário de símbolos*, p. 872.

⁴⁷ CHEVALIER. *Dicionário de símbolos*, p. 431.

⁴⁸ LE GOFF. *Memória e história*, p. 423.

aspectos da memória que visam a um estudo sistemático por parte da História, cujo objetivo diz respeito à análise e interpretação de documentos.

Pierre Nora observa que o rápido desaparecimento da memória nacional na França lhe chamou a atenção para um inventário dos lugares onde ela se instalou e que, como resultado da vontade dos homens, ou pelo trabalho dos séculos, permaneceram como os mais intensos símbolos: festas, emblemas, monumentos e comemorações, assim como elogios, dicionários e museus. Estes “lugares da memória” parecem encerrar as ambigüidades que comportam ao mesmo tempo a memória, a nação e as relações complexas que elas conservam. Os lugares da memória, citados por Pierre Nora, consistem no mais material e concreto, como os monumentos aos mortos ou os arquivos nacionais, indo ao mais abstrato, como a noção de linhagem, de geração, de região ou de “homem-memória” e, por possuírem uma dimensão múltipla, são chamados por Nora de “lugares-encruzilhada”.⁴⁹

Jacy Alves de Seixas, em seu ensaio sobre a relação entre memória e história, partindo do estudo realizado por Pierre Nora, discute a noção de memória voluntária e involuntária, tendo como objeto de análise a obra de Marcel Proust. O crítico realiza uma genealogia das relações entre memória e história, descrevendo as aproximações e problemas colocados entre as duas posturas. A memória, predominantemente, era compreendida como a faculdade intelectual de acesso ao verdadeiro conhecimento. Essa idéia alimentou toda a tradição platônica e neoplatônica e atinge a Idade Média, de onde, a partir da concepção agostiniana da memória, influenciou a cultura racionalista posterior.⁵⁰

Segundo Jacy Alves de Seixas, Proust afirma ser a memória voluntária como a memória dos fatos, compreendendo o fato como algo secundário, ou pouco importante, que, na realidade, é mais um obstáculo à expressão da verdadeira memória. Proust

⁴⁹ NORA. *Les lieux de mémoire*, p. IX.

⁵⁰ SEIXAS. Percursos de memórias em terras de história. In: BRESCIANI, 2001, p. 39.

apresenta uma crítica à noção de memória voluntária enquanto memória intelectual, propondo a necessidade de retirar o véu pesado do hábito que oculta mais ou menos todo o universo:

A memória voluntária, que é sobretudo uma memória da inteligência e dos olhos, nos dá do passado apenas faces sem verdade; mas quando um odor, um sabor encontrados em circunstâncias muito diferentes despertam em nós, apesar de nós, o passado, sentimos o quanto este passado era diferente do que acreditávamos lembrar, e que nossa memória voluntária pintava, como o fazem os maus pintores, com cores sem verdade.⁵¹

A essa memória uniforme e enganadora Proust propõe a memória involuntária que rompe com o hábito e com todo o vigor de uma atividade de busca e captura intelectual do passado. Ao gesto voluntário da inteligência, Proust propõe a memória que busca “fazer reencontrar os dias antigos, o tempo perdido, face aos quais os esforços de minha memória e de minha inteligência sempre fracassam”.⁵²

Dessa forma, a memória involuntária, segundo o autor de *Le temps retrouvé*, aponta para uma memória mais elevada, e espontânea. Assim, Proust afirma ser a memória involuntária uma construção de imagens que aparecem e desaparecem independentemente de nossa vontade, revelada por lampejos bruscos, mas que se afasta ao mínimo movimento da memória voluntária,⁵³ sendo aquela algo que atravessa, rompe tempos e lugares, carregada sempre de afetividade como numa associação de sentimentos ambíguos. Pode-se as cartas de *Querido Ivan* à luz da memória involuntária, em que ocorre em função da morte do irmão que motiva as revisitações do passado, um reencontro com os dias antigos, o tempo perdido, e a infância, sugerindo uma memória involuntária.

⁵¹ “Swan expliqué par Proust”. In *Essais et articles*. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1971, p. 558. *apud* SEIXAS, 2001, p. 46.

⁵² PROUST. *Le temps retrouvé*, 1954, tomo III, p. 544, *apud* SEIXAS, 2001, p. 46.

⁵³ SEIXAS, Percursos de memória em terras de história. (Cf. BRESCIANI. *Memória e (res)sentimento, indagação sobre uma questão sensível*, p. 46).

As cartas agregam uma série de juízo e opiniões, mas também sentimentos por onde circulam o desejo de recuperação do tempo passado. É exemplar do que acabamos de afirmar, as cartas que tiveram como ponto de partida algumas imagens fotográficas, ou a leitura de um trecho de um livro ou de uma carta antiga enviada à família, ou mesmo a recordação de um pequeno detalhe, como um pedaço de assoalho ou um móvel de sala, conforme veremos adiante.

As cartas se constituem, também, como signo que estabelece uma nova ordem e se compõem como escritura, conforme o ponto de vista de Jacques Derrida que sustenta que o signo não remete a qualquer ponto fixo, a um sistema estável ou às intenções daqueles que o utilizam, antes se refere a contextos anteriores e (ou) posteriores, num processo que executa uma fragmentação de sua própria unidade, permanência ou estabilidade. O filósofo utiliza o verbo *diferir* – (divergir e protelar) – para acentuar que a significação remete a um infinito processo de adiamentos e remissões e não ao encontro de uma presença anterior à linguagem.⁵⁴ Vista por esse ângulo, a palavra no discurso memorialístico remete a um movimento que acarreta sempre a modificação de seu significado, ocorrendo um rompimento com o contexto de produção, pois o receptor, ao tomar contato com o signo, realiza sobre ele uma interferência, impondo a marca de uma presença, que, no entanto, não será definitiva.

Vendo o discurso memorialístico como escritura, texto, tecido de fios que compõem histórias entrelaçadas, notam-se as marcas de um caminho retomado por um tecelão que trama uma nova forma, uma nova malha na qual cria apenas uma sombra do que foi no passado. Contudo, a fim de não se perder em meio a um emaranhado confuso e infinito, e tornar o texto ilegível, precisa situá-lo em uma certa referência, criar marcos; por isso, ao reescrever as lembranças em um contexto, em um determinado momento, o autor

⁵⁴ RODRIQUES. *Tradução e diferença*, p. 198.

estabelece leituras do seu passado que lhe permitem atribuir significados ao seu texto. Daí ser possível que, ao ser retomado em outro momento, terá sua malha desfeita e refeita de várias formas, recebendo novos significados. As palavras da estudiosa e especialista em Derrida, Rosemary Arrojo, são aplicáveis ao texto de Haroldo Maranhão:

Este texto, colocado no papel e lido por outra pessoa, inclusive por mim mesma, em outro momento, será uma nova escritura; a primeira trama, já desfeita, será tecida novamente, mas formando desenhos, novas formas, e junto com ela tecendo-se, a cada vez, a ilusão de se prender o signo na nova malha.⁵⁵

Daí se faz presente a palavra de Derrida ao afirmar que a interferência realizada sobre o signo nunca é definitiva, pois ele será sempre recolocado em jogo a cada leitura. Haroldo Maranhão estabelece, por intermédio dos textos reunidos em *Querido Ivan*, uma rede de ligação com o irmão e, por extensão, com o passado de ambos. O fio que os liga constitui um dos ramos da malha que reconstrói uma infância registrada na memória e entre objetos guardados em gavetas e caixas, fotografias, livros e cartas. Os fios da memória trançam acontecimentos, pessoas e coisas comuns aos dois irmãos, papéis e histórias pessoais, histórias de várias vidas, histórias da cidade onde viveram, o apogeu e a decadência do jornal onde cresceram e se tornaram adultos.

Querido Ivan se apresenta como uma leitura de um tempo desaparecido ou de um tempo misturado a tantos e novos elementos, que parece não existirem mais, a não ser nos registros memorialísticos. Daí sua importância como registro histórico nos relatos de Haroldo. Do ponto de vista literário, no entanto, *Querido Ivan* é uma escrita onde há tensão entre o discurso memorialístico e o discurso ficcional, no qual existe um jogo que envolve elementos pertencentes a modalidades narrativas diferentes, conforme apresentaremos a seguir.

⁵⁵ ARROJO. *O signo desconstruído*, p. 32.

1.3 CORRESPONDÊNCIA E FICÇÃO EM *QUERIDO IVAN*: ASPECTOS GERAIS

A palavra missiva, do latim tardio *missa*, substantivação do feminino de *missus*, part. pass. de *mittere* “enviar”, foi retirada da expressão *ite, missa est*: “ide, (as preces) foram enviadas” com a qual o celebrante termina a missa.⁵⁶ No sentido corrente, registrado no dicionário, se prevê a noção de mensagem que se manda a alguém, sendo o missivista a pessoa que a leva ou a escreve ou, ainda, o portador dela.

O vocábulo correspondência supõe uma troca de cartas, bilhetes ou telegramas entre duas pessoas – os correspondentes –, que se dispõem a escrever e ler as mensagens neles contidas. Há, portanto, um remetente que escreve e envia a mensagem a um destinatário que a recebe e, uma vez de posse da mesma, é de se esperar que a leia. A relação se dá, então, de forma a permitir que a comunicação se realize de um remetente para um destinatário.

Michel Foucault analisa os cadernos de notas que constituem um exercício de escrita pessoal como podendo servir de matéria para missivas que se enviam ao outro. Neste caso, a missiva se dá como exercício pessoal, mas possui também o caráter de atuar sobre quem a recebe e sobre quem a envia, adquirindo uma dupla função. É com este último sentido que Haroldo envia as correspondências ao irmão e não com a intenção de exercitar-se como acontece com o livro *Senhoras e senhores*.

As cartas/relatos de *Querido Ivan* foram escritas no ano de 1993, entre 26 de março e 15 de abril e enviadas uma após a outra para Ivan, sendo a última, no penúltimo dia de vida de Ivan. Cada carta carrega em si a incomum ocasião de percorrer caminhos

⁵⁶ NASCENTE. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*.

trilhados por diferentes lugares da história, da vida pessoal dos irmãos, das relações de amizade e amor, das experiências únicas da vida da cidade. As cartas tinham a intenção consoladora em relação a Ivan:

desviá-lo da visão unifocal da doença [...] e conseguir uns poucos sorrisos, todos os dias um ao menos, este mínimo que faria morrer na calma possível um homem já sem defesas, que se entregava.⁵⁷

De maneira geral, os temas são muitos e variados, por esse motivo daremos destaque às recordações da infância dos irmãos, à vida familiar, à presença de elementos biográficos no texto de ficção, ao entrelaçamento entre a vida e a morte e à construção do sujeito da escrita diante da morte. As cartas, por outro lado, não possuem uma unidade histórica ou textual, mas nelas estão contidos elementos de outros discursos, como o discurso autobiográfico e ficcional, implicando múltiplos traços que dão à palavra um caráter polissêmico.

Logo na primeira carta, o missivista declara-se saudosos, mas infiel à cidade onde tem o seu umbigo enterrado, ligado a esta por finos fios que remontam à infância.⁵⁸ A experiência de visitar Ivan no hospital, quando este já se encontrava prostrado pela doença, impulsionou Haroldo Maranhão para a revisitação da infância.

No entanto, entre Haroldo e Ivan a relação de troca se dá de uma forma especial, pois é certo que o segundo não respondeu às correspondências que lhe foram enviadas, delas tomando conhecimento apenas parcialmente. Assim ocorre uma mudança na relação entre remetente e destinatário segundo o esquema de comunicação previsto por Roman Jakobson, já que Haroldo não atinge o seu intento inicial de aliviar Ivan de sua dor, nem de se manifestar, de se mostrar ou de se fazer presente ao irmão.

⁵⁷ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 14.

⁵⁸ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 15-18.

O modelo de comunicação de Roman Jakobson prevê um receptor que descodifica a mensagem para produzir uma resposta que, por sua vez, desencadeará uma nova correspondência que seguirá os princípios da reação do receptor. Dessa forma, o elemento que recebe a mensagem produz um *feedback* sobre o remetente, exercendo sobre ele uma influência considerável. Do receptor, dizemos que possui voz e participa ativamente do processo, pois sua resposta constitui uma visão sobre o que lê, o que possibilita estímulos para a comunicação. Com Haroldo e Ivan, o processo de comunicação está comprometido, já que o destinatário, embora esteja presente, não reúne condições de resposta, o que o impede de lançar um “olhar” sobre o outro que se mostra nas cartas.

Contudo, o destinatário Ivan, inapto para a leitura, pode ser considerado um elemento igualmente ativo porque é o seu estado de saúde que produz no missivista o estímulo necessário para a produção das cartas, conforme se lê na primeira correspondência enviada ao irmão: “Ivan: os poucos dias de nossa convivência recente serviram para uma revisitação da infância, através de esparsos episódios”.⁵⁹

Nessas revisitações, não cabem expressões como: “recebi sua carta do dia 27”, “acuso recebimento de sua carta”, ou “em resposta à sua carta do dia 12”, que são fórmulas freqüentes entre missivistas como Machado de Assis e seus amigos,⁶⁰ entre João Cabral de Melo Neto e Bandeira ou Drummond⁶¹, por exemplo. Tais fórmulas denotam o reflexo de estímulos recebidos por seus correspondentes ativos e estão relacionadas a respostas dadas a uma voz, a um pensamento e, portanto, a uma leitura. Reside aí o valor do destinatário. Ele sustenta o diálogo, oferecendo suporte para a sua manutenção. Em *Querido Ivan*, o destinatário é alguém construído na escrita do passado, pois pode-se admitir que o ser do presente só existe como ser imaginário em função da impossibilidade de expressar uma reação concreta às cartas recebidas.

⁵⁹ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 16.

⁶⁰ ASSIS, Machado. *Obra Completa*. 1992.

⁶¹ SUSSEKIND. p. 41.

As cartas de *Querido Ivan* têm a peculiaridade de apresentar um destinatário incomum que prolonga as mensagens de Haroldo, favorecido unicamente pela intenção inicial exposta pelo missivista de aliviar o irmão do seu padecimento. Diante desse quadro, as experiências narradas por Haroldo não podem ser consideradas da mesma natureza das correspondências existentes entre Machado de Assis e seus amigos ou entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, por exemplo.

Podemos, então, considerar que as correspondências são enviadas a um destinatário que se caracteriza, de modo especial, marcado pela incapacidade de ler e responder, sendo por isso um destinatário sem resposta. Sem encontrar ressonâncias, as mensagens são, de certa forma, endereçadas a alguém. O remetente, por sua vez, tem consciência que escreve mensagens que não serão lidas pelo primeiro destinatário, pois sabe antecipadamente que não obterá resposta. Com isso, há uma única voz que fala, um só olhar sobre as experiências relatadas, implicando elementos interagindo consigo mesmo, como se estivesse diante do espelho, construindo uma imagem sobre si mesmo. E esse é mais um dos artifícios de construção textual, usado também por Henfil nos anos setenta, na Revista *Isto é*, quando escrevia cartas a sua mãe, comentando, ironicamente, o que era notícia.

As missivas relatam experiências vividas a dois, mas Haroldo assumiu sozinho o compromisso de recordar o passado vivido com o irmão. Com efeito, elas poderão ser entendidas como um tipo de depositário ou baú de coisas guardadas, passadas e (ou) vividas, cuja escrita consiste em expurgar experiências, descrever auto-retratos, realizar um balanço de vida, ou ainda guardar cuidadosamente objetos mais valiosos da vida, tal como acontece com o personagem Ayres, do romance *Memorial do fim*, que conserva uma gaveta de segredos.

Outro aspecto importante das cartas é que elas ultrapassam a natureza documental e assinalam momentos importantes da experiência de escritor, trazendo também pistas sobre

seu método de criação. Trata-se de verificar o processo como Haroldo Maranhão transforma elementos de sua experiência pessoal em ficção, como se pode observar com a significativa carta de 03 de abril que indica, no plano de sua biografia literária, a figura da Avó Bibi que se aproxima daquela da professora Paula Lopes de Lima, nome mencionado em alguns textos de ficção do escritor. A aproximação desses dois elementos consiste, na verdade, no entrelaçamento de elementos biográficos e fictícios, sendo esse um processo habitual na ficção de Haroldo Maranhão que pode ser observado também em outros textos como *Cabelos no coração*. Em *Querido Ivan*, vovó Bibi é lembrada como professora de um Grupo Escolar da Pedreira, e se identifica à Professora Paula Lopes de Lima, nos seguintes termos:

[Vovó Bibi] Morava na Benjamin Constant, no Reduto, em casa de porta-e-janela de três peças acanhadas: saleta de visitas, quarto de dormir e cozinha, sem portas internas (...) Na saleta de visitas, pregara na parede, em lugar de honra, dois retratos coloridos à mão (...) Tratava-se do marido, o português Augusto da Silva Lima, (...) Ao lado do lusitano pimpão no retrato colorido, a inconfundível figura da mulher, Professora Paula Lopes de Lima.⁶²

[Vovó Bibi] Era vítima habitual da imaginação dos netos. A melhor lhe preparaste tu [Ivan] e haverás de recordar. “Vamos brincar de copo, vovó?”, alguém lançou a idéia. Brincar, não, que não se brinca com os espíritos. Vamos fazer uma sessão de copos – ela corrigiu. Habilmente, foste empurrando o copo. “D”. Paravas um pouco para não chamar a atenção dela, que os demais não tinham entendido que o espírito (de porco) eras tu. “O”. “C”. “A”.⁶³

Em *Senhoras e senhores*, esse episódio é ficcionalmente recontado, seguindo praticamente as palavras da carta, num processo de reconstrução que aproxima Vovó Bibi da figura de ficção:

⁶² MARANHÃO. *Querido Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond Ivan*, p. 59-60.

⁶³ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 61.

Professora Bibi sofria de prisão de ventre. Na casa de porta-e-janela de três peças, havia disponível ...

Os sete demônios [os sete netos] uma tarde a convidaram para uma sessão de copo. Ela acreditava que os espíritos guiavam os copos de letra em letra para dar recados (...) o copo devagar movimentava-se. D. Vacilava o copo, fazia que ia mas não ia, até resolver-se: C (...) O copo era pilotado descaradamente pelo Cauby, moleque-moleque.⁶⁴

Já em *Cabelos no coração* o processo se inverte. Agora é a Professora Paula Lopes de Lima, a quem o autor dedica o romance, que se aproxima de Vovó Bibi. Curiosamente, Paula Lopes de Lima é também identificada à personagem romanesca Puchavante, bem como o nome, “Professora Paula”, é mencionado pelo personagem Patroni como de uma habitante da Vila do Acará que deveria ser chamada para participar de uma reunião às margens do rio.

A importância desse dado consiste no fato de que casos acontecidos, ouvidos ou testemunhados se tornarão motivos para a criação artística, permitindo supor uma relação com o plano biográfico. Exemplar é o que o autor afirma no texto datado de três de abril, no qual confessa já ter relatado o seu conteúdo em algum lugar, certamente no fragmento quarenta e cinco do livro *Senhoras e senhores*, onde o relato da carta reaparece ficcionalizado.

Houve um episódio que já contei não recordo onde. Ela [Vovó Bibi] acompanhou-nos numa fantástica viagem a Marapanim. Levou os netos para um banho de rio. Foi uma festa. Enturmou-se conosco. E entrou no banho de vestido por cima do corpo, aliviada da panaria interna.⁶⁵

De uma certa forma, observa-se que a arte pode brotar dessas raízes profundas da

⁶⁴ MARANHÃO. *Senhoras e senhores*, p. 107.

⁶⁵ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 62.

infância, da memória, pois, por vezes, as imagens aí sedimentadas se revelam carregadas de uma emoção distinta das emoções comuns. No caso específico das imagens criadas nas cartas, ressurgem articuladas por uma explícita intenção ficcional.⁶⁶

Tudo leva a crer que se trata de referências a partir das quais são criadas e recriadas outras personagens do autor e em torno das quais giram outras personagens femininas. Figura tantas vezes retomada, Vovó Bibi é buscada na integração com a ficção para reencontrar-se no espaço de um fragmento literário ou, de forma ampliada, na personagem de um romance. Vovó Bibi/Professora Paula constitui, por isso, uma espécie de modelo de mulher, a partir da qual surgem elementos satélites que vão compor o quadro feminino da obra do escritor.

Matéria e memória estão interligadas e acontecem como herança da formação de Haroldo, do seu contato com elementos familiares que aparecem reelaborados em sua ficção. Essa matéria, além de pessoal e íntima, vem constituir-se também em histórica, a partir do momento que se dá como recuperação do passado. Para ele, o momento de contato com a família e amigos é um período extremamente rico, já que favoreceu a sedimentação de uma matéria que viraria ficção mais tarde.

É interessante observar como o passado não deixou de atuar, inserindo-se no presente da escrita ficcional como lembrança que se atualiza, tornando-se uma forma de percepção do mundo e de refazer caminhos da memória, por meio da palavra artística dada a uma emoção nascida no passado. Sendo esse um processo habitual na obra de Haroldo Maranhão.

As cartas trazem também o clima político e cenários da época de uma cidade que não existe mais, contribuindo assim para a preservação da memória. Essa é uma das marcas mais freqüentes, estando presente em quase todas as mensagens que descrevem

⁶⁶ Tomo aqui a noção de imagem como resultado de um processo figurativo de linguagem, uma representação da realidade sensível. A imagem no texto de Haroldo Maranhão corresponderia, como uma fotografia, àquela que se formou na mente do escritor em contato com a realidade.

acontecimentos, paisagens e pessoas de décadas passadas, como, por exemplo, o que está descrito nos textos desencadeados por fotografias (cartas de 30 e de 31 de março), conforme demonstraremos mais adiante.

As indagações que o texto de Haroldo levanta revelam um homem preocupado com a preservação da cultura ao se posicionar contrário à postura assumida por alguns grupos sociais da cidade, conforme se observa na carta de 13 de abril que denuncia “um dos mais infames crimes culturais do país”⁶⁷ ao tomar conhecimento da venda de toda a coleção da Folha do Norte para uma fábrica de papelão e do triste destino da biblioteca que pertencera a seu avô, depois que passara a mãos de pessoas que abominavam livros. Essa carta expressa uma manifesta repulsa à espoliação da memória e da cultura, sugerindo que somente o espírito independente de um artista teria condições de desprender-se de preconceitos e princípios pelo lucro imediato e inescrupuloso.

Outro aspecto observado nas cartas, destaca a construção de ambientes de época com um ritmo lento, como quem escolhe cuidadosamente as palavras, pautando os momentos com poesia. Ler essa literatura epistolar é percorrer liricamente o passado, e colocar o leitor num espaço intermediário entre a ficção e o documento, entre a literatura e a história. São documentos que se fazem valer de recursos estéticos num discurso que transita na fronteira entre a literatura e a carta comum, nos quais aparecem inúmeras e belas imagens – metáforas e metonímias do passado – partindo de um interior que sofre a perda, causada não só pela distância, mas, principalmente, pela separação definitiva de algo que não pode mais ser achado.

Sem fugir à regra de outros livros do escritor, *Querido Ivan* se caracteriza como texto múltiplo, não só pelo acúmulo de elementos, mas também pela presença de temas extremos, como a infância e a velhice, a vida e a morte. Seu conteúdo pode ser, no entanto,

⁶⁷ MARANHÃO. *Senhoras e senhores*, p.108.

lido como relato autobiográfico, segundo essa noção foi definida por Philippe Lejeune, como a escrita que apresenta uma coincidência entre autor, narrador e personagem na medida em que faz incidir suas linhas estruturais sobre essa categoria e ainda a presença de outros elementos próprios do discurso autobiográfico, como: relato retrospectivo de uma vida, presença de um só personagem, rememoração do passado, tom confessional.

Entretanto, conforme já apontamos ao mencionar o caso da Avó Bibi, ao mesmo tempo em que se ajusta à categoria autobiográfica, as cartas mantêm uma conexão com o ficcional, pois o princípio que norteia a sua construção – a revisitação da infância –, estabelece uma diferença de tempo entre o presente da enunciação e o passado dos eventos. Desse modo, as faltas e silêncios provocados pelas falhas de memória são atravessados pela imaginação, implicando a presença de signos de outras categorias discursivas.

Outras mensagens de Haroldo se realizam como verdadeiros registros lingüísticos da cidade por meio de palavras e expressões peculiares que nos chegam nas descrições de detalhes que remontam às décadas de 20 a 40, traçando com esse material um mapa da cidade e sua cultura. Afastado há três décadas da terra natal, o autor considera um milagre a lembrança precisa de nomes, eventos e objetos que compõem seu passado e que comparecem nos mínimos detalhes, em cada ação, em cada parágrafo, descritos com imaginação e leveza, refazendo os labirintos da cidade que ressurgem em porções, praticamente em cada léxico, como os que aparecem na primeira carta: ‘bangalô’, ‘bigu’, ‘olaria’, ‘lenços de vinagre’, ‘paralelepípedos’, ‘Pharmacia Central’, ‘Largo da Pólvora’, referências da antiga cidade, palavras que hoje não se pronunciam mais e remetem a um tempo que só existe na memória.

Dessa forma, os textos de *Querido Ivan* possuem um importante interesse lingüístico em função do levantamento da linguagem local falada e escrita, que se entrelaça e forma um conjunto de nomes e paisagens do passado. Neste sentido, o livro adquire um

valor de documento histórico que registra espaços de épocas passadas e toda uma variedade vocabular que girava em torno desses espaços, assim como momentos sociais e culturais ligados a eles. Ao mesmo tempo, a presença de traços característicos do discurso ficcional implica uma tensão entre realidade e ficção que aproxima discursos cujas intencionalidades apontam para aspectos diferentes da realidade.

Assim, teremos, como fazendo parte do mapa da cidade, as várias citações de nomes de ruas e avenidas e locais públicos que nos levam a vários lugares, eventos, pessoas reais, lembrando o ambiente urbano de outrora e as personagens que por aí transitavam. Conseqüentemente, os relatos reconstroem espaços, fazendo um registro social e a recuperação de vocabulários esquecidos.

Como característica que consideramos próprias do discurso da ficção, teremos cada signo remetendo a outro, pondo em movimento a história que, por sua vez, irá tocar em outros signos, formando novas cadeias de sentido. Assim se constitui a estrutura das cartas de Haroldo, sendo que o assunto inicial nunca é o mesmo no meio da mensagem, que muda ainda ao final desta. Com isso, cada carta dá conta de pelo menos dois ou três temas, dois ou três períodos que se misturam de forma coerente.

No outro extremo de *Querido Ivan*, assim como em outros livros, Haroldo Maranhão pensa na morte, tema que se tornou quase acrônico em sua obra. Inúmeros são seus textos que a tematizam, alguns enfocam-na de modo menos implícito, outros tornam-na central, como o *Memorial do fim, a morte de Machado de Assis*, em que surge a morte do escritor no seu leito, cercado de amigos que esperam e celebram a morte num ritual de cerimônia característico das sociedades do início do século XX. Na novela *A morte de Haroldo Maranhão*, o autor encena a morte do personagem Haroldo Maranhão, num jogo de espelhos e construções de duplos. Em outra novela, *Miguel, Miguel*, o culto do obituário desencadeia uma possível dupla morte, e inúmeros contos publicados em vários livros são

a narrativa de um processo de morte, de como se morre ou se mata. Pode-se, então, dizer que a encenação da morte é uma espécie de *leitmotiv* na obra do autor, e se deve a uma necessidade de dizer o interdito.

Diante da morte, *Querido Ivan* nos apresenta um homem mergulhado na angústia extrema e, por isso, escreve as cartas, não só com a intenção de “desviar” Ivan da visão da doença, conforme afirma, mas também para amenizar a gravidade do presente de si próprio e do irmão. No entanto, indo além desse viés pessoal, Haroldo se deixou levar pelo passado, pelo amor e respeito ao irmão, pelo companheirismo e pelo próprio ofício de escritor, oferecendo ao leitor um conjunto de escritos de grande valor literário.

Inicialmente, nota-se a descrição de momentos felizes, vividos ao lado do irmão e de amigos. É com muita graça que o autor descreve os personagens de sua infância, como os que aparecem no relato de 27 de março.⁶⁸ Os personagens são os convidados para as habituais refeições em família, que o pai de Haroldo e Ivan, João Maranhão, costumava promover. Nessas ocasiões, a casa familiar recebia pessoas que estavam temporariamente na cidade, como artistas de circo, do rádio, e atletas de luta livre, pessoas do mundo do *business* local e de fora que faziam o espetáculo.

Nessa carta, o leitor pode vislumbrar encontros invulgares, como o que se dá entre Haroldo e seu grupo de amigos e colaboradores do “Suplemento Literário” em que ocorre a apresentação de temas e a descrição de alguns momentos peculiares dos hábitos e costumes de uma família tipicamente paraense. São momentos especiais, ocasião de reunir amigos e parentes para a confraternização familiar, para a alegria e o lazer de uma cidade sem televisão e propícia à reunião de amigos e à conversa na calçada⁶⁹. Este é um aspecto que retrata a família do Norte do país, no período a que se reportam os relatos. A carta permite considerar intimidades, o vivido, os contornos externos, o contexto histórico e o

⁶⁸ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 19-24.

⁶⁹ MARANHÃO, *Querido Ivan*, p. 19-24.

desvelamento do mundo público e privado do escritor como as experiências compartilhadas, o mundo emocional, os momentos de intercâmbio cultural, o debate de idéias e o universo familiar e intelectual de uma cidade que dava os primeiros passos rumo ao modernismo literário.

Uma das mais importantes marcas do mundo revelado está relacionada à forma enlevada com que as palavras desenham perfis de pessoas e do próprio autor. Este perfil constitui um verdadeiro auto-retrato que vai se construindo aos poucos, à medida que lemos as correspondências, as quais vão interpolando fragmentos e traços que constroem o caráter e a personalidade, enriquecida com o tom confessional.

Querido Ivan constitui o único volume de cartas publicadas do escritor, o que o estabelece como um importante legado que permite uma clareza maior do perfil psicológico, do pensamento e da sua formação. Daí a importância desse livro no conjunto de sua obra que nos leva a refletir sobre a questão do tempo construído e estabelecido entre o momento da escrita e o momento em que se passam as ações descritas, tendo como efeito dessa operação a construção do sujeito que se interpõe entre os dois momentos.

Este sujeito, porém, não é aquele que existe previamente à escrita das cartas, não é um elemento anterior, pronto, esgotado e amplo, mas um sujeito que vai se mostrando no decorrer da escrita e da leitura, sem, entretanto, aparecer por inteiro. Este sujeito emotivo se aproxima da descrição feita pelo autor no prefácio de *Senhoras e senhores*: “escrevo porque, Deus, preciso sem cessar estar buscando no infinito minha partícula irreproduzida e minha”.⁷⁰ Ao leitor, cabe juntar as partes para construir uma imagem possível do sujeito que as escreve.

A pretensão de Haroldo consiste em unir os irmãos distantes no espaço geográfico, unir a vida a um sujeito, preso a ela por um frágil fio e mostrar um sujeito interagindo no

⁷⁰ MARANHÃO. *Senhoras e senhores*, p. 2.

seu espaço. Dessa forma, unir a vida à vida para expurgar a morte, unir a vida ao passado e unir a vida ao presente, já que o futuro não existirá para Ivan.

Concretamente, entretanto, só existe a morte, esta tão real, tão próxima e tão presente, que chega a ser a única razão que mobiliza o remetente, constituindo, paradoxalmente, um sujeito da escrita que se ergue diante da morte, por isso ele se constrói na tensão entre escrever sobre o passado e vencer o tempo presente que é, também, o tempo da morte. Partindo desse ponto, Haroldo construirá, com o tempo, um fio na tentativa de aprisionar o que já não existe mais, num esforço de resistir até o fim.

Assim, a configuração dos relatos se torna uma questão complexa em que o tempo exerce um papel fundamental. Entre escrevê-los e lê-los haverá sempre um hiato, um momento de tensão, hesitação que dependerá do conteúdo das mensagens. Para o sujeito que escreve, porém, isso ocorrerá num espaço de tempo muito curto; pois, a cada minuto que passa, o momento fatal se aproxima, tornando urgente a escrita. Além do mais, a recepção das mensagens está definitivamente comprometida por motivos que escapam ao controle do remetente. Com isso, a hesitação, a tensão, a decisão de ler ou dispensar a informação, que seriam atributos do destinatário, recaem sobre quem as enviou.

Sobre este sujeito pesam todas as cargas que a correspondência normal dividiria entre os missivistas. A maior de todas está relacionada ao tempo. O presente da escrita e do envio não encontra ressonância no depois da recepção e da leitura que se traduz em silêncio e morte. Dessa forma, o tempo presente já é um ontem, trazendo certamente o sentimento da angústia para quem escreve, pois o que se lê nas cartas só pode corresponder ao passado.

Há, então, a urgência de escrever de um sujeito sobrecarregado que ensaia deslocar o passado como forma de afastar o presente, no qual se insere a morte do irmão, símbolo do fim dos tempos vividos em comum. O passado, o presente, o ontem e o hoje são forças

coercitivas que forjam a tensão da escrita da qual não pode mais fugir o produtor de mensagens, talvez por isso tenha preferido utilizar o meio eletrônico, mais eficaz e mais veloz que o papel e o correio convencionais. O *e-mail* se constituiu não só como instrumento processador da escrita, mas também como um poderoso auxílio de atenuação da demora que permite diminuir o hiato entre uma escrita e outra e, ainda, para expressar a multipresença temporal.

Na simultaneidade temporal, o sujeito constrói um espaço, no qual busca incluir o irmão, a fim de distraí-lo, arrancar uns bocados de riso de um homem sofrido, substituir a dor pelo riso, o hoje e o futuro pelo ontem, a morte pela vida. Talvez esteja aí a grande função das cartas que serão lidas mais tarde poeticamente por nós, leitores, de diferentes formas, que nos revelam efemeridades, fragilidades e o intenso desejo de domar a morte. A morte desperta um sujeito que pensa nela como uma importante experiência, já que se tornou impossível evitá-la. No entanto, a morte ajudou o sujeito a se encontrar e aceitá-la como um fato tão importante quanto a própria vida.

Talvez, por esse motivo, Haroldo buscou na lembrança todos os detalhes, a idade, as datas e os acontecimentos que seus olhos de menino testemunhavam, ratificando o texto autobiográfico que permite situar, com precisão, o tempo em que se passa o evento. Tal ocorre com a data de um evento, como a morte de alguém: “não é sem alguma dificuldade que consigo ler notícias que remontam aos teus 17 anos”⁷¹; “era costume por aquele tempo, desde os anos vinte...”⁷²; “morreu em 1927, difícil ano para Vovó Bibi”⁷³; “quando eu costumava sair a noite...”⁷⁴. A indicação da data demonstra uma preocupação em detalhar o período para situar acontecimentos e fatos da infância na linha do tempo, sem perder a referência temporal.

⁷¹ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 49.

⁷² MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 29.

⁷³ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 59.

⁷⁴ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 69.

Esses momentos são acontecimentos decisivos da biografia de Haroldo Maranhão, cujo olhar e sentimento gravam com riqueza e intensidade as muitas imagens, as mais recorrentes de seus livros, que neles se configuraram de forma elaborada anos mais tarde, com o passar do tempo, com o amadurecimento do autor, conformado por sua ampla experiência estética, após um longo período de leitura e de exercício diário de escrita, uma intensa prática de escritor, conforme já demonstramos.

O autor remonta ao passado em tom de confissão, para declarar como descobriu com assombro a emergência lírica de uma saudade:

Querido Ivan,

É enganosa a expressão lusitana de que longe da vista, longe do coração. Ao nos dispersarmos, jamais deixamos de estar próximos e abraçados [...] embora geograficamente distanciados [...] Mas o amor pelo urso arredio da Quinze de Agosto, fiel à cidade onde tivemos todos o umbigo sepultado, é o mesmo, invariável amor. Os finos fios desse bem-querer remontam à nossa infância.⁷⁵

As cenas presentes têm raízes profundas, revelam uma emoção que atua como uma força de coesão e traduz sua capacidade de instaurar um mundo por meio da articulação de elementos. Pode-se, com efeito, notar a presença de uma metáfora que gira, os *finos fios*. Eles indicam os caminhos sinuosos percorridos pelo processo de criação e fazem parte de uma matéria extremamente pessoal e íntima, mas ao mesmo tempo também histórica e exterior, no sentido da recuperação do passado histórico e da tradição. Como consequência disso, eles assumem um caráter polissêmico, podendo significar: rede que prende à vida; ligação a Ivan, portanto, à infância e, neste sentido, dão idéia de algo consistente e forte, por um lado; por outro lado, adquirem o sentido de vida frágil e morte, o fio que liga o ser ao mundo celestial, o fio da vida, a vida por um fio. Os finos fios são uma espécie de

⁷⁵ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 15.

sínteses do mundo por meio dos quais Haroldo construiu o passado e com os quais realizou a busca de um tempo perdido, na tentativa de refazer um caminho de volta, mas por outra via, tendo como base a palavra literária.

1.4 CONSTRUÇÃO DA VIDA E DA MORTE

Ao longo do livro *Querido Ivan*, observa-se que, assim como há a preocupação em descrever a vida, também existe aquela de narrar a morte. Os dois temas estão entrelaçados. Entretanto, realizamos a separação de ambos apenas para fins de estudo. Observa-se que, nesse livro, há um progressivo levantamento da vitalidade juvenil, de descrição de estripulias e brincadeiras próprias do mundo do adolescente. Há, ainda, o despertar para o mundo que se vê nas palavras que evocam a caminhada em direção ao novo, ao desconhecido e à curiosidade despertada pelo mundo exterior:

Aquela manhã em que nós dois rolamos em memorável porrada no bangalô da rua Oliveira Belo ... Em tarde que não esqueço, enfrentei um bigu na rua, porque ousou gracejar com a minha namorada Conceição, irmã da tua, Célia, e irmãos do “Café-com-leite”, duas belezocas que se transformavam em dois bofes quando confrontadas com a mãe, que era o mais perfeito violão produzido no Pará, pernas fantásticas, ancas torneadas na melhor olaria do Outeiro ...⁷⁶

O despertar para a vida, que se põe à frente dos dois irmãos, está impresso nas palavras “manhã” e “tarde” e no olhar curioso dos adolescentes para o outro que desencadeia a aproximação da figura feminina e o afastamento de obstáculos que poderiam impedir essa aproximação. A manhã simboliza o novo, a vitalidade e a coragem juvenis nascentes. É o nascimento para o mundo exterior, fora das paredes do lar-jornal, onde por

⁷⁶ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 16.

muitos anos viveram confinados os dois irmãos. Na simbologia cristã, a manhã traz a luz ainda em estado puro, o começo, onde nada está corrompido, pervertido ou comprometido, significando a pureza e a promessa e, ainda, representa a confiança em si e na existência.

Libertos do manto protetor e do confinamento forçado, os irmãos partem para o futuro que os espera, para a construção de um caminho próprio e na busca de um espaço individual. No entanto, esse caminho se faz de alguma forma entrelaçado ao percurso do outro irmão pelos laços afetivos que remontam à infância: “os finos fios desse bem-querer remontam à nossa infância”.⁷⁷ Essa frase traz a metáfora do tecido, da rede ou malha na qual estão envolvidos os passos de ambos.

A manhã, destacada no relato, se distingue das outras manhãs. É um dia específico, que ficou na memória, entre tantos que viveram os irmãos. É essa manhã que salta para a revisitação do passado, pois leva ainda a desencadear a lembrança do encontro, no Rio de Janeiro, de um velho companheiro de brigas infantis, que reconhece Haroldo muitos anos depois daquela tarde da briga com o “Bigu”. Vem, ainda, à lembrança, relacionado ao nome de Eduardo Bona, outro episódio de combate, em frente ao ginásio onde estudavam Haroldo e Ivan.

Esse episódio significa que os textos de *Querido Ivan* têm algo que Haroldo guarda na memória: os nomes do Dr. França, de João Botelho e nomes de lugares como “Pharmacia Central”, “Largo da Pólvora” e “Praça da República” que se associam às *lambadas de cinturão* e fivela e à conseqüente aplicação de lenços de vinagre em hematomas para aliviar a dor. O caso de Carlos Bartolomeu de Oliveira, também mencionado na primeira carta, está relacionado a uma tribo de índios do Pará. Como se nota, há um desfile variável de lugares e nomes de pessoas ligados a fatos esparsos acontecidos e narrados nessa carta. Pode-se apontar os mesmos procedimentos em outras

⁷⁷ MARANHÃO, *Querido Ivan*, p. 15.

cartas, nas quais o escritor acrescenta outros nomes aos episódios da infância e adolescência, como se utilizasse uma fórmula de recordação por fragmentos até conseguir a forma desejada para o texto.

Observa-se, ainda nessa mesma carta, a construção das diferenças entre os irmãos que ocorre com a apresentação de um episódio que marca um atrito para, em seguida, ir num movimento crescente através de metonímias contrastantes como Cosme e Damião, um remista e o outro alvi-azul, um o beijinho das irmãs e o outro o chato. São epígrafes que servem também para demarcar uma profunda afirmação de identidade individual, independência e diferenças de personalidade.

Há outros aspectos, como a construção de uma memória que se expressa por meio de um forte apelo visual, sonoro, olfativo e tátil, marcando os momentos lembrados como configuração pictural ou imitação da pintura de grande valor sensitivo. Isso está demonstrado nas conseqüências das brigas, com hematomas (“acabamos rubros das taponas”⁷⁸), sendo estes termos empregados com muita propriedade para dar conta da desmedida força utilizada no ato da briga e do estrondo causado pelos golpes. De mesmo efeito sonoro se relaciona o eufemismo “lambadas de cinturão e fivela”.⁷⁹ De efeito olfativo, o odor acre que vem dos lenços de vinagre⁸⁰ produz a cura dos hematomas. De apelo visual e tátil, há uma seqüência de palavras que sintetiza as cenas de uma briga pela presença de metonímias que sugerem a rapidez de um embate no qual há uma confusão de braços, pernas e mãos e nada se define claramente: “acabamos mais escalavrados dos paralelepípedos que dos murros, chutes, pescoções e unhadas”⁸¹.

Na configuração desses episódios que acabamos de relatar, há uma evocação plástica na construção das cenas para marcar eventos e figuras humanas que recebem um

⁷⁸ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 17.

⁷⁹ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 17.

⁸⁰ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 17.

⁸¹ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 18.

tratamento muito próximo da construção ficcional. Desta feita, o uso de elementos próprios da ficção mostra uma preocupação com um tratamento especial da história e do passado vivido pelo escritor.

O segundo texto de *Querido Ivan* traz um elemento de grande importância para Haroldo. Trata-se da construção da imagem paterna e da vida em família. A lembrança da família reunida em torno da mesa, cuja figura central é o pai, João Maranhão, em torno do qual se reúnem os comensais, fora desencadeada pela leitura de um livro, *Panorama da Alimentação Indígena*, cujo autor, o antropólogo Nunes Pereira, assinara uma dedicatória a Carmen Maranhão, mãe de Haroldo.

Seguindo o princípio de lembranças em cadeia, o escritor recorda o encontro recente, no Rio de Janeiro, muitos anos depois, com Nunes, que, por sua vez, o fez recordar os almoços promovidos por João Maranhão. O missivista descreve a hora do almoço transformada em encontro que reunia parentes e amigos da família quando, invariavelmente, havia sempre um convidado. Nunes Pereira era um dos que incorporava a mesa dos Maranhão. Além dele, são citados ainda, como presenças habituais, a do crítico Benedito Nunes e dos poetas Mário Faustino, Max Martins e Ruy Barata, entre outros amigos. A mesa é descrita como “bem abastecida, que assim era a mesa paraense”. Os eventos, considerados por Haroldo como heterogêneos e democráticos, eram sempre promovidos pelo pai de Haroldo, focado não só como figura central, mas ainda apropriadamente descrito como “uma caixa de surpresas, cartola de mágico de onde podia saltar o mais insuspeitado coelho”.⁸²

Os encontros familiares são um momento de festa e de confraternização diária, mas tudo num clima de muita simplicidade. Nessas ocasiões, o pai de Haroldo estava regularmente vestido com blusa de pijama e calçando chinelos, mesmo que o convidado do

⁸² MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 19.

dia fosse algum ministro. No olhar de Haroldo, que rememora o passado, a cena constrói-se com base na figura central que é o pai, responsável pela repartição do alimento e distribuição do mesmo entre os convidados. Há, portanto, alguém que comanda a casa cujo assento à mesa está reservado, estrategicamente, no lugar principal, na cabeceira da mesa, de onde pode observar e ser observado pelos olhares dos demais presentes.

A visão de seu pai e de sua mãe como provedores encontra-se reforçada nas declarações de Nunes Pereira ao próprio Haroldo – “sou um animal grato. A tua mãe muitas vezes matou a minha fome”⁸³ – e na de Paulo Lemert, dono do circo destruído pela ventania e naquela do libanês Chaud, que tinha suas dificuldades amenizadas, graças ao socorro de João Maranhão. Todos esses episódios constroem um perfil da figura paterna como um homem caridoso, atento às dificuldades alheias e sempre disponível a auxiliar em caso de necessidade do semelhante. É esta, afinal, a imagem mais freqüente de João Maranhão.

A figura de João Maranhão, assim construída, se repete em outros relatos, com pequenas diferenças e acréscimos que só reforçam o ponto de vista já evidenciado. Observa-se, mais uma vez, a construção de cenas por meio de traços paralelos ou justapostos que vão estendendo a imagem pouco a pouco. A esta maneira de narrar está relacionado também o livro *Senhoras e senhores*, no qual o personagem-narrador do fragmento inicial descreve sua memória como uns “farelinhos” dos acontecimentos. O efeito obtido por essa técnica constrói um campo de forças interagentes que consolidam um perfil por meio do acúmulo e da enumeração de elementos, de pequenos pontos e traços que vão organizando a cena festiva, retirando do passado e atualizando, na memória, uma visão lírica.

Os elementos reunidos nas duas primeiras cartas formam um conjunto que irá

⁸³ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 19.

construir a infância como um lugar de segurança, sempre ligado à figura paterna, trazendo indícios de uma vida que se inicia e que caminha para um futuro. A presença e participação da família e outros elementos conhecidos, além de serem mencionados diretamente, são sugeridos nos fragmentos de lembrança que remontam a um caso ou episódio narrado, que avivam a memória numa explosão de imagens e elementos sensoriais. O conjunto de sensações é uma evocação de uma reminiscência, tendo como dado de base a memória do sujeito autor de cartas, envolvido por uma natureza que apenas sugerem possíveis acontecimentos. É, portanto, um elemento que recorda e vê a si mesmo como um ser desdobrado no ato da rememoração que, ao olhar para o passado, vê uma linha no horizonte que se afasta à medida que caminha em direção a ela.

No entanto, o anúncio da vida esboçado nas duas primeiras cartas traz, também, em si o fim da vida e de um tempo que se aproxima a cada dia vivido e passado, sugerido nas palavras “finos fios”, da primeira carta. A vida carrega a morte, ocorrendo a convivência de ambas em um mesmo lugar e ao mesmo tempo, o que assinala a fragilidade da vida, conforme mostraremos a seguir, em que se lê a descrição física do fim.

Na madrugada de 12 de março de 1993, meu irmão e amigo Ivan Maranhão morria quando cheguei a Belém acompanhado da irmã Lolita. Morria asfixiado por extensa massa tumoral no chão da boca, já avançando para a laringe e que descia o pescoço tocando o ombro... cedo fomos vê-lo. Seu rosto denunciava angústia pela sufocação iminente, a última, que o mataria.... Ao compreender que mais nada podia fazer em favor do impossível, regressei ao Rio. Decidira porém escrever-lhe cartas – diárias – empenhando-me em desviá-lo da visão unifocal da doença. Minha máxima ambição teria sido conseguir uns poucos sorrisos, todos os dias um ao menos, este mínimo que faria morrer na calma possível um homem já sem defesas, que se entregava.⁸⁴

Nesse trecho, da penúltima carta, percebe-se a desconstrução da vida que

⁸⁴ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 13-14.

estabelece um paradoxo em relação às primeiras cartas. Seguindo o princípio do contraste, ao início da vida adulta e à anúncio do futuro dos irmãos, corresponde ao movimento inverso expresso no penúltimo dia de vida de Ivan. As palavras e metáforas, contidas na carta, constroem a imagem elegíaca que dá o tom fúnebre e lento da aproximação da morte.

A morte, entretanto, já vem se esboçando desde o primeiro texto, ela que é anunciada, antecipadamente, por um ritmo lento de construção. Esta antecipação pode ser encontrada nas palavras: “umbigo sepultado” e “finos fios”,⁸⁵ que alcançam uma dimensão além da infância e da vida, se confrontadas com o conteúdo dos textos subseqüentes a esse. Elas insinuam uma idéia contrária ao nascimento e ao vigor da juventude e dos momentos festivos passados em família, conforme já demonstramos linhas atrás. O ocultamento da vida, sugerida nas palavras que incidem sobre a fragilidade do viver e da vida de Ivan, corresponde ao fraco elo de ligação com o irmão – os finos fios – causados não só pela doença, mas também pela distância que os separa, e à conseqüente acentuação da morte. Esta ganha cores mais firmes no parágrafo seguinte, ocasião em que Haroldo descreve o irmão como alguém capaz de “ficar horas ao lado de um amigo sem dizer-lhe uma palavra, embalando-se na rede branca e afundado na leitura”.⁸⁶ São significativas as descrições do silêncio, agorafóbicas e tumulares, um enterramento da vida. Em seguida, há a lembrança dos que já se foram, iniciando a descrição da morte da família: “Ivette no céu” e “Zizi confortou em seu final de vida o ex-companheiro”.⁸⁷ A perda dessas vozes vem somar-se à de outros amigos e parentes, levando-se com elas boa parte daquilo que Haroldo viveu na infância.

Entretanto, o desenho do fim se dá de forma mais dramática na penúltima carta.⁸⁸

⁸⁵ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 15.

⁸⁶ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 15.

⁸⁷ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 15.

⁸⁸ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 111-113.

Inicialmente, há a descrição dos efeitos da aproximação da morte de Ivan naqueles que permanecem vivos: “estamos todos aqui de alma esmigalhada”.⁸⁹ Sem esperança e sem nenhum recurso médico, a morte torna-se inevitável, concretizável, transparecendo de forma mais clara e explícita nas palavras de Haroldo:

O câncer se alastra, como o fogo se alastra no mato seco...As células enlouqueceram e desnorteadas minaram os tecidos sãos e os estragaram...⁹⁰

Um derrame cerebral te paralizou a metade esquerda do corpo. Nem consegues mais levantar a pálpebra do olho desse lado, que não se mexe, nada se mexe, cessou a atividade motora... É o corpo aviltando-se, o corpo humilhado, a matéria exposta na sua miséria e vulnerabilidade.⁹¹

Observa-se, nessa seqüência, que a enumeração, processo utilizado para a descrição da vida, é aproveitado também para construir a imagem do fim. As palavras do texto se movimentam de maneira a dar conta de um detalhe externo à morte, olhando-a inicialmente do exterior para, em seguida, ir se aproximando a passos lentos da cena mortuária. A descrição elegíaca do irmão mostra toda a fraqueza humana diante de algo que chega de forma implacável e indefensável. Ainda antes de finalizar esse texto, Haroldo retoma a metáfora utilizada na primeira correspondência para descrever o fim não mais próximo, mas, sim, presente: “estás preso à vida por um fio fraquíssimo”.⁹² Estas palavras se aproximam da metáfora que liga a vida a um frágil fio. O fio, que já não tece a manhã, não se entrelaça mais a outros fios para armar uma teia, mas é o agente de ligação com o desconhecido, com a escuridão. Cortar o fio significa desligar todos os seres entre si.

Entretanto, há ainda uma pequena esperança para o fino fio de vida do irmão: “não obstante, restos de força levaram-te a receber na tua a mão da bondosa madrasta... Abriste

⁸⁹ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 111.

⁹⁰ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 111.

⁹¹ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 111.

⁹² MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 112.

o olho direito e lhe estreitaste a mão, de rosto severo dos que morrem”.⁹³ A todas essas descrições da morte vem ainda uma outra descrição suplementar, diferenciada, que corresponde a uma construção invertida dos primeiros textos.

Os termos “era escuro”⁹⁴ e “noite do teu calvário”⁹⁵ remontam à última noite de vida de Ivan, por oposição a “aquela manhã”⁹⁶ e “em tarde que não esqueço”⁹⁷ do primeiro texto. Para alcançar a dimensão da morte, as palavras lúgubres abrem uma seqüência de pequenas imagens satélites que giram em torno da imagem maior, configurando a chegada do momento fatal. A ausência de luz, o ambiente do enfermo no leito do hospital, o “Ophir Loiola”, que funciona como eufemismo de doente terminal, a febre alta, o estado dos pulmões e o reencontro com a madrasta funcionam como cenas suplementares para estabelecerem definitivamente a chegada daquela que ronda, “alvorçada de expectativas”.⁹⁸

Há ainda uma evocação da doença com eufemismos mais fortes como “as garras do cancro na pobre carne”⁹⁹ e “doença inventada pelo diabo”¹⁰⁰. Confortados e conformados com a desventura “todos te entregamos nas mãos de Deus”¹⁰¹ e “os que te amam confortam-se com a certeza de que não padeces”.¹⁰²

O texto traz também o lamento pelo alvo inatingível do desejo, ou seja, confortar Ivan com a leitura das cartas, e o desejo de elevação, em silêncio, para o sublime, expressos nas últimas palavras: “salto para o desconhecido, quando tudo estiver acabado”.¹⁰³ Palavras finais que apontam para um fim, não só da vida, mas também para o

⁹³ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 112.

⁹⁴ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 112.

⁹⁵ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 112.

⁹⁶ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 16.

⁹⁷ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 16.

⁹⁸ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 112.

⁹⁹ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 113.

¹⁰⁰ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 113.

¹⁰¹ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 112.

¹⁰² MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 112.

¹⁰³ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 113.

fim de um período, de um estágio da história, de uma tradição, enfim de um mundo passado, antigo, vivido na infância e na juventude representado pela família, pelo jornal, pelos amigos, demonstrando-se, com isso, a oposição temática entre a infância, a idade juvenil – o início da vida, a festa e a reunião familiar – e o início do fim de um momento mágico, talvez, mas que agora se nota esgotado.

As últimas palavras do texto sinalizam ainda para o início de uma transformação, um novo tempo que se inaugurará, quando tudo estiver esgotado e se der o salto para o desconhecido, mas certamente, para uma nova história que virá em substituição ao antigo. Haroldo fornece pistas desse fim, mas não o afastamento total do mundo antigo que permanecerá nas suas palavras registradas e levadas por um “conduto insuspeitado”, um meio de comunicação com o passado, inventado pelos irmãos, pois as palavras seguirão “diretamente do velho coração para os teus ouvidos”.¹⁰⁴

O passado permanecerá ainda por meios inventados pela tecnologia. Além dela, há a lembrança que registra os fatos:

Recordar não faz mal ao pâncreas. Há quem censure os saudosistas, que se perdem ou se ganham nas lembranças. Quanto a mim, não tenho nenhum constrangimento em mexer nos baús de flandres do sótão da “Folha”, catar fotografias de antigamente, tentando capturar momentos que escapam, e que a gente puxa de novo para perto de nós.¹⁰⁵

Puxar os fios da memória que se esgota não é tarefa fácil e prazerosa para Haroldo, que, com esse gesto, presentifica um mundo que, aos poucos, vai se acabando com a chegada da morte daqueles que viveram e participaram da construção da sua história, como é o caso do fim do jornal *Folha do Norte*.

Pode-se, então, dizer que tudo o que na primeira carta remonta a um mundo

¹⁰⁴ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 113.

¹⁰⁵ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 105.

dinâmico da juventude e da confraternização, da reunião, convergência de pessoas, nos dois últimos textos do livro em questão, é contrastado pela imagem do afastamento, da dispersão e do fim. Os personagens daquele tempo que se caracterizavam pela alegria, contrariamente, adquiriram uma conotação desbotada e de ausência que produz um quadro de esmaecimento da vida.

À medida que a enumeração pontilhada da morte se constrói, ocorre um procedimento de esvaziamento, ou de subtração da vida. Os elementos do primeiro texto são substituídos pelo vazio que toma conta do passado festivo. Tudo se esfuma com o tempo que corre sem cessar, até mesmo o *baú* de flandres da “Folha” fora violado. Dá-se o movimento inverso: ao invés de acumulação, se dá a subtração.

Como fator de esvaziamento, aponta-se a cena elegíaca de Ivan no leito de morte, no momento da visita da madrasta e a descrição do doente por meio de metáforas que desconstroem o ambiente festivo da reunião familiar. O corpo e o sofrimento de Ivan constituem uma oposição às cenas de reuniões familiares.

O silêncio de Ivan corresponde à sua ausência induzida pelo coma: a perda da consciência equivale ao sono profundo como fator de afastamento da vida que, por sua vez, leva Haroldo a suspender as cartas, pois não pode continuar a escrever, já que sua fonte de motivação se esgotou. A perda da consciência de Ivan traz o silêncio de Haroldo. Daí as cenas fúnebres que já descrevem a morte, e não apenas insinuam-na, enfatizada fortemente nas palavras “salto para o desconhecido” e “acabado”, impressas na penúltima carta,¹⁰⁶ materializando-se a morte num movimento de volta pelos similares “rede branca”,¹⁰⁷ “afundado”¹⁰⁸ e “finos fios”,¹⁰⁹ que funcionam como metáforas de um espaço tumular.

Todos esses elementos de construção e desconstrução da vida aqui expostos

¹⁰⁶ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 113.

¹⁰⁷ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 15.

¹⁰⁸ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 15.

¹⁰⁹ MARANHÃO. *Querido Ivan*, p. 15.

aproximam o texto documental do discurso poético seja pela presença inconfundível de signos que criam um clima elegíaco e lírico, seja pela temática desenvolvida que se apresenta em forma de contraste. Os signos literários são responsáveis pela criação de uma forma que dá ao conjunto de cartas uma estrutura em rede, com imagens recortadas, porém ligadas entre si através dos silêncios e interstícios que sugerem uma significação. É o movimento de deslocamento de signo do espaço da vida para o espaço da morte que gera a paisagem desolada da destruição, do período da confraternização e do mundo passado, arruinado pelo advento do desconhecido.

1.5 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

Em *Querido Ivan*, a fotografia é um dos elementos que despertam as lembranças, constituindo um importante recurso de recuperação do passado e de reconstrução de cenas ou situações. Na imagem fotográfica, o autor das cartas encontra elementos necessários para sua escrita do passado. Nesse caso, a fotografia tem uma função: a de restaurar uma falta ou algo que estava esquecido. Os textos que têm como base a imagem fotográfica, são os mais variados em temas e, pela sua estrutura lógica, os que mais se aproximam da poesia imagética ou pictórica.¹¹⁰

No seu estudo sobre a imagem fotográfica, Roland Barthes procura estabelecer uma análise que não tenha a preocupação de isolar a estrutura da mensagem fotográfica, pois a esta se junta uma outra estrutura que é o texto (título, legenda ou artigo) que acompanha a fotografia, devendo, então, a análise levar em consideração as duas estruturas diferentes. O conteúdo fotográfico transmite a própria cena, o literalmente real, realizando a fotografia a redução do seu objeto na imagem, sem que isso implique transformação. Entre o objeto e

¹¹⁰ Poema imagético ou pictórico são denominações empregadas por Käte Hamburger para designar o poema que descreve uma pintura ou escultura. (Cf. HAMBURGER. *A lógica da criação literária*, p. 212 e segs.).

sua imagem não é necessária a presença de um *relais*, um código que sirva de intermediário entre os dois, pois a imagem fotográfica é um *analogon* perfeito do real, consistindo em uma *mensagem sem código*.

Roland Barthes identifica outros *analoga*, ou seja, mensagens que são reproduções analógicas da realidade, como o desenho, a pintura, o cinema, o teatro. No entanto, além de desenvolverem o próprio conteúdo analógico, elas apresentam uma mensagem suplementar. Trata-se de um *estilo*, de um “sentido segundo, cujo significante é um certo ‘tratamento’ da imagem sob a ação de seu criador e cujo significado – estético, ideológico – remete a uma certa cultura da sociedade que recebe a imagem”.¹¹¹ Roland Barthes aponta aí o paradoxo fotográfico, pois a fotografia é, ao mesmo tempo, objetiva e investida de outros significados, natural e cultural. Em outras palavras, ela constitui uma mensagem denotada, relacionada ao *analogon*, e uma mensagem conotada que é a “maneira pela qual a sociedade oferece à leitura o que ela pensa”.¹¹²

Barthes indica o texto como um dos métodos de conotação da imagem fotográfica que se destina a insuflar-lhe um ou vários significados segundos em que a palavra é responsável por uma inserção de elementos que implicará a imagem sublimada ou racionalizada. Com isso se dá uma inversão dos moldes tradicionais: já não é a imagem que ilustra ou esclarece a palavra, mas é a palavra que impõe uma cultura, uma moral, uma imaginação.¹¹³

Haroldo Maranhão constrói textos associados às fotografias do álbum de família, realizando uma leitura que impõe valores, razões e, portanto, uma conotação que interfere no interior do objeto. Tal interferência é chamada por Roland Barthes de *trucagem* na superfície da imagem original, remetendo-a a um lugar diferente do seu quadro inicial. Quanto a esse sentido, que se apresenta como *demais*, inicialmente, denominado de

¹¹¹ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 13.

¹¹² BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 13.

¹¹³ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 20.

suplemento por Roland Barthes, transmite um significado *obtusos*, por oposição ao *óbvio*. “*Obtusos* quer dizer: que é velado, de forma arredondada”,¹¹⁴ impondo um véu que empresta ao significado óbvio uma forma arredondada, isto é, infinitamente. O sentido obtuso parece estender-se fora da cultura, do saber, da informação e pertence à classe dos trocadilhos, das pilhérias, das despesas inúteis.¹¹⁵

Entre os textos de Haroldo sustentados pelo recurso da fotografia, escolhemos a carta de trinta de março por conter uma descrição do ambiente familiar e de figuras humanas. O conteúdo dessa carta fornece um esboço dos personagens, a recuperação do ambiente de encontro e dos ares da residência. Os móveis, a disposição das cadeiras remetem a momentos acontecidos na sala principal, atravessada pela luz proveniente das janelas ao fundo, e traz fiapos de lembranças do tempo de menino. Assim, vemos, instantaneamente, paralisado no momento do “flash”, o menino Haroldo entre o pai e amigos, em frente à janela que lhe estropiou um dedo da mão, bem como a imagem do relógio que remonta a casos e estórias do libanês Chaud. Aí está a revisitação de um tempo perdido, de imagens, cores, sabores e dissabores do menino.

A constituição da mensagem lingüística decorre diretamente da fotografia, o que quer dizer que a estrutura lógica está condicionada pelo objeto de contemplação, a levar em consideração que a ordem de descrição das pessoas e objetos segue a ordem em que aparecem na foto. Ela transmite o comportamento do “eu” traduzido pela atitude visual-descritiva que se expressa de forma verbal. O texto é a forma de versão verbal da imagem fotográfica, porém levado pela presença de um contemplador que se apresenta nos verbos “vislumbro” e “distingo”.

Neste texto, o discurso narrativo empresta um caráter todo especial às descrições da figura humana e dos objetos. A conotação, que o discurso escrito dá, atua como se a

¹¹⁴ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 47.

¹¹⁵ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 48.

história estivesse sendo contada por meio de uma câmera que pára em vários pontos do ambiente para dele se aproximar e trazer uma imagem que, contada com mais detalhe, redimensiona a mensagem fotográfica. Dessa forma, os vários quadros imagéticos formam um fotograma ampliado em que cada quadro descrito, por sua vez, cria um elo de ligação com outros fatos lembrados, formando uma infinidade. As lembranças, então, saem da imagem fotográfica para buscar em outro lugar do passado um acontecimento e com ele formar uma imagem conotada. A circularidade, no entanto, tem fim com o retorno à fotografia.

O discurso lingüístico permanece colado à foto, sem, entretanto, renunciar a um sentido obtuso. Dessa forma, o relógio da sala, que fora um presente dado por Chaud a João Maranhão, vai se construir com traços de memória que impulsiona outras lembranças do passado e do presente: o relógio, que pertencera ao libanês, viajou de navio até chegar a Belém; Haroldo comprava guloseimas no armazém do libanês; o relógio foi parar numa sala da praia do Flamengo etc. Cada um desses fatos desencadeia uma série de fatos secundários que se entrelaçam.

A descrição do quadro vai além de um esboço das figuras e lhes acrescenta elementos que dizem mais do que se pode ver em seus traços, graças à lembrança de casos relacionados à paisagem. As figuras se mantêm num espaço fronteiro entre a ordem em que os personagens se apresentam e a imaginação contempladora do escritor, extrapolando um sentimento subjetivo.

Com isso, há uma certa infidelidade aos elementos, aos seus nomes e às suas atividades dentro do jornal e à sua freqüência aos encontros da família, resultando na indefinição dos elementos também sugerida pela memória. À medida que o “eu” recobra a memória, os elementos vão surgindo com mais signos descritivos. Assim, a presença do “eu” se enriquece e ganha mais espaço, passando da descrição física à descrição

psicológica.

Nota-se que a narrativa, que antes estava voltada para a descrição de pessoas que faziam parte do jornal, muda de enfoque e vai aos poucos mostrando uma série de similaridades com os outros textos que partiram de outros recursos, configurando assim a presença de elementos comuns. Isso demonstra que os textos expõem temas recorrentes como se fossem os temas matrizes, em torno dos quais giram outros a partir dos quais surgirão outros e assim sucessivamente. Sendo cada um deles um tipo de palavra motriz que colocará em movimento outros casos e outras lembranças.

1.6 REFLETINDO SOBRE A AUTOBIOGRAFIA: *QUERIDO IVAN E SENHORAS E SENHORES*

O gênero memorialístico abrange uma diversidade de discursos como as memórias, as autobiografias, as biografias, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o auto-retrato, algumas correspondências e os diários, “porque em todas essas expressões a memória representa o elemento primacial que lhes serve de traço comum”.¹¹⁶ Segundo Marcelo Duarte Mathias, essas categorias partilham também o fato de estarem centradas na figura do autor, pois é a partir do seu olhar que decorre todo o resto. Sob a perspectiva crítica, a escrita da memória tem sido abordada levando-se em consideração essa diversidade discursiva.

Haroldo Maranhão se vale de elementos do diário e da correspondência para escrever *Senhoras e senhores* e *Querido Ivan*, cujas escritas se situam entre a ficção e a autobiografia. Sua escrita transcende uma única forma de escrever essa memória,

¹¹⁶ MATHIAS. *Colóquio Letras*, p. 41.

escolhendo um caminho que não se importa com o estabelecimento da diferença entre as diversas formas discursivas do “eu”.

Uma vez que o autor utiliza os traços do diário e da correspondência de forma peculiar, a análise se encaminha para a compreensão dos artifícios de construção memorialística, pois é dessa construção que surge a expressividade do texto, traduzida em sua maior ou menor criatividade. Desta forma, *Querido Ivan* e *Senhoras e senhores* são tomados como espaços singulares para o encontro da autobiografia e da ficção autobiográfica, a partir dos quais buscamos pontos de intersecção entre o relato fictício e o documento.

No entanto, é preciso inicialmente traçar um panorama da noção de autobiografia, conforme vem sendo discutida por inúmeros estudiosos do assunto. Philippe Lejeune designa a autobiografia como o “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, dando ênfase à sua vida individual e, em particular, à história de sua personalidade”¹¹⁷. A autobiografia se dá como o discurso em que o autor é, simultaneamente, o destinatário e o personagem-objeto da narração, já que se ocupa da história da sua vida e da sua personalidade. Sendo impossível a narração de uma totalidade, o autor deve relatar seus passos, escolhendo entre um evento e outro para construir um quadro pessoal que dará uma idéia do seu perfil, considerando a multiplicidade e a variedade.

A ênfase na individualidade coloca, de imediato, o sujeito, sua vida pessoal e o nascimento de uma personalidade como o assunto principal. Isso não significa, porém, que a autobiografia aponte para um fechamento. Ao contrário, ela oferece espaço para outros elementos exteriores que aparecem em menor escala, como a crônica e a história social e política.¹¹⁸ Conforme Philippe Lejeune chama a atenção, essa é uma questão de

¹¹⁷ LEJEUNE *Le pacte autobiographique*, p. 14.

¹¹⁸ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 15.

proporção ou de hierarquia que se estabelece entre os gêneros, dando ao classificador uma certa liberdade no exame dos casos particulares.

O crítico francês afirma que há duas condições submetidas a uma lei de tudo ou nada e essas são as que opõem a autobiografia à biografia e ao romance pessoal. Aqui não há transição nem liberdade, nenhuma gradação é possível, pois uma identidade é ou não é, e é onde se confirma o pacto autobiográfico, isto é, identificação entre autor, narrador e personagem. Philippe Lejeune assinala que uma autobiografia autêntica cumpre todas as condições indicadas, sendo que o mesmo não ocorre com os gêneros vizinhos, que não preenchem os princípios estabelecidos, abarcando apenas parcialmente as linhas gerais descritas pela definição.

Os problemas da autobiografia situam-se com base na questão do nome próprio que é a instância onde se relacionam a pessoa e o discurso. É no nome próprio, no nome colocado na capa do livro, o lugar para onde converge toda a enunciação, que resume toda a existência do que se chama *autor*. No nome está presente uma natureza que se anuncia antes mesmo de se apresentar no texto escrito. Ele é a marca de uma pessoa real, extratexto, que espera se lhe atribua a responsabilidade de toda a produção escrita. O autor é, ao mesmo tempo, a pessoa real e o produtor de um discurso. Lejeune observa que, para o leitor, o autor se define como a pessoa que produz um discurso e é imaginado a partir daquilo que produziu, por isso ao longo do texto o leitor vai identificando o autor por meio de “pistas”, certos indícios deixados que trazem a sua marca, e a partir dessa produção o imagina. Tal reconhecimento é possível porque, ao anunciar o discurso, a pessoa deve permitir sua identificação no interior do mesmo.¹¹⁹ Dessa forma, o autor é alguém que escreve e publica.

¹¹⁹ LEJEUNE *Le pacte autobiographique*, p. 21.

Para que o autor seja verdadeiramente reconhecido, é necessário que publique pelo menos dois livros, quando o “nome próprio colocado na capa se torna um ‘fator comum’ (...) e traz a idéia de alguém não redutível a nenhum de seus textos e que, suscetível de produzir outros, os ultrapassa”.¹²⁰ Lejeune chama de ‘espaço autobiográfico’ quando o autor produz o suficiente para que ele crie, aos olhos do leitor, um signo de realidade que só vem com a produção anterior de outros textos; pois, no caso de um primeiro livro ser autobiográfico, ele será um desconhecido. Será, portanto, indispensável criar o espaço autobiográfico para que se tenha uma referência, uma identidade anterior de modo a proporcionar o reconhecimento do autor pelo leitor.

Seguindo os passos de Lejeune, Marcelo Duarte Mathias afirma que qualquer diferença apresentada entre as formas memorialísticas será sempre marginal, pois o elemento primacial, ou seja, a essência daquilo que as define, a coincidência entre autor, narrador e personagem, permanecerá inabalável. O crítico português assim define a autobiografia: “relato de uma vida pelo próprio, sendo o autor simultaneamente o destinatário e o personagem da narração”,¹²¹ configurando o *pacto autobiográfico*, conforme já fora anunciado por Philippe Lejeune. Preocupado em tirar do esquecimento aquilo que parecia enterrado, o autobiógrafo lança luz sobre eventos que procura reconstruir retrospectivamente, apresentando, de forma ordenada, seu perfil. O todo, entretanto, nunca se completa em função da constante mobilidade e da natureza fugidia do momento que, ao ser recriado, é, também, corrompido pela escrita. Há, então, por detrás de um percurso, uma identidade cujas faces são mostradas, sem que isso se dê de forma acabada. Entretanto, ao escolher entre um caminho e outro, o autobiógrafo interpõe um elemento que deturpa a própria essência do que pretende provar, pois entre o artista que escreve e o modelo, segundo Mathias, a coincidência é apenas aparente, já que estão

¹²⁰ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 23.

¹²¹ MATHIAS. *Colóquio Letras*, p. 41.

separados pelo tempo e espaço. Apesar disso, a autobiografia é construída de maneira a levantar a ilusão que confere continuidade a uma realidade dissoluta que é o destino particular.

Sendo assim, o texto autobiográfico configura uma visão de fora que tenta preencher lacunas, vazios, silêncios, reunindo o disperso que é o percurso de um indivíduo. Ao interpor um elemento de reinterpretação, a autobiografia se aproxima da ficção, pois já não importa a exatidão dos fatos, por vezes as datas e os lugares são negligenciados, em favor da dinâmica que a narrativa impõe. Por isso, a autobiografia não se reduz a um *curriculum vitae*, pois o passado, eleito pela lembrança, surge como resultado de uma percepção que se apresenta falível, criando a sua própria coerência na sucessão de episódios. O olhar para trás é o gesto que decanta instâncias defasadas e agravadas pela linguagem que procura o possível de uma realidade inapreensível, fazendo surgir dessa busca uma visão do passado de acordo com o modo com que o presente o recria. Sob esse ponto de vista, a matéria do passado existe como percepção que o ato de recordar lhe confere.

Daí, apurar a veracidade dos fatos ser algo que mereça menos atenção do que averiguar a medida de quem escreve e se descreve, sendo aí, sim, a verdade da obra, pois “aquele que desejaríamos ter sido é tão ou mais importante na definição do que somos do que aquele que na realidade acabamos por ser”.¹²² Nessa constante recriação que restitui, retifica ou recompõe estaria a essência do projeto autobiográfico, cuja natureza impõe uma seleção de elementos que apresentam uma forma modificada em função da distância temporal que separa o evento narrado do autor.

Isso não acontece com o diário íntimo que apresenta, em princípio, mas nem sempre, uma distância mínima entre o vivido e o seu registro pelo diarista, o que abre uma

¹²² MATHIAS. *Colóquio Letras*, p. 42.

possibilidade maior de exatidão, de precisão e de fidelidade à experiência real no diário. A perspectiva da autobiografia está relacionada à retrospectiva que, pelo seu maior porte, permite à experiência vivida ser sujeitada à reflexão que ordena o passado e dá-lhe sentidos. A restrição temporal que o diário íntimo impõe, no entanto, não impede o seu cultivo, haja vista o grande número de diaristas que a esse hábito tem se dedicado, o que justifica o lugar extraordinário que ocupa na escrita confessional.

Na maioria dos casos, a autobiografia se apresenta como um escrito de conjunto, ou seja, possui uma linha mais ou menos contínua que estabelece um começo, um meio e um fim. O diário, ao contrário, “é uma página aberta a que se recorre consoante as circunstâncias ou as motivações de momento”,¹²³ consistindo em um recurso em permanente disponibilidade, podendo ser iniciado a qualquer momento, em qualquer idade. Desse traço resulta uma das mais marcantes características do diário: sua linha descontínua implica uma leitura saltitante e irregular, semelhante à sua elaboração, diferente da autobiografia, que busca compor um todo e aspira a um fio de coerência, produzindo uma leitura de ponta a ponta.¹²⁴

O diarista apresenta uma relação particular com a redação do seu diário. Este constrói-se longe do mundo, afastado do olhar curioso de leitores. Não poderia ser diferente, pois é no diário que reside a sua razão de ser, a opinião mais aberta e sincera que se pode ter da vida e do entorno. Escrito reservadamente muitas vezes com intenção de guardar um segredo, divulgá-lo equivaleria a expor um ser que escreveu justamente para responder a uma necessidade de confissão, de justificação ou de invenção de um sentido novo para uma verdade escondida, ou, ainda, para interpretar a sua vida, quando esta se encontra em alguma encruzilhada, enfim, confessar uma verdade que em outra forma

¹²³ MATHIAS. *Colóquio Letras*, p. 45.

¹²⁴ MATHIAS. *Colóquio Letras*, p. 46.

discursiva não seria possível dizer¹²⁵. Portanto, entregar-se ao público seria uma forma de impudor, revelar suas insuficiências e fraquezas que o tornariam um ser vulnerável, desmascarado publicamente. Daí um grande número de diários publicados postumamente a fim de evitar o desdém de um outro desconhecido, pois diga-se ou escreva-se o que quiser, isso denuncia que alguém disse ou escreveu, mesmo se na formulação o autor se subtraiu.

Ao contrário da autobiografia, que necessita do olhar do leitor para existir verdadeiramente, o diário, por ser uma escrita reservada, se constitui, em princípio, como um texto sem destinatário, isto é, que dispensa a figura do leitor. Com base nesse aspecto, Rousset denominou o diário de “escrito só para si”,¹²⁶ pois seu caráter narcísico lhe daria o estatuto de discurso fechado sobre si mesmo, um monólogo sem ouvinte. As palavras de Rousset reforçam a propriedade enclausurada do gesto do autor que escreve contra a solidão que o mina, transformando sua escrita num exercício de legítima defesa.

Entretanto, a introversão não significa que não haja menção a fatos ou acontecimentos externos, sendo que estes estão presentes em função da subjetividade do autor. Tratando-se de si, o diarista não deixa de mencionar aspectos circunstanciais que servem de contorno e dão os traços de seu momento histórico e social, trazendo particularidades do tempo e do espaço que formam, na encruzilhada de uma vida, as dúvidas, os medos, a paixão, a interrupção, o inacabado, as transições de uma época. Os sinais e destroços de uma época, a revelação dos tempos, lugares, pessoas que tecem as proporções de uma identidade são a matéria-prima do diário. Por isso, pode-se dizer que o diário capta no individual aspectos do social.

Foi para vencer a solidão que Sartre dedicou-se ao exercício diarístico. Como quem faz ginástica para evitar o enrijecimento dos músculos, o filósofo, com a intenção de não se deixar embrutecer pelo meio em que se encontrava, retratou a situação histórico-social de

¹²⁵ CALLIGARES. *Estudos históricos*, p. 43.

¹²⁶ ROUSSET, apud MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 34.

um homem preso a circunstâncias semelhantes às de outros homens. Sartre decidiu partilhar e exprimir o medo, as interrogações e as nostalgias vividas por pessoas de sua época.¹²⁷ Do mesmo modo, Graciliano Ramos, em *Memórias do cárcere*, realiza um quadro de sua vida na prisão através da escrita diarista. O escritor tenta escapar do totalitarismo que o cerceia por meio de um caderno de apontamentos sobre o qual transcreve sentimentos e reações que lhe emprestam sentimento de liberdade de expressão, num ambiente hostil e ameaçador,¹²⁸ Também como ato isolado, longe dos olhares alheios, nas duas situações apresentadas, em que o universo está balizado pela clandestinidade, o diário consiste num espaço de liberdade a ser criado no qual o diarista se alimenta secretamente.

A carta é uma abertura ao diálogo com o seu destinatário, um meio que oferece todas as possibilidades de se mostrar. O diarista se confina, vive como um exilado; o missivista, ao contrário, parte ao encontro do outro que, estando presente ou ausente, lhe restituirá o eco de uma voz, fazendo surgir dessa dualidade uma conjunção de duas disponibilidades.¹²⁹ Com isso, há uma exposição ao olhar do outro, marcando um “voyeurismo” duplo que não se cansa de espreitar, com uma recíproca permissão. Os segredos que antes eram bem guardados, agora vêm à superfície para inaugurar um tempo de concessões. A troca de correspondência consiste, então, em se oferecer ao olhar do outro e, sem essa exposição, o diálogo não é possível.

Na correspondência, o diálogo se estabelece entre dois sujeitos dispostos a sustentar a comunicação através da leitura e da escrita. São duas vozes que se fazem presentes, mesmo quando não há resposta, pois uma carta é escrita com perspectivas e estímulos que se projetam sobre quem escreve. Para isso é necessário que os correspondentes estejam dispostos a, num gesto de audácia, invadir e se deixar invadir pela intimidade alheia,

¹²⁷ MATHIAS. *Colóquio Letras*, p. 52.

¹²⁸ MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 135.

¹²⁹ MATHIAS. *Colóquio Letras*, p.54.

transgredir convenções e limites, a fim de recuperar uma legitimidade perdida em meio a fatores de ordem social, cultural, política, enfim, fatores preponderantes em nosso tempo: massificação, atomização do indivíduo, erosão de crenças, perda de valores, derrocada dos modelos ideológicos, corrosão do espaço particular etc. A troca de registro de uma voz equivaleria a sustentar o direito de lembrar, manter uma autenticidade individual, considerada como a expressão de uma sinceridade, num mundo onde quase tudo começa e acaba tão rápido, e de modo artificial, para logo ser esquecido por outros eventos.

Dessa forma, a correspondência, assim como outras formas do discurso memorialístico, tem uma importância fundamental, a de escolher o que merece ser lembrado; por isso, é provável que os missivistas acreditem que, ao tecer o tempo por longas horas, o retêm, acreditando ser capazes de se apropriar dele.

Tendo já considerado os aspectos memorialísticos em *Querido Ivan*, verificaremos agora *Senhoras e senhores*, cuja construção lembra um diário e tem um conteúdo de natureza muito diversa do apresentado em *Querido Ivan*. *Senhoras e senhores* é muito elucidativo do problema da memória em Haroldo Maranhão porque a sua origem como texto não é tão visível, claro e definido quanto em *Querido Ivan* e também porque o sujeito da escrita é substituído por uma figura instável. É precisamente por isso que escolhemos este livro, pois nele a consciência artística, altamente desenvolvida do escritor, explora os recursos ficcionalizadores da figura do autor.

1.7 SENHORAS E SENHORES: DIÁRIO E FICÇÃO?

Wayne Booth, em *A retórica da ficção*, define o autor implícito como uma entidade autoral construída pelo texto e percebida assim pelo leitor, que se revela como uma espécie de segundo eu. O autor implícito “escolhe consciente ou inconscientemente, aquilo que

lemos; inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real”.¹³⁰ Booth considera que a obra não possui existência autônoma e sim é fruto de uma pessoa que escolheu e calculou. O autor implícito é uma categoria diferente da personalidade do escritor. Um pouco mais adiante, Booth cria a imagem do autor implícito como alguém que manipula, nos bastidores, as marionetes, seja como um diretor de cenas, seja um Deus que lima, silenciosamente, as unhas. É, então, este autor implícito “distinto do “homem a sério” (...) que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra”.¹³¹

No ensaio intitulado “A morte do autor”, Roland Barthes considera o autor como uma personagem moderna, produzida por nossa sociedade que prestigia o indivíduo e, por isso, concede maior importância à ‘pessoa’ do autor. O autor reina nos manuais de história literária, nas biografias e na consciência dos literatos, segundo Barthes, ciosos por juntar a pessoa e a obra. Assim: “a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor”.¹³² Felizmente, para o crítico francês, certos escritores que tentam abalar o ‘império do Autor’ perceberam a necessidade de colocar a própria língua com fins intransitivos, como exercícios simbólicos e não com o objetivo de agir sobre o real. Entre estes escritores Barthes cita Mallarmé como o primeiro que colocou “a língua no lugar daquele que dela era até então considerado proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor”.¹³³ Nesse sentido, é a linguagem que age, ‘performa’, e não “eu”. Barthes parte do princípio de que o texto é feito de um espaço de dimensões múltiplas, onde se juntam escrituras variadas, das quais nenhuma é original, resultando o texto como um tecido de citações. Portanto, de origem desconhecida, saída dos mil focos da cultura, “a voz perde a sua origem”¹³⁴ num texto onde o “escritor não

¹³⁰ BOOTH. *A retórica da ficção*, p. 92.

¹³¹ BOOTH. *A retórica da ficção*, p. 167.

¹³² BARTHES. *O rumor da língua*, p. 66.

¹³³ BARTHES. *O rumor da língua*, p. 66.

¹³⁴ BARTHES. *O rumor da língua*, p. 65.

possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões”.¹³⁵ A posição de Barthes aponta para uma concepção de autor totalmente contrária à opinião corrente no romantismo relacionada à genialidade como atributo necessário ao criador que resulta numa obra original, inédita, nascida do talento, do trabalho e da criatividade do escritor.

Em um outro ensaio, seguindo quase a mesma posição de Barthes, “O que é um autor?”, Michel Foucault se propõe a examinar a relação do sujeito com a escrita. Sua reflexão parte de uma pergunta de Beckett: (“Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala?”) que caracteriza um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea por ser uma regra imanente que marca a escrita como prática.

Foucault não tem a preocupação de analisar essa regra longamente, mas a especifica através de dois de seus grandes temas: inicialmente, “a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e por consequência, não está obrigada à forma da interioridade”.¹³⁶ Por essa via, a escrita se estabelece como um jogo de signos, comandada muito mais pela natureza do significante, o que quer dizer que está sempre em vias de transgredir e inverter as regras do jogo. Dessa forma, a questão não diz respeito ao gesto de escrever que implique uma “amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer”.¹³⁷

No mesmo ensaio, Foucault relaciona a escrita com a morte. Este relacionamento se dá de duas maneiras: a primeira está destinada a perpetuar a imortalidade dos heróis. Quando o herói morria jovem, tinha sua vida magnificada e consagrada passando à imortalidade. A narrativa, então, recuperava essa morte. Por outro lado, na narrativa árabe, por exemplo, falava-se e narrava-se para adiar a morte, como em *As mil e uma noites*. Nesse caso, a narrativa consiste no adiamento da morte, o oposto do assassinio. Para

¹³⁵ BARTHES. *O rumor da língua*, p. 69.

¹³⁶ FOUCAULT. *Ditos e escritos III*, p. 268.

¹³⁷ FOUCAULT. *Ditos e escritos III*, p. 268.

Foucault, na nossa cultura, a escrita está ligada ao sacrifício da vida; “apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros”,¹³⁸ por isso a obra hoje tem o direito de matar, de ser assassina do seu autor. A questão fundamental aqui colocada por Foucault indica que essa relação da escrita com a morte consiste no desaparecimento da individualidade do sujeito que escreve. Sua marca, sua particularidade não é mais do que a singularidade de uma ausência. Daí, é preciso que o autor “faça o papel de morto no jogo da escrita”.¹³⁹

Estes são os pontos fundamentais a partir dos quais o filósofo constrói a sua noção de autor que é, enfim, “um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira”¹⁴⁰ que permite explicar a presença de elementos em uma obra. A escrita está repleta de deformações, transformações, permitindo superar as contradições, pois ela é um ponto a partir do qual as contradições se resolvem.

Nota-se que Foucault focaliza a escrita como um campo no qual está afastada a presença de elementos biográficos que fazem parte do autor, pois “os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor”¹⁴¹ e, sim, ao *alter ego*. Com efeito, a função autor se situa no espaço de uma cisão entre o escritor real e o locutor fictício.

Sob a perspectiva semiótica, Umberto Eco afirma que não tem o menor interesse pelo autor empírico de um texto narrativo, e acrescenta que vasculhar a vida privada de pessoas reais não passa de “mexericos” que não ajudam a compreender nem fazem mudar a obra de quem quer que seja. Só os leitores ingênuos acreditariam que o “eu” de um texto é o autor, o que, efetivamente, não é e, sim, o narrador, a voz que narra. Eco identifica este narrador com o autor-modelo que tem a missão de conduzir a narrativa e encaminhar o leitor pelos vários caminhos e possibilidades que o texto oferece.

¹³⁸ FOUCAULT. *Ditos e escritos III*, p. 268-269.

¹³⁹ FOUCAULT. *Ditos e escritos III*, p. 269.

¹⁴⁰ FOUCAULT. *Ditos e escritos III*, p. 278.

¹⁴¹ FOUCAULT. *Ditos e escritos III*, p.278.

Contudo, este autor-modelo surge de duas formas: ele se parece com o Deus da criação que permanece invisível, dentro ou atrás ou além e acima da obra ou como a voz que nos fala afetuosamente, que arma estratégias narrativas, um conjunto de “instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo”.¹⁴² Em um segundo sentido, o autor-modelo se identifica ao estilo, considerado como um conjunto claro e inconfundível capaz de identificá-lo a uma voz que está presente em outros textos do autor. Dessa forma, “o autor não passa de uma estratégia textual que é capaz de estabelecer correlações semânticas e que pede para ser imitada”.¹⁴³ Cabe ao leitor aceitar o convite e participar do “jogo”, o qual será definido pelo próprio leitor.

Por essa noção, o autor é uma entidade destinada a exercer o papel de levar o leitor para o interior da obra, alguém que tem uma função específica de comunicar um mundo em um texto narrativo, um ser “desprovido de subjetividade, discreto portal de acesso ao texto literário”,¹⁴⁴ cujos aspectos autobiográficos são neutralizados em favor de uma suposta figura autoral, situada em um espaço intersticial, fraturada entre o real e a voz fictícia.

Sob outro ponto de vista, Eneida Maria de Souza busca uma compreensão da figura do autor a partir das novas tendências da crítica provenientes dos estudos literários, da crítica biográfica e dos estudos culturais. Os novos rumos que tomaram a abordagem contemporânea permitem ultrapassar limites, produzindo o questionamento de conceitos, metodologias e modelos críticos de natureza exclusivamente textuais. Assim, novos paradigmas são instaurados, favorecendo uma nova abordagem do objeto literário. Para Eneida Maria de Souza:

A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa

¹⁴² ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 21.

¹⁴³ ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 31.

¹⁴⁴ ZILBERMAN. *As pedras e o arco*, p. 60.

entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.¹⁴⁵

A crítica biográfica se dá por meio de procedimentos criativos que envolvem a obra e a vida, colhendo material documental como correspondência, depoimentos, ensaios, crítica e outros que fazem parte da trajetória de vida do autor e vão constituir o seu arquivo pessoal. Os caminhos dessa crítica têm como intenção provocar um deslocamento no *corpus* de análise que expande o feixe de relações culturais, tirando a matéria literária do foco de atenção exclusivo para equacionar os limites de natureza textual “em favor do exercício de ficcionalização da crítica, no qual o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção”.¹⁴⁶ Na abrangência conquistada com essa posição, ganha a literatura ao abrir novas possibilidades de interpretação textual, pois expande seus horizontes ao oferecer uma visão mais ampla e rica da figura do autor.

Em uma de suas mais importantes entrevistas, concedidas ao jornalista Elias Ribeiro Pinto, Haroldo Maranhão oferece os traços de um escritor que se inscreve como ator teórico do seu próprio discurso e, com isso, contribui para o redimensionamento da figura do autor, ampliada conforme foi abordada por Eneida Maria de Souza. Haroldo delineia o seu processo de criação, elucidando, assim, o modo de ver o seu texto e constituindo-se, ele também, como um leitor:

Eu não passo nada a limpo e não fiz o enterro de ninguém. Sou um ficcionista. Um inventor ou inventador. Não escrevo romances históricos. Nunca pretendi isso. O que se pode alegar é que não inventei mas reinventei. Não criei porém recriei.¹⁴⁷

¹⁴⁵ SOUZA. *Crítica cult*, p. 111.

¹⁴⁶ SOUZA. *Crítica cult*, p. 111.

¹⁴⁷ Entrevista concedida a Elias Pinto, *A Província do Pará*, 20, set. 1990.

Segundo Leila Perrone-Moisés, a palavra criação “presume que o artista não imita a natureza, mas cria uma outra natureza, gerada por um excesso de caráter divino e destinada a uma completude autônoma”.¹⁴⁸ Já o verbo inventar supõe a criação de uma coisa nova, mas dentro das possibilidades do humano, fora do plano divino e absoluto. Inventar é usar a inteligência e a imaginação humana, interferindo nos artefatos de que dispõe o homem para operar uma modificação na vida, tornando-a mais rica e mais interessante. O autor é um inventor e o resultado do seu esforço é uma invenção, para designar o fazer artístico, que ressalta a habilidade para conceber algo.

Os verbos *reinventar* ou *recriar* instauram já uma outra posição diante da literatura. Supõem tirar de algo que já existia antes, dar vida a algo concebido previamente. Significa afastar qualquer possibilidade de ser o criador primeiro, Deus, a origem e a fonte de criação, a partir do qual surgiria um mundo novo, da vontade do autor e de sua linguagem. Haroldo Maranhão prefere substituir as palavras invenção e criação por reinvenção, recriação, inventor ou “reinventador”, o que sugere assumir uma posição peculiar diante da teoria da literatura. Reinventar e recriar, no sentido restrito empregado pelo autor, significa substituir engenhosamente um objeto circunscrito a um tempo por outro mais moderno. Redimensionar esse objeto seria ainda um verbo adequado para o trabalho realizado sobre a palavra que expande, leva a um outro lugar, acoplando ao objeto novas e diferentes significações e sentidos, pois o autor que assim age é um inconformado com os valores estáveis, daí sua necessidade de recriar, reinventar e redescobrir. A pretensão maior de Haroldo Maranhão não é absolutamente captar o mundo como uma totalidade, mas sim manifestar um desejo de revisitar, reexaminar as palavras, reconhecendo as limitações que o discurso, mesmo o literário, possui em relação à realidade. Daí se entender que, ao pretender dizer o real, a literatura falha, “mas ao falhar diz outra coisa, desvendando um

¹⁴⁸ PERRONE-MOISÉS. *Flores da escrivantina*, p. 100.

mundo mais real do que aquele que pretendia dizer”.¹⁴⁹

A literatura, portanto, surge como uma falta, o que implica a presença ou não de elementos sugeridos pela imaginação de quem escreve e lê. Ao afirmar “sou um ficcionista”, Haroldo Maranhão estabelece essa falta que a linguagem carrega, pois como ela é incapaz de substituir o mundo, pode apenas evocá-lo e, evidenciando suas lacunas, *diz outra coisa*. Com isso, o autor recria uma história de algo que estava faltando, ou seja, revela um fingimento e, nessa recriação, funda um mundo possível, como o que se observa em *Senhoras e senhores*, onde já no prefácio a instância narrativa confessa o caráter fingidor de um autor falso:

Eu, pecador, humílimo me confesso, humílimo e arrogante sonego minhas avarezas, minhas invejas, minhas preguiças, minhas gulas, minhas iras, minhas luxúrias, minhas soberbas.¹⁵⁰

Tomando o sentido do verbo sonegar como ocultar com fraude, astúcia ou habilidade, dissimular e esconder algo,¹⁵¹ percebe-se que, na reconstrução do mundo, o autor atinge o seu “deveras” através de uma forma discursiva memorialística que, antes de denunciar a gravidade de um ofício, o fazer literário, aponta para um compromisso do autor apenas com a palavra. O livro, que reúne estórias escritas diariamente, é a forma utilizada pela instância narrativa para descrever um real que chega ao leitor através de um olhar, ao mesmo tempo em que essa opção consiste em um arranjo novo que sugere uma reordenação do mundo. Tudo, em *Senhoras e senhores*, acontece como um rearranjo, a começar pela capa, onde aparecem o título, o nome do autor e o gênero ao qual pertence o livro. Verificaremos, logo a seguir, que esses elementos são arrumados de modo a gerar a ilusão de ser o escritor real Haroldo Maranhão um falso autor, quando ocorre uma

¹⁴⁹ PERRONE-MOISÉS. *Flores da escrivainha*, p. 102.

¹⁵⁰ MARANHÃO. *Senhoras e senhores*, p. 2.

¹⁵¹ Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, p. 63.

ficcionalização até mesmo do nome do escritor, colocado num nível narrativo diferente da voz que assina a advertência e o prefácio do livro. O conjunto de elementos que compõem a capa, somados a outros presentes na contra-capa, estabelece um “jogo” com o nome de Haroldo Maranhão.

As narrativas de *Senhoras e senhores* não se apresentam como textos que se recolhem sobre si, que se circunscrevem, se encerram em fronteiras rígidas e bem delimitadas, pois elas interagem diretamente com os elementos da perigrafia textual, que são signos. Entende-se por perigrafia segundo a definição dada por Antoine Compagnon como algo que compreende:

Toda uma série de elementos que o envolvem, como uma moldura fecha o quadro com um título, com uma assinatura, com uma dedicatória. São tantas outras entradas no corpo do livro: [...] é primeiramente nos arredores do texto que se trama sua receptibilidade.¹⁵²

No livro de Haroldo, ela faz parte da própria estrutura do texto, ou seja, já é o próprio texto, que nela tem o seu início. A perigrafia de *Senhoras e senhores* é a ficção que se apresenta desde a capa onde se realiza um jogo com o nome que assina e com a gravura que se estabelece como uma “rature”,¹⁵³ conforme esse termo foi colocado por Roland Barthes.

Para a discussão da autoria e do jogo autoral, considerarei os paratextos presentes no livro. Por paratexto, entende-se, de acordo com as palavras de Gérard Genette, como:

¹⁵² COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 70.

¹⁵³ Segundo Roland Barthes, a *rature* existe, por exemplo, na obra de Jean Cayrol em que há alguém que fala, mas não se sabe quem. É uma voz que vai de lugar em lugar, de lembrança em lembrança, permanecendo como uma pura substância articulada, uma imaginação da voz. Inicialmente, a voz pode surgir não se sabe de onde, colar também não se sabe onde; sem lugar, no entanto, ela está lá, em qualquer parte, em torno de nós, atrás de nós, ao nosso lado, mas jamais diante de nós; ela pode tocar sem dizer sua origem. (Cf. BARTHES. *Essais critiques*, p. 592).

Titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes, illustrations ; prière d’insérer bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l’érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu’il le voudrait et le prétend.¹⁵⁴

Haroldo Maranhão utiliza estratégias de enunciação que se apresentam nos seguintes paratextos: na capa do livro, na advertência e no prólogo. Em cada um deles, há uma voz que reivindica a autoria do livro. Para análise do primeiro paratexto, remeto o leitor para a ilustração da página anterior.¹⁵⁵

Situado na capa de *Senhoras e senhores*, há o nome de Haroldo Maranhão, o escritor empírico que, por meio de certos recursos, vai ficcionalizar sua autoria, criando uma entidade cuja voz, situada no nível intradiegético, constitui a instância narrativa que “finge” doar o discurso literário. Sendo um recriador e um reinventador, é admissível que o escritor tenha criado com o seu nome um jogo, tal como aconteceu com o conto “A morte de Haroldo Maranhão”, em que há um desdobramento do nome do autor. Esse jogo cria uma aproximação em relação ao que está estabelecido como relato autobiográfico, conforme Philippe Lejeune define essa categoria como pacto entre autor-narrador-personagem.

Em *Senhoras e senhores*, entretanto, esse pacto vai sendo quebrado aos poucos, em função da presença de outros elementos, como a interferência aplicada à imagem do autor e a dúvida levantada em função da multiplicidade de vozes – colocadas em níveis e funções diferentes – que se revezam na autoria do texto. Assim, seguindo a noção de níveis narrativos, apresentados por Gérard Genette, *Senhoras e senhores* se apresenta nos

¹⁵⁴ GENETTE. *Palimpsestes*, p. 9.

¹⁵⁵ A ilustração mencionada é a capa do livro *Senhoras e senhores*.

seguintes termos: no nível extradiegético, está situado o escritor empírico Haroldo Maranhão; no nível intradiegético, se localiza o personagem-autor Haroldo Maranhão, cujo nome aparece nos paratextos, e constitui a voz autoral responsável pelas narrativas presentes no interior do diário.

No caso específico de *Senhoras e senhores*, é aceitável adaptarmos as especificações dadas ao narrador por Gérard Genette às vozes no diário que se apresentam múltiplas e dispersas nas várias partes do livro. Essas vozes brincam com os paradigmas normativos da teoria e da crítica literária, produzindo uma fratura nos conceitos estabelecidos, causando embaraço nos elementos tradicionais da narrativa.

Iniciarei a análise de *Senhoras e senhores* a partir do primeiro paratexto, a capa do livro, na qual o nome *Haroldo Maranhão* é capaz de conter em si a prova da própria autenticidade da narrativa, definindo a autoria, pois o lugar que ocupa é destinado a não deixar dúvidas quanto à paternidade. Esse primeiro paratexto tem a pretensão de definir, para o leitor comum¹⁵⁶, a proveniência do livro, uma vez que ele identifica aí o nome do autor. Desse modo essa questão está mais ou menos resolvida para esse tipo de leitor .

Nesse paratexto há também uma fotografia do próprio autor, segundo informações contidas no verso da folha de rosto, que vai interagir com o nome e interferir diretamente na interpretação que se poderia dar ao livro. No entanto, essa fotografia sofre interferências de elementos exteriores, de ordem artesanal, que lhe acrescentam mudanças de conteúdo e forma, adquirindo os contornos de uma litogravura. À fotografia são acrescentados os desenhos de duas figuras masculinas, uma segurando uma pasta de trabalho e outra com um jornal embaixo do braço, e de uma terceira figura, desta vez de uma mulher com vestido de noiva, tendo à mão um buquê de flores (a imagem da mulher sobre a foto não está bem clara, isto é, não se sabe com precisão se faz parte da fotografia ou se é

¹⁵⁶ Chamo aqui de leitor comum aquele que não pertence à categoria de leitor-modelo que “o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”, segundo a definição dada por Umberto Eco (Cf. ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 15).

litogravura, e o livro não traz nenhum detalhe sobre os acréscimos, a não ser o nome da criadora das interferências, Mônica Barki). A ilustração da capa reúne, então, em um mesmo lugar elementos estranhos – litografados – e imagem original – fotografados – que passa agora a representar algo diferente. Desse modo, cria-se um paralelismo entre o modo de construção da fotografia modificada e o texto que tem a aparência de um diário, mas não é um diário.

Ao processo de acrescentar elemento na superfície fotográfica Roland Barthes chama de *trucagem*. A *trucagem* é um truque fotográfico que interfere artificialmente na imagem com o objetivo de aproximar corpos separados e de intervir “no próprio interior do plano de denotação”.¹⁵⁷ É, portanto, um procedimento de conotação, ou seja, é a injunção de um segundo sentido à mensagem fotográfica propriamente dita que produz uma significação. Para que esta significação se torne possível, é necessário que haja reserva de signo para uma certa sociedade para que a transformação diga algo somente sob a influência de alguns valores, o que para Barthes significa que o código de denotação é de caráter histórico.¹⁵⁸

A atitude de relacionar o nome impresso na capa ao escritor empírico é própria do leitor comum que não hesita diante da autoria, mais ainda quando ao nome se associa à imagem pictórica, cujas evidências indicam pertencer ao escritor. Assim, juntando a imagem fotográfica ao nome, a mensagem da capa subsiste altamente conotada pelo extraordinário poder que a soma dos elementos impõe, induzindo o leitor comum a uma atitude, a um interesse e a uma associação de idéias. Isso se tornou uma verdade na medida em que há certos valores que influenciam o leitor a que estamos nos reportando. É por acreditar que o nome na capa e a imagem pertencem ao escritor Haroldo Maranhão que ele transforma a litogravura em um signo de familiaridade.

¹⁵⁷ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 16.

¹⁵⁸ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 15.

Como Roland Barthes chama a atenção, toda imagem é polissêmica e, como tal, pressupõe uma “cadeia flutuante” de significados, cabendo ao leitor escolher algum e ignorar outros. Diante disso, as sociedades desenvolvem técnicas de *fixar* a cadeia flutuante dos significados a fim de impedir o perigo que os signos incertos representam. Uma das maneiras de operar a fixação consiste na função denominativa que neutraliza os vários possíveis sentidos de um objeto através da nomenclatura. Assim, a mensagem estará orientando para uma interpretação, coibindo a proliferação dos sentidos conotados, fazendo com que aponte uma direção escolhida *a priori*. Em outras palavras, a fixação é um controle exercido sobre o leitor pelo uso de mensagens lingüísticas que têm um valor repressivo.¹⁵⁹

Graças a essa fixação mencionada por Roland Barthes, tornou-se possível a Haroldo Maranhão “jogar” com uma ilustração *truncada* que remete a uma representação da figura do autor. A liberdade diante de uma imagem fotográfica atinge também um nome e uma forma de narratividade estabelecidos historicamente. Haroldo Maranhão é nome denotado, fixado enquanto autor de ficção; da mesma forma que a categoria diário está reservada para um certo tipo de discurso. Agindo assim, o autor Haroldo Maranhão entende que é no nível do texto que se dá o investimento contra uma moral e uma ideologia.

Deste modo, a litogravura não constitui apenas uma interferência na foto do autor, mas redimensiona um objeto, antes considerado denotado, em objeto conotado, resultando daí um significado mais sutil e complexo do que aqueles desencadeados por outros procedimentos de conotação: a caricatura, que representa as figuras masculinas, sugere uma imagem exagerada ou deturpada da realidade ou do perfil de alguém. Com isso, a imagem fotográfica se desfigura, atingindo, por efeito, o nome do autor, suscitando a

¹⁵⁹ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 32-33.

estranheza e a dubiedade que envolve os elementos presentes na capa, levantando uma natureza duvidosa do relato. A percepção dessa dubiedade, no entanto, só é possível ao leitor-modelo, seguindo a definição de Umberto Eco, citado anteriormente. Sendo assim, o leitor-modelo poderá observar que, ao contrário do que acontece com a fotografia, a litogravura distancia o nome da imagem, abrindo espaço para uma série de especulações quanto à narração. As possibilidades da origem do livro se dimensionam então em pelo menos três direções, em três vozes que podem assumir a responsabilidade das narrativas, diluindo a certeza de pertencer o livro ao nome que assina o título.

Do abalo que a mensagem na capa provoca se infere que o nome na capa não é suficiente para garantir a origem ou o estatuto da narrativa, levando o equacionamento da autenticidade. O nome Haroldo Maranhão, ao se instalar próximo à imagem deturpada, parece desligar-se de uma forma única de apresentação, para instaurar uma orientação dúbia sobre como desejaria que o seu texto fosse lido. Com isso, o leitor passa a ter pelo menos duas opções de leitura do texto: como discurso que se ocupa da trajetória de uma vida ou como ficção. Assim, o fim da *fixação* que o conjunto da capa estabelece sugere caminhos possíveis, cabendo ao leitor decidir sobre a direção que deve tomar.

O leitor-modelo é levado a tomar parte do jogo montado pelo autor. Ambos participam, intencionalmente, do jogo do faz-de-conta, como se o autor lhe dissesse: “eu finjo escrever algo que chamarei de diário e você, leitor, finge seguir minha orientação”. O leitor, então, vacila, hesitante sobre o gênero ao qual pertence o livro e sobre a sua autoria. O leitor tem que desmontar o jogo para atender a uma necessidade de ordem referencial. É uma decisão difícil que coloca um problema para o qual praticamente não existe solução, pois ao optar por uma ou outra forma de leitura, imediatamente uma segunda alternativa se oferece ao leitor, como se a narrativa possuísse duas possibilidades não-descartáveis de leitura, onde as linhas se confundem.

Que caminho o leitor deve seguir nesse bosque que, desde a entrada, já se mostra de forma contraditória, isto é, é e não é diário? Quais são os elementos que merecem crédito do leitor? A questão que inicialmente se coloca é: quem é o autor que assina os relatos de *Senhoras e senhores*. Para responder a essa pergunta, recorreremos a alguns conceitos de autor expostos neste capítulo, como a noção de autor-modelo.

Segundo Humberto Eco, o autor “dispõe de sinais de gênero específicos que pode usar a fim de orientar seu leitor”,¹⁶⁰ mas admite que, freqüentemente, esses sinais estão impregnados de ambigüidades, oferecendo uma série de riscos para o leitor ao penetrar nos meandros perigosos do bosque; é o autor que sugere as estratégias de leitura, indicando os desvios e apontando as referências do texto. O leitor, por sua vez, sabe que pode tomar o caminho errado na floresta e frustrar suas expectativas. Umberto Eco chama esse autor de autor-modelo que ele define com as seguintes palavras:

O autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta, como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando agimos como leitor-modelo.¹⁶¹

Assim, prossegue Eco, o autor-modelo se revela para dizer que as exposições apresentadas na narrativa devem ser um estímulo para nossa imaginação.¹⁶² O autor, que assina *Senhoras e senhores*, está muito próximo desse conceito de autor-modelo, pois um de seus traços consiste em fornecer várias estratégias discursivas, vários caminhos que o leitor pode seguir no bosque da ficção. O autor de *Senhoras e senhores*, está longe de facilitar a tarefa do leitor que necessita, desde o início, decifrar enigmas e, em muitos casos, não consegue tomar uma decisão sobre o caminho que deve seguir. O autor que

¹⁶⁰ ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 16.

¹⁶¹ ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 21.

¹⁶² ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 23.

assina a capa suscita hipóteses e incógnitas que circulam entre o mundo real e fictício, levantando suspeitas sobre sua origem. Caso o leitor não compreenda as estratégias discursivas utilizadas pelo autor, pode acabar não entendendo a instância paradoxal desse sujeito que oscila entre a assunção da autoria e seu contrário.

O fascínio do livro está justamente nesta hesitação, ou seja, nesta *cadeia flutuante*, que é constante e contrária a toda *fixação*. A escolha de um ou outro caminho traz a resolução do problema autoral, porém permanece a questão do gênero e vice-versa. Assim, o leitor, ao decidir ler o livro como resultado de um trabalho do escritor empírico Haroldo Maranhão, identificando-o ao nome que assina a capa, estará seguindo uma linha de leitura que aceita o livro pertencente ao gênero memorialístico, isto é, como diário de um sujeito. Do contrário, se o lê como ficção, influenciado pela ilustração que sugere a presença de elementos imaginários, estará implicitamente acreditando que se trata de ficção realizada por um autor que decidiu jogar com a teoria dos gêneros, invertendo os valores para estabelecer uma transformação dos conceitos.

Na verdade, o autor de *Senhoras e senhores*, a partir do momento que tem o seu nome desligado da autoria, se exime também da responsabilidade dos relatos, transferindo a paternidade para o autor que se apresenta na advertência. Esta constitui um texto curto, no qual não há identificação da entidade que assina, levando a crer que se trata de uma invenção do autor cujo nome assina a advertência, consistindo em um paratexto que possui uma relação menos explícita e mais distante com o texto propriamente dito. Na advertência, a explicação que se segue tem verdadeiramente o sentido de uma orientação de leitura. Há um diálogo que se institui entre esses textos, conforme a afirmação.

Na capa está avisado que é um Diário. Não me importou e não me importa se o dia é 31 ou foi 14, se domingo ou terça-feira, se ainda 1956 ou já 1997. É um Diário porque invariável compromisso de todos os dias, todos os dias, ginástica diária. Exercícios de

flexão e de ficção.¹⁶³

Por um lado, é como se a voz narrativa da advertência dissesse: ‘não sou o responsável pela afirmação registrada na capa, tudo o que sei é que se trata de um Diário por ser ginástica diária, exercício de flexão e de ficção, nada além disso posso afirmar’. Assim, esse autor se livra da responsabilidade de incluir o livro em um determinado gênero, pois, na verdade, não confirma nem contradiz nada. Por outro lado, resume a história do livro que consiste num exercício diário de flexão e ficção. Em outras palavras, essa voz narrativa não assume o papel de autor, explicitamente recomendando que o livro seja lido como exercício de flexão e de ficção.

Entretanto, esta é uma declaração que nada esclarece, pois ao dizer ao leitor que se trata de um diário, suas palavras apontam três orientações de leitura ao mesmo tempo: “meu texto é isso, isso e mais isso, decida você, caro leitor, o que melhor lhe convém”. A indefinição tem, mais uma vez, não só o objetivo de se livrar de uma responsabilidade, já que não explica o que significam suas palavras, mas também de instaurar uma conotação irônica, terminando o texto de forma abrupta .

A intenção da voz narrativa, na advertência, parece ser a de adiar a definição para o texto seguinte que é o prefácio assinado por outra entidade narrativa, que, por sua vez, consiste, também, em um paratexto. O prefácio é um texto diferente dos dois anteriores, é mais longo e tenta explicar o trabalho de um autor que tem a necessidade de registrar sua interioridade. Dessa forma, a descrição do trabalho desse autor desenvolve aquilo que normalmente se entende como discurso memorialístico. A voz que se anuncia também tem a preocupação de utilizar metáforas que mais demonstrem uma preocupação de criador em descrever seu método de criação do que de um autor interessado em explicar os relatos que se seguem.

¹⁶³ MARANHÃO. *Senhoras e senhores*, na advertência do livro.

Essa afirmação ganha em relevo ao ser sublimada por Arlene Renk, leitora e admiradora da obra, que escreve a orelha do livro. A importância do comentário de Renk está no fato de dar autenticidade a um discurso que se propõe a discutir uma poética dos autores. Dessa forma, o comentário de Arlene Renk tem a função de endossar o discurso do autor do prefácio e da advertência.

Resumindo o jogo autoral em *Senhoras e senhores*, temos o seguinte: há o autor da capa, com traços de escritor empírico. Ele é o autor do livro que cria os paratextos que suscitam dúvidas quanto à realidade, instaurando um espaço de tensão entre ficção e realidade. Este autor assume a voz que transfere a responsabilidade de autoria do livro para o autor da advertência, que, por sua vez profere um discurso vago que nada assume, inventando um paratexto assinado por um terceiro autor no prefácio, que assume uma postura de autor, com uma poética de criação que o aproxima do perfil de escritor empírico, levando-nos a crer que se trata do autor do diário que vem a seguir.

Com isso, o processo convencional aparece invertido, pois quem dá autenticidade à narrativa é a voz que assina a advertência, apoiada por Arlene Renk, e não o escritor empírico. De um lado, a voz da advertência parece dizer: “vou contar minhas experiências de vida, como elas são tão extraordinárias, convoquei o Sr. Haroldo Maranhão para assinar a capa e o título do livro, assim o leitor acreditará que se trata de ficção”. O Sr. Haroldo Maranhão fora convocado a comparecer com o seu nome para dar autenticidade aos relatos supostamente assinados pelo autor do prefácio. Por outro lado, o Sr. Haroldo Maranhão também parece dizer: “vou fazer de conta que o diário do autor do prefácio me pertence, por isso vou introduzir, desde a minha imagem, o meu nome e outros elementos fictícios para ludibriar o leitor”.

A presença desses elementos dá autenticidade aos relatos que se caracterizam como pertencentes ao Sr. Haroldo Maranhão. Entretanto, também brinca com outra

possibilidade: “vou pegar esses relatos de vida e transformá-los em ficção”. Aqui aparece claramente a importância do nome: só um nome ligado à ficção poderia assinar o texto. Mas há ainda uma terceira possibilidade. O Sr. Haroldo Maranhão parece afirmar: “vou apresentar o livro como diário, porque vou me eximir da autoria”. Com isso, impõe-se a impossibilidade de uma autenticidade ao texto, ficando provada, também, a insuficiência do nome.

Nesse jogo paratextual, em que estão colocadas na mesma superfície obra e vida, através do pluralismo irredutível dos jogos de linguagem, o que está em questão é a natureza da narrativa que se transfere de narrador em narrador, sustentada por um nome que lhe dá autenticidade. O autor de cada paratexto busca construir um texto capaz não só de marcar uma falha ou uma falta, mas também de fornecer uma imagem de sua experiência prévia. Ao mesmo tempo em que essa duplicidade norteia uma leitura, constitui em si a imagem inaugural da narrativa; a imagem que os autores pretendem lhe dar, como a busca da palavra primeira relacionada à origem e à paternidade da escrita. Essa busca constitui uma das preocupações da entidade narrativa presente no prefácio: “(...) afiar os lápis, arrumar os papéis, pensar as palavras, a palavra inaugural, e qual será a palavra inaugural?”.¹⁶⁴ Da mesma forma em que há o equacionamento da palavra primeira, a busca dessa origem se torna uma obsessão porque essa voz depara com o inatingível de um tempo longínquo: “preciso sem cessar estar buscando no infinito a partícula irreproduzida (...) ela, onde me espera, expectante também?”.¹⁶⁵

Essas últimas palavras põem às claras uma reciprocidade de espera em que se mantém a esperança de um encontro entre o autor do prefácio e a sua partícula, isto é, consigo mesmo em algum lugar do passado e, reciprocamente, desse “eu” do passado que também julga possível encontrar seu reflexo no autor do prefácio. O jogo especular, que se

¹⁶⁴ MARANHÃO. *Senhoras e senhores*, p. 1.

¹⁶⁵ MARANHÃO. *Senhoras e senhores*, p. 2.

inaugura a partir dessa busca, indica a voz do prefácio próxima do narrador dos relatos que compõem o diário, pois é ele quem faz referência ao seu passado enquanto imagem especular, contudo, nem isso se pode garantir. Tal não acontece com o autor que assina a capa porque sua relação com o passado se expressa numa imagem fotográfica maculada, que tem a intenção de ocultar algo. Já o autor da advertência utiliza um discurso vago que faz referência ao passado somente através dos verbos “importou” e “foi” para designar uma data remotamente possível.

Conforme nossa abordagem, realizada sobre os livros estudados neste capítulo, tendo o autor criado uma forma discursiva particular de expressar o “eu” nos livros *Querido Ivan e Senhoras e senhores*, Haroldo Maranhão inverte os valores solidificados de normalização da escrita autobiográfica por meio da apropriação do discurso da correspondência e do diário, mudando a lógica do gênero literário. O autor lança mão de certos preceitos; no entanto, com o intuito de criar um paradoxo do gênero e não um reforço do modelo, a fim de atender a uma necessidade de criação.

Esse paradoxo corresponde ao próprio ato de criação e recriação autobiográfica, pois narrar a si próprio implica inventar uma vida,¹⁶⁶ acabar com a ordem estabelecida, produzindo quem desejaríamos ter sido: recriação que pretende restituir, retificar ou recompor uma evidência perdida ou morta e com ela se identificar. A escrita memorialística registra vários “eus” simultâneos que transitam em várias épocas, criando a teia da memória, formada por uma sucessão de signos e emoções, numa arquitetura de múltiplas ressonâncias que faz interagir a visão retrospectiva do passado com o presente que revê e imagina.

Haroldo Maranhão encontrou, nas formas discursivas da correspondência e do diário os elementos necessários à sua expressão, assumindo, ao mesmo tempo, uma

¹⁶⁶ Elizabeth Bruss propõe o termo “ato autobiográfico” para designar o ato do sujeito que ao falar ou escrever, literalmente, se produz.(Cf. BRUSS. *Poétique*, p.21).

posição crítica em relação aos princípios estabelecidos por essas formas. Assim, o autor realiza com inventividade a sua escrita, afirmando que, para ele, a questão do gênero se coloca como uma reunião de princípios, regras e caminhos para serem desviados e deformados. Nesse sentido, a literatura se reorganiza a partir de antigas formas e da comunhão de elementos divergentes entre si, sejam estes sociais ou intimistas. Ao ajuntar esses elementos, o autor surge como sujeito teorizador e crítico que atua de forma concreta dentro do contexto cultural no qual se insere.

CAPÍTULO II

HAROLDO MARANHÃO E A TRADIÇÃO LITERÁRIA

2.1 O JOGO TEXTUAL

Para Derrida, a história da filosofia ocidental se dá a partir de substituições de centros que remetem a uma origem fixa e recebem sucessivamente formas ou nomes diferentes, designadores de uma presença (*eidos*, *arqué*, *telos*, *energeia*, *ousia* (essência, existência, substância, sujeito), *aletheia*, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.). O centro tinha como função orientar e equilibrar a estrutura, mas também limitar o que Derrida chama de jogo da estrutura.

O filósofo assinala que no instante em que a estruturalidade da estrutura começa a ser pensada, a partir do momento em que se questiona a lei que comandava o processo de significação e de substituições, dá-se o acontecimento da ruptura. Desde então começou-se a ajuizar que não havia centro, que “o centro não era um lugar fixo, mas uma função (...), no qual se faziam indefinidamente substituições de signos”.¹⁶⁷ Esse pensamento tem suas raízes filosóficas em Nietzsche, Freud e Heidegger, que visam à subversão da metafísica ocidental, de Platão a Hegel.

Derrida propõe o termo “desconstrucionismo” ou “desconstrução” – que não é um sistema ou método –, mas a leitura crítica dos textos filosóficos e literários e visa à destruição de toda a metafísica ocidental, considerada logocêntrica e dominadora, resultando na decomposição de discursos que revela os pressupostos, as ambigüidades, as contradições e os não-ditos.¹⁶⁸ Segundo essa prática, há em todo discurso uma disseminação de sentidos, uma ambivalência – um suplemento para Derrida – que o idealismo filosófico oculta. O desconstrucionismo refuta a existência de um centro e vai promover a denúncia de um significado transcendental, uma origem absoluta de sentido que oprime o jogo, impedindo a combinação de sentidos.

¹⁶⁷ Derrida. *A escritura e a diferença*, p. 232.

¹⁶⁸ PERRONE-MOISÉS. *Outras margens. Folha de São Paulo*, p. 5-6.

Para Derrida, a noção de jogo surge como uma “possibilidade de destruição de um significado transcendental”.¹⁶⁹ Ao trazer para a cena o sentido ausente, o jogo se dá como tensão entre ausência e presença. Nesse caso, o signo é um elemento que admite múltiplas possibilidades de significados, permitindo que se opere uma série de substituições.

Derrida entende a desconstrução não como uma conotação negativa que sugere destruição, niilismo, mas sim como uma estratégia afirmativa. O filósofo afirma que o logocentrismo é um conjunto que implica comprometimentos com grupos de conceitos ou categorias fundamentais, em torno dos quais passamos a explicar a realidade em geral. Desconstrução não é uma ciência ou uma doutrina, é uma postura de desmonte dos pressupostos fundamentais da metafísica ocidental.

Com efeito, Derrida assume uma atitude de crítica àquela tomada pela lingüística estrutural ao postular que os sistemas lingüísticos organizam seus elementos com base em um conteúdo anterior a qualquer língua, afirmando que o signo não remete a qualquer ponto fixo, estabilizado em um espaço ou tempo seguros, mas antes a lugares diversos e variáveis que produzem um deslocamento, desconstruindo a unidade, a permanência e a estabilidade de um sistema. Assim, o signo ‘se espalha’ em um lugar, levando um leque de opções heterogêneas, cobrindo o passado e o futuro. Essa posição leva Derrida a entrever uma nova concepção de produção e leitura de um texto, estimulado pela idéia de que a repetição ou recorrência de um signo acarreta sempre a modificação de seu significado. Assim, o texto é composto por um conjunto de significados com uma multiplicidade de significantes. O texto, então, admitirá uma interminável possibilidade de interpretação, o que permite conceber o signo como um processo infinito de adiamentos e desdobramentos.

A partir desse posicionamento, pode-se entender a interpretação de um texto como um jogo interminável de possibilidades de conhecimento do signo. O texto é um tecido de

¹⁶⁹ SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 53.

signos, uma malha de relações e, nesse caso, interpretar seria puxar os fios desse tecido, extraídos de outros tecidos-textos.

Roland Barthes é um dos críticos que também aproximou o texto literário da imagem de malha. Em seus primeiros livros, nos quais adota uma posição acentuadamente estruturalista, o texto literário constitui-se por dois sistemas considerados diferentes, a conotação e a denotação. Mais tarde, Barthes assume uma postura diferente, semiológica, e assinala que esses sistemas permitem ao “texto [que] funcione como um jogo, cada sistema remetendo ao outro segundo as necessidades de uma certa ilusão”.¹⁷⁰ A conotação vai se concretizar em dois espaços, que se pode considerar como o espaço da linearidade, no qual se realiza a seqüencialidade da frase em uma organização sucessiva, e o espaço aglomerativo, no qual se concentram pontos que conduzem a outros pontos, resultando em combinações diversas, induzindo “sentidos exteriores do texto material e formando com eles espécies de nebulosas de significados”.¹⁷¹

Ao longo de sua obra, no entanto, a noção de jogo vai se desenvolvendo, oferecendo uma maior abertura. O texto como espaço aglomerativo consiste no texto estelar, no qual é possível penetrar através de cada ponto que, por sua vez, remete a outros pontos. Isso porque para Barthes, o texto é formado por uma rede de mil entradas que oferece ao leitor inúmeras possibilidades de leitura. Daí que, ao acessar uma dessas entradas, o leitor deparará com várias perspectivas provenientes de outros textos e de outros códigos.¹⁷²

Graças às entradas e saídas, o texto acolhe sentidos, códigos e citações, fragmentos e vozes textuais que formarão a constelação textual. O texto estelar separa blocos de significados que Barthes chama de *lexia*, ou seja, pontos ou fragmentos abertos ao leitor, interstícios através dos quais deslizam interferências, movem-se espaços. A *lexia*

¹⁷⁰ BARTHES. *SZ*, p. 43.

¹⁷¹ BARTHES. *SZ*, p. 42.

¹⁷² BARTHES. *SZ*, p. 47.

compreende palavras, algumas frases ou curtos fragmentos contíguos, unidades significativas ou zonas por onde o leitor observa a “migração dos sentidos, o afloramento dos códigos, a passagem das citações”.¹⁷³

É possível encontrar nos ensaios contidos no livro *SZ* a noção de hipertexto,¹⁷⁴ tal como é hoje concebido. As expressões “migrações de sentido, afloramento de códigos”, são apresentadas nesse livro, podem ser entendidas como princípio de funcionamento do sistema de interfaces, às quais podem ser acrescentadas as palavras do ensaio “A tessitura das vozes”,¹⁷⁵ em que o autor fala de cinco códigos que formam uma rede ou tópico, através da qual passa todo texto. Essa dinâmica produz não uma estrutura, mas uma estruturação que marca o caráter reversível do texto, composto por silêncios, lacunas e imprecisões, funcionando como as pegadas que assinalam escapadas, deslizamentos, fugas. Barthes considera essa natureza móvel a forma do texto, mas esta “não é unitária, arquitetada, acabada: é o trecho, o fragmento, a rede cortada ou apagada, são todos os movimentos”.¹⁷⁶

Do código só se conhecem dois pontos: o ponto de partida e os retornos, pois eles são estruturas de citações, miragens. O que dele retorna é sempre aquilo que inventamos, as unidades de saída do texto. Nas palavras do crítico francês, são “as digressões virtuais em direção ao restante de um catálogo”.¹⁷⁷ Barthes se refere ao “Livro da cultura” ao qual o texto sempre remete. Neste sentido, o texto é uma espécie de prospecto desse “Livro” que armazena a cultura do mundo numa tessitura de vozes que compõem a malha do texto. Isso explica porque para cada palavra há outras tantas vozes em *off*, em reserva, à espera de ser acionadas.

Em um texto anterior a *SZ*, Barthes preconiza um sentido de encenação para a

¹⁷³ BARTHES. *SZ*, p. 47.

¹⁷⁴ Desenvolvemos a noção de hipertexto um pouco mais adiante, no item 2.6.

¹⁷⁵ BARTHES. *SZ*, p. 53-54.

¹⁷⁶ BARTHES. *SZ*, p. 54.

¹⁷⁷ BARTHES. *SZ*, p. 49.

palavra “jogo”. Para ele, o jogo constitui a terceira força da literatura e se relaciona ao teatro, onde a língua tenta escapar ao seu próprio seio e à sua servidão.¹⁷⁸ O semiólogo francês relaciona dois aspectos ao jogo: teimar e deslocar. Teimar consiste em resistir aos discursos comuns que colocam a palavra numa posição que valoriza o banal, o estereotipado, cuja força e poder se concentram no redutível. Barthes entende que o escritor não deve ser o arauto dessa linguagem, o mantenedor ou o servidor de uma arte, mas se posicionar na encruzilhada de todos os discursos, se manter contra tudo, teimar a força de uma deriva e de uma espera.

O deslocar advém como conseqüência do teimar: “*Deslocar-se* pode pois querer dizer: transportar-se para onde não se é esperado, ou ainda e mais radicalmente, *abjurar* o que se escreveu (mas não, forçosamente, o que se pensou), quando o poder gregário o utiliza e serviliza”.¹⁷⁹ Neste sentido, o escritor deve ter a coragem de renunciar à palavra quando esta é posta a serviço do poder.

O sentido do termo “jogo” é enfocado sob outra perspectiva por Davi Arrigucci Júnior a respeito da obra de Julio Cortázar. O ensaísta enfatiza a idéia de que os procedimentos técnicos de Cortázar estão associados a um cerne que visa à destruição do material lingüístico de que o autor dispõe. A engrenagem principal da destruição consiste na linguagem oral – o espanhol falado na Argentina – com todas as suas peculiaridades. É este material lingüístico que se torna a base de elaboração do escritor, o instrumento através do qual rompe com os moldes da literatura séria, dogmática, tradicionalmente acadêmica.

Em face da literatura empolada, Cortázar produz uma obra recheada de torneios populares, estrangeirismos, como os italianismos e os termos plurilíngües. A essa

¹⁷⁸ Segundo Roland Barthes, “a terceira força da literatura consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas. (Cf. BARTHES. *Aula*, p. 29).

¹⁷⁹ BARTHES. *Aula*, p. 27.

linguagem, no entanto, não estão totalmente ausentes imagens cultas e brilhantes, trazendo elementos luxuriantes que aumentam a variedade do estilo, revestido de manifestações abarrocadas. A combinação desses elementos, a linguagem culta e a linguagem falada, possibilitam uma renovação da literatura.

Esse procedimento de construção favorece a abertura à plurissignificação da obra que diversifica as perspectivas de compreensão, formando uma rede inesgotável de relações. Em outras palavras, ocorre a criação daquilo que Arrigucci chama de ‘vasos comunicantes’ que, no conjunto, constituem um feixe de sentidos, fendas através das quais se dá a passagem para outras vias. Todo esse esquema produz uma importante modificação do valor significativo da obra, com a entrada e o acúmulo de significados em um mesmo significante, adquirindo uma configuração de sentidos múltiplos, produzindo um aumento da ambigüidade.

Assim, todos esses recursos deslocam o signo para uma “dobra além, uma volta a mais”,¹⁸⁰ dando a idéia de texto que se enrosca sobre si mesmo, encaracolando-se em voltas, tocando em pontos distantes para depois retornar ao local de partida, como se houvera a intenção de criar espaços que não se esgotam em si, mas se necessitasse ir sempre além para abordar um sentido esquecido do signo. O jogo em Cortázar consiste nessa construção escorpióide e consta de significados que oferecem sempre uma abertura para a entrada de outros elementos. Arrigucci esclarece que esse movimento faz gerar um duplo de si mesmo, um simulacro.¹⁸¹

Voltas e reviravoltas ao redor de um tema vital, a obra de Cortázar permite o acesso em cada passagem. Convida o leitor a se aproximar, a cada fragmento. Envolve-o no seu ritmo encaracolando-se: como as variações também labirínticas do *jazz*, em torno de

¹⁸⁰ ARIGUCCI. *O escorpião encalacrado. A poética da destruição de Julio Cortázar*, p. 31.

¹⁸¹ ARRIGUCCI. *O escorpião encalacrado. A poética da destruição de Julio Cortázar*, p. 32.

um mesmo tema.¹⁸²

Esse movimento é apontado por Arrigucci como responsável pelos motivos recorrentes que constituirão as vias de acesso – os vasos comunicantes – que proporcionarão a abertura para atingir o acesso à ‘outra’ realidade. O crítico utiliza, também, outras imagens da acessibilidade como passagens, pontes, portas, galerias que conferem a *porosidade* como marca inconfundível da ficção de Cortázar. Portanto, este é o jogo do autor, que se dá como passagem e encontros estranhos de elementos que se escoam pelos interstícios, como no *jazz* e no jogo da amarelinha, ou levando a mundos diversos, ao céu ou fora de qualquer outro lugar.

2.2 UMA LETRA DESEQUILIBRA

No *Memorial do fim*, o jogo corresponde à troca de nomes e de papéis que admite várias possibilidades de movimentação, permitindo muitos caminhos que desencadeiam as jogadas, como se houvesse entradas possíveis, nas quais cada peça se movimenta e desempenha um papel. Com isso se dá um desdobramento de signos que vai estabelecer uma diferença em relação aos textos de Machado de Assis – que servem de modelo para Haroldo Maranhão –, ou a duplicação de elementos que não se fixam numa única instância. Embora o personagem principal, conselheiro Ayres, não proponha o xadrez ou o gamão, esses jogos aparecem implícitos no texto como a metáfora do jogo textual que se realiza na permuta de elementos, manipulados pelas mãos do autor. A movimentação que cada jogador executa é livre, porém estratégica, devendo ser feita conscientemente, dentro de princípios que regem o jogo.

Contudo, mesmo as regras do jogo podem ser burladas, de acordo com a

¹⁸² ARIGUCCI. *O escorpião encalacrado. A poética da destruição de Julio Cortázar*, p. 34.

necessidade do jogador, que tem a liberdade de escolha de movimento, de traçar caminhos e construir seus passos. No capítulo XXXIX, “O Namenlose Freude!”, de *Memorial do fim*, se observa uma representação do jogo textual de Haroldo Maranhão que vai reger sua escrita. Assim, veja-se o trecho:

- Hilda é Hyllda, e Hilda é Leonora. Leonora?
- Hilda, façamos um jogo.
- Um jogo, sr. Machado?
- Nada de gamão ou de xadrez....
- ... É um jogo. Nosso. Só nosso. Você passa a ser Leonora....
- *Nosso* jogo. Eu serei ..., bem. Pensei em Florestan. Não, não. Florestan é espanhol. Eu serei o Aguiar ou o Ayres. Ayres também é espanhol, mas também eu gosto de Ayres.
- ... minha memória é pouca para as matérias aborrecidas. Tudo o que é agradável eu guardo na minha gaveta mágica.
- Gaveta mágica?
- Tenho. Uma gaveta mágica. É o meu segredo.
- Segredo?
- Claro. Se é mágica tenho que guardar segredo. Não digo a ninguém....
- ...Agora, tem uma: Leonora, não é Leonoura, como cenoura; uma letra desequilibra, desequilibra ou não desequilibra? Leonora eu tirei da caixa mágica.¹⁸³

Este diálogo apresenta um quadro que norteia quase todo o conjunto da obra de Haroldo Maranhão: o jogo com os nomes, o entrelaçamento de textos, a intertextualidade, a apropriação associada à montagem que constroem o texto como tecido, emaranhado de fios que conduzem a um diálogo de autores e textos.

Desse processo resulta um texto aberto às múltiplas formas discursivas, ficcionais ou não, onde há o acolhimento de outros textos, códigos e vozes diversas, constituindo um diálogo multilateral. Graças ao caráter poroso do texto, o autor se sente inteiramente à vontade para introduzir, através dos canais comunicantes, a peça que lhe convém, uma vez que sua liberdade assim lhe permite. No seu jogo participam os elementos que melhor se adaptam, ou que apresentam melhor flexibilidade em relação ao caráter inescrupuloso do autor, que não hesita em disfarçar-lhes os rostos, pintá-los com uma nova maquiagem,

¹⁸³ MARANHÃO. *Memorial do fim*, p. 129-131.

mudar-lhes a face duas ou três vezes. Por isso, Hilda pode se transformar em Leonora, assumindo duas personagens que se desenvolvem no mesmo palco enquanto Machado pode ser Aguiar ou Ayres.

A mudança de nome se explica pela necessidade do autor em querer dizer sempre algo mais ou em querer ir além daquilo que o nome sugere. Exploradas todas as possibilidades de um nome, o autor logo sugere um segundo, ou terceiro, estabelecendo uma nova lexia. Caso o nome imponha algum limite àquilo que sua necessidade exige, trata logo de arranjar um outro para assumir aquilo que quer dizer.

O desenvolvimento do nome do personagem implicará a duplicação da cena, com cada elemento jogando com sua significação, apresentando uma narrativa que se desdobra sobre si mesma e para fora para contar e recontar; porém, contar de forma diferente, duas ou três vezes a mesma história, num trabalho narrativo que se apresenta também como retorno ao ponto inicial que se volta sobre si mesmo, ou dá um passo atrás para recontar. Neste sentido, o texto se faz de voltas e contornos, um movimento serpenteado, compondo um texto bastante diversificado e complexo.

O desdobramento do nome serve, também, para contestar a idéia de hierarquia e para negar a presença de algo transcendental e absoluto, porém sem cair na paródia clássica, que assinala o ridículo do texto retomado. O jogo é formado por uma cadeia de elementos expressivos que remetem uns aos outros, criando uma malha intertextual. Cada fragmento reconduz a estrutura significante, recuperando sua tessitura ora no autor evocado, ora no texto derivado.

Cada personagem e cada elemento da narrativa adquirem um outro sentido pela introdução de elementos cênicos que lhe dão uma nova forma propiciada pela troca de máscaras. Com isso, os personagens são constantemente deslocados de seus lugares e vão encenar, no palco alheio, um jogo diferente, porém resguardando traços de identificação.

Em função desses resquícios, não ocorre uma perda total de suas marcas, mas, antes, um acréscimo. À medida que se desenvolve o enredo, vão se transformando, acumulando novos ângulos, ligados a sua anterioridade por um fio, para se tornarem personagens de várias cenas. A cena, no entanto, é construída de tal maneira que o leitor perceba que há máscaras e véus cobrindo o rosto e que cabe a sua ação, como leitor, desvendar.

No *Memorial do fim*, essa movimentação cênica deve ser percebida através de rastros que assinalam uma identificação do personagem com o seu duplo. Assim, na encenação da morte de Machado de Assis, o personagem principal, o próprio Machado de Assis, se transmuta em Ayres, Aires ou Aguiar, enquanto Carolina, nome empírico da esposa do escritor, assume a personalidade de alguns personagens femininos, como Marcela, Virgília ou Carmo.

Outro aspecto lúdico do texto de Haroldo Maranhão consiste em estimular o leitor a participar do jogo narrativo, abrindo espaços para que se dê a interação. Isso ocorre devido às intervenções do narrador no corpo da narrativa, suspendendo-a por alguns instantes para se dirigir ao leitor, à moda de Machado de Assis. Por vários motivos o leitor é interpelado: quando o narrador lhe chama a atenção para algum fato considerado importante, para falar de algo que já tenha sido mencionado anteriormente e que por ventura o leitor tenha esquecido. Essas ocorrências estabelecem um contato direto com o leitor, ou uma proximidade, ou ainda, de forma estratégica, atuam para iludir ou ludibriar o leitor, desviando sua atenção de algo que o narrador quer ocultar, mas não apagar.

Ao se levar em consideração este fato, somado à transmutação e ao desdobramento dos personagens para acrescentar algo, podemos sintetizar essa narrativa como aquela que se caracteriza por dizer constantemente “além disso, vale dizer que ...” para dizer sempre algo que poderia ser dito. Assim, o texto se abre para instâncias interiores e exteriores a si, admitindo a presença de elementos de naturezas diversas, marcando com isso a

flexibilidade da narrativa de Haroldo Maranhão.

Em outros romances do escritor paraense, como *O tetraneto Del-Rei* e *Cabelos no coração*, o jogo com os nomes se dá no encontro entre o personagem fictício e algumas personalidades literárias, como Camões, Felipe Patroni e alguns outros autores da literatura brasileira e portuguesa, para recontar a história da colonização e da presença portuguesa no Brasil. Os personagens dos romances receberam, sutilmente, um desvio em relação aos seus correspondentes reais, que produziu mudanças profundas na nossa História, trazendo uma conotação irônica das narrativas de viajantes e da poesia épica. Deste modo, Camões, em *O tetraneto Del-Rei*, cego de um olho, se incorpora a Jerônimo, guardando, no entanto, cada um a sua marca pessoal. O resultado é uma narrativa dúbia, parodística, irônica, com elementos da comédia e da tragédia, além de versos de Camões, Fernando Pessoa e citações de páginas de *Grande sertão: veredas*. Na transmutação de rosto, ocorre a identificação do personagem com o poeta português:

Via-se ele mesmo ...mas ele mesmo era, disso não duvidava ...Mas a cara era a de um poeta que uma feita vira transitar em Goa, Luiz Vaz ..., Luiz Vaz, cria o Torto que se apelidava Luiz Vaz de Comões, ou Camães, ou Camões. Do qual poeta dois pontos feriam a atenção, o ser vazado de um olho e o carregar um calhamaço aos sovacos.¹⁸⁴

A conjunção dos personagens ocorre graças aos traços de semelhanças que Jerônimo projeta sobre a figura do poeta, transferindo para ele traços e marcas do seu corpo e de suas ações, como o olho vazado e o comando de índios em guerra contra Portugal. As cenas de guerra emergem dos sonhos de Jerônimo, que, acordado, passa a “cismar” com aquele único olho torto, com o qual passa a enxergar o que vê e o que não vê, relatando o episódio em duas versões diferentes, uma percebida pelo olho e a outra pela imaginação. Dessa forma, a narrativa traz encenações de conflitos que são narrados duas, três vezes, com a criação de outros personagens que são introduzidos em cena. O jogo com

¹⁸⁴MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 31.

os nomes é constante: Camões é Camães, Comões, Camões ou Jerônimo.

No romance *Cabelos no coração*, o jogo teatral com os nomes ocorre entre os políticos que são alvos da crítica mordaz e de *blagues* da voz narradora. Normalmente, o jogo se dá sobre uma interferência que acrescenta algo ao nome do personagem, resultando em uma grande diferença, como o rebaixamento do nome, de acordo com o sentido que o contexto ficcional impõe. Assim, Ulisses implica Hulisses Guimaraens, Barbalho, em Barbaralho. Insinuantes são estes nomes. No primeiro, o acréscimo de “h” e de “n” lembra algo antiqüíssimo, decadente e em desuso, alfarrábios em estado deplorável, páginas que ninguém lê; o segundo remete a um jogo de cartas, as quais, devidamente embaralhadas, insinua a esperteza e a habilidade de quem as distribui entre os jogadores, assim como se pode pensar na agilidade de esconder uma carta do jogo para utilizá-la no momento fatal e com isso ludibriar os incautos, ou ainda, tirar a carta da manga quando todos os outros recursos já estão esgotados.

No tocante a tudo a que esses nomes remetem – os acúmulos e artifícios de poder, o jogo discursivo que veicula um saber – o autor provoca, interfere e desarticula graças à colocação deles numa engrenagem de linguagem que os transmuta em um novo contexto, numa encenação da história. É nessa teatralização da palavra, onde a força discursiva opressora começa a desmoronar, que se realiza, também, o sentido irônico de Haroldo Maranhão.

No texto de Haroldo Maranhão à luz da noção de jogo, verifica-se, ao mesmo tempo, a presença de dois aspectos. O deslocamento provocado no texto dos autores mencionados consiste no texto escrito em diálogo com outros textos, configurando-se como paródia moderna, e a teimosia do espiar, que posiciona o autor na encruzilhada de todos os outros discursos, de onde pode perceber os autores dos quais se utiliza, destes se alimentando e, simultaneamente, deles remarcando um caminho, porém reconsiderando os

sentidos.

Pensando no acréscimo de uma letra, ou a substituição de uma letra por outra, reflete-se sobre o deslocamento que o signo sofre ao se lhe introduzir um elemento estranho. Tal presença consiste no aumento ou esvaziamento que implicará variações diversas do signo, de natureza não só estética, mas também ideológica, perturbando a ordem natural das coisas. Assim, ao introduzir uma mudança nas grafias de nomes estabelecidos, o autor propõe uma reinterpretação da história, um jogo com a memória consagrada de uma coletividade, sugerindo uma mudança de visão.

Ayres, Barbaralho e Hulisses são nomes que receberam um reajuste, uma atualização, porém sem apagar totalmente os vestígios iniciais. Com o intuito de estornar a história, o autor estabelece uma diferença que choca o estatuto convencional, graças à presença de outros elementos incrustados no nome, produzindo ranhuras e riscos no corpo, que não haviam antes sido mencionados ou que estavam recalcados.

Vale aqui destacar o valor da aproximação aos elementos estranhos. A presença de ranhuras na pele do corpo permite a entrada de elementos estranhos, produzindo o incômodo que resulta na aparição de pontos enraizados, solidificados, endurecidos no discurso conservador. Assim se dá com a linguagem literária de Haroldo Maranhão em relação àquilo que aponta como a materialização de construtos lingüísticos. Ao agir sobre esses pontos, o jogo que os romances de Haroldo propõem cria perspectivas outras, uma outra história, contada como possibilidade, uma saída para uma hipótese do real.

Dessa forma, o jogo com o signo se dá como uma junção de significantes voltados para uma maneira inteiramente nova da língua de contar um fato. *Memorial do fim* estabelece esse jogo ao propor os termos que vão estabelecer mudanças de sentido e inscrevem sempre uma nova espacialidade que remete para uma configuração irreduzivelmente polissêmica.

2.3 A HISTÓRIA E O TEXTO

Sob um certo ponto de vista, a História e a literatura são colocadas como discursos perante os quais a ficção de Haroldo Maranhão se estabelece, de uma certa forma, como transgressão. Esses discursos possuem elementos permeáveis por meio dos quais a palavra penetra – transgride – para convertê-los em narrativa ficcional. A História e a literatura também possuem elementos cuja natureza atravessa toda a obra de ficção, sem, no entanto, servir de forma alguma de verdade ou limite, sendo antes um horizonte sobre o qual se abrem possibilidades de criação. Da História, o escritor aproveita uma parcela ou uma área na qual sua escrita vai circular para marcar uma possibilidade que interfira no discurso estabelecido. Para inserir seu discurso na História, o escritor se submete a um horizonte que define sua condição. Assim, ao inscrever sua ação, ele deve se instalar dentro de uma certa familiaridade, o que significa implicitamente estabelecer uma linguagem compreensível para instituir uma nova e diferente forma de dizer.

A escritura de Haroldo Maranhão se faz aproveitando de elementos, contextualizados em múltiplos momentos e lugares, e por esse motivo sua leitura deve ser feita seguindo “as pegadas que assinalam a fuga do texto”,¹⁸⁵ pois a inserção de signos redundantes aumenta a malha de significação. Por isso, o texto do escritor paraense, construído por códigos interligados, é uma forma que desabona todo discurso da unidade na busca de uma verdade.¹⁸⁶ A reescrita da História consiste em uma interferência na lógica conhecida, sendo por isso um paradoxo, ou uma alternativa que aponta um lado pouco visível, iluminando as margens, deslocando seu foco de atenção do centro. Os

¹⁸⁵ BARTHES. *SZ*, p. 54.

¹⁸⁶ Essa idéia de texto Barthes expressa com as seguintes palavras: “se o texto é submetido a uma forma, esta forma não é unitária, arquitetada, acabada: é o trecho, o fragmento, a rede cortada ou apagada, são todos os movimentos, todas as inflexões de um imenso *fading*.” (Cf. BARTHES. *SZ*, p. 54).

romances do escritor aqui estudado se realizam graças à abertura que acolhe o múltiplo e favorece a significância, no sentido de Jacques Derrida. Deste modo, o texto também se constrói dialogicamente, composto por múltiplas vozes, que sinalizam para outra História, além das versões oficiais.

Seguindo essa linha, os romances de Haroldo Maranhão ambientam momentos históricos, como o período da Independência do Brasil, em *Cabelos no coração*, e os primórdios da História da colonização, como ocorre n'*O tetraneto Del-Rei*, tendo como base a palavra já dita, porém retomada e reforçada por um diálogo de vozes. A aproximação entre Haroldo Maranhão e a tradição se dá por meio da paródia e, também, em alguns momentos do pastiche, que introduzem uma multiplicidade discursiva num processo de intertextualidade e interlocução de diferentes linguagens que atravessam toda a obra do autor.

Não há um apagamento ou eliminação da tradição, mas uma apropriação que impinge uma diferença. Sem sobrepor vozes, pois estas co-habitam o mesmo lugar, o texto, no entanto, é marcado pela conversão ou inversão que transgride a hierarquia. E é com esse sentido que o texto derivado se torna transgressor. Haroldo Maranhão recria seus autores com o intuito de eliminar uma suposta divisão entre ele e a tradição, ocasionando um redimensionamento de suas palavras.

Os elementos históricos, ficcionalizados por Haroldo Maranhão, são principalmente personagens que fizeram parte da História do Brasil, como Jerônimo de Albuquerque, Felipe Patroni e Machado de Assis. Para construir seus romances, o autor recolheu um grande material histórico-bibliográfico sobre essas personalidades, para recriá-los a partir de documentos conhecidos (como, por exemplo, o autor declara ter lido biografias publicadas de Machado de Assis, além de pesquisar sobre a vida do escritor na Academia Brasileira de Letras). No trabalho isolado de leitor-autor, empenhou-se em uma longa

pesquisa, a fim de colher e selecionar informações sobre seus personagens que fossem úteis para a sua criação. Deste período de trabalho arqueológico, surgiram personagens romanescos como Jerônimo de Albuquerque, o torto, Filipe Patroni e conselheiro Ayres, respectivamente, protagonistas dos romances *O tetraneto Del-Rei*, *Cabelos no coração* e *Memorial do fim*.

Sob a perspectiva de texto e de jogo que resulta na reinvenção da história, *Cabelos no coração* é o romance que mais se utiliza de uma linguagem experimental, tendo como elemento mais freqüente a ironia. Com esse recurso, o autor recria a biografia de Felipe Patroni, uma das figuras mais populares e polêmicas da História do Pará, apropriando-se de seus escritos e parodiando o discurso de historiadores. Nele ocorre, paralelamente, a cópia de trechos de Patroni e a interferência nestes e em outros fragmentos discursivos de maneira tão soberba, podendo-se pensar que os recursos utilizados neste romance levam a apropriação ao paroxismo.

Neste texto, a interferência exercida nos escritos de Patroni abre entradas de enunciados complexos, carregando o texto de significados e palavras polissêmicas. Uma das primeiras intervenções no significado histórico exercido pelo signo literário diz respeito ao subtítulo do romance que aponta para uma pluralidade de visões: “as mil e dezessete vidas que se conhecem do visionário e homem do mundo Filippe A. Patroni M. M. P.” A interferência multiplica a personalidade de Patroni, corrói sua identidade e todo o seu legado, colhido entre seus escritos e no discurso histórico, para construir um personagem de escombros e fragmentos literários.

A vida do personagem é redimensionada, enriquecida com detalhes contraditórios que o representam multifacetado. No romance, o personagem adquire uma trajetória que o anuncia como poeta, jornalista, advogado e filósofo, mas também como pateta, arrivista e adoidado. Alguns desses aspectos foram esquecidos ou anulados pelos historiadores, que

enfatazaram apenas a imagem que não macula os interesses de uma certa categoria política e social que são unânimes em destacar apenas o caráter de agitador inconseqüente de Patroni.

É sobre essa visão que a narrativa de Haroldo investe, apontando aspectos positivos que a narrativa de historiadores negou. Desta maneira, podemos afirmar que a obra de Haroldo provoca um rompimento de molduras, subverte regras do discurso comum, questiona posições políticas e discursos acadêmicos, corrói a palavra solidificada por meio de outras vozes que interagem no texto segundo. A voz da autoridade sofre um deslocamento, descentraliza-se para abrir espaço à plurissignificação do romance que realiza uma escrita criativa e irônica sobre textos de terceiros.

Cabelos no coração traz de volta a voz de Felipe Patroni, num processo remissivo que ilumina o passado e, ao mesmo tempo, por este é iluminado. Como Maranhão mantém-se fiel ao estilo de Patroni, dele conservando as virtudes e os vícios de linguagem, poder-se-ia pensar em pastiche, em que o texto segundo se projeta como sombra do primeiro, ou um “texto como o outro”.¹⁸⁷ A mesma observação se poderia fazer em relação aos outros romances do escritor analisados neste trabalho (*Memorial do fim* e *O tetraneto Del-Rei*) e, nesse caso, seguir-se-ia a orientação dada pelo próprio escritor que os classifica como homenagens.

Tal ponto de vista desencadeia uma abordagem sob a perspectiva do pastiche que gera a seguinte reflexão: a cópia do estilo de Patroni se dá de forma inevitável, como o modo possível de ter acesso às estruturas de linguagem do passado e trazer a presença do texto evocado para o texto do presente. No entanto, essa presença se faz dialeticamente, construída com o outro trazido pela escrita de Maranhão e todo o contexto histórico, literário, social, etc. que ela implica, dando-se o processo de ficcionalização de vozes.

¹⁸⁷ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 81.

Assim, Felipe Patroni se transforma em Filipe Patroni, Machado de Assis/ Aires em Ayres e Jerônimo de Albuquerque em o torto.

Ao intervir nos textos de Felipe Patroni, Maranhão se assume simultaneamente como leitor-autor e como “copista” e vive duas dimensões temporais – o tempo da escrita e o tempo da leitura. O “leitor-copista” assume a tarefa de um arqueólogo ou pesquisador atento aos detalhes para buscar elementos com os quais possa levantar conjecturas.

Do resultado deste trabalho, o autor maquina seu material para trazer uma visão peculiar de leitor. O leitor surge anterior ao autor que trama situações inéditas, com o intuito de modificar o rumo dos fatos conhecidos, graças à postura que assume diante da escrita do passado. Os fragmentos com os quais trabalha, injetados no corpo da História, produzem o efeito da diferença que implica o acréscimo e não a repetição. Aqui a voz do autor se aloja, entra em contato com a voz do outro para produzir um desvio que lhe será conveniente. Seguindo essa linha, *Cabelos no coração* se assume como paródia moderna, pois é um texto que repete uma linguagem, mas impondo-lhe um desvio.

Pode-se, então, afirmar que *Cabelos no coração* acontece como um estorvo de idéias e de linguagens preconizadas e cristalizadas sobre Patroni, cujas proveniências são assinaladas para serem negadas, e, ao mesmo tempo, sublinha fidelidade a uma linguagem, a um tipo de escritura, que é política, filosófica, literária, matemática, que partilha com Felipe Patroni. Porém, isso não significa cristalizar os significados da obra anterior, mas sim desrecalcar palavras e idéias que devem ser externadas, confrontadas, enriquecidas e colocadas em movimento, realçando ainda mais a sua cor. Nesse processo, o texto evocado é posto em diálogo que assinala, também, a admiração do autor segundo em relação ao anterior.

O processo realizado nos romances de Haroldo Maranhão traz à discussão a noção de originalidade, considerando as seguintes questões: seria lícito acusar de copista aquele

que se apropria de textos alheios e, ao lhes seguir os passos, introduz uma nova direção? Seria justo acusar esse autor de roubo ou plágio? Ou seria possível pensar o termo “apropriação ou paródia” como um procedimento intrinsecamente literário? Estabelece-se neste ponto o paradoxo: é um crime, uma pilhagem, ou é algo próprio da literatura, constituindo seu próprio núcleo?

Sob a noção de palimpsesto, Michel Schneider assim se refere à questão da originalidade:

Pensar pelos outros, escrever através dos escritores precedentes; vista sob um certo ângulo, tal é a trama própria à literatura, em que, cada um é incessantemente despossuído de sua originalidade pela linhagem de que provém e pela linhagem que engendra.¹⁸⁸

Portanto, a originalidade no sentido puro e simples, entendida como algo nunca antes pronunciado, advindo de uma mente privilegiada ou de um gênio, Deus ou pai, é uma utopia. O texto narrativo ficcional constrói-se pelo legado cultural, sendo, portanto, uma manifestação coletiva. Com isso, pode-se dizer que a paródia é um modo de ser original, mas que alarga o sentido do signo retomado. Esta noção ajudaria a entender a relação entre autor e texto, rosto e *phantasma*, cópia e simulacro, culminando com o fim da originalidade pura. Ao trazer essa questão para o autor que analisamos, notamos que sua obra o mostra através do outro, relacionando textos do passado e efetivando um cruzamento de textos. Este seria um meio de se mostrar, pois decidir por um ou outro autor, entre muitos, é já oferecer imagens de si mesmo.

Cabelos no coração, mais que receptor dos escritos de Felipe Patroni, é um texto que, ao reinventar sua biografia, redimensiona a voz do autor precedente, situando-o em outro lugar na história. Refazer um caminho percorrido é, sem dúvida, mais difícil que

¹⁸⁸ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 130.

percorrê-lo pela primeira vez, conforme as palavras de Michel Schneider. Repisar marcas, sem apagar vestígios e, ao mesmo tempo, deixar sobre os passos de outrem os seus próprios, talvez seja o desafio maior, ou mais excitante do ato da escrita. Haroldo Maranhão, mestre em reinventar e recriar, realiza magistralmente a multiplicação da escrita; a escrita que ele obsessivamente persegue desde seus primeiros contos.

Tal como ocorre em *O tetraneto Del-Rei*, o autor utiliza também em *Memorial do fim* e em *Cabelos no coração*, como técnica de criação, a *bricolage* ou a *assemblage*, dando-se a construção do texto através de recortes e de reunião de fragmentos de outros textos, formando blocos significativos. A justaposição de elementos ocasiona uma conversão dos escritos de Felipe Patroni e de Machado de Assis. Os excertos, as modificações e a reescrita dão ao texto de Patroni uma nova face, trazida pelas variações, de modo a produzir o distanciamento do contexto original, dificultando a definição do início e do fim dos textos. Assim, as fronteiras iniciais se apagaram pela inserção de fragmentos.

O texto retomado e o novo distinguem-se pela inversão em seus contextos que os contêm e redefinem suas leituras. O antigo recomposto adquire uma feição que enseja a distância, e ao mesmo tempo, a aproximação. Neste sentido, o repetido é em si um paradoxo que mostra o autor evocado com diferença.

Dizer o que pertence a Maranhão e o que é de Patroni exige do analista um trabalho de arqueologia, a fim de buscar os elementos presentes. Aqui vem à superfície a co-presença de vozes que circulam no texto, expondo ainda as possibilidades da intertextualidade. É verdade que o texto pertence a Maranhão, mas a afirmação “esta obra é minha” só é possível na área jurídica ou psicanalítica.

No entanto, o romance se realizou através da transformação que o processo da apropriação permitiu. O retorno do autor inicial, segundo as técnicas de reescritura,

acionaram o ato da criação do segundo texto por meio do renascimento de uma voz que estava desbotada. Isto equivale à confirmação da paródia como algo intrinsecamente literário; por isso podemos afirmar que Maranhão é o eco da voz de Patroni e de Machado de Assis e estes, por sua vez, se vêem recriados na escrita de Maranhão. Com base nessa afirmação se pode pensar que a originalidade de Haroldo Maranhão se faz permeada da palavra alheia.

Foi para dialogar com a História que Haroldo Maranhão se aproximou de Patroni e gerou um estilo, até então desconhecido. Dessa feita, o favorecimento foi mútuo, o que equivale a dizer que a cópia servil e literal é praticamente impossível, pois a complexidade da escrita se dá pelo que nela existe de diferente e pela distância que a separa da fonte. Deste modo, Maranhão segue Patroni, mas desviando a todo o momento do caminho, apenas tangenciando a rota original. Ainda cabe aqui um outro bom exemplo de desvio praticado pela reescrita, concernente ao termo “cabelos no coração”, que é o próprio título do romance, e é usado para designar a coragem extrema do personagem central. Esta expressão constitui um contraste com a imagem concebida pelos historiadores que fundaram o estigma de louco para o personagem.

A simples mudança desse detalhe já é suficiente para se estabelecer um novo paradigma do entendimento de Patroni para a História do Pará. Essa mudança radical engendra novas referências e uma outra leitura para fatos importantes acontecidos no século XIX, como o movimento revolucionário da Cabanagem, no qual Patroni desempenhou um papel determinante para a sua realização, e a fundação do primeiro jornal impresso na capital do Pará, *O Paraense*, de propriedade de Patroni.

Portanto, os desvios lingüísticos, as inversões, os recortes, as montagens e as retomadas desenham o novo que o segundo autor escreve em nome do primeiro. A escrita de *Cabelos no coração* é parodística, sem que Haroldo Maranhão tenha a intenção de

atacar ou apagar o texto de Patroni. Essa repetição reinventada faz reaparecer o outro que estava oculto e, que, graças à técnica utilizada pelo autor, ressurgem sob as palavras. Com efeito, a originalidade de Haroldo Maranhão engendra uma versão ficcionalizada, portanto, diferente, da História. Sob a ótica literária, a História vai se delineando em seus aspectos desconhecidos ou mal iluminados por uma versão imutável.

Os empréstimos atingem o limite do permissível na escrita de Haroldo Maranhão, incessantemente ameaçada de mergulhar e se perder no mar tormentoso de uma escrita tão estranha e, ao mesmo tempo, tão próxima, mas que se manteve no rumo próprio, tomando o cuidado de, deslizando na linha fronteira, atingir lados ainda não tocados dos textos e autores tomados de empréstimo.

Assim, ao mesmo tempo em que retoma o ritmo, as alternâncias sintáticas, a escrita farta, a sintaxe clássica, os vícios lingüísticos e, sobretudo, o perfil social e psicológico do autor que serve de modelo, a reescrita imprime a (ir)reverência para fazer valer uma outra forma de dizer a História. Essa é a escrita de Maranhão que também desliza no limite da literatura – com parodismos e invencionismos –, daí a fascinação que exerce sobre o leitor, sequioso de conhecer outros termos, expressões novas de uma realidade já desbotada pelos clichês.

O discurso e toda ação de Patroni, enfraquecidos por interpretações discriminatórias, ressurgem revigorados em *Cabelos no coração*, retocado pela palavra que ironiza aquilo que foi esquecido por discursos consolidados, para realizar um trabalho de recuperação e recriação que desconcerta. Neste caso, a recriação da memória se dá graças à inversão produzida como efeito da linguagem irônica que se apresenta de forma corrosiva.

Portanto, mais uma vez fica estabelecida a figura do autor como leitor, como receptor de obra de terceiros, que transforma a leitura realizada sobre a História em texto ficcional, aproveitando as lacunas e pontos de indeterminação deixados pelos textos pre-

existentes, para neles fazer brotar suas narrativas: o texto parodístico nasce, portanto, a partir da aproximação/afastamento ou repetição/diferença em relação aos textos de partida.

O romance de Haroldo Maranhão deve ser lido como recomposição de memórias de leitor, como entrelaçamento de discursos da literatura e da História, ou ainda, como sistema lingüístico composto por instâncias narrativas que estabelecem entre si relações de analogia, simetria e contradição. *Cabelos no coração* é, por fim, um palco onde contracenam diversas linguagens, vozes e personagens, que dialogam a fim de re-apresentar a vida de Felipe Patroni.

2.4 A DUPLICAÇÃO DO NOME

Já demonstrei neste capítulo que o jogo com o nome se efetiva por meio de ranhura no corpo da palavra. Em outros livros do autor, o jogo ocorre como duplicação. É o caso da novela *A morte de Haroldo Maranhão*. Neste livro, o autor utiliza o nome para envolvê-lo numa trama da própria morte. A novela está dividida em três capítulos, cujo narrador, tudo leva a crer, é o mesmo. A apresentação do tema se desenvolve de forma diferente em cada capítulo, com a discussão indo num crescendo até atingir, de forma surpreendente, o capítulo três. Há, no capítulo um, a visualização de duplos de pessoas conhecidas, no capítulo dois se dá o encontro do narrador com seu próprio duplo e, no último, o narrador lê a notícia da morte de Haroldo Maranhão.

O narrador, que anda sempre ocupado com os duplos e os protótipos, assim declara: “ora, perdi a conta dos meus duplos. Sempre os vejo, nunca deixei de vê-los”.¹⁸⁹ Sem empreender esforço, o narrador os vê em todo lugar, como se fossem o resultado de uma produção em série, daí ser inevitável encontrá-los.

¹⁸⁹ MARANHÃO. *A morte de Haroldo Maranhão*, p. 19.

Às vezes, passam duplos em ônibus, em automóveis ou sou eu que em automóvel ou ônibus os percebo parados no meio fio, ao atravessarem uma rua, olhando uma vitrine, ou simplesmente caminhando.¹⁹⁰

E sempre estou a cruzar com duplos, multidão. E neste momento é que me acode esta suspeita infiltrante: na rua, todos ou quase todos serão duplos, os que não sorriem? Será isso?¹⁹¹

O olhar, aqui, é elemento não só que permite a identificação do duplo, mas constitui o elemento perscrutador, pois é o ato que investiga os pormenores entre a matriz e o protótipo, comparando cada marca, cada traço do rosto, cicatrizes e o modo de andar.

O enredo se desenvolve em três momentos: reflexão em torno do duplo (fotografias e espelho), o encontro entre os duplos e a busca do personagem-narrador pelo seu duplo. No primeiro momento, o personagem-narrador realiza especulações sobre o assunto, com reflexões:

Abracei a idéia de que protótipo não se parece a outro protótipo: é igual!¹⁹²

Sei, sempre, qual a matriz e qual o protótipo. Isso eu sei. Atribuo essa sensibilidade minha a exercícios quase diários, a catar protótipos a meu redor ... só uma vez aconteceu-me deparar a matriz e esse incidente perturbou-me. A matriz? À primeira vista, seria de supor que as duas unidades fossem protótipas entre si ... daquela feita fiquei bastante embaraçado diante da matriz ali ao meu alcance ... cheguei a pensar na minha confusão: será um duplo!¹⁹³

A todo o momento, a narrativa reinicia a discussão do tema que leva a pensar no texto construído sobre si mesmo, como assunto do enredo: a palavra pensada em torno de si própria. Este movimento sugere um retorno, ou um movimento para dentro de si, a

¹⁹⁰ MARANHÃO. *A morte de Haroldo Maranhão*, p. 18.

¹⁹¹ MARANHÃO. *A morte de Haroldo Maranhão*, p. 24.

¹⁹² MARANHÃO. *A morte de Haroldo Maranhão*, p. 24.

¹⁹³ MARANHÃO. *A morte de Haroldo Maranhão*, p. 26.

existência de lugares que disseminam outras palavras, podendo estes, entretanto, ser identificados a uma fonte, uma nascente, um lugar de origem ou, enfim, um útero gerador, pois o personagem-narrador avalia a questão como uma inevitável “relação de causa e efeito”.¹⁹⁴ No entanto, o desenvolvimento da narrativa demonstra a impossibilidade de encontrar essa origem, que é sempre duvidosa.

O personagem se considera sempre a matriz, uma vez que tem o hábito diário de procurar protótipos: “quem identifico, logo, é o protótipo”.¹⁹⁵ Contudo, em uma inesperada situação depara com um elemento que o perturba – “barba a barba me vi, e a um metro de distância, com, exatamente, o meu igual”¹⁹⁶ –, suscitando-lhe a dúvida que o desgasta: seria ele a matriz ou o protótipo. Nesse caso, seu igual deve ser execrado, conforme sugerem as seguintes palavras:

A dúvida que me gasta os nervos é: seria eu a matriz, ou o protótipo? ...ser o protótipo é carregar maldição sem remédio, essa a palavra: maldição. O protótipo, não, meu Deus, não, não. Sei do que sucede inapelavelmente aos protótipos, quando perece a matriz. Sei que o protótipo, onde quer que se ache, de imediato transforma-se em duplo! E essa dúvida corrói-me a vida...¹⁹⁷

O segundo elemento, o protótipo, consiste na identificação plena do elemento que o antecede, permanecendo ambos iguais “distinguidos apenas pela roupa”,¹⁹⁸ porém torna-se duplo quando morre o outro. Portanto, a matriz e o protótipo se debatem na busca de uma escrita que consiste nessa recusa de considerar um elemento geratriz e um elemento gerado. O personagem-narrador rejeita a condição de duplo por ser uma mácula, ou um peso a carregar, como uma doença para a qual não existe remédio.

¹⁹⁴ MARANHÃO. *A morte de Haroldo Maranhão*, p. 45.

¹⁹⁵ MARANHÃO. *A morte de Haroldo Maranhão*, p. 26.

¹⁹⁶ MARANHÃO. *A morte de Haroldo Maranhão*, p. 39.

¹⁹⁷ MARANHÃO. *A morte de Haroldo Maranhão*, p. 45.

¹⁹⁸ MARANHÃO. *A morte de Haroldo Maranhão*, p. 44.

Resta ao personagem-narrador encontrar novamente sua matriz para recuperar sua condição anterior: “de novo encontrar e especular meu igual da Basílica ...”.¹⁹⁹ Para não desistir de perseguir essa verdade, utilizará toda a sua experiência que acumulou ocupando-se de duplos e protótipos. Diante do seu duplo, se deterá e empreenderá minuciosa investigação, para conhecer detalhes de sua vida, família, mestres, vizinhos, clube, infância e deitar luz abundante nas sombras.

Desta forma, seguindo o caminho de manter o texto com o qual dialoga e, paradoxalmente, rompendo com ele, se observará, no terceiro capítulo da novela “A morte de Haroldo Maranhão”, um trecho em que o personagem-narrador, cuja profissão é a de escritor, declara, seguro e secamente, ser o autor da morte de Haroldo Maranhão.

E só eu, enfim, e ninguém mais, pode identificar as causas primárias da morte de Haroldo Maranhão. E quem, essencialmente, foi o responsável por essa morte: eu.²⁰⁰

Na verdade, sou o autor da morte de Haroldo Maranhão ...²⁰¹

O livro *A morte de Haroldo Maranhão* consiste na metáfora da encenação da saída do autor de cena para dialogar com outros autores, refazendo, com seus passos, o caminho de livros do passado com o intuito de lhes dar uma nova interpretação. A encenação da palavra é o jogo que permite as relações no mesmo espaço de outros escritos e de vozes, implicando a construção de duplos que é constante nos textos de Haroldo Maranhão. A matriz, tão buscada na narrativa, pode ser entendida como a busca do escritor por uma escrita que lhe sirva de modelo ou tradição.

Na novela *Miguel, Miguel*, essa dinâmica se apresenta de forma a repercutir a dubiedade de um nome, a começar pela repetição do nome que serve de título. A notícia da morte do personagem Miguel aparece duas vezes no obituário do jornal. Varão, amigo e

¹⁹⁹ MARANHÃO. *A morte de Haroldo Maranhão*, p. 45.

²⁰⁰ MARANHÃO. *A morte de Haroldo Maranhão*, p. 47.

²⁰¹ MARANHÃO. *A morte de Haroldo Maranhão*, p. 47.

colega de trabalho de Miguel, tem o hábito diário de se ocupar, com prazer, da leitura do obituário, a fim de averiguar nomes, datas, *causa mortis* e cemitérios. Na opinião de Varão, os “obituários são linhas singelas, não palavras a mais ou a menos”.²⁰² Varão descobre nessa leitura o mesmo prazer proporcionado pela degustação de uma barra de chocolate, minuciosamente preparado por ele, com tempo cronometrado e temperatura ideal da geladeira para lhe dar consistência adequada.

O conhecimento da morte de Miguel provoca uma avalanche de pensamento e devaneio em Varão. A partir daí, a narrativa se desenvolve de forma dúbia, com jogos de palavras, espelhos, repetições de fatos, inclusive com uma segunda publicação da morte de Miguel, muitos anos depois de publicada a primeira e um segundo velório, ao qual Varão também comparece.

Há fatos, testemunhas e fotos para os dois velórios que fazem a narrativa deslizar sempre entre uma linha e outra, uma verdade e uma mentira, realidade e fantasia, sem definir o que é verdadeiro e o que é falso, o que leva o leitor, concomitantemente, à ilusão e à crença, mas sempre retirando o pano e encobrindo com outro. Esse deslizamento faz lembrar a narrativa de *Dom Casmurro*, cujo enredo não esclarece a fidelidade ou infidelidade de Capitu, ficando a dúvida no leitor. Desse modo, a narrativa de Haroldo Maranhão, nesta novela, se aproxima de Machado de Assis, não pelo enredo, mas pela maneira como a estória é conduzida, dando a impressão de uma segunda, ou mesmo terceira narrativa, que vai se configurando por trás da primeira, sem, no entanto, uma definição entre uma e outra. A dubiedade é definitiva.

A escrita machadiana será retomada anos mais tarde no romance *Memorial do fim*. Por enquanto, vale adiantar a configuração de Haroldo Maranhão como leitor de Machado de Assis que tem uma significativa importância a ponto de escrever um romance buscado

²⁰² MARANHÃO. *Miguel, Miguel*, p. 11.

na obra do autor de *Dom Casmurro*. Haroldo se constrói como leitor através de um diálogo aberto com a tradição literária nacional, com obras de autores que exercem sobre ele um certo fascínio e lhe despertam o interesse – citemos, além dos autores sobre os quais ocorre a apropriação, outros que o escritor menciona no posfácio do romance *O tetraneto Del-Rei*: Bocage, Gregório de Matos, Francisco de Mont’Alverne, Antero de Quental, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto etc. A leitura da tradição demonstra o percurso literário do autor, suas preferências e, implicitamente, seu pensamento acerca da literatura.

2.5 JOGO E PARÓDIA

Em seus trabalhos, de modo geral, os estudiosos recorrem à raiz etimológica de paródia, do substantivo grego “paródia”, que significa contracanto, como é demonstrado no dicionário de literatura de Brewer. A palavra é formada pelo termo *ode* que perverte o sentido de outra *ode* (grego: para-ode),²⁰³ implicando a idéia de uma canção que incorpora outra canção ou um contracanto, uma alternativa ou rejeição. A paródia vive a vida dupla em um texto segundo, permeado de marcas do texto que lhe serve como modelo. Há um plano anterior no qual ela colhe elementos que sofrem interferências de ordem discordante e/ ou deslocada, modificando a cena que o texto parodiado sugeriu ou mesmo deixou de expor. O trabalho de Linda Hutcheon permite reconhecer o fato de que a natureza textual e discursiva do termo é evidente no elemento *odos*, enquanto que o prefixo *para* possui dois significados, sendo, entretanto, valorizado apenas um deles, o que significa “contra” ou “oposição”, tornando a paródia uma oposição ou contraste de textos. A estudiosa lembra que *para* também pode significar “ao longo de”, sugerindo um acordo ou intimidade, e não

²⁰³ SANT’ANNA. *Paródia, Paráfrase & Cia*, p. 12.

um contraste, sendo este um prefixo que alarga o escopo da paródia. Portanto, “nada existe em paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo.”²⁰⁴ E é esse segundo sentido de *para*, esquecido da crítica, que utilizamos para a abordagem de *O memorial do fim* e de *O tetraneto Del-Rei*, no terceiro capítulo. A paródia é, então, empregada como repetição com diferença.²⁰⁵

Esse tipo de paródia que não guarda o sentido do ridículo ou da destruição, Linda Hutcheon denominou de paródia moderna como aquela que não tem a intenção de copiar, mas de recontextualizar, de sintetizar, de reelaborar convenções e como combinação de homenagem respeitosa e de “torcer o nariz” a uma tradição.

Vale a pena tomar conhecimento o que dizem outros estudiosos do assunto, a fim de demarcar o sentido de paródia que emprego para a análise de *Memorial do fim*. O crítico literário e poeta Affonso Romano de Sant’Anna descreve o outro que é o texto parodiado como “a voz social ou individual recalcada e que é preciso desentranhar para que se conheça o outro lado da verdade”²⁰⁶ e, assim, a paródia se distingue da paráfrase, definida como o discurso do mesmo, a repetição simples e ideológica, que recupera em outro texto seu processo de construção e adquire o mesmo ponto de vista, deixando clara sua fonte e a intenção de não tomar o seu lugar.²⁰⁷ Na paráfrase se dá a repetição de uma voz e a conseqüente anulação da ambigüidade, da contradição e da contravenção, patenteando seu caráter ocioso. Ampliando o caráter dócil da paráfrase, Sant’Anna usa o termo angelical para o jogo estabelecido pela paráfrase, e demoníaco, para a paródia. Aquela é a unidade, esta é a divisão:

²⁰⁴ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 47.

²⁰⁵ Ao longo do livro *Uma teoria da paródia*, assim como em alguns capítulos de *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon desenvolve a noção de paródia como “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (Cf. HUTCHEON, *Uma teoria da paródia*, p. 17).

²⁰⁶ SANT’ANNA. *Paródia, paráfrase & Cia*, p. 29.

²⁰⁷ SANT’ANNA. *Paródia, paráfrase & Cia*, p. 31.

Na paráfrase, não há tensão entre os dois jogadores, é como se estivessem jogando o mesmo jogo, do mesmo lado. Enquanto a paródia é uma disputa aberta do sentido, uma luta, um choque de interpretação.²⁰⁸

Para outros estudiosos, a paródia sugere que todo texto se constrói como uma rede de significação, articulada com outros textos preexistentes e com sistemas de significação literários e não-literários. É o caso de Tynianov que pensa a paródia num processo semelhante àquilo que denominou de correlação com a série literária e com a série extraliterária.²⁰⁹

Tynianov pretende retirar a obra literária do isolamento que o formalismo russo a coloca, ao afirmar que somente através da correlação da obra contemporânea com o fato literário previamente estabelecido será possível falar corretamente de sua construção. Tynianov ultrapassa em muito o estudo de caráter imanente de alguns formalistas russos que viam a literatura como sistema voltado para si e ignoravam as suas correlações com a série extraliterária. A obra de arte era entendida como algo fechado, auto-suficiente e autônomo que obtém sua unidade a partir das inter-relações formais de suas partes. O crítico russo vai de encontro a essa concepção e entende que o que é um fato literário de uma época é um fenômeno lingüístico relevante da vida social para uma outra época. A série extraliterária é um sistema simbólico – social, histórico, estético – de uma determinada época com a qual o texto literário entra em correlação. Também esse sentido de paródia colabora para a minha compreensão e abordagem da obra de Haroldo Maranhão: o diálogo entre sistemas discursivos diferentes, entre os quais se estabelece uma relação de aproximação e, ao mesmo tempo, de afastamento.

É possível estabelecer alguns pontos de contato entre aspectos da paródia e o jogo tal como o utilizamos neste trabalho. A partir de sua constituição como uma rede de

²⁰⁸ SANT'ANNA. *Paródia, paráfrase & Cia*, p. 12.

²⁰⁹ TYNIANOV. *Teoria da literatura, formalistas russos*, p. 109.

significação que remete a um outro contexto, ou a outros textos, a paródia simula um jogo de relações que está presente potencialmente no texto atualizado. Este desenvolve uma comunicação com o passado, por meio de significantes que estão implicitamente no texto retomado. Há sempre a remissão a um ponto outro, uma leitura presente de contextos anteriores, que está virtualmente presente, atrás de palavras que representam um desvio, ou seja, que possuem uma intencionalidade, de textos anteriores.

Neste sentido, o texto parodístico mobiliza textos de períodos diferentes, colocando-os frente a frente, num jogo de confronto que estabelece a diferença. A paródia é um sistema estruturado, onde cada fragmento transcontextualiza os elementos recriados no texto parodístico, como ocorre no romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco, exemplo utilizado por Linda Hutcheon, para assinalar que os personagens de Doyle são transplantados para a Idade Média e a referência a Jorge de Borgos remete à obra de Jorge Luis Borges.²¹⁰ Dessa forma, cada uma dessas referências faz parte do texto virtual.

2.6 O JOGO DA TRANSCONTEXTUALIZAÇÃO

Na advertência ao romance *Esau e Jacó*, o leitor toma conhecimento de que os volumes encontrados na secretária do conselheiro Aires com a indicação em algarismos romanos do I ao VI fazem parte do *Memorial*. O sétimo livro, intitulado *Último*, é uma narrativa e não consta no diário de lembranças do conselheiro. Os outros seis volumes, escritos durante os lazes do ofício, compunham o *Memorial* e serviriam, na melhor das intenções, para matar o tempo da barca de Petrópolis, caso fossem aparados das páginas mortas ou escuras. As páginas desbastadas do diário, que não serviram para publicação, pode-se imaginar, foram parar na gaveta, permanecendo inéditas, ficando no ar a sugestão

²¹⁰ HUTCHEON. *Uma teoria da paródia*, p. 23.

de que poderiam vir a ser publicadas um dia, através de algum editor ou admirador do conselheiro. Desta forma, o editor dos dois romances deixa para um terceiro as sobras e restos que ficaram conservados na secretária, após a morte do autor, conforme se lê na advertência ao *Memorial de Aires*:

Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, - nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia.²¹¹

A partir desse ponto, pode-se atar um laço entre a ficção e a vida, relacionando a advertência àquilo que Machado de Assis registra em cartas aos amigos. Machado, já atingido pela doença que o levaria à morte, declara ser o *Memorial de Aires* seu livro derradeiro, pois já não encontra forças para as “folias literárias”, conforme escreve aos amigos José Veríssimo e Joaquim Nabuco. Na advertência ao último romance, a falta de estímulo para escrever se traduz por falta de paciência e habilidade. Nas cartas aos amigos, são comuns os registros de cansaço e falta de disposição causados pela doença, pelo desgaste da visão e pela ausência da companheira, que, se sabe através de biografias, realizara a revisão do penúltimo romance. Há, portanto, uma aproximação entre a constatação das correspondências e as palavras da advertência ao *Memorial de Aires* no que se relaciona à falta de habilidade para redigir à maneira da outra.

Hipoteticamente, Machado poderia escrever outro romance, caso encontrasse forças suficientes, a partir dos restos desbastados daquilo que fora publicado no *Memorial de Aires*. Essa hipótese nada absurda de aproveitar os cortes realizados no último romance é levantada em uma das últimas cartas enviadas a Nabuco, com data de 8 de maio de 1908,²¹² na qual o escritor confessa que doará à Academia os originais e alguns inéditos.

²¹¹ ASSIS. *Memorial de Aires*, 1992, p.1096.

²¹² ASSIS. *Obras completas*, 1992, p.1089.

Estes papéis, pode-se ainda especular, estariam relacionados aos restos de escrita que permaneciam inéditos até a data da correspondência.

É a partir dessas especulações que Haroldo Maranhão escreveu o seu romance *Memorial do fim, a morte de Machado de Assis*. Esse romance, de tom confessional e ritmo morrinhento, narra os últimos momentos do autor de *D. Casmurro*, numa linguagem envolvida em mistérios e ambientes fechados, onde há pouca penetração de luz, que sugerem as páginas escuras rejeitadas pelo editor de *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*.

Haroldo Maranhão se apropria desses elementos da escrita machadiana e de supostos elementos da vida do escritor, fazendo de seu romance uma experiência textual lúdica com os últimos dias de Machado, sugerindo que o *Memorial do fim* fora escrito pelo próprio conselheiro Aires, numa escrita feérica, imaginada a partir de seu leito de morte. Essa hipotética conclusão é favorecida por vários indícios, como o que ocorre na apresentação da primeira edição do romance de Haroldo, datado de 1991.

Essa primeira edição apresenta a capa de um tom marrom escuro, com as páginas internas amareladas, que sugerem a ação do tempo sobre as páginas brancas de velhos cadernos, cobertos de poeira que lhes dá uma natureza áspera. São indícios de um guardado de décadas, um achado que Haroldo Maranhão – um suposto editor – se encarregou de publicar. Essa hipótese insinua-se também no posfácio, pois o editor assume a responsabilidade de organizador de textos fragmentados, dando conta de que o romance fora armado como um *puzzle* de palavras. Além disso, o editor confessa fazer pastiche de Machado como forma de homenagear o autor.

O suposto editor do *Memorial do fim* organiza a escrita de Machado de Assis quase aleatoriamente, sem a preocupação de construir um enredo linear, tradicional, com início, meio e fim. Com isso, a estória da morte é contada através de fragmentos colocados um após o outro sem a preocupação em manter uma coerência. Como resultado dessa ordem,

surge uma escrita labiríntica, tortuosa, com várias entradas, portas e janelas, que levam o leitor a várias direções, pois cada elemento do enredo oferece muitas opções e interpretações diferentes.

Aproveitando-se de hipóteses reais e fictícias, o texto se auto-recria, retomando imagens com as quais engendra uma série de outras imagens, construindo-se como hipertexto, levantando outras hipóteses relacionadas à ficção do escritor fluminense, à sua escrita, aos seus personagens e aos seus amigos. Com isso, não se percebe a presença de uma voz narrativa ou de um narrador e, sim, de vozes narrando alternativamente, o que traz ao texto uma maior liberdade de expressão, já que não há a predominância de uma ideologia ou um caráter. O resultado consiste num intenso jogo no qual se encenam prováveis acontecimentos da vida de Machado de Assis, como a paixão secreta do escritor e seu desejo de casar *in extremis*, as visitas ao escritor doente, como a do jovem admirador e da futura escritora, e outros mistérios construídos como um jogo armado.

Para encenar a travessia de personagens que vão transitar de um texto a outro, Haroldo Maranhão utiliza a metáfora da porta. Atravessar portas é condição de participação no jogo do *Memorial*, como o que ocorre com José Veríssimo e Marcela Valongo. José Veríssimo de Matos, ao chegar ao *chalet* encontrara a porta entreaberta ou entrefechada, que tornará possível a presença de personagens do escritor fluminense no texto de Haroldo Maranhão:

Nos últimos dias, alguém decretara o procedimento, para não trancá-la e obstar visitas indecisas, tampouco deixando-a franqueada, a aliciar os vadios que não distinguem entre o seu e o dos outros. Teriam passagem natural os velantes costumeiros, escassos e pontuais.²¹³

A acessibilidade ao interior da casa, facultada por esse *alguém*, está vinculada à

²¹³ MARANHÃO. *Memorial do fim*, p.11.

passagem de elementos de um texto a outro, metaforizada no procedimento que alterou a rotina na casa do morador sozinho, onde “descer e subir escadas não é assunto manso; é deliberação visceral que tange raias inauditas”,²¹⁴ devendo essa matéria ser tratada em um tomo ou dois. A decisão de descer ou subir escadas, portanto, exige demoradas reflexões que não cabem em linhas distraídas, pois é tema que transcende os máximos limites, ou seja, depende do personagem o propósito de ultrapassar a linha que separa a ficção de Machado e a ficção de Haroldo Maranhão. Um exemplo disso consiste na hesitação de Marcela Valongo entre ultrapassar a porta do Cosme Velho (que significa “saltar” para o texto de Haroldo Maranhão) ou dar uma volta na matriz (ou seja, permanecer no texto de Machado de Assis).

O capítulo II, “O bom uso e o mau uso das portas”, começa com uma afirmação que pode ser a do editor do *Memorial do fim*: “Ninguém transpõe portas pela razão de que ocasionalmente se mantenham abertas”.²¹⁵ Levando-se em consideração que o verbo transpor possui sentidos diferentes como inventar, criar, reinventar; ultrapassar barreiras, quebrar tabus, transgredir, o editor, como organizador de fragmentos, assume todos esses sentidos, numa atitude pautada pela liberdade de manipular os personagens do mundo machadiano e reescrevê-los de acordo com seu interesse. É como se o autor, que assume o caráter transgressor, estivesse ultrapassando ou transcendendo limites impostos, ou seja, eliminando as leis estabelecidas pela hierarquia, conforme justifica nas seguintes palavras:

O arbítrio seria do dono da porta, ou do violador dela; este, indivíduo de maltas, a adjudicar-se o poder de abri-la com rudeza maior ou menor, dependendo da qualidade da madeira e do humor.²¹⁶

Com o súbito aparecimento de Marcela Valongo, a passagem de um lugar a outro

²¹⁴ MARANHÃO. *Memorial do fim*, p.11.

²¹⁵ MARANHÃO. *Memorial do fim*, p.15.

²¹⁶ MARANHÃO. *Memorial do fim*, p.15.

ocorre de maneira a colocar em jogo personagens de natureza oposta. Marcela Valongo, personagem em trânsito, atravessa livremente e sem cerimônia para um outro texto, para a outra narrativa, porém levada por um motivo muito especial, de acordo com as seguintes palavras do editor: “D. Marcela Valongo não ultrapassou por ultrapassar a porta do Cosme Velho, apenas porque surpreendesse franqueada a meia folha”.²¹⁷ O que teria impulsionado Marcela Valongo a essa travessia foi uma necessidade interior de empurrar, ousar, ir adiante, sair da casa onde se encontrava, andar com os próprios pés, sem chapéu, e desembaraçar-se do véu para dirigir-se à casa do enfermo, pois ela precisava e queria revê-lo.

A presença de Marcela no Cosme Velho provoca alvoroço entre os amigos de Machado que levantam a hipótese de sua presença na casa do enfermo. Mário de Alencar, que chegava para saber do doente, buscou averiguar a estranha novidade transmitida por Veríssimo em carta, a propósito da presença de *parfum de femme* na casa, pois era pessoa de prestar atenção a tudo, não deixaria de perceber pessoas de imoderado procedimento. No entanto, Mário de Alencar não percebe anormalidade, aumentando a ambigüidade do romance: o jogo de palavras ganha força a cada frase, desdobrando-se em jogo de esconde-esconde, de busca do elemento oculto, escondido entre tantas palavras. No jogo encenado do romance, o vencedor é o objeto de procura, no caso aqui demonstrado, o elemento procurado é Marcela – personagem de natureza híbrida, pois reúne elementos de muitos personagens femininos de Machado de Assis –, que passa a dominar a cena, ludibriando o detetive, com ajuda de outros elementos que se tornam seus cúmplices.

Marcela Valongo possuía a *chave* da casa que certamente usava nas ocasiões necessárias, porém, naquele momento, penetrara nos aposentos do enfermo por encontrar a porta entreaberta, caso contrário “ela mesma a teria franqueado com a chave gêmea que

²¹⁷ MARANHÃO. *Memorial do fim*, p.15.

mantinha no interior de um medalhão de ouro”.²¹⁸ Tudo leva a crer que obteve tal chave das mãos do próprio morador. Tal mobilidade transforma os personagens, que assumem uma natureza transitiva, movimentando-se entre um lugar e outro, ou entre dois lugares ao mesmo tempo, conforme demonstra a hesitação de Marcela entre visitar o doente e dar uma volta na matriz. Essa dinâmica permite que o conselheiro seja, concomitantemente, um personagem de Machado de Assis e uma réplica de Machado de Assis, ao qual se acrescentam ainda marcas de outros personagens de romances.

Por que a presença de Marcela Valongo provocara tanto alvoroço entre os amigos do enfermo, e principalmente em José Veríssimo, que se declara um roceiro obidense que sempre descreu dos bichos-do-fundo, para afastar qualquer insinuação de ter visto visagens? Por que José Veríssimo escreve a Medeiros dando conta da presença de figura feminina que lhe causou sinceros solavancos?

Para encontrar uma explicação, o leitor deve voltar ao primeiro capítulo, em páginas que antecedem a carta de Veríssimo a Mário de Alencar. Diante da presença súbita de Marcela, José Veríssimo, sobressaltado ao ouvir a voz otimamente modulada que o cumprimentara, tenta, a todo custo, recuperar o equilíbrio que de todo se rompera no ambiente. Estava diante de uma figura que, provavelmente, conhecera, sim, mas na ficção do mestre.

Diante de tal descoberta, José Veríssimo perturba-se, encenando a mesma situação do contato entre Nogueira e D. Conceição, do conto *Missa do galo*, na noite de natal. Os papéis que desempenham se colam aos dos personagens do conto, vivendo ambos a mesma situação: “falavam baixo, ela mais que ele, ela mais senhora da situação e da casa, ele num pinote decaído de amigo íntimo a visitante cerimonioso”.²¹⁹ O adolescente do conto, imantado pelos movimentos seguros e insinuantes de D. Conceição, perde o equilíbrio,

²¹⁸ MARANHÃO. *Memorial do fim*, p.16.

²¹⁹ MARANHÃO. *Memorial do fim*, p.13.

estampado no tom de voz, que cabe a ela controlar. No conto, devem falar baixo para não acordar a mãe de Conceição. No romance *Memorial do fim*, devem tomar cuidado para não despertar o próprio conselheiro.

Entretanto, há no texto a hipótese do conhecimento prévio do crítico em relação a Marcela Valongo, conforme demonstra o editor-narrador: “José Veríssimo de Matos leu-lhe o pensamento como a uma página impressa”.²²⁰ O texto insinua que José Veríssimo conhecia o personagem de papel das leituras de contos e romances de Machado de Assis, sugerindo ao leitor que Marcela Valongo fora retirada dos escritos do enfermo, representado pelo conselheiro Ayres, pois as descrições físicas de Marcela Valongo coincidem com as características físicas de muitos personagens femininos de Machado de Assis, como por exemplo, “os modos severos e esbeltos, lábios de mais caldo que uma laranja, o garbo outoniço dos quarenta, a doçura dos olhos claros”,²²¹ etc.

Percebe-se claramente que *Memorial do fim* não se realiza como paródia no sentido clássico, em que se dá a ridicularização do autor parodiado. Ao contrário, nele ocorre uma homenagem e, simultaneamente, uma inversão, recontextualização, ou, como prefere chamar Linda Hutcheon, uma transcontextualização de valores de uma tradição.

Sob a noção de paródia moderna, o discurso do *Memorial do fim* se constrói então por meio de enunciados complexos, que redimensionam o texto de Machado de Assis, carregando-o de significados e palavras polissêmicas. O *Memorial do fim* se constrói como narrativa sobre as outras estruturas, cujas molduras são rompidas pela presença de múltiplas vozes da obra do escritor paraense. Nela a voz descentraliza-se e multiplica-se, articulada com outros textos preexistentes e com sistemas de significação literários e não-literários.

O texto de Haroldo Maranhão traz de volta as vozes ficcionais de Machado de

²²⁰ MARANHÃO. *Memorial do fim*, p.13.

²²¹ MARANHÃO. *Memorial do fim*, p.13.

Assis, num processo remissivo que faz um caminho de volta, e ao mesmo tempo, remete a outros contextos, produzindo o diálogo intertextual. Como o texto de Maranhão mantém-se fiel ao estilo de Machado, dele conservando as virtudes e o ritmo de escrita, poder-se-ia pensar em pastiche, em que o texto segundo se projeta como sombra do primeiro, ou um “texto como outro”.²²² Sob essa perspectiva, a cópia de Machado se deu de forma inevitável, como o modo possível de ter acesso às estruturas de linguagem do passado e trazer a presença de Machado para o texto do presente. Mas essa presença se faz transcontextualizada,²²³ reconstruída com o outro que é a escrita de Maranhão.

Ao interferir na escrita de Machado de Assis, Haroldo Maranhão assume a tarefa de “escarafunchar arquivos e textos, levantar dados, fazer conjecturas, seguir pistas labirínticas, decifrar letras esmaecidas, correr atrás de cartas e diários perdidos, maquinar, tramar, fraudar...”.²²⁴ Na trama do texto, recria situações, modificando o rumo dos fatos conhecidos, graças à postura assumida de articulador de textos, ou falso editor. Portanto, o texto de Haroldo Maranhão entrelaça elementos diversos que abrem para várias possibilidades de leituras, em várias direções, espriando signos, constituindo-se como texto estrelado, levando o leitor a percorrer caminhos labirínticos.

A transcontextualização em *Memorial do Fim - a morte de Machado de Assis* é um processo que se dá com nomes de pessoas reais e de personagens fictícios, retirados dos romances de Machado de Assis: José Veríssimo, Raimundo Correia, Euclides da Cunha, Mário Alencar, Medeiros e Albuquerque, Conselheiro Aires, Dona Carmo, Fidélia, Marcela. Assim, aproximando quadros e tiras de papel, recortados das páginas machadianas, Haroldo Maranhão arma um jogo de nomes e situações reais e fictícias. Cada fragmento do texto cria uma nova situação que, deslocada de seu contexto original,

²²² SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 81.

²²³ Linda Hutcheon esclarece a noção de transcontextualização como um processo de transposição de contextos de textos do passado para textos do presente que provoca uma inversão e origina algo de novo na síntese bitextual. (Cf. HUTCHEON, *Uma teoria da paródia*, p. 51)

²²⁴ MIRANDA. *34 Letras*, p. 172-177.

transcontextualiza cenas que ampliam a visão da obra do autor de *Dom Casmurro*, passando a adquirir um novo sentido e uma nova feição.

Talvez o momento em que mais se aproxima do sentido da palavra homenagem no romance está configurado nos capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV, em que o texto passa a citar a escritura do “homenageado”, conforme se lê no posfácio: “não há uma palavra minha. Foram armadas como se arma um "puzzle", utilizando-se excertos de Machado de Assis de cada qual dos seus primaciais romances”.²²⁵ Porém, conhecedor de seu ofício, consciente de que aí se implanta uma diferença, um suplemento ou um acréscimo, no mesmo instante afirma:

com a diferença de que o resultado final não reflete ou resume o *Memórias póstumas de Brás Cubas* (capítulo IV), o *Quincas Borba* (capítulo XVII), o *Esau e Jacó* (capítulo XXVI) e o *Memorial de Aires* (capítulo XXXV).²²⁶

Os recursos, utilizados no *Memorial do fim*, consistem na permanência dos detalhes fornecidos pelo código literário de Machado de Assis e elementos contextuais pertencentes à sua época e na utilização do estilo e do ritmo do escritor carioca. E com esse movimento, Haroldo Maranhão sai de cena para ceder o espaço da escrita ao outro. Maranhão teatraliza sua morte, e faz renascer Machado.

O diálogo entre Machado e Maranhão se dá no espaço criado pela escritura. Nesse sentido “a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa”.²²⁷ As palavras circulam de um lado a outro, de mão a mão, fragmentam-se, abrem silêncios, intercalam signos, disseminam possibilidades, recontam experiências e leituras.

²²⁵ MARANHÃO. *Memorial do fim*, p. 183.

²²⁶ MARANHÃO. *Memorial do fim*, p. 183.

²²⁷ BARTHES. *O rumor da língua*, p. 49.

2.7 O HIPERTEXTO DE HAROLDO MARANHÃO

A natureza do texto de Haroldo Maranhão põe à vista a multiplicidade de percursos que possibilitam várias combinações e associações simultâneas que configuram a escrita do hipertexto. O hipertexto é um complexo sistema de informação interligada cujo esquema de funcionamento pode ser comparado à estrutura da mente humana que funciona por meio de associações, conforme descrição de Vannevar Bush:

Ela pula de uma representação para outra ao longo de uma rede intrincada, desenha trilhas que se bifurcam, tece uma trama infinitamente mais complicada do que os bancos de dados de hoje.²²⁸

O princípio de funcionamento do hipertexto consiste em um imenso sistema de elementos interligados que armazenam informações interativas e as disponibilizam aos usuários da rede. Segundo Pierre Lévy:

Tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos.²²⁹

Desta forma, as informações contidas não se relacionam linearmente, como os nós de uma corda, mas suas conexões se estabelecem de modo estelar, organizados em malha, espalhadas em uma superfície de estrutura reticular. O desenho dessa estrutura permite ao leitor desencadear, a partir de um nó (um *link*), uma informação que, por sua vez, contém uma outra quantidade de informações. Se cada nó configura potencialmente uma ampla rede de informação, isso significa que o hipertexto combina em um único sistema som,

²²⁸ BUSH, Vannevar. *As we may think?* p. 62, 1945, *apud* LEVY. *As tecnologias da inteligência*, p. 28).

²²⁹ LEVY. *As tecnologias da inteligência*, p. 33.

imagem e texto, configurados em inúmeros bancos de dados.

É com esse sentido que se pode aplicar a noção de hipertexto ao *Memorial do fim*, pois, construído com fragmentos de vários outros textos, pontua traços de autores diversos na sua superfície, constituindo uma rede de interfaces, formado por essa diversidade de signos estruturados em malha, de caráter plurissignificante, com múltiplos caminhos que se direcionam a lugares diferentes, abrindo espaços, entradas e saídas, em que se misturam o passado, o presente e o futuro. Esse desdobramento constitui a principal característica dessa narrativa. Cada capítulo é formado por uma rede de microtextos que estão em permanente deslocamento e mostra uma interface após outra, ampliando detalhes, redobrando significantes, mudando de forma, recortando, colando. São redes de fragmentos que apresentam formas variáveis, embutidas em caixas ou gavetas-arquivo em que uma palavra pode fazer aparecer milhares de outras palavras, um capítulo, um livro, mas pode também ocultar e ou esvaziar estrategicamente todo um contexto histórico a que ela remeteria,²³⁰ guardando um segredo. E com isso, o hipertexto permite inúmeras possibilidades de dobras, favorecendo a exploração lúdica de um texto, em função de sua abertura, cortes e remissões.

Como consequência, as páginas da narrativa desse autor adquirem o desenho de uma página virtual onde se apresentam pontos que acoplam e armazenam idéias e imagens vindas de outros lugares, que se associam para formar um nó de informações conectadas. Cada imagem, palavra, frase ou bloco de frase se assemelha ao *link* que, ao ser acionado, pula para outra página, outro texto para abrir o diálogo com outras instâncias do discurso narrativo. Isso acontece, na página impressa, devido à natureza impulsionadora de palavras que atuam no arranjo do texto, aproveitando a organização subjacente, para remeter às informações que, por sua vez, formarão uma outra rede.

²³⁰ Esvaziar o sentido ocorre, por exemplo, na inserção de elementos em signos estabelecidos que produz um desequilíbrio (como nos vocábulos Barbaralho, Aires e Ayres, Leonora e Leonoura). A presença de um corpo estranho efetiva um esvaziamento para implementar um sentido irônico ao termo.

Entre as palavras impulsionadoras, cito o nome do personagem principal de *Memorial do fim*, o conselheiro Ayres, que acolhe outros personagens de *Machado de Assis*. Ayres se metamorfoseia em Aguiar, em Aires e no próprio Machado. E cada vez que se transforma remete a leitura para um lugar aquém ou além, porém se realiza sobre o nome um trabalho de reficcionalização. Ayres muda não só de nome, mas ainda de forma e de personalidade, acrescido de traços dados pelo novo contexto ficcional. Os acoplamentos ocorrem de modo a superar as falhas e os vazios apresentados na construção do personagem. Se tal acontece, então, pode-se dizer que os acréscimos constituem extensões de algo que está em falta ou ausente na cadeia de significância. Logicamente, os nomes apresentam ainda, em seu arranjo, possibilidades de novos sentidos.

No *Memorial do fim*, há uma sugestão de leitura possível do texto, expressa no título do capítulo dois, “O bom uso e o mau uso das portas”, em que o verbo “transpor” e as palavras “desdobramento” e “matriz” indicam o caminho a percorrer no deslocamento da leitura de um texto transgressor, inventado e reinventado. Mas essa sugestão de leitura indica, também, que se deve levar em consideração o contexto ficcional de Machado de Assis.

No romance, quem melhor realiza essa leitura transgressora é Marcela Valongo, que trafega livremente entre dois ou mais lugares simultaneamente. Ela está sempre dando voltas, no duplo sentido da palavra, num vaivém, ocupando o texto/contexto de Machado (onde é um personagem de Machado de Assis) e o texto reinventado (o romance *Memorial do fim*, em que adquire outra forma).

Na linguagem da informática, em função da velocidade da remissão a outros espaços textuais, o deslocamento de um ponto a outro costuma ser chamado de ‘navegar’, pois há uma possibilidade maior de o leitor se direcionar a qualquer lugar na interface do hipertexto. Navegar, viajar são termos que remetem à travessia de Marcela, que está num

espaço liminar.

Levando em conta ainda o princípio de deslocamento, acoplamento e associações, podemos considerar um outro personagem que remete a inúmeros outros lugares. O personagem Carmo possui várias combinações que provocam sua expansão à infinitude. Essa constatação se dá por meio de uma pergunta do narrador endereçada ao leitor:

quem verazmente foi a outra? Dona Carmo, a outra, desdobramento do outro, do cauto Conselheiro Ayres? Do sr. Aguiar? Ou a outra seria Fidélia que não era Fidélia e que entretanto foi Fidélia.²³¹

Observa-se, nesse trecho, que há a busca de uma identificação que, tão logo seja descoberta, torna a cobrir o personagem de mistérios e dúvidas, pelo uso de vários nomes simultâneos que se juntam num acúmulo de identificações. O nome desdobra-se em camadas, descobre-se e volta a cobrir-se, deixando algo de misterioso em suspenso. O mesmo procedimento ocorre com o personagem Virgília, conforme se percebe no trecho a seguir: “eu voltava sempre a Virgília, menos escondida atrás do atilado jogo de sombras da Valéria. Valéria era um ponto de interrogação, ou dois, melhor, três pontos de interrogação”.²³²

A narrativa de Maranhão delinea na superfície do texto um cruzamento de caminhos que suspende sentidos para inventar outros em outras rotas de navegação. Seria necessário ao leitor decidir por este ou aquele percurso, sob pena de se perder na cadeia de significação. Entre tantos fios da rede e linhas cruzadas, o leitor teria que puxar uma para seguir em frente. Assim, estaria agindo no sentido de construir um subconjunto do hipertexto que considera pertinente. Ao realizar essa atividade, “teria a impressão de estar

²³¹ MARANHÃO. *Memorial do fim*, p. 16.

²³² MARANHÃO. *Memorial do fim*, p. 36.

percorrendo a sua subrede privada, e não a grande rede geral”,²³³ o que significa visualizar apenas uma parcela entre inúmeras outras possíveis.

Essa estrutura se dá através de procedimentos que consistem em implementar uma maneira de narrar, substituindo a forma convencional do relato linear. Por exemplo, o ponto de vista do narrador mistura tempos que mudam constantemente, resultando numa variedade de visões, como se houvera uma câmera giratória deslocando-se para todos os ângulos. O resultado desse instrumento é a apresentação de um fato e de um personagem em fragmentos.

Esse processo leva a um esgarçamento do signo responsável pela implantação de uma escrita discrepante que sai de um ponto e se espalha nos entreditos, nas entrelinhas onde se ocultam as imagens virtuais. As imagens se movimentam com tamanha desenvoltura, em combinações sucessivas no tempo e no espaço, que se aproximam do jogo virtual.

Como ressaltai ao falar da construção hipertextual dos personagens, o texto contém janelas e portas que se abrem a muitos elementos e encaminham um conteúdo que se desenha de forma ininterrupta. No romance, são inúmeras as páginas camufladas, disfarçadas em *links* que, ao serem acionadas, se abrem e se movimentam em forma de rede e possibilitam associações de personagens fictícios de Machado de Assis que, por sua vez, trazem para si outras imagens sucessivas concernentes ao contexto “original” do personagem. Um personagem, ou um nome, supõe um apêndice, uma urdidura, uma trama que oferece uma leitura de sentidos simultâneos. Dessa forma, os elementos da narrativa ocorrem de natureza flutuante, inconstante, navegam na complexa malha do hipertexto.

Em função de sua natureza múltipla, os personagens, já apresentados anteriormente, mudam, também, suas características psicológicas e sociais. Eles carregam,

²³³ LÉVY. *As tecnologias da inteligência*, p. 34.

em cada linha que se lhes pospõe, um anexo que acresce algo, produzindo uma dinâmica que extrapola os limites da folha e que produz uma disposição de textos, tangentes em vários pontos da história e da literatura.

Assim se constitui o texto de Haroldo Maranhão, como hipertexto que promove a libertação e a dilatação da palavra em vários sentidos e direções, recheada de lexias e conexões, que levam à reversibilidade do texto, e pulveriza o signo em inúmeros significantes, dando a forma de um conjunto estelar. Nas ondas do texto, o leitor navega de um ponto a outro, estirando a palavra além do limite da página.

2.8 TRADIÇÃO

Tendo demonstrado até o momento o processo de construção do jogo textual de Haroldo Maranhão e as possibilidades de combinações que o texto oferece, passarei a expor a partir de agora que isso ocorre graças à aproximação com autores do passado, por fazer deste uma fonte que permite um diálogo permanente. Em *Memorial do fim*, a abertura textual com Machado de Assis se deu, também, como forma de erguer uma tradição.

O termo tradição fora apresentado de forma bastante objetiva por T. S. Eliot, no conhecido ensaio “Tradição e talento individual”, em que expõe sua posição diante dos estudos de poesia de seu país. Esses estudos não admitiam a presença de uma tradição, preferindo focar, nos poetas contemporâneos, o que havia de novo e de individual, sublinhando a essência peculiar do homem e o que o distinguia de poetas do passado. Eliot não concorda com esse ponto de vista, preferindo um enfoque que revele as passagens de poetas mortos, pois é aí que reside o melhor do poeta e o lado mais individual de sua poesia. Todavia, se se confundir a tradição como forma de seguir os passos da geração imediatamente anterior, ela deve ser desestimulada, pois não cabe aos novos receber o legado de forma tão passiva, como se fossem simples receptores.

Com efeito, o crítico acredita que a tradição consiste em algo muito mais amplo: “ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço”.²³⁴ Com essas palavras, Eliot deixa claro que buscar a tradição sugere dar um passo na direção de uma quase totalidade que envolve a dimensão histórica, que ele considera indispensável a quem deseja se tornar poeta depois dos vinte e cinco anos. Eliot esclarece o que significa o sentido histórico:

... implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea.²³⁵

Com esse sentimento, o poeta entra em harmonia com o tempo ao qual pertence e com o tempo passado. O fato de ter consciência dessa temporalidade faz com que se torne não só um escritor tradicional, mas também consciente de seu lugar no tempo e de sua própria contemporaneidade.

Essas palavras representam o cerne de sua noção de tradição. Elas apontam para o entendimento de que nenhum poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinhos, devendo estar em relação com outros poetas e artistas vivos ou mortos. Dessa maneira, não se pode considerar o valor de um poeta em si, já que para situá-lo torna-se necessário contrastá-lo com outros.

A necessidade de realizar a comparação consiste, para Eliot, em um princípio de estética: “os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si”.²³⁶ No entanto, esta ordem não é eterna e imutável, ao contrário, a cada aparecimento de uma nova obra essa ordem é modificada, pois sua presença implica uma alteração na ordem completa para que

²³⁴ ELIOT. *Tradição e talento individual*, p. 38.

²³⁵ ELIOT. *Tradição e talento individual*, p. 39.

²³⁶ ELIOT. *Tradição e talento individual*, p. 39.

ocorra a harmonia entre o antigo e o novo. Desse modo, a todo momento é produzido um reajuste em função dos valores da novidade.

Para ser compreendido, ao poeta seria suficiente fazer parte de uma linhagem, ou família literária, na qual se enquadraria, atuando como força positiva que acresce uma novidade e, conseqüentemente, uma alteração. A idéia de harmonia se aproxima de um conjunto ou cadeia na qual a nova obra seria mais um elemento ou elo, pertencente ao todo, do qual se distingue apenas enquanto produz uma novidade, para em seguida estabelecer a harmonia.

Essas palavras esclarecem o porquê de o poeta necessitar do antigo para se situar em relação ao seu tempo e em relação à tradição. Esta exerce sobre ele uma força com a qual entra não só em harmonia, mas também desenvolve uma relação tensa e complexa, já que o novo tende a se dirigir para um refinamento consciente ou não do passado. Nota-se que Eliot fixa seu conceito dentro dos parâmetros estabelecidos pelo sentido etimológico do termo que vem do latim *traditio*, do verbo *tradere* que designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou passar de uma geração a outra.

Colocando a questão da presença do passado no presente por um outro viés conceitual, Harold Bloom não usa o termo tradição, preferindo apresentar o problema sob um outro ponto de vista. O crítico chama a atenção para o fato de que o contato entre poetas desencadeia uma relação responsável pelo desdobramento de elementos do poeta anterior na obra de poetas novos. Entretanto, isto não os torna menos originais, do mesmo modo que não os torna melhores.

Não se pode reduzir as profundezas da influência poética a um estudo de fonte, à história das idéias, ao modelamento de imagens. A influência poética, ou como com mais freqüência a chamo, a apropriação poética, é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta como poeta.²³⁷

²³⁷ BLOOM. *A angústia da influência*, p. 58.

Esse conceito acrescenta um novo aspecto que pode entrar em comunicação com o que afirmara Eliot. Harold Bloom admite a presença de elementos de outros poetas no novo poeta, mas o termo propõe uma nova postura voltada para estabelecer a forma como se dá essa presença. Além disso, o poeta que recebe o faz conscientemente, trabalhando a forma e o conteúdo do passado, tomando posse destes, porém imprimindo um trabalho de releitura.

Com isso, o poeta age sobre o que veio de fora, retomando a palavra alheia de tal forma que a torna diferente na presença de novos elementos, imprimindo ao antigo um aspecto inusitado, mas não a ponto de apagá-lo. Não se dá a substituição pura e simples de um elemento pelo outro, nem a colocação em uma ordem hierárquica, mas a influência que um poeta exerce sobre o outro sugere a presença de elementos passados que devem ser levados em consideração.

Verificamos que a obra de Haroldo Maranhão se faz também com a intenção de erguer uma tradição. Em *Memorial do fim*, isso fica mais patente pela natureza da narrativa, fortemente marcada por traços de Machado de Assis. Neste caso, especificamente, se realizou a intenção de Haroldo Maranhão em retomar outro autor.

A narrativa de *Memorial do fim*, por outro lado, apresenta um paradoxo: ao mesmo tempo em que é atravessada por uma linguagem tradicional, aproxima-se da experiência do narrador pós-moderno conforme descrição feita no ensaio de Silviano Santiago. Para o crítico, o narrador pós-moderno é diferente do narrador presente na narrativa de reminiscência que “tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si”.²³⁸ Segundo Silviano Santiago, a narrativa de reminiscência é a forma de narrar clássica definida por Walter Benjamin como aquela que tem a intenção de ensinar algo com base na

²³⁸ SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 46.

experiência de vida do narrador, ela possui um caráter de preservação da memória oral.²³⁹ Daí o sentido utilitário dessa narrativa que consiste num ensinamento moral, numa sugestão prática ou num conselho dado por alguém com vivência suficiente para transmitir alguma informação útil.

O narrador pós-moderno, ao contrário, não narra a partir de uma experiência própria de vida. Narra aquilo que presenciou de fora, como espectador, como repórter: “ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (...) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca...”²⁴⁰ Desse modo, ele se exclui da narrativa, preferindo o narrar à distância, olhando para se informar sobre o que aconteceu a outrem.

Pode-se observar, com base em Silviano Santiago, que o *Memorial do fim* se apropria da experiência da escrita de Machado de Assis, para contar a morte do escritor fluminense. Nesse sentido, ao tecer a ação com substância que não faz parte de sua vida, o autor se constitui como narrador pós-moderno, pois tem de envolver a narrativa em um halo de autenticidade de experiência de vida subtraída de autenticidade. Para realizar tal processo, o autor utiliza certos recursos que converterão a narrativa alheia em ficção. Nesse caso, se aproxima do autor pós-moderno, mas não se pode dizer que isso ocorre em todos os romances do autor paraense que abre sempre novas possibilidades de encontros ou desencontros, conforme as chaves utilizadas, as portas ou janelas que dão acesso a uma tradição.

²³⁹ Para Benjamin a narrativa é narrativa “porque ela mergulha a coisa na vida do narrador para depois retirá-la dele”. *Apud* SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 46.

²⁴⁰ SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 45.

CAPÍTULO III

IRONIA E HISTÓRIA

A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências.²⁴¹

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos vergonha²⁴²

Não parece esta terra senão um retrato
Do terreal paraíso²⁴³

²⁴¹ HOLANDA. *Raízes do Brasil*, p. 31.

²⁴² ANDRADE. *Pau Brasil*, p. 69.

²⁴³ ANDRADE. *Pau Brasil* p. 79.

O romance *O tetraneto Del-Rei*, escrito à maneira da literatura do século XVI,²⁴⁴ realiza um diálogo com autores e textos desse período e de tempos mais próximos a nós. Ao se inserir nesta literatura, produz um efeito que vai além de uma aproximação para construir com ela um círculo de significação calcado na diversidade. Desse modo, ao retomar autores que o precedem, interage com eles num diálogo que muda nos textos retomados.

O romance dialoga com as narrativas da História da colonização, como aquelas narrativas dos cronistas, dos missionários e dos naturalistas (Caminha, Gândavo, Gabriel Soares de Souza, Frei Vicente do Salvador, Fernão Cardim, Anchieta, Manuel da Nóbrega, Fernando Ambrósio). A presença dessas vozes indica a liberdade que o autor possui de contar a história por vias diversas e esse ato simboliza o desrecalque de uma vontade de se expressar que, por muito tempo, foi impedida de emergir em virtude de vários fatores, incluindo a opressão política que reinou no país, conforme expusemos na introdução da tese.

A grande quantidade de incisos, presentes desde o início da narrativa, questiona a diafanidade lusa, a história contada via discursos cristalizados. O texto de Haroldo Maranhão oferece uma visão diferente, irônica, que abala os alicerces desses discursos, construindo-se, assim, múltiplo, fraturado. O romance em estudo ganha na recuperação do passado, uma vez que introduz transformações na linguagem contemporânea que se renova ao ser colocada no contexto histórico a que o livro se reporta, o século XVI. Elementos da oralidade popular e fragmentos e excertos de textos literários clássicos e modernos interagem com a linguagem do século XX, ocorrendo um redimensionamento de aspectos

²⁴⁴ Conforme as palavras de Benedito Nunes, “é aí, na linguagem assim moldada, que se esteia o nível parodístico da história, e é a paródia, a título de verdadeira mimese verbal – dirigida sobretudo à sintaxe do português literário do século XVI – , o foco de entranhamento do discurso ...” (Cf. NUNES. *Colóquio Letras*, p. 106)

fonéticos, lexicais e sintáticos de determinados registros e falares que atuam diretamente na estruturação do texto.

A propósito, o olhar do autor para o seu texto expressa uma preocupação com a linguagem como bem demonstra o estudo que realizou para escrever esse romance. Em algumas ocasiões declara que o seu romance é um “mergulho nas linguagens do século XVI, uma pesquisa de expressões e locuções riquíssimas, elegantes, mas caídas em desuso”.²⁴⁵ Ainda em outra ocasião, o autor mantém a preocupação de buscar a “luxúria real da língua portuguesa”.²⁴⁶ Ou, então, “refazer toda uma linguagem, cujo clima ainda não está saturado, tem conquistas, expressões muito ricas”.²⁴⁷ O romance é uma “redescoberta ou revalorização de palavras e locuções da despena real da língua portuguesa”.²⁴⁸

Oscar Mendes também chama a atenção para esse aspecto, ao mencionar a “tradução” que Haroldo Maranhão realiza de certas expressões modernas para a linguagem literária do século XVI: “dose para elefante”, que Haroldo Maranhão transformou em “poção para mamute” a fim de manter a linguagem do século XVI, evitando assim anacronismos. A este exemplo poderíamos acrescentar ainda: “pinga de sizo à perlenga” (p. 21), jogar água na fervura; “tornar a praia de gangão”(p. 49), correr sem parar, de uma só enfiada; “dizia-se que a mulher por outro o largara, comprazendo-se a perda em aspeá-lo à vista dos demais, como se além dos chavelos merecesse ser moído” (p. 44), para a vulgar expressão moderna “marido chifrudo”; “não dê coice contra o aguilhão” (p. 41), não dar murros em ponta de faca; ou ainda, “advéns de espúria vertente” (p. 73), filho

²⁴⁵ Publicado no jornal *O caixaparah*, Belém, jan, 1981.

²⁴⁶ Publicado no jornal *O caixaparah*, Belém, jan, 1981.

²⁴⁷ Haroldo Maranhão: um fecundo autor inédito, premiado e quase desconhecido. *O globo*, Rio de Janeiro, 30, dez, 1980.

²⁴⁸ Entrevista concedida sob o título: O tetraneto Del-Rei, o torto, *Correio brasiliense*, Brasília, 10, nov, 1982.

bastardo, de origem duvidosa e sem crédito, ou ainda como antônimo para a expressão “nascer em berço de ouro”.

O mesmo crítico também assinala a riqueza lexical expressa nos adjetivos que o personagem principal, Jerônimo de Albuquerque, dirigiu às mulheres por ocasião de seu casamento com a índia tabajara. Na sua opinião, as mulheres são: obsessoras, malignantes, opiniáticas, feiticeiras, luciféricas, pechosas, incastas, esfaimadas, morrinhentas, piolhosas, pífiás, irritativas, birrentas, hidrófobas, fingidoras, estrumosas, molestas, tediosas, mezureiras, malaméticas, purulentas, blasfemas, refeces, negregosas, serpentíferas, maranhosas, macavencas. O mesmo personagem descreve Calafurna com uma quantidade mais modesta de adjetivos, porém com uma imensa força de expressão: jumento, onegro, cérvero e chacal (p. 45).

Graças à intromissão de elementos estranhos à linguagem do século XX, o autor pode introduzir questões antigas por meio da paródia moderna que, ao tratar de assunto considerado grave por outras formas discursivas, assume um caráter renovado. A nova forma de dizer é, portanto, capaz de produzir uma inversão dos valores expressivos por meio da linguagem do século XVI, conforme verificamos nos exemplos já evidenciados e de expor as contradições sociais, culturais e históricas dimensionadas pela linguagem literária através de uma escrita que utiliza um sofisticado sistema lingüístico, resultando na crítica da história de nossa formação.

A intertextualidade ocorre por meio de estratégias marcadas pela ironia que desconcertam os usos comuns da linguagem, utilizando-se de formas de insubordinação e de desarranjo de máscaras que desestabilizam o que está estabelecido. O diálogo, que se realiza entre os textos, exerce um papel importante no sentido em que se configura como forma particularizada que vai fornecer o contorno de um mundo recriado por uma nova

organização textual. Assim, cada extrato textual assinala um aspecto importante da história por se apresentar como se fora algo nunca antes mencionado.

Essa complexidade intertextual possibilita a abertura para com a tradição literária do Brasil e de Portugal, por meio da ironia crítica que assume o caráter de desconstrução. Desse modo, as muitas formas discursivas utilizadas e manipuladas dão a entender um autor mal-intencionado, cujo trabalho foi realizado para dar a cor um tanto cínica de uma postura que assume funções diversificadas, sendo necessário que o leitor passe do divertimento para a montagem de uma pista que lhe forneça esse vasto conjunto de vozes.

No tópico seguinte, verificaremos algumas noções de categorias que fazem parte da composição narrativa de *O tetraneto Del-Rei* e aspectos da ironia e como ela se apresenta no romance, utilizando-se da paródia clássica e da paródia moderna. O sentido irônico em *O tetraneto Del-Rei* se realiza ainda como paródia sobre alguns elementos de *Os Lusíadas* que são retomados na figura de seu herói.

3.1 PASTICHE, PARÓDIA, SÁTIRA E IRONIA EM *O TETRANETO DEL-REI*

A noção de pastiche será apresentada aqui apenas para estabelecer a diferença com a noção de “paródia moderna”, expressão usada por Linda Hutcheon para designar a paródia dos textos atuais. Tal procedimento se faz necessário para evitar que os termos se confundam, uma vez que, em muitos teóricos, aparecem definidos como forma de homenagem que um autor realiza a um outro.

Michel Schneider menciona Proust como exemplo de escritor que tinha a necessidade de praticar urgentemente o exercício de escrever “à maneira de”, para buscar uma forma de criar a partir de outros autores que o precederam. Neste exercício, o escritor dava ao texto “pastichado” muito mais do que lhe tomava, em virtude do seu talento que já

o consagrava.

O pastiche se realiza, inicialmente, como ato de leitura e esse ato se realiza como liberação profunda de uma atitude mental criativa e interativa com o texto lido. Michel Schneider explica o pastiche a partir da leitura: “lemos verdadeiramente um livro quando dele não podemos mais nos desfazer, só podemos refazê-lo, contrafazê-lo, idéia que converge com a idéia moderna de que é o leitor que, pela primeira vez, faz o livro”.²⁴⁹

O ato de “pastichar”, portanto, traz em si a particularidade de fundar uma espécie de encadeamento com outros autores em que o autor que lê cria seus precursores, reescrevendo-os de uma forma a dar ao leitor uma nova roupagem ao texto “pastichado”, fazendo entender que ele só poderia existir daquela forma. Com isso, o pastiche dá sentido aos outros textos, recuperando formas, expressões, imagens como se elas não fossem algo definitivo, como se não houvesse unidade e sim uma diversidade em potencial, colocada em movimento pelo novo texto. Entende-se, então, que os textos estão sempre sujeitos a modificações e possuem uma natureza relativa que oferece a oportunidade de fazer “aparecer” traços novos, um caminho já trilhado, porém repisado por outros passos que lhe imprimem uma outra feição. Michel Schneider nos dá o exemplo desse ato: em um determinado autor, encontramos a influência de A, B ou C, mas é ele que nos dá a ler pela primeira vez a crueldade de A, o esnobismo de B etc. Não se trata, no caso, de releituras, mas de leituras.²⁵⁰

Dessa forma, o pastiche não significa cópia fiel a um autor, mas escrever um texto como o outro texto, retomando, reinventando e repensando. O estudioso chama a esse processo de *transmutação*, afastando a possibilidade de imitação, pois o material da escritura é feito sempre de empréstimos. Michel Schneider explica o que entende por *transmutação*:

²⁴⁹ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 87.

²⁵⁰ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 88.

O escritor é aquele que plagia, parodia, pasticha, monta e desmonta modelos, e com isso faz livros que, não somente não parecem com os de ninguém, como dão a impressão de que os modelos os copiaram e que os livros futuros serão forçados a se parecerem com eles.²⁵¹

Outra contribuição para a compreensão da noção de pastiche é apresentada por Wander Melo Miranda. Após definir metaforicamente o termo a partir de uma suposta “Associação” que busca livros secretos e a captura e falsificação de manuscritos, assim como a literatura de falsas atribuições, imitações, cópias, plágios, pastiches, declara que a pilhagem e o pastiche é o que resta aos escritores para que o silêncio seja vencido, para que histórias possam ainda ser contadas. O crítico nos traz a natureza renovadora da literatura de empréstimo, fornecendo o lado positivo do pastiche como maneira de salvaguardar a escrita do enrijecimento e de possíveis suscetibilidades que a tornariam frágil diante da sociedade de consumo.

Wander Melo Miranda expõe a idéia de que o pastiche é uma forma de repetir, mas nessa repetição acontece um desvio, ou uma traição e ficcionalização daquilo que se leu. Reportando-se à ação que resulta na proliferação de elementos externos em um texto, o crítico assinala que um livro é feito de muitas mãos e de muitas vozes, sem, no entanto, privilegiar a enunciação desse ou daquele autor. O pastiche, pode-se dizer, tem a função de promover não só a renovação da literatura, mas também o estabelecimento de um elo de ligação permanente com a tradição, e, ainda:

Para escapar da uniformidade liberal da voz própria ou do “museo de cera al que son conducidos los escritores” a única saída é o enfrentamento da contradição entre a escritura social e apropriação privada, mediante a proliferação de vozes, o falar através de máscaras e com a voz alheia.²⁵²

²⁵¹ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 89.

²⁵² MIRANDA. *34 Letras*, v. 3, p. 174.

Quanto à paródia, a tomarei aqui apenas no sentido que interessa à abordagem do romance *O tetraneto Del-Rei*, já que o termo foi apresentado no segundo capítulo deste trabalho. Limitar-me-ei, portanto, a expor a noção de paródia desenvolvida segundo Nancy Maria Mendes. A autora estuda e discute o conceito de paródia, sátira, humor e ironia a partir de vários autores, entre eles Mathew Hodgart, Catherine Kerbrat-Orcchione, Vlademir Jankelevitch e Linda Hutcheon.

De maneira geral, a paródia é enfocada como o termo que consiste na reprodução de estilo do outro escritor com distorções ridículas, segundo o estudo de Hodgart, apontado por Nancy Maria Mendes. Este conceito é chamado por Linda Hutcheon de “paródia clássica”, existindo, portanto, a “paródia moderna”, que não mais possui o sentido de ridicularizar o texto parodiado, mas sim o de atualizá-lo: “la parodie, aujourd’hui, est à la fois un ‘hommage’ respectueux et un ironique ‘pied de nez’ à la tradition”,²⁵³ não se configurando, neste tipo de paródia, o caráter de reprodução, mas aparecendo o seu aspecto irônico. Nancy Maria Mendes assinala que a paródia possui uma função paradoxal de separação e de contraste, sendo que o ato de parodiar não pode ignorar o que o precedeu.

Quanto à noção de sátira, Nancy Maria Mendes estuda a noção de Mathew Hodgart que a designa como “el proceso de atacar mediante el ridículo dentro de cualquier medio de expresión, y no solamente en la literatura.”²⁵⁴ Hodgart considera essa categoria como uma forma de encarar a vida, com um misto de riso e indignação. Segundo esse autor constituem recursos satíricos: a exploração do lado animal do homem, seus automatismos, a obscenidade, a destruição de símbolos e a paródia. A autora cita também o estudo de Vittorio Cian que analisa que o espírito satírico não tem o objetivo de despertar o riso (como no cômico) e se origina na “indignação pelo espetáculo do mal, do vício, da

²⁵³ HUTCHEON. *Poétique*, p. 476.

²⁵⁴ MENDES. *Ironia, sátira, paródia e humor na poesia de João Cabral de Melo Neto*, p. 5.

injustiça, do ridículo, das misérias humanas”.²⁵⁵

Em relação à ironia, pesquisas realizadas por Nancy Maria Mendes e Lélia Parreira Duarte mostram a dificuldade de definir esse termo em virtude da grande quantidade de estudos que a tomam em extenso período de uso e da expansão de seu significado em contextos diferentes. O termo indica muitas direções, formas e funções diversas que tornam difícil uma definição única, em função do constante crescimento “quase canceroso” do termo, como afirma D. C. Muecke²⁵⁶. No entanto, dentre as inúmeras definições, buscam-se traços comuns que estejam presentes em todas as demonstrações de ironia. Dentre tantas possibilidades de utilização do termo, usaremos apenas aquelas que mais se apresentam para a compreensão do texto de Haroldo Maranhão, deixando as outras de lado.

O trabalho de Nancy Maria Mendes realiza um levantamento do conceito a partir de alguns autores. Dentre eles, destacam-se Kerbrat-Orecchioni, que considera a ironia como uma figura de retórica e a define como uma “contradiction entre ce que dit L et ce qu’il veut faire entendre”.²⁵⁷ Bergson a identifica com a comicidade, no que é contrariado por Jankelevitch, que afirma ser a ironia cruel demais para ser cômica e acrescenta que ela “fait rire sans avoir envie de faire rire, et plaisante froidement, sans s’amuser; elle est moqueuse, mais sobre”.²⁵⁸ Beda Alleman, por seu lado, propõe a diferença entre a ironia como princípio filosófico e metafísico e a ironia como fenômeno literário ou como modo de discurso. Alleman acentua que a ironia emana do contexto e sugere que os termos “oposição irônica” sejam substituídos pelos de “campo de tensão” ou “área de jogo irônico”, por entender que, desta forma, amplia-se o conceito de ironia sem apagar o sentido de oposição.

²⁵⁵ MENDES. *Ironia, sátira, paródia e humor na poesia de João Cabral de Melo Neto*, p. 5.

²⁵⁶ MUECKE. *Ironia e o irônico*, p. 51.

²⁵⁷ MENDES. *Ironia, paródia, sátira e humor na poesia de João Cabral de Melo Neto*, p. 2.

²⁵⁸ MENDES. *Ironia, paródia, sátira e humor na poesia de João Cabral de Melo Neto*, p. 3.

Após o levantamento das quatro categorias propostas em seu trabalho, visando a distinção entre os termos que apresentam uma certa dificuldade, a estudiosa chega às seguintes conclusões:

- a) Há um ponto em comum entre elas; não se identificam com o cômico;
- b) Guardam entre si relações mais ou menos estreitas;
- c) Apresentam peculiaridades que as tornam independentes umas das outras;
- d) Uma dessas categorias pode ser tomada como denominador comum entre as demais: a ironia.²⁵⁹

Portanto, admite-se uma relação entre paródia, sátira e ironia, sendo que a paródia, além de poder se assumir satiricamente e ter uma intenção satírica, pode também ser irônica; assim como há a possibilidade de a sátira utilizar a paródia.

O estudo de Lélia Parreira Duarte sobre a ironia, com base em vários autores, inclusive alguns mencionados na dissertação de Nancy Maria Mendes, assinala que o termo não possui origem literária e sim filosófica, pois se situa no quadro das atitudes fundamentais do homem, no seu comportamento irônico diante das certezas. Sócrates é o exemplo típico desse comportamento que, através de perguntas, provoca dúvidas e retira a certeza do seu conteúdo aparente, deixando no seu lugar um vazio. O método socrático consiste em destruir a opinião isolada, colocando-a em contato com um contexto maior e mais amplo. Sob essa perspectiva, a posição do filósofo indica que só se conhece o que se ignora. Assim, a ironia é uma crítica do mundo. Também Kierkegaard vê a ironia como a expressão de um determinado posicionamento diante do mundo, ela é antes uma atitude de espírito.²⁶⁰

A tese de Lélia Parreira Duarte acrescenta as considerações de Jankelevitch sobre o que ele chama de ironia *humoresque*, Wayne Booth, de ironia instável e o que D. C.

²⁵⁹ MENDES. *Ironia, sátira, paródia e humor na poesia de João Cabral de Melo Neto*, p. 9.

²⁶⁰ DUARTE. *Em busca do sentido impossível. A construção irônica de o Bosque harmonioso de Augusto Abelaira*, p. 17.

Muecke denomina de ironia geral, termos que a pesquisadora utilizou para a análise da obra de Augusto Abelaira. Para Muecke, a ironia surge da consciência de que a vida está em desacordo consigo mesma e com o mundo, fazendo com que os desejos infinitos do homem entrem em conflito com as limitadas possibilidades de realização.²⁶¹ Já a ironia instável, na definição de Wayne Booth, estabelece que o universo é absurdo, lembrado por obras modernas em que o homem é colocado diante de um abismo impenetrável ou sem fundo.²⁶²

Seguindo essas noções de ironia, nota-se que ela possui a função de manter a ambigüidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecer um sentido claro e definitivo, iludindo o leitor que procura um sentido para o texto, sem se preocupar em descodificar suas incongruências e sem atentar para o caráter lúdico da linguagem.

Há, ainda, tanto no estudo de Nancy Maria Mendes quanto no de Lélia Parreira Duarte, outras conceituações de ironia, conforme o trabalho de outros autores. Seria, no entanto, impraticável realizar aqui uma resenha de todos eles. Acredito que será mais interessante expor a conclusão a que chegou Lélia Parreira Duarte em sua tese. Para ela, a ironia, embora seja difícil de definir, se realiza em um determinado meio social, ou seja, ela se dirige a alguém situado em um contexto, comunica uma mensagem e deseja ser reconhecida. Porém, para que isso aconteça, é necessário haver uma pré-compreensão em função da especificidade do argumento que ela utiliza. A ironia é perfeitamente compreensível, perceptível, porém a existência dos pressupostos se faz importante para que agentes e receptores se entendam. Dessa forma, a ironia só acontece numa realização entre autor e leitor, na condição de se conceber uma comunhão conjunta do código entre os participantes do processo.

²⁶¹ DUARTE. *Em busca do sentido impossível. A construção irônica de o Bosque harmonioso de Augusto Abelaira*, p. 36.

²⁶² DUARTE. *Em busca do sentido impossível. A construção irônica de o Bosque harmonioso de Augusto Abelaira*, p. 38.

A percepção da ironia se fará principalmente, pois, através da intuição, pela consciência do contraste entre aparência e realidade e pela capacidade de ler nas entrelinhas, nos silêncios, nos espaços vazios.²⁶³

Certamente que tais definições abrem múltiplas possibilidades para a ironia, que pode ser uma arma ou um ataque, uma cortina de fumaça, um estratagema, que pode se concretizar em palavras, atitudes, acontecimentos e situações. Para muitos escritores contemporâneos, entretanto, a ironia é menos uma estratégia retórica e dramática que um modo de pensar, aproximando-se mais da mente que dos sentidos; ela é mais reflexiva e consciente que emotiva, conforme afirma Lélia Parreira Duarte em seu estudo já citado.

Embora tendo sido mencionada nos trabalhos anteriores, seria interessante destacar o trabalho de Linda Hutcheon sobre a ironia. A autora, que vem se dedicando à discussão do termo há alguns anos, publicou um livro em que relaciona a ironia à política. A ensaísta não busca a definição do termo e, sim, discuti-lo a partir da noção de “dizer alguma coisa e querendo dizer outra”,²⁶⁴ ou seja, entre o que é afirmado e o que é intencionado, entre o dito pelo não dito. Essa é uma definição com a qual, geralmente, se começam os estudos sobre a ironia. Porém, a autora considera que há algo além dessa definição que caracteriza a ironia de forma mais particularizada e a torna diferente de outras figuras do discurso. A essas particularidades, Hutcheon chama de “arestas”.

Diferentemente da metáfora ou da metonímia, a ironia tem arestas; diferentemente da incongruência ou justaposição, a ironia consegue deixar as pessoas irritadas; diferentemente do paradoxo, a ironia decididamente tem os nervos à flor da pele.²⁶⁵

A ironia existe através do jogo semântico entre o dito e o não-dito, entre o que se declara e o que se quis declarar, ela é um “modo de discurso que tem ‘peso’, no sentido de

²⁶³ MENDES. *Em busca do sentido impossível. A construção irônica de o Bosque harmonioso de Augusto Abelaira*, p. 39.

²⁶⁴ HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 63.

²⁶⁵ HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 63.

ser assimétrica, desequilibrada em favor do silêncio e do não dito”.²⁶⁶ Portanto é um tipo de discurso que envolve uma atitude avaliadora e mesmo julgadora por parte do ironista, por isso a ironia consegue o inesperado por parte de quem é por ela atingido. Normalmente, a pessoa que é alvo da ironia nem sempre consegue perceber que está sendo atingida, isto é, não a tem como intenção irônica. Ao bom interpretador, no entanto, a ironia desperta incômodo, embaraço, irritação e mesmo raiva. Nesse sentido, a ironia atinge a autoridade, minando seu poder e certeza e criando um desconforto profundo.

Nos dias de hoje, afirma Hutcheon, sob o impacto das teorias pós-estruturalistas e da impossibilidade de significado unívoco e estável, a ironia adquiriu uma condição um tanto privilegiada:

Sua produção manifesta de significados por meio de *deferreal* e diferença parece apontar para a natureza problemática de toda linguagem: de um ponto de vista puramente semântico, a “solução” irônica de significados plurais e separados – o dito pelo não dito – mantidos em suspensão (como óleo e água) pode desafiar a noção de que a linguagem tem uma relação referencial de um para um com uma realidade externa a ela.²⁶⁷

A discussão da ironia implica a retomada de um conjunto de questões complexas que envolvem não apenas o conceito plural do termo, mas a função e a importância do contexto e as relações e expectativas do ironista e do interpretador. Prossegue Hutcheon, esclarecendo que a ironia ilustra o fato de que criamos significado somente dentro de situações particulares:

Meu significado não é necessariamente o mesmo que o significado que você me atribui. E nenhum dos nossos significados está necessariamente de acordo exato com as “coisas como são”.²⁶⁸

O significado, portanto, ocorre em um contexto específico. A ironia acontece em

²⁶⁶ HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 63.

²⁶⁷ HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 89.

²⁶⁸ HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 90.

um meio social em que haja condições de ser decodificada para que ela seja reconhecida. Isso aponta para a importância do contexto que deve ser relacionado à realização conjunta entre emissor e receptor que, como bom intérprete, deverá ler nas entrelinhas, penetrar nos vazios e nos silêncios da mensagem. A produção de significado se torna uma atividade social já que está relacionada com as maneiras e modos “pelos quais os sistemas e códigos são usados, transformados e transgredidos em práticas sociais”.²⁶⁹

Trata-se, portanto, de ir além dos conceitos tradicionais e ultrapassar a discussão em termos de verdade ou de simples relação da palavra com a coisa, e olhar os aspectos pragmáticos dessa relação, que está relacionada com a troca social e comunicativa da linguagem. Parece ser esse o caminho do entendimento da ironia: a capacidade de provocar a leitura crítica, dinamizando-a em uma forma dialética de produção de sentido, que relativiza as certezas, apontando as contradições, desestabilizando discursos e instaurando o dialogismo. Sob essa perspectiva, a ironia não possui unicamente como objetivo esboçar o deboche, o ridículo ou o desprezo, defendido pelas teorias intencionalistas, mas provocar reações em função do caráter ambíguo do sentido. E é nesses termos que tomamos o sentido de ironia para abordar o romance *O tetraneto Del-Rei*.

No romance do autor paraense, a ironia ocorre de dois modos diferentes: como inversão de valores produzidos pelo processo semântico do declarado pelo não declarado, produtor de um segundo sentido, assim como pelo encontro de vários significados em um contexto inaugurado pela escrita de Haroldo Maranhão que resultam em algo novo, solapando, pela sua força desestabilizadora, uma tradição ou variedades de interesse. O sentido de ironia no romance se dá como posição assumida pelo texto diante de determinados discursos que se reportam ao período colonial brasileiro, estabelecendo um ponto de vista que pode ser político e literário.

²⁶⁹ HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 90.

A presença de textos e autores de períodos diversos da literatura brasileira e portuguesa favorece a criação de uma tensão de sentidos, próprios da estrutura irônica, que Linda Hutcheon chama de arestas da ironia. Abordaremos os dois modos de ironia, tendo em vista que o texto de Haroldo Maranhão funciona como uma estratégia discursiva a serviço de uma vasta gama de posições possíveis que subverte o fixo e a instalação do poder, minimizando as operações deste. No romance em questão, o entrelaçamento de textos é responsável pela dessacralização que acontece numa linguagem irônica, já que o autor inclui nomes de obras diversas como forma de se inserir numa tradição.

A ironia se expressa já desde o subtítulo do romance – “O Torto: suas idas e venidas” – que funciona como emblema de um conjunto de aventuras que serão reiterados durante toda a narrativa. O subtítulo do romance já indica elementos que serão mais tarde congregados ao texto, configurando o primeiro elemento interdiscursivo do texto e apresenta de forma resumida a narrativa e o modo como será construída. O ir e vir de um herói, que pertence a uma categoria de homens que se lançam em viagens, indica o deslocamento realizado por portugueses pelo mundo em suas aventuras de descobertas, de colonização, de sua habilidade para o comércio e o sucesso das armas lusitanas.

Entretanto, a alcunha expressa o pertencimento a uma classe desfavorecida, a um fora-da-lei, ou a um marginalizado social. O torto, apesar de sua procedência nobre (é neto de Afonso Albuquerque, herói português, vencedor de batalhas em Goa), simboliza alguém de vida desregrada, sem princípios morais, sem iniciativa para o trabalho, vivendo às custas de favores e do prestígio do nome conquistado pelos seus antepassados. Mesmo desfrutando de tais benefícios, porém, tal passado é o que mais o sobrecarrega, sendo obrigado a manter as aparências de domínio, poder e prestígio o que contraria sua natureza indolente e oportunista.

Nesse sentido, é possível encontrar no subtítulo um deslindamento do século XVI, a linguagem de manifestações literárias a fazerem ecoar as vozes de narradores de aventuras de heróis que se lançaram na empresa de construir o império luso de além-mar. A literatura brasileira e portuguesa é rica em exemplos desse tipo de narrativa. Alguns textos dessa natureza como *Os Lusíadas*, de Camões e outros de natureza épica são invertidos e ironizados.

Essa inversão se realiza, paradoxalmente, por meio da imitação de elementos característicos da linguagem do século XVI, do emprego de vocabulários peculiares, da construção sintática da época e da pintura de eventos históricos. O diálogo com a literatura do século XVI ocorre principalmente na retomada do herói luso, porém retratado de forma invertida à do apresentado nos poemas épicos acima mencionados. Dessa forma, o personagem de *O tetraneto Del-Rei* é um anti-herói, um pícaro, que acredita, ingenuamente, estar contribuindo para a grandeza histórica do seu país sem, contudo, ter a consciência de que seus feitos fizeram-se desastrosos. Considerando essa possível interpretação, o processo irônico da obra fundamenta-se na lógica dos contrários, na tensão entre o literal e o figurado que reclama do leitor uma certa familiaridade com os elementos a serem ironizados.

A alusão ao século XVI incide especialmente sobre a figura literária de Luís de Camões. A referência ao poeta português em *O tetraneto Del-Rei* se dá não só pela citação do seu nome ao longo do romance, mas, sobretudo, pela inversão do eixo central de *Os Lusíadas* que será destacado nesse trabalho com base no heroísmo lusitano. Sendo assim, apontaremos alguns elementos que se encontram ironizados por meio da paródia no romance de Haroldo Maranhão.

3.2 HEROÍSMOS E ANTI-HEROÍSMOS: JERÔNIMO E CAMÕES

Conforme o estudo realizado por Mário M. González,²⁷⁰ o personagem principal de *O tetraneto Del-Rei*, Jerônimo de Albuquerque, possui características picarescas. Sendo assim, esse texto está situado ao lado de outros romances importantes como *Memórias de um sargento de milícias*, *Macunaíma*, *A pedra do reino*, *Meu tio Atahualpa*, *Os voluntários*, *Galvez, um imperador do Acre*, *O grande mentecapto*, que servem de *corpus* de análise do pesquisador para traçar o perfil do romance picaresco brasileiro. Na definição usada por Mario M. González esse tipo de romance situa:

A autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro.²⁷¹

De acordo com esse crítico, o que marca as linhas picarescas está concentrado na linguagem e na presença de um anti-herói, representado em *O tetraneto Del-Rei*, por Jerônimo de Albuquerque, personagem central do romance, que funciona como a contrapartida do herói. O herói pícaro se caracteriza por traços específicos, como o jogo, a usurpação dos símbolos que identificam os superiores, a abstenção do trabalho, que substitui a atividade guerreira, ostentação da aparência, para aparentar que possui dinheiro e, assim, se afastar do universo do trabalho, dentre outros.²⁷²

Segundo o estudo de Mario M. González, o herói épico se caracteriza por “levar aos extremos mais inverossímeis uma série de qualidades vistas como positivas por seus leitores contemporâneos”,²⁷³ e, por suas qualidades extraordinárias, é capaz de projetar os benefícios para além de si próprio. Um exemplo desse tipo de herói se encontra nas

²⁷⁰ GONZÁLEZ. *A saga do anti-herói*, 1994.

²⁷¹ GONZÁLEZ. *A saga do anti-herói*, p. 42.

²⁷² GONZÁLEZ. *A saga do anti-herói*, p. 69-70.

²⁷³ GONZÁLEZ. *A saga do anti-herói*, p. 98.

epopéias *A Ilíada* e a *Odisséia*, *Eneida* e *Os Lusíadas*. No texto de Camões, afirma o estudioso Hernani Cidade, as atitudes do herói e protagonista Vasco da Gama expressam, na verdade, não os feitos individuais, mas a realidade das atitudes morais de toda uma coletividade, ou seja, seus feitos indicam um decurso de quase cinco séculos de História que o poeta desejou cantar como o “peito ilustre lusitano”, termo que significa a nação inteira. Dentro desse quadro, que expressa a grandeza do povo português, estão os descobrimentos e conquistas de além-mar que constituem a mais alta glória da Pátria, a de maior orgulho coletivo.²⁷⁴ Dessa forma, o herói camoniano é o luso, na medida em que contribui para o engrandecimento coletivo.

Quanto ao sentido do termo anti-herói, segundo Mario M. González, refere-se a um personagem que adquire uma feição de contrapartida em relação ao herói.²⁷⁵ Assim, Lázaro, personagem de *Lazarillo de Tormes*, seria um anti-herói mediante os heróis modelares, de conduta e atitudes burguesas, como os que se apresentam na novela de cavalaria. No sentido de se colocar como oposição à novela de cunho burguês, González menciona as palavras de Américo Castro, para quem a originalidade do romance picaresco consistiu em:

Oponer a la tradición popularizada de lo heroico, de la aventura tensa, una crítica vulgar, de “filosofía vulgar”. Visto así de abajo arriba, el espectáculo del mundo iba a ser de gustoso solaz. Lo insignificante entra en escena con audacia desvergonzada – por mucho que se excuse – y exhibiendo únicamente su carencia radical de heroísmo.²⁷⁶

O pícaro ostenta uma ascendência oposta à alcançada pelos heróis das novelas de cavalaria, de alma enamorada e conquistadora. Lázaro de Tormes é o negativo do herói cavalheiresco quanto à sua conduta e quanto ao tipo que não procura mostrar o alto como

²⁷⁴ CIDADE. *Camões, o épico*, p. 30-33.

²⁷⁵ GONZÁLEZ. *A saga do anti-herói*, p. 96.

²⁷⁶ GONZÁLEZ. *A saga do anti-herói*, p. 97.

elevado, mas sim mostrar o baixo como inferior e, com isso, consegue fazer o grande desnudamento do que socialmente pretende ser elevado e superior.²⁷⁷ Mario M. González menciona as seguintes palavras de Gilda Melo e Souza para descrever o protagonista de *Macunaíma* que bem podem ser aplicadas a todo herói pícaro:

... um vencido-vencedor, que faz da fraqueza a sua força, do medo a sua arma, da astúcia o seu escudo; que, vivendo num mundo hostil, perseguido, escorraçado, às voltas com a adversidade, acaba driblando o infortúnio.²⁷⁸

A relação entre *O tetraneto Del-Rei* e *Os Lusíadas* se dá como inversão dos valores e atitudes do herói, cujo modelo é Vasco da Gama. Ao se apresentar como inversão do poema de Camões, o romance de Haroldo se realiza como paródia moderna na medida em que inverte valores expostos no texto épico. Valores esses dissimulados nos feitos e na voz de um anti-herói que se disfarça em herói épico.

O primeiro elemento de contraversão do poema épico está relacionado à retomada de alguns elementos do primeiro canto do texto de Camões, como os varões aguerridos, designados por “Barões assinalados”, referência à coragem e à dignidade dos soldados lusitanos que vão em busca de conquistas. *O tetraneto Del-Rei* registra, em suas primeiras páginas, uma corja de sujos e covardes portugueses, navegando rumo às terras recém-descobertas. Trata-se de criminosos, vagabundos, usurpadores e aventureiros que são expatriados por haverem cometido algum tipo de delito, um grupo de homens vis, indignos da proteção e de desfrutar algum privilégio da Coroa portuguesa; por isso, são mandados para outras terras a fim de realizar a ocupação geográfica do lugar. Com efeito, são homens de caráter baixo que realizam a colonização da terra recém-descoberta, correspondendo ao oposto dos homens comandados por Vasco da Gama.

²⁷⁷ KOTHE. *O herói*, p. 46.

²⁷⁸ SOUZA. *O tupi e o alaúde*, p.89, apud GONZÁLEZ, *A saga do anti-herói*, p.98.

Os Lusíadas compreendem a grandiosidade dos feitos lusitanos perfilados na épica do poeta que ultrapassam até mesmo em sabedoria e força os mais sábios e valentes heróis gregos e troianos, o que nos dá a idéia da diafaneidade lusitana, construída com muita coragem, luta e esforço físico. *O tetraneto Del-Rei*, por seu turno, descreve os feitos torpemente, demonstrando o baixo dessas ações com expressões que conotam um ser inferior e irracional, por oposição direta às expressões utilizadas pelo poeta português.

Eixo estrutural e protagonista de *Os Lusíadas*, Vasco da Gama, considerado justamente um herói épico por se enquadrar nos moldes desse tipo de herói, que entre outros aspectos representa o “sonho de o homem fazer a sua própria história”.²⁷⁹ Por essas qualidades, que expressam uma ideologia de um grupo ou de uma nação, Vasco da Gama personifica a aspiração lusa de conquista e expansão do império e se torna um personagem não só literário, mas também nacional, representante da história de um povo.

Enquanto representante da grandiosidade de uma nação, sob o ponto de vista burguês, o herói épico se torna uma estetização do imperialismo português e a narrativa, um panegírico da nação conquistadora. Desse modo, *Os Lusíadas* consistem em uma narrativa unilateral que não oferece uma abertura para o outro, se este adota uma postura religiosa diferente dos cristãos, como ocorre com vários povos visitados ou conquistados, descritos no poema de Camões. Estes são vistos como amigos ou inimigos de acordo com a crença que rege o seu povo, sendo que sua religião deve ser a mesma da nação portuguesa, com base na fé cristã, apresentada como positiva, enquanto aquela que se afasta dessa é considerada negativa, tal como ocorre com os mouros, que representam o diferente, o bárbaro e o gentio, por isso devem ser dominados e convertidos para a religião do bem.

Em *O tetraneto Del-Rei*, Dom Jerônimo de Albuquerque não é, porém, um anti-herói em contrapartida a um outro personagem do romance, uma vez que todos os outros

²⁷⁹ KOTHE. *O herói*, p.15.

personagens apresentam sinais claros de fraqueza, mas sim em relação ao herói de *Os Lusíadas*, portanto um herói externo à narrativa. Jerônimo de Albuquerque não é apenas a antítese do herói épico, já que não é capaz de praticar atitudes dignas de um grande guerreiro, como Vasco da Gama e outros personagens citados no poema de Camões, mas principalmente porque suas atitudes revestem em favor do próprio personagem. Ele é um antimodelo de herói por suas baixezas e atitudes oportunistas, pois busca tirar proveito de todas as ocasiões em que se envolve, mesmo quando essas se apresentam desfavoráveis ou irreversíveis, como quando se encontra cativo da nação tabajara e aproveita a ocasião para desposar a filha do cacique Arco-Verde, que não apenas o livraria de ser eliminado como, também, ganharia liberdade de se entregar a outras aventuras amorosas.

Alinharei outros eventos descritos em *Os Lusíadas* que se encontram parodiados no texto de Haroldo Maranhão, como o que ocorre, por exemplo, entre as estrofes 87 e 91, do primeiro canto. Na estrofe 87, há a descrição da batalha entre os portugueses e os mouros em que se dá, inicialmente, a visão que os primeiros fazem dos segundos, em vista da atitude destes:

Andam pela ribeira alva, arenosa,
Os belicosos mouros acenando
Com a adaga e com a haste perigosa,
Os fortes portugueses incitando.
Não sofre muito a gente generosa
Andar-lhe os cães os dentes amostrando
Qualquer em terra salta tão ligeiro
Que nenhum dizer pode que é primeiro.²⁸⁰

A preocupação em descrever o instrumental bélico, a atitude e o local dos mouros, inimigos dos portugueses, encontra um paralelo no romance de Haroldo Maranhão que

²⁸⁰ CAMÕES. *Os Lusíadas*, I-87, p. 118.

descreverá as atitudes dos índios perante os recém-chegados no Brasil, na voz de Jerônimo de Albuquerque:

... a súbitas caíram-nos em cima os miserabilíssimos em multidão, ostentando aos olhos ânsia de sangue português (...) Tódolos os inimigos retesavam seus arcos à máxima tensão (...) O aspeito deles era de assassinos, olhos de fera e sanguinolentos.²⁸¹

Aqui há uma aproximação quanto à descrição moral dos inimigos (os mouros correspondem aos bárbaros brasileiros) em que surge, primeiramente, a atitude ardilosa (os mouros são belicosos, os índios são traiçoeiros e se escondem atrás das árvores para atacar os inimigos) e andam devidamente prontos a atacar os portugueses. Do mesmo modo, se dá uma aproximação à imagem de animal selvagem em ambos os textos (os mouros: os cães: os índios: olhos de fera e sanguinolentos).

Na estrofe 90, os portugueses dizimam os mouros, e na 91, os mouros fogem diante da força do adversário. Inicialmente, a vitória lusa sobre os mouros é descrita com adjetivações que expressam o brio e a nobreza dos soldados lusos. Assim, o português é como o touro que ataca os que o provocam: “salta, corre, sibila, acena e brada (...) derriba, fere e mata e põe por terra”.²⁸² Observa-se que o ato do soldado português de atacar o inimigo é sempre descrito de forma positiva, por oposição ao ataque do inimigo que é sempre negativo. Diante de tamanha nobreza e valentia, não resta aos mouros a não ser porem-se covardemente em fuga quando “o temor grande o sangue lhe resfria/ Já foge o escondido, de medroso/ Sem força, de covarde e de apressado”.²⁸³

Paralelamente, Jerônimo de Albuquerque, que tem sob seu comando um exército de soldados covardes e temerosos diante da tropa indígena, quer, num primeiro momento da narrativa, repetir a façanha realizada pelos heróis portugueses em terras estrangeiras, e assim, é seu desejo expresso, entrar para os anais da História de seu país, a exemplo de seu

²⁸¹ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 17.

²⁸² CAMÕES. *Os Lusíadas*, I-88, p. 118.

²⁸³ CAMÕES. *Os Lusíadas*, I-89, p. 120.

avô, que fez história em Goa.²⁸⁴ Desse modo, imitando os heróis lusos que o antecederam, Jerônimo tem a iniciativa de enfrentar os inimigos, sem a ajuda de seus comandados. Na sua versão, a vitória resulta a seu favor, que é assim descrita:

exibi a minha melgaça (...) provoquei um trovão à mata que se fez um direito remédio. Com grandes clamores e brados, esta danada gente houve por bem escafeder-se à malfa, consumindo muitíssimo menos tempo em tornar a de onde havia vindo.²⁸⁵

Jerônimo considera seu ato de extremo heroísmo “digno de sinalar-se nas relações de feitos lusitanos”.²⁸⁶ Sob seu ponto de vista, ele é um herói português, assim como o foram personagens históricos que Camões imortalizou em seus versos como Afonso de Albuquerque, o terrível, Pacheco, fortíssimo, os temidos Almeidas e Castro, o forte. Jerônimo, o torto, acredita, com esse feito, ter-se alinhado ao lado dos heróis camonianos.

Ao lado dessa batalha, há outras aventuras e participações que fazem parte da História de Portugal, como as que são relatadas no Canto III em que Vasco da Gama canta os feitos da gente portuguesa, a pedido do rei de Melinde. Há uma série de referências que vem do Oriente e passam por várias regiões e países da Europa até chegar à Lusitânia, que é descrita como o cume da Europa “onde a terra se acaba e o mar começa”.²⁸⁷

Esses e outros feitos, como a conquista de Goa, as exaltações do valor bélico e o heroísmo de comandantes lusos, como Dom Afonso VI, que combatem pela fé cristã, formam o conteúdo de *Os Lusíadas*. Nas cartas que envia a sua amante, Dom Jerônimo se descreve equiparando-se, em atitude e no perfil psicológico, ao herói épico português, capaz de feitos dignos de serem louvados por todo um povo.

²⁸⁴ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 10.

²⁸⁵ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 18.

²⁸⁶ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 18.

²⁸⁷ CAMÕES. *Os Lusíadas*, III-20, p. 200.

As cenas de conflito, fuga, atos extraordinários e sentimentos vivos de amor em relação à pátria são parodiados no texto de Haroldo Maranhão e eles, sob o ponto de vista de Jerônimo de Albuquerque, adquirem uma outra versão, uma vez que as cenas são descritas para exaltar os atos de um herói que se julga representante de uma nação conquistadora, mas, na verdade, tudo o que o personagem do romance consegue obter como vitória é o salvamento de sua própria pele por meio do casamento com a filha do cacique que o livra de ser objeto da prática antropágica dos índios.

Desse modo, o romance se reporta à descoberta do Brasil, podendo-se dizer que, ao espelhar o baixo das atitudes e feitos de um anti-herói, cujo traço está bem próximo do pícaro, constitui uma desconstrução da história criada pelos textos que assinalam as grandes aventuras.

3.3 SÁTIRA E IRONIA EM *O TETRANETO DEL-REI*

Em Haroldo Maranhão, a ironia é uma categoria que contextualiza um fato histórico, no espaço e no tempo, apontando os atores dos dois lados dessa História feita de conflito. A julgar pela discussão de ironia aqui esboçada, a encenação da História se dá essencialmente através do jogo de linguagem, que é sempre irônica e tem a capacidade de dinamizar a leitura crítica, colocando-se como forma de produção de sentidos que aponta as contradições da sociedade brasileira desde a fundação, abalando as certezas do discurso estabelecido da História.

Ao tirar as máscaras do sistema, o relato romanesco mostra a relatividade, o equívoco, o engano, as mentiras e o que está por detrás da retórica política. Ironizar, então, será manter a distância, misturar o sério e a brincadeira, o sublime e o patético, para revelar os segredos por meio da linguagem literária e da linguagem erudita e popular do século

XVI.

A ironia da história da colonização está presente também de maneira fragmentária ao longo do romance, como nas cenas da queda do elemento fálico, apresentado como principal arma da conquista e motivo de orgulho da nação; no disparo da arma, para afugentar os contrários, que só despertou a ira contra os lusos e a quase exterminação dos soldados portugueses, produzindo um efeito não esperado pelo uso dessas armas, pois os elementos dispostos ocasionaram um resultado completamente diferente.

Do mesmo modo, a voz de comando de Duarte Coelho, que utiliza uma linguagem incompreensível para seus comandados e estes entendem que assim fala o chefe por ser versado nas letras estudadas em Coimbra, gera um entendimento oposto ao proferido pelo discurso. Os comandados, por vergonha de pedir explicações do que não compreendem, sob pena de serem tomados por néscios, não conseguem executar as orientações transmitidas pelo comandante e acabam se tornando presas fáceis dos índios, o que implica uma sátira à inteligência tanto dos governantes como dos governados.

A conjugação de vocabulário erudito, rasteiro e vulgar faz aproximar a narrativa da sátira, na descrição da arma fálica, em função de sua desproporcional dimensão. As descrições que Jerônimo de Albuquerque faz dos camaradas de viagem, aproximando-os a animais malcheirosos, indivíduos que “estavam-se lá uns sobre os outros, tais mantas de bacalhau à salga”,²⁸⁸ metidos numa caravela que mais se parece a uma pocilga, também se aproximam bastante da sátira em função da redução do homem e da exploração do seu aspecto animalesco. Entre os viajantes, a descrição de Calafurna aponta uma série de atributos que leva o personagem ao grau mais baixo de humanidade, conferindo-lhe uma estética do feio, do asqueroso e do ridículo: “sujeito pesado e grosso, não falava, roncava, grunhia, um bípede peludo, de largo peito e braços desregrais”.²⁸⁹

²⁸⁸ CAMÕES. *Os Lusíadas*, p. 23.

²⁸⁹ CAMÕES. *Os Lusíadas*, p. 49-50.

Do mesmo modo, também outros personagens são satirizados, pois são descritos como pertencentes a um mundo desordenado, desproporcional, bizarro, inseridos em lugares pouco habituais, ou fora do seu ambiente natural, que irrompem em deformações e excentricidades de um mundo repleto de figuras caricaturais, ou ainda, próximas do cômico.

Assim, a sátira é empregada no relato para mostrar que a vultuosidade de um projeto de colonização conta com indivíduos que não possuem inteligência suficiente para tal realização, a começar pelo herói pícaro e tido como o torto. Porém, a sátira, no romance, se faz valer da ironia que se expressa não só no resultado histórico deste feito lusitano em terras de além-mar, mas também por estar pautada em uma sintaxe complexa: o romance descreve o baixo por meio de uma linguagem erudita. Como resultado da aventura lusa em terras novas, o romance assim apresenta a maior herança:

O intestino português desatou uma guerra que até hoje perdura, os filhos dos filhos dos filhos dos adventistas a escorraçar de seus sítios, e a matar, os filhos dos filhos dos filhos daqueles homens cor de cobre e alma de minino, negando-se-lhes o direito de viver em terra sua e no seu sítio.²⁹⁰

A narrativa revê nossa história ao apontar as causas iniciais de nossas mazelas que são os tiros disparados por arcabuzes e mosquetes lusitanos: “foram os chumbos inaugurais de cruentíssima guerra, que até hoje não terminou, acionada a interesses vilíssimos”.²⁹¹ Dimensiona-se o tom crítico à formação histórica do novo país, ao apontar, como motivo do ataque português aos índios, um fato insignificante: a morte, em guerra, de Sacoto e Calafurna, indivíduos medíocres, transformados, repentinamente, em mártires portugueses.

As conseqüências dos feitos lusitanos também estão na origem da história da

²⁹⁰ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 25.

²⁹¹ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 26.

ganância e do enriquecimento fácil. Uma vez assumido um alto posto de comando, o governador de Pernambuco, Duarte Coelho, logo trataria de transferir para o exterior o maior número de bens que pudesse acumular. O trecho seguinte demonstra não só essa prática, como também aquilo que seria o início do nepotismo entre nós:

- E por que traria o donatário a mulher D. Brites e seus filhos e muitos parentes outros? (...) É que aqui a abundância é tal de riquezas, que duas mãos, as dele, bastas não seriam para ganhar os máximos cúmulo e levar de torna-viagem; de mais mãos carecia, das mãos dos parentes e contraparentes, mãos confiáveis.²⁹²

Todas essas práticas, políticas e culturais, foram determinantes na constituição de nossas instituições e do nosso cotidiano e se disseminaram ao longo da nossa história, criando raízes e se fixando como procedimento comum. Os trechos seguintes ilustrarão esse fato que qualifica Jerônimo de Albuquerque como patrono de práticas delituosas, porém é descrito por Colfosco como um “biltre com fumaça de fidalgo (que tem) à cabeça ventosidades”.²⁹³

Será, Vossa Mercê o será, D. Jerônimo d’Albuquerque, o abridor de caminhos novos a consolidar a conquista para acrescentamento da glória de el-rei.²⁹⁴

Um pressentimento firmava-se em seu peito, de que naquela partida instaurava-se um começo, um passo primeiro, uma aurora, em que imprecisas eram ainda as cores, mais noite do que dia; porém haveria de levantar-se um sol.²⁹⁵

Este trecho demonstra como a presença de uma nação que se caracteriza como invasora marca a trajetória do país invadido, determinando definitivamente seu futuro, inculcando o cotidiano com procedimentos e formas de agir profundamente enraizadas.

²⁹² MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 196.

²⁹³ MARANHÃO. *Os Lusíadas*, p. 21.

²⁹⁴ MARANHÃO. *Os Lusíadas*, p. 199.

²⁹⁵ MARANHÃO. *Os Lusíadas*, p. 209.

Assim, o romance define a interferência de uma cultura dominadora e usurpadora, pois ocupa um “campo (que) era propiciatório à amizade; e não a caganeiras e escapadelas”.²⁹⁶ O resultado da invasão lusa, em vez de difundir hábitos civilizados, alastrou “as tripas pelo caminho”²⁹⁷ que perduram até hoje, dando a entender que nossas mazelas são o resultado dos maus costumes trazidos pelos portugueses.

A história reinventada aponta as vinculações de um sistema discursivo a um desejo de conduzir o destino de um território inventado na imaginação européia. O elemento principal que busca levar a efeito esse projeto, como já foi mencionado, é o personagem Jerônimo de Albuquerque. Analisarei, inicialmente, a voz deste personagem, mais precisamente sua versão da história da colonização que se expressa nas cartas.

3.4 AS VOZES EM *O TETRANETO DEL-REI*.

Sendo um romance que levanta questões históricas, relacionadas à nossa origem, ao início de nossa constituição como nação periférica, nossa relação com o centro e o momento de nossa miscigenação, torna-se necessário uma análise sobre quem narra essa história. A história dessa colonização começa no momento em que desembarcam, em nossas terras, homens pertencentes a um mundo cristianizado que partem em busca de novas conquistas, com intuito de impor às terras conquistadas um legado cultural que remonta à Roma dos césares. As terras, onde ancoram suas naus, perdem a autonomia e tornam-se terras a serem subjugadas para que nelas se estenda o sistema cultural do centro. A intenção de expandir o grande império, com sede na Europa, em um lugar distante, traz como consequência usufruir, doravante, as nossas riquezas. Entretanto, a periferia inquieta-se e afeta o centro, estabelecendo a dualidade que pulsa desde o início, comprometendo a

²⁹⁶ MARANHÃO. *Os Lusíadas*, p. 21.

²⁹⁷ MARANHÃO. *Os Lusíadas*, p. 21.

unidade pretendida pelo império.

A insubordinação recrudescer, acarretando danos imprevistos que mudam o rumo da história aos olhos espantados dos primeiros colonizadores. Estilhaça-se a unidade, obrigando o império a conviver com crises que põem à deriva o barco da história e a conviver com novos centros, novos caminhos, agora, em um mundo fragmentado. Embora tenha desenvolvido uma tecnologia, uma política e uma retórica capazes de se impor, o centro aprende que já não é mais a única voz e que a periferia possui peculiaridades tão fortemente enraizadas que é quase impossível eliminá-las.

Essa história é narrada no romance de Haroldo Maranhão por meio de dois elementos discursivos que se revezam na tomada da voz narrativa: são duas vozes, dois olhares, cada um com seu ponto de vista próprio, realizando um relato polifônico sobre a conquista. Por um lado, há o narrador que se apresenta em terceira pessoa, é onisciente e onipresente. Seu olhar se volta para os aspectos que desmontam o discurso de Jerônimo.

Por outro lado, existe o narrador e personagem central, Jerônimo de Albuquerque, que, embora tenha sido degradado de Portugal, tem a incumbência de defender os interesses da coroa portuguesa que consistem em expandir o império para além-mar, por meio de um programa de leis e princípios aplicados pelo centro. O relato de Jerônimo representa o discurso consagrado, já que é narrado por quem impõe o domínio por meio de instrumentos de comunicação e transmissão de conhecimento que é a escrita, além de um poder muito maior que é a técnica de guerra e instrumentos de opressão.

Por esses aspectos, o romance se constrói sobre uma dualidade discursiva. A cada evento narrado, corresponde uma outra narração, contada a partir de um outro ponto de vista, dando ao enredo a estrutura de uma grande antífrase, com olhares que buscam desconstruir o que foi anteriormente narrado. Assim, o romance emerge da luta pela palavra, uma de cada lado diferente, na tentativa de se impor como sendo a verdadeira.

Cada palavra corresponde a um movimento pela independência, ou tentativa de impor uma unidade.

A partir da palavra de Jerônimo de Albuquerque, resulta uma réplica que atinge a história da colonização, contradizendo-a. A mútua hostilidade verbal, nascida das batalhas contra o autoritarismo e da vontade de uma cultura cristã, produz a cada lance um deslocamento na relação centro-periferia, removendo a subordinação e disseminando a miscigenação que se tornará inevitável.

A linguagem do romance *O tetraneto Del-Rei* se pauta pela desconstrução de um discurso pronunciado pelo conquistador, levado a efeito pela voz de Jerônimo de Albuquerque sobre a terra recém-descoberta. Assim sendo, a dimensão crítico-irônica da linguagem do romance mostra-se compatível não só com uma necessidade de redefinir ou abalar um certo discurso da história, mas também de narrar a contrapelo um evento. A postura de Haroldo Maranhão, em relação ao modelo discursivo estabelecido,²⁹⁸ se assume como uma estratégia de delimitar uma visão particular da história.

Embora nunca se concretize, a tentativa de construir o discurso da conquista por Jerônimo está presente nas correspondências que envia a uma certa dama de Lisboa, com quem mantinha um relacionamento secreto. A narrativa sugere que essa dama é uma prostituta estabelecida em Portugal, que, além de ser uma leitora privilegiada dos fatos ocorridos na colônia, se torna a primeira receptora de um registro da nossa história, cujo modelo pode ser encontrado na Marquesa de Santos, amante de D. Pedro I, para quem o imperador do Brasil destinava cartas amorosas.

As cartas, assim como toda a narrativa, são escritas com muita elegância de linguagem, com uma sintaxe bem estruturada e um léxico cuidadosamente escolhido, dando a impressão de tratarem assuntos de suma importância (as cartas são uma espécie de

²⁹⁸ Penso como modelo estabelecido os discursos panegíricos, sobretudo *Os diálogos das grandezas do Brasil*, de Ambrósio Fernandes Brandão.

relatos ou crônicas, à moda de Caminha, para descrever os acontecimentos da colônia), porém não passam de insignificantes atos praticados por Jerônimo de Albuquerque e descrições do seu dia-a-dia. Entretanto, as cartas introduzem elementos na narrativa que revelam os acontecimentos na terra a ser colonizada sob a perspectiva irônica.

As cartas revelam o primeiro olhar que o branco dirigiu à terra desconhecida, sendo um olhar de estranhamento. Ao desembarcar, o missivista depara com um lugar diferente do que antes imaginava, pois suas referências advêm de narrativas de viajantes que ouvia em Lisboa: “Das terras novas vinham notícias benfazejas trazidas pelo vento, concernentes a pedras a vazar de barris, maciças florestas de nobres madeiras, o chão ocultando ignotas riquezas”.²⁹⁹

A despeito de atravessar o mar em um navio de degradados, a possibilidade de encontrar o Paraíso os seduzia, constituindo mesmo o motivo verdadeiro da viagem. Desta maneira, os portugueses vinham com o intuito de explorar a terra considerada como um lugar idealizado de convivência e enriquecimento, um lugar sonhado pelos homens da Idade Média.

Como mostra o historiador Sérgio Buarque de Holanda, havia uma crença na realidade física do Éden cuja existência remonta a tempos bem anteriores à Idade Média. Tais visões medievais do Paraíso se encontram em “Gênesis”, onde se narra como Deus, tendo criado o homem, plantou um horto com plantas agradáveis à vista e boas comidas e, no meio destas, se encontrava a árvore da vida com frutos que dariam a vida eterna. O historiador chama a atenção para o fato de que havia uma convicção inabalável no Éden que vai além do “Gênesis”, ultrapassando tempos e influenciando os mais variados discursos:

²⁹⁹ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 23.

Convém notar que aquela crença não se fazia sentir apenas em livros de devoção ou recreio, mas ainda nas descrições de viagens, reais e fictícias, como as de Mandeville, e sobretudo nas obras dos cosmógrafos e cartógrafos.³⁰⁰

Ao transformar a imaginação predominante na Idade Média sobre o Paraíso em ficção, como o motivo que impulsionou a travessia para o outro lado do oceano, Haroldo Maranhão pretende remontar-se a uma cosmovisão do nascimento do Brasil. Assim, faz uma relação do vento que, provavelmente, disseminou as notícias sobre a terra recém-descoberta e influenciou muitas narrativas cujo modelo, no caso brasileiro, é a “Carta de Caminha”. Ao embarcar em Portugal, Jerônimo esperava encontrar o *locus amoenus*, o local tranqüilo cercado de florestas e cheio de delícias, conforme a descrição feita por narradores que remontam ao primeiro comandante português aqui aportado.

Seduzido pela visão do Paraíso, ao pisar, pela primeira vez, a terra ignota, Jerônimo não reconhece o lugar, por encontrar ali algo que não esperava, sucedendo-se aí o primeiro choque no encontro entre culturas diferentes: a terra encontrada não corresponde à visão que o homem europeu tinha aprendido nas narrativas. O sonhado paraíso terrestre, o *locus amoenus*, logo se revela, para Jerônimo, na natureza cheia de aspereza, e armadilhas mortais em relação às quais é preciso muita precaução, pois o solo que pisam esconde perigosos despenhadeiros, contrariando a *natureza harmoniosa*.

Senhora minha,

Padeço deste mau clima de sol tirano. A desconsolação é companheira de meus dias e de minhas noites, quantas destas sofro-as em vigília, dobrado padecimento (...) estou a referir-me a esses ferocíssimos contrários, que matam, estripam e comem (...) astuciosos se comportam, atacando-nos sempre à capucha.³⁰¹

Exausto dos conflitos, esforçado nos perigos (...) nem se pode trocar bons-dias, porque nunca bons dias serão.³⁰²

³⁰⁰ HOLANDA. *Visão do Paraíso*, p. 149.

³⁰¹ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 17.

³⁰² MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 27.

A sedução logo se inverte, produzindo a reação no contato com as terras novas. Torna-se necessário, deste modo, pôr em prática o projeto português de colonização que tem na figura de Jerônimo, nos embarcados e no comandante Duarte Coelho, seus representantes e porta-vozes. Entretanto, esse projeto não previa as adversidades humanas que se lhe antepõem, tal como ocorre nas linhas iniciais da Carta de Caminha, como se observa no trecho a seguir:

Até agora não pudemos saber se há ouro ou prata nela, ou outra coisa de metal, ou ferro; nem lha vimos. Contudo, a terra em si é de muitos bons ares frescos e temperados. As águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo por causa das águas que tem³⁰³.

A interlocução entre o trecho de Caminha e o romance de Haroldo Maranhão é patente, conforme se descreve nos fragmentos seguintes, extraídos do romance:

Lastimosa fosse a ida, alviçareira fosse a venida. A qual palpitava-lhe que prodigalizaria, a ele e aos demais todos, cúmulo de riqueza (...) e justo neste ponto entrou a sonhar a todo o vapor o trapo, de si para consigo considerando os bares que traria em pedras e metais de aventajado preço.³⁰⁴

Tão ocupados de cobiça estavam, que ao depararem os senhores dos metais, das pedras, das madeiras, das águas e de todo aquele chão, aturdiram-se os saqueadores.³⁰⁵

Desde a sua chegada, portanto, já depara o português com as contradições de um mundo inóspito, dificultando o acesso ao objetivo primeiro. O plano português passa por etapas que vão desde a domesticação do silvícola, ou, no caso de impossibilidade dessa empresa, na escravização e/ou integração à cultura do invasor, até à ocupação total do território para a sua exploração. Esse plano é encenado nas citações abaixo: a primeira

³⁰³ CAMINHA. *Carta a El-Rei D. Manuel*, (Cf. *100 discursos históricos brasileiros*, p. 30)

³⁰⁴ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 10-11.

³⁰⁵ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 16.

mostra o empenho sutil de forçar o índio a aprender a língua e a religião do branco, e a segunda, o resultado do trabalho de aculturação realizado sobre os índios:

[o padre] aprendera a língua do gentio, o que bastante lhe custara em consumições. Poderia desenvolver o rito de forma a que entendessem eles, palavra por palavra. No oculto, porém, moram as armas do ator. No não entenderem palavra, daí alevantava-se o mistério e no mistério grela a devoção e a cega fé.³⁰⁶

Maria do Espírito Santo Arco Verde d'Albuquerque, princesa tabajara convertida ao deus em que criam os conquistadores. (...) Ela já era um pouco portuguesa, como os portugueses falando e por eles punindo.³⁰⁷

O plano português, no entanto, deve ser ocultado dos naturais por razões óbvias, o que exige do personagem um comportamento reservado e cuidadoso no trato com os contrários. Daí a sutileza do discurso e atitudes que escamoteiem suas verdadeiras intenções. Estas, porém, são do conhecimento do narrador em terceira pessoa que rivaliza com Jerônimo na narrativa dos eventos. O que se narra em terceira pessoa é inversamente narrado por Jerônimo nas correspondências.

Em suas cartas, D. Jerônimo constrói a imagem de um país purgatório, um lugar de difícil adaptação. Desse modo, a ironia está presente no discurso do invasor e se apresenta como um artefato utilizado para desconstruir, também, o discurso do paraíso terrestre. Assim, em função do seu espírito galhofeiro, mentiroso, macunaímico, dissimulado, a narrativa descreve os efeitos dos atos do personagem que se caracteriza como pícaro, mas também é marcado com tintas da melancolia e da solidão, caracterizando sua condição de desterrado.

A partir da travessia para o outro continente, inicia-se o processo de estranhamento do personagem em relação ao novo meio, pois tudo ao seu redor lhe parece bizarro – a

³⁰⁶ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 201.

³⁰⁷ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 208-209.

começar pelo odor desagradável que exala na caravela, em consequência da falta de higiene de seus ocupantes. Jerônimo sente-se deslocado naquele ambiente ao qual não se adapta e não se identifica. Este sentimento advém, sem dúvida, do choque entre sua origem nobre e a classe dos ocupantes do navio, mas reforçado pela natureza do crime cometido – um delito de amor e não um crime comum – que intensifica a diferença entre um fidalgo galanteador e um homem do povo. A partir do seu olhar, Jerônimo passa a ironizar os hábitos portugueses, situando a nação, representada pelos ocupantes da caravela em uma condição baixa, como o odor fétido e o caráter dos conquistadores metidos naquela nau.

Jerônimo escreve sua primeira carta ainda durante a viagem que o levaria para o outro lado do oceano. Ao longo de dois meses ou mais que durou a viagem, o missivista logo percebe a grande distância, ocorrida em tão curto espaço de tempo, entre o seu passado recente e o presente que lhe impõe pesadas privações. A nova realidade que cresce diante dos seus olhos rápido o afasta do seu já distante Portugal. A tristeza, provocada pelo rompimento do Tejo, e, por extensão, de sua amada, toma conta dos seus pensamentos que os registra durante a viagem:

Senhora minha,

quão desditoso me vou por estes mares sem termo! Pressinto haverem determinado os deuses nunca mais gozar eu do privilégio de ter-vos à minha só mercê. Ou consentirá o autor de nós ambos que torne a fremir as carnes mui queridas, embrenhando-me na estupenda cabeladura que disfarça, como sebes disfarçam, a vossa e minha estância agradabilíssima?³⁰⁸

Observa-se aí uma profusão de sentimentos de Jerônimo – mistura de desgosto, tristeza e dúvida – que ocorre como consequência do medo e da incerteza, contradizendo o otimismo reinante em Lisboa em relação ao enriquecimento fácil que o novo país poderia

³⁰⁸ MARANHÃO. *O tetraneto Del-rei*, p. 12.

proporcionar. Concomitantemente, manifesta-se já o espírito galhofeiro que desfere contra o “autor” dessa aventura literária, embora carregue um tom duvidoso, numa frase que soa como pedido de consentimento de retornar aos encontros amorosos, ao mesmo tempo em que é uma manifestação de descontentamento. Nessa segunda acepção, essas palavras tornam-se críticas ferozes contra o “autor”, responsável pelo castigo de D. Jerônimo.

Ao comparar a estupenda cabeladura à sebe, o personagem se aproxima da linguagem que rebaixa o comportamento humano, atingindo a estrutura social e o corpo humano, calcados numa linguagem que investe no exagero da expressão, e na sobreposição de imagens e comparações exacerbadas. Invariavelmente sarcástico, agressivo, escarnecedor, nada angelical, o discurso de Jerônimo se apresenta, também, satírico, recheado de palavras chulas, maldosas em relação aos tipos considerados inimigos e, com essa linguagem, expressa seu desprezo e antipatia em relação àqueles que o colocaram naquela situação. Seu discurso, então, adquire a feição de atacar por meio do ridículo.

Jerônimo toma consciência de que a viagem para o Brasil significa o banimento da sua Lisboa, o castigo, a privação dos prazeres com suas damas, o fim da liberdade. Dessa forma, a imagem que predominará no personagem e desencadeará o olhar que o estrangeiro manterá do país ao longo de algumas cartas constitui um simulacro, ou arremedo grosseiro desde a caravela, tomando proporções cada vez maiores, à medida inversa em que vai se restringindo o espaço de locomoção e de ação de Jerônimo no interior da embarcação. Esta constitui o mais nauseante dos espaços, aumentando a sensação de desconforto e o sentimento desprezível em relação não só à caravela, mas também ao autor da narrativa (que Jerônimo julga ser o responsável por sua desgraça), à sua ascendência nobre e ao destino que lhe proporciona aquela indesejada viagem.

Nesta pocilga mareante em que me pôs a desgraça, miseravelmente aposentado, [...] a descomodidade avilta-me, avilta-me a ascendência avoenga. Herança minha mais

custosa. Imaginai, Senhora, este neto de D. Diniz a ombrear-se a tipos como um Pio Eanes Bacalhao, um Minervio Quintal, Germano Oquendo, Mêmolo Bocanera, vindos ninguém sabe donde e por que crimes vieram cá estabelecer-se, cardume de indivíduos mal reparados de roupa e bem fornidas as cabeças de só e só excremento.³⁰⁹

No outro relato, que contradiz o de Jerônimo, são descritas outras imagens que à *pocilga mareante* da carta de Jerônimo vão se agregando, formando um conjunto de pequenos quadros sobrepostos até atingir o ponto de máxima representação da caravela, que adquire traços grotescos. Naquele relato, a nau é descrita como: “promíscuo de malfeitores”; “tramposo sítio”; “nau pestífera”; lugar onde “se abominavam abluções”; se a nau afundasse “para o convés converjariam urubus”; e se acaso um touro ali fosse colocado “desabaria à asfixia do maligno fartum”; “barco bodoso”. Com relação aos viajantes, o primeiro relato os descreve como um “corrupto fartum”, ao qual se acrescentam as descrições da carta de Jerônimo: “cardume de indivíduos mal reparados de roupa, e bem fornidas as cabeças de só e só excremento” e o navio constitui “a imundície que me lança em ponto de vômito”.³¹⁰

Todos esses elementos são recursos de linguagem que assinalam um local destinado à convivência de animais e de viventes que mais se aproximam de seres irracionais, cuja nobreza da missão, colonizar o Brasil, estava longe de suas capacidades. São ainda essas metonímias e hipérboles os recursos responsáveis pela configuração de um espaço e dos seus ocupantes, descrita numa linguagem vulgar que bem se aproxima, ainda, da pantomima. A ironia se dá na tensão entre a descrição física desses personagens, com seus hábitos baixos, e a grandeza da missão que lhes foi destinada. É irônico que um bando de sujos e degredados tenham sido os responsáveis pela colonização da terra recém-descoberta.

³⁰⁹ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 12.

³¹⁰ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 11-16.

Por meio da mesma eloqüência, usada para rebaixar a nação lusa, mas com resultado inverso, Jerônimo se autodescreve com expressões que assinalam a eminência de sua assombrosa lança, graças à qual adquiriu a fama de conquistador, com hipérboles como: “cetro especialíssimo (...) que na preeminência aventaja o mastaréu desta nau capitânea (...) um gigante”.³¹¹ Essas expressões assinalam o tom cada vez mais distorcido do corpo, formando a imagem que, por extensão, é aplicada à história da conquista portuguesa. Dessa forma, as palavras de Jerônimo vão construindo um sentido distorcido da História.

Sete meses após sua chegada à terra recém-descoberta, uma segunda correspondência descreve o herói sofrendo em dobrado: ao isolamento a que o acomete a distância da sua companheira, soma-se a aflição de conviver com as vulgaridades de Boccaneras e Bacalhaus e com a ferocidade dos contrários. A isso, acrescenta-se a inaptidão para viver no trópico, cuja natureza exuberante lhe produz torpor: “padeço deste mau clima de sol tirano. A desconsolação é companheira de meus dias e de minhas noites”,³¹² aumentando ainda mais o ridículo de sua situação. Desconforto, desconsolo, solidão e inadaptação ao meio são as dificuldades iniciais enfrentadas pelo fidalgo que se estenderão por muito tempo, o suficiente para lhe provocar confusões mentais que serão determinantes na produção de suas cartas.

Como o leitor do romance já tomou conhecimento de tal embate, na leitura do primeiro relato, o de Jerônimo soa diferente, levando o leitor a crer que se trata de uma narrativa que se afasta da versão apresentada anteriormente e que as imagens construídas nas cartas constituem uma memória que distorce o outro relato; pois ao contrário deste, as cartas registram o cotidiano de um comandante destemido, equilibrado e líder de uma tropa de bravos soldados, ostentando um perfil positivo.

³¹¹ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 12.

³¹² MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 17.

Levando em consideração que *distorcer* tem o sentido de entortar, entre outros, faz-se inevitável a relação entre o discurso e o cognome do seu autor: torto, aquele que desvia, altera, induz ou leva a crer. Por esse motivo, para nós, leitores, seu discurso é a forma desviada em relação ao primeiro relato, compondo um quadro de reordenação da história que se opõe ao quadro pintado pela primeira voz, semelhando-se o discurso de Jerônimo a uma imagem torcida. O torto, também, é o pícaro que precisa realizar certos ardis, desdobramentos para desviar das dificuldades e dos obstáculos que se lhe interpõem para prosseguir obtendo benefícios. Entre essas artimanhas, a *lábria* é um dos mais importantes e se encontra bem desenvolvida no pícaro para convencer o interlocutor, sem que este o perceba, e daí retirar vantagens.

Como exemplo da contradição do discurso que se dá entre as duas vozes, citarei a narrativa da primeira voz e em seguida a composição de Jerônimo sobre o mesmo evento:

E como se à unanimidade fossem à bruta empurrados, e a um só tempo acudissem a um sinal, saíram a correr com grandes gritas e alvoroços; e até hoje haverá portugueses alhures em debandada. À frente do pugilo apavorado, corria justo o capitão, e em seu couce vinha obra de oitenta ou mais portugueses [...] Opostamente ao outro Albuquerque, o Affonso, tão forçoso dos braços e de provada bravura, e que tiros e espadas disparava, em assuntos de disparar, disparou o Jerônimo a correr.³¹³

Deu-se no dia de anteontem que capitaneei moderado número de lusos [...] em dada hora do dito anteontem, em que tão calmo nos ocupávamos, a súbitas caíram-nos em cima os miserabilíssimos em multidão [...] O bom capitão não se perde pelas afoitezas [...] atirei-me à frente da minha tão apoucada embaixada no respeitante a números, e nomeei-me mandatário del-rei, convidando-os à amizade.³¹⁴

Está em jogo a palavra, a construção e posterior desconstrução de imagens. A

³¹³ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 16.

³¹⁴ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 17.

história contada é logo invertida, como se, na luta interna para convencer o leitor, ambos se dessem conta do poder persuasivo da palavra e procurassem a melhor forma, a expressão mais eloqüente para convencer o leitor de seu ponto de vista. Há igualmente a busca da cor, do contorno e da forma para compor a imagem mais representativa do evento.

Para atingir seu objetivo, isto é, inverter a história e convencer o leitor, Jerônimo se faz valer de metonímias como forma de vencer a imagem catastrófica construída pela primeira voz em relação a ele. Desta feita, devolve a imagem animalesca aos naturais, em oposição ao primeiro relato. Assim, os contrários são descritos como “assassinos, olhos de feras e sanguinolentos” que ostentam aos olhos “apertada ânsia de sangue português”.³¹⁵ Obviamente, por trás destas imagens, há um sistema de pensamento, preconcebido pela cultura portuguesa e que se insere dentro do ângulo de visão do mundo civilizado em relação ao outro que não pertence a este quadro e, por isso, é classificado como pertencente ao mundo selvagem.

Nesta mesma carta, há um outro exemplo desse conflito de culturas. Jerônimo há de expressar um sentimento latente de opressão sobre o mais fraco por meio de termos que descrevem hábitos e objetos consagrados de sua cultura. O chapéu e o ato de reverenciar são metonímias da cultura europeia que representam a postura de respeito a alguém ou de cortejo a uma dama. São esses elementos que ilustram simbolicamente manifestações culturais e o poder do mundo civilizado, estampados no seguinte trecho:

Flexionando uma mui cortês inclinação, atirei-lhes aos pés, meu rico chapéu que vós mesma, uma noute, atraístes sobre o peito que arfava, em afetuosa demonstração. Nem se dignaram mirar o que lhes terá parecido um bagaço ou um pobre rabo de bacalhao.³¹⁶

A atitude de usar o chapéu e o gesto de reverência diante do gentio são ingênuas

³¹⁵ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 17.

³¹⁶ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 17

tentativas de estabelecer relação, já que Jerônimo esperava logo uma atitude correspondente do índio, como, por exemplo, um aceno recíproco, ou apanhar o chapéu atirado ao chão e devolvê-lo ao seu dono. Esta cena, baseada numa relação de hierarquia, repete a conhecida visita dos índios à embarcação onde se encontrava Pero Vaz de Caminha:

Estava o capitão, quando eles vieram, sentado a uma cadeira, com alcatifa, aos pés, por estrado, bem vestido, e com seu colar grande de ouro ao pescoço (...) e nós outros que íamos com ele na nau, nos sentamos no chão, em cima da alcatifa.³¹⁷

Observa-se que a posição elevada do capitão obriga aqueles sentados ao chão a olhá-lo de baixo para cima, em atitude de subordinação diante de um superior, denotando uma clara estrutura hierárquica, comum à cultura do homem branco. Esta estrutura se estende aos visitantes que, para mirar o comandante, também se obrigam a vê-lo como um ser superior e, por isso, alguém a quem devem respeito. Observa-se, ainda, que há uma outra inversão mais sutil. O visitado é o invasor que se posiciona numa condição de ser reverenciado, como se fosse ele o dono da terra e os visitantes fossem seus súditos.

Esta mesma situação se verifica no primeiro encontro entre Jerônimo e os habitantes locais. O recém-chegado espera uma atitude de obediência do índio de se abaixar e apanhar o chapéu. A inversão, também verificada na “Carta de Caminha”, tem a pretensão política de criar no território alheio o espaço de exclusão do outro, esvaziar um local de cultura, a fim de ordenar as leis vigentes no outro lado do oceano. Como tal não ocorre, Jerônimo se vê numa situação embaraçosa, agravada pelo olhar do índio em direção a ele e seu pugilo que disparam a correr ao ouvir uma voz anônima que alerta os portugueses: “ – Quem tem cu, tem medo!”.³¹⁸ Assim, o chapéu e o gesto de reverência são

³¹⁷ CAMINHA. *Carta a El-Rei D. Manuel*, (Cf. *100 discursos históricos brasileiros*, p.21).

³¹⁸ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 15.

usados por Jerônimo para averiguar a aceitação de elementos pertencentes ao código europeu e, neste caso, funcionar como símbolos da conquista.

Neste momento, se estabelece um contraponto fundamental da narrativa: o olhar do recém-chegado, vindo para implantar uma nova ordem, por oposição à atitude do nativo que é marcada por um movimento de negação, de subalternidade e por um sentimento de invasão. Este ponto denota o confronto do estrangeiro e da atitude do gentio e, conseqüentemente, de vozes discordantes que se estabelecem a partir do primeiro contato, ocorrendo um choque provocado pelo inesperado do encontro.

A atitude de insubordinação descreve uma cena várias vezes retomada ao longo do romance, de maneira variada, e sintetiza o gesto político que se processará durante a colonização que está na base de toda a literatura brasileira: a reação contra um sistema cultural estranho aos costumes locais, a negação como atitude do colonizado diante do colonizador, delineando a posição política do colonizado. Diante da diversidade que constitui a história e a cultura, a negação é o elemento generalizado, observado na passagem da ordem de domínio europeu para a ordem de afirmação e independência. A desobediência contra a lei do homem civilizado representa mais do que uma recusa e significa marcar uma diferença entre dois mundos que se estabelecerá ao longo da narrativa. Haverá sempre espaços bem delineados: de um lado, o invasor detratador e opressor e, de outro lado, o nativo, conservador de sua cultura.

A revolta de Jerônimo de Albuquerque diante da atitude do índio retrata o ritual do poder consagrado pela prática de normas religiosas e civilizadoras, às quais deveriam corresponder atos de obediência e respeito. Neste caso, o “chapéu” funciona como um símbolo da força do invasor, sua história, sua religião, suas leis, enfim todo seu sistema cultural e, através dele, tenta instituir uma intersecção na vida daquele a quem queria submeter. O chapéu contém uma carga simbólica onde coexiste um contexto histórico-

cultural de toda uma civilização soberana e, por isso, é um instrumento, assim como o arcabuz, de sujeição sobre aquele que não dominava os códigos da sua cultura.

No entanto, o selvagem não se digna sequer mirar o chapéu, ou seja, desviando o olhar daquele símbolo consagrado pela cultura européia. Esse ato corresponde a não olhar para o centro, sair pela tangente, guardando a periferia como ponto de referência, como o local de cultura. Conseqüentemente, a recusa provoca a ira do português, que aplica a violência contra os insubordinados, punindo-os com tiros de armas de fogo, deixando claro que este é o resultado para quem olhou com outros olhos o mundo civilizado, afirmando, com isso, sua diferença.

Desta feita, surgem várias denominações que qualificam o índio como ser inferior: selvagem, impuro, bugre, bugio, gentio, bárbaro, e são considerados também como: sanguinolentos, ferocíssimos e expelem um forte fartum a peixe e de parco entendimento, pecadores por praticar a antropofagia. Por isso, o melhor que se deve fazer é submetê-los às leis divinas a fim de salvar suas almas. Tal como propõe Caminha na sua carta a D. Manuel.

Diante da resistência dos locais, D. Jerônimo, com a *alma desluzida*, toma a única atitude digna de um homem honrado e defensor dos interesses de Portugal, pois

indigno seria esse vassalo vosso, do real sangue de que me envaidece partilhar, se não justicasse os ímpios das vexações que atreviam impor-me, a olhos e face do mundo.³¹⁹

Para D. Jerônimo, era questão de honra punir aquele que não possui lei, nem rei, nem religião e não domina a linguagem civilizada. Para dominar o índio, utiliza os instrumentos mais diversos nos combates mais diretos, como os arcabuzes, a língua e a religião, posteriormente, em outra frente de batalha, acompanhado do gesto que representa

³¹⁹ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 18.

uma encenação teatral. Por outro lado, o relato que antecede o de Jerônimo denuncia o fracasso dos instrumentos de dominação de Jerônimo, enquanto descreve o desprezo inicial do índio por tudo o que é europeu, como forma de assegurar sua cultura.

Para o português, conquistar esse novo espaço seria fundamental não apenas para a implantação do seu sistema, já que representaria a vitória da civilização sobre a barbárie, do iluminado sobre o inculto, mas principalmente para assegurar a continuação da história do dominador. Após uma duvidosa vitória sobre a tribo indígena, D. Jerônimo se compraz em relatar seu feito inédito:

Ria-se o peito daquele cometimento digno de sinalar-se nas relações de feitos lusitanos.[...] À margalhota, deliciavam-se os mareantes a contar e recontar que se haviam ido a bom disparar aqueles bárbaros. [...] A mais consoladora homenagem sucedeu-me da parte do capitão-mor e meu cunhado, que chamou ante si este vassalo vosso, só de Deus Nosso Senhor temente e deu a mim o parabém, bastas vezes gabando os meus tão mínimos merecimentos.³²⁰

No entanto, vencida a guerra contra os selvagens, o espírito galhofeiro de D. Jerônimo manifesta-se na veneração ensandecida de sua arma fálica, metonímia várias vezes transformada em objeto de superioridade portuguesa. Por um lado, tal atitude fetichista torna-se obsessivamente o ponto de atenção do personagem que lhe atribui qualidades eminentes, capazes de conquistar as terras que Portugal deseja, acreditando mesmo que venceria os conflitos com os indígenas em virtude de possuírem tal arma.

Por outro lado, além desse caráter superlativo atribuído ao *phallus*, podemos estabelecer um paralelo ao culto dos antigos como símbolo da fecundidade da natureza com a fama de Jerônimo em seu país, graças ao grande número de mulheres que consegue fecundar. Porém, longe de sua terra natal, fracassa nas tentativas amorosas, ofuscado talvez

³²⁰ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 18.

pela natureza que se lhe apresenta indomável.

Senhora,

as horas minhas mais gozosas são quando posso passar-vos minhas letras. Exceito, e dessa parte já vos manifestei, quando a meio de noutes de viuvez de parco remédio, alevanto-me num culto fervido ao magnânimo deus Onam, de felice memória. (...) Digo-vos que tudo, tudo por estes lugares abafa-me, abafam-me os ares hostis...³²¹

Incapaz de derrotar a natureza e seu destino, Jerônimo resigna-se a ser tão simplesmente uma “alma penada”, na “desoladora paisagem” que lhe tange o coração. Não lhe resta outra alternativa a não ser buscar na memória o consolo para a solidão que lhe consome a alma. O passado amoroso torna-se então um paliativo, revivido nas imagens de sua amante que “sempre aí estais vós de inteiro corpo, a povoardes com vossos cheiros lembrados... ”³²²

Impedido de expandir seu poderio bélico, tão eloqüentemente elogiado em sua terra, D. Jerônimo torna-se um D. Juan às avessas, ou seja, um conquistador que atingiu seu objeto de desejo, mas não concretiza seu ato, ou ainda, seu comportamento falsamente cavalheiresco beira o ridículo, insinuando sua impotência diante da grandiosidade da empresa que não consegue vencer, o que lhe impõe a derrota. Nesta impossibilidade se evidencia a ironia da conquista histórica e amorosa, reforçada pelas descrições por ele mesmo feitas, na primeira carta, ao descrever seu solitário ato amoroso em culto ao deus Onam, cujo resultado reduziu um gigante ao tamanho de um anão.

Senhora minha,

padeço deste mau clima de sol tirano. A desconsolação é companheira de meus dias e de minhas noutes, e quantas destas sofro-as em vigília, dobrado

³²¹ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 27.

³²² MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 27.

padecimento.³²³

A derrocada do grupo de índios será a tônica do restante da carta que assinala a fuga dos contrários em tom espirituoso, concentrando a descrição em frases dirigidas às partes do corpo que mais prestam para a comicidade, como o correr “c’ os traseiros a trepidar [...] deixando ao coice rastro de peido e merda”,³²⁴ enquanto ficavam os portugueses a largo gargalhar. No entanto, o próximo conflito produz o fracasso da voz de Jerônimo e será assunto da carta seguinte, quando se alargam as metáforas do corpo e ele se ocupará ainda de descrever a derrota de um novo conflito com os índios.

Uma outra carta descreve o desespero do personagem ao convocar seus patrícios a enfrentarem os índios com incomum arma. O instrumento que deveria ser usado para intimidar ou impressionar o índio não funciona como previsto, perde seu efeito inibidor e, tal como ocorrera com o chapéu, também usado como elemento de força portuguesa, não encanta o outro que lhe atribui uma conotação muito inferior ao esperado por D. Jerônimo. Mais uma vez, a ordem militar de apresentar arma portuguesa perde em sentido e dimensão diante da natureza tropical.

A sátira, mais uma vez, se faz presente ao substituir poderosa arma por denominações como “tripas”; “rabo de bucéfalo”; “nacos”; “carne defunta”, etc. Denominações hiperbólicas que, paradoxalmente, minimizam o suposto poderoso exército lusitano ao tamanho de um inseto, que recebe uma natureza ridicularizada pelos “apelidos” que recebe. Pode-se incluir também como metáfora do corpo, de forma mais geral, até mesmo o apelido de o torto, consagrado a D. Jerônimo por ter tido vazado um dos olhos. Tendo apenas o olho esquerdo para enxergar, resulta sua visão da história em uma deturpação que transforma o personagem em elemento responsável pela ridicularização da

³²³ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 17.

³²⁴ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 18.

aventura portuguesa. O cognome torto não combina com sua origem nobre, sendo por isso, em relação a sua ascendência, um marginal de vida pregressa e tortuosa, sem a grandeza e sem a galhardia do título que ostenta. Reduzido diante do gigantismo que devia enfrentar, Jerônimo não encontra força.

Digo-vos que tudo por estes lugares abafa-me, abafam-me os ares hostis, por outrem reputados salutíferos, abafa-me o tolerar o gravame destes calafurnas e outros da mesma farinha [...]³²⁵

Para compensar sua mediocridade, o herói tenta inferiorizar o silvícola em relação à sua constituição física, sua cultura e seus hábitos; por isso, suas cartas são repletas de hipérboles, profusão de imagens, expressas nos auto-elogios que tentam elevar um feito comum à categoria de ato heróico, porém o efeito produzido volta-se contra seu autor que, no afã de ridicularizar o adversário, ele próprio torna-se ridicularizado por suas palavras.

À dita conflita, arrogante exhibi a minha Melgaça, que é como meu mosquete batizei; e sem mirares especiais ou certos, antes deliberadamente incertos, mas voltados para o bem alto, provoquei um trovão à mata, que se fez num direito remédio. Com grandes clamores e brados, esta danada gente houve por bem escafeder-se à malfa, consumindo muitíssimo menos tempo em tornar a de onde havia vindo.³²⁶

Vejam quão miseráveis são as bimbarretas desses infelices aí, mais para almôndegas do que para pau a pique. Mostremos à simples vista que sobejo somos de marca. À batalha!³²⁷

A dita “melgaça” toma conotação diferente quando pronunciada por D. Jerônimo, adquirindo mais sentido ainda na comparação com “bimbarretas” que, juntamente com outras do mesmo peso, vão construir a história da colonização a partir de uma linguagem vulgar, desprovida da grandeza retórica condizente com o fato. Do mesmo modo,

³²⁵ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 27.

³²⁶ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 18.

³²⁷ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 18.

“infelices” e outros adjetivos formam o panorama degradante, extensivo a toda cultura silvícola, realizados com finalidade satírica. Somando-se, ambas formam o quadro geral do espaço ocupado pelos colonizadores em torno do qual pretendiam erguer outra cultura. Essas imagens, porém, dão um outro colorido à própria história construída em suas cartas, ao mesmo tempo em que, implicitamente, se lê outra história contada pelo narrador heterodiegético, no primeiro relato.

O efeito satírico aumenta na proporção de uma bola de neve, acumulando anedotas que se tornam incontroláveis à medida que D. Jerônimo relata sua história. Construído com cenas superpostas, sua narrativa é um constante fazer e refazer simulacros, um vai e vem de protótipos e formas que ilustram as fantasias, sonhos e escárnios da conquista. Exemplo imanente dessa profusão ocorre no momento em que suas palavras não são ouvidas pelos comandados, o que conduz a tropa portuguesa a mais uma derrota. Sem hesitar, D. Jerônimo não poupa críticas aos seus compatriotas, rebaixando-os ao menor grau de entendimento e falta de sensibilidade, contrariando o perfil construído linhas atrás de soldados guerreiros e conquistadores.

Repousados estavam e em repouso mantiveram-se, inermes vermes. Donde sem mais dúvidas de todo o dito se colhe que broncos eram tôdolos eles, enroupados e nus, de uma ou outra fração, uma cabaça à guisa de cabeça ou uma pedra arriba do pescoço. E pedras são néscias: que pensamentos migram das pedras?³²⁸

Observa-se que o estilo usado para exaltar os aventureiros portugueses é também empregado para ridicularizá-los. Descritos como maus vencedores e jumentos incapazes de triunfar sem o uso de arma de fogo, por oposição ao tom laudatório da segunda carta de Jerônimo. O efeito esperado se inverte com o uso de expressões esdrúxulas que em vez de descrever a conquista, ao contrário, descrevem a derrocada, satirizando, mais uma vez, a

³²⁸ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 28-29.

conquista que não se concretiza.

D. Jerônimo ilustra bem o fracasso do plano português ao deparar com a inércia de sua tropa que o cobria de vergonha e ameaçava sua autoridade, não vislumbrando em seus comandados sinais de vencedores, razão de revolta contra os seus, pois “naqueles nacos não se vislumbravam indícios de vida, parecendo tudo carne defunta”.³²⁹ Sem força para manter o bom nome de Portugal e honrar seu passado, o personagem, em situação embaraçosa, se torna mais uma vez uma figura sem prestígios, ridicularizado por seu exército e por suas próprias palavras.

Acrescente-se a isso que, padecendo de saudades do distante Portugal, o torto passa momentos críticos de alucinações e medo, resultado de enfermidade que o acomete. Em dada hora confunde os vários conflitos contra os indígenas, sonhando serem estes comandados pelo poeta Vaz Comões, a quem acredita ter visto certa vez em Goa. Descrevendo o bardo português de “sujecinho que uma feita vi passar a barba”,³³⁰ a imagem que o persegue, no entanto, mesmo acordado, “é o lesado olho do miserabilíssimo poeta”.³³¹

Em virtude de seu estado de saúde, Jerônimo passa a ter alucinações de batalhas contra Comões, momento em que o bardo português é assinalado como um desocupado, ao contrário do fidalgo que estava em Goa a serviço da coroa portuguesa. D. Jerônimo descreve o sonho que o atordoa a cada noite sem saber o motivo pelo qual Vaz Comões comandava um grupo de índios que passava horas a guerrear contra o português. Neste conflito, o único ato dos contrários se resumia a lhe atirar setas ao peito, que, entretanto, não lhe doíam, como se talos de plantas fossem, causando-lhe tão só coceiras, mas que acabavam por incomodar.

Ao final da carta, pede a Augusta que reze por ele no Mosteiro de Tibães, caso suas

³²⁹ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 29.

³³⁰ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 43.

³³¹ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 45.

letras silenciem abruptamente, pedindo ao Senhor Salvador Jesus Cristo favores especiais por sua alma desassossegada. Em vez de uma hipotética religiosidade, o final dessa carta revela o lado mais característico do herói pícaro, assinalado pela malandragem e manobras para a obtenção de favores que lhe assegurem alguma vantagem. Observa-se que, mesmo após a morte, Jerônimo procura tirar proveito da situação para obter algum privilégio junto ao Salvador Jesus Cristo. E faz tudo isso através da manipulação da palavra para mover terceiros em prol de si mesmo.

No entanto, há uma mudança radical de atitude, temperamento e visão do colonizado, expressa em uma das cartas. Ela assinala o desejo de Jerônimo em semear a terra, e define essa idéia como “Laços de família” que, aqui, vai cultivando e, devagar, cresce enquanto se desata o laço com a Europa. Vencidos os momentos iniciais de difícil acomodação, a carta indica um período de grande fertilidade e superação de obstáculos: “colhe cada um segundo semeia e meus fantasmas são idos, é o tempo das frutas, a vida passada a limpo”.³³²

Jerônimo parece trilhar um novo caminho, aberto depois de ter ultrapassado uma linha imaginária, mas divisória de um passado que deixou para trás, um mar morto, e para além dela brilha uma estrela solitária: “começo a conhecer-me [...] A espantosa realidade das coisas é a minha descoberta de todos os dias”.³³³

Há uma única preocupação a vencer que, contudo, não chega a incomodar o personagem, que é o casamento que lhe fere a pele do corpo e da alma. Porém, mesmo para esse mal, encontra consolo no tempo, que tudo ensina, que faz um “leão obedecer”. Esta passagem da carta é uma metáfora da conversão de Jerônimo em um homem conformado com sua sorte, ou seja, a transformação do torto em reto, direito, diferente, que ao fim da batalha, espera a vitória. Oito meses após, a sétima missiva ratifica a transformação de

³³² MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 46.

³³³ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 58.

Jerônimo esboçada nas duas cartas anteriores, ampliando sua nova condição com descrições comparativas entre o passado e o presente.

Há uma carta que anuncia uma mudança de todos os sentidos, principalmente do olhar que agora se dirige para o interior e indica a integração ao espaço que ocupa, como se nativo fosse dessa terra e sempre nela estivera: “aqui, si, estão meus ares e aqui, si, está meu chão”³³⁴. Algo misterioso, que nem mesmo o personagem consegue identificar, provocou a transformação: “algo, enfim, inaudito e prodigioso, fez-me as costas voltar para essa lisboada toda aí, de falsa gente, que falso sorri e falso anda”³³⁵.

De costas voltadas para o mar e os olhos para os matos, Jerônimo passa a interagir, também, com o seu próprio interior para avaliar significados e posturas que assumem uma nova feição. Como consequência, a comunicação com Portugal vai rareando, aumentando o espaço entre uma missiva e outra. Neste momento, há um corte de ligação com o passado, com o país de origem, até então considerado uma matriz cultural que passa a fazer parte de um lugar distante: “hoje, não diviso nem Lisboa, nem os e as lisboetas, que tudo se esfuma ou já de todo se esfumou”³³⁶.

Ao voltar as costas para o mar, Jerônimo se desliga de Portugal, interrompendo o elo de ligação com sua amante que não compara às “esposas cristãs da antiguidade, que meses e anos deixavam-se a fiar lãs”,³³⁷ a esperar o retorno do marido. Jerônimo não esperaria essa atitude, embora tal idéia lhe tenha provocado um sorriso, pois não era Augusta de tecer fios, mas sim acostumada aos saraus dos salões lisboetas. Por isso, propõe o missivista espancar as teias e poeiras da memória, que é como denomina o seu passado.

Uma das últimas cartas volta a se ocupar da descrição de mais um embate entre

³³⁴ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 58.

³³⁵ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 58.

³³⁶ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 58.

³³⁷ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 59.

portugueses e índios, no qual o inimigo abateu um grande número de brancos, em número muito superior à quantidade de índios caídos. Dom Jerônimo escapa com vida por ter se posicionado estrategicamente fora da roda do conflito. Manteve essa posição por sustentar diversa opinião dos seus companheiros de não querer mais guerrear com os contrários, preferindo combater em outra frente e utilizando outra arma que não o arcabuz.

Na missiva mencionada se repete ainda o que afirmara na anterior sobre sua mudança em relação à nova terra e a Portugal:

Já me pus de costas para o mato e de frente para o mar, com o que se me desdobrava os olhos a esp'rança de retornar ao meu e vosso Portugal. Hoje, esta a verdade: ponho-me de costas para o mar e à frente diviso o sertão, de cujo seio anônimas vozes me chamam.³³⁸

Uma outra carta, situada bem próxima da metade do romance, encontra Jerônimo cativo da nação tabajara. Naturalmente, a saudade de Portugal e das amantes retorna com ímpeto, levando o personagem ao estágio inicial de ódio aos índios, após um período de harmonia interior. Jerônimo não deixa de manifestar com palavras críticas seu desprezo pela prática indígena de aprisionar o inimigo. Descreve as feições físicas das índias, parodiando a carta de Pero Vaz de Caminha:

As raparigas são grandemente feas, e suas vergonhas glabras [...] em face à glabreza delas o apetite se me não dispõe [...] Glabras, Senhora minha!, mas parecendo dorso de peixes de rios, que lisíssimos são e até porque desprendem, elas, eles, justo fartum a peixe³³⁹.

Nesta ocasião, apenas menciona, sem nenhum detalhe de local e data, uma luta em que teve um dos olhos vazado por flecha certa, lançada por um índio guerreiro. Sendo

³³⁸ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 101.

³³⁹ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 129.

esta a má notícia, anuncia a boa nova que lesado não fora no invejado cetro. No entanto, o ferimento no olho teve grave conseqüência, beirando o torto à morte.

Vivendo nos matos, deixou o litoral para trás, estando aí a memória de toda a vida, exceto sua correspondente. A narrativa, lembrando o texto de Guimarães Rosa, descreve o restante de sua memória como nonadas, gravetos, restos, sobras, lixo, fragmentos sem utilidade a não ser para lançar ao mar.

Essa carta traz a notícia da antropofagia praticada pelo gentio, na qual costuma cevar o prisioneiro para, depois de muito cozimento, saboreá-lo. Na ocasião dessa prática, Jerônimo pratica o ato heróico de retirar da panela um patricio que, no entanto, falece. Aos gritos, desabafando tudo o que estava reprimido contra os índios que recuaram assustados diante de tamanha fúria, Jerônimo prepara a cova para os funerais do amigo português.

A décima primeira carta é a mais breve de todas, apenas nove linhas, cujo conteúdo se reporta à memória perdida, tênues lembranças que se evaporam ao calor dos trópicos: “Lisboa? Que isto é, que nem me lembro? El-rei? Que sentido tem tal palavra?”³⁴⁰ Estes elementos do mundo europeu já não fazem sentido para quem tem como ruas os caminhos labirínticos na espessa floresta, as calçadas como chão bruto, as casas frágeis, derrubadas pelo vento, e o copado das árvores como abrigo da chuva.

Há, porém, uma novidade: a intromissão do outro narrador da estória, como se estivesse relatando as palavras de Jerônimo. Não há nenhum comentário, ou censura relativa à atitude do personagem, apenas limitou-se a aparecer no final da carta, para mencionar o nome de Jerônimo em discurso indireto. A carta, por outro lado, não chega ao seu final, interrompida talvez pelo intruso narrador.

A última carta retoma as primeiras palavras da penúltima. Porém, o conteúdo desta difere radicalmente da anterior e se reporta à tristeza de haver perdido os melhores amigos

³⁴⁰ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 183.

que morreram no caldeirão indígena. Outro assunto da carta assinala a única opção de Jerônimo para escapar do cozimento: casar-se com a filha do chefe tabajara, Muira Ubi, cujo nome não menciona, mas se esmera em descrever os traços da jovem princesa: “a bugia é fea, bronca e glabra, a mais um homem se assemelha, etc”.³⁴¹ Aqui, mais uma vez, ocorre a inversão do que está na “Carta de Caminha”, no trecho dedicado à descrição da figura feminina:

E uma daquelas moças era toda tingida (...) e era tão bem feita, e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhes tais feições envergonhara, por não terem as suas como ela.³⁴²

O alvo é o discurso comum em Lisboa a respeito da beleza exótica das índias brasileiras, que Jerônimo, de forma tão rasteira, desmonta com imagens grotescas e chulas. E assim continua com palavras e expressões depreciativas dirigidas a tudo e a todos, assumindo uma posição peculiar de desmontar imagens solidificadas.

A voz, que se contrapõe ao discurso de Jerônimo de Albuquerque, ao longo do romance, desfere um ataque frontal que busca eliminar o elevado e mostrar o baixo, ou a queda do adversário em um jogo de desfazer as imagens das cartas de Jerônimo. É também a denúncia de um jogo discursivo que visa a escamotear o verdadeiro sentido da presença de portugueses em terras a colonizar. Desse modo, essa voz realiza um desnudamento das atitudes do outro, trazendo também um outro sentido para as atitudes antropofágicas realizadas pelos índios. O contraste estabelecido entre as vozes desfaz o relato da conquista. Este narrador demonstra, em sua narrativa, os bastidores dos acontecimentos, as segundas intenções presentes na fala de Jerônimo, armando-se sempre um confronto, desmascarando como um olho que tudo vê e sabe.

³⁴¹ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 184.

³⁴² CAMINHA. *Carta a El-Rei D. Manuel*, (Cf. 100 discursos históricos brasileiros, p. 38).

Isso acontece desde o início do romance, com o que se dá a entender que Jerônimo desconhece as causas do seu desterro, atribuindo, galhofeiramente, a causa de seu deslocamento ao autor do relato. O relator da narrativa inicial, onisciente, no entanto, conhece a causa do exílio e trata logo de denunciá-lo, ironizando: “matérias galantes tê-lo-ão metido em estreito aperto por senhores grandes do reino”.³⁴³

As mencionadas matérias galantes se referem às aventuras licenciosas entre Jerônimo e uma dama da alta sociedade portuguesa de quem, no entanto, prefere não revelar o nome. Caso contrário, sendo descoberto o casal, além de comprometer a amante, dificultaria sobremaneira sua fuga. Para realizar tal empresa, Jerônimo precisou de favores de um anjo tutelar que mantinha estreita relação de amizade com pessoas da nobreza que lhe permitiram, por meio de decreto expedido por El-Rei, embarcar na escuna para o outro lado do oceano.

A descrição da viagem de Jerônimo aponta já para um deslocamento da retórica da conquista que diz respeito ao caráter dos homens que foram enviados para o Brasil, com a missão de expandir o império luso. Degredados, os conquistadores eram condenados que, conforme já indicou o relato de Jerônimo, para cá vieram a fim de cumprir pena por seus crimes. Mesmo os que sustentavam títulos de nobreza, como D. Jerônimo, neto de el-rei D. Affonso de Albuquerque, eram indivíduos desprezíveis na escuna.

O narrador apresenta sempre a história não narrada de D. Jerônimo, na qual o português se apresenta como vencedor de todos os conflitos travados com os índios, eventos que o colocam sempre num lugar de prestígio entre seus comandados. Na narrativa doada pela voz oposta a de Jerônimo se dá o desnudamento do herói, a queda desvelada com ironia em que ocorrem imagens, também, satíricas, denunciando um ser pusilânime,

³⁴³ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 9.

insignificante para o projeto português de construção do império luso, tal como se dá na cena seguinte em que Jerônimo é exonerado de seu cargo de capitão:

Não estava a cair-lhe bem a exoneração de comando de Jerônimo; de deliberação tal não havia par, que instam os sargentos por tornarem-se capitães; e nunca determinar-se um capitão a descer a sargento ou anspeçada. A decisão, sendo inédita, causava riso geral e abalava a respeitabilidade da jornada em progresso.³⁴⁴

Outro personagem, que se enquadra na mesma linha social, é o comandante do galeão, D. Duarte Coelho, e futuro governador da capitania de Pernambuco. O narrador do romance não poupa os atos ensandecidos de um comandante que ordena um ataque aos índios, culminando tal ataque em uma verdadeira chacina com derrotas de ambas as partes.

Entretanto, mesmo desequilibrado mentalmente, Duarte Coelho desfruta de prestígio junto ao seu pugilo, pois domina como ninguém o vocabulário de guerra, utilizando as palavras como principal recurso de incentivo junto aos seus comandados. Assim, o discurso, que relata a suposta conquista, tem como suporte o extermínio do outro, a fim de abrir espaço para a implantação do império luso. O narrador assim sintetiza essa retórica proferida pelo capitão-mor, Duarte Coelho:

- Não perde a cainçalha por esperar!
- Esgotaremos até o derradeiro cartucho!
- Índio de pé nenhum ficará!
- A honra da pátria o reclama!
- Deitaremos os brutos a correr!
- A carnificina será implacável!³⁴⁵

³⁴⁴ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 60.

³⁴⁵ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 53.

A este chamamento, batizado pelo narrador de a lei do fogo, a lei do arcabuz”, insuflava a todos, “o que a todos infundia sobejas razões de atirarem-se à guerra a peito aberto”.³⁴⁶ A superioridade lusa é marcante em relação ao armamento, por isso se torna necessário mostrar aos nativos a força do império, provada já em outras ocasiões e em outros lugares, onde houve o domínio português.

Os índios, no entanto, resistem à altura contra o ataque português, insubordinando-se ao domínio do recém-chegado. Resistir era uma questão de sobrevivência e lutar era uma questão de preservar uma ordem que se fincara há séculos: “pronta e feroz fora a resposta a um ato insano, a insânia punindo a insânia, o sangue punindo o sangue, os irmãos do supliciado castigando o seu algoz”.³⁴⁷

A insubmissão indígena provoca ânsias de vingança e destruição entre os lusos a ponto de se valerem das conquistas anteriores para garantir a tradição histórica a todo o custo. Para isso, se torna necessário reforçar o discurso da conquista que mexe com o espírito aventureiro, pois o português acreditava ter “nascido com a estrela dos predestinados à testa, no nascimento sinalado de que ao mundo viera para conquistador de povos e semeador de cidades”.³⁴⁸ Entre os símbolos dessas conquistas, além do arcabuz que representa, também, o domínio de uma ciência, se incluem as botas polidas que luzem autoridade e imposição de princípios, assim como castigam o chão, despertando o temor ou infundindo inibição, pois quem pisa grosso mais grosso fala.

No momento em que encontra Jerônimo cativo da tribo tabajara, o desvelamento do discurso da conquista aparece de maneira mais acirrada. Na aldeia indígena, Jerônimo encontra um patrício, Vasco Guedes, em igual condição. Este, porém, está próximo do seu fim após o período que passou sendo alimentado pelos indígenas para adquirir a forma

³⁴⁶ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 52.

³⁴⁷ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 52.

³⁴⁸ MARANHÃO. *O tetraneto Del-Rei*, p. 61.

física desejada pelo seu dominador. A intenção indígena era praticar a antropofagia com Vasco Guedes.

A denúncia estampada no primeiro relato leva o leitor a refletir sobre muitas questões presentes nas atitudes do aventureiro português. Dentre essas questões, está a relação entre o antropofagismo indígena e a ambição do europeu. Ao gesto antropofágico, corresponde, em sentido inverso, o projeto do colonizador que atravessou o mar com o intuito de enriquecer, conforme ficou demonstrado na seção anterior: o centro que se deslocou para fazer da sua conquista o mundo subjogado se vê agora transformado no elemento principal que alimenta essa periferia. No mundo novo, no qual pensavam os europeus encontrar o paraíso, tomou lugar uma superfície que se mostra inóspita, infernal e antropofágica. Desse modo, o centro que queria dividir o mundo em dois, gerando um domínio, se encontra às voltas com o múltiplo e desconhecido mundo que lhe devolve o gesto devorador: o lugar do exílio e de expansão do império se transmuda de uma hora para outra em um não-lugar, onde não se identifica a natureza tão comum às narrativas de viajantes, nas quais o índio era mais uma figura exótica para ser consumida pela cultura européia.

Ato inverso praticou o índio com relação aos prisioneiros portugueses da tribo tabajara, como o padre que celebrou a cerimônia de conversão da índia à religião cristã. Após a celebração, o jesuíta foi devorado pelos convidados dos noivos por ordem do chefe tabajara que se inquietou com o latim rezado pelo padre durante o batizado.³⁴⁹ Este ato representa a devoração de duas línguas embutidas em um só elemento. Comer o padre significou digerir o latim e o português como línguas oficiais do branco, transformando-as em um elemento apropriado.

³⁴⁹ MARANHÃO, *O tetraneto Del-Rei*, p. 245.

Este ato, entretanto, não significou corroer ou destruir o devorado, mas digerir, alimentar-se, antropofagicamente, no sentido empregado por Oswald de Andrade em seu Manifesto antropofágico, “comemos (...) porque somos fortes e vingativos como o jabuti (...) contra as sublimações antagônicas”.³⁵⁰ Ingerir a cultura branca e permanecer índio, substituir o gentio, emplumado e dócil das gravuras românticas, pelo homem tropicalizado, parece ser a questão levantada por Oswald: “tupy or not tupy, that is the question”.³⁵¹

No romance, esta questão aponta para uma troca à qual a arrogância do homem europeu não estava habituado. Pode-se considerar que o canibalismo se deu sobre o homem e a cultura, a língua do branco, correspondendo este gesto à prática dos jesuítas de sintetizar as várias línguas indígenas em uma língua geral, o tupi, que passou a ser sistematizado em uma gramática. Tal trabalho fazia parte dos planos de dominação do centro. No entanto, pelo menos momentaneamente, esse plano fracassa simbolizado pelo ato antropofágico praticado pelos índios tabajaras com um representante da lei e da fé portuguesa.

Comer a língua do branco era também um ato de recriar e reinventar um mundo, para nele viver uma relação amorosa. Apaixonada por Jerônimo, Muira-Ubi quebra as leis tabajaras para realizar sua união com o branco. Para isso, precisava aprender a língua do civilizado para ter direito ao casamento cristão, pois casada já estava segundo o cerimonial indígena. Assim, a filha do cacique Arco-Verde se esforça no aprendizado:

O corpo foi explorado e nomeado à exaustão; números; causas e efeitos; formas; sensações; afeições; e devagar uma palavra foi sendo a outra cosida, armando-se a surpresa de uma frase (...) que tudo, tudo, sem uma palavra escapar, memorizava, à cabeça recolhendo palavras como frutos a um cesto.³⁵²

³⁵⁰ ANDRADE. Manifesto antropofágico (Cf. TELES. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, p. 355).

³⁵¹ ANDRADE. Manifesto antropofágico (Cf. TELES. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, p. 353).

³⁵² MARANHÃO. *O tetraneto del-Rei*, p. 136.

Observa-se que, na apropriação indígena da língua do outro, ocorre um processo diferente daquele realizado pelos jesuítas. Muira-Ubi recolhe as palavras em português saboreando-as como frutos colhidos, os quais, após a digestão, sugerem terem lançadas as sementes no solo para a fertilização e multiplicação. Do mesmo modo também se percebe a urdidura de palavras que ao se juntarem, terão suas linhas aumentadas, formando um grande corpo com outros corpos.

Ao fim do romance, a união das raças e o convívio, aparentemente pacífico das diferenças, estão simbolizados no casamento entre Jerônimo de Albuquerque e Muira-Ubi. Esta união se apresenta não só como resultado da força do destino, ou seja, era inevitável, em função das circunstâncias, mas também como solução histórica de um conflito que se estenderia por um tempo impensável. Desta maneira, a ironia está expressa não só no casamento entre o branco e a índia, entre povos, inicialmente, inimigos, mas também no conflito discursivo simbolizado na voz dos narradores. Sendo assim, ela resulta de um conjunto de questões, encenadas na narrativa, de encontro e de tensão entre duas culturas diferentes, nas vozes discordantes que relatam a experiência que se dá, por um lado, como aventura e, por outro, como desventura. A união entre a índia e o português se delinea como a semente que proliferará mais tarde e originará a mistura dos povos, mas também há uma crítica a essa união que se deu muito mais pela força das circunstâncias do que pela vontade das partes.

O ato devorador se dimensiona em todas as direções. Onde existe um índio, existe a tradição local pronta a produzir não só diferenças, mas também acréscimos, embora, como ficou demonstrado em vários embates entre brancos e índios, nem sempre com vantagens para o povo indígena. Assim como, no romance, se dá a conversão de Muira-Ubi para a religião católica, por vontade e força de seu marido Jerônimo de Albuquerque,

também se dá a conversão de Jerônimo que, para sobreviver, adere à cultura local por meio do casamento com a filha do cacique Arco-Verde. Há um ato devorador, também, do civilizado em relação ao índio.

Aqui a questão se encaminha para o gesto do desnudamento. Desde que se tornara prisioneiro, Jerônimo se encontra desprovido de roupas, *em pelica*, portando-se tal como se índio fosse. A razão para o desnudamento dos portugueses cativos, embora isso não esteja claro no romance, supõe-se, está no fato de melhor avaliar o corpo no momento de praticar a antropofagia. No entanto, simbolicamente, também, se pode pensar no desnudamento da cultura de origem, trazida do berço, já que a filha de Arco Verde depõe suas indumentárias para poder se vestir como uma dama européia. Assim como houve uma transformação profunda de Jerônimo, o mesmo ocorreu com a índia.

Abrir-se à cultura do outro a fim de com ela formar uma nova, sobre uma nova superfície, foi um processo que teve como consequência a perda da pureza e da inocência do gentio, e a renúncia de pertencer a um centro gerador de cultura e princípios, por parte do europeu. No romance, a união do europeu e da índia indica o nascimento de uma cultura misturada representada pelos filhos gerados dessa união. Como resultado desse fato, houve uma inevitável europeização da cultura brasileira, mas também se deu um processo de reinvenção da cultura européia no novo meio

A desconstrução da história relatada pelo conquistador, portanto, aparece, no romance de Haroldo Maranhão, de modo a nos fazer refletir sobre o discurso do opressor e sobre o resultado de um processo de hibridização, em que elementos de duas ou mais culturas, no instante do contato, repensam seus princípios, seus métodos e meios de sobrevivência, no período de colonização do Brasil.

Em *O tetraneto Del-Rei*, há uma interessante proposta de repensar nossa formação cultural e os primórdios de nossa história que se dá no desconcerto de um discurso que

pretende ser o da conquista, mas também na presença constante da palavra de outros escritos que insinuam uma nova cosmovisão, o início de um mundo que está nascendo do encontro, do hibridismo étnico e de linguagens atravessadas pela ironia.

CONCLUSÃO

Com a reflexão fundamentada na noção de teia e memória, procurei dar prioridade aos aspectos que se apresentam na produção textual de Haroldo Maranhão, entrelaçados ou em rede. Essa produção é constituída pelos elementos mais diversos que proporcionam a tensão entre o ficcional e o não-ficcional, tal como ocorre nos textos abordados, *Querido Ivan* e *Senhoras e senhores*, em que a memória se desenvolve pelo entrelaçamento entre certos aspectos biográficos e ficcionais.

Para isso, segui a trajetória do escritor que em cartas mostrou seu desejo de aliviar a dor do irmão e sua própria angústia causada pela perda, pela separação e pela constatação do fim de um tempo passado que só resiste nos textos memorialistas. Com isso, também procurei revelar o perfil literário de um escritor que se faz a partir de suas próprias experiências, uma das facetas de Haroldo Maranhão.

Em *Querido Ivan*, as várias representações da família, da infância e das lembranças de casos acontecidos ao irmão, retratadas de vários modos, evidenciaram lugares de segurança e prazer revelados em ambientes de festa, brincadeira e confraternização, e a aproximação do fim desse tempo e seu próprio declínio com a morte de Ivan que se dá, simultaneamente, com o término de um período da história da família que representou a ruína do jornal *Folha do Norte* e, conseqüentemente, na queda do lar.

O desejo de um registro diário da memória, revelado nas cartas a Ivan, se mostrou, também, nos fragmentos publicados em *Senhoras e senhores* que conjuga a escrita e o exercício diário. Com isso, o livro assume o estatuto de um apontamento, um caderno de notas de estórias que não podem ser desprezadas, daí a necessidade de seu registro. A busca do aperfeiçoamento, que se pode adquirir por meio de um obstinado trabalho diário, com os instrumentos materiais da arte de escrever, evidencia um autor que vai ao encontro

de seu próprio ritmo, a fim de criar um à-vontade que lhe proporcione maior rapidez. A posse dessa qualidade permitirá, então, adquirir um domínio sobre seu trabalho que lhe assegurará a plenitude e o prazer da criação. Nesse sentido, é válido assinalar que *Senhoras e senhores* constituem *Hypomnemata*, um caderno mantido pelo escritor com o fim de melhorar sua produção literária, por meio de uma atividade contínua.

Realizar também o jogo textual com os gêneros literários e revertê-los a favor de uma maior liberdade de criação está na base desse livro em que se encontram uma multiplicidade autoral e uma insatisfação com o cânone que estabelece determinadas regras para os escritos. Haroldo Maranhão subverte conceitos, o que resulta em um jogo que possibilita ao autor uma liberdade em relação aos gêneros narrativos e memorialísticos.

A diversidade de vozes, que aparece em *Senhoras e senhores*, deriva do uso de paratextos, de estratégias de enunciação, tornando complexo o jogo narrativo, incluindo a questão da autoria. Várias vozes assumem a autoria, criando dissimulações de instâncias narrativas sustentadas por elementos que lhes dão respaldo. Colocadas de modo sucessivo na perigrafia do livro, as vozes desejam para si a autoria. A consequência das dissimulações de propriedade do discurso expressa a impossibilidade de se definir uma voz absoluta, um lugar de onde parte o texto, que se mostra versátil, fluido e dinâmico. O autor compartilha sua voz com outras instâncias narrativas no texto por meio dos paratextos.

Dando continuidade à explicitação do jogo textual e ficcional em Haroldo Maranhão, evidenciei que, em *Memorial do fim*, o autor dialoga com os romances de Machado de Assis. O romance de Haroldo Maranhão foi escrito com fragmentos da obra do autor evocado, num jogo de montar e de encaixar peças que se armam à maneira de um *puzzle*. O processo de apropriação de textos do autor de *Dom Casmurro*, no entanto, efetuou-lhes um redimensionamento, dando-lhes uma nova roupagem, que, no texto de Haroldo Maranhão, assume o sentido de paródia moderna. Os textos do passado não foram

retomados para serem criticados ou ridicularizados, mas para serem reconvertidos, transcontextualizados, no dizer de Linda Hutcheon. A transformação, a que eles foram submetidos no novo contexto literário, leva-os a outros espaços que lhes dão um sentido diferente do passado.

Os métodos de criação de Haroldo Maranhão, demonstrados em romances como *Memorial do fim* e *O tetraneto Del-Rei*, decorrem desdobramentos de leituras de textos que são recriados, revertidos ou invertidos que encaixam estórias e nomes, dando a entender que não há uma estabilidade e, sim, o caráter provisório e instável do discurso.

O *Memorial do fim* elucida a natureza móvel da palavra que está em constante vir-a-ser, que possui um aspecto inconstante, tocável e que pode ser reformulada, invertida ou destruída. Outrossim, aponta para a natureza de uma literatura que se pauta pela liberdade do escritor de aproveitar o que lhe convém para a sua criação, ultrapassando normas ou regras prescritas. O signo literário em Haroldo Maranhão se realiza num movimento que lhe permite circular livremente entre um e outro ponto, mudando seu perfil de acordo com o ambiente que ocupa, revestindo a palavra com uma natureza *transfigurante* na medida em que, sendo uma citação de textos anteriores, engendra uma nova configuração da obra citada, ocorrendo de forma real e relacionando o trabalho de Haroldo Maranhão com o de outros autores.

Desse modo, o *Memorial do fim* elimina hierarquias e libera os atos do controle rígido de comportamentos e identidades fixas, possibilitando ao escritor uma liberdade de criação de onde podemos dizer que a relação entre Machado e Maranhão ocorreu de maneira livre e aberta, permitindo acontecer um diálogo entre iguais. Sendo a liberdade uma das marcas da paródia, o texto de Haroldo Maranhão invade e é invadido por Machado de Assis, apagando sensivelmente a divisão que pudesse existir entre as duas instâncias narrativas. Com isso, o diálogo se dá entre eles “sans la rampe et sans la

séparation en acteur et spectateur”.³⁵³ Embora não apresente cenas festivas ou que se aproximem das comemorações carnavalescas, a junção de palavras ocorre de forma intensamente lúdica: é um jogo de palavras e de linguagens que se interpenetram e nesse jogo redimensionam-se para constituir um hipertexto.

No terceiro capítulo, ao abordar o romance *O tetraneto Del-Rei*, demonstrei que ele se constrói com base na palavra literária e popular do século XVI, tendo como recurso o léxico e a sintaxe, que são manipulados de maneira a fornecer uma imitação da linguagem desse período. Isso se deu graças a um trabalho de pesquisa do escritor que buscou as expressões, a forma popular e a erudita, a forma oral e a escrita de uma fase da vida literária e da História da colonização do Brasil. Como resultado, se deu um sofisticado sistema lingüístico, ao mesmo tempo, um perfil de nossa linguagem e uma crítica irônica, levando uma inversão desse período de nossa formação histórica.

A complexidade textual de *O tetraneto Del-Rei* favoreceu uma abertura para a tradição literária do Brasil e de Portugal, no sentido em que permitiu a construção de um texto híbrido, em diálogo com outros textos que, entretanto, ocorreu de forma irônica em relação à nossa História, aspecto que transparece no confronto de vozes. A partir desse embate, procurei demonstrar que a ironia se faz no conjunto do romance.

Para atingir esse objetivo, entretanto, realizei uma reflexão sobre o pastiche, a paródia, a sátira e a ironia a partir da discussão de ensaístas e estudiosos do assunto. A intenção foi estabelecer uma diferença entre essas categorias, a fim de evitar as dificuldades que os termos contêm em si e com isso impedir um possível equívoco em relação à abordagem do romance. Assim, *O tetraneto Del-Rei* foi analisado como “paródia moderna”, segundo a concepção utilizada por Linda Hutcheon. Essa idéia não condiz com a intenção de destruir, como ocorre com a paródia clássica, mas se dá como um relato

³⁵³ BAKHTIN. *La poétique de Dostoïevski*, p. 169-170.

paralelo, uma versão “pied de nez” em relação à tradição. Uma outra vantagem da noção de “paródia moderna” diz respeito à ironia; pois, conforme demonstrei na exposição dos estudos de Nancy Maria Mendes, de Lélia Parreira Duarte e de Linda Hutcheon, a paródia pode se utilizar da ironia, a fim de provocar a inversão dos textos evocados.

A escrita de Haroldo Maranhão se constrói pelo dialogismo que mistura linguagens, gêneros, discursos, levando ao apagamento de fronteiras entre culturas e tempos. A profusão de vozes, que tem como paradigma escritores do nosso passado colonial e escritores contemporâneos, ocorre por meio de um movimento que apresenta a literatura do passado em uma nova construção. Esse movimento, ainda que dessacralizador e questionador de modelos, por meio da paródia, não tem a finalidade de destruir a tradição, realizando-se como repetição com diferença em relação aos escritos do passado, haja vista o exemplo de *Memorial do fim*. Há, porém, implicitamente, uma crítica à forma como a história oficial é transmitida, e daí a utilização da ironia e, por vezes, da sátira.

Haroldo Maranhão, ratificando sua condição de escritor canibal, vocação proclamada pelos modernistas, digere antropofagicamente a História do Brasil colonial e a reescreve, apresentando sua versão. Nesse sentido, escreve a partir de/para um país nascido da multiplicidade, do encontro e desencontro de culturas, da presença de elementos diferentes. O tabajara Haroldo Maranhão, versado nas letras impressas, consumiu com voracidade textos do passado e os tornou elementos de sua ficção, por meio de citações e fragmentos intertextuais, fazendo de sua obra uma sugestão de leitura, uma trilha a percorrer.

Um desses percursos diz respeito à proposta da retomada do nosso passado pela literatura, em paralelo com a poesia *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, com *Macunaíma*, de Mário de Andrade e com *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Haroldo Maranhão se aproxima desses e de outros autores com quem forma uma constelação que

reescreve a nossa história, trilhando um caminho que perpassa por duas vias – da homenagem e da ironia – e transpõe tempos, para improváveis encontros históricos, porém fecundos, tal como se deu o encontro de textos literários que geraram textos mesclados, como se deu o encontro de Jerônimo com Muira-Ubi, célula do povo mestiço.

Ainda com relação ao aspecto lingüístico do romance *O tetraneto Del-Rei*, vale dizer que resta, também, um estudo mais detalhado que permita visualizar melhor, em termos comparativos, a linguagem literária daquele período e do nosso. É preciso, também, esclarecer o trabalho de pesquisa “arqueológica” realizado por Haroldo Maranhão para encontrar os elementos e as fontes onde foi buscar essa linguagem literária, pois, ao longo do romance, há indícios de estilos e aproximações de autores importantes da literatura luso-brasileira, não explorados por mim. Com relação aos nomes dados e alguns aspectos históricos que serviram de pano de fundo ao romance, tudo leva a crer que o escritor os encontrou em documentos autênticos pesquisados na Biblioteca Nacional, local onde passava um período do dia, no momento em que escrevia o romance, conforme suas palavras em uma de suas entrevistas.

Em relação ao *Memorial do fim*, resta um estudo mais específico que busque o esclarecimento dos aproveitamentos de Machado de Assis em Haroldo Maranhão, uma vez que, no *post-scriptum*, o autor que diz prestar uma homenagem e, portanto, se coloca como um *pastichador*, desconcerta o leitor com pistas falsas sobre seus empréstimos. O que o autor indica como trechos apropriados dos principais romances de Machado de Assis, na verdade, não corresponde a estes, caracterizando-se como uma pilhéria, um chiste, que remete o leitor a uma outra abordagem em relação à construção do autor.

Algumas coincidências com o autor de *Quincas Borba* marcaram a morte de Haroldo Maranhão: O *Memorial do fim*, a morte de Machado de Assis, uma ficção

biográfica, é o seu último romance publicado, tempos após a perda de sua esposa, o que faz aproximar esses dados com a publicação de *Memorial de Aires*.

Com a morte de Haroldo Maranhão, em julho de 2004, seus volumes não publicados, provavelmente, permanecerão inéditos. Segundo estimativa do próprio escritor, fornecida em entrevista, são mais de dez mil páginas entre diários, romances, novelas e contos de um escritor que não se cansava de exercitar a palavra e de um leitor que se comprazia em reler os clássicos. Volumes e volumes registrados em papel almaço, devidamente pautado, guardados em gavetas ou nos arquivos do seu computador. Com a sua morte, o silêncio, enfim, se impôs ao polêmico jornalista da *Folha do Norte*, ao romancista e contista, ao machadiano da praia de Botafogo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DE HAROLDO MARANHÃO

MARANHÃO, Haroldo. *A estranha xícara*. Rio de Janeiro: SAGA, 1968.

MARANHÃO, Haroldo. *Chapéu de três bicos*. Rio de Janeiro: Estrela, 1975.

MARANHÃO, Haroldo. *Vôo de galinha*. Belém: Grafisa, 1978.

MARANHÃO, Haroldo. *A morte de Haroldo Maranhão*. São Paulo: GPM, 1981.

MARANHÃO, Haroldo. *As peles frias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, Brasília: INL, 1983.

MARANHÃO, Haroldo. *O tetraneto Del-Rei: o torto, suas idas e venidas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

MARANHÃO, Haroldo. *Flauta de bambu*. Rio de Janeiro: Edição Mobral, 1983.

MARANHÃO, Haroldo. *A porta mágica*. Coimbra: Vértice, 1983.

MARANHÃO, Haroldo. *Os anões*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

MARANHÃO, Haroldo. *Dicionarinho maluco*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MARANHÃO, Haroldo. *O começo da cuca*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

MARANHÃO, Haroldo. *Jogos infantis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

MARANHÃO, Haroldo. *Quem roubou o bisão*. São Paulo: Quinteto Editorial, 1986.

MARANHÃO, Haroldo. *A árvore é uma vaca*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1986.

MARANHÃO, Haroldo. *Rio de raivas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MARANHÃO, Haroldo. *Cabelos no coração*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1990.

MARANHÃO, Haroldo. *Memorial do fim, a morte de Machado de Assis*. São Paulo: Marco Zero, 1991.

MARANHÃO, Haroldo. *Miguel, Miguel*. Belém: CEJUP, 1992.

MARANHÃO, Haroldo. *Senhoras e senhores*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

MARANHÃO, Haroldo. *Querido Ivan*. Belém: Jornal Pessoal, 1998.

MARANHÃO, Haroldo. *Dicionário de futebol*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BIBLIOGRAFIA SOBRE HAROLDO MARANHÃO

ALVES, Sérgio Afonso Gonçalves. *Entre a literatura e a história: Cabelos no coração*. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2001 (Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura).

FIGUEIREDO, Maria do Carmo. Descobrir e encobrir: a vocação do memorial. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, 1 sem. 2000.

LIMA, Rogério da Silva. *A desmemorização do signo. Um estudo sobre a estruturação da lógica ficcional na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ, 1995. (Dissertação, Mestrado em Letras).

MARIA, Luzia de. Haroldo Maranhão praver. *A Província do Pará*, Belém, 10 e 11 out. 1993.

MENDES, Oscar. Um romance picaresco. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 nov. 1982.

NUNES, Benedito. Ironia tropical. *Veja*, 1 dez. 1982.

NUNES, Benedito. Haroldo Maranhão: O tetraneto Del-Rei. *Colóquio Letras*, Lisboa, jan. n. 77, 1984.

PINTO, Elias Ribeiro. O Pará não morreu. Viva o Acará! *A Província do Pará*, Belém, 23 e 24 set. 1990.

PINTO, Elias Ribeiro. O Bruxo da Praia do Flamengo. *A Província do Pará*, Belém, 8 set. 1991.

TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro. *Ecos da memória. Machado de Assis em Haroldo Maranhão*. São Paulo: Annablume, 1998. 129 p.

WEINHARDT, Marilene. Quando a história vira ficção. In: ANTELO, Raul; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; ANDRADE, Ana Luiza; ALMEIDA, Tereza Virgínia de (Orgs.). *Declínio da arte / Ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC e Letras Contemporâneas, 1998.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARROJO, Rosemary (org.). *O signo desconstruído*. 2 ed. Campinas: Pontes, 2003.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado. A poética da destruição de Júlio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.13-80: O projeto: a verdade da invenção.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Fragmentos sobre a crônica, p. 51-66.

ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, v.1, 1992.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Machado de Assis. Obra completa*. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. v. 3, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2 ed. rev. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. 4. ed. Trad. Aurora Formoni Bernardini São Paulo: UNESP e HUCITEC, 1998.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1988.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Braziliense, 1988.

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1976.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. Cap. 2: Escritores e escreventes, p. 31-39.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Lea Novaes. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *SZ*. Trad. Léa Novaes. São Paulo: Nova Fronteira. 1992.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Oeuvres complètes. Paris : Seuil, v. II. 2002.
- BEAUJOUR, Michel. Autobiographie et autoportrait. *Poétique*, Paris: Seuil, n. 32, p. 442-457, nov. 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1998. (Obras escolhidas, v. 1)
- BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: *O local da cultura*. Trad. de Mírian Ávila *et alii*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – A palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2002.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 51-94: A angústia da influência.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia. 1980.
- BRUSS, Elizabeth W. L'autobiographie considérée comme acte littéraire. *Poétique*, Paris: Seuil, n. 17, p. 14-26, 1974.
- CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários. *Estudos históricos*, n. 21, 1998.

CHEVALIER, Jean, GERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2 edição. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 229-249: A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras. 1997.

DODILLE, Norbert. Biographie et autobiographie mêlées. *Poétique*, Paris: Seuil, n. 63, p. 325-340, set. 1985.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, revolução e literatura. *Ensaio de Semiótica*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras, v. 21-23, p. 92-113, 1989-1991.

DUARTE, Lélia Parreira. *Em busca do sentido (im)possível: a construção irônica de o bosque harmonioso de Augusto Abelaira*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1986. (Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa).

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes. 1983. Cap. 4: O pós-estruturalismo, p. 137-162.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art,

1989.

FOUCAULT, Michel. *Corps écrit*. Paris, n. 5, fév. 1983. p. 3-23: L'écriture de soi.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antonio Fernando Cascais. Vega: Passagens, 2002.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Trad. Antonio Fernando Cascais. Vega: Passagens, 2002.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

GAGNEBIN, Jean Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP; Campinas: UNICAMP, 1994.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa, ensaio de método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1982.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. de Margot S. Malnic. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). *O Brasil monárquico*. 2. Dispersão e Unidade. Rio de Janeiro, São Paulo: Difel, 1978. Cap. I: O Grão-Pará e o Maranhão, p. 71-172. (Col. História Geral da Civilização Brasileira).

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Modes et formes du narcissisme littéraire. Poétique*, Paris: Seuil, n.

29, p. 91-106, 1977.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo. História. Teoria. Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

HUYSSSEN, Andréas. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1996.

LEENHARDT, Jacques, PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Orgs.) *Discurso histórico, narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão e Irene Ferreira. 4 ed. São Paulo: UNICAMP, 1996.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. *Poétique*, Paris, n. 56, nov. 1983.

LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. (bis). *Poétique*, Paris: Seuil, n. 56, p. 416-434, nov. 1983.

LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. 13 ed. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

MARTINS, Max. *Não para consolar*. Belém: CEJUP, 1993.

MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 143-144, jan.-jun., 1997.

- MENDES, Nancy Maria. *Ironia, sátira, paródia e humor na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1980. (Dissertação, Mestrado em Literatura Brasileira).
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.
- MIRANDA, Wander Melo. A liberdade do pastiche. *34 letras*. Rio de Janeiro, v. 3, p. 172-177, 1989.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NASCENTE, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952.
- NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Outras margens. *Folha de São Paulo*. Mais! 03, dez. 1995.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 5 ed. Coimbra: Livraria Almedina. 1996.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: UNESP, 2000.
- ROLAND, Ana Maria. *Fronteiras da palavra, fronteiras da história*. Brasília: UNB, 1997.

- ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ROUANET, Sérgio Paulo, MAFFESOLI, Michel. *Moderno e pós-moderno*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.
- ROUSSET, Jean. Le journal intime, texte sans destinataire. *Poétique*, n. 56, p. 435-443, nov. 1983.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1995.
- SANTIAGO, Silviano (sup. geral). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SEIXAS, Jacy Alves. Percursos de memórias em terras de história. In: BRESCIANI, Stella, NIXARA, Márcia. *Memória e (res)sentimento, indagação sobre uma questão sensível*. São Paulo: UNICAMP, 2001.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.
- SOUZA, Eneida Maria. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos. 1973.
- TYNIA NOV, J. *Da evolução literária*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 105-118.
- TYNIA NOV, J. *Sobre la evolución literaria*. In: TODOROV, T. (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. 4. ed. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: UNB, 1998.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: USP, 1994. 306 p. 39-63: Cap. 1: O fardo da história; p. 97-116: Cap. 3: O texto histórico como artefato literário.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001.

ZILBERMAN, Regina et al. Minha teoria das edições humanas. Memórias póstumas de Brás Cubas e a poética de Machado de Assis. In: Regina Zilberman. *As pedras e o arco*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. Capítulo 1, p.17-117.