

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

THAÍS DO SOCORRO PEREIRA POMPEU SAUMA

**ANTROPOFAGIA HAROLDIANA: A REESCRITA COMO PROJETO  
LITERÁRIO**

BELÉM  
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

THAÍS DO SOCORRO PEREIRA POMPEU SAUMA

**ANTROPOFAGIA HAROLDIANA: A REESCRITA COMO PROJETO  
LITERÁRIO**

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientador:  
Profª Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal

BELÉM  
2018

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo  
com ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos  
pelo(a) autor(a)**

---

P436a Pereira Pompeu Sauma, Thais do Socorro.  
ANTROPOFAGIA HAROLDIANA: A REESCRITA COMO PROJETO LITERÁRIO / Thais  
do Socorro Pereira Pompeu Sauma. — 2018.  
223 f.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal  
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e  
Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

1. Antropofagia. 2. Haroldo Maranhão. 3. Ruptura. 4. Reescrita. 5. Legitimação. I. Título.

CDD 809.93355

---

THAÍS DO SOCORRO PEREIRA POMPEU SAUMA

**ANTROPOFAGIA HAROLDIANA: A REESCRITA COMO PROJETO LITERÁRIO**

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração Estudos Literários.

APROVADO EM: 31 /08 / 2018

CONCEITO: Aprovada

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal  
Orientadora – UFPA

---

Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda  
Membro interno – UFPA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Mária de Fátima do Nascimento  
Membro interno - UFPA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Célia de Moraes Rego Pedrosa  
Membro externo - UFF

---

Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva  
Membro externo – UFG

---

Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castillo  
Suplente - UFPA

Ao Vitor Carvalho do Nascimento *in memoriam*  
que pelo amor me ensinou a ressignificar a vida!

## AGRADECIMENTOS

Ao Criador de tudo, que sempre nos permite aprender e evoluir amorosamente.

À Nossa Senhora de Nazaré, padroeira do Grão Pará.

À minha orientadora Izabela Leal pelo desafio em analisar a obra de Haroldo Maranhão. Pela condução crítica e construtiva nos caminhos dos estudos antropofágicos. Por ter sido leve, paciente e amiga.

Ao meu coração que está fora do corpo: minha filha Ana Francisca. Maior motivação e inspiração para continuar e nunca desistir.

Aos meus pais adotivos Francisca Mota e Raimundo Bezerra por me salvarem de todas as formas que alguém pode ser salvo, por me ensinarem a lutar mesmo nas situações mais adversas.

Aos meus pais biológicos Maria do Socorro e José Max por estarem sempre perto.

Ao meu irmão Max Thiago e meu sobrinho Davi pelo amor e pela torcida.

Ao Michel Sauma Neto pela travessia até aqui, pela lealdade. Por me ensinar que devir é uma palavra muito maior que amor.

À Viviane Moraes Dantas, minha irmã torta.

Ao José Victor Neto pela auxílio nos momentos mais complicados.

Às amigas e irmãs de uma vida inteira Bruna Mariano, Jadiely Trecanni e Priscila Pólen, que mesmo distantes, nunca deixaram de apoiar e torcer.

Ao meu “dindo” Leonardo Trecanni o filho que nasceu do meu coração.

Ao vovô José Simões, Vovó Bibinha, Betânia Simões de Carvalho, Rui de Carvalho, Valéria de Carvalho, André Filocreão e Camila Sauma Filocreão, minha família do coração pelo carinho, consideração e paciência.

À Suellen Gonçalves, por me auxiliar incansavelmente nas tarefas do lar.

À Universidade Federal do Pará – UFPA, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Letras.

À Universidade Federal Rural da Amazônia, Campus Paragominas, pelo apoio ao meu estudo até o ano de 2016, e aos amigos que ali conquistei: Adriano Gama, Anderson da Silva, Danielle Pinto, Drielson Gouveia e Leidy Santos.

Ao Instituto Federal do Pará – Campus Ananindeua meu novo local de trabalho. Pela acolhida, compreensão e apoio à minha pesquisa por parte de seus diretores, professores e técnicos em Educação.

À amiga Patrícia Joubert pela preciosa revisão gramatical.

Ao Erlyc Ferreira pela amizade e pela sempre eficiente revisão técnica.

À Regina Castro e Rejane Pimentel pela atenção com que sempre me atenderam na Biblioteca do Laboratório de Linguagem da UFPA.

*Só a antropofagia nos une. Socialmente.  
Economicamente. Filosoficamente.*

...  
*Única lei do mundo. Expressão mascarada de  
todos os individualismos, de todos os  
coletivismos. De todas as religiões. De todos os  
tratados de paz.*

***Oswald de Andrade***

*Todas as sugestões, depois de misturadas e  
trituradas, preparam-se para nova mastigação,  
complicado quimismo em que já não é possível  
distinguir o organismo assimilador das matérias  
assimiladas.*

***Augusto Meyer***

## RESUMO

A tese tem como objetivo principal demonstrar a atitude antropofágica, no sentido oswaldiano, presente na escrita de Haroldo Maranhão (1927-2004). A pesquisa de natureza bibliográfica baseou-se em vários textos críticos sobre a antropofagia, a escrita e reescrita literária, a fortuna crítica sobre o escritor paraense, além de sua obra que foi lida inteiramente. O gesto antropofágico é estudado em três romances do escritor: *O Tetranelo del-Rei* (1982), *Cabelos no coração* (1990) e *Memorial do fim* (1991), os quais denominamos de tríade antropofágica para os referenciar de forma mais didática. Inicialmente foi realizada uma reflexão sobre a antropofagia desde o seu começo e de todos os seus desdobramentos no campo das artes e da cultura nacional, tendo o *Manifesto Antropófago* (1928) de autoria de Oswald de Andrade como principal base teórica. Em seguida estudou-se a antropofagia como forma de pensamento que percorre a escrita haroldiana, e que pode ser encontrada em outras obras para além do recorte proposto. A antropofagia, na obra de Haroldo Maranhão, tem várias motivações de natureza crítica, como a trapaça e a reescrita da história, o avivamento de personalidades influentes, porém apagadas pelo discurso dominante, e também como forma de legitimação de sua escrita a partir da incorporação de escritores canônicos. O esforço por encontrar a presença de outros textos inseridos nas obras em análise nos possibilitou considerar Haroldo Maranhão como um escritor antropófago, pelos vários procedimentos de reescrita frequentes em seus romances, que coincidem com as bases do movimento antropofágico oswaldiano, tais como: a subversão discursiva, a apropriação, a reescrita, a desconstrução e a ironia como ferramentas de traição ao texto anterior, e a inversão da história dos vencedores. A pesquisa permitiu concluir que a escrita canibalesca de Haroldo Maranhão propõe novos sentidos ao processo de colonização brasileira, acrescenta informações sobre a vida e a obra de personalidades históricas apagadas pelo discurso da tradição e apropria-se do cânone literário como forma de penetração e legitimação para fins de consagração do texto. A explicação da atitude antropofágica em Haroldo Maranhão nunca se afastará da concepção de que o escritor antropofágico se constrói a partir de seu posicionamento como leitor crítico da tradição, ou seja, a atitude antropofágica é oriunda do intenso hábito de leitura, que se articula posteriormente como reescrita capaz de promover o “apagamento das fontes” a partir da apropriação de outras vozes para que ocorra a penetração no discurso dominante.

Palavras-chave: Antropofagia, Haroldo Maranhão, Ruptura, Reescrita, Legitimação.

## ABSTRACT

The thesis aims as main objective to demonstrate the anthropophagic attitude, in the Oswaldian sense, present in the writing of Haroldo Maranhão (1927-2004). The research of bibliographical nature was based on several critical texts on the anthropophagy, the writing and literary rewriting, the critical fortune on the paraense writer, plus his works that were read entirely. The anthropophagic gesture is studied in three novels of the writer: *O Tetranelo del-Rei* (1982), *Cabelos no coração* (1990) and *Memorial do fim* (1991), which we call the anthropophagic triad to reference them in a more didactic way. Initially a reflection on the anthropophagy was carried out from its beginning, passing through a brief history of the movement and all its unfoldings in the field of the arts and the national culture. Then the anthropophagy was studied as a way of thinking that runs through the Haroldian writing, and that can be found in other works beyond the proposed cut. Anthropophagy, in the works of Haroldo Maranhão, has several motivations of a critical nature, such as the trickery and rewriting of history, the revival of influential people, but obliterated by the dominant discourse, and also as a form of legitimation of his writing from the incorporation of canonical writers. The effort to find the presence of other texts inserted in the works under analysis made it possible for us to consider Haroldo Maranhão as an anthropophagous writer, due to the frequent rewriting procedures in his novels that coincide with the bases of the Oswaldian anthropophagic movement, such as: discursive subversion, appropriation, rewriting, deconstruction and irony as tools of betrayal of the previous text, and reversing the history of the winners. The research allowed us to conclude that Haroldo Maranhão's cannibal writing proposes new meanings to the Brazilian colonization process, adds information about the life and work of historical people erased by the dominant discourse and takes advantage of the literary canon as a form of penetration and legitimation for purposes of consecration of the text. The explanation of the anthropophagic attitude in Haroldo Maranhão will never be apart from the conception that the anthropophagic writer is constructed from his position as a critical reader of the tradition, that is, the anthropophagic attitude comes from the intense habit of reading, which is articulated later as rewriting capable of promoting the erasing of the sources from the appropriation of other voices so that penetration in the dominant discourse takes place.

Keywords: Anthropophagy, Haroldo Maranhão, Disruption, Rewriting, Legitimation.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 ANTROPOFAGIA, A REVOLUÇÃO ESTÉTICA DA ARTE BRASILEIRA .....</b>	<b>21</b>
<b>2.1 Circunstâncias históricas .....</b>	<b>28</b>
<b>2.2 Antropofagia: a Estética do Século XX e seus desdobramentos .....</b>	<b>38</b>
<b>3. A ANTROPOFAGIA HAROLDIANA COMO PROJETO LITERÁRIO .....</b>	<b>47</b>
<b>3.1 A devoração como metáfora da autoria .....</b>	<b>53</b>
<b>3.3 A tríade antropofágica: razões para uma escolha .....</b>	<b>59</b>
<b>4 A REESCRITA DO DISCURSO DA HISTÓRIA EM O TETRANETO DEL-REI....</b>	<b>68</b>
<b>4.1 Traição das Cartas do descobrimento .....</b>	<b>80</b>
<b>5 AS MIL E DEZESSETE VIDAS DE FILIPPE PATRONI: UMA NOVA VERSÃO DA HISTÓRIA EM <i>CABELOS NO CORAÇÃO</i>.....</b>	<b>97</b>
<b>5.1 Filippe Patroni e o discurso historiográfico .....</b>	<b>104</b>
<b>5.2 O <i>Homus Acaraensis</i>: a antropofagia como forma de exaltação.....</b>	<b>119</b>
<b>6. PERSPECTIVAS ENTRE CENTRO E PERIFERIA: REESCRITA MACHADIANA EM <i>MEMORIAL DO FIM</i> .....</b>	<b>131</b>
<b>6.1 As cartas em <i>Memorial do fim</i>: vozes da intimidade .....</b>	<b>150</b>
<b>6.2 Nada é por acaso, tudo estava escrito... ..</b>	<b>165</b>
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>189</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>193</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>201</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O interesse em estudar a antropofagia na obra de Haroldo Maranhão surgiu como desdobramento da pesquisa de mestrado defendido em 2011. Naquela época analisamos o texto haroldiano demonstrando leituras intertextuais presentes no romance *O Tetranelo del-Rei* (1982). Porém o olhar crítico sobre a obra do escritor não se esgotou naquele estágio da pesquisa, razão pela qual novas obras foram lidas, e outras já conhecidas mereceram releituras.

E foi neste contexto de releituras de algumas obras de Haroldo, que uma informação já conhecida tomou uma nova dimensão crítica. Tal informação consiste em um comentário de Haroldo Maranhão na orelha de uma das edições do romance *O Tetranelo del-Rei* (1982), em que informa aos seus leitores a incorporação de outras obras ao seu romance.

Tal informação destacou-se não como referenciação ingênua por parte do escritor em comentar a sua obra, mas como uma intencionalidade discursiva direcionada ao leitor para que ele desvende o motivo daquela revelação. A informação nos fez entender o processo de citação sem aspas constituição do romance escrito em linguagem quinhentista. O procedimento explicado por Haroldo demonstra um procedimento textual de incorporação crítica dos textos do passado em uma nova configuração estética e ética, para isso foi necessário penetrar não apenas na linguagem, mas nos mais variados textos literários para subverter a ordem estabelecida naqueles textos, por exemplo, em *O Tetranelo del-Rei* (1982) pelo esforço em criar uma nova versão sobre o descobrimento do Brasil.

A citação em destaque sinaliza uma seleção de escritores exclusivos da língua portuguesa dos mais variados contextos desde a literatura quinhentista até a literatura paraense. O trabalho realizado para a escrita do romance institui-se como subversão do discurso estabelecido pela história, que precisa ser superado por uma nova versão dos fatos, também seria necessário uma revisão da história literária, tanto redimensionamento dos escritores canônicos, como a inserção de Haroldo ao rol consagrado de escritores. Por isso, somente uma postura estética criticamente constituída seria capaz de alcançar os dois objetivos de questionar a história e de alcançar um novo lugar no campo literário.

Neste contexto, as ideias antropofágicas de Oswald de Andrade impressas no *Manifesto Antropófago* (1928) surgem como motivação teórica para a escrita haroldiana, que desde os seus primeiros aforismos, sinaliza para uma ruptura e para um interesse nas qualidades que estão presentes no outro: “Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE,

2011, p. 27). O impulso presente nas palavras oswaldianas redimensiona a situação artística brasileira, que, mediante o evidente atraso em relação às outras nações do mundo, emite ideia inovadora sobre a condição do Brasil no mercado consumidor dos bens culturais. Beatriz Azevedo na obra *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem* (2016) emite reflexões críticas, que explicam, com muita acuidade, parte do pensamento antropofágico, que demarca sempre uma identidade pautada em diálogo com o outro.

O pensamento antropofágico resgata na figura do índio antropófago o exemplo modelar para a sua cultura e redimensionamento da concepção artística nacional. A antropofagia significa um impulso combativo perante a cultura estrangeira e impõem-se também como estética de resistência com o intuito de redimensionar os bens culturais brasileiros no mercado internacional.

A antropofagia haroldiana baseia-se na antropofagia oswaldiana, no entanto, de acordo com outras motivações presentes no projeto literário. A escrita haroldiana é vanguardista assim como os textos de Oswald de Andrade, porém em outro contexto e em outra posição discursiva. A antropofagia em Haroldo ocorre para além do sentido de apropriação de qualidades, e de revisão do passado histórico, ela também é o reflexo da situação discursiva de um escritor que começou tardiamente a sua carreira literária, que precisou sair de sua terra natal produzindo em um contexto cultural em que era desconhecido.

Afirmamos que a escrita haroldiana é vanguardista no sentido das operações textuais realizadas por Haroldo, pois as apropriações textuais dos textos canônicos é uma forma de legitimação de seu texto perante a historiografia literária, a incorporação de outras vozes é um recurso utilizado tanto para a penetração nos discurso dominante, que valida e exclui escritores, como para inversão e reescrita da história. A antropofagia haroldiana também é autorreflexiva, no que tange à revisão do passado de Haroldo na cidade de Belém, como também pela sua condição de leitor crítico das leituras que realizou ao longo da vida. Entendemos, portanto, a antropofagia haroldiana inserida em um projeto de escrita voltado para a permitir um novo sentido literário e histórico de sua obra e do seu local de origem: Belém, capital do Pará, estado da Região Norte, que até os dias atuais sofre com o estereótipo do atraso e de lugar periférico.

O estudo da antropofagia oswaldiana exige um critério de análise que sempre passará pela situação de leitor que antecede a de escritor, pois somente com um grande repertório literário é que se consegue fazer o trabalho de citar sem aspas textos de outras procedências.

Para lermos Haroldo Maranhão foi necessário estabelecer uma compreensão da antropofagia, que por ser um movimento literário relativamente antigo, já apresenta muitas

reflexões críticas e teóricas que sinalizam para uma tradição literária. No entanto, o estudo da obra de Haroldo Maranhão nos permitiu enxergar que a antropofagia oswaldiana sempre sofrerá ressignificações que dependem da forma com que ela atua no espírito criador dos escritores, o permite a cada um conceber de maneira pessoal o impulso antropofágico. Por isso, entendemos a antropofagia, na arte brasileira, como uma tradição não apenas pelo aspecto cronológico, mas pelo seu peso na consolidação da Literatura brasileira.

Nesse sentido, a Antropofagia não pode ser compreendida como método, e sim como uma forma de pensamento que resulta em uma postura de criação literária, que sustenta um projeto individual inerente a cada escritor, por essa razão é perigoso estipular uma fórmula fechada para a manifestação da atitude antropofágica circunscrita em uma fórmula única, pois no caso de Haroldo muitas coincidências ocorrem para esse tipo de reflexão crítica, mas também outras motivações são existentes o que torna impossível equacionar em um único padrão de escrita os mais variados escritores, que optaram por fazer desse gesto a razão e o porquê de suas obras.

Neste contexto, a tese pretende dar conta de algumas ocorrências textuais construídas pela prática antropofágica de Haroldo Maranhão, ao se apropriar, emular e reconduzir a palavra do outro. A noção de texto literário como traição a uma tradição literária anterior vinculada por Roland Barthes é um perfeito referencial para a compreensão dos procedimentos de escrita realizados por Haroldo Maranhão. O escritor exerce um trabalho arqueológico com a linguagem e as palavras de outros escritores. Trata-se de um desafio em desnudar, com o máximo de exatidão, as citações e reescritas elaboradas pelo escritor paraense.

O estudo da atitude antropofágica em Haroldo Maranhão parte da análise de três romances *O Tetranelo del-Rei* (1982), *Cabelos no coração* (1990) e *Memorial do fim* (1991). Tal recorte recebeu o nome de tríade antropofágica, como melhor maneira de, didaticamente, referenciar os três romances. A denominação tríade antropofágica institui, além de uma referência direta aos três romances um critério de seleção, pois consideramos as três obras como exemplares fecundos para o estudo da antropofagia em Haroldo Maranhão, devido à composição textual deste. Com o recorte realizado, consideramos que é possível acompanhar o início, o meio e o fim da postura antropofágica no contexto de confecção dos romances do escritor paraense, e que estão inseridas em um projeto literário bastante lúcido. No entanto, outras obras também são abordadas ao longo do trabalho com o intuito de ilustrar a antropofagia como gesto sempre presente na escrita haroldiana, como, por exemplo, na antologia *Pará, Capital: Belém* (2000) e no conto *O menino que comia letras* (2011).

Também trabalhamos com obras que falam sobre a lógica criadora de Haroldo a exemplo da obra *Dicionário Maluco* (1984).

Contextualmente a tese surge como a quinta que estuda teoricamente a obra de Haroldo Maranhão. A primeira, de autoria de Sergio Afonso Gonçalves Alves intitulada de *Fios da Memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão* (2006), do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, debate o lugar da memória histórica e os jogos de substituições presentes em algumas obras de Haroldo Maranhão. A segunda, de autoria de Delson Biondo intitulada de *Arte de Persuadir e Fazer Rir: O Tetranelo del-Rei* de Haroldo Maranhão (2009), do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, é um estudo sobre o humor, a ironia, o adagiário e a imitação, além de conter um apêndice que compara as diferenças estilísticas entre a edição brasileira e a portuguesa do romance.

A terceira, de Paulo Alberto da Silva Sales intitulada *Sob o Signo da Escritura: Ficção-Crítica, Biografia e História em Haroldo Maranhão* (2014) do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, debate os diversos processos de escritura presentes no texto haroldiano, assim como afirma o lugar de Haroldo Maranhão na reescrita da tradição para a existência de um novo cânone literário brasileiro, que se inscreve como escritura histórica da diferença.

Rogério Max Canedo Silva é o autor da última tese sobre Haroldo Maranhão que analisa o romance *O Tetranelo del-Rei* a partir do contexto do romance histórico da colonização: *O romance histórico da colonização: a figuração artística transgressiva do passado em O Tetranelo del-Rei*, de Haroldo Maranhão, *A Gloriosa Família*, de Pepetela, e *As naus*, de António Lobo Antunes (2016), do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília, que não é um trabalho exclusivo sobre o escritor, mas sobre um aspecto fulcral do romance *O Tetranelo del-Rei*: a ficcionalização dos primórdios da colonização brasileira, que insere o romance em um seleto grupo de grandes obras que versam sobre o descobrimento.

Desse modo, percebemos que a tese surge como outra possibilidade de análise da obra do escritor, sob um enfoque antropofágico e em um contexto que insere o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará no mapa de estudos de tese sobre o escritor, justamente em sua terra natal.

As obras de Haroldo Maranhão são um desafio para o leitor, devido à linguagem construída, à presença de diferentes gêneros textuais no mesmo espaço narrativo, à necessidade de buscar referências em outras obras a fim de subsidiar a leitura, à

multiplicidade de vozes narrativas em uma mesma obra. Nesse sentido, a análise de sua obra, pelo viés antropofágico, permite lançar uma luz sobre o processo de constituição de sua escrita literária.

A tese tem como proposta estudar a antropofagia oswaldiana, na escrita de Haroldo Maranhão, a partir de várias ocorrências textuais que sinalizam ao gesto antropofágico na escrita haroldiana. Tais constatações foram identificadas no recorte que denominamos de tríade antropofágica. A escrita de Haroldo é uma grande teia de múltiplos significados, alguns mais palpáveis, outros mais silenciosos que contribuem para o prazer do texto fazendo alusão ao famoso texto de Roland Barthes.

O objetivo geral da tese é estudar a antropofagia como gesto de composição da escrita literária em Haroldo Maranhão, mas especificamente as obras que compõem a tríade antropofágica, para, assim, revelar as várias ocorrências textuais que sinalizam para esta forma de pensamento.

Os objetivos específicos que são desdobramentos da ideia central consistem primeiramente em estudar a antropofagia como reflexão crítica e artística nacional, que se desdobra como forma de pensamento até os dias atuais. Outro objetivo é o de verificar as estratégias textuais de Haroldo Maranhão para penetrar no discurso da tradição histórica, para assim propor uma nova versão dos fatos pelo viés literário. A constituição da leitura como condição *sine qua non* para a existência do escritor antropofágico é mais um aspecto a ser estudado. Por fim, também será analisado o processo de incorporações antropofágicas de textos consagrados como forma de legitimação de obras e autores em situação de desvantagem no contexto do cânone literário.

A pesquisa realizada é de natureza bibliográfica, pois é subsidiada teoricamente por livros, artigos, teses e dissertações que correspondem aos referenciais da pesquisa, além de obras literárias, algumas se constituem como objeto de análise, e outras para acrescentar valor ao pensamento que vem sendo construído. A tese tem o interesse de constituir-se como fortuna crítica do escritor, característica de toda pesquisa de natureza bibliográfica, pois: “Os textos tornam-se fontes dos temas a serem pesquisados. O pesquisador trabalha a partir das contribuições dos autores dos estudos analíticos constantes nos textos” (SEVERINO, 2007, p. 122).

Quanto à abordagem do problema da pesquisa, é qualitativa, pois não utiliza outras formas de análise que não sejam a descrição e detecção da antropofagia na escrita de Haroldo Maranhão. Quanto aos procedimentos técnicos, temos a pesquisa bibliográfica como constituição geral do estudo, porém podemos incluir, também, algumas ocorrências da

pesquisa documental, com a inserção de cartas e poemas inéditos, além da ocorrência de duas entrevistas constituídas a partir de questionário de perguntas abertas respondidas por Ivone Maranhão, filha primogênita de Haroldo, e o jornalista Lúcio Flavio Pinto.

Sobre a pesquisa bibliográfica desenvolvida ressaltamos que cada obra receberá um capítulo específico para sua análise, tais análises sempre terão a antropofagia como fio condutor de suas análises.

Em *O Tetranelo del-Rei* (1982) tem como um de seus objetivos o estabelecimento de um novo sentido e de uma nova versão para os primórdios da colonização, que pode ser entendido por dois prismas: a inclusão de todos os elementos sociais presentes no processo de descobrimento do Brasil e a inversão do imaginário dos viajantes europeus, para tal a antropofagia se faz presente para subversão dos textos fundadores da nação brasileira, porém no romance ocorre outra leitura, em que a inclusão das vozes de diferentes escritores sinaliza para a constituição do Brasil a partir do texto literário.

A nação brasileira foi construída sob o signo da exploração das riquezas e do povo nativo. Existe uma exclusão de alguns agentes constituintes dessa nação, o indígena, por exemplo, neste contexto está isento de participação na construção da nação brasileira. Registrar a verdade sobre a colonização do Brasil é falar de todos os agentes que participaram do processo. Em *Raízes do Brasil* (1995), Sérgio Buarque de Holanda alerta sobre o modelo não metódico e irracional que representou a colonização brasileira. A força motriz de representação da colonização brasileira está presente na figura do aventureiro ávido por enriquecimento fácil, e desprovido de interesses em construir com humanidade um novo espaço de territorialidade. Assim, segundo o autor, existiram dois sentidos para a ocupação: o de vencer e o de alcançar

Fica evidente nas duas abordagens a inexistência de um projeto de nação coerente com a realidade do lugar descoberto pelos portugueses, por se tratar de um local já habitado, provido de cultura e relações com o meio e com seus pares.

*O Tetranelo del-Rei* é uma sátira da literatura do descobrimento e sua linguagem uma réplica da linguagem quinhentista, o que já demonstra o considerável conhecimento linguístico e normativo de Haroldo Maranhão.

A obra que é dividida em dois momentos o “litoral” e os “matos” faz alusão direta aos dois períodos de vida do protagonista Jerônimo de Albuquerque na nova terra, sendo o primeiro o da chegada pelo litoral em que se verifica um personagem mais arredio para com a vida na nova terra, e em segundo os matos que já o descreve mais ambientado. Os dois momentos também podem ser interpretados a partir da antropofagia, que se estabelece a partir

da já informada divisão, pois é perceptível que na parte chamada de litoral o diálogo aberto para com a literatura lusitana, e na divisão em os matos os encontros textuais com a literatura brasileira.

O romance pela inovação da linguagem pode ser considerado vanguardista, devido o amplo conhecimento de Haroldo Maranhão dos dicionários da língua portuguesa que reconstroem o português da época, além disso, a estrutura textual com a inserção de doze cartas em seu enredo constitui um importante desafio a ser vencido pelo leitor, pois terá que ler em uma mesma obra diferentes gêneros literários, assim como terá que se acostumar com vários tipos de foco narrativo.

A obra recebeu o prêmio Guimarães Rosa de 1980, concurso de grande envergadura, que por sua representatividade no cenário crítico nacional não possuía sequer menções honrosas. O romance possui duas edições uma brasileira publicada pela editora Francisco Alves em 1982, e uma segunda publicada em Portugal.

Consideramos o romance o princípio da postura antropofágica na escrita haroldiana, pelo caráter vanguardista devido a linguagem constituída como réplica da escrita quinhentista, que se impõe como desafio ao leitor atual, além disso, o próprio escritor informa a existência de inúmeras vozes no texto, situação que confessa desde a orelha do livro.

*Cabelos no coração* (1990) é a segunda obra estudada sob o enfoque antropofágico. O romance conta a vida de Filippe Patroni, figura enigmática do período imperial brasileiro. Paraense do Acará, ele é o personagem escolhido para o romance mais extenso da bibliografia haroldiana. Na análise apontamos duas razões para a elevação de Patroni como protagonista da narrativa, primeiramente refere-se à relação entre ele e o escritor no que tange ao jornalismo, pois o acaraense foi o idealizador do primeiro periódico paraense, a segunda razão é de ordem de cunho pessoal, pois ambos tiveram que sair de sua terra praticamente expulsos por situações específicas.

O livro é o que mais carece de análises críticas, sendo muito raros os estudos sobre ele. Consideramos o texto a obra-prima do romance antropofágico haroldiano devido às incontáveis incorporações textuais, que realiza ao longo de seus cinquenta e três capítulos que possui estrutura semelhante as obras quinhentistas, das novelas de cavalaria e, principalmente, da estrutura textual da historiografia da época em que a narrativa é ambientada, o século XVIII.

A obra surge como uma nova versão não oficial, demarcada pelo signo da invenção e da trapaça sobre a vida do político paraense que de tão exaltado institui um conceito, que faz alusão à intelectualidade do homem paraense que é o conceito de *Homus Acaraensis*, que

propõe uma linhagem de intelectuais cujos conhecimentos foram decisivos para mudança de paradigmas, seja na ciência, nas artes, na política ou na filosofia.

O romance pode ser compreendido como um “acerto de contas” de Haroldo Maranhão com a historiografia que decretou Filipe Patroni como um rebelde maluco, mas também é um acerto de contas consigo mesmo, pois a eleição do protagonista do romance também pode ser interpretada como uma alusão ao intelectual não compreendido, que sai de sua terra por suas ideias não terem receptibilidade, o que leva ao exílio e ao apagamento perante o discurso legitimador.

O ostracismo sempre foi uma situação que Haroldo Maranhão precisou administrar, pois ciente do valor de sua obra sofria com o desconhecimento dela. Uma prova da dificuldade do escritor em publicar suas obras inéditas é percebida na publicação de *Cabelos no coração*, romance de única edição com vários problemas de diagramação e digitação que comprometem a obra que por si só já demanda fôlego e muita atenção do leitor do romance.

O romance é, portanto, outro momento da experimentação literária de Haroldo, voltado ao projeto literário e que sempre inclui em seu bojo o projeto antropofágico de revisão da história e de legitimação de sua obra a partir do gesto antropofágico.

Em *Memorial do fim* (1991), Haroldo recria pela ficção o momento da morte de Machado de Assis e copia diretamente, e com poucas alterações, o estilo e as soluções do texto do escritor fluminense.

A obra é dividida em cinquenta e três capítulos e, assim como as obras anteriores, impõe-se como verdadeiro desafio ao leitor, que, se ficar desatento, deixa passar inúmeras referências e conexões textuais. No romance figuram como personagens personalidades históricas da época em que viveu e morreu Machado de Assis, assim como personagens machadianas, que “pulam” de uma narrativa a outra, além da ocorrência de personagens específicas do romance em um emaranhado de focos narrativos, inúmeros personagens que às vezes confunde até o leitor mais atento.

A obra é pretenciosa conforme informa o próprio escritor no *Post Scriptum*, pois ela persegue a perfeição da escrita de Machado, copiando não apenas a frase, como também o estilo e as soluções textuais. Na obra quatro capítulos são escritos exclusivamente com, retalhos, de romances machadianos, que demonstram a competência de Haroldo em reescrever e reconfigurar o discurso alheio.

O romance origina-se a partir de um verdadeiro amor e sedução que a obra machadiana desperta em Haroldo, que o faz querer apropriar-se dela tanto pelo desejo de homenagear um de seus escritores preferidos, como também para legitimar a partir da

aproximação entre as escritas a sua obra e o próprio romance. O desejo que motiva a escrita de *Memorial do fim* supera a simples homenagem, pois a postura de incorporação esconde além do tributo o desejo de devorar, de ser e de superar Machado, por isso tantos recursos permeiam a escrita do romance.

Na obra haroldiana não há espaço para ingenuidades, pois tudo o que ali é colocado possui uma intencionalidade crítica tanto com a história, como com a tradição, o cânone literário e com a própria arte literária.

Indiscutivelmente a obra de Haroldo Maranhão é de extrema relevância para compreensão das transformações estéticas e éticas vivenciadas pelo romance moderno brasileiro, porém praticamente desconhecida do grande público leitor, sua obra é lida por uma parcela reduzida de intelectuais, críticos e por alunos do curso de Letras, quando são motivados a conhecer a obra do escritor paraense. Neste sentido percebemos certa contradição entre o valor artístico de seus romances e a circulação quase que inexistente de suas obras, que praticamente só são conseguidas em sebos antigos. Uma razão que fundamenta a evidente contradição é a personalidade forte e cáustica de Haroldo que brigou praticamente com todos os editores que publicaram as suas obras<sup>1</sup>, e também com a crítica autorizada do eixo Rio - São Paulo, que era o centro do contexto crítico de legitimação de obras e autores.

Com a voraz prática de leitura, Haroldo Maranhão empreendeu a pesquisa de um vasto material histórico bibliográfico sobre os personagens Jerônimo de Albuquerque, Filipe Patroni e Machado de Assis. Os elementos históricos são recriados pelo viés da ficção, essa reescrita elaborada minuciosamente, que é fruto de um trabalho solitário e silencioso. Ressalta-se que a ficção literária é o lugar onde a escritura de uma nova versão é capaz de superar os originais por trazer novos sentidos para cada história ou personagem que é recontado.

O trabalho ficará dividido em cinco capítulos, sendo o primeiro de avaliação crítica e histórica do movimento antropofágico da origem até os dias atuais agindo como impulso, gesto e atitude de escrita. O segundo demonstra a antropofagia como postura presente na obra haroldiana, pois traços dessa forma de pensamento percorrem várias obras do escritor. O

---

<sup>1</sup> Na entrevista concedida por Lúcio Flávio Pinto a nossa pesquisa informou que até ele foi alvo da criticidade do escritor para com a publicação de seus livros. O jornalista publicou com recursos próprios o livro *Querido Ivan* (1998), cartas de Haroldo Maranhão ao irmão mais novo, que se não fosse o esforço do amigo dificilmente seriam publicadas, devido a desinteresse por parte das editoras. Um fato curioso e que segundo Lúcio Flávio abalou definitivamente a amizade é provocado pela escrita do título da obra, que nos originais de Haroldo deveria ser *Querido: Ivan*, o que no momento da edição o editor da gráfica interpretou como um erro de grafia retirando o sinal gráfico perturbando completamente a pessoa de Haroldo, que interpretou a intromissão em seu texto como falta de respeito. O livro foi publicado no final de 1998 e tinha a intenção de ser um presente de natal para o grande amigo e escritor, mas que infelizmente acabou por afastar uma amizade de vários anos.

terceiro capítulo é o de análise do romance *O Tetranelo del-Rei* que é estudado a partir do contexto de reescrita da história oficial do descobrimento, em que incorporações textuais são realizadas para penetração irônica no discurso da tradição histórica,

O quarto capítulo estuda o romance *Cabelos no coração* (1990) com o intuito de demonstrar o redimensionamento da figura de Filipe Patroni a partir da escrita do romance, que subverte violentamente o discurso historiográfico exaltando a partir das obras que o político escreveu um novo olhar. Na obra também é compreendida a noção de *Homus Acaraensis* conceito criado por Haroldo para referenciar a intelectualidade paraense.

O quinto e último capítulo analisa a obra *Memorial do fim* (1991), que é o ápice da experimentação antropofágica do escritor. A razão da escolha de Machado de Assis como protagonista do romance não é apenas pela admiração que provoca em Haroldo, mas é também pela tentativa de sair de uma situação periférica de sua condição de escritor, que encontra no exemplo modelar do escritor fluminense uma forma de legitimação em que a antropofagia se insere como índice de devoração de um dos maiores escritores brasileiros, tanto para ser igual como para superá-lo.

Assim, a antropofagia haroldiana está inserida em um projeto de concepção literária do escritor. A antropofagia, no sentido oswaldiano foi o impulso crítico que demarcou uma intenção do escritor em reescrever o passado passando a limpo a história do mundo e dele mesmo.

## 2 ANTROPOFAGIA, A REVOLUÇÃO ESTÉTICA DA ARTE BRASILEIRA

*“Eu estava comendo os textos, estava lambendo-os, chupando-os, beijando-os, Eu sou a inumerável criança de suas multiplicidades”.*  
*Helène Cixous, La Vénue à l' Écriture*

A antropofagia oswaldiana, que fixou as bases de um movimento estético inovador das artes nacionais, teve como despertar crítico o quadro “Abaporu” (1928), de Tarsila do Amaral. O quadro, assim como o movimento que o sucedeu, trouxe uma nova perspectiva sobre os encaminhamentos da arte nacional.

A pintura apresenta um corpo que desconstrói a representação tradicional. O homem está nu e o seu nome traduzido do tupi significa “o homem que come”. A nudez não é o índice que desperta maior curiosidade no quadro, mas sim a perspectiva de representação. O homem parece ser observado de baixo para cima. O destaque da imagem está no chão e nos pés, o que pode ser entendido como índice de fundação do movimento antropofágico, que é uma nova possibilidade estética artística brasileira.

Os pés de tamanho disforme destacam-se no solo verde que indica fertilidade, assim os pés grotescos fixam a estrutura do homem aparentemente enorme pela amplitude que a perspectiva do quadro desnuda. A figura está abaixo do sol quente que queima seu corpo, e ao lado de um áspero cacto. Provavelmente o cacto está ali posto como índice de barreira a ser vencida.

O homem parece estar desanimado, aparentemente os pés grandes não são capazes de romper a limitação que o cacto e o sol lhe impõem. O sol pode ser interpretado como índice de luz, que se refere à iluminação de ideias proposta pelo movimento antropofágico, que tinha o intuito de romper as limitações estéticas da arte nacional. Nesse sentido, não é difícil deduzir que o abaporu levanta-se corajoso e segue livre pelo solo fértil das várias possibilidades estéticas do futuro que se aproxima. O abaporu<sup>2</sup> transcende o significado de imagem pintada em um quadro, pois é o ícone representativo de uma nova situação artística nacional. E hoje, apesar dos noventa anos do lançamento do quadro, o canibal ainda é o signo de motivação estética nacional.

---

<sup>2</sup> Para Gonzalo Aguiar, da Universidade de Buenos Aires, no estudo *O Abaporu de Tarsila do Amaral: Saberes do Pé*, a imagem do Abaporu é descrita como “a mutação plástica do corpo” regida, no caso do movimento antropofágico, pela inversão: a pequenidade da cabeça, apagamento do rosto, ampliação do pé (AGUIAR, 2011, p. 284). Dentre as distorções da cabeça pequena, o rosto apagado sobressai em relação ao tamanho dos pés, que guarda a simbologia privilegiada do movimento antropofágico. Os pés maiores do que a cabeça implica pensar onde se inicia e finaliza o corpo, o que traz, antes de tudo, uma reflexão sobre a inversão de valores empreendida pelo gesto antropofágico, pois os pés são grandes e não mais a cabeça onde está o cérebro.

Falaremos, obviamente, dos percursos que a antropofagia oswaldiana e a figura do canibal tiveram dentro da arte nacional. No entanto, achamos interessante situar, primeiramente, o lugar teórico onde o gesto antropofágico oswaldiano encontra-se atualmente, no rol de tantas releituras ao longo de quase noventa anos de reflexão crítica.

A epígrafe que inicia a sessão aponta para a ideia de comer outros textos, o que remete à imagem do indígena antropófago, que até hoje funciona como metáfora simbólica de uma postura artística, que não é mais nova, porém é reatualizada pelos ganhos obtidos a partir da escrita de vários autores posteriores ao movimento modernista, dentre elas Haroldo Maranhão.

As ideias revolucionárias de Oswald de Andrade iniciadas no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e consolidadas no *Manifesto Antropófago* (1928) são a base para a atitude antropofágica. Nos manifestos o autor solicita a reabilitação do primitivo e a defesa do mau selvagem devorador de estrangeiros. Assim, com o pensamento voltado à condição do primitivo, Oswald elabora a reconstrução da tradição ocidental na América. A noção de antropofagia foi pensada a partir do ritual indígena, e o projeto *oswaldiano* tinha como meta discutir a identidade cultural brasileira que não era uma, mas resultante da mescla de várias culturas e nações. O conceito é, portanto, includente e valorizador de toda a diversidade cultural e histórica do povo brasileiro.

Alimentar-se do outro, característica do ritual antropofágico, recebe uma conotação positiva a partir do pensamento de Oswald. Assim, o ato canibal é incorporado simbolicamente pela escrita de nossos autores modernos, sendo o ritual de incorporação do outro. A antropofagia não será mais vista como crime ou tabu, mas como ritual de incorporação de produção de alteridade.

Os pensamentos de Montaigne (1987), no capítulo XXXI do livro 1 *dos Ensaios*, são decisivos e fulcrais para a visão positiva do ritual antropofágico e de um novo entendimento de sua lógica. A obra incita o despertar crítico para o conceito de alteridade e a compreensão do valor simbólico do canibalismo. Para Montaigne, a ideia de barbárie merece ser revisada, pois inúmeros atos do homem europeu são carregados de atrocidades, sendo muito mais graves do que o canibalismo ritual indígena. Assim, a bestialidade e a visão bárbara dos povos ameríndios são matéria de interpretação filosófica do pensador francês que analisa o canibalismo de maneira diferenciada:

Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que comer depois de morto; e é pior esquartejar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoração e

fé, como não somente o lemos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos; e isso em verdade é bem mais grave do que assar e comer um homem previamente executado (MONTAIGNE, 1987, p.107).

O capítulo “Dos Canibais”, de Montaigne, é o primeiro acréscimo de valor à imagem do nativo, pois, ao entendê-lo em suas práticas e valores simbólicos, é possível revisar a sua situação na história.

Os índios do novo mundo, objeto dos pensamentos de Montaigne, realizam o ritual antropofágico não por necessidade alimentar ou por contingência, mas por valor simbólico de troca cultural com o indivíduo sacrificado. Nesse sentido, ocorre um esvaziamento da barbárie que adornava o ato, e assim inicia-se um novo caminho crítico, o caminho da valorização do ritual antropofágico, que pela apropriação do semelhante permite de forma metafísica a aquisição de suas qualidades. Deglutir o inimigo guarda o fascínio de poder ser diferente sendo “eu mesmo”.

O canibal se afirma como símbolo de representação de povo e nação. Segundo o estudo de Almeida (2002), *Tornar-se Outro: o Topos canibal na literatura brasileira*, o canibal é entendido como tema recorrente em várias obras literárias, pictóricas e cinematográficas nacionais. Assim, é objeto de escrita e reescrita, de desconstrução consciente e imagem desejada e incorporada por nossos escritores. Como topos literário, o canibal ou o ato canibalesco é símbolo de uma atitude literária, que não deixa de ser política e filosófica.

A antropofagia ritual era rica em significados descritos com muitos detalhes pelos viajantes europeus. Dois textos são decisivos<sup>3</sup> para a noção preconceituosa do ritual canibalesco: *Duas viagens ao Brasil*, de Hans Staden, e *Viagem à terra do Brasil*, de Jean de Léry. O primeiro relato nos traz uma das frases mais irônicas sobre o canibalismo indígena, “ali vem a nossa comida pulando”, a qual faz referência à captura de Hans pelos Tupinambá e ao seu preparo para o ato antropofágico. Ambas foram escritas em um momento anterior aos ensaios de Montaigne.

O texto de Léry consiste em uma leitura mais humanística dos nativos. O religioso francês conviveu em liberdade entre os gentios, e talvez por essa razão o texto apresente respeito a certos valores culturais e simbólicos dos indígenas, sem, no entanto, interpretar o

---

<sup>3</sup> Certamente existem outros relatos de viajantes europeus, que trazem em suas linhas o ritual antropofágico, porém a intenção neste momento é de elencar duas leituras importantes sobre narrativas depreciativas do universo indígena. Sobre o tema, conferir as obras *Diálogo Sobre a Conversão dos Gentios* (2006), de Padre Manoel da Nóbrega; *História da Província Santa Cruz* (2006) e *Tratado da terra do Brasil: História da Província Santa Cruz* (2008), de Pero de Magalhães Gândavo.

ato canibal a partir da visão simbólica destes, tendo em vista o próprio contexto filosófico e humanista da época.

A antropofagia proposta por Oswald de Andrade causou polêmica, principalmente por eleger o canibal como símbolo do poder artístico, o que permite um debate ético, pois as barreiras que impedem a aceitabilidade do canibal como representação simbólica ideal de uma nação são mais intransponíveis do que se imagina.

Ainda mantendo o diálogo com o pensamento de Montaigne em seus ensaios, Frank Lestringant, no livro *O Canibal: Grandeza e decadência* (1997), explica as razões que impedem outra leitura simbólica do canibalismo e da imagem do canibal:

Na realidade, o problema não é tão simples. O canibalismo não se deixa tão facilmente racionalizar, seja em nome de sentimentos ou de atitudes propagadas tanto nas mentalidades aristocráticas quanto naquelas populares sobre a sede de vingança e o código de honra. Permanece uma finíssima capa, uma parte inassimilável de horror na qual se condensa o inominável, à qual se cola a repulsa mais viva (LESTRINGANT, 1997, p. 107).

De fato, o canibalismo, enquanto ritual de comer carne humana, carece de ampliação em seu significado simbólico e cultural. A antropofagia estética situa-se no plano artístico como possibilidade de reformulação da ideia pejorativa do ato canibal. O indígena comedor de carne humana é o símbolo de nossa literatura moderna, é o elemento que irá unir o nacional e o estrangeiro em uma nova configuração de sentidos. A literatura nacional caminha por uma nova vereda crítica, após percorrer um grande sertão de tentativas estéticas de consolidação das letras nacionais, que vislumbra ser livre da noção de dependência e influência para sua própria jornada de construção artística, que é representada e idealizada a partir da imagem do canibal. Nesse contexto, as palavras de Benedito Nunes sobre o pensamento antropofágico se fazem relevantes:

O Manifesto Antropófago (1928), de Oswald de Andrade, que retomou o impulso da rebeldia surrealista, aguçou o primitivismo anterior, elaborando uma visão eminentemente crítica da sociedade brasileira, dentro da qual a arte constitui o veículo da revolta individual a serviço da transformação da vida e dos seus valores morais e políticos (NUNES, 1979, p. 53)

A antropofagia, como voz crítica e política de nossos escritores, é a inversão da imagem do primitivo cultuada pelo romantismo, que era caracterizado como herói medieval e que não tinha em seus contornos os valores míticos de sua cultura. O índio antropófago é o elemento fundador da nossa modernidade.

O gesto permite o entendimento da cultura do Brasil como deglutição de várias culturas. Nesse entendimento, vários autores dialogam na construção de tal visão, como Antonio Candido, Haroldo de Campos e Lúcia Helena, que, aliás, apresentam as reflexões teóricas mais densas de avaliação do gestual antropofágico.

Para Candido, aconteceu um despertar por parte dos intelectuais brasileiros de aceitação da condição periférica da arte nacional. Nas palavras do próprio autor:

O intelectual brasileiro, procurando identificar-se a esta civilização, se encontra todavia entre particularidades de meio, de raça e história, nem sempre correspondentes aos padrões europeus que a educação lhe propõe, e que por vezes se elevam em face deles como elementos divergentes, aberrantes (CANDIDO, 2000, p. 102).

Assim, a antropofagia se constrói como um modo de pensar criticamente a realidade latino-americana em sua condição de dependência. Caberá ao intelectual<sup>4</sup> o papel de revolucionar a história e a produção artística nacional “uma atitude brasileira de devoração ritual dos valores europeus” (CANDIDO, 1985, p.43).

Para Candido, o projeto antropofágico é o responsável pela renovação literária brasileira, em que o nacional só poderá ser pensado em sua constante dialética com o universal. O posicionamento antropofágico institui um novo paradigma literário, o qual o autor batiza de *Transfiguração da Realidade Brasileira*:

Isso é visível na transfiguração a que a literatura submeteu a realidade física, substituindo a simplicidade documentária de muitos cronistas por uma linguagem hipertrofiada, que embelezou e deu valor simbólico à flora e à fauna, passando delas para os atos do homem (CANDIDO, 1999, p. 22).

A postura antropofágica passou a ser uma tendência da produção artística nacional, mas, além disso, construiu-se como horizonte a ser perseguido na produção literária, artística e crítica nacional.

A ideia de alteração de eixos, presente no pensamento de Candido, é também formulada por Haroldo de Campos:

[...] com a ‘Antropofagia’ de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo da necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialético com o universal [...] Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de uma apropriação

---

<sup>4</sup> Importante ressaltar que o movimento antropofágico, fundador do modernismo brasileiro, tem como idealizadores uma gama de intelectuais que compunham a elite nacional.

como de desapropriação, desierarquização, desconstrução (CAMPOS, 2010, p. 109).

A libertação de qualquer catequese, como aponta Campos, está prevista e justificada desde o *Manifesto Antropófago*: “Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos” (ANDRADE, 2011, p. 27). A antropofagia carrega desde a sua gênese a inversão da história, reescrevendo os textos fundadores e provocando o rebaixamento dos vencedores conhecidos com alarde no discurso dominante.

Para Lúcia Helena, a postura pode ser definida em dois sentidos: o primeiro como *ethos* da cultura brasileira; e o segundo como vertente cultural do modernismo (HELENA, 1983, p. 91). A antropofagia pode ser entendida como *ethos*, pelo direcionamento em conduzir o caminho novo de produção das artes nacionais, e como vertente, em oposição a outros direcionamentos estéticos também presentes no movimento modernista.

Os temas tradicionais são revisitados e vários processos de reescrita podem ser observados. Nesse contexto, por exemplo, o tema do indianismo, entendido como retorno às origens do povo brasileiro, é revisitado criticamente, como assevera Antônio de Alcântara Machado na primeira dentição da *Revista de Antropofagia*:

O indianismo é para nós um prato de muita substância. Como “qualquer” outra escola ou movimento de ontem, de hoje e de amanhã. “Daqui e de fora”. O antropófago come o índio e come o chamado civilizado: só ele fica lambendo os dedos. Pronto para engolir os irmãos (REVISTA DE ANTROPOFAGIA, 1995, p.1).

O pensamento de Alcântara Machado nos chama a atenção para dois aspectos importantes da antropofagia oswaldiana: a nova simbologia do nativo brasileiro e a valoração do ato canibal como junção de valores próprios e estrangeiros. O artista passa a ser dono e único agente de sua própria criação artística, ele tem ambições devoradoras da tradição, por incorporá-la em uma nova dimensão discursiva, ou pelo desejo de ser outro e conter em suas células criativas o DNA estrangeiro por admiração traduzida como homenagem declarada. Benedito Nunes, no texto *Antropofagia ao alcance de todos*, prefácio das obras completas de Oswald, define a postura antropofágica em três sentidos de significação:

Como símbolo da devoração, a Antropofagia é, a um tempo, *metáfora*, *diagnóstico* e *terapêutica*: *metáfora orgânica*, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas, e *terapêutica*, por meio dessa reação

violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até à primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo (NUNES, 1970, p. xxv-xvvi) [grifos do autor].

A antropofagia oswaldiana resume na imagem do canibal o ideal simbólico de todo o seu projeto. De fato, o canibal é o símbolo capaz de representar, pela antropofagia ritual, o ideal de incorporação do outro (corpo/texto), ou seja, a incorporação das palavras alheias como constituição estética de nossa moderna literatura. Sobre o fato de a antropofagia ser diagnóstica trazemos uma reflexão sobre essa ideia, pois dizer que o movimento é diagnóstico guarda uma visão determinista, e sabemos que a antropofagia não é a cura para a escrita literária brasileira, mas sim um novo caminho criativo e transformador. A antropofagia atua de maneira terapêutica por ser um novo caminho artístico para a literatura nacional. Assim, a antropofagia é a orientação estética de uma literatura crítica de sua própria situação periférica, porém criativa e inovadora.

A antropofagia ritual indígena apresentou-se, também, como resistência ao processo de colonização portuguesa, como afirma Renato Cordeiro Gomes:

A antropofagia dificulta o processo de colonização, o povoamento e a exploração da terra, uma vez que os colonos, por medo, “não ousam de povoar e aproveitar senão as praias, e não ousam fazer fazendas, criações e viver pela terra dentro”. A consequência é clara: o insucesso da conversão e a ausência do lucro na empresa colonizadora; no jogo contabilizado de dever-haver, as duas faces do “mesmo saem perdendo” (GOMES, 1983, p. 170).

Desse modo, a antropofagia configura-se como resistência em duas vias: uma econômica, pelo obstáculo que significa para a colonização do interior brasileiro pelos colonos portugueses; e outra simbólica, por seu sentido de resistência à influência estrangeira, que pela incorporação das qualidades do outro implica em decorrência do ritual antropofágico.

A postura antropofágica é complexa, pois com a evolução do modernismo brasileiro tal gesto canonizou-se. Por ter alcance político e literário abrangente, o próprio Oswald preocupa-se em atualizar e redimensionar o poder da antropofagia como ferramenta crítica e filosófica de nossa literatura. Tal incômodo é a motivação para a escrita de suas teses, *A Crise da Filosofia Messiânica* (1950) e *A Marcha das Utopias* (1953), textos em que Oswald visa redimensionar o alcance de suas ideias antropofágicas.

Na obra *Oswald Canibal* (1979), no capítulo *O Retorno à Antropofagia*, Benedito Nunes desnuda a preocupação de Oswald com os caminhos que a antropofagia teria tomado anos após a sua idealização:

Foi uma espécie de volta compensatória ao tempo histórico do Modernismo, por meio da qual Oswald de Andrade, inseguro quanto ao destino de sua obra literária, quis afirmar-se perante a nova geração de intelectuais paulistas da década de 40, reconstituindo e retificando as linhas gerais do movimento de que fora o líder 17 anos antes. (NUNES, 1979, p. 54).

Para Nunes, o idealizador do movimento antropofágico assume uma nova “máscara”: a de pensador/filósofo de seu próprio ideal estético. Com tal posicionamento atualizado de suas visões, Oswald nomeia o que chamou de posicionamento neo-antropofágico: retornar à antropofagia a partir da valorização do *homem natural* e livre graças ao ressurgimento do matriarcado como direcionamento da sociedade e do pensamento literário.

Maria Eugenia Boaventura, em *A Vanguarda Antropofágica* (1985), apresenta uma visão da antropofagia como movimento consolidado. A antropofagia como atitude e gesto de nossos escritores é até os dias atuais difundida, explorada, reconduzida e readaptada nos mais diversos discursos. A antropofagia como tema ou como posicionamento encontra-se viva e ativa nas produções intelectuais, sendo reinterpretada não somente no campo literário, mas também nos mais variados campos de produção artística e intelectual.

Nesse sentido, defenderemos o posicionamento de que a antropofagia é um gesto ou uma atitude crítico-criadora, e não um método ou formato fechado de escrita utilizado por nossos artistas, pois a ideia de método/ formato nos transmite a noção de fórmula e etapas que em conjunto chegam aos resultados esperados. Por seu caráter crítico, paródico e desconstrutor, não é impossível verificar uma metodologia antropofágica, mas sim um gesto, uma atitude criadora do artista frente à tradição que o formou, com o intuito de preencher o vazio da história, por isso cada escritor apresenta um posicionamento antropofágico particular. Todo o percurso até aqui foi traçado com o objetivo de se fazer um breve panorama das principais reflexões teórico-críticas que assumiram a antropofagia como objeto de estudo.

## 2.1 Circunstâncias históricas

Falar em antropofagia é pensar, principalmente, no caráter de ruptura do movimento modernista. A antropofagia literária possui vários desdobramentos, como a ruptura com a arte tradicional, a devoração e desconstrução de textos, o pensamento crítico sobre a história, a

produção crítica e de evidente recepção para valorização das artes nacionais, e tem como um de seus traços estéticos o humor, a paródia, a ironia, a reescrita, o recorte-colagem, a apropriação enfim, vários procedimentos que em conjunto contribuíram para as transformações artísticas decisivas para a mudança do contexto artístico nacional.

Porém, falar em antropofagia é, antes de tudo, falar da estética de um mundo em crise, que encontra na imagem do canibal a representação fiel de uma atmosfera de inversão de valores e, ao mesmo tempo, a volta ao primitivismo criador. É sobre o mundo em colapso, após a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a industrialização tardia do nosso país, que a postura antropofágica surge como movimento estético-político de enfrentamento da condição de atraso econômico e artístico. Era necessário posicionar o Brasil no mercado artístico internacional.

Após a grande guerra inicia-se um período de desorganização da economia mundial, e no Brasil persiste a política do café com leite, que provocava a indiferença do governo em relação à industrialização, reflexo de um modelo econômico agroexportador que o país herdara desde o período colonial. Em destaque, neste contexto, houve o impulso à exportação da borracha na Amazônia.

A industrialização tardia era o reflexo da ausência de uma política industrial. Após o conflito, os países dos quais o Brasil importava tiveram seus parques industriais destruídos. Assim, a industrialização nacional já nasceu de maneira disforme e desigual, pois tinha como meta a substituição de importações. A modernização industrial brasileira foi um processo lento, que perdurou por toda a década de 20.

Os sintomas agudos dessa crise da sociedade capitalista, os quais anunciam mudanças futuras, são percebidos no Brasil a partir da Semana de Arte Moderna em 1922 e, posteriormente em 1928, com o movimento antropofágico. Tal situação de transformação artística é captada pelas vanguardas europeias, tais como o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo e o futurismo, pois tais contextos artísticos apontam para uma crise social que promove uma ruptura artística. As vanguardas europeias são, portanto, decisivas para o entendimento de uma nova possibilidade artística, que no Brasil tem na antropofagia a sua realização.

O cenário econômico composto pela oligarquia agrária nacional contrastava com a atualização da linguagem que o movimento modernista inaugurava. Assim, a semana de 22 não foi apenas uma revolução no plano estético, foi antes de tudo uma mudança de atitude mental, pois um novo posicionamento estético traduz uma mudança crítica que interfere na atitude criadora. Contribuíram para esse despertar crítico as lutas operárias por melhores

condições de trabalho. É também de 1922 a fundação do Partido Comunista Brasileiro, que tinha como meta a desconstrução do modelo de Estado e a criação da “ditadura do proletariado”, semelhante ao modelo estatal implantado na Rússia em 1917. Vários eventos históricos que contribuem para o sentimento de ruptura e revolução.

O movimento de 1922 teve a adesão de vários artistas plásticos, poetas e críticos. Ideologicamente, o modernismo se dividiu em várias tendências, bem díspares, com destaque especial para o Grupo Anta, liderado por Plínio Salgado, que assumiu tendência nazifascista. Após a semana de 22, foi intensa a produção de periódicos de reflexão literária e artística, entre eles podemos destacar, ainda no mesmo ano, a *Revista Klaxon*, com nove volumes, e, em setembro de 1924, a *Revista Estética*, com três volumes. Dentre tais publicações e tendências, as que interessam como objeto de estudo para este trabalho são as publicações que remontam ao primitivismo pela veia antropofágica instituída como modelo pelo pensamento de Oswald de Andrade em seus manifestos e pela publicação das duas edições da *Revista de Antropofagia* (1928).

A nova expressão artística, que nasceu com a “barulhenta” Semana de Arte Moderna, foi um choque para a sociedade, que praticamente repudiou o movimento, por seu caráter de ruptura e subversão. Segundo Candido e Castello (2003), os modernistas:

[...] Procederam à utilização dos princípios renovadores, como a pesquisa do subconsciente, a associação livre de ideias, a combinação de noções e sentimentos contrastantes, criando muitas vezes obscuridade para o leitor. Mais acessível, embora igualmente agressivo para a sensibilidade tradicional, foi o registro seco do cotidiano com toda a variedade, em arpejo às normas tradicionais, que mandavam selecionar os temas poéticos. Daí a predileção dos modernistas pelo que se poderia chamar de ‘momento poético’, isto é, a notação rápida de um instante emocional ou de um aspecto do mundo. (CANDIDO; CASTELO, 2003, p. 24)

O modernismo trazia em seu bojo a crítica ao pretenso atraso brasileiro, a ruptura com os valores coloniais. As ideias eram transmitidas por uma estética que eliminou as métricas da poesia e que trazia para a arte palavras e temas prosaicos, a quebra da tradição (CAMPOS, 1992, p. 243).

O gesto antropofágico era um posicionamento militante, que defendia a valorização do Brasil apesar de sua aparente dependência econômica e cultural em relação às nações mais desenvolvidas. A antropofagia é um movimento que nasce com a Semana de Arte Moderna, mas que assume seus próprios contornos estéticos. Assim é um movimento que se traduz em postura, atitude e gesto de escritura e reescritura de nosso passado e preenchimento de seus sentidos.

João Luiz Lafetá, em *1930: A crítica e o modernismo* (1974) informa que o modernismo se constrói sobre dois princípios básicos: como projeto estético, de revolução da linguagem, e como projeto ideológico, que pretendia a mudança de visão de mundo.

A poética modernista/ antropofágica vanguardista é a quebra da ideologia e da visão de mundo tradicional. Para Mário de Andrade, “O modernismo no Brasil, convém lembrá-lo, foi uma ruptura, um abandono de princípios, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional” (ANDRADE, 1978, p. 235).

Oswald de Andrade insere, a partir de seu *Manifesto Antropófago* (1928), a imagem do canibal como elemento/símbolo para produção de uma arte nacional, que não recebe passivamente a arte importada, mas que deglute o que lhe interessa. Como ressalta Haroldo de Campos:

A “Antropofagia” oswaldiana – já o formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e conciliadora do “bom selvagem” [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem devorador de brancos, antropófago (CAMPOS, 1992, p. 234).

A imagem do canibal como síntese icônica da postura antropofágica questiona a estrutural cultural e encaminha o pensamento crítico nacional para a sua verdadeira estrutura formadora de nação. É a ressignificação em uma única imagem do ato de comer o outro, ou de apropriação metafísica de qualidades do outro, ritual simbólico de aquisição de qualidades exteriores. É a quebra triunfal da imagem indígena em seu desenho ufanista, romântico e idealizado.

A antropofagia idealizada por Oswald não é apenas um projeto artístico e literário, mas é também uma resposta combativa, é a postura de defesa de um discurso libertador, que encontra nas artes a possibilidade de sua crítica consciente. É, portanto, um movimento que imprime uma postura/gesto de escrita/reescrita da história, da poética e do mundo.

O objetivo central da revista era a difusão das obras antropofágicas. Nela foi publicado o barulhento *Manifesto Antropófago* (1928). A revista teve as duas fases (dentições) entre maio de 1928 e março de 1929, com a publicação de dez volumes, dos quais destacamos a publicação de um capítulo de *Macunaíma* e do poema de Drummond “No meio do caminho”. A publicação aberta a todas as manifestações de ruptura estética e defesa do nacional recebeu contribuições de Plínio Salgado, representante do grupo Anta, corrente modernista que pregava o nacionalismo de caráter ufanista.

A segunda dentição inicia-se em março de 1929 e passa a ser publicada no jornal *Diário de São Paulo*, em um total de dezesseis volumes. Foi dirigida por Raul Bopp e Jaime Adour da Câmara e tem como destaque a publicação de trechos de *Cobra Norato* de Raul Bopp. No entanto, o lugar da publicação dentro de um jornal de ampla circulação, com frequentes ataques à igreja católica e à política da época, provocou o repúdio dos leitores, e logo os proprietários do periódico começaram a amargar muitas devoluções e prejuízos com a vinculação das ideias antropofágicas em suas páginas. Foi em meio a essa tensão que em agosto de 1928 chega ao fim a publicação da *Revista de Antropofagia*, que, apesar do desfecho conflituoso devido à postura do movimento e a recepção dos leitores do jornal, conseguiu o objetivo de lançar as bases do movimento antropofágico.

A *Revista de Antropofagia* foi o principal veículo de difusão das ideias antropofágicas. A revista serviu bem para dimensionar o lugar do canibal como símbolo de representação nacional em conformidade com as vanguardas europeias, que tem sua estreia no quadro de Tarsila “o homem que come”. Para Benedito Nunes, a escolha do canibalismo vai além de uma imagem idealizada e de simbolismo vazio, é “uma forma de *concepção* que os vários canibalismos literários da época reunidos não podem preencher. Há muita riqueza nessa loucura sem método...” (NUNES, 1979, p. 36) [grifo nosso].

Rapidamente as ideias antropofágicas ganham notoriedade nacional e acabam por alimentar o pensamento de vários escritores e críticos em todo o território brasileiro. É o que acontece no caso de Dalcídio Jurandir, quem em 1929 redige um texto crítico acerca do canibalismo literário:

acceito a antropofagia individual, não em massa. O individualismo consciente do seu princípio que é *instinto* de todas as ideias, associando-se, conglomerando-se para o início irregressível das conquistas...[...] Cada um com a sua vontade absoluta de criar para afirmar. D’ahi a espontaneidade irrecusável das unidades na aliança dos mesmos ideias... (JURANDIR, 1929, s/p) [o grifo é nosso].<sup>5</sup>

O pensamento de Dalcídio Jurandir aponta para um dado interessante sobre a antropofagia, que é a maneira particular de cada escritor conceber e produzir de acordo com a nova atitude criadora. Um ano após a publicação da revista de antropofagia, o escritor paraense é lúcido ao afirmar que a antropofagia desponta como princípio e instinto de reformulação de ideias sobre a arte nacional, principalmente destacando que as criações

---

<sup>5</sup> O trecho foi extraído do texto *Canibalismo Esthetico* em forma de recorte de jornal disponível nos documentos históricos de Dalcídio Jurandir que fazem parte do acervo da Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro. O texto não tem tratamento de edição e nem referências do local de publicação.

literárias são afirmações individuais, ou seja, que cada escritor terá um projeto particular de afirmação no contexto literário nacional, uma maneira particular em que o trabalho estético está diretamente relacionado a um posicionamento crítico sobre a arte literária e o contexto cultural e histórico.

Afirmamos, assim, que além de uma nova situação crítica, o canibalismo é a representação, em uma única imagem, de um caminho intertextual de nossa literatura em trânsito com outras literaturas, pois, segundo Leila Perrone-Moisés, em *Flores na escrivantina* (1990), o gosto pelo outro presente no canibalismo estético guarda a atitude especial de aquisição de tudo aquilo que é eleito; e essa seleção de “qualidades” aproxima a antropofagia das teorias da intertextualidade de Bakhtin (2003) e Kristeva (1969).

O ato canibalesco é o ritual de incorporação do outro, que em literatura significa o diálogo traiçoeiro com textos anteriores. Assim, está bem desenhada a sua representatividade para a antropofagia cultural, o que não torna indispensável demonstrar as suas primeiras menções no panorama de textos antropofágicos. Seus primeiros rastros estão desde o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924): “O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia – pela invenção e pela surpresa” (ANDRADE, 2011, p. 24) [grifos do autor].

Podemos, assim, afirmar que o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928) constroem a imagem do canibal como figura icônica de nossa cultura, que pela atitude da devoração do legado literário anterior constitui uma nova situação criativa nacional. O ato devorador como releitura criativa é uma atitude intertextual, que é mais um dos pilares da estética modernista, e o canibal é o ícone da devoração ritual. Para Lúcia Helena (1986) o manifesto questiona a condição da arte e da própria história nacional em quatro aspectos: como a estrutura política, caracterizada pelo colonialismo, os padrões de conduta patriarcal, a imitação de modelos presente na arte nacional e o indianismo romantizado e ufanista como índice da arte nacional. (HELENA, 1986, p. 76).

Assim, o canibal como o símbolo eleito de representação estética e política traz consigo a força crítica de proporcionar novas posturas artísticas e possibilitar novos entendimentos e visões sobre o tema do indianismo. De fato, a figura do indígena é a que melhor traduz a origem do povo brasileiro, no entanto desprovido de uma leitura romantizada, e sim detentor de significados que incorporam a cultura nacional.

O manifesto como gênero textual escolhido por Oswald guarda em si o caráter combativo e de negação da realidade imposta, e por isso segue uma tendência intelectual em relação ao pensamento social e crítico. Não é difícil relacionar os manifestos antropofágicos

com o *Manifesto do Partido Comunista* (1948) de Marx e Engels, pela intenção fundadora e heroica de lançamento e difusão de ideias novas. Como diz Lúcia Helena, o *Manifesto Antropófago* critica a condição política e o posicionamento das artes nacionais, inaugurando uma nova condição da arte além das fronteiras nacionais e combatendo a concepção de dependência e atraso. Ademais, o manifesto de Oswald também firma o canibal como símbolo da nova estética de desconstrução e construção de uma nova identidade nacional.

Dessa forma a antropofagia não é apenas um movimento artístico, é também uma postura combativa e defensora da autonomia cultural de nossa arte. É a possibilidade de declaração de independência por meio de um fluxo consciente de crítica artisticamente pensada. Para K. David Jackson, a antropofagia literária, que se inaugura no *Manifesto Antropófago*, permanece até os dias atuais como resposta ao processo de globalização capitalista, no sentido de que “assume um papel cultural de instrução, apropriando-se da natureza brasileira para fazer um discurso de libertação sociocultural” (JACKSON, 2011, p. 432). Assim, desde sempre, a antropofagia possui o papel de pensar a condição cultural brasileira no seu curso frente às outras nações do mundo. O *Manifesto Antropófago* é, indiscutivelmente, a base de toda a antropofagia, seja no passado, em sua evolução ao longo do século XX, ou nos dias atuais. Nas palavras de Luiz Costa Lima:

*O Manifesto Antropófago* representa uma ruptura no processo da internalização brasileira dos valores ocidentais, se bem que seja uma ruptura restrita (...) implicava o diálogo entre uma capacidade local – canibalizar o que quer que aqui chegasse – e o acervo ocidental (LIMA, 1991, p. 32).

A antropofagia literária que se inaugura a partir de manifestos é a recusa rebelde dos valores culturais impostos pelos colonizadores. Benedito Nunes afirma que, além de provocar a ruptura estética e de posicionamento sobre a produção cultural brasileira, a antropofagia também opera como inversão da história oficial:

Foi através da História mundial que a história e a sociedade do país puderam ser compreendidas, do ponto de vista da Antropofagia, como parte de um ciclo evolutivo da humanidade, – de um ciclo que, iniciado na fase do expansionismo colonizador da era moderna, completar-se-ia quando fossem absorvidos, em concomitância com a universalização da técnica, o poder político e o poder religioso, como últimas manifestações do Superego patriarcal (NUNES, 1970, p.xl).

A antropofagia oswaldiana, sendo estudada apenas como ruptura estética, perde o seu alcance teórico, pois possui natureza reflexiva e de reconhecimento de todos os agentes históricos, servindo de base para escritas que possuem em suas motivações a reescrita da

história. Por esse motivo, os primeiros textos antropofágicos são reescritas dos textos fundadores da época quinhentista e dos primeiros anos da colonização brasileira. Um exemplo dessa vertente de texto antropofágico é a obra *O Tetranelo del-Rei*, de Haroldo Maranhão, um dos objetos de estudo desse trabalho. Se a antropofagia cultural nos une, ela também integra todas as peças humanas que compõem o mosaico cultural brasileiro. O debate sobre a reescrita da história e a condição do Brasil frente às economias mais ricas é tema também aprofundado por Haroldo de Campos:

Daí a necessidade de pensar a *diferença*, o nacionalismo como movimento dialógico da diferença (e não como unção platônica da origem e rasura acomodatória do mesmo): o des-caráter, ao invés do caráter, a ruptura, em lugar do traçado linear, a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva (...) Uma nova ideia de tradição (antitradição) a operar como contravolução(...) (CAMPOS, 2010, p. 237).

Por isso a ruptura é um dos conceitos principais do pensamento antropofágico, em combinação com a recusa dos valores tradicionais que processam uma devoração de um legado cultural anterior, comido e deglutido pela atitude canibalesca de nossos artistas.

A antropofagia nasce em diálogo declarado com as vanguardas europeias e, assim, já sinaliza a sua abertura para o que há de bom, construtivo e interessante em outra cultura. Ela consome a cultura estrangeira, em seus vários aspectos admirados, e nesse processo existe um amor declarado, um desejo de incorporação e de inclusão afetiva do texto roubado. Por essa razão, não encontramos mais o dedo acusativo da influência vazia, mas sim uma produção local extremamente original distante do rótulo da cópia e da imitação. A arte nova é uma invenção e reescrita da obra estrangeira e por essa razão significa uma inovação.

Desde o seu início a atitude antropofágica marca um novo *Ethos* na lógica de produção e recepção da arte nacional, que abandona a imagem de cópia da metrópole por seu próprio modelo inovador com uma proposta estética originalmente nacional. Por seu alcance, como já dito anteriormente, a antropofagia não é um método fechado em suas deduções lógicas, nem um conceito, pois como afirma Evando Nascimento: “não houve, não há, nem haverá provavelmente jamais uma definição única e inequívoca da antropofagia [...] Porque, sobretudo, a antropofagia é irreduzível a um simples objeto, oferecido à análise e ao conhecimento” (NASCIMENTO, 2011, p. 335).

Sendo assim, admitimos que a antropofagia seja um *posicionamento* crítico, capaz de transformar a nossa arte e reconduzi-la a uma nova lógica de produção. Se desde o *Manifesto Pau-Brasil* o interesse de Oswald é a produção de uma arte de exportação, a escrita antropofágica é a materialização dessa busca, que direcionou a arte nacional a um novo

posicionamento diante de outras nações. A noção de arte de mercado se consolida no *Manifesto Antropófago* em um fluxo de trocas constantes com os bens culturais estrangeiros: “De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia” (ANDRADE, 2011, p. 29). A interseção entre os bens culturais nacionais e estrangeiros em um mesmo patamar de valor promove uma inversão das relações de dependência entre metrópole e colônia.

A inversão e a representatividade da arte brasileira a direcionam para uma situação de modernização artística, no sentido de nova possibilidade criativa nacional. Sobre a relação entre modernização e criação artística, Guillermo Giucci faz uma importante avaliação: “Os objetos mecânicos são convertidos em expressão poética da sensibilidade contemporânea. Eles ampliam o horizonte da representação artística: servem de pré-texto para criação literária” (GIUCCI, 2011, p. 240). A seu modo, e dentro do direcionamento antropofágico, a arte brasileira conseguiu conciliar as modernizações técnicas com os novos caminhos estéticos pretendidos.

Ao contextualizarmos, anteriormente, os anos que antecederam o movimento antropofágico, salientou-se a influência da evolução capitalista do período, em contraste com as revoltas operárias. Nesse aspecto os pensamentos de Karl Marx são decisivos para os debates dessa relação conflituosa. Assim, pensar o movimento antropofágico é também compreender a linguagem como produto. Sobre a referida aproximação, Marx e Engels assim discutem:

A linguagem é tão velha como a consciência: a linguagem é a consciência prática, a consciência real, que existe também para os outros homens e que, portanto, começa a existir também para mim mesmo; e a linguagem nasce, como consciência, da necessidade, das exigências do intercâmbio com os outros homens... A consciência, portanto, é, desde o início, um produto social e continuará a sê-lo enquanto existirem seres humanos (MARX; ENGELS, 1958, p. 30).

A escrita antropofágica surge da necessidade de uma linguagem poética, capaz de inserir o Brasil no mapa da literatura mundial, por isso a inclusão da fala popular, por exemplo. A linguagem, portanto, opera como mecanismo que organiza e direciona o texto literário com valor em relação à produção mundial, por isso a defesa de uma poesia de exportação denominada de “Pau-Brasil”, para que tenha alcance e supere a relação de dependência cultural e seja exportada. Tal intenção encontra-se bem firmada, porém, pulverizada no *Manifesto Pau-Brasil* (1924), que já colocava no círculo de debates a efetivação de um produto nacional de exportação. Quatro anos depois, o *Manifesto*

*Antropófago* (1928) tem esse propósito firmado de construção de uma atmosfera literária modernizada de inserção da literatura nacional no mercado consumidor artístico mundial.

Após a fase heroica simbolizada pelos manifestos, a antropofagia seguiu seu curso servindo de motivação artística a vários escritores, porém o gesto antropofágico só foi retomado por Oswald nos anos de 1950, com a tese *A Crise da Filosofia Messiânica*, texto que é um desdobramento teórico do movimento por ele liderado nos eufóricos anos de 1920. Já em situação posterior, a obra de Oswald discute a quebra do patriarcado, ou seja, a quebra da lei vigente e a inclusão de outras leis explicativas da relação entre cultura, política e economia brasileira.

Percebemos que em seu percurso histórico a antropofagia sempre esteve alinhada à ideia de inversão de valores, comprometida com o ideal de valorização da arte nacional, em constante dialética com o universal. Por ter uma postura bem definida, desde seus momentos decisivos, a antropofagia alinha-se com o que Antonio Candido batizou de “Literatura engajada”<sup>6</sup>, por seu direcionamento militante e também político de valorização da arte nacional.

Para atingir a finalidade de seu gesto, muitas foram as armas utilizadas para inserir o Brasil como produtor cultural. Falar em antropofagia como estética que se alimenta de textos vários é indicar as estratégias de experimentação utilizadas por nossos escritores. Destacamos, nesse contexto, a técnica da paródia, que pela veia do humor reconstrói a história, diferenciando-se das matrizes primárias que constituem o tradicional e excludente discurso da tradição.

A técnica paródica imprime o tom jocoso ao texto, pois é pela trapaça descarada e pela veia do humor que a escrita antropofágica se apropria ritualmente do texto do passado, diferenciando-se pelo jogo de substituições de palavras e frases em um contínuo movimento de desconstrução criadora. O humor é, portanto, um dos conceitos estruturantes da movimentação antropofágica. O blefe e o sem sentido, na realidade, são os fatores que permitem o deslocamento, em que a piada atinge o sentido crítico esperado. O que justifica um comportamento desconstruído das personalidades históricas, por exemplo.

A antropofagia oswaldiana, que nasceu de um impulso de situar o Brasil como lugar de produção cultural consistente e crítica, construiu-se a partir da imagem metafórica do canibal como representação de uma literatura que queria se firmar no mercado artístico mundial, devorando os bens culturais pertencentes à dinâmica capitalista. Ela projetou-se

---

<sup>6</sup> Conferir a noção de literatura engajada como elemento constitutivo do texto literário é retomar a leitura de Antonio Candido, em *a Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

como ruptura e recusa dos valores em vigor na turbulenta sociedade dos anos de 1920. Foi pela devoração radical dos textos do passado e pela inclusão de tudo o que era interessante da cultura local e da cultura estrangeira que a antropofagia literária construiu o seu banquete textual, conseguindo, sem dúvida, incluir um país predominantemente rural e de industrialização no mapa de produção e venda; e que permitiu a consolidação do Brasil como centro de produção artística, ativo e quente como as brasas de um caldeirão antropofágico. A antropofagia ontem e hoje é um posicionamento artístico e estético, a partir do qual o Brasil se firmou como lugar de enunciação artística de exportação. Seus efeitos foram decisivos e permanecem até o presente momento, atualizando-se ou metamorfoseando-se em novas atitudes textuais.

## **2.2 Antropofagia: a Estética do Século XX e seus desdobramentos**

Em 1950, quando o pensamento antropofágico estava em vias de completar 30 anos, um grupo de escritores paulistas, sedentos por novos direcionamentos da poesia e incomodados com a sua clássica estrutura lançaram um movimento tão contestador quanto o movimento antropofágico dos anos 20. O primeiro esforço de tal movimento foi a publicação de três obras iniciais: *Carrossel* (1950), de Décio Pignatari, *Auto do Possesso* (1950), de Haroldo de Campos, e *O Rei Menos O Reino* (1951), de Augusto de Campos. A tríade poética em 1952 passou a adotar o nome de Grupo Noigandres de Poesia Concreta, que teve lançamento oficial em 1956, em ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O movimento pode ser caracterizado pelas “pesquisas com elementos espaciais, e recursos tipográficos, jogos linguísticos, alusões a contextos diversos, crítica da realidade através de seus ícones de consumo, etc” (LEITE, 2001, p. 25).

Como movimentação artística posterior ao gesto antropofágico dos anos 20, o movimento do Grupo Noigandres tinha em sua gênese o debate sempre férvido da situação artística brasileira, em oposição aos produtos culturais estrangeiros. Desde o início o movimento teve o intuito de tecer conexão e diálogo com matrizes poéticas internacionais com “‘elenco básico dos poetas inventores’: Mallarmé, Joyce, Pound, E.E. Cummings, Oswald e João Cabral”, ou seja, sempre esteve em diálogo aberto com a tradição. Desde a sua concepção inicial, o movimento concretista teve um vínculo e um contato frequente com escritores de outras nacionalidades, como explica Augusto de Campos:

A poesia concreta não nasceu por geração espontânea ou mera idiossincrasia. Nem foi algo tão isolado. Ao contrário, foi um movimento internacional,

translinguístico, que teve ressonância em poetas de muitos países, do Ocidente ao Oriente. A novidade é que os brasileiros estiveram, desde a primeira hora, envolvidos com essa experiência, como fundadores do movimento, que surgiu de uma necessidade histórica – a da retomada, na década de 50, das propostas das primeiras vanguardas (CADERNO MAIS, 1996).

Isso quer dizer que o direcionamento visual e a quebra da estrutura poética convencional foram uma movimentação estética mundial, que desde o princípio foi conduzida por artistas brasileiros, os quais tinham como luta a produção de uma poesia condizente com uma sociedade modernizada e que conseguisse pela arte repensar a situação de pobreza e, ainda, de atraso econômico.

A poesia concreta apropriava-se de ícones capitalistas na arte produzida. Esse uso permitiu o aparecimento de uma arte inovadora, em que o elemento icônico capitalista era utilizado como crítica, que se materializava em traição à própria lógica de mercado. Assim: “os poemas transam os detritos do mundo industrial; suas imagens-marcas, irônicas e sem funcionalidade, investem contra o cotidiano e indagam seu sentido” (SIMON; DANTAS, 1982). Essa apropriação intencional de direcionamento político da arte brasileira constitui-se como uma nova página do gesto antropofágico. Se antes a antropofagia oswaldiana tinha caráter fundador e vanguardista de fixação do lugar artístico do Brasil, a poesia concreta também apresenta esse ideal, porém com um direcionamento de ruptura mais radical com os formatos da poesia, vislumbrando imprimir uma poeticidade inovadora e atrelada às modernizações técnicas.

A poesia concreta diferencia-se dos princípios da vanguarda antropofágica, mas isso não quer dizer que ela não possua o caráter vanguardista. Essa poesia é tão de vanguarda quanto a poesia antropófaga de Oswald, nos anos 1920, porém com um direcionamento associado ao contexto dos anos 1950, que combatia a enxurrada de bens disponibilizados pelos estrangeiros. Por isso, as ideias revolucionárias de Oswald foram de grande valia para o movimento concretista, que deu continuidade e avanço ao gesto antropofágico, inserindo a arte brasileira cada vez mais como arte de exportação, o que significava que o retardo econômico não atingia o espírito criador dos artistas, muito pelo contrário, era o impulso necessário para a confecção de uma poesia de forte impacto visual e de desconstrução da sua forma tradicional.

O movimento agiu em duas frentes: uma nova proposta poética que valorizava a visualidade simbólica; e outra como proposta de cunho teórico, que vislumbrava consolidar o movimento e permitir novos caminhos artísticos, o que justifica a publicação de *Teoria da*

*Poesia Concreta* (1965) pelo Grupo Noigandres. Tal publicação tinha o intuito de estabelecer os princípios dessa poética assim descrita: “Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos” (CAMPOS, 1975, p. 34). A poeticidade concreta permite a libertação da palavra, que se encontra circunscrita em um significado atribuído pelo poeta, mas também em outra frente de significados oriundos das interpretações e das impressões do leitor. A visualidade do poema permite incontáveis possibilidades e perspectivas de interpretações e leitura.

Outro traço predominantemente antropofágico presente na poesia concreta é o jogo que ela estabelece com a tradição e com o legado cultural anterior, de fundamental importância para a formação desses poetas. Tal ideia remete ao conceito de “paideuma”, elaborado por Ezra Pound, que corresponde ao conjunto básico, e mínimo, de autores eleitos como tradição de um artista. Tais autores são representativos de uma qualidade artística de alta expressão criativa e inovadora. Assim, o movimento concretista nasceu em seus princípios formadores sob o signo antropofágico, pois guarda consigo o desejo e a metáfora da devoração. Portanto, a noção de “paideuma” apresenta um diálogo aberto com a cerimônia de ritual antropofágico.

Neste sentido, não há receio em conceituarmos o movimento concretista como uma poética da devoração, que assumindo semelhanças com a poesia de Oswald devora o legado cultural anterior e o que há de interessante na cultura estrangeira, sem deixar de lado o diálogo com a produção de outros escritores. De fato, a devoração é presença inquestionável, tanto na produção concretista como na antropofagia oswaldiana: “São mecanismos que esmagam a matéria de tradição como dentes de um engenho tropical, convertendo talos e tegumentos em bagaço e caldo sumoso” (CAMPOS, 2010, p. 251). A poesia concreta, portanto, apresentou-se como atualização e outra possibilidade do gesto antropofágico que redimensionou mais uma vez o lugar da arte brasileira no mundo.

A antropofagia percorreu todo o século XX e se apresenta até hoje como postura artística prestigiada e eleita por nossos escritores, logicamente com novos direcionamentos e novas experimentações, mas mantendo seu gesto vivo. Nesse pensamento é importante contextualizar os caminhos percorridos pela antropofagia nos anos 1980, como período de grande contração econômica e de transição.

O início dos anos 80 é demarcado pelo jogo de tensões políticas entre a manutenção do regime militar enfraquecido e a redemocratização política. Tal quadro fomentou ainda mais a libertação artística. Os artistas brasileiros desse momento, participantes das

reformulações históricas, políticas e estéticas, tiveram um contato peculiar com a antropofagia formulada por Oswald, e também com as suas transformações e reatualizações. Esses artistas imprimiram uma nova era dentro da escrita de postura antropofágica, podem ser conhecidos como os “novos antropófagos” ou neoantropófagos conceito criado por Benedito Nunes no texto *O Retorno à Antropofagia*. Tais artistas estão presentes nos mais variados campos artísticos, seja na literatura ou na música, passando também pelo teatro.

A antropofagia oswaldiana não só atingiu o objetivo inicial de inserir a arte brasileira no campo mundial, como também de servir como referencial artístico de valorização e recepção de nossos artistas.

O comprometimento com as questões político-sociais e com o subdesenvolvimento do país possibilitou uma movimentação crítica dos intelectuais brasileiros, que produziram muitos textos teóricos que discutiam a situação de dependência. Tais críticos transferiram também para os artistas a missão de utilizarem suas artes como estratégias de repensar a história e o lugar do Brasil como produtor cultural. Sob esse contexto muitos artistas assumem a postura antropofágica, porém com uma nova cor capaz de reconduzir e reescrever o discurso dominante.

O caminho que seguimos até aqui foi o de demonstrar o alcance da atitude antropofágica, que nasceu das ideias provocativas de Oswald, presentes no *Manifesto Pau-Brasil* e no *Manifesto Antropófago*, que tinham o objetivo de fundar um pensamento crítico a respeito da condição de dependência da cultura brasileira, e ao mesmo tempo criar o remédio ou antídoto capaz de reconduzir a situação do Brasil como lugar de intensa produção literária. Como atitude artística originalmente nacional, a antropofagia despertou a atenção para a arte aqui produzida e inseriu o Brasil na dinâmica de exportação de produtos artísticos, influenciando artistas além das fronteiras nacionais.

A condução do Brasil como lugar de produção artística é alcançada, principalmente, pelo encontro com a imagem do antropófago, que é o símbolo metafórico de combate e incorporação dos bens culturais estrangeiros. O índio antropófago é o elemento inspirador do combate intelectual, que pelo seu ritual canibalesco demarca o lugar de trocas de identidades presentes em nossa arte, que aceita elementos culturais próprios e o que for de interessante na cultura estrangeira. Trata-se de um ritual de incorporação dos bens culturais do outro como forma de fortalecimento do próprio material.

O avanço tecnológico e técnico presenciado em todo o século XX, e principalmente no século XXI, demarca influência direta no espírito artístico. Nesse sentido, a produção artística

sempre esteve alinhada às inovações a sua volta, de forma que tais inovações imprimem uma constante reciclagem necessária à atitude antropofágica.

Seguindo a noção da antropofagia oswaldiana e seu intenso fluxo com as inovações técnicas, entendemos a poesia concreta e alguns romances de décadas posteriores como novas materializações do movimento antropofágico. A poesia concreta se circunscreve em dois caminhos bem demarcados, como libertação da sintaxe linear que ainda predominava na produção poética nacional, e como nova postura da arte nacional diante dos produtos comerciais estrangeiros, incorporando seus ícones de maneira crítica, reflexiva e inovadora.

Os poetas concretos se espelharam na radicalidade das ideias de Oswald como motivação para a ruptura que pretendiam fazer na estética e no novo direcionamento visual da poesia. A dialética constante com os valores importados e com o uso de seus produtos na arte inscreve a poesia concreta como uma nova nuance da atitude antropofágica, pois os escritores assumem a postura de direcionamento artístico como enfrentamento e constante reatualização do lugar das artes nacionais.

Sob o signo da constante ruptura e da negação de valores, a atitude antropofágica chega aos anos de 1980 e 1990 com o mesmo rigor, porém com possibilidades criativas novas, muito mais críticas. Devido à crise econômica do momento, o debate iniciado por Oswald no início do século ainda está vivo na mente dos intelectuais brasileiros que precisam com urgência motivar um despertar crítico dos artistas.

Outro desdobramento teórico, que surge a partir das ideias antropofágicas de Oswald, é o conceito de perspectivismo ameríndio formulado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. O perspectivismo de Viveiros de Castro nasceu a partir de sua vivência com os indígenas da sociedade Araweté, povo Tupi da Amazônia brasileira, e é fruto de anos de reflexões e reconduções de pensamento teórico iniciado na época de escrita de sua tese de doutorado. O conceito por ele formulado é tão relevante que foi capaz de consolidar o surgimento de uma nova antropologia feita e idealizada sob o ponto de vista indígena, sua cultura, crenças e rituais. O perspectivismo ameríndio ou multinaturalismo percebe o universo através do olhar nativo e interfere nos pilares da ciência antropológica, por questionar alguns de seus princípios fundamentais.

Essa valorização de certas práticas indígenas, entre elas o canibalismo ritual, é um acréscimo inovador aos estudos antropológicos, assim como as ideias de Oswald nos anos vinte, de valorização do antropófago como ícone representativo de nossa cultura. Nesse aspecto, como ressaltou Viveiros de Castro, em entrevista publicada na revista *Amazônia Peruana* em 2007: “O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos

termos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 129). Assim, em aproximação com as ideias de Oswald de Andrade, o perspectivismo ameríndio é uma valorização da imagem e do pensamento indígena e suas trocas simbólicas como ensinamento e reflexão.

Tal aproximação nos faz entender que tanto o perspectivismo quanto a antropofagia oswaldiana possuem a mesma articulação política, pois eles problematizam, cada um à sua maneira, a questão da identidade e da arte no contexto latino-americano. Permitir a abertura para a perspectiva indígena é provocar um novo *ethos* no campo antropológico, que se modifica a partir da mesma imagem simbólica do pensamento de Oswald – o antropófago, o homem que come.

Viveiros de Castro propõe um modelo cultural para a compreensão da realidade latino-americana através de outra forma de entendimento sobre o que se definia como alteridade. Assim, o nexos entre perspectivismo e antropofagia surge, resumidamente, do desejo metafísico de possuir o outro através de um ritual de devoração. O ritual canibalesco guarda em si o desejo libidinal e o fascínio pelo outro, como forma de aquisição de suas características.

O perspectivismo ameríndio reconfigura o olhar sobre as práticas simbólicas realizadas pelo indígena, e principalmente sobre a sua cosmovisão, pois: “se ele é objetivamente um sujeito, então o que ele pensa é um pensamento objetivo, a expressão de um mundo possível, ao mesmo título que o que pensa o antropólogo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 119). Nessa ótica, compreendemos outro universo a ser conhecido, ou a possibilidade de produzir uma nova visão de mundo através do olhar nativo. O perspectivismo funciona na antropologia como uma nova construção conceitual, assim como a antropofagia foi decisiva para uma nova vereda crítica de nossa moderna literatura.

O perspectivismo ameríndio fala sobre uma identidade líquida e instável dos povos indígenas, diferente da imagem descrita pelos textos fundadores. Tal identidade é instável e não se prende aos valores simbólicos da sociedade ocidental, não ocorre uma aceitação passiva desses valores. Apesar dos vários anos de catequização portuguesa, os indígenas apenas encenavam uma catequização, no entanto nunca se renderam à cultura do homem branco europeu. Nesse sentido, o conceito de Viveiros de Castro demonstra a possibilidade do olhar do outro para uma nova possibilidade de percepção do mundo. Tal conceituação se articula com a situação da literatura latino-americana libertária em relação às ideias de dependência artística.

O perspectivismo implica drasticamente em uma nova forma de pensamento: “Tomar as ideias indígenas como conceitos significa tomá-las como dotadas de uma significação

propriamente filosófica, ou como potencialmente capazes de um uso filosófico” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 125). O pensamento indígena deixa de ser, portanto, objeto de interpretações antropológicas e passa para a condição de pensamento crítico a ser utilizado pelo antropólogo, com o intuito de verificação de suas consequências (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 129). Assim, o ritual antropofágico cultuado pelas cosmologias ameríndias é, segundo Viveiros de Castro, “afirmação justamente daquilo que permanecia essencial para esta sociedade” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 681).

A antropofagia é a possibilidade de pensar o nacional em sua relação dialética com o universal, em um jogo de sentidos e significações. Segundo Viveiros de Castro (2007, p. 168), “a antropofagia foi a única contribuição realmente anticolonialista que geramos”, e consistiu em um posicionamento direcionador das artes, da história e da própria maneira de compreender a nação brasileira. A antropofagia como postura formadora de nossa literatura não pode ser pensada fora de uma dinâmica da apropriação, de deglutição e incorporação de alteridades.

É lógico que a antropofagia literária consome os corpos de maneira metafórica, pois o corpo consumido é o corpo textual. Introduzimos aqui a noção da substância formadora de um corpo antropofágico - texto antropofágico. Primeiramente, em sintonia com o perspectivismo ameríndio, a diferença de corpos demarca o limiar da diferença perspectiva entre presa e predador; o corpo diferente é o que desperta a volúpia canibal, o desejo de alimentar-se do outro, por entre tantas razões a de adquirir algumas de suas características. Assim, o que estamos chamando de antropofagia literária é a prática de construir um texto a partir de outros textos que são devorados.

O conceito reajusta o imaginário sobre o ritual canibalesco e permite uma leitura mais conclusiva. Projeta-se como modelo cultural, que tem na absorção do outro a alteridade a ser alcançada. A atualização conceitual permite uma reciclagem da antropofagia, visto que ela já se encontra com seu sentido cristalizado e canonizado pela crítica. É preciso revitalizar a antropofagia para os dias atuais, abrir seu alcance teórico para o entendimento de obras posteriores aos manifestos vanguardistas, segundo assevera Rocha (2011):

Portanto, a antropofagia oswaldiana oferece um caminho novo a ser trilhado. A potência oswaldiana de apropriação do alheio para transformação do próprio pensamento tem estimulado uma das mais originais formulações da antropologia contemporânea: o perspectivismo. (ROCHA, 2011, p. 668)

O perspectivismo é outro caminho conceitual em que a antropofagia constitui-se como base para a formulação de um pensamento crítico, muito além do que Oswald poderia supor,

quando propôs a sua metáfora canibalesca de consumação dos bens culturais universais, e que possibilitou a inclusão do Brasil no mapa da literatura mundial. Além da veia poética e artística, a antropofagia oswaldiana evoluiu como pensamento crítico e desprende-se do campo artístico, pois ela pressupõe um olhar desconstrutor. Assim, ela contribui para a formulação conceitual de Viveiros de Castro e influencia novas formas de pensamento em outros saberes como a antropologia.

A antropofagia é até hoje um terreno fértil para a elaboração do pensamento crítico. Recentemente, Beatriz Azevedo na obra *Palimpsesto Selvagem* (2016), fruto de sua tese de doutoramento, nos apresenta uma nova leitura sobre a antropofagia oswaldiana. Ela nos lança uma nova compreensão sobre o *Manifesto Antropófago* de Oswald, relacionando-o à imagem do palimpsesto, tela antiga, raspada para dar origem a uma nova obra, mas que apesar da raspagem mantém em si parte da matéria inicial de sua composição. A autora atrela a essa noção a palavra “selvagem”, pois entende que a configuração intertextual presente no manifesto é uma mescla de várias matrizes textuais que consagravam a noção de selvageria indígena, além de textos mais críticos que desfazem tal ideia, bem como textos literários que possuem a temática indígena em seu bojo. Para ela o manifesto de Oswald é um encontro de múltiplas textualidades, que se assemelha a noção de palimpsesto:

Assim, suas camadas sobrepostas, o *Manifesto Antropófago* devora desde a poesia ameríndia transliterada, desde fragmentos de relatos dos primeiros viajantes ao Novo Mundo, até ideia de Freud e Keyserling. Indo além, o manifesto também pode ser visto enquanto *palimpsesto selvagem e virtual*, no sentido do que pode vir a ser, remetendo simultaneamente ao passado arcaico e ao futuro vislumbrado. De um lado percorre no mínimo cinco séculos, de 1500 ao século XX, e de outro evoca o mundo não rubricado, nas camadas do tempo sobrepostas nas imagens do “bárbaro tecnizado” e dos “aparelhos de televisão”, do “matriarcado de Pindorama” e do “cinema americano”.

Seria Oswald de Andrade um comedor do tempo? De todo modo, ele sempre lutou por sua liberdade de ir e *devir*. (AZEVEDO, 2016, p. 34-35)

O entendimento de Beatriz Azevedo sobre o *Manifesto Antropófago* projeta o pensamento de Oswald para além da incorporação textual e apropriação dos bens culturais estrangeiros, como também aponta para uma revisão da história nacional, além de sinalizar para uma configuração temporal difusa entre o novo e o antigo em um mesmo contexto de ocorrências. Por isso, a autora questiona e responde na sequência a pergunta: Será Oswald um comedor do tempo? Seu trabalho analisa todos os aforismos do *Manifesto Antropófago* em um jogo constante entre o nacional e o estrangeiro, o local e o universal, o anacronismo em meio à inovação tecnológica. Oswald insiste nas várias contradições que compõem o povo

brasileiro, por ser uma nação múltipla em sua formação e constituição cultural, pois o Brasil “é um *país infinito*, assim também é, se lhe parece, a antropofagia.” (AZEVEDO, 2016, p. 2016).

Se a antropofagia, em toda a sua trajetória, demarcou um fluxo contínuo entre a cultura nacional e a estrangeira, ela permite o jogo de alteridades e a inclusão de todas as identidades que constituíram a nossa nação.

A antropofagia tem desde o princípio o desejo de representação genuína e simbólica da cultura brasileira, que não se deixa abater por sua situação de subdesenvolvimento. Seja na década de 1920 ou em momentos estéticos em que o gesto antropofágico tenha sido o direcionamento criador, a antropofagia oswaldiana sempre foi um caminho crítico e ideológico de posicionamento do Brasil no mercado artístico mundial.

Por isso a antropofagia, ontem, hoje e sempre, será um terreno fértil de possibilidades artísticas, de um país em que as tensões parecem não deixar de existir. O hoje nos direciona para muitas incertezas, pois o Brasil tem vivenciado uma grande crise política e econômica, em que mais uma vez reflexões sobre o lugar do Brasil no mercado mundial surgem de todos os lados. As discussões relativas à identidade e à posição do país no mercado internacional são sempre mencionadas nos debates sobre política e economia; tais debates, de alguma forma, também se aproximam das reflexões antropofágicas sobre cultura, bens de mercado e situação econômica presentes no pensamento antropofágico. Oswald, quando inicia o *Manifesto Antropófago* dizendo que só a antropofagia nos une, mostrou-se bastante lúcido, pois de fato a antropofagia resiste no campo das artes e dos saberes além do campo político e econômico e social.

### 3. A ANTROPOFAGIA HAROLDIANA COMO PROJETO LITERÁRIO

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 me ensinam a escrever.

Haroldo Maranhão

Haroldo Maranhão (1927-2004) pode ser considerado um escritor neoantropófago, ou seja, um escritor que dá continuidade ao gesto antropofágico de Oswald de Andrade, porém em uma nova movimentação estética, literária e política. Tal denominação é um conceito criado por Benedito Nunes no texto *O Retorno à Antropofagia*, quando estuda o retorno de Oswald de Andrade ao movimento antropofágico na década de 1950. Decorre daí a inclusão do prefixo *neo* a uma palavra já bem conhecida. A escrita de Haroldo é antropofágica pela apropriação de diversos textos e autores. Tal constatação está presente desde o início dos anos 1980, ocasião de lançamento de *O Tetranelo del-Rei* (1982), obra que causou, ainda nessa época, estranhamento por seu estilo, bem como pelo encontro de vários textos literários de autores brasileiros e estrangeiros. Essa mescla entre muitos textos produz uma escrita em mosaico, com a conexão de inúmeros fragmentos de diversas procedências.

Assumir a postura antropofágica significa adotar um encaminhamento de escrita e de apropriação textual que não é pequeno. O que queremos dizer é que um escritor antropofágico precisa conhecer muitas técnicas, visitar muito textos e autores para pensar em confeccionar o seu próprio texto. Haroldo sempre enfatizou a importância de ler muitos escritores para escrever o próprio texto. Para ele escrever é uma atividade desgastante, que demanda tempo e dedicação exclusiva, o que justifica sua estreia somente em 1968, quando lançou *A estranha xícara*, aos 41 anos.

O projeto antropofágico de Haroldo não é mais vanguardista, ou seja, não possui mais o tom panfletário e combatente presente na antropofagia oswaldiana da década de 1920, mas apresenta um ponto de vista crítico em relação à história brasileira, ao descobrimento do país e ao esquecimento de figuras históricas importantes.

O gesto antropofágico de Haroldo demarca o papel decisivo da intelectualidade na cultura brasileira ao encarar sem mordagens o problema social do Brasil. O texto desse autor desde a sua estreia é forte em seus temas e pesado em sua crítica. Também carrega nuances do erotismo, característico de uma época de libertação do texto literário nacional, em decorrência da redemocratização política dos anos 1980.

Haroldo nasceu em Belém do Pará, em 7 de agosto de 1927, e morou durante a infância e a adolescência no prédio onde era produzido o periódico diário *Folha do Norte*, propriedade do avô Paulo Maranhão. O convívio no ambiente do jornal foi decisivo para o seu desenvolvimento como leitor e escritor<sup>7</sup>. O ato de escrever percorre toda a trajetória de vida de Haroldo, na adolescência como repórter policial no jornal da família, na fase adulta na produção e edição do suplemento literário. A escrita, na maioria das vezes, ligava-se a tarefas a serem cumpridas, o que tornou seu ritmo de escrita vertiginoso e ágil. Leitor voraz da literatura universal, ele tinha, como todo bom leitor, seus escritores prediletos.

Sobre sua estreia tardia, Haroldo justificou em entrevista concedida ao jornalista Elias Dias Pinto, em 17 de setembro de 1991, reeditada em 17 de julho de 2004, que escritores que trabalham em outras atividades só podem escrever nos fins de semana, além disso, afirmou que sua esposa faleceu quando o filho tinha um ano e meio, e que, por essa razão, também seus fins de semana foram dedicados aos cuidados da criança, fato que nunca entendeu como mera obrigação. Com o crescimento do filho e a aposentadoria, pode dedicar-se ao prazer de escrever exclusivamente (PINTO, 2004).

Escrever, para Haroldo, era um hábito diário. Graças à herança da escrita frequente do jornal, adquiriu o hábito de escrever cotidianamente, fato que nomeou de ginástica diária: “escrevo todo dia, mas todo dia mesmo, como uma ginástica” (MARANHÃO, 1992, s/p). Em muitas entrevistas, como a concedida a Pinto (1991), afirmou escrever até nas horas de “lazer”, na “entressafra”, ao se referir ao período de produção de um livro a outro, que escrevia como o seu diário, um diário de ficção.

A postura antropofágica de Haroldo Maranhão será estudada neste trabalho em três romances: *O Tetranelo del-Rei* (1982), *Cabelos no coração* (1990) e *Memorial do fim* (1991). No entanto, os rastros da escrita antropofágica estão em muitas outras obras de sua autoria, porém as três obras escolhidas são o recorte de um projeto de escrita que apresenta várias motivações, como a reescrita da história, a homenagem aos escritores preferidos e a reescrita da tradição literária.

---

<sup>7</sup> Recomendo, para melhor conhecimento sobre a formação literária do escritor, a dissertação de mestrado de Maria Juliana da Silva Medina, *As três faces de Haroldo Maranhão: O leitor, o jornalista e o escritor* (2010), defendida na Universidade Federal do Pará. A pesquisa apresenta o Haroldo leitor voraz e proprietário de uma grande biblioteca particular, posteriormente vendida após anos de negociação. O texto também apresenta a trajetória de jornalista desde a infância, e sua intensa participação na difusão do movimento modernista no Pará. Finalmente mostra a terceira face do autor, a de escritor que empreendia duros debates com as editoras de seus livros, pois para ele escrever também representava, além de uma satisfação pessoal, a satisfação financeira oriunda da venda de seus volumes.

Às três obras selecionadas nesta tese chamaremos de tríade antropofágica, para assim melhor referenciá-las. Assim, todas as menções à tríade antropofágica farão alusão aos romances *O Tetranelo del-Rei* (1982), *Cabelos no coração* (1990) e *Memorial do fim* (1991).

Como dito anteriormente, o trabalho buscará evidenciar a atitude antropofágica presente nos três romances já descritos, e tal recorte está inserido em um contexto maior, pois entendemos a produção de Haroldo como um projeto de escrita, que mescla os três traços já definidos anteriormente: a reescrita da história, o tom da homenagem literária aos escritores preferidos e aos escritores amigos.

Um dos indícios que demarca e reforça o entendimento do projeto literário de Haroldo é a antologia *Pará, Capital: Belém* (1984). Tal obra demarca fortemente duas questões na produção literária haroldiana: a primeira consiste na inserção dos escritores paraenses no mapa da literatura brasileira, mas, além disso, a localização da capital paraense no contexto de produção intelectual brasileira.

Nesse sentido, tal obra é um reforço da ideia de que Haroldo possuía um projeto literário não declarado, pois era um homem que evitava falar de sua obra e de fazer ilações de seus textos, dizia que era trabalho para os críticos e que não era de seu agrado comentar o que escrevia. No entanto, defendemos que havia um projeto literário intimamente ligado à cidade de Belém, sua memória e seu posicionamento de escritor e intelectual para com ela, e que em muito se relacionava com a sua emoção e afetividade. A antologia é o recorte de inúmeros fragmentos textuais de variados contextos, tanto literários, como de autoridades políticas, de historiadores, de jornais na época, e textos que circulavam nas igrejas do passado, de obras literárias e dados estatísticos.

Costumeiramente, o primeiro crítico de Haroldo era o amigo e professor Benedito Nunes, que na edição dos anos 2000 é o responsável pelo prefácio da obra, e ao descrevê-la nos apresenta traços interessantes que percorrem toda a escrita de Haroldo, seja de forma discreta ou mais declarada:

Haroldo procede como um historiador à busca de testemunhos ao recorrer às diferentes fontes escritas – geográficas, antropológicas, etnográficas, e históricas propriamente ditas –, que nos prestam informação sobre os vários aspectos da vida da cidade: sua fundação e desenvolvimento, suas diversas atividades recreativas, clubísticas, gastronômicas, dramáticas, romanescas, literárias, jornalísticas e artísticas, em que costumes casam-se com os mores, os hábitos com a moral, a religião com a política, a política com a linguagem. [...] Haroldo redistribuiu os diferentes textos por ele escolhidos no papel de historiador, segundo uma ordem de títulos, que ora contrastam com a matéria versada, produzindo o abalo do humor, ora a valorizam, realçando-lhe os efeitos memorialísticos. Mas ao proceder assim, o

historiador acolhe o romancista e a ele se une por uma original relação. [...] Mas o que finalmente nos ensina esse texto de Haroldo Maranhão, sintetizando, ao mesmo tempo, as razões da prioridade de sua escolha, é que uma cidade só pode ser lida como **antologia** por meio das diferentes escritas, das linguagens de seus escritores, que lhe deram no tempo uma forma de sentido intemporal. (NUNES, 2000, p. 9) [grifo do autor]

O pensamento de Benedito Nunes guarda em si uma informação importante: a de que Haroldo procede, ou seja, possui uma maneira de concepção do seu texto similar à dos historiadores, no entanto não há no referido esforço nenhum rigor comum aos estudiosos da história, e sim uma maneira particular de concebê-la, direcionada a uma visão individual e amparada pela prática de leitura, seja a leitura de mundo ou a leitura propriamente dita de textos reorganizados à sua maneira. Então a semelhança do escritor com a figura do historiador seria apenas no método próprio de organização de seu texto que nasce na coleta em arquivos. A obra demarca a amplitude de pesquisador e colecionador presente em Haroldo, a antologia possui uma lógica própria de pintura da cidade com início cronológico pela sua fundação, mas também apresenta uma organização psicológica de natureza emotiva de condição de Haroldo como morador de Belém.

Desde quando publica a antologia em 1984 o próprio Haroldo assume que a obra está inserida em um projeto literário, porém que não ousaria enveredar por outro projeto semelhante. Deixamos para o próprio Haroldo a tarefa de falar de sua antologia:

Da distância no tempo e no espaço em que me encontro, quis na verdade fazer simples releitura da minha cidade, revisitando-a[...] historiador não sou, temo o fungo dos papéis antigos, de modo que por essa forma explico não me haver preocupado com mais precisas abonações. Um reparo não me poderão fazer: o antologista a si mesmo não se antologiou! [...] Agora, se um russo, ou um americano, ou um paraense descobrir como espichar a vida humana, para mais uns oitenta anos, então me lançarei a outro **projeto paraense**, que sempre ambicionei terminar e que há anos se acha parado. [...] Assim e só assim poderia dedicar-me a projeto de outra espécie, como o que aludi e que não digo qual é, porque idéia é como passarinho, já disseram, é do primeiro que pegar. [...] enfim é a minha antologia de Belém. Minha. Reivindico o direito de fazer a minha antologia. Terei o maior respeito pelos que se dispuserem a fazer a sua. (MARANHÃO, 2000, p. 11-13) [grifo do autor]

Isento de compromisso historiográfico, mas procedendo como um historiador, Haroldo escreve um texto tal como a colcha de retalhos de um tecido imaginário composto por sua memória e experiência para com a cidade. Há anos residindo no Rio de Janeiro, a distância da terra natal não é apenas geográfica, como também temporal. A antologia por ele proposta não transita apenas por textos literários, o que demonstra a intelectualidade do escritor, bem como a invencionice, a subversão e a criatividade em unir em um mesmo contexto textual e literário

textos das mais variadas procedências. Na obra Haroldo não apenas organiza os diferentes fragmentos pesquisados, como também insere novos títulos<sup>8</sup> aos referidos fragmentos textuais, operando como um transformador da matéria incorporada.

Tal maneira de criação textual traz consigo marcas bem definidas do texto haroldiano, como a sátira, a crítica e a ironia, como podemos verificar no fragmento intitulado “James Bond em Belém!”, em uma sugestão direta ao universo cinematográfico hollywoodiano. No entanto, o fragmento, de autoria de Ernesto Cruz, nos fala da implantação do bonde como o transporte público oficial da cidade. “A 23 de outubro de 1868, foi concedido a James B. Bond o privilegio exclusivo por 30 anos, para explorar o serviço de transporte coletivo em Belém.” (CRUZ apud MARANHÃO, 2000, p. 80)<sup>9</sup>. Outro trecho que evidencia a veia irônica de Haroldo é o intitulado “Operários Felizes”, que tem autoria original de Ernesto Mattoso e é datado de 1908: “ Geralmente o operário trabalha de sol a sol, isto é das 6 ½ da manhã às 5 ½ ou 6 da tarde, com 1 hora e meia de descanso para o almoço” (MATOSSO apud MARANHÃO, 2000, p. 158) Percebemos no título a incoerência com a rotina de exploração dos operários paraenses, que quase sem tempo para si poderiam sentir-se de qualquer modo, menos felizes.

Em fragmento de Fernando Medina do Amaral sobre o paraense Júlio Cesar, que Haroldo intitula de “Júlio Cesar: o pai do avião”, percebemos outro traço marcante que se encontra tanto na antologia como posteriormente na obra *Cabelos no coração* (1990): a valorização das personalidades paraenses. Dessa forma, o vulto paraense é tão importante para o avanço da aviação como o patrono Santos Dumont. Ocorre uma correspondência direta entre o título colocado por Haroldo sobre Júlio César e o corpo do texto que fala sobre a personalidade paraense: “Júlio Cesar é o pai da forma aerodinâmica e o descobridor do ponto de apoio no ar [...] sendo portanto o criador da dirigibilidade da navegação aérea”. (AMARAL apud MARANHÃO, 200, p. 193)

Sutilmente percebemos recortes na antologia que não refletem apenas a experiência leitora de Haroldo, mas também inclinações e preferências pessoais, tais como inferências ao

---

<sup>8</sup> A composição de *Pará, capital Belém* (2000) é uma coletânea de variados textos que vão além da poesia e da prosa. A obra possui texto de historiadores, geógrafos, dados estatísticos e reportagens. Haroldo é fiel ao texto dos autores originais, no entanto a organização dos capítulos do livro, e principalmente os títulos dados a cada sessão, é de responsabilidade exclusiva de Haroldo Maranhão. Por ser uma antologia, Haroldo não interfere nos textos selecionados, porém não deixa de imprimir a sua irreverência na forma com que nomeia as sessões do livro com a marca da ironia tão característica de sua escrita. Nesta tese foi inserido o texto conforme aparece na obra do escritor paraense, porém a cada ocorrência será dado o crédito aos autores originais, bem como a referência bibliográfica original.

<sup>9</sup> Para referenciar os autores incluídos da antologia usaremos a forma chamada *apud* para atender à normatização oficial de trabalho acadêmico prevista na NBR 10520.

contexto futebolístico da capital, como fica evidente no trecho extraído da sessão “Como alinharam os times”, título criado por Haroldo, a um recorte de autoria de Ernesto Cruz sobre o campeonato paraense de 1939:

**1939- REMO:** Orlando; Coelho e Edilberto; Samico, Pelado e 77; Vavá, Bendelack, Jango, Carvalinho e Moacyr.  
**PAISSANDU:** Manduca, Athenagoras e Pena; Mariano, Batista e Pery; Arleto, Imar, Heitor, Erberto e Poeira.  
 Remo: 7x2. (CRUZ apud MARANHÃO, 2000, p. 211)

Por fim, logicamente na antologia não poderiam faltar recortes de escritores literários. Aqui analisaremos em especial três ocorrências: a presença de Dalcídio Jurandir, Max Martins e Márcio Souza. De Dalcídio, Haroldo transcreve um trecho publicado originalmente em 1941 na *Revista Novidade*<sup>10</sup>, que é uma descrição literária do Ver-o-Peso com sua beleza própria e suas contradições sociais: “Ver-o-peso tem na sua lama e nas velas que se levantam para o sol a história áspera e obscura dos barqueiros paraenses e o misterioso poder de todo o inesperado encanto de Belém. (JURANDI apud MARANHÃO, 2000, p. 229).

A poesia transcrita de autoria de Max Martins recebe curiosamente o título “Poeta de vero peso”, que faz um trocadilho com a palavra italiana vero, que significa real ou verdadeiro. Tal título enfatiza a relevância da poesia de Max para Haroldo Maranhão e consequentemente para a representatividade da literatura paraense. No recorte de Haroldo a poesia é transcrita na íntegra e o título não é omitido e vem colocado posteriormente ao título criado por Haroldo. A poesia dialoga abertamente com o trecho de Dalcídio e demonstra a beleza em contraste com a pobreza do homem que vive naquela paisagem:

a fome  
 vem de longe  
 nas canoas  
 ver o peso

come o peixe  
 o peixe come  
 - o homem?

O homem não come  
 Come o homem  
 Compra o peixe  
 Compra a fome  
 Vende o nome  
 Vende o peso (MARTINS apud MARANHÃO, 2000, p. 230).

<sup>10</sup> Importante revista paraense que circulou de 1940 a 1942.

Os textos são literários e unidos por uma temática social de percepção das mazelas sociais descritas por prosadores e poetas, tanto é que a sessão principal com este recorte é intitulada por Haroldo “A cidade cantada em prosa e verso” e fala de uma Belém bela, porém cheia de problemas de infraestrutura e limpeza. Contribui neste recorte um trecho de autoria do escritor amazonense Márcio Souza intitulado por Haroldo “Questão de Olfato”: “TRUCCO – Isto parece Lisboa. Você já esteve em Lisboa? GALVEZ – Conheço Lisboa, uma bela cidade. TRUCCO – Até o fedor de Belém é português.” (SOUZA apud MARANHÃO, 2000, p. 334).

Assim, a antologia de Haroldo tem em Belém a sua musa inspiradora, a cidade é revelada a partir de textos das mais variadas procedências, sejam literários, históricos, geográficos etc. É uma obra que se debruça sobre os costumes e os problemas da cidade a partir de um verniz crítico, irônico, mas também poético. Gostaríamos de ressaltar que Haroldo fez questão de nomear os autores de todos os recortes que inseriu em seu texto, como pede toda antologia, e, além disso, teve o cuidado de enumerar todas as referências de onde extraiu os trechos, dando crédito aos seus autores, mesmo quando havia troca de títulos por outros de sua autoria.

O texto da antologia é uma assimilação de Belém construída a partir do olhar devorador de Haroldo sobre a cidade que se apresenta textualmente. A devoração textual é o elemento que percorre a escrita de autor. Ela é muito evidente em *Pará, Capital: Belém*, porém está presente em outras obras, como veremos a seguir. A antologia é a tradução de um projeto pessoal em torno da cidade, mas também da memória afetiva do escritor que se traduz em toda a sua obra, porém de maneira diferenciada em cada volume nos quais a escrita apropria-se de outros estilos e autores.

### **3.1 A devoração como metáfora da autoria**

A devoração consiste na incorporação textual realizada por Haroldo Maranhão na criação de suas obras. A metáfora da devoração apresenta-se ludicamente no livro infantil *O menino que comia letras*, que compõe a obra *A menina amarela*, publicada postumamente pelo Instituto de Artes do Pará, em 2011. O livro é de temática infantil, mas permite chegar a muitas reflexões de Haroldo sobre a escrita, a leitura, o jogo de substituições, inversões e recriações antropofágicas. Entendido como livro infantil, a obra apresenta uma narrativa muito difusa ao possível público leitor, porém os temas que aborda e a forma como reflete sobre questões teóricas de criação literária ampliam o sentido do texto, que é um espaço em

que Haroldo pode livremente imprimir seu pensamento crítico. Haroldo evita assumir a máscara de crítico literário, porém é de forma velada que o seu posicionamento crítico surge escondido nas linhas de seus textos.

A narrativa conta as aventuras do menino que comeu um *p* quando estava compondo a frase “O prato é redondo”, presente no livro folheado por ele. O menino tanto mastigou a letra que a transformou em líquido. Então o menino passou a bebê-la. Com o *p* mastigado e bebido, o menino produz uma nova construção frasal: “O rato é redondo”. A frase já não é mais a mesma devido à mastigação ritual do menino que tinha atração devoradora pelas letras e pela linguagem.

A atração pelo *jogo* de letras e substituições é presente na escrita de Haroldo Maranhão, como aponta o primeiro estudo doutoral sobre o escritor, de autoria do professor Sérgio Afonso Alves:

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 (ALVES, 2006, p. 118)

De fato, a escrita haroldiana tem a atração libidinal pelo jogo e pela trapaça. O menino que comia letras é a representação do menino leitor, que absorve outras leituras e amadurece na escrita a sua invenção. Nesse sentido, como não aproximar a metáfora do menino devorador à própria imagem do escritor antropófago? Menino que lia, relia e, tempos depois, escrevia.

BEBER OS SÓLIDOS. COMER OS LÍQUIDOS (MARANHÃO, 2011, p. 4), assim em caixa alta no texto original, é a lição que o menino inventa quando começa a engolir letras, reinventar palavras e mastigar à exaustão para que as letras fiquem moles e possam ser transformadas em outras letras e fonemas. A frase, criada pelo menino, gera a dúvida sobre a autoria: Será o menino o criador da lição? Ou mero reproduzidor do que escutou? Nesse momento ocorre uma reflexão sobre o conceito de autoria: “Muitos anos depois, ele escutou de alguém que se deve comer os líquidos e beber os sólidos. Acabou ficando sem saber se repetiam a *sua* descoberta, ou ele é quem repetia a frase que um dia escutou ou sonhou” (MARANHÃO, 2011, p. 4) [grifo do autor]

Na página seguinte a discussão sobre a questão da autoria continua a acontecer, quando se recorre à história de Santos Dumont e à polêmica sobre a invenção do avião,

atribuída a ele e aos irmãos Wright. Ocorre neste momento do texto uma digressão sobre invenção e autoria, e também sobre a importância de ser o primeiro a inventar algo: “Alguém é sempre o *primeiro* a inventar alguma coisa” (MARANHÃO, 2011, p.5) [grifo do autor]. Notamos que Haroldo fez questão de enfatizar a palavra “primeiro” sutilmente, pois tal destaque carrega em si razões de natureza crítica sobre a escrita, a recriação literária e sobre a autoria. Tal pensamento sobre ser o primeiro a criar ou a dizer algo dialoga abertamente com o pensamento de Michel Schneider ao refletir sobre a escrita literária:

[...] o texto é lembrança de uma outra tela. Texto que se lembra de um texto anterior. O grau zero da escritura não existe e talvez jamais tenha existido. A literatura é sempre de segundo grau, não em relação à vida ou à realidade social de que ela seria mimesis (Auerbach), mas em relação a ela mesma, e o plágio não é senão um caso particular dessa escritura sempre derivada de uma outra. (SCHNEIDER, 1990 p.63)

Por essa razão o menino duvida da origem de seu pensamento, por não conseguir deixar evidente se criou a frase ou a escutou de alguém, porém tal pensamento o motiva a recriar imaginariamente as palavras. Dessa forma a discussão sobre a autoria da frase “BEBER OS SÓLIDOS. COMER OS LÍQUIDOS”, e também sobre a autoria do avião são deixadas de lado, e o narrador retoma a história do menino devorador de palavras.

Na sequência, o menino que comia palavras olha com fascinação a estante de livros do pai e inicia seu banquete de devoração das letras, em que lê originando uma nova configuração de frases conhecidas e nome de obras famosas:

Menino escolhia agora as letras, não comia doidamente, queria formar outra palavra ou outra frase, era a sua brincadeira:

[...] CARTAS CHILENAS  
 AS HIENAS  
 RETRATO NATURAL  
 RATO NATURAL  
 MALEITA  
 MALETA  
 A CHAVE DE SALOMÃO  
 CHÁ DE SAL  
 JOÃO MIRAMAR  
 JOÃO AMA  
 O TROCO DO IPÊ  
 O RONCO DO PÊ  
 CORPO DE BAILE  
 COPO DE BILE

[...] Doidinho ou não doidinho, neste dia ele apanhou a maior indigestão: indigestão de letras. A mãe deu um remédio que embrulhou o estômago dele. Ele pôs para fora quase um dicionário! Também, naquele dia terminou a

esquisita fome de *comer o que se lê* (MARANHÃO, 2011, p. 14) [grifo do autor].

O jogo entre letras ressignifica frases do idioma e promove a mudança do título de obras de escritores da literatura brasileira e portuguesa como: Tomás Antônio Gonzaga (*Cartas Chilenas*), Cecília Meireles (*Retrato Natural*), Lúcio Cardoso (*Maleita*), Lon Millo Duquette (*A Chave de Salomão*), Oswald de Andrade (*João Miramar*), José de Alencar (*O tronco do Ipê*) e Guimarães Rosa (*Corpo de Baile*). Percebemos que as seleções de obras presentes no jogo de substituições de letras remetem sempre a uma tradição literária canônica representada por escritores consagrados. Tal jogo de substituições pode ser entendido de duas maneiras: literalmente, como uma narrativa infantil que fala sobre a brincadeira de um menino em alterar as letras e os sentidos das palavras; ou como uma possibilidade interpretativa implícita, que se relaciona diretamente com o posicionamento crítico do escritor, que utiliza o texto literário como lugar de reflexão velada sobre criação, apropriação e recriação, traço recorrente e objeto de estudo de nosso trabalho.

O jogo de ressignificações realizado pelo menino representa a *infância* do processo de reescrita e substituições, mesmo ocorrendo apenas nas trocas dos títulos das obras canônicas e ainda sem operar diretamente no corpo da narrativa. Por isso “BEBER OS SÓLIDOS, COMER OS LÍQUIDOS” significa uma inversão da lógica do comer e do beber, pois já não se come os sólidos e muito menos se bebe os líquidos. Interpretamos a evidente inversão da seguinte maneira: beber os sólidos significa beber das fontes literárias consideradas consagradas e tradicionais, para que elas se tornem mais fluidas a ponto de virarem líquidas, de mais fácil absorção. O processo de escrita de Haroldo Maranhão passa por esse processo crítico-dialético com a tradição, como ele mesmo deixa escapar no prefácio de *A porta mágica* (1988):

O verdadeiro responsável por *A porta mágica* não sou eu, mas o poeta Gonçalves Dias! O seu I-Juca-Pirama foi imposto a meu filho adolescente para um trabalho de interpretação, em casa. O pobre tevémaniaco não ocultou a própria raiva que quase implode a nossa casa, levando pelos ares as páginas do “Aurélio”. O pai acabou sendo atraído para esclarecer um caminhão de dúvidas. [...] Numa releitura do poema considerei-o *indigesto*, pondo-me solidário com a vítima: não minto, sou filho das selvas, nas selvas cresci. Ora, através do estapafúrdio método, como poderá o livro disputar, à tevê, um mínimo de espaço? Gonçalves Dias deve ser obrigatória leitura, mas em curso de Letras. Jamais no segundo grau, quando o jovem nem definiu suas próprias opções. (MARANHÃO, 1988, p. 6) [grifo nosso]

Percebemos, assim, uma angústia de Haroldo em relação à forma que os textos clássicos chegavam ao público leitor. Tal inquietação é mais perturbadora quando ele mesmo

afirma que ler “I-Juca-Pirama” foi um pouco indigesto, pois a linguagem é de certa forma um entrave para a fluidez do texto. Por isso, o exercício de beber os sólidos está diretamente relacionado à ação de comer os líquidos, pois é necessário “amolecer” o texto tradicional para que ele se torne mais maleável. Refletir sobre a tradição, a partir da reescrita literária, é a forma encontrada por Haroldo Maranhão para não somente reviver textos ou autores, mas também para deixar fluir novos sentidos oriundos de sua atitude pessoal de leitura.

O pensamento referente à noção de autoria é um dos traços da obra *O menino que comia letras*, que é um livro inteiramente voltado ao público infantil, mas que subliminarmente discute vários pontos importantes sobre os estudos literários, como o jogo de signos e antropofagia, pois a mastigação apresenta-se como metáfora criadora das ações do menino criativo e desconstrutor.

A atitude antropofágica é a devoração textual e o deslocamento para uma nova obra literária. No entanto, outros encaminhamentos da produção haroldiana demonstram a antropofagia com o próprio idioma, ou seja, afirmamos que existe outra possibilidade antropofágica de direcionamento linguístico das palavras. O que queremos dizer é que existe outra possibilidade antropofágica em Haroldo: a incorporação, organização e compilação do léxico da Língua Portuguesa.

Estamos falando diretamente da obra *Dicionário de Futebol* (1998), na qual Haroldo apresenta os verbetes do “futebolês”, demonstrando um intenso trabalho de pesquisa e apropriação de significados de palavras do universo do futebol. Sobre o trabalho de coleta de palavras, o jornalista Roberto Assaf diz, na contracapa do livro, que Haroldo Maranhão:

Mostra o palavreado mais corriqueiro, passa pelos bordões utilizados pela mídia, explica o significado das siglas de entidades e federações, identifica clubes e estádios, diseca deliciosos termos regionais e atravessa o oceano, para mostrar um pouquinho da linguagem do futebol português (ASSAF, 1998, contracapa).

Neste caso Haroldo está operando antropofagicamente ao coletar e organizar expressões de um vocabulário hermético, do universo futebolístico. O autor, sendo pesquisador da linguagem informal, apropria-se dos ditos populares e os organiza estruturalmente em forma de dicionário, o qual é considerado um “tesouro” por Roberto Assaf, devido à grandeza de achados linguísticos.

Encontramos aqui outra possibilidade antropofágica em Haroldo: a de pesquisador linguístico, pois assim como Mário de Andrade, que fez pesquisas minuciosas da cultura e da linguagem popular, também quis apresentar expressões desconhecidas e as transformou em

verbetes para a consulta de leitores interessados em palavras restritas ao universo futebolístico. A obra não é de natureza literária, mas demonstra outra possibilidade criativa de Haroldo, e também a envergadura do escritor em produzir um dicionário importante para o público leitor do país do futebol.

Em *Dicionário de futebol* encontramos Haroldo antropófago e pesquisador da Língua Portuguesa, o que o coloca ao lado de dicionaristas consagrados como Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1910 – 1989), Luís da Câmara Cascudo (1898 – 1986) *Dicionário do Folclore Brasileiro*, e Antônio Houaiss (1915 – 1999), *Dicionário da Língua Portuguesa*. No entanto, não é a primeira experiência de Haroldo na escrita de dicionários. *Dicionário Maluco* (1984) é um livro infantil em forma de dicionário, porém estruturado fora da organização formal do gênero. Aproxima-se à prática de pergunta e resposta do universo infantil. Nele a ordem alfabética não existe, como verificamos no exemplo a seguir:

CRIANCINHA de um aninho anda em ziguezague feito barata tonta. TONTA é a pessoa que anda em linha reta quando não está com muito-muito sono, mas quando está com muito-muito sono parece criancinha começando a andar. ANDAR é ir de um lugar para outro, isso quando não se tropeça e cai. Mas não é ir de carro, de ônibus ou de metrô, mas andando, com os pés. PÉS é mais de um pé. (MARANHÃO, 1984, p.5).

A desconstrução do gênero dicionário fica evidente na redação dos verbetes, que está longe da padronização formal. Haroldo Maranhão joga com o signo verbal e reconduz para outro sentido palavras já conhecidas. A linguagem, nessa perspectiva, alcança uma nova semântica. Assim, a desconstrução do gênero é uma reconstrução e um preenchimento da linguagem, a qual se aproxima da lógica infantil de construção de sentidos. A linguagem engendrada pelo dicionário é traída, mas nunca desvalorizada, muito pelo contrário, o dicionário é o suporte e o ensinamento para que as crianças se aproximem desta e tenham maior liberdade em nomear o mundo.

Retirar os verbetes de sua estrutura usual é, antes de tudo, proporcionar a formação de um leitor crítico e livre em suas experimentações. O jogo de substituições, aliado à forma como as crianças nomeiam o mundo à sua volta, aponta mais um caminho da antropofagia na escrita de Haroldo, pois incorporar palavras da língua e regurgitá-las com nova conceituação é demarcar a atitude antropófaga presente nas formas de representação verbal da linguagem das crianças, que ainda se encontram em formação vocabular.

### 3.3 A tríade antropofágica: razões para uma escolha

As obras de Haroldo são indícios e possibilidades de verificação de sua atitude antropofágica, que encontra seu ápice nos três romances, *corpus* desta pesquisa: *O Tetranelo del-Rei* (1982), *Cabelos no coração* (1990) e *Memorial do fim* (1991). A denominação tríade antropofágica é, portanto, um recurso didático para nos referir ao recorte da pesquisa fundamentado nos três romances já citados.

Já na obra inicial do seu projeto antropofágico, *O Tetranelo del-Rei*, Haroldo é agraciado pela melhor recepção crítica. O romance foi considerada por Antônio Houaiss, na *Folha de São Paulo*, o melhor do ano devido à arqueologia verbal.

O romance *O Tetranelo del-Rei* reconstrói por meio da ficção o descobrimento das terras brasileiras, com um enredo totalmente diferenciado do difundido pela tradição histórica. Para tal, utiliza um complexo jogo que mescla mudança de nomes e pesquisa exaustiva de figuras históricas, no caso, a vida de Jerônimo de Albuquerque, protagonista do romance.

O romance, inserido em um contexto pós década de 1950, se constrói a partir de um processo textual complexo, em que transitam outras escrituras literárias, sobretudo no tocante à colonização do Brasil e o processo de “descobrimto das terras brasileiras”. Na obra de Haroldo Maranhão há referências de outras obras literárias e de outros contextos históricos.

A sensibilidade de Haroldo Maranhão é precisa em relação ao processo colonial brasileiro, pois consegue ilustrar satisfatoriamente o processo de miscigenação entre as várias culturas, o que fica evidente no desfecho do livro, onde ocorre o casamento entre o ex-fidalgo Jerônimo de Albuquerque e a índia Muira-Ubi.

A escolha de Jerônimo de Albuquerque como protagonista do romance elucida dois princípios norteadores da obra haroldiana: o avivamento de figuras históricas apagadas pela tradição e a memória afetiva do escritor, haja vista que, segundo pesquisas realizadas por ele, Jerônimo seria seu pentavô.

Benedito Nunes, em texto publicado em 1982 na revista *Veja*, considera a motivação do riso o grande atrativo da obra, no mesmo ano também emite considerações críticas Laís Corrêa de Araújo no *Estado de Minas*: obra é uma deliciosa paródia que afronta e confronta os primórdios de nossa colonização. Já no *Estado de São Paulo*, Albert Beuttenmüller considera a obra como um falso e trapaceiro enobrecimento das origens da família colonial brasileira, ou seja, uma ironia e crítica a essa formação. Em *Fatos e Fotos*, Manuel da Cunha Pereira atribui ao tom picaresco e à linguagem de sabor quinhentista a responsabilidade pelo sucesso e prazer da leitura. Em termos de crítica universitária, um dos primeiros textos é a

contribuição de Kenneth David Jackson, que considera a obra um romance experimental de dimensões vanguardistas. Tais considerações críticas estão presentes nas orelhas do livro *Jogos infantis* (1986), em ano posterior à publicação do romance *O Tetranelo del-Rei*. Essas críticas, antecedendo uma nova obra do escritor, são uma estratégia editorial, pois constituem uma maneira de garantir ao público, graças ao depoimento de críticos especializados, a certeza de uma leitura prazerosa e já sacramentada, ou seja, são formas de atração e valorização do texto do autor.

Dizer que Haroldo Maranhão é um escritor neoantropófago é seguir a pista que ele mesmo planta, uma vez que se denuncia assim em seção intitulada “Nota do Autor”, ao final do romance *O Tetranelo del-Rei*, quando se revela ao leitor, explicitamente:

No texto, há enxertos de versos e passagens de Fr. Amador Arrais, Pero Vaz de Caminha, Camões, Bocage, Gregório de Matos, Fr. Francisco de Mont’Alverne, Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Eça de Queiros, Machado de Assis, Francisco Otaviano, Olavo Bilac, Fernando Pessoa, João Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Mario Faustino e Lêdo Ivo (MARANHÃO, 1982, orelha do livro).

As citações diretas são facilmente encontradas por aqueles que leram algumas obras famosas da literatura universal e nacional, por exemplo, as citações extraídas da obra *Grande Sertão Veredas*, de João Guimarães Rosa: “Sertão: é dentro da gente” (MARANHÃO, 1982, p. 101) ou “Um dia inteiro estive a passear por veredas do grande sertão” (MARANHÃO, 1982, p. 102). A apropriação de Álvaro de Campos na escrita do poema *Ode Marítima*: “Toma-me um pouco o delírio das coisas marítimas” (PESSOA, 1995, p.46). Algumas obras e autores são facilmente recuperados, como em referências constantes a Camões, escritor de grande estima de Haroldo Maranhão: “Mas a cara era a de um poeta que uma feita vira transitar em Goa, Luiz Vaz..., Luiz Vaz..., cria o Torto que apelidavam o poeta de Luiz Vaz de Comões, ou Camães, ou Camões” (MARANHÃO, 1982, p.31). Dentre tais citações, veladas ou não, existem inúmeras inerentes às relações afetivas que o escritor construiu ao longo da vida, como neste exemplo:

Na selva cor da vida atalhos vibram. Mário: que tão cedo te partiste! Fausto Mário; Mário Faustino! Na selva cor da vida atalhos vibram. Vibram. Vibra o ar, o verde vibra, vibram as águas, descubro caminhos, de vibração em vibração, de riso em riso, de pássaro em pássaro, de rio em rio. Sou alto e ledó; ledó sou: aonde quer que eu vá encontro sempre os rios e suas águas lavadeiras vão limpando as paisagens (MARANHÃO, 1982, p.135).

No referido trecho está presente uma nítida passagem do soneto de Camões “*Alma minha gentil, que te partiste*” que fala sobre a partida e a perda de um grande amor, que se

articula a uma perda inconsolável do escritor: a morte de seu grande amigo e poeta admirado Mário Faustino. O saudosismo é uma das marcas de *O Tetranelo del-Rei*, devido à relação com a saudade recorrente nos textos portugueses que narram os dramas das grandes navegações.

O romance descrito é frequentemente recortado por passagens e citações extraídas de textos de escritores amigos, ou por comentários saudosos, com tom de homenagem, a eles destinados. O romance de Haroldo, apesar de ser irônico e paródico, tem em si o tom de homenagem aos ancestrais do escritor e de situações de seu próprio convívio.

O maior desafio não é o de encontrar no romance os autores elencados por Haroldo na orelha do livro, mas de reconhecer aqueles que estão implícitos em sua escrita, presentes nas chamadas citações indiretas. Outras inferências encontradas são de natureza temática, com as quais a escritura de Haroldo dialoga, a exemplo das grandes narrativas dos viajantes, como em *A Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, ou das grandes navegações, como na obra *Os Lusíadas*, de Camões; além de manter similitudes com a tradição epistolar e com o texto sagrado da Bíblia cristã.

A pergunta que surge a partir de tal delação é: Qual a razão de um escritor denunciar-se sobre o que fez em seu texto? Defendemos a ideia de que Haroldo estava demonstrando aos leitores que realmente se apropriou de textos de outros autores, e que isso não tem nada de vergonhoso, muito pelo contrário, demonstra criatividade e talento de apagar os rastros e reescrever textos conhecidos. Haroldo, assim, estava demonstrando conhecer e manipular com acuidade técnicas de reescrita. Para tal constatação, as palavras de Michel Schneider, na obra *Ladrões de Palavras*, se fazem relevantes:

[...] o autor antigo escreveu uma “primeira” vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já-escrito (SCHNEIDER, 1990, p.71).

O palimpsesto é o papiro, que guarda em seu corpo vestígios de texto anterior ali escrito. É considerado como técnica de reciclagem, pois o texto anterior é apagado e o material reutilizado com o novo escrito. Nesse sentido, a técnica de palimpsesto aproxima-se da postura antropofágica, uma vez que ela também apaga traços da escrita anterior, porém alguns rastros ainda são visíveis. O texto antropofágico não pretende esconder os vestígios incorporados de outras fontes textuais.

O entendimento de Haroldo Maranhão como antropófago parte de indícios que ele mesmo deixa marcado nas obras que escreveu. Os romances a serem estudados neste trabalho são memórias de textos de obras conhecidas. A tradição é, neste sentido, o apoio e a base. Sobre esse fato, ele declarou algumas curiosidades. Em ocasião da publicação de *Memorial do fim*, disse assumir o quanto o romance é pretencioso e ter realmente se apropriado de soluções textuais que eram apenas de Machado de Assis. O pastiche textual criado por Haroldo lembrará vagamente o original machadiano, na mesma medida em que a música da flauta lembra a do violão, como afirmou o próprio Haroldo.

A escrita antropofágica de Haroldo guarda também intenções de recondução de figuras históricas ao seu devido lugar de destaque e influência política. Essa intenção é o que justifica a elevação de Filipe Patroni à condição de herói máximo e protagonista de *Cabelos no coração* (1990). As razões disso são assim expostas:

A historiografia oficial do país não sabe quem foi Filipe Patroni Martins Maciel Parente, ou Filipe Patroni. Simplificavam pela via da comodidade: foi um maluco. E pronto. Não sou um historiador, não pretendo ser, não pretendo sobretudo dar lições a ninguém. Mas posso afirmar que na verdade ele rompeu as nossas fronteiras para ser o que foi, um herói brasileiro, das mais singulares personalidades do Império [...]. Um intelectual que contrariou o estabelecido, por isso se tornando um maldito (PINTO, 2004, D. 5).

Filipe Patroni é o protagonista do romance de maior fôlego de Haroldo Maranhão, pois o volume tem mais de quatrocentas páginas. Consideramos *Cabelo no Coração* como uma verdadeira epopeia paraense, que tem como grande homenageado um cidadão nativo do município do Acará. Político, advogado, crítico e escritor, Filipe Patroni padeceu com o apagamento de seu nome pelo discurso da tradição histórica, mas foi devidamente exaltado em um romance sobre a sua vida e obra intelectual. Por isso, ressaltamos que o projeto antropofágico de Haroldo está inserido em um projeto maior de valorização dos escritores, do povo e da intelectualidade do povo paraense.

Assim, nossa tríade antropofágica seguirá sempre um posicionamento crítico de análise, que entende a antropofagia literária de Haroldo Maranhão em três vias: uma de inversão histórica, de inversão do discurso colonizador que é, também, um encaminhamento de desconstrução e apropriação da tradição; outra de redimensionamento e recondução de figuras históricas, esquecidas e apagadas das memórias brasileiras; e a última de incorporação estilística e com nuances de homenagem aos escritores preferidos do escritor, com destaque especial a Machado de Assis.

A trajetória de Haroldo Maranhão na escrita de sua tríade nos permite compreendê-lo como escritor antropófago, pois ao assumir a postura antropofágica, ele se alinha a um grupo de intelectuais, que com suas armas textuais combateram o discurso da dependência econômica e artística do Brasil.

Nesse sentido, afirmar que Haroldo Maranhão é um escritor neoantropofágo é inseri-lo em um novo momento de direcionamento estético, pois o prefixo *neo* está diretamente relacionado a outro prefixo, *pós*, que constitui o conceito de pós-modernismo, ou seja, ter atitude neoantropofaga é participar, com recursos de escrita, de novo direcionamento político e artístico, que constitui a pós-modernidade, como descreve Fredric Jameson:

Cabem aqui algumas palavras sobre o emprego apropriado deste conceito: ele não é apenas mais um termo para a descrição de determinado estilo. É também, pelo menos no emprego que faço dele, um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica — chamada, frequente e eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional (JAMESON, 1985, p. 17).

De fato a escrita de Haroldo Maranhão aproxima-se de traços formais e estéticos presentes em escritores denominados como pós-modernistas; são traços de uma literatura sempre voltada à emergência social de uma sociedade pós-industrial que sangra com a exploração do homem pelo homem. Tal contexto é mais evidente após a década de 1970, em que a literatura toma para si como motivação a reescrita da história e a possibilidade de vozes abafadas pela tradição. Desse modo, introduzimos Haroldo Maranhão em um movimento de escrita que revive o passado, no entanto, pela versatilidade da escrita haroldiana, é impossível conceituá-lo como escritor modernista ou pós-modernista, pois seu estilo é difuso e relaciona-se com ambas as perspectivas de conceituação, pois seu projeto literário tem uma porosidade que torna impossível encaixá-lo em determinada conceituação.

Assim, brevemente, abriremos o debate sobre a geração de escritores da qual Haroldo fez parte, e que de alguma forma dá continuidade à antropofagia literária e às novas experimentações modernistas. O elenco de escritores enfatizado pelo próprio Haroldo, em entrevista a Elias Ribeiro Pinto, em setembro de 1990, no jornal *Província do Pará*, reeditada em 17 de julho de 2004, no *Diário do Pará*, em ocasião do falecimento de Haroldo.

Sobre a sua geração o escritor cita não apenas escritores paraenses, mas de todo o Brasil, devido às trocas de experiências possíveis a partir da relação com os colaboradores do suplemento literário do jornal *Folha do Norte*. Inclui-se nesse grupo outros intelectuais, como

jornalistas e historiadores. Ao falar dela, Haroldo é duro em suas palavras: “Recordo de meus companheiros de geração sem que me ardam as orelhas. Não convivi com cretinos. Os que não persistiram no ofício ao menos não revelaram sofreguidão pelo livro editado” (PINTO, 2004, D.4)

Percebemos, assim, a valorização e respeito pela produção dos escritores de sua geração literária que, segundo o próprio Haroldo (2004), é composta por Mário Faustino, Cauby Cruz, Murilo Mendes, Levy Hall de Moura, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Lêdo Ivo, José Paulo Paes, Dalton Trevisan, Ruy Guilherme Barata, Max Martins, Alphonsus de Guimarães Filho, Cyro dos Anjos, Murilo Rubião, Jurandyr Bezerra, Ruy Coutinho e Paulo Plínio Abreu. No âmbito da crítica completam esse quadro: Roger Bastide, Otto Maria Carpeaux, Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Rónai e Álvaro Lins. Estes, espalhados pelo país e escrevendo nos mais variados gêneros literários e ensaísticos, mantinham uma convergência estética e ética sobre os temas e discussões trabalhados em suas obras. Essa geração de Haroldo é uma geração atenta às transformações necessárias da arte literária, mas também às emergências sociais às quais os intelectuais brasileiros deveriam manifestar interesse, como a situação econômica e a identidade nacional.

Haroldo Maranhão é o escritor que se construiu pelo hábito constante de leitura, que um dia o fez enveredar na escrita de seus próprios textos. Ele apropria-se da tradição que o formou e estabelece com esta uma dialética de empréstimos e rupturas, a partir da experimentação de técnicas de escrita antropofágica. Haroldo é o escritor inquieto e sempre exigente com a escrita de suas obras.

Na obra que narra os últimos dias de Machado o escritor paraense apropria-se de um escritor já consagrado criticamente, muitíssimo traduzido e por isso lido mundialmente. É um sistema de seleção consciente do legado da tradição histórica.

O romance *Memorial do fim* possui um *post scriptum*, que se inicia enigmaticamente com a citação de Machado de Assis: “Valha-me Deus! É preciso explicar tudo.” Nele, Haroldo explica as razões da escrita do livro e também os recursos utilizados: “Este romance resultou de um amor que remonta à minha adolescência, e que só tem feito aumentar” (MARANHÃO, 1991, p. 183). Neste trabalho consideramos a obra citada como o ápice da experimentação antropofágica, dentro de um projeto de escrita que compreendemos como inacabado.<sup>11</sup> No entanto, nos três romances estudados, Haroldo mantém relações intensas com

---

<sup>11</sup> Concorda com a mesma visão o jornalista paraense Lúcio Flávio Pinto, que na conferência de encerramento do evento alusivo aos 90 anos de Haroldo Maranhão defendeu que Haroldo Maranhão possuía um projeto de escrita, porém um projeto inacabado. Informação oral.

escritores da tradição, que também podem ser chamados de autores-matriz de acordo com a definição de João César de Castro Rocha: “O autor-matriz é aquele cuja obra, pela própria complexidade, autoriza a pluralidade de leituras críticas, pois elementos diversos de seu texto estimulam abordagens teóricas diferentes.” (ROCHA, 2013, p. 25) E muitas são as matrizes que a escrita de Haroldo toca, elas são de natureza anacrônica e sempre voltadas a imprimir diferença, tanto no estilo como nos temas trazidos por obras anteriores.

Em *O Tetranelo del-Rei* (1982) Haroldo reescreve criticamente os textos fundadores da literatura e historiografia brasileira; o romance é o lugar da revisão crítica da textualidade antiga, em que a linguagem é uma réplica traiçoeira das obras que pretende desconstruir. Os escritores presentes em seu texto fazem parte de seu repertório de leitor, porém são inseridos por outra lógica discursiva através das citações indiretas que introduz. A obra possui duas sutis subdivisões: “O Litoral” e “Os matos”, assim os autores-matriz de origem portuguesa estão inseridos na parte do litoral, onde o pensamento do protagonista ainda está voltado para o modo de vida na metrópole, e os autores-matriz brasileiros constam na parte dos matos, onde o Torto já se enxerga integrado ao cotidiano da colônia.

Já em *Cabelos no coração* (1990) o jogo com o discurso do passado acontece pela apropriação da obra dos historiadores que perpetuaram a visão equivocada sobre Filippe Patroni. Tais historiadores são matrizes de estilo a ser cingidamente copiado, além desses, a obra de Patroni é incorporado antropofagicamente no corpo da narrativa, com inserção de inúmeros fragmentos do político paraense.

Quando escreve *Memorial do fim* (1991), a relação de Haroldo com o passado e a tradição ganha outra nuance. A postura não é a de abalar as estruturas da obra machadiana, diferenciando-se trapaceiramente dela, mas muito pelo contrário, é a atitude de veneração e de assemelhar-se a ela que conduz a escrita do romance. O culto ao passado guarda sentimentos de homenagem e culto ao autor preferido. Marcado na história literária como um dos maiores escritores brasileiros através da vasta obra que deixou, o escritor fluminense ainda vive para além da sua obra, é o protagonista de um romance.

Por essa razão, adiantamos desde já que o romance em questão, assim como os demais, também é um romance histórico, pela representatividade que o evento da morte significa até hoje para a história da literatura brasileira: a morte de um dos seus principais escritores, e um dos primeiros a levar a literatura brasileira para o mundo. O mestre na periferia do capitalismo eterniza-se até o presente momento como modelo a ser incorporado. Por isso, narrar sua morte é de fato reavivar a sua escrita, sempre atual, sempre recorrente, sempre fértil. Confrontar-se com a tradição e o passado apresenta motivações de ordem

peçoal e estética. Copiar o texto anterior demarca também uma aproximação com a representatividade e o alcance que o autor-matriz possui. O jogo entre presente e passado guarda reflexões pessoais.

Machado de Assis, como matriz homenageada por Haroldo, por muito tempo foi considerado periferia no mercado editorial mundial, no entanto, a partir das transformações textuais que começou a realizar em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, impõem-se como escritor de vasto talento, projetando o Brasil no mapa do mercado literário mundial, como lucidamente apontou Roberto Schwarz:

Voltando a Machado de Assis, vimos que a sua fórmula narrativa atende meticulosamente às questões ideológicas e artísticas do Oitocentos brasileiro, ligadas à posição periférica do país. Acertos, impasses, estreitezas, ridículos, dos predecessores e dos contemporâneos, nada se perdeu, tudo se recompôs e transfigurou em elemento de verdade. [...] Os imperativos da volubilidade, com feição nacional e de classe bem definida, imprimem movimento e significado histórico próprios ao repertório ostensivamente antilocalista de formas, referências, tópicos etc, cujo interesse artístico reside nesta mesma deformação. A notável independência e amplitude de Machado no trato literário com a tradição do Ocidente depende da solução justa que ele elaborou para imitar a sua experiência histórica. (SCHWARZ, 2000, p. 150)

Muito já se discutiu sobre o papel de Machado de Assis na difusão das letras nacionais, no entanto, foi a partir de uma reestruturação estética que ele atingiu o apogeu de sua produção literária. Machado foi periférico, porém a inovação que realizou sobre a escrita literária nacional o fez sair dessa condição de aparente atraso.

Sua relevância é tão primordial que ele se tornou um autor-matriz; da posição periférica, em relação aos escritores da metrópole, tornou-se centro e modelo a ser reescrito e apropriado. Ocupando esse lugar central, a posição de Machado é a de escritor da tradição e pertence ao consagrado canône literário nacional. Haroldo Maranhão surge neste contexto como periferia em relação à figura de Machado, mas não devemos entender tal situação periférica sob uma aura pejorativa, mas sim em condição de uma escrita pouco reconhecida e de pequena circulação, que no caso de Haroldo não se relaciona à genialidade de sua escrita, já que é extremamente premiado no Brasil e na Europa. Tal pensamento constitui uma interessante triangulação, no sentido que inúmeras são as conexões que aproximam Haroldo, Machado e a tradição literária brasileira. O desenho triangular demarca um jogo de encontros de ambos os escritores com a tradição.

Pensemos ainda sobre a situação de centro e periferia que proponho desde o título. A antropofagia haroldiana bebe e come de matrizes da tradição que já são consideradas centro,

como o próprio Machado de Assis, que em muito tempo foi considerado “periferia”; no entanto, Haroldo Maranhão é considerado ainda como periferia em relação à Machado, mas se ambos realizam o mesmo gesto antropofágico de incorporação do alheio e transitam por uma poética da emulação, a única razão da escrita haroldiana ainda ser compreendida como periférica possui razões de política cultural e editorial que são totalmente diferentes da organização estética e do significado literário de sua obra.

#### 4 A REESCRITA DO DISCURSO DA HISTÓRIA EM O TETRANETO DEL-REI

*O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Walter Benjamin- Sobre o conceito de história.*

A inversão do discurso sobre o descobrimento do Brasil é o primeiro tema trabalhado criticamente por Haroldo: literatura de viagens e crônicas do descobrimento. É o mar e sua correnteza que trazem ao Brasil o protagonista de *O Tetraneto del-Rei* (1982), Jerônimo de Albuquerque, vulgo Torto, para uma viagem de reescrita dos caminhos literários de constituição da nação brasileira. Sendo o mar um grande mistério onde habitam seres maravilhosos, é nesse espaço que a criatividade do artista impera. Ele nunca estará sozinho, pois sob seu mar, que na realidade é o texto, encontram-se milhões de estrelas marinhas, estas constelações de discursos revisitados, navegados e relidos. Verdadeiramente, no mar a vida se movimenta em todas as direções, e é a partir de uma viagem marítima que Haroldo escolheu fazer seu prelúdio: reescrever de forma invertida os primórdios da colonização brasileira, iniciando seu projeto antropofágico de experimentação estética.

O trânsito de signos conhecidos insere o romance em um intenso jogo de lembranças literárias, pois a obra de Haroldo significa, antes de tudo, percorrer uma tradição literária sobre viagens, sejam estas em terra ou além-mar. Nesse sentido, o texto haroldiano é um oceano de possibilidades de apropriação, pois suas linhas se tocam com textos das mais variadas procedências, iniciando pela bíblia sagrada com a grande viagem de Moisés no livro do *Êxodo*, que descreve o conhecido trajeto do povo hebreu em fuga do Egito, o qual demorou quarenta anos para se concretizar, singularidade que torna este texto uma importante referência sobre narrativa de viagem.

No debate também podemos incluir as narrativas das viagens retratadas na *Odisseia* de Homero e, também, em *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, que é uma das maiores referências textuais para Haroldo Maranhão. Tais obras são apenas algumas tramas que remontam à literatura de viagens e, com exceção da obra bíblica citada anteriormente, todas foram consideradas em sua época inovadoras, pelos temas exóticos abordados em viagens fantásticas e também pela experimentação criativa.

Em *O Tetraneto del-Rei* observa-se o nascimento da nação brasileira pela letra, revelado no decorrer do romance pela nítida tentativa de reescrita da história dos primeiros

anos de descobrimento do Brasil, entretanto, pela veia da ironia, da comicidade e da inversão. Nesse sentido, a ficção haroldiana se insinua como traição, blefe e trapaça, uma vez que coloca certos dados e informações oficiais sob suspeita. O tom de ironia apresenta um objetivo aparente de convencimento das mentes para um novo olhar sobre a história oficial. Nas palavras de Silviano, essa inversão de textos conhecidos consiste em “amor e respeito pelo já escrito e necessidade de produzir o novo que o afronte e negue” (SANTIAGO, 2000, p. 23).

O fino fidalgo português Dom Jerônimo de Albuquerque, vulgo Torto, foi enviado ao Brasil por envolvimento com assuntos galantes na corte. Suas primeiras experiências vivenciadas na nova terra foram o temor frente aos nativos, o involuntário combate armado e a posterior captura pelos indígenas. No entanto, ele foge de uma possível punição pelo casamento com a índia Muira-Ubi, filha do cacique Arco-Verde, e com ela origina extensa prole, o que pode ser lido como a consumação da verdadeira família brasileira, híbrida, heterogênea e constituída de inúmeras raízes culturais e identitárias.

É ponto fora de discussão que a obra reconta e reescreve pela ironia traiçoeira os primórdios de nossa colonização. Nesse sentido, encontramos no Torto a representação do colonizador português invertido. Assim, após um olhar atento sobre o referido personagem, uma indagação apresenta-se oportuna: não seria Jerônimo de Albuquerque um cronista europeu? Defendemos a ideia que sim, porém constituído pela sátira e pela ironia o que o torna um cronista invertido, pois possui o perfil contrário daquele estabelecido pelos colonizadores europeus; ele é covarde e não tem a mínima ambição de adquirir fortunas na nova terra.

Assim, podemos afirmar que Jerônimo de Albuquerque é um viajante invertido construído por Haroldo com um objetivo: desconstruir o imaginário sobre a colonização brasileira a partir da inversão de um de seus ícones mais representativos, o cronista viajante. Como deixar de notar a criticidade do romance, construído sob os moldes de uma abordagem histórica, não ingênua, porém satírica, irônica e desconstrutiva do imaginário português sobre a nossa colonização?

A obra de Haroldo Maranhão traz em si o verniz crítico que enaltece as vozes abafadas pelo discurso histórico e tradicional. Colabora então a narrativa haroldiana para uma visão descentralizante dos agentes que compõem o povo brasileiro, valorizando um de seus constituintes, o indígena, que ganha notoriedade, ao passo que o português sofre rebaixamento, como percebemos no seguinte trecho:

[...] No cabo da seguinte manhã, mais afogueados estavam, nem tanto do sol em pino, porém da cobiça, tão apoderada de sua alma, *salteados da febre do ouro*, da prata e do âmbar que sabiam assoberbar-se por ali a odres.

Esta ação meteu assombro aos acuados, que acuados eram, não os índios, mas os *portugueses*.

[...] Alteava-se lhes o olhar e fundia pavor tamanho, não o gentio, porém aos *mareantes*, desconcertados dos acintes, que muitos entraram a vaziar-se como se lhes houvessem puncetado a bexiga. (MARANHÃO, 1982, p. 14-15) [grifo nosso].

A ambição por riquezas e metais preciosos tem como anteparo a resistência indígena; o discurso histórico mostra apenas que eles foram resistentes à colonização, sem jamais descrever a superioridade deles sobre os portugueses. O discurso tradicional sempre esteve a serviço da elite dominante, e, nesse sentido, era imperdoável afirmar que comportamentos covardes estavam presentes nos exploradores lusos. A reescrita presente na obra de Haroldo Maranhão pertence a um percurso histórico da literatura latino-americana, no sentido de que reflete sobre a quebra de verdades historicamente construídas, em prol de uma forma literária mais flexível, sem as amarras dos discursos oficiais.

Estudar Haroldo Maranhão significa compreender o jogo de substituições e alterações que se estabelece com a tradição. Essas transformações são possíveis devido ao intenso hábito de leitura e apropriação textual realizado pelo escritor. Tais substituições críticas da história inscrevem a narrativa de Haroldo em uma condição pós-moderna, já não mais combativa como nos primeiros anos do modernismo, mas de subversão da história e da condição do discurso latino-americano.

A escrita de Haroldo volta-se para dentro da história com dados e personalidades reais, porém com verniz ficcional. Essa relação entre história e ficção, presente criticamente no enredo do romance, foi descrita com muita acuidade no estudo doutoral de Rogério Max Canedo Silva<sup>12</sup>:

O romance de Haroldo Maranhão, assim, ao fazer vistas a um ponto fulcral da história fundacional do Brasil, descentralizando os estatutos oficiais da historiografia, põe em xeque a viabilidade de um conceito unívoco de “verdade”, demasiadamente propagado por certa parcela do campo da disciplina da história [...] Mais do que isso, como vimos, um dos fundamentos da narrativa de extração histórica seria, assim, a capacidade que ela tem de trazer à tona uma versão indagadora do passado, notavelmente ampla e ao mesmo tempo mais específica da história de determinado povo, de dada localidade, no âmbito da ficção, como acontece no romance *O tetraneto del-rei*. (SILVA, 2016, p. 127)

<sup>12</sup> Trata-se da tese intitulada de *O romance histórico da colonização: a figuração artística transgressiva do passado em O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão, *A gloriosa família*, de Pepetela, e *As naus*, de António Lobo Antunes. O romance de Haroldo Maranhão é uma das obras eleitas para estudo do romance histórico de língua portuguesa. O romance é compreendido no referido estudo como versão não oficial da história do descobrimento do Brasil.

Cabe aos escritores, nesse contexto, reescrever e penetrar de forma subversiva no discurso da história, o que é uma das motivações críticas presente em seu projeto artístico. Alguns romances trazem de forma evidente o objetivo de recontar acontecimentos históricos a partir de uma nova versão dos fatos. Tal postura refere-se a uma história que não está presente nos documentos oficiais, mas que devido ao trabalho de intensa pesquisa é capaz de penetrar e proporcionar, através da literatura, um sentido que estava recalcado. Esse comportamento estético aproxima-se sutilmente de uma vertente historiográfica denominada de nova história, que trabalha contextualmente com uma história coletiva, oriunda de fontes diversas como, por exemplo, as de matrizes oral. A concepção dos historiadores da nova história é a de levar em consideração acontecimentos poucos explorados, ou deixados em segundo plano pelo discurso da tradição. Por isso, essa forma de conceber a história dialoga com a atitude crítica-antropofágica de autores como Haroldo, logicamente por uma abordagem metodológica diferenciada, mas que priorizam as discursividades periféricas, pois:

A história dita “nova”, que se esforça por criar uma história científica a partir da memória coletiva, pode ser interpretada como "uma revolução da memória" fazendo-a cumprir uma "rotação" em torno de alguns eixos fundamentais; “Uma problemática abertamente contemporânea [...] e uma iniciativa decididamente retrospectiva”, “a renúncia a uma temporalidade linear” em proveito dos tempos vividos múltiplos “nos níveis em que o individual se enraíza no social e no coletivo”(LE GOFF, 1990, p. 473).

A nova história permite uma aproximação com dados antropológicos que dão conta de descrever a vida de homens de forma mais sensível, havendo um cuidado em demonstrar seus atos como agentes representativos da estrutura social. Assim, a nova história aceita as vozes que compõem o contexto social, em que suas práticas são recebidas como ganho ao discurso historiográfico tradicional. Desse modo, novos discursos são permitidos, independentemente de seu suporte, pois até registros orais têm a sua importância. A história deixa de ser explicativa/descriptiva, para também ser oral e incluída (LE GOFF, 1990, p. 102).

É a partir de um acontecimento fortemente marcado na memória coletiva, o descobrimento do Brasil, que Haroldo Maranhão insere a narrativa de um sujeito histórico, Jerônimo de Albuquerque, de modo que a nova versão dos fatos proporcione uma nova visão da história oficial. O corpo do texto é múltiplo e disforme, pois não é feito de uma só matéria, pois se inscreve em um contexto pós-colonial<sup>13</sup> de reescrita da literatura da metrópole, havendo nisso o intuito de estabelecer uma identidade literária e artística. É pelo trabalho

---

<sup>13</sup> Entendemos o contexto pós-colonial como sendo aquele posterior à independência das ex-colônias europeias na América do Sul. Na realidade brasileira uma série de acontecimentos marcam a cisão entre o contexto colonial e o recente pós-colonialismo, como, por exemplo, a independência (1822), a abolição da escravatura (1888) e proclamação da república (1888).

arqueológico com as palavras que Haroldo produz uma escrita estranha, e através dela assume politicamente a postura antropofágica ao deglutir a linguagem quinhentista do século XV. Segundo o escritor, somente a penetração na linguagem e no discurso do século XVI possibilitaria a veracidade do discurso, que visa a desconstruir dados históricos. Em suas palavras, a linguagem do romance “é uma garimpagem de locuções e expressões dos séculos XVI e XVII, perdidas no tempo, caídas em desuso, apesar de sua riqueza ou viço” (JORNAL DO BRASIL, 1980). Aliás, a pesquisa e o gosto por palavras diferentes é um dado curioso na vida de Haroldo Maranhão, como informou Ivone Maranhão, sua filha, em entrevista concedida exclusivamente para esta pesquisa: “Cresci ouvindo que meu pai era muito inteligente, um dicionário ambulante” ou “O pai sempre teve fixação por dicionários”<sup>14</sup>.

A obsessão de Haroldo por palavras desconhecidas do nosso idioma permite-lhe desenvolver uma escrita que institui uma linguagem própria, é a sua marca estilística rica em rebuscamentos e em inversões sintáticas. A linguagem haroldiana é uma bruma a ser desvendada pelo leitor, tanto pelas palavras pouco conhecidas, mas, principalmente, pela organização sintática e pela inserção de trechos em latim. É uma linguagem rebuscada e com muitos significados implícitos.

A escrita de Haroldo, na construção do romance estudado, pode ser comparada à de um artesão das palavras, tanto por remontar à língua portuguesa e suas expressões caídas em desuso, quanto pela garimpagem da palavra do outro que guarda em si uma relação de apreço, homenagem e respeito a obras caras ao escritor, obras que o tenham levado ao prazer do texto como experiência estética. O autor pode ser assim considerado um interessante antropófago, por deglutir ferozmente trechos e versos de escritores canônicos e, além disso, por apropriar-se do estilo dos escritores estimados em uma incorporação antropofágica. Haroldo, em seu banquete textual, consome até não poder mais o tecido textual de seus escritores queridos, traduzindo-os simbolicamente em nova matéria: o novo romance brasileiro.

Podemos inferir que a narrativa de Haroldo tem como um de seus objetivos subverter e “esburacar” o que se tem de conhecimento sobre o descobrimento do Brasil. E essa perspectiva poderá ser justificada por dois prismas: a inclusão de todos os elementos sociais presentes no processo de descobrimento do Brasil e a inversão do imaginário dos viajantes europeus. A covardia dos colonizadores é muito enfatizada na narrativa do romance:

Alguns dez nativos acercaram-se do que lhes terá parecido um curioso mareante, tão diverso dos seus demais no enroupado e na roupância. No que se acercavam os frecheiros, retrocediam os portugueses um número igual de

---

<sup>14</sup> Entrevista concedida à pesquisadora via e-mail. O texto na íntegra consta como apêndice deste texto.

passos, tal protagonizassem baile bastante ensinado e melhor aprendido que os de lá recebiam em boa amizade. Donde se colhe a quantos enganados induz uma unânime pusilanimidade. Que desta partilhavam os de Europa sem discrepância qualquer, incluso o seu comandante, sendo que neste o medo assumia foros de bravata: a ousadia chamada dos cobardes. (MARANHÃO, 1982, p. 15)

A nação brasileira foi construída sob o signo da exploração das riquezas e do povo nativo. Existe um olhar periférico sobre os agentes constituintes dessa nação. Registrar a verdade sobre a colonização do Brasil é falar de todos que participaram de seus fatos, com sua ordem de interesse específica. Assim, inserir todos os agentes constituintes dessa nação significa tomá-los em todos os seus significados, seja cultural, ideológico e simbólico.

Em *Raízes do Brasil* (1995), Sérgio Buarque de Holanda nos fala de um modelo não metódico e irracional que sustentou a colonização brasileira. A imagem do colonizador está vinculada à figura do aventureiro, ávido por enriquecimento fácil e desprovido de interesses em construir com humanidade um novo espaço de territorialidade. No Brasil, segundo Holanda, predominou a “ética do aventureiro”. Fica evidente, nesse sentido, a inexistência de uma organização socioespacial que privilegie a alteridade, ou seja, o respeito à organização do espaço cultural existente antes do descobrimento.

Sobre essa disparidade entre modelo de exploração e colonização necessária ao desenvolvimento e enriquecimento do Brasil, Sérgio Buarque assim discorre: “Mesmo em seus melhores momentos, a obra realizada pelos portugueses no Brasil teve um caráter mais acentuado de feitorização do que de colonização” (p.107). Em outras palavras, a colonização de exploração não permitiu o enriquecimento da nação brasileira, em contraste com o vasto enriquecimento da coroa portuguesa. A obra de Haroldo, além de incluir todos os agentes constituintes da nação brasileira, também proporciona outra visão do explorador português, sintonizada ao pensamento de Sérgio Buarque quando conceitua o explorador europeu que possui a intenção de explorar para construir, e assim possui a “ética do trabalhador”.

O Torto aproxima-se dessa ética voltada para o povoamento da terra, tanto no sentido de colonização, mas também pelo sentido de procriação. Tal fato fica evidente quando o Torto casa-se com Muira-Ubi e com ela gera muitos filhos. Uma imagem representativa da entrega do explorador lusitano à vida na colônia está presente no desfecho de *O Tetranelo del-Rei*:

E sorriram: Jerônimo para Maria, Maria para Jerônimo. Deram-se as mãos como amantes que se querem, na boa e na má andança, até o acabamento do mundo. Avançaram mais. Nitidamente desenhavam-se, agora, casas no inconsútil tecido da antemã. Uma dessas casas seria a casa que habitariam. E que haveriam de povoar de numerosa sucessão (MARANHÃO, 1982 p. 209-210).

Jerônimo de Albuquerque, com seus tropeços e equívocos, apresenta-se como exemplo de viajante e colonizador trabalhador, aquele que planta, colhe e faz crescer. Várias são as características que compõe a imagem desse viajante: desapego pela riqueza fácil, o desejo constante de retorno à terra natal e por fim o final feliz pelo casamento com a indígena Muira-Ubi, perfis e atitudes inversas do clássico viajante. Nesse sentido, o significado do viajante se inverte, ele questiona em várias linhas o modelo de exploração e constrói entre caminhos tortos a verdadeira nação brasileira: miscigenada e heterogênea. A situação do Torto dialoga abertamente com um contexto de povoamento muito presente na época do descobrimento chamado de cunhadismo, que consistia na inserção de pessoas estranhas ao convívio com os indígenas em suas aldeias conforme explicou Darcy Ribeiro na obra *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil* (1995): “Consistia em lhes dar uma moça índia como esposa. Assim que ele a assumisse, estabelecia, automaticamente, mil laços que o aparentavam com todos os membros do grupo.” (RIBEIRO, 1995, p. 81).

O romance de Haroldo pela ironia e pela sátira nos apresenta uma nova versão dos acontecimentos históricos sobre a colonização brasileira, porém precisamos tecer uma crítica a essa forma de povoamento, uma vez que ela beneficiava a oferta de mão de obra para o trabalho pesado nas *plantations* e dessa forma contribuía para a exploração voltada para o mercado externo. O romance toca em um dos mais populares núcleos do cunhadismo enfatizado por Darcy Ribeiro, que é o de Jerônimo de Albuquerque em Pernambuco, gerador de numerosos filhos, que integrava em torno de si indígenas da sociedade tabajara e portugueses.

O Torto, como também é chamado Jerônimo de Albuquerque, tem subliminarmente escrito em seu nome esse desvio do perfil cristalizado de colonizador português. Ele percorre a narrativa sem aparente orientação das ideias, e com muitas crises de identidades, até adaptar-se e entender a sua nova configuração identitária, que não é única, mas sem nenhum caráter, semelhante ao herói Macunaíma, de Mário de Andrade.

Outro ponto a ser levantado refere-se à constituição da identidade brasileira, multifacetada e híbrida. Em sintonia com formulações recentes sobre identidade cultural, encontramos em Nestor Canclini, na obra *Diferentes, Desiguais e Desconectados* (2006), a ideia de um espaço sociocultural latino-americano, que abrange em si todas as identidades que o construíram:

Ao trabalhar com a multiculturalidade contida na América Latina, com os enfoques e os interesses em confronto, perde força a busca de uma cultura latino-americana. A noção pertinente é a de *um espaço sociocultural latino-*

*americano* no qual coexistem diversas identidades e culturas (CANCLINI, 2008, p. 174) [grifos do autor].

Tal definição de um espaço sociocultural é observada no texto de Haroldo Maranhão, que em muitos trechos descreve a cultura miscigenada constituída por várias matrizes. Na obra os protagonistas percebem a penetração de outras identidades em si próprios, como ocorreu com Muira-Ubi, após batizado cristão:

*Conhecera* uma Muira-Ubi e estava a levar consigo uma Maria do Espírito Santo: Maria do Espírito Santo Arco Verde d'Albuquerque, princesa tabajara convertida ao deus em que criam os conquistadores. Os nativos não desejavam o mundo: *queriam um espaço seu*, e só seu. Que não os turbassem, que os deixassem sua vida viver, fiéis às suas leis e a seus costumes (MARANHÃO, 1982, p. 208) [grifo nosso].

A passagem resume com muita propriedade a incorporação e a fusão de identidades, com o batizado cristão da protagonista Muira-Ubi. O trecho também evidencia a noção de espaço definida por Nestor Canclini. Ao referir-se a um espaço desejado pelos indígenas, que os permitisse viver em seus costumes e leis, Haroldo discute a construção de um lugar de entendimento da identidade: “espaço seu, e só seu. Que não os turbassem” (p. 208), ou seja, um espaço latino-americano legitimamente híbrido, em que as mais variadas culturas e os diferentes povos convivessem em harmonia e respeito. Trata-se, portanto, de um espaço construído com a contribuição identitária de várias matrizes, e, nesse sentido, é impossível desvinculá-las uma da outra.

A representação da nossa sociedade, constituída por várias matrizes culturais, está presente no batizado de Muira-Ubi, e na alteração de seu nome por um tipicamente português: Maria do Espírito Santo. O nome posto carrega consigo a união de vários povos e culturas na formação do povo brasileiro. A descrição do batizado de Muira-Ubi é um exemplo dessa aparente incorporação da cultura alheia:

- Maria do Espírito Santo, renuncias a Satanás?  
 - Renuncio.  
 - E a todas as suas obras e tentações?  
 -Renuncio  
 [...] Uma palavra tudo diria, pensou o padre, com um olho na batizanda e o outro no morubixaba, que entrava crescentemente a impacientar-se.  
 -Crês?  
 -Creio.  
 - Queres ser batizada?  
 - Quero-o  
 Então por três vezes imergiu a minina completamente, o que geral comoção provocou, momentaneamente fazendo retornar o interesse do tuxaua:

-Maria, eu te batizo em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo!  
(MARANHÃO, 1982, p. 203)

O episódio do casamento demarca um importante momento da narrativa em que Muira-Ubi parece admitir a vida cristã católica e a identidade estática e petrificada prevista pela cultura europeia. Porém, como veremos a seguir, tudo não passou de encenação e a conversão à religião foi apenas aparente, pois, de fato, os jesuítas diziam que a catequização era difícil, tamanha a atração em pecar e em praticar seus rituais diabólicos (antropofagia). O recorte a seguir demonstra que logo após o batizado de que participaram como cristãos fieis os indígenas voltaram a praticar seus rituais simbólicos:

No seguinte dia, notou o Torto que havia sumido o Padre Sabugal. Por ele indagou, ninguém sabia. Andaria a passeios, foi no que pensou, a buscar outras nações e outros neófitos, a chantar cruces, a desfiar lá seu latim propiciatório do sono.

[...] Muitos, muitos anos depois, em distraída prática com Jerônimo, seu filho terceiro, por ele soube o Torto da baixa sorte do padre Diogo Chichorro Sabugal.

-Não sabias, pai? Pois disse-me a mãe há algum tempo que o padre que a batizara fora mandado cozer pelo pai dela avô meu, à noite mesma do batismo. Verdade?, não o sabias?

O Torto desconversou, levantou-se:

-É. Vagamente estou a lembrar-me. Vagamente. À época, de tal ponto falou-me a Maria. (MARANHÃO, 1982, p. 203-204)

O ato antropofágico ganha notoriedade nas passagens descritas, que apresentam o estranhamento causado ao colonizador europeu. No romance, Haroldo teve o cuidado em demonstrar sua compreensão da antropofagia como ritual de incorporação de qualidades alheias para transformar-se e demarcada pelo desejo de ser o outro. A agonia do cacique Arco Verde em logo devorar o representante de uma cultura diferente da sua retrata justamente esse desejo, pois ao sentir-se excluído do ritual do batizado deseja adquirir as qualidades do chefe religioso cristão, como fica sugerido na seguinte passagem: “O Arco Verde, que à sombra se sentira aquele todo tempo, posto tão assim à margem, o que não era do seu costume e agrado, tomou a frente solene caminhando, duro o chão castigava, que era enfim, de novo, o principal” (MARANHÃO, 1982, p. 203).

A antropofagia ritual demarcada na escrita do romance é duplamente intencional e prevista no projeto literário de Haroldo. É prevista, primeiramente, pois a escrita haroldiana que dialoga intensamente com a escrita da tradição traz o tema da antropofagia ritual, que gerava intensa curiosidade aos leitores europeus, e ainda hoje causa interesse e pavor. A segunda intenção diz respeito ao significado artístico que a antropofagia representa para o

texto de Haroldo, que é um intenso contato entre a tradição que o formou e seus romances publicados.

A valorização deste espaço, que não é apenas geográfico, mas também discursivo, mereceu atenção de Haroldo Maranhão em sua trajetória intelectual. A escrita de Haroldo vislumbra preencher, a partir do texto literário, a construção e a visão do espaço latino-americano. Por isso seu texto é uma evidente desconstrução da narrativa dos cronistas europeus, visando construir com mais humanidade a descrição do ambiente e dos povos que aqui estavam na época do descobrimento, como podemos verificar na seguinte passagem:

Não se detenha nos silvícolas não se lhes veja só as frechas, mas na preta que poderá representar o seu uso, o uso de braços ociosos na construção de lavouras e riquezas. Ponha de lado as roupas de escarlata e olhe com indulgentes e amáveis olhos para a benignidade do arvoredo, para os ares, que são salutíferos, para as frescas águas, para o chão rico. Frutos e saborosos há-los no ar e há-los enterrados. Por mui venturoso se dê de não ver-se sinalado no rosto como se sinalam os malfeitores, porque malfeitor não é; nem cortado nas orelhas, nem posto a ferros como se procede aos ladrões. Rômulo, que foi capitão de salteadores, fundou Roma. Vossa Mercê, que se alguém salteou, salteou cortesãs, romas outras poderá fundar. Estime-se entre os poucos que foram enviados e advirta-se de que valeroso será quem o fizer por merecer. Tome pé na terra, mas desvista-se primeiro do gibão de tela de prata, da gorra de veludo de duas voltas e daquele mimoso chapéu de três bicos que tão custoso já lhe foi. Lance fora, como se faz a um resto de peixe, os achaques reais e sonhados, que para estes últimos não há cirurgião que os remedeie. Ponha-se sem afetações em meo deles, ria com eles, beba com eles uns golos, e a breve espaço *um deles será* (MARANHÃO, 1982, p. 41) [grifo nosso].

O trecho é um conselho ouvido por Torto para habituar-se à nova vida e para que olhe de outra forma os indivíduos, bem como a própria paisagem que o cerca; também para que ele pare de se martirizar por ter sido enviado ao Brasil e seja grato de não ser sido condenado como ladrão em Portugal, apesar de ter roubado a pureza de algumas cortesãs. Fica nítido que, para ser colonizador nesta nova terra, Torto precisa se desfazer de todos os ícones que o representam como explorador português: o gibão de prata, a gorra de veludo, o chapéu de três bicos. Assim, neste conselho recebido no início da narrativa, fica evidente a postura incorporada pelo protagonista em fecundar a nova terra e misturar-se aos indígenas, o que demarca uma aceitação e uma vivência com essas sociedades. Quando o Torto aceita a vida na colônia e sente-se como um indígena – “e a breve espaço um deles será” –, ele, automaticamente, torna-se outro, entretanto, sem realizar a prática do canibalismo. O tornar-se outro acontece de forma silenciosa ao longo da narrativa, quando o personagem sofre diversas crises de identidade e questionamentos pessoais. Tal conflito é percebido nas doze cartas que

permeiam o romance, que são ricas em colagens de outros escritores. Por isso, afirmamos que o tornar-se outro em *O Tetraneto del-Rei* é um fenômeno antropofágico, porém de ordem estética e literária, ou seja, há a ideia de que o Torto é, também, um escritor.

Tal postura difere drasticamente daquela apresentada nas narrativas dos primeiros cronistas que descreviam os povos indígenas com desprezo e sob uma visão etnocêntrica:

Huma das cousas em que estes Indíós mais repugnam o ser da natureza humana, e em que totalmente parece que se extremam dos outros homens, he nas grandes e excessivas crueldades que executam em qualquer pessoa que podem haver às mãos, como nam seja do seu rebanho. Porque nam tam somente lhe dam cruel morte em tempo que mais livres e desempeidos estam de toda a paixão; mas ainda depois disso, por se acabarem de satisfazer lhe comem todos a carne usandonesta parte de cruezas tam diabólicas, que ainda nelas excedem aos brutos animaes que nam tem uso de razam nem foram nascidos para obrar clemencia (GÂNDAVO, 1980, p. 23).

O texto de Gândavo elucidava o posicionamento do cronista diante dos costumes indígenas e os rebaixa ao extremo, colocando-os em condição sub-humana. Tal descrição está isenta de qualquer atenção à alteridade e às práticas simbólicas do universo indígena. Corresponde ao olhar eurocêntrico dos cronistas nos primeiros anos da colonização brasileira. Diferencia-se de tal postura a visão presente no texto *Viagem à terra do Brasil* (1990), de Jean de Léry. A obra do calvinista francês demarca uma nova visão sobre a sociedade e a cultura indígena. A metodologia de Léry é a de traçar paralelos entre a cultura indígena e a francesa de modo que a segunda sempre perde na comparação por ele proposta, no sentido de identificar nela verdadeiros índices de selvageria. Quando presencia a antropofagia dos indígenas, de imediato traça paralelos com a sua sociedade de origem, e nela encontra verdadeiras constatações da selvageria e da barbárie. É o que acontece, por exemplo, em seu relato sobre a situação de fome ocorrida na cidade de Sancerre, onde a fome extrema provocou um comportamento de extrema barbárie:

[...] depois de minha experiência compreendo melhor porque Deus ameaçou seu povo com a fome caso não lhe obedecesse e disse que faria com que o homem da mais branda índole se desnaturasse a ponto de lhe apetercerem as carnes do próximo e até da própria esposa e filhos. Já narrei, na história de Sancerre, casos de pais e mães que comeram os próprios filhos e de soldados que depois de provar a carne dos mortos na guerra confessavam que a continuar a fome teriam investido contra os vivos. (LÉRY, 1980, p. 264 – 265).

Léry compreende o valor que o canibalismo possui para as sociedades indígenas, que neste caso possui valor simbólico e religioso sendo, portanto, um ritual cheio de significações. A obra de

Jean de Léry atua de maneira a suavizar o imaginário historicamente construído sobre as sociedades indígenas.

A escrita de Haroldo não apenas dialoga com essa visão mais crítica sobre os rituais indígenas, como também resignifica o imaginário e o estereótipo fortemente consolidado. Assim, o romance de Haroldo também realiza um paralelo comparando costumes e comportamentos bárbaros percebidos nos portugueses e que não estão presente nos indígenas. No texto de Haroldo a animalidade é atribuída ao europeu e a suas práticas cotidianas. A animalidade ocorre como um rebaixamento dos portugueses, e opera a inversão do discurso sobre os rituais indígenas:

Porcos são doces e cordatos. São simples, quase simplórios, são destituídos de rompâncias. Têm inveja? Os porcos têm inveja? São dados a iras? [...] São lentos; isso eles o são, são lentos, de poucas idéias, admito, de poucas idéias. E será o caso de considerar-se se o Guedes as tinha! Tinha?, o Guedes foi alguma vez surpreendido no uso de idéias? Empregou proveitosamente os miolos? [...] Falas de asseios, de banhos e indago-te se portugueses são amigos da água? frequentam a intimidade dos sabões e do esfregão?! Se o nosso Amaro fede, fedem os portugueses, que pestilentos são, mortífero sendo o seu fartum. [...] Os porcos não largam suores às axilas. Os porcos não transpiram, os porcos não têm frieiras aos artelhos, não têm caspas. Porco tem caspas, Ribeiro? Não são casposos, Deus livrou-os da seborreia; são remelosos? São catarrosos? São laganhentos?, são embostelados? Ó Ribeiro: cuinham. Certo: cuinham, cuinham, rouquejam. É a voz porcina, que a mim parece-me espessa, porém musical. Musical, Ribeiro, musical (MARANHÃO, 1982, p. 166).

Haroldo Maranhão apropria-se do gênero crônica de viagem para desconstruir o imaginário sobre os indígenas brasileiros. Usando o mesmo gênero textual, ele inverte os sentidos de uma prática muito comum nos textos dos cronistas.

A passagem extraída do romance de Haroldo fornece a construção de imagens grotescas sobre os portugueses, as quais os rebaixam muito mais do que os porcos, animais que simbolizam sujeira e falta de higiene. Considerando-os mais imundos do que os porcos, o texto haroldiano, assim, lhes atribui o mesmo sentido de animalidade. Dessa forma, tal texto, construído a partir do espaço de enunciação latino-americano, estabelece uma dialética de inversão da lógica eurocêntrica de representação.

Assim, é de extrema necessidade a penetração no discurso que perpetuou a imagem bestial sobre nossos indígenas, ou seja, a crônica sobre o descobrimento. O romance de Haroldo pode ser considerado uma crônica sobre o descobrimento, porém construída a partir dos atos de um colonizador Torto, que sem orientação, erra e acerta na história a ser reescrita por suas idas e venidas. Nesse sentido, o texto de Haroldo Maranhão é um devir em relação a

toda tradição de crônicas de viagens sobre o descobrimento. A obra apropria-se da linguagem para garantir a autenticidade discursiva, assim como também descreve a geografia do lugar, mas sempre acentuando os dados humanos nessa narrativa.

O texto de Haroldo está atento à alteridade indígena e defende, a partir do texto literário, a devida atenção e o devido respeito a esses agentes construtores de nossa nação. Estando em um espaço de identidades fluidas e sempre em constante fluxo de informações com as nações dominantes, a narrativa, apesar de rebaixar a tradição para inserir novos sentidos à história conhecida, demarca um espaço literário de união e diálogo entre a literatura nacional e a estrangeira.

#### 4.1 Traição das Cartas do descobrimento

Outra reflexão importante a ser assinalada na obra haroldiana é a inserção de doze cartas no interior da narrativa. Elas contribuem com a ideia de o Torto ser um descobridor às avessas. As cartas são apresentadas com um tom visivelmente satírico, pois tudo é narrado com lupa pelo protagonista, ou seja, os acontecimentos relatados não condizem com a realidade descrita no todo da narrativa. As cartas são exagerações e falseamentos da realidade que ele está vivendo. As epístolas inseridas estão em meio à narrativa principal do romance, que apresenta semelhanças e muitas diferenças em relação à *Carta de Caminha* ao rebaixar os feitos portugueses.

Nelas há um espaço meticulosamente criado por Haroldo para confrontar o presente e o passado, por isso o Torto narra com exagero seus feitos, deixando implícita a ideia de que as narrativas iniciais do nosso descobrimento são falseamentos da realidade. Para tanto é necessária à incorporação dos textos iniciais de nosso descobrimento: as cartas dos viajantes, em especial a *Carta de Caminha*, para assim alterar o sentido de colonização nele difundido. O romance moderno em que se insere o texto de Haroldo Maranhão nega o sentido de bravura e coragem dos nossos primeiros exploradores, mas incorpora características do texto tradicional para garantir a sua própria veracidade, como afirma Linda Hutcheon:

Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia histórica, do particular/geral e do presente/passado. E por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos dois lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Por isso, há uma frequente lembrança do texto anterior, porém sempre com acréscimo crítico, o que explica o riso e a sátira tão presentes na escrita das cartas, para efetivamente transitar de forma diferenciada nos dois tempos: passado e presente. É como se a obra original estivesse incompleta e amputada, e precisasse ser preenchida, como descreve metaforicamente o teórico francês Antoine Compagnon:

Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas transitórias efêmeras. Entre a infância e a senilidade, que terei feito? Terei aprendido a ler e a escrever. Leio e escrevo. Não paro de ler e escrever. E por quê? Não seria pela única razão inconfessável de que, no momento, não posso me dedicar inteiramente ao jogo de papel que satisfaria o meu desejo? A leitura e a escrita são substitutos desse jogo. (COMPAGNON, 1996, p. 12)

Os assuntos abordados nas cartas também marcam a diferença frente àquelas enviadas ao rei de Portugal, pois enquanto estas fazem um esforço de descrever as belezas naturais e riquezas da nova terra, as epístolas escritas pelo Torto possuem como tema central o desabafo de seu estado de privação sexual e a confissão dos frequentes atos de masturbação à amada Augusta: “Não a derribaria eu, a lança insigne, se sem rédea não me centrasse no solitário culto ao prestimoso e sábio deus Onan. Cujo milagre máximo é apoucar em obra de minuto um gigante à estatura do anão” (MARANHÃO, 1982, p.13). Com esses elementos inseridos na primeira epístola, percebemos a inclusão de um tema impossível de ser exposto nas cartas dos viajantes europeus. A referida passagem nos fala sobre o ato da masturbação, pois Onan é o indivíduo do antigo testamento da Bíblia cristã, que jogou seu sêmen na terra a fim de não engravidar a cunhada e assim perpetuar a progenitura aos descendentes do irmão mais velho já falecido.

As cartas escritas nos primeiros instantes da colonização brasileira apresentam natureza descritiva sobre as paisagens naturais, mas também pretendiam destacar índices de riqueza e fortuna. Tais traços são bastante evidentes na primeira carta sobre o Brasil de autoria de Caminha: “Porém um deles pôs o olho no colar do Capitão, e começou de acenar com a mão para a terra e depois para o colar, como que nos dizendo que ali havia ouro” (PEREIRA, 1999, p. 36).<sup>15</sup> A escrita de Haroldo que pretende reestruturar todo o contexto da colonização não se prende a descrever riquezas encontradas na nova terra, muito pelo contrário. A primeira correspondência do Torto ao chegar na terra recém-descoberta é de

---

<sup>15</sup> A citação é um trecho de autoria de Pero Vaz de Caminha em sua primeira carta sobre o Brasil ao rei de Portugal, no entanto a referência bibliográfica presente na citação é atribuída a PEREIRA (1999), pois o referido autor organizou em um só volume as primeiras ocorrências literárias do território recém-descoberto na obra intitulada de *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*.

conteúdo sexual, com intensa referência à prática da masturbação e ao pênis, como descrito nas seguintes passagens: “E então cresce-me, sem que possa por qualquer disfarce, o vosso e só vosso cetro especialíssimo, que um dia porfiou que havia de cativar vossos favores.” (MARANHÃO, 1982, p. 12)

A ironia se faz evidente no assunto da carta, que é uma correspondência enviada a Portugal. No entanto, ela apresenta um relato sobre o sofrimento de privação sexual e a saudade da mulher amada. O texto da carta já deixa indícios de que o protagonista do romance é de fato “torto”, em relação ao perfil cristalizado de colonizador europeu. Percebemos na epístola o desprezo pela narrativa descritiva dos viajantes, assim como a escolha de um tema impróprio para tais narrativas, que é a descrição do impulso sexual.

Na segunda carta encontramos uma constatação muito interessante, que merece reflexão. Nela, o Torto começa a se desenhar como bravo explorador, o que demarca uma contradição com as páginas anteriores da narrativa, rica de passagens sobre a covardia e o pavor português. Ele narra suas conquistas e bravuras para a senhora amada, que está em Portugal. Tal oposição de ações narrativas já é uma crítica velada, uma vez que neste caso a narrativa das cartas do romance se aproxima do tom descritivo e exaltante do texto cronístico português, mas não está de acordo com os apuros vivenciados em outros momentos. Tal disparidade já nos faz pensar que a narrativa dos cronistas era permeada de relatos ampliados e não condizentes com a realidade, pois se Haroldo escolhe essas cartas como lugar em seu romance para inserir narrativas exageradas, é justamente para sugerir tal característica presente nos acontecimentos narrados nas cartas lusas. A seguir um trecho da segunda carta, que descreve a coragem e bravura inverídica do Torto na nova terra:

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 (MARANHÃO, 1982, p. 18).

Tal coragem de enfrentamento não é verdadeira, e o Torto nunca exerceu atitude de liderança diante dos conflitos entre os indígenas e os portugueses, como foi narrado no relato epistolar.

A terceira carta tem um direcionamento diversificado, pois o assunto transita pelas memórias sexuais com a mulher amada, pela descrição dos indígenas, com a ridicularização de seus órgãos sexuais, pelas descrições ampliadas dos feitos do Torto nos combates com os indígenas e, também, pelas reclamações sobre o convívio com seus compatriotas.

Na carta predomina como tema a conotação sexual presente desde o início: “[...] e já vos manifestei, quando a meio de noutes de viuvez de parco remédio, alevanto-me num culto férvido ao magnânimo deus Onam, de felice memória” (MARANHÃO, 1982, p. 27). Percebemos, nesse contexto, o deslocamento do assunto central da narrativa dos cronistas: a descrição do lugar recém-descoberto. A conotação sexual é muito recorrente na escrita das cartas, o que demonstra uma ironia por parte de Haroldo em ressaltar o sexo como motivação de escrita das cartas, o que promove um esvaziamento ou uma desvalorização do conteúdo descritivo das cartas quinhestistas.

A vagina também é metaforicamente descrita, porém de forma poética e praticamente implícita: “[...] abafa-me até mortal sufocação, esta agridoce saudade, mais agre do que doce, do jardim maravilhosíssimo que à furtadela mantendes, suportadas por duas alvas colunas, e do qual amado jardim padeço, à sôfrega dele lembrando-me.” (MARANHÃO, 1982, p. 27). Tal passagem pode passar despercebida em seu conteúdo, devido ao rebuscamento das palavras, mas uma leitura atenta nos faz interpretar que o jardim à furtadela se refere à vagina, em que pode florescer a vida a partir de uma criança a ser gerada. As altas colunas fazem referência aos grandes lábios que recobrem a entrada da genitália feminina.

Aparentemente desconexos, os temas sexuais nas cartas do romance apresentam motivação crítica, no sentido de proporcionar outro sentido às epístolas quinhestistas. Se Fernando Pessoa no poema *Mar português* nos fala sobre as lágrimas de saudade da pátria, da família e dos amores ali deixados, a forte conotação sexual do texto haroldiano justifica-se em afirmar esse sentimento de perda. Quantos cronistas não sentiram vontade de expressar em seus textos essas saudades e memórias sobre amores vividos, mas tiveram que manter a postura descritiva condizente com a função social das cartas.

O texto de Haroldo é, sim, uma invenção, mas que tem bem delimitados os caminhos que precisa seguir a fim de perfurar com outros sentidos o texto original, pois, como nos diz Tânia Carvalhal: “Trata-se de explorar criticamente os dois textos, ver como eles se misturam e, a partir daí, como, repetindo-o, o segundo texto “inventa” o primeiro. Dessa forma ele o redescobre, dando-lhe outros significados já não possíveis nele mesmo” (CARVALHAL, 1998, p. 58).

Sobre o desejo de dormir com a mulher amada e distante, Haroldo realiza a seguinte associação de palavras: “Pois em pelão é como apreciáveis me ter; e em pelota é como estimaria em ter-vos agora a vós, cativa de meus braços! Isto é, querida Senhora minha: com as roupas que trajávamos ao nascer” (MARANHÃO, 1982, p. 27). No trecho fica nítido o

desejo de estar nu, em intimidade física com a mulher amada, “em pelota é como estimaria em ter-vos agora a vós” “com as roupas que trajávamos ao nascer”.

A terceira carta já elucida a existência de um conflito entre portugueses e indígenas e afirma que a guerra é desleal para os lusos, o que demarca uma inversão de perspectiva, como fica descrito em:

Abafa-me esta morte paulatina em que me acabo, nestas tão desiguais batalhas, cada vez mais aturadas e mais propícias ao gentio. Que de ciência certa conhece cada qual das árvores, cada qual dos arbustos, cada valhacouto, cada desvão, cada sombra, a que se aliam para, sem dano de nota para eles, despejarem sobre nós nuvens de setas. (MARANHÃO, 1982, p. 27).

No entanto, assim como no discurso oficial, a carta também descreve a vitória dos portugueses sobre os indígenas, porém a referida vitória ganha tom satírico, pois a “vitória” consiste na vantagem que a genitália dos portugueses possui em relação à genitália dos indígenas. E assim, o Torto mente mais uma vez ao narrar que foi o comandante de mais uma vitória de uma guerra que não era de chumbo, mas de pica. Segundo o personagem Jerônimo, os portugueses possuiriam esmagadora vantagem no combate aos indígenas, se as armas utilizadas fossem os seus pênis, que, em comparação aos órgãos genitais dos inimigos, teriam vitória certa. Tal vantagem fica evidente na seguinte passagem descrita por torto:

– Nada de rumores ou de gritas. Juízo aos miolos e arcabuzes em sossego, que a guerra não é de chumbo, mas de pica! Vejam quão miseráveis são as bimbarretas desses infelices aí, mais para almôndegas do que para paus a pique. Mostremos à simples vista que sobejos somos de marca. À batalha. (MARANHÃO, 1982, p. 28)

Na carta, Torto sugere que os conquistadores se lembrem de suas esposas e dos ardores conjugais que ficaram em Portugal, para assim excitarem as suas “armas” de combate. Sobre a disputa absurda proposta por Torto, os indígenas estão em enorme desvantagem:

Na batalha de maus vencedores, à razão de naqueles nacos não se vislumbram indícios de vida, parecendo tudo carne defunta, mintitiria eu se vos não confessasse que assaz vacilei em servir a el-rei, brigando mais contra mim que contra o resto ali expectante, mirradinhos enchidos à sinistra, risível matéria para sabinas e valquírias se per lá àquela hora passassem. (MARANHÃO, 1982, p. 29).

A guerra de “pica” descrita por Torto é duplamente falsa, primeiramente porque no decorrer da narrativa não há referência a tal episódio; em segundo lugar porque é totalmente impróprio para o discurso oficial.

Mas qual a razão de o escritor representar esse falseamento nas cartas escritas por Torto? Na sessão anterior elucidamos que a escrita de Haroldo Maranhão é pós-moderna, e por essa razão quebra em seu âmago toda a continuidade do discurso cristalizado, perfurando-o, penetrando-o e fecundando-o com seu esperma, que é a inversão e o falseamento capaz de quebrar o discurso da continuidade: “Seja histórico, teórico ou literário, o discurso é sempre descontínuo, apesar de se manter unido por regras, se bem que estas não sejam transcendentais” (HUTCHEON, 1991, p. 133).

O triunfo sobre os inimigos se dá quando Torto abaixa as calças e exhibe o seu pênis como intimidação e humilhação aos vencidos: “Como se à minha volta se dispusesse um ensaiado coro, à uma se escutou um oh! de admiração, ao depararem os inimigos a suave ascensão do brutamontes, que se ia a encorpar ao diâmetro e ao comprido” (MARANHÃO, 1982, p. 30).

Outro aspecto que expressa a inversão das cartas quinhentistas é o desprezo de Torto por seus compatriotas, visto que em nenhum documento da época quinhentista tal recorte foi, no mínimo, pensado: “ [...] cansado das murmurações desta gente cá, de apoucado entendimento, com quem nem se pode tocar uns bons-dias, porque nunca bons dias serão” (MARANHÃO, 1982, p. 27). Quando o Torto faz referência a “gente de cá” está falando diretamente dos portugueses pelos quais possui muito nojo e repulsa.

A quarta carta traz o relato de um Torto adoecido e em delírios de ser atacado pelos indígenas. É nesta carta que está o maior indício de apropriação textual da escrita haroldiana, pois, em meio aos devaneios e sonhos, o fidalgo vê uma facção de indígenas ser chefiada por um poeta português chamado de Vaz de Comões e lança o seguinte questionamento: “O por que esse poeta comanda índios é matéria a averiguar-se; mas averiguar quem? Que posso eu, quem poderá lançar luz a tamanha bruma?” (MARANHÃO, 1982, p. 34).

Tal imagem descrita pelo Torto, em meio a devaneios, é uma mensagem cifrada sobre alguns aspectos recorrentes na escrita haroldiana. Nela ocorre, antes de tudo, a alteração do nome do poeta português Comões/Camões, que já assume outra identificação. Assim, Camões é ressignificado e apropriado por Haroldo. Luís Vaz de Camões é um dos escritores mais admirados por Haroldo Maranhão. Na tríade antropofágica, objeto de nosso estudo, a referência a Camões está sempre presente em todas as obras estudadas. Ele opera, portanto, como uma das principais referências ao gesto antropofágico de Haroldo. Camões é lido e admirado, faz parte da biblioteca do escritor.

Camões é, sem dúvida, um dos expoentes máximos de escritor a ser copiado, e que é exemplo de estilo para Haroldo. Pelo aspecto direcionador da linguagem literária, explica-se o

fato de Camões comandar uma tribo indígena, pois a imagem é uma metáfora que explica a postura antropofágica de Haroldo, direcionada por grandes escritores que organizam o pensamento de seu estilo literário, que por ser antropofágico é representado pelo indígena, ícone de nossa combatente literatura. Tal imagem é um indício da postura antropofágica de Haroldo Maranhão: devorador de livros e do próprio Camões.

Além disso, Camões é o expoente máximo do engrandecimento da Língua Portuguesa devido ao trabalho que realizou na constituição de *Os Lusíadas* (1572). A obra foi inovadora em seu tempo por instituir uma nova linguagem e sintaxe, modernizando o idioma. A consolidação da língua lusitana ocorre a partir do texto camoniano, e por essa razão o escritor português chefia a tropa de indígenas, pois tal passagem possui natureza metafórica, uma vez que, em decorrência de uma obra literária, a língua sofre transformações e ganha notoriedade. Camões é o grande capitão de toda a modernização do idioma, assim sua figura demarca o poder que o texto literário possui, pois não haveria evolução linguística sem a interferência do texto literário. E neste aspecto Camões desponta como principal vulto de valorização da língua e da cultura portuguesa.

As cartas no romance são espaços propositalmente inseridos por Haroldo para incluir reflexões críticas; são digressões necessárias para que ele inclua, veladamente, seu posicionamento crítico sobre o que escreve e constrói, já que em depoimentos pessoais sempre fugiu do discurso acadêmico sobre a sua arte:

Nada sei de teorizações e não explico meu trabalho. Não aprendi a buscar ilações no texto de quem quer que seja, e muito menos no meu. Não analiso, não concludo, não emito opinião conceitual. Não sei o que escrevo, sei que escrevo. Comprometido, portanto, com a linguagem posta no papel para, aí sim esgotar todas as possibilidades, falta-me destreza na expressão verbal. Não sei verbalizar, sei escrever (MARANHÃO, 1992, p. 174).

Por isso, as cartas do romance estudado podem ser entendidas como um momento em que é possível encontrar a crítica do escritor, mesmo que recoberta pelo véu literário. Adiante fica evidente o desejo de Haroldo em aproximar-se da figura do escritor Luís Vaz de Camões. O desejo em tocar a figura do poeta português deve ser entendida de maneira simbólica e desprovida de ingenuidade, pois a admiração de Haroldo é tamanha que o faz querer ser o próprio Camões:

Quisera sentar-me, cruzar as pernas, e rir-lhes aos focinhos, espetar o dedo no olho do Comões, porém as forças falecem-me, é como se fora eu um parlema ou um estulto; que me ponho a fazer meu papel na farsa, até o limite de, acordando, lograr ver a sumir o olho do poeta (MARANHÃO, 1992, p. 34).

Não sendo possível um encontro com Camões, o que resta é a farsa e a imitação, ou seja, a arte de incorporação do estilo, apropriando-se dos versos do escritor amado. A sugestão do sumiço dos olhos do poeta é a materialização da substituição de uma escrita por outra.

A quinta carta é uma carta de amor propriamente dita. Nela, Torto informa que praticamente voltou a Portugal e para os braços da mulher amada, porém não o fez por pedido de ajuda do cunhado Duarte Coelho. Nessa carta encontramos referências à obra *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa: “O trabalho faz os ânimos generosos, e em trabalhos gasto dias a seguir neste grande sertão: veredas em que estou a achar-me e a perder-me, mais a achar-me que a perder-me [...]” (MARANHÃO, 1982, p. 42) A ideia de sertão começa a ser construída a partir desta carta como referência ao interior brasileiro e o “virar de costas” para o oceano, que representa a vida em Lisboa. O sertão, portanto, demarca uma aceitação do Torto em viver naquela nova terra. As cartas, no geral, têm essa presença forte da intertextualidade e o contato com outras matrizes textuais, por isso devem ser sempre lidas em diálogo aberto com outras obras, em especial aquelas que compõem a tradição literária, tanto brasileira quanto portuguesa.

No entanto, tal aceitação do sertão, como espaço de vivência, demarca uma distância maior para um reencontro com a mulher amada, o que não significa diminuição do compromisso e do amor, fazendo com que Torto se aproprie de passagens do soneto camoniano “*Sete anos de pastor Jacob servia*”. Esse, em intertextualidade com a Bíblia Sagrada, retrata a servidão de Jacó ao pai de Raquel por sete anos para merecê-la. É um soneto de dedicação exclusiva ao amor incorporado nas cartas escritas pelo Torto para fundamentar seu discurso amoroso e dar garantias à mulher amada: “amar-vos quanto devo e quanto posso, pera tão longo amor tão curta a vida” (MARANHÃO, 1982, p. 43). A carta termina com confissões de saudade e tristezas, não possui conotação sexual, muito pelo contrário, fala do amor servil à mulher amada, com claras apropriações do lirismo de Camões.

A sexta carta é uma colagem de trechos diversos de heterônimos de Fernando Pessoa<sup>16</sup> – Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis – e de sua poesia ortônima. De Haroldo Maranhão temos apenas algumas reflexões ao final e o fechamento da carta destinada à mulher amada.

---

<sup>16</sup> Para realizar a pesquisa dos trechos colados na carta seis foram utilizadas as seguintes obras: *Fernando Pessoa: Poesia Completa de Alberto Caeiro*; *Fernando Pessoa: Poesia Completa de Ricardo Reis*; *Fernando Pessoa: Poesia Completa de Álvaro de Campos* todos da editora companhia das letras – coleção companhia de bolso. Os trechos da poesia ortônima foram extraídos da obra *Mensagem* editada pela editora Ática.

Álvaro de Campos é incorporado à carta amorosa para dar a perfeita descrição do cansaço que abatia Torto, cansaço da vida, cansaço do medo de ser morto, cansaço da saudade da mulher amada e cansaço da terra natal. Em nenhum escritor o tema do cansaço foi tão fulcral. Campos foi o poeta que privilegiou nas linhas de seus poemas a modernidade e o crescimento das cidades em contraste com a vida de pouco desenvolvimento urbano do Brasil colônia, espaço de agonia e desalento que envolve Torto. Curiosamente, de Ricardo Reis encontramos apenas a inserção de um trecho: “Aqui, neste misérrimo desterro onde nem desterrado estou, habito, fiel, sem que queira, àquele antigo erro pelo qual sou proscrito”. Tal trecho demarca a transição entre o momento com passagens de Álvaro de Campos, que enfatiza o cansaço de lutar, e a agonia de estar em um exílio. Neste sentido, o único trecho atribuído a Ricardo Reis possui uma das principais características desse heterônimo: a conformação e a abdicação de lutar e nadar contra o fluxo da vida. Tal elo trará à tona passagens de Alberto Caeiro, valorizando a descoberta do novo mundo em evidente valoração dos feitos portugueses.

Os trechos recortados e colados de Alberto Caeiro são utilizados para descrever um sujeito em constante descoberta do mundo, o qual lhe causa muita admiração. Tais arranjos organizam-se para elucidar a crise do Torto, que ainda tenta entender a nova vida que o cerca.

Fernando Pessoa então é solicitado para cantar as aventuras e também emitir certo tom pessimista sobre as grandes navegações.

A sexta carta, será transcrita abaixo em sua totalidade para didaticamente ilustrarmos como os trechos foram colados e organizados por Haroldo Maranhão.

Senhora,

*estou cansado, é claro*, (Álvaro de Campos) Estou cansado, é claro, porque, a certa altura, a gente tem que estar cansado. *O que há em mim é sobretudo cansaço* (Álvaro de Campos) Um supremíssimo cansaço, Íssimo, íssimo, íssimo, cansaço... *Não, não é Cansaço...* (Álvaro de Campos) Não. Cansaço por quê? Começo a conhecer-me. Não existo. (Álvaro de Campos) Começo a conhecer-me. Não existo. *Que noite serena!* (Álvaro de Campos) Meu Deus, que fiz eu da vida? *Adiamento* (Álvaro de Campos) Tenho vontade de chorar, tenho vontade de chorar muito de repente, de dentro.<sup>17</sup> *Passagem das Horas* (Álvaro de Campos) onde estais vós, que eu quero chorar de qualquer maneira? Aquele peso em mim – meu coração (Alberto Caeiro) *A espantosa realidade das coisas* (Alberto Caeiro) A espantosa realidade das coisas é a minha descoberta de todos os dias. *Aqui, neste misérrimo desterro* (Ricardo Reis) Aqui, neste misérrimo desterro onde nem desterrado estou, habito, fiel, sem que queira, àquele antigo erro pelo qual sou proscrito. *Opiário* (Álvaro de Campos) São dias só de febre na cabeça, não faço mais que ver o navio ir, levo o dia a fumar, a beber coisas, escrevo

<sup>17</sup> O trecho de Álvares de Campos termina com reticências, no entanto, Haroldo Maranhão o reescreve inserindo um ponto em seguida.

estas linhas. Febre! Se isto que tenho não é febre, não sei como é que se tem febre e sente. O fato essencial é que estou doente. Sou doente e fraco. Pertencço a um gênero de portugueses que depois de estar a Índia descoberta ficaram sem trabalho. A morte é certa. Tenho pensado nisto muitas vezes. Nasci pra mandarim de condição, mas falta-me o sossego, o chá e a esteira. **Ode Marítima** (Álvaro de Campos). Toma-me pouco a pouco o delírio das coisas marítimas. Chamam por mim as águas, chamam por mim os mares, o chamamento confuso das águas, a voz inédita e implícita de todas as coisas do mar, dos naufrágios, das viagens longínquas, das travessias perigosas. Ah seja como for, seja por onde for, partir! Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar. Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstrata, indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas, levado, como a poeira, plos ventos, plos vendavais! Ir, ir, ir, ir de vez! **Padrão** (Fernando Pessoa) O mar sem fim é português. **Mar Português** (Fernando Pessoa) Ó mar salgado, quanto do teu sal são lágrimas de Portugal! **Ode Marítima** (Álvaro de Campos) Ó meus peludos e rudes heróis da aventura e do crime! Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação! **Passagem das horas** (Álvaro de Campos) Trago dentro do meu coração, como num cofre que se não pode fechar de cheio, todos os lugares onde estive. **Ah, um Soneto...** (Álvaro de Campos) Meu coração é um almirante louco que abandonou a profissão do mar. **Eu** (Fernando Pessoa). Sou louco e tenho por memória uma longínqua e infiel lembrança de qualquer dita transitória que sonhei ter quando criança. **Ora até que enfim** (Álvaro de Campos) Tenho a loucura exatamente na cabeça. **Loucura** (Álvaro de Campos) Graças a Deus que estou doído! **Primeiro Fausto – Primeiro Tema** (Fernando Pessoa) Abre-me o sonho para a loucura a tenebrosa porta, que a treva é menos negra que esta luz. **Vejo passar os barcos pelo mar** (Fernando Pessoa) Vejo passar os barcos pelo mar, as velas, como asas do que vejo trazem-me um vago e íntimo desejo de ser quem fui, sem eu saber que foi. Por isso tudo lembra o meu ser lar, e, porque o lembra, quanto sou me dói. **IV O Monstrengo** (Fernando Pessoa) De quem são as velas onde me roço? De quem as quilhas que vejo e ouço? **Ah, um Soneto...** (Álvaro de Campos) Há saudades nas pernas e nos braços. Há saudades no cérebro por fora. Há grandes raivas feitas de cansaços. **V - Há quanto tempo, Portugal, há quanto** (Álvaro de Campos) Há quanto tempo, Portugal, há quanto vivemos separados! **O Contra-Símbolo** (Fernando Pessoa) Horror! Não nos vemos mais! **Em toda a noite o sono não veio. Agora** (Fernando Pessoa) Em toda a noite o sono não veio. Agora raia do fundo do horizonte, encoberta e fria, a manhã. Com olhos tontos da febre vã, da vigília vejo com horror o novo dia trazer-me o mesmo dia do fim do mundo e da dor – um dia igual aos outros, da eterna família de serem assim. **Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar**, (Fernando Pessoa) Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar, sem nada já que me atraia, nem nada que desejar, farei um sonho, terei meu dia, fecharei a vida e nunca terei agonia, pois dormirei de seguida. / Só, no silêncio cercado pelo som [branco]<sup>18</sup> do mar, quero dormir sossegado, sem nada que desejar, quero dormir na distância de um ser que nunca foi seu, tocado do ar sem fragrância da brisa de qualquer céu. **Vaga, no Azul Amplo Solta** (Fernando Pessoa) Vaga, no azul amplo solta, vai uma nuvem errando. O meu passado não volta. Não é o que estou chorando. **Cancioneiro** (Fernando Pessoa) Passou a nuvem; o sol volta. A alegria girassolou. Pendão latente de revolta, que hora maligna te enrolou? **É brando o dia, brando o**

<sup>18</sup> No poema de Pessoa, o referido trecho é assim escrito: “Só, no silêncio cercado pelo som *brusco* do mar”. Nesse caso acreditamos que Haroldo Maranhão transcreveu incorretamente a palavra, substituindo brusco por branco. Tal constatação é possível, pois nenhuma outra palavra é alterada na colagem realizada nessa carta.

*vento* (Fernando Pessoa) É brando o dia, brando o vento. É brando o sol e brando o céu. Assim fosse meu pensamento! Assim fosse eu, assim fosse eu! **Tenho esperança? Não tenho.** (Fernando Pessoa) Tenho esperança? Não tenho. Tenho vontade de a ter? Não sei. Ignoro a que venho, quero dormir e esquecer. **Deus tenha piedade de mim que a não tive a ninguém** (Álvaro de Campos) Deus tenha piedade de mim que a não tive a ninguém. **Quando a erva crescer em cima da minha sepultura.** (Alberto Caeiro) Quando a erva crescer em cima da minha sepultura, seja esse o sinal para me esquecerem de todo. A Natureza nunca se recorda, e por isso é bela. Que coisa curiosa estas associações de idéias! **(Haroldo Maranhão).**

Torno ao chão; e rogo a indulgência vossa para estes devaneios, que é como se alto pensasse, não eu, mas outra pessoa. **(Haroldo Maranhão)**

Deste desterro meu vos invio muito saudar. **(Haroldo Maranhão)**

J.D' Alb.

(MARANHÃO, 1982, p. 46-47)

O desfecho da carta é provocativo, pois Haroldo elucida que as associações de ideias são curiosas, o que já deixa implícito que algo foi ali organizado. Sendo curiosas as ideias ali postas, Haroldo desnuda a colagem realizada, assim como fez na orelha do livro, na qual também sem medo assume sua postura antropófaga. Tal desfecho também se aproxima da ideia de desterro e exílio já expressa no trecho retirado de Ricardo Reis.

O texto de autoria de Haroldo é o único lugar em que ele pode se abraçar metaforicamente com o escritor amado. O trabalho da citação, aparentemente devastador, de retirar um trecho e colar em outro espaço textual é assim percebido como homenagem. Vem de um desejo inconfessável de admiração leitora. Sobre o trabalho da citação é interessante consultar os pensamentos de Compagnon (1996), para nos orientar sobre o trabalho de colagem realizado por Haroldo, leitor da obra de Fernando Pessoa que é manipulada para a escrita de seu próprio texto:

Tenho uma biblioteca unicamente para meu uso e não a apresento como exemplo. Movimento-me muito durante o dia, e à noite gosto de descansar perto dos meus livros. É meu refúgio, apaguei todas as pegadas – ali estou em casa (COMPAGNON, 1996, p. 26).

De fato, Haroldo faz o apagamento da origem dos versos recortados e colados, no entanto, esta não se esconde totalmente quando deixa escapar que “é como se alto pensasse, não eu, mas *outra pessoa*” (MARANHÃO, 1982, p. 47). Tal trecho é uma pista a ser percorrida para que o leitor de Haroldo Maranhão descubra a origem daqueles versos – “Que coisa curiosa estas associações de idéias!” – reforçando a ideia de colagem e associação de variados trechos em uma lógica própria e intencional.

Na sétima carta encontramos Torto ainda dividido pelas memórias de Portugal e o choque com a nova terra: “Meu nariz não cheirava, meus olhos não viam, meus pés cautos pisavam, como se uma áspide me fosse tocar os calcanhares” (MARANHÃO, 1982, p. 58). O desprezo pelos fatos da nova terra o faz sentir apatia por tudo, até pela promessa do ouro em abundância: “A mim não me insufla a febre do ouro. A meu redor, olhos esbugalham-se no farejar riquezas encovadas, as nobres madeiras que são maciça floresta” (MARANHÃO, 1982, p. 58).

A carta em si não apresenta incorporação de trecho de outros autores, porém a inversão dos sentidos sobre a busca de riquezas é completamente desprezada. Esta demonstra um Torto mais resignado e adaptado à vida na colônia. “E extasiado detenho-me diante do que é singelo, como um rio, rios de águas excelentes onde peixes movem-se, haurindo estes salutíferos ares [...]” (MARANHÃO, 1982, p. 58). Quanto à escrita o texto dessa carta mantém a arqueologia das palavras da época quinhentista, porém sem o recurso da colagem ou apropriação.

“Um dia inteiro estive a passear por veredas do grande sertão” (MARANHÃO, 1982, p. 102), assim inicia a oitava carta que é mais um exemplo da malha textual haroldiana que aponta para a devoração de João Guimarães Rosa e da obra *Grande Sertão: Veredas*. A escolha pelo escritor e pela obra na elaboração da carta possui duas razões: a grande admiração que o estilo roseano provoca em Haroldo; e o fato de o próprio título do romance indicar uma oposição entre dois espaços muito diferenciados. Sertão e veredas constituem, em palavras, a crise existencial e o direcionamento da vida de Torto, pois escolher estar no sertão é optar pela vida nos “matos”, como ele nomeou a “vida de costas para o mar”, ou seja, a vida de colono habituado ao Brasil. Tal aceitação demarca o processo de incorporação de alteridades vivenciadas por Torto a cada novo despertar naquele chão.

A vida naquela natureza exótica se mostrava como barreira a ser vencida e foi traduzida a partir de colagens de passagens de *Grande Sertão: Veredas*: “Para ódio e amor que dói, amanhã não é consolo. Aquilo não era só mata era até florestas. Sertão: é dentro da gente” (MARANHÃO, 1982, p. 101). A passagem reflete muito bem o sentimento diminuto de Torto em meio àquela paisagem que altera a amplitude da natureza, esta composta não apenas de mato, mas também de densa floresta, índice de obstáculo a ser vencido. Quando diz que o sertão é dentro da gente, Torto entende que em muito lhe adianta aceitar a realidade e agir como um indivíduo realmente adaptado. Tal aceitação desse espaço mereceu valiosa consideração do professor e pesquisador Sílvio Holanda no ensaio *O sertão é dentro da gente: algumas anotações em torno da carta 8 de O Tetranelo del-Rei*:

Visualizada a complexa operação textual promovida pelo autor de *O Tetranelo del-Rei* a partir da justaposição de excertos do romance rosiano, há de se dizer que esta carta é escrita no momento em que o protagonista, Jerônimo de Albuquerque, se volta mais plenamente para a realidade brasileira, interiorizando-a. Assim, justifica-se a utilização de um conceito deslocado de sertão que se faz interno e externo à personagem. A dialética entranhada na forma romanesca vai além de um mero percurso intertextual (HOLANDA, 2002, p.77).

A carta também fala da fraqueza do combatente em clara adaptação ao texto roseano: “Homens guerreiros também têm suas fracas horas” (MARANHÃO, 1982, p.101). Essa fraqueza refere-se à dificuldade com o clima e aos ataques pelas sociedades indígenas, mas também à crise gerada pela matança de indígenas que não causava bons sentimentos ao Torto, mesmo sendo uma informação falsa, devido à covardia e ao não envolvimento real nas batalhas:

Matamos poucos, eles mataram-nos muitos. Dos poucos que pusemos à terra, muitos deles fui eu que os abati e por isso grandemente padeço. Mais do que as mãos doridas de dar trabalhos a arcabuz, dói-me bastantissimamente mais a alma, por haver eu – eu! – ferido de forma mortal (MARANHÃO, 1982, p. 101).

O relato é algo inaudito nas cartas remetidas ao rei de Portugal, pois elas nunca demonstravam sensibilidade com a morte dos indígenas. No trecho em evidência destacamos o neologismo “bastantissimamente” para elucidar o quanto o coração de Torto se ressentia pelo genocídio que acontecia. Na carta também há o relato de pesar em relação aos mortos da expedição portuguesa, que, para efeito de ilustração, também recorre à seguinte passagem de *Grande Sertão: Veredas*: “Com os vivos é que a gente esconde os mortos” (MARANHÃO, 1982, p.101), para desabafar sobre o encovamento de seus companheiros.

As cartas de Torto são todas direcionadas para a amada e sempre trazem novidades e relatos de saudade. Tais relatos sempre fazem alusão a sexo e à masturbação para acalmar o desejo. Nelas não encontramos o culto ao deus Onan, designativo do ato da masturbação, há a transcrição direta do episódio da masturbação de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*: “Aquele noite, meu quinhão dormi. A noite que houve, em que eu, deitado, confesso, não dormia: com dura mão sofri meus ímpetos, minha força desperdiçada; de tudo me prostrei.” (MARANHÃO, 1982, p. 101). A masturbação é nesta carta um indicativo de escolha pela saudade da amada e de virar-se de costas para o litoral (Portugal): “ponho-me de costas para o mar e à frente diviso o sertão, de cujo seio anônimas vozes me chamam” (MARANHÃO, 1982, p. 101). A cada nova carta fica o indicativo de consolação em permanecer nos sertões (matos) em busca de novas veredas.

A nona carta foi escrita após a captura de Torto pela tribo dos Tabajaras. Ela traz inversões substanciais em relação à carta de Caminha, que descreve com muita curiosidade as vergonhas dos indígenas. Pelo contrário, Torto desdenha das mulheres indígenas, como forma de manter o compromisso e a adoração à mulher amada, mesmo que a cada dia esteja dela mais distante:

Para repouso vosso, digo-vo-lo que as raparigas são grandemente feas, e suas vergonhas glabras. E por tal ponto vede que, em face à glabreza delas, o apetite se me não dispõe, que sou amantes das bastas e cerradas e mui povoadas cabeladuras, que nelas me metendo, perca noção de espaço, não divise sol e nem saiba onde para o Norte e pára o Sul. Glabras, Senhora minha! (MARANHÃO, 1982, p. 129).

O trecho demonstra desdém para com a ausência de pelos das indígenas, o que opera como outro índice de inversão da descrição presente na carta de Caminha: “[...] e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha.” (PEREIRA, 1999, p. 40). Tal ausência não lhe causa apetite sexual algum: “o apetite se me não dispõe” (MARANHÃO, 1982, p. 129). A diferença é instituída para firmar o amor de Torto pela figura feminina. Tal diferença não é diminuição das belezas das indígenas, é apenas um discurso de confirmação e compromisso para com o amor agora perdido.

A carta também relata o conflito que ocasionou a perda de uma das órbitas oculares do torto: “Um deles certamente furou o olho que a sestro me ficava; vazou-o, e muitíssimo deploro passar-vos esta ruim nova” (MARANHÃO, 1982, p. 130). Tal episódio da perda do olho de fato acomete a personagem real Jerônimo de Albuquerque, porém no Torto tal acontecimento provoca delírios que o faz confundir-se com a figura de outro “caolho”, o escritor português Luís Vaz de Camões, em uma clara tentativa de parecer-se, mesmo que em sonho, com o escritor português.

Em meio ao triste relato da perda do olho, a boa nova é que o órgão sexual não foi danificado: “Porém ruins e amáveis são as novas; e amável nova é que lesado não foi, nem a arranhões, o invejado cedro real, que ao varudo tão bem o explorastes” (p. 130). A carta traz ainda um importante dado: a estima de Torto pelo fidalgo e nobre D. Nuno Cabreira, “de estirpe alta, amigo de um Galeoto, sobrinho do Papa Júlio II” (MARANHÃO, 1982, p. 130). Tal estima é notória, sendo, porém, outro índice de falseamento, pois, ao longo da narrativa, a relação de Torto para com seus compatriotas beirava o nojo.

Estar nos sertões aponta para uma vida simples e com poucos recursos, que diminui o acesso a artefatos de escrita, por isso, na décima carta, Torto assim inicia seu relato: “Cá estou

a enviar-vos novas minhas, empregando tinta de orvalho, cálamo de raízes e papel de nuvens. Um arcanjo, quando estiver eu a dormir, levar-vos-á estas palavras minhas de amor e saudade” (MARANHÃO, 1982, p. 161).

O adentrar os matos lhe apresentou uma assombrosa realidade, presente na antropofagia ritual, que também é descrita com assombro pelo fidalgo: “Receio melindrar-vos, porém o de que mais gostam, em matéria de repasto, é da carne dos semelhantes, em qual se cevam empós muita cozedura” (MARANHÃO, 1982, p. 161). A antropofagia ritual indígena, tão difundida pelos relatos portugueses, é assim desenhada na narrativa haroldiana:

Digo-vos que fala, mas o certo será dizê-lo que falava, que o senhor Visconde de Portimão é morto, desafortunadamente. Unharam-no os rústicos e meteram-no em caldeirão a fumar. Aos gritos se despediu, em sinal de avultada angústia, acudi-o prontamente e, à bruta, retirei-o às mãos dos ímpios. Tão diligente e ousada foi minha fazedura, que a todos os nativos pus a espantos, que eles mesmos abriram espaço a que me retirasse, aos braços carregando o Visconde de Portimão. Depu-lo em calmo sítio e só então vim a dar-me conta de que o insigne cortesão finara, entregando a alma gentilíssima ao Senhor (MARANHÃO, 1982, p. 161).

A carta não tem direcionamento amoroso e se inscreve em torno da antropofagia ritual, que em nenhum momento é mencionada de maneira bestial ou como selvageria, porém ainda isenta de valor simbólico e cultural, incompreendida por ele. Tal carta apresenta um Torto ainda com crises de identidade:

E em que, então me transformei eu? Estarei de quatro ao chão, a pastar, a mugir, a coucear, a babar e a mostrar ares de estúpido? Eu vo-lo digo que sim. Pois este quadrúpede em que me converti, tão prontamente esquecido dos costumes da corte, zurrou de cólera ante a indiada estarrecida (MARANHÃO, 1982, p. 162).

Torto reage furiosamente ao constatar o falecimento do companheiro, e questiona-se pela reação que teve perante o fato, aproximando-se da animalidade. Em nenhum momento essa animalidade é atribuída aos indígenas, mas sim aos comportamentos dele e de seus compatriotas, que não são mais condizentes com a postura de um nobre fidalgo. Tantos indícios apontam para essa identidade, que também é cristã, quando percebemos a sua preocupação de enterrar e escrever o epitáfio de D. Vasco Guedes. E a antropofagia e o pavor da morte são os temas dessa décima e antepenúltima carta.

A décima primeira carta pode ser considerada como bilhete, pela extensão do conteúdo ali apresentado. Nela Jerônimo refere-se à mulher amada deixada em Portugal com os dizeres amiga e senhora, pois já se encontra de vez incorporado ao sertão/matoss e em compromisso com a princesa Muíra-Ubi da tribo Tabajara. O espaço que o cerca é o assunto

sobre o qual escreve: “Minhas ruas são caminhos ínvios na espessa mata; minhas calças são o bruto chão; minhas casas, derruba-as o vento se mais forte soprar” (MARANHÃO, 1982, p. 183). Encerradas tais constatações, corrige-se e diz que está completamente tolo e doido. A carta termina sem fecho nem assinatura, é como se Torto tivesse desistido de escrevê-la.

A derradeira e décima segunda carta é a despedida da amada que ficou em Portugal. Sem juras de lealdade, a carta é a descrição dos fatos que encaminham a narrativa principal para seu desfecho: a captura de Torto pelos tabajaras, o medo de virar comida e o casamento com Muira-Ubi, que ele descreve como grande sacrifício, mentindo, mais uma vez, ao não admitir que estava de fato apaixonado. Recortamos alguns trechos que narram o fechamento das cartas e desse lugar específico presente no romance:

[...] a morte, eu a vi de próximo e de cheio. Meus amigos finaram de horrível passamento. Meter-se um vivo a espernear, em caldeirão de água fervente, é infligir cobarde morte. Esse gênero de suplício causa-me pavor; e eu vo-lo confesso, sem recear que por poltrão me tomeis. [...] aprouve a Deus prodigalizar salvação a este vencido. E o que de presto venho manifestar-vos, não sem uma pouca de tristeza a fisgar-me o peito tão provado. [...] Sinto-me posto contra um muro [...] A saída seria casar-me eu com a princesa ameraba, filha do imperador destas nações guerreiras! [...] Entre morto comido e morto casado, embora até chegasse a vacilar, acabei por que me casassem, que não vou casar-me, casam-me [...] A bugia é fea, bronca e glabra, a mais um homem se assemelha, a um anão, que é breve de estatura, um anão sem carnes, magro anão, em que o que mais avulta é o nariz, grosso e espalhado na cara. Não se sabe o que lhe passa à cabeça, que nada diz, ruge como bicho, um ronco que mais ao ronco do pai parece (MARANHÃO, 1982, p. 183- 184).

Aparentemente o discurso do Torto reproduz as descrições depreciativas presentes nas cartas dos cronistas, no entanto isso é mais um falseamento, pois ao longo da narrativa principal o horror descrito que a figura de Muira-Ubi desperta não é real, muito pelo contrário, seu corpo e seu jeito atraem completamente Torto. Como a descrição de Muira-Ubi não condiz com o presente na narrativa principal, encontramos mais uma traição das cartas no romance, pois ela apropria-se de informações correntes no texto do passado, mas introduzindo-as em um local de devaneio e alteração do real: as dozes cartas inseridas no romance.

As cartas são um lugar de confronto entre a versão dos fatos retratada nas crônicas do descobrimento, em especial na *Carta de Caminha*, e a nova perspectiva de recontar os primórdios da colonização a partir de uma nova versão e a partir de outros temas. As cartas, em número de doze, têm muita simbologia, pois doze são os meses do ano, são as horas do dia e, também, as horas da noite, são os signos do zodíaco, os apóstolos de Cristo, as tribos de

Israel. Doze são os trabalhos de Hércules e doze são as cartas que demarcam o trabalho de reescrita da tradição das crônicas do descobrimento. Elas demarcam um espaço crítico em que o Torto surge realmente como escritor, de cartas que são réplicas/novas versões do texto quinhentista, mas que são, também, um trajeto de leitura e escrita antropofágicas.

## 5 AS MIL E DEZESSETE VIDAS DE FILIPPE PATRONI: UMA NOVA VERSÃO DA HISTÓRIA EM *CABELOS NO CORAÇÃO*

*Cabelos no coração* (1990) se inicia curiosamente com a epígrafe de Jacinto Freire de Andrade: “O nascimento em todos é igual: as obras fazem os homens diferentes”. A epígrafe escolhida remete à notoriedade de Filipe Patroni a partir das obras que escreveu, que o tornaram uma grande personalidade histórica, porém apagada pelo discurso da tradição por várias razões a serem apontadas. A epígrafe, desde o início, lança um outro entendimento sobre Patroni, que evidencia e valoriza a sua produção intelectual no cenário político brasileiro do século XIX, apesar dessa enigmática figura histórica ser quase desconhecida pela sociedade atual.

A análise da obra é um grande desafio para os estudiosos de Haroldo Maranhão. Trabalhos como a dissertação e tese de Sérgio Afonso Alves<sup>19</sup> e a dissertação de João Marcelo<sup>20</sup> são exemplos de reflexões críticas que têm como eixo central analisar o diálogo aberto e sempre possível entre literatura e história.

No entanto, estudar os romances de Haroldo significa, antes de tudo, estar diante de um projeto de desconstrução do discurso histórico tradicional. Nesse sentido, estudar um romance tomando como base o discurso histórico guarda em si razões que vão muito além da simples transgressão. É antes de tudo um posicionamento político, que através da arte literária redimensiona o conhecimento prévio sobre acontecimentos e figuras históricas.

O romance *Cabelos no coração* exige fôlego de seus leitores. Somando 445 páginas, narra as idas e vindas de um homem irrequieto e sempre disposto a novos desafios. Podemos, antes de tudo, associar o romance a uma tradição literária de textos sobre viagens de heróis que já são canônicos, como Odisseu, protagonista da *Odisseia*. Porém, a escolha do protagonista do romance é irônica e inusitada por contar sobre outro prisma a vida e obra de um personagem esquecido pelo discurso histórico tradicional que, quando lembrado, é reconhecido como louco.

---

<sup>19</sup> O Professor Sérgio Afonso Gonçalves Alves foi um dos primeiros pesquisadores da obra de Haroldo Maranhão a refletir sobre a relação entre a literatura e a história em seus romances. Tanto na tese de 2006 quanto na dissertação de 2001, ambas defendidas na UFMG, ele ressalta a obra haroldiana como representante da desconstrução da história oficial pelo viés da paródia e do pastiche, técnicas que, de fato, representam conceitualmente o texto literário de Haroldo.

<sup>20</sup> O trabalho de João Marcelo é uma análise sobre os entrecruzamentos entre a história e a ficção a partir do romance de Haroldo. No texto é discutido como a obra haroldiana amplia o conceito de biografia, pois o romance não deixa de ser biográfico, no entanto, com inserções de dados presentes na imaginação criadora do escritor em que novas informações são adicionadas ao que se tem de conhecimento sobre a enigmática figura de Filipe Patroni.

O momento em que Haroldo escreve *Cabelos no coração* (1990) é posterior à ditadura militar e à aprovação da nova constituição em 1988. O romance foi escrito de dezembro de 1988 a março de 1989 em meio a uma época de grande efervescência do pensamento sobre a identidade nacional, nos mais variados contextos, como o político, econômico, social e até mesmo o literário. Naquele momento o Brasil precisava resgatar figuras e heróis nacionais que de fato estiveram ligados à noção de rebeldia e que foram fiéis aos seus ideais. Patroni, neste contexto, tem grande relevância por seu empenho político e intelectual para o projeto haroldiano de revisão e reescrita da história local e também nacional.

O romance possui cento e treze capítulos com o título escrito com números romanos, Capítulo I, por exemplo, e cento e três resumos de cada um deles, fator a ser observado mais adiante. A linguagem fere a atenção do leitor pelo fato de rememorar a língua portuguesa da época em que o texto é ambientado, ou seja, o século XIX. No entanto, antes de refletir sobre o romance, é válido apresentar o personagem principal que inspirou Haroldo Maranhão a escrever um romance histórico de grande extensão.

Trata-se de Filipe Alberto Patroni Martins Maciel Parente, nascido no município do Acará no ano de 1798 – porém outras datas de nascimento lhe são atribuídas, o que aumenta a curiosidade sobre tal figura – morto em 1866 em Lisboa, Portugal. Era um homem inquieto que “mal chegava e ia embora”.<sup>21</sup>

Os dados históricos sobre Filipe Patroni são muito esparsos, os próprios historiadores não são precisos quanto ao ano de seu nascimento e até mesmo ao próprio nome. Sobre a inconstância dos dados históricos, Haroldo Maranhão insere uma reflexão irônica em seu romance:

[...] cheguei ao mundo aspas na cidade de Belém do Pará pelo ano de 1798 aspas. Pelo ano, Senhor! Mais: aspas faleceu em Lisboa a 15 de julho de 1866 aspas. A asseveração é peremptória e assusta-me, que me vejo aqui, fundeado no Tejo, de pena à mão a escrever ao capitão-de-fragata Filipe Alberto Patroni, muitíssimo bem perempto, extinto.  $1 - 1 = 0$ . Então  $1866 - 1798 = 68$ . Ora, ora! Morrerei então aos 68? (MARANHÃO, 1990, p. 30)

A ironia reside nas aspas colocadas após as datas informadas; o recurso deixa nítida a imprecisão, pois as aspas demarcam no discurso escrito um termo a ser destacado ou inserido de forma irônica. O pensamento sobre a demarcação do ano da morte é outro elemento que

---

<sup>21</sup> A ideia de que mal chegava e ia embora é a primeira frase do referido romance e está muitíssimo ligada com o imaginário construído por Haroldo Maranhão para outro protagonista que demarca o início de seu projeto literário e de reescrita da história: o Torto ou Jerônimo d’Albuquerque, protagonista do romance *O Tetraneto Del-Rei* (1982), que assim como Filipe, vivia em idas e venidas em um universo de intensa conexão entre a literatura e a história.

destacamos, uma vez que o próprio protagonista reflete sobre seus dados biográficos; é como se Patroni fosse leitor de sua própria história.

Filho do alferes Manoel Joaquim da Silva Martins e afilhado de Filipe Alberto Patroni, capitão de fragata de quem herdou o nome. Estudou em Belém por toda a juventude até mudar-se para Coimbra em 1816 para frequentar a Faculdade de Direitos e Cânones na Universidade daquela cidade. Em dezembro de 1820 retorna ao Pará inspirado pelos acontecimentos da Revolução do Porto, e devido a isso, pretendia realizar uma revolução constitucionalista na província do Grão Pará com o intuito de fortalecer e modernizar o regime absolutista que comandava o Brasil. Essas informações são facilmente encontradas nos textos históricos sobre Patroni, porém cabe aqui transcrever como essa apresentação biográfica acontece em *Cabelos do coração*:

Sou filho de alferes e lavrador. Fiz bons estudos, ganhei os mares muitas vezes, mas me hajam como um rebelde do Acará, ainda que a distância. [...] Aonde quer que a vida me ponha, serei o liberal e revolucionário que viu aqui o sol pela primeira vez num ranchozinho de sapé, uma cabana que me fez cabano, rente mesmo a um pé de inhamuí. (HAROLDO, 1990, p. 4)<sup>22</sup>

A noção de rebeldia sem causa é o discurso que prevalece na História sobre Patroni. O texto literário, por essa razão, é uma tentativa de reflexão sobre o passado, que apresenta um olhar mais complacente sobre a figura do político paraense.

A princípio o interesse de Patroni era fortalecer a relação entre o Brasil e sua metrópole e ele teve imediato apoio de seus companheiros. Em primeiro de janeiro de 1821, com a ajuda dos coronéis João Pereira Vilaça e Francisco José Rodrigues Barata, o movimento constitucionalista destituiu os governantes da província e instituiu uma junta governativa que deixou Filipe Patroni de fora dos cargos da referida junta. O bacharel Patroni foi então nomeado apenas como Procurador da província junto ao Reino de Portugal.

O andamento do processo político fez o bacharel perceber que a reforma constitucionalista não passava de uma estratégia lusa para levar de volta o Rei D. João VI para Portugal e manter o Brasil sob o regime de dependência política. Tal despertar foi decisivo para a mudança de atitude de Patroni em questionar a ordem estabelecida, por nunca ser atendido em audiências oficiais, porém em 22 de novembro de 1821 ele profere o famoso e destemido discurso para a corte e para o Rei, discurso este que depois foi usado como motivo de seu cárcere. A seguir breve descrição do discurso que nos deixará mais ambientados ao

---

<sup>22</sup> No trecho percebemos a ironia com o termo cabana rente a um pé de inhamuí como uma referência velada ao movimento da cabanagem, do qual Patroni é considerado um dos vultos mais representativos.

pensamento e ao espírito do referido homem que a história esqueceu, mas que é rememorado pelo texto ficcional de Haroldo Maranhão:

– Senhor! Quatro vezes tenho falado a V.M. É, porém, infelicidade, não sei se minha, se da província em que nasci, se da nação a que pertença, se de V.M. que a rege; todas as vezes que entro nesta casa, não entraria eu para outro fim que não seja acusar o desleixo, a nenhuma energia dos agentes do poder, com que V.M. tem repartido a autoridade que o povo português lhe há confiado. Acreditai Senhor, no que lhe vou expor. Vossa majestade ainda está cercado de aduladores, de homens que não lhe falam a pura verdade. (PARENTE, 1921, p 1)

Diante do discurso proferido sem eufemismos ao Rei de Portugal, não é difícil imaginar a razão do romance que tem Patroni como protagonista ser nomeado de *Cabelos no coração*. O trecho nos esclarece a respeito da personalidade forte e sem freios. Ter “Cabelos no coração” é uma expressão idiomática do português lusitano que se refere a alguém insensível e cruel. Tal expressão assemelha-se a outra do português brasileiro, “cabelos na venta”, que tem significação dúbia, sendo positiva por designar pessoas valentes, no entanto também de conotação negativa por representar pessoas impetuosas e irritantes. A expressão “Cabelos no coração” é muito conhecida em Portugal, a outra pátria de Patroni, e representa muito bem o sujeito destemido e que agia pela emoção, tal como ele era. Então a imagem construída desde o título do romance representaria perfeitamente a personagem polêmica e muito incompreendida que escreveu e proferiu discursos com emoção, de acordo com seus ideais.

O discurso citado anteriormente deixa nítido o descontentamento de Patroni para com a forma de administração da província do Grão-Pará e os abusos cometidos por colonos portugueses que ali habitavam. Após o discurso incisivo ao Rei D. João VI, Patroni foi expulso do palácio, e daí em diante adotou postura a favor da independência do Brasil, mas como homem de grande intelectualidade, sua arma de luta eram as palavras. E foi através desse liberalismo de ideias que Patroni, apoiado pela liberdade de expressão pregada pelo movimento vintista<sup>23</sup> tornou-se o fundador da imprensa no Pará.

Em janeiro de 1822 ocorreu o regresso de Patroni ao Pará com o intuito de divulgar as ideias nacionalistas e também de fundar um jornal. No entanto, anterior à data de seu regresso, ali chegaram com uma singela tipografia os senhores Domingos Simões da Cunha e

---

<sup>23</sup> Denominação que recebeu o contexto político vivenciado por Portugal entre agosto de 1820 e abril de 1823, caracterizou-se pelo radicalismo das ideias liberais e pelo predomínio na política das Cortes Constituintes, que era diretamente influenciadas pela Constituição Espanhola de Cádiz.

Daniel Garção de Melo, que juntos, na segunda quinzena de março de 1822, imprimiram o primeiro exemplar de *O Paraense*, primeiro periódico da província do Pará.

Abrimos parêntesis nessa informação para deixar aqui registrado a evidente atração que a figura de Patroni representaria para Haroldo, que foi herdeiro de um dos jornais mais importantes da História do Estado do Pará: a *Folha do Norte* (1896-1974) de propriedade de seu avô Paulo Maranhão. Os jornais utilizados como arma política por Patroni nos oitocentos, para militar a favor da independência e da liberdade do Brasil, e os artigos incendiários escritos corajosamente pelo avô de Haroldo contra o governo de Magalhães Barata na torre do jornal da família são exemplos de que os veículos de informação podem ser poderosas ferramentas de embate político.

Devido à representatividade de Patroni como fundador da imprensa no Pará, e também pela relação íntima de Haroldo com o universo jornalístico, o herói de *Cabelos no coração* surge de um fascínio pelo homem subversivo que usou o jornal como meio de resistência e de liberdade de expressão. Incompreendido no contexto histórico em que viveu, sofreu cruelmente pelo apagamento ou incompreensão de sua imagem pela história.

*O Paraense* foi muito perseguido pelas autoridades da época por veicular discurso favorável à abolição da escravatura, gerando grande resistência por parte do governador das armas General José Maria de Moura. Por ser um veículo de oposição ao contexto estabelecido e apoiador do grito do Ipiranga, encerrou suas atividades em fevereiro de 1823, já sem a influência de Patroni, preso desde maio de 1822.

A imprensa era uma das principais armas do vintismo português e foi a arma política dos ideais de liberdade defendidos por Patroni para garantir a soberania nacional e a liberdade dos escravos. Nesse contexto de luta pela liberdade de imprensa, a trajetória de Patroni é um perfeito enredo para o romance *Cabelos no coração*, uma vez que ele é uma figura representativa da liberdade de expressão, que era almejada, porém negada naquele contexto histórico.

A escolha de Patroni como personagem de um romance admite duas interpretações: a primeira diz respeito a uma razão emotiva, devido à relação intensa de Haroldo com o universo jornalístico; a segunda, por ser uma personalidade historicamente forte por seu caráter revolucionário e insubmisso. A escolha de Patroni como protagonista do romance está inserida em um projeto de escrita que atrela tanto o aspecto de experimentação literária, orientado pela atitude antropofágica, como de revisão da História do Brasil, que iniciou no romance *O Tetranelo del-Rei* (1982).

Os dados recolhidos de sua vida pessoal batem com vários existentes no enredo do romance como, por exemplo, que ele se casou com a prima Maria Ana de Souza Azevedo, filha de Joaquim Antônio de Sousa Azevedo, e que depois de casado viajou para o Rio de Janeiro a fim de tomar posse no cargo de Juiz de Fora de Praia Grande (Niterói). Tal viagem inicialmente aconteceu por via marítima, porém, devido a muitos contratempos de navegação e mal estar dos viajantes, ela passou a ser pela via terrestre. Patroni ocupou importantes cargos políticos, como o de deputado à Assembleia Geral Legislativa, porém viveu uma vida de frustração, em parte por nunca ter tido cargo de confiança na província do Pará, que tanto defendeu e pela qual lutou. Morreu esquecido por seus conterrâneos em Lisboa, em um dia comum, descrito ficcionalmente em seus pormenores no romance de Haroldo.

O romance é a narrativa de uma vida quase esquecida: Filipe Patroni é o nome de uma praça que fica localizada na atual rua Dezesesseis de novembro, no centro comercial de Belém. É também o nome de muitas linhas de ônibus, que ligam bairros distantes ao centro da cidade, como por exemplo: Satélite-Felipe Patroni, Tapanã-Felipe Patroni, Pedreira-Felipe Patroni, Marex-Felipe Patroni, entre outras. A própria praça é ignorada pela maior parte dos habitantes, não tem monumento, nem placa informativa sobre quem é ali homenageado, nem chafariz, é uma simples praça já maltratada pelo tempo e que possui, apenas, uma placa onde se lê: Praça Felipe Patroni. As linhas de ônibus trazem consigo um nome alusivo, que não desperta a curiosidade dos passageiros, sendo somente o fim da linha de viagens feitas cotidianamente.

A linha de ônibus e a praça, portanto, são apenas nomes de identificação simples e com pouca expressividade, devido à forma como a História ignorou uma personalidade extremamente culta e convicta de seus ideais. O esforço aqui vai muito além de informar aos leitores que Filipe Patroni não é apenas uma linha de ônibus ou uma pracinha esquecida e suja, trata-se também de compreender o fato de ser ele o alvo da escrita de um romance altamente enigmático, e principalmente de demonstrar que o texto literário tem a possibilidade de perfurar e incluir informações no rígido muro da História. A narrativa do romance é sim um enredo ficcional, porém criada a partir da imaginação do escritor, mas que se constrói tendo por base dados históricos reais, através de uma postura questionadora e reinterpretante.

O romance histórico orienta-se pelo discurso da tradição, mas é, logicamente, uma história imaginativa e ficcional, que para existir precisa beber na fonte dos documentos oficiais, ou seja, existirá sempre pesquisa de natureza documental, e por essa razão a História é um sustentáculo do romance histórico, porém a obra literária é uma representação de certo momento histórico, ou seja, uma possível versão da história, por isso salientamos que ela é

orientada por razões de ordem estética e artística. Muito já se discutiu sobre a fragilidade das fronteiras que aproximam Literatura e História, todavia, é importante destacar, mesmo que rapidamente, alguns pontos desse diálogo aberto entre elas com o objetivo de demarcar a relação construída criticamente entre o texto ficcional de Haroldo e a história oficial.

A primeira semelhança entre ambas consiste no fato de serem formas de discurso e por essa razão serem também formas de linguagem: “História e ficção partem de um mesmo tronco, são ramos da mesma árvore e unem-se ao mito. Ambas são formas de linguagem. Na verdade, os fatos não falam por si. Só adquirem significado depois de escolhidos e interpretados, provocando uma desfamiliarização do cotidiano.” (JOSSEF, 2005, p.2)

O texto literário se expressa através da linguagem que é meticulosamente trabalhada pelo escritor. Ela carrega consigo motivações de ordem estética e ética. Assim, podemos afirmar que o escritor não está apenas construindo um objeto artístico despreziosamente, mas sim carregado de motivação política que tem no texto literário o lugar de realização. Por isso, o texto literário, dependendo da forma como o escritor o organiza, pode apresentar outra possibilidade de entendimento dos fatos históricos, ou seja, a literatura, por meio de recursos estéticos, possibilita que o discurso sobre a história seja revisto, reinterpretado e reescrito. O escritor de literatura inventa, ou melhor, reinventa os fatos históricos intencionalmente, pois sua arte é capaz de questionar a história e por essa razão abalar suas estruturas.

Escrever *Cabelos no coração* é antes de tudo a revisão do discurso historiográfico que contribuiu para o entendimento de Patroni como um louco e agitador. É o esforço de retirá-lo desse lugar desconfortável e indevido. Para dar vivacidade e legitimação ao texto ficcional muitos recursos estilísticos foram utilizados com o objetivo de sustentar a linguagem da época retratada. Obviamente, antes de tudo, foi imprescindível a adoção de uma postura de apropriação radical e violenta dos textos que contribuem para a visão do protagonista como um maldito, para que, indo de encontro aos discursos anteriores<sup>24</sup>, o texto ficcional traga informações novas que façam rasgos no discurso histórico já consolidado. A literatura, portanto, tem uma função que vai além do prazer estético, pois:

Podemos dizer, enfim, que, como leitora privilegiada dos signos da história, a literatura é cerne de renovação. Com ela, no que diz respeito a esse intrincado circuito de dupla relação formado pela América e pela Europa, os escritores anunciam sempre novos caminhos que garantam a pluralidade das culturas organizadas em um mundo multipolar. Essa é a melhor garantia da viabilidade de um futuro para a América Latina, nela incluída, evidentemente o Brasil. (ESTEVES, 2010, p. 25)

---

<sup>24</sup> Os historiadores sempre difundiram em suas obras a concepção de rebeldia e loucura relacionada à figura de Patroni.

A literatura assume, também, o papel de ler a História ganha muita relevância em *Cabelos no coração*, pela necessidade de um discurso verbal que, mesmo pela via da ficcionalidade, conduza a um novo olhar e que nos deixe atentos às incoerências do discurso historiográfico. A relação entre literatura e história é tênue por serem formas de linguagem construídas por seus autores sob um enfoque muito particular, e por vezes ideológico.

### 5.1 Filipe Patroni e o discurso historiográfico

O discurso historiográfico contribuiu em muito para a imagem marginal de Patroni ao longo dos tempos. Não queremos aqui reduzir ou eliminar a importância da historiografia, porém fazer um questionamento de como o discurso dos historiadores foi decisivo para o apagamento e desprestígio do político paraense. Logicamente, o historiador está inserido em uma época e em um contexto ideológico, e por essas razões seu discurso orienta-se com o intuito de fortalecer a ideologia em que está inserido. Veremos, na sequência, que os primeiros historiadores foram contemporâneos a Patroni, e que naquele momento eram favoráveis ao domínio português sobre o Brasil e tinham repulsa a qualquer comportamento contrário à soberania lusitana. Já a reescrita do romance haroldiano apresenta uma nova possibilidade de leitura dos fatos, mesmo que distante temporalmente do contexto dos acontecimentos, o que demonstra um forte traço do romance histórico: o distanciamento temporal.

O primeiro texto histórico que descreve Patroni como um maldito é a obra *Compêndio das Eras da província do Pará* (1838) de Antônio Ladislau Monteiro Baena (Lisboa 1782-1850). Português de nascimento, Baena mantinha postura inteiramente patriótica em relação ao governo português e questionava qualquer movimentação intelectual contrária à soberania lusa. Patroni, ao não ser atendido em suas solicitações em relação à província do Grão-Pará, passou a ser um árduo questionador e defensor da luta pela independência. O compêndio é escrito em volume único e com sumário extenso, organizado em datas de início e fim de ciclos, porém sem uma organização em capítulos. Vejamos a seguir como esse pioneiro e relevante manual da História amazônica desenhou a figura de Filipe Patroni:

Patroni, que sempre se moveu debaixo de mãos princípios reguladores das suas faculdades intellectuaes, largou a votiva carreira dos seus estudos da Jurisprudencia Civil para também figurar na melindrosa e arriscada scena política, que se havia aberto em Portugal: fallou, e incubiu-se de estender por meios immoraes e indiosos a insurreição nacional à Província do Pará, que vivia em seo socego usado sem embargo que lhe fossem odiosos os

procedimentos illegaes e arbitrarios do Governo Provisional, e sem disposiçãõ alguma na generalidade de seos habitantes para tomar parte em revoluções sediosas: e conseguiu unir um ranchinho de promotores do novo systema Constitucional, os quaes logo cuidaraõ de alliciar e attrahir aõ seu intempestivo e pérfido projecto João Pereira Villaça e Francisco José Rodrigues Barata, ambos Coroneis Commandantes, um do Primeiro Regimento de Infantaria de Primeira linha, e o outro do Segundo. (BAENA, 1969, p. 320)

Percebemos o esforço por parte do autor em desqualificar Filipe Patroni e interpretá-lo como um louco. Naquele contexto em que a obra foi escrita, o Pará e a Amazônia viviam o período da Cabanagem<sup>25</sup> e de fato, como veremos posteriormente, Patroni era aclamado como um grande líder do movimento, apesar de nem estar mais no Pará na época do acontecimento. Porém, devido a sua postura política de Fidalgo, Cavaleiro da ordem Militar de São Bento de Aviz, entre outros títulos, Baena necessitava combater aquela figura agitadora e que plantou no Pará e na Amazônia a semente da liberdade política, que era considerada por ele como libertinagem, devido ao projeto de emancipação política adotado por Patroni. Dentre os muitos fracassos de Patroni em assumir cargo político, um deles é duramente criticado por Baena:

Fez-se o Bacharel Patroni de seu próprio movimento Assessor da Camera, indicando-lhe a necessidade de nomear extraordinariamente um Deputado sem a aderência das formalidades prescritas nas Instrucçoens de 22 de Novembro de 1820; inculcando-se para o exercício desse emprego; e recommendando que era preciso mostrar apodicticamente aõ Soberado Congresso que elle se tinha esmerado em cumprir com exacção as funcçoens secretas, de que se havia encarregado dando atalho á serie dos seus estudos jurídicos. Nada consegue este *Mancebo agitado do espirito de ambição e vistas de fazer-se acreditar como o mais zeloso Corifeu da liberdade política*, e de figurar entre os depositários do poder supremo. (BAENA, 1969, p. 322-323) [grifo nosso]

A imagem construída por Baena possui uma violência verbal com o intuito de agredir Patroni e reduzir a sua representação diante das massas populares, que o consideravam um

---

<sup>25</sup> Movimento da Cabanagem ou simplesmente Cabanagem. É descrita pelo sociólogo Pasquale Di Paolo como “a revolução popular mais importante da Amazônia e entre as mais significativas da História do Brasil. Explodiu, depois da declaração de Independência, pela saturação da paciência cabocla diante da sistemática do governo central em negar aos mais antigos habitantes da região o direito elementar da cidadania”. (DI PAOLO, 1990, p. 143). Foi uma guerra civil que ocorreu no período de janeiro de 1835 a agosto de 1840 na Província do Grão-Pará, que compreendia os atuais estados do Pará, Amazonas, Amapá, Roraima e Rondônia, por isso afirmamos que o movimento não foi somente no estado do Pará, mas na Amazônia como um todo. Movimento revolucionário defensor dos ideais de independência brasileira e respeito da cidadania por ela construída. Ainda segundo Di Paolo, é um testemunho autêntico de luta pela liberdade, que foi marcado pelo massacre de seus participantes que consiste em uma “mancha histórica” de abafamento dos anseios de uma maioria oprimida, que clamava por liberdade e por essa razão a lição histórica que deixa é a da Vitória dos Derrotados (DI PAOLO, 1990, p. 143)

grande líder. Diante do exposto, percebemos que desde as primeiras obras históricas Patroni é descrito como um revolucionário irresponsável.

Para quebrar essa visão, o romance de Haroldo descreve desde o início uma representação inversa e construída a partir de personagens das classes populares, como no diálogo entre dona Puchavante e Maria Bárbara: “Ele escreve. E fala, é a sua guerra. [...] *O PARAENSE* é o nomezão do ilustre papel, invenção do nosso homem Patroni. Ele mesmo, o inventador das novidades [...] Homem-homem de cabelo no coração” (MARANHÃO, 1990, p. 15) [grifo do autor]. O trecho evidencia que a representatividade de Patroni era diretamente proporcional à comoção que sua figura representava para as classes populares. Sem dúvida, a fundação da imprensa no Pará é o mecanismo de propagação de suas ideias de liberdade, e assim, partindo do lugar de enunciação das classes populares, Haroldo começa a construir um novo entendimento de Patroni. E deixa subentendido que a compreensão sobre sua figura que perdurou por quase dois séculos não levou em conta o discurso dos vencidos.

Quando essa outra possibilidade discursiva desponta, devido à mudança de vértices de observação do sujeito, outra História é criada, mesmo que ficcionalmente. Devido ao trabalho de revisão histórica, o romance acaba por perfurar o discurso da tradição. Sobre o envolvimento de Patroni com a imprensa, percebemos grande valoração no enredo do romance, que demonstra admiração e elevação de sua pessoa, o que vai de encontro aos discursos históricos.

Em ocasião de sua prisão, Patroni solicita ajuda de Antônio Baena para manutenção e administração do periódico *O Paraense*. O militar reage severamente quando recebe tal pedido. O trecho a seguir, extraído do *Compêndio das Eras da Província do Pará*, de autoria de Baena, como já informado, possui dois momentos: o primeiro é um parágrafo presente no corpo do texto do *Compêndio* e é escrito em terceira pessoa e está assinalado por (1), já o segundo com início assinalado por (2), é uma nota de rodapé da mesma obra e escrita em primeira pessoa, na qual Baena explica suas razões de não aceitar o pedido:

(1) Pede por escrito ao major Baena que o substitua na composição do seu jornal: e na mesma prisão do Castello ouve a escusa, que lhe deo verbalmente o dito Official coloreada com as suas obrigações militares conjunctas com a tarefa de das preleçoens de mathematica, as quaes não lhe davaõ a possibilidade de occupar-se no emprego de Jornalista.

(2) Esquivou-se a isso porque não se considerava homem benemérito das Letras para ser util pelos seus escritos aõs seus Concidadãõs; e porque lhe faltava o animo para emparelhar com os que se fingem os mais cálidos partidistas da liberdade política, e que diluviando a Sociedade com os seus contemptíveis e abominaveis discursos extraviaõ o espirito publico, assopraõ desconfianças e animosidades, proferem imporperios offensivos

da honra e solapão lentamente o edifício político. Taes escritos acabando no desprezo universal da geração presente ficão sepultados no esquecimento sem chegar á noticia das gerações futuras. (BAENA, 1969, p. 338)

Percebemos interessante composição da linguagem nos trechos escolhidos. No primeiro parágrafo, que compõe a organização formal do livro, Baena escreve sobre ações próprias de maneira impessoal, o que justifica a escolha pela terceira pessoa. Tal recurso justifica-se por ele ser personagem central dos acontecimentos ali narrados. Já no segundo parágrafo ele insere seu ponto de vista ao escrever em primeira pessoa, e ao mesmo tempo, justifica o descontentamento com o pedido feito por Patroni, que ia de encontro aos seus valores e postura de militar. Para ele imprensa era sinônimo de baderna e agitação.

A mistura de vozes presente no texto de Baena, que mescla o que historicamente aconteceu com a sua justificativa em nota de rodapé, é um recurso captado antropofagicamente por Haroldo, pois no romance é muito recorrente a mistura de foco narrativo. Baena, em seu texto, elege as notas de rodapé para elucidar sua visão sobre os fatos narrados, já no romance de Haroldo a estratégia é outra, pois é através das cartas que o discurso de Patroni sobre si mesmo é revelado, ou melhor, reinventado:

Bastantíssimo meditei sobre esta viagem última para o lugar a que vezes sem conta vim, e que insistentemente me chamava, onde fui notório em pessoa e em volumes, onde preguei e escrevi tantíssimo quanto em o meu país, de onde mui pungido me exonero, do país e não da pátria, dos brasileiros e não do Brasil, não da província do Gram Pará, do meu e meu Acarazinho, do qual último lugar por seguro me lembrarei, se isso puder no minuto ao cabo do qual se entra nos ignotos espaços, a viagem sem mais torna. (MARANHÃO. 1990, P. 32)

As cartas são o lugar em que as personagens dos romances de Haroldo atuam com liberdade, no sentido de expressarem seus sentimentos e percepções sobre os fatos. O referido recurso já foi por ele explorado quando foram analisadas as doze cartas inseridas no enredo de *O Tetraneto del-Rei* (1982). A escrita de Haroldo sempre tem a preocupação de inserir em seus textos passagens, mesmo que fantasiosas, de autoria dos protagonistas das obras. E podemos considerar, no caso de *Cabelos no coração*, que as cartas são um recurso de reescrita da imagem que se tem sobre Patroni.

O recurso ganha significado, pois quebra através do texto literário muito do que Baena escreveu, e que perpetuou a imagem distorcida do político paraense. As palavras de Baena são consideradas uma fonte primária da História paraense, e a partir dela outros historiadores seguiram na mesma linha de pensamento que descrevia Patroni como um louco e maldito.

Domingos Antônio Raiol (1830-1912), político ligado ao Instituto Histórico e Geográfico Paraense e Brasileiro, redigiu uma obra com o intuito de fortalecer a identidade histórica nacional. Raiol foi condecorado com o título único de Barão de Guajará, honraria concedida pelo Imperador Pedro II por gratidão à escrita de extensa obra (cinco tomos) intitulada *Motins Políticos ou história dos principais acontecimentos políticos da província do Pará desde o ano de 1821-1835* (escrita entre 1865-1890), considerada uma das mais importantes obras historiográficas do Pará e também pioneira sobre a Cabanagem. A obra será antropofagicamente incorporada por Haroldo na escrita de *Cabelos no coração*, tanto na imitação da estrutura da obra, quanto pela incorporação da linguagem, para, dessa forma, propor uma nova visão sobre os fatos, traindo o texto histórico com o objetivo único de subverter a ordem até então instituída.

Curiosamente, o volume um de *Motins Políticos* possui 409 páginas<sup>26</sup> e o romance *Cabelos no coração* 445; tal aproximação em número de páginas demonstra, implicitamente, o interesse de Haroldo em assemelhar-se, inclusive na extensão de páginas, à obra de Raiol. Tal aspecto é um diferencial em relação aos outros romances de Haroldo que não atingem o total de 400 páginas. Para facilitarmos a visualização de evidentes semelhanças no estudo do texto historiográfico consideramos (1) para o texto de Domingos Raiol e (2) para o trecho do romance de Haroldo Maranhão:

(1) Capítulo I

Dom João VI muda-se para o Brasil. Franqueia os Portos das províncias. As côrtes tentam fortalecer o domínio colonial. Seus atos. A família real volta a Portugal. Dom Pedro é nomeado regente. Recebe ordem para retirar-se do Brasil. Resolve-se a ficar. José Bonifácio é nomeado ministro. Convoca o conselho dos procuradores das províncias. O príncipe aceita o título de DEFENSOR PERPÉTUO DO BRASIL. Proclama a independência do império. É aclamado imperador. (RAIOL, 1970, p. 9)

(2) Capítulo I

O Homem do Pará, que mal chegava e ia embora. Que seria um padre mas não era padre. “Foco!” “Das tribulações!” O tempo, o tempo, o que o tempo é? Abrir fogo quando a resposta não vier em cima da pergunta. Havia medos, havia dúvidas, havia coragens. Pessoas do Acará esperando o barranco. Derribados de parte a parte. Palavras sobre o rio antes de amanhecer. (MARANHÃO, 1990, p. ix)

Os trechos em destaques são sínteses presentes na obra de Domingos Raiol e na sequência outra síntese presente no romance de Haroldo. Percebemos a semelhança visual entre as sínteses de capítulos, sendo que o texto de Raiol segue organização cronológica dos fatos devido a seu compromisso historiográfico para dar legitimidade às informações ali

<sup>26</sup> Possui 409 páginas o exemplar utilizado na pesquisa, que é uma edição de 1970 publicada pela Editora da Universidade Federal do Pará.

prestadas. Já o texto de Haroldo, por ser uma História ficcional, tem a liberdade de não ser linear e por vezes demonstrar desconexão de suas partes. Tal estrutura de síntese dos capítulos aponta que desde o início Haroldo escreverá uma obra que em muito lembrará a estrutura da obra de Raiol, porém e que por ser uma obra literária terá maior liberdade estética de ir e vir na narrativa, inserindo monólogos interiores do personagem; em suma, uma narrativa, que em alguns momentos, trocará datas e acontecimentos historicamente concretos, porém na sua grande maioria o romance será contado a partir da invenção pretendida por Haroldo. O trabalho de Haroldo na confecção do romance constitui-se como resistência ao texto do passado, que foi determinante para o apagamento de Patroni, que tem sua imagem reconduzida a outra noção a partir do romance haroldiano. Por isso o trabalho de Haroldo nos conduz a compreendê-lo como materialização da atitude antropofágica, de acordo com o pensamento de Oswald, pois nele encontramos o mesmo rigor e o desejo de resistir ao discurso dominante, como elucida Beatriz Azevedo (2016):

Penso que a força da antropofagia oswaldiana resiste justamente por nos lembrar que o “homem primitivo”, “o homem nu”, “o homem natural”, ou seja, o antropófago, *vive em todos nós* não como passado ancestral a ser recuperado, não enquanto “identidade nacional”, mas como uma dimensão vital e necessária, uma fonte matriarcal de desejo lúdico que questione as dominações patriarcais, do Estado, da família, da religião, da lógica, da gramática. (AZEVEDO, 2016, p. 215) [grifo nosso]

Por isso, o antropófago vive como atitude criadora em Haroldo que decidiu revisar o passado e suas dominações patriarcais materializadas pelo discurso histórico tradicional. Em relação ao romance *Cabelos no coração* o questionamento é direcionado à história política, que simplesmente ignora ou ridiculariza rebaixando demasiadamente a imagem de Patroni, que é reconduzida a um novo patamar pela releitura de Haroldo, que o eleva a partir da extensa bibliografia que produziu.

Penetrar no discurso da História é apropriar-se dele em vários aspectos, principalmente em sua estrutura redacional e na linguagem, e traduzi-lo para outro contexto e situação de escrita que o retoma com diferenças substanciais de intenção e criação. Por isso, o romance de Haroldo é escrito seguindo a mesma estrutura organizacional da obra de Domingos Raiol que trazia em seu bojo sínteses dos capítulos que viriam na sequência, assim como *Cabelos do Coração*, que também traz cento e três sínteses que são antecipações da narrativa. Percebemos assim um esforço de Haroldo de aproximar visualmente a narrativa ficcional sobre Patroni do texto histórico que o consagrou como maldito. Trata-se de um posicionamento estético de capturar traços que garantam semelhanças consideráveis ao texto, ou ao discurso que é

reescrito. Afirmamos assim que, desde o princípio, a intenção de Haroldo em organizar as sínteses de capítulo era para que seu texto fosse uma réplica de todos os textos históricos que difamaram Patroni.

Fica nítido que a construção literária de Haroldo passa por vários processos, que vão muito além do trabalho estético com as palavras. Ocorre, por exemplo, um estudo das fontes históricas que contribuíram para o ostracismo e desprestígio da figura de Patroni. Seguir os meandros do texto anterior que consagrou Patroni como um louco é um desses processos. A História, literariamente contada, guarda em si a tentativa de exaltar a sua figura, e por isso, basear a escrita em textos anteriores e tidos como matrizes primárias da História do Pará é uma postura política de apoiar-se no que já é sólido e intransponível e a partir desse material produzir novos sentidos, através do texto literário.

Domingos Raiol segue a mesma linha crítica de Antônio Baena e produz comentários ácidos em relação a Filipe Patroni. Semelhante ao seu sucessor historiográfico, Raiol usa as notas de rodapé para fazer seus comentários pessoais. No corpo do texto Raiol descreve Patroni com certo respeito, mesmo descrevendo-o como apoiador da Revolução Constitucionalista do Porto: “[...] chegado ao Pará, constituiu-se defensor do novo sistema constitucional, que a metrópole pretendia estabelecer com apoio dos portugueses, por parecer dar seguras garantias às liberdades pátrias” (BAENA, 1970, p. 14-15).

Todavia, em notas de rodapé, comentários tendenciosos condizentes com seu contexto social e de historiador descrevem Patroni de forma até mesmo criminosa:

Ah! Quão perniciososa é sua presença neste país; êste homem exausto de meios, faltando-lhe em Lisboa todos os recursos, volta ao Pará a que fim? êle tem querido dispor os povos ao seu favor, inculcando-se como o único capaz de os salvar dos males, que êles imaginam, mas felizmente todos o conhecem, ninguém o acredita; ele chega, não acha partido algum, vem talvez com a ideia de entrar no número dos que devem compor a Junta provincial, para que se tem inculcado? ou terá em vista, que o nomeiem deputado às côrtes como tanto deseja? Qualquer das coisas seria uma calamidade para êste país; mas sinto falar; o que lhe resta? Um homem sem bens, emprêgo ou estabelecimento algum, sem arriscar nada, sem ter que perder, de que coisas não será capaz? Eu tremo, quando o considero; pode lançar mão do único recurso, que lhe resta; pode procurar um partido no meio dessa classe que o contempla, que o olha como seu libertador, e então oh! desgraça...(RAIOL, 1970, p. 19)

Defensor da soberania da coroa portuguesa, Raiol, além de atestar que Patroni é uma ameaça à ordem pública, ainda o define como um desvalido e ávido por poder e *status*. Muitas foram as estratégias de Patroni para tentar obter um cargo político de expressividade na província do Pará, porém nunca foi atendido e nem considerado para tal. Uma das hipóteses

para tantas negativas é o fato de o Pará ter sido uma província que resistiu até onde pode ao processo de independência, e também de ser a aristocracia agrária contrária à libertação dos escravos. O entendimento de Patroni em relação à escravatura era um delírio, uma ameaça à paz existente, e esse imaginário se fazia presente desde a obra de Baena, e seu pensamento sendo reproduzido ao longo dos tempos por Raiol e outros historiadores.

Patroni era uma ameaça, era um agitador, era um louco, um sujeito pouco racional que com papéis incendiários lutava pela liberdade política e encontrava na causa da escravatura o apoio social de que necessitava.

Posteriormente, em 1922<sup>27</sup>, ou seja, um século depois que Patroni trouxe ao Pará os ideais de liberdade oriundos da revolução do Porto, Palma Muniz, engenheiro<sup>28</sup> e historiador paraense ligado ao Instituto Histórico e Geográfico, apresenta uma visão mais consciente de Patroni nos processos políticos anteriores à independência do Brasil na obra *Adesão do Grão Pará à Independência e Outros Ensaios* (1973). Muniz afasta-se demasiadamente do discurso severo de Antônio Baena e Domingos Raiol, tecendo um certo tom de crítica ao último:

Parece-nos acrimonioso o autor em relação a Filipe Patroni, não somente quanto aos processos de propaganda por ele empregados, como pondo em dúvida a integridade das suas faculdades mentais; considera intempestivo e pérfido o projeto de adesão ao constitucionalismo; conserva, entretanto, o espírito de retidão na narrativa dos acontecimentos, ainda que os deprimindo no respectivo valor moral e político; reconhece a Patroni a interferência na propaganda das ideias que trouxe do Reino da Europa e menciona a organização de um ‘ranchinho de promotores do novo sistema colonial’, que ‘aliciou e traiu’ os Coronéis Villaça e Barata para o movimento sedicioso. (MUNIZ, 1973, p. 21-22)

Os historiadores aqui pesquisados concordam que Patroni foi influente na realização da Revolução Constitucionalista na Província do Grão Pará, como diz Palma Muniz: “Não se pode pôr em dúvida a merecida glória de Filipe Patroni como primeiro portador e propagandista do constitucionalismo português no Grão-Pará” (MUNIZ, 1973, p. 20). Porém,

<sup>27</sup> O texto de Palma Muniz foi publicado inicialmente em 1922, ou seja, no centenário da independência, como publicação do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, ano VI, vol IV. A edição aqui utilizada é uma reedição datada de 1973, publicada pelo Conselho Estadual de Cultura do Estado do Pará.

<sup>28</sup> Salientamos aqui que no período anterior e naquele em que Palma Muniz escreve a disciplina História não existia no currículo escolar brasileiro. Institucionalmente, foi apenas na década de 1930 que ocorreu a fundação dos primeiros cursos superiores no país da referida disciplina. Até então os registros históricos reconhecidos como oficiais eram organizados pelo IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) fundado em 1838. Segundo Reis (2000) O IHGB era a única autoridade que ditava as diretrizes a serem cumpridas no ensino de História no Brasil, bem como de organização e escrita de materiais históricos. Anteriormente o que se tinha registrado era tudo aquilo que era redigido por historiadores não oficiais, mas sim por outros especialistas, construído a partir de crônicas, de literatura de viagem, de jornais, além dos escritos de alguns padres jesuítas. Por não serem historiadores de formação, os homens que produziram a historiografia até então eram sujeitos de formação mista e polivalente, voltado para as “humanidades” devido ao hábito constante de leitura e pesquisa apresentavam relevante conhecimento histórico.

a linguagem de Muniz ao se referir a Patroni é mais cuidadosa e ciente da representação que desta figura para a história e para os movimentos revolucionários no Pará, como a cabanagem, por exemplo. Por essa razão, Muniz, ao narrar sua vinda ao Pará para noticiar a Revolução Constitucionalista, assim o faz: “Atravessando o Atlântico, veio pregar as novas doutrinas na sua terra natal, trazendo no cérebro talentoso e ardente de moço e *no coração de fervente patriota* a esperança das liberdades sonhadas” (MUNIZ, 1973, p. 18) [grifo nosso] ou “estamos convencidos de haver sido inteiramente espontânea a decisão do *grande patriota* a vir à sua terra natal apostolar novas ideias” (MUNIZ, 1973, p. 24) [grifo nosso]

Palma Muniz é o primeiro a considerar que o coração de Patroni é o de um fervente patriota, aquele indivíduo cujo coração está sempre ávido pela defesa de sua pátria e de sua província. Verificamos em Muniz a primeira ocorrência de um Patroni consciente e com fundamentação de seus ideais políticos, porém muito influenciado por suas emoções, que de fato o impedem de chegar aos seus objetivos na esfera administrativa.

O distanciamento de Palma Muniz e de outros historiadores anteriores está na forma como abordam a figura de Patroni, reconhecendo sua genialidade, porém atribuindo ao temperamento explosivo a causa de seus insucessos. No entanto, assim como os outros historiadores, Palma Muniz não deixa de ser reticente e cauteloso, quando reflete sobre os comportamentos de Patroni e, assim, explica o fato de não ter sido nomeado para cargo político na corte:

Demais, não seria ele a pessoa que pudesse, imediatamente, merecer do Governo Provisório de Lisboa a confiança para tal missão, em si muito delicada, não somente pelos poucos anos, servidos por um temperamento *ardente e atrevido*, como por não possuir no Grão-Pará elementos para jogar em tão melindrosa contingência. (MUNIZ, 1973, p. 24-25) [grifo nosso]

Temperamento ardente e atrevido; percebemos nos dois adjetivos utilizados por Muniz a suavização de imagens anteriores construídas sobre Patroni, porém, se o historiador não consegue descrevê-lo sem lhe associar algum tipo de rótulo que o defina, é por estar ainda alinhado ao discurso sedimentado pela tradição histórica. Não podemos, de modo algum, eliminar o papel decisivo de Muniz para um novo caminho de análise da figura de Patroni, que se afasta eticamente das posturas pejorativas de outros historiadores na descrição de Patroni, porém, mesmo assim, Muniz mantém em parte o costume dos historiadores anteriores de adjetivar de forma pejorativa o político paraense.

Mais tarde, quase cinquenta anos depois, o historiador Ernesto Cruz, em publicação patrocinada pelo governo do Pará denominada a *História do Pará* (1973), continua a

perpetuar a visão de louco conferida a Patroni: “O seu desequilíbrio mental foi a causa de não ter no seu regresso a Belém, depois de dissolvida a Assembleia Geral Legislativa do Rio, conseguido colocação adequada aos seus conhecimentos e habilitações” (CRUZ, 1973, p. 150). Curiosamente, tal obra não está afastada temporalmente do romance de Haroldo Maranhão; o que chama a atenção é o fato desse texto ser cronologicamente distante dos primeiros historiadores, e sendo posterior ao de Palma Muniz, ainda manter a mesma linha de raciocínio sobre Patroni, curiosamente em uma publicação oficial do estado do Pará.

Tal situação inusitada nos faz no mínimo refletir sobre as razões desse texto depreciar a imagem do político paraense, quais seriam as razões para a perpetuação de sua imagem marginal na História? Imaginemos o quanto essas obras desagradavam Haroldo, que não sendo historiador, mas um fecundo pesquisador de Patroni, não podia estar passivo a um discurso defectivo, inconsistente e ideologicamente construído. A hipótese possível para a imagem negativa de Patroni em *História do Pará* é a própria conjuntura política brasileira na época em que o texto é escrito, ou seja, no contexto da ditadura militar. Em um período de repressão à liberdade de imprensa e abafamento de revoltas populares, Patroni é um ícone histórico a ser apagado por sua representatividade dentro do contexto da imprensa como meio de divulgação de ideias revolucionárias, como pelo valor que sua figura representa para as classes mais reprimidas.

Sobre a representatividade de Patroni para as classes populares, encontramos na obra *Cabanagem Revolução Popular da Amazônia*. (1990) do sociólogo Pasquale Di Paolo, considerações importantes sobre o papel e a influência deste homem para o processo revolucionário cabano, porém, mesmo assim seu discurso apresenta algumas ressalvas:

A liderança intelectual de Patroni foi indiscutível; todavia lhe faltava a capacidade organizacional. Aliás, o grande líder intelectual tinha medo das manifestações populares. Depois de criar, pela força de sua palavra e pela mobilização grupal, um clima favorável à expressão das massas populares, retirava-se em casa de amigos ou parentes, esperando de longe o desenrolar dos acontecimentos. Tal atitude era patente desde o Movimento de 1º de janeiro de 1821. Com uma expressão plástica, assim o definiu o filoportuguês padre Romualdo de Seixas: era cérebro e não braço. (DI PAOLO, 1990, p. 94)

Patroni foi o grande mentor intelectual da liberdade e soberania nacional que acabou por afetar, como dito anteriormente, as classes menos favorecidas. Todavia, Di Paolo é crítico ao afirmar que Patroni não ficava em meio ao alvoroço provocado por seus escritos e discursos, recolhia-se em lugar seguro até passar a comoção de que era agente. Tal ponto é de substancial importância para compreendermos o romance histórico escrito por Haroldo. Como

pesquisador ávido da vida e obra de Patroni, é óbvio que o escritor paraense tinha ciência da imperfeição de seu “herói”. Por essa razão, a ficcionalidade e a narratividade da obra suavizam algumas posturas incoerentes da personagem. Para aprofundar o debate, demonstramos ainda algumas indagações de Di Paolo sobre Filipe Patroni:

Por que vendeu em vez de alforriar seus escravos? [...] Há contradição entre o idealismo do acadêmico e o realismo do bacharel? É difícil responder. Além de uma timidez pessoal que desde jovem influenciou seu sistema nervoso, outros fatores intervieram. As velhas paredes da Fortaleza de São Julião, onde passou três anos, talvez poderiam ajudar a dar respostas mais adequadas. O que importa registrar aqui é que os personagens históricos, representativos de uma determinada época, devem ser aceitos como eles são sem omissão e sem mitização. (DI PAOLO, 1990, p. 95)

Quando falamos do significado de Patroni para as classes menos favorecidas, falamos da sua representação como ícone da Cabanagem (1835-1840), porém pesquisas realizadas chegam a interessante constatação: o político não estava no Pará na ocasião da Cabanagem, pois já havia se lançado em viagem com a família para o estado do Rio de Janeiro.

Tal discussão é travada com muita acuidade na dissertação de mestrado de José Alves de Souza Junior, *Constituição ou Revolução: os projetos políticos para a emancipação do Grão-Pará e a atuação política de Filipe Patroni (1820-1823)* (1998). Segundo Alves, existe uma única razão para o agigantamento dessa personalidade como ícone da Cabanagem: o primeiro cidadão paraense que militou na História pela defesa da soberania do Pará e pela liberdade de seus cidadãos. Logicamente, o primeiro impulso revolucionário de Patroni foi a organização do movimento constitucionalista, que uniria ainda mais a província ao reino lusitano, porém depois de perceber que a postura de Portugal era a de manter a dependência e a exploração colonial passou a defender a independência política do país. Alves (1998) define Patroni como símbolo de liberdade cabana, pois ele injetou o sentimento de liberdade na província do Grão-Pará nos anos de 1720. O nativo do Acará que se tornou homem de letras adquiriu o status de herói para aqueles que viviam nas margens da sociedade, devido às ideias que divulgava a favor da liberdade. Defensor do voto dos escravos africanos para eleição do deputado da província, logicamente vislumbrando ser o próprio dono do cargo, Patroni assume o lugar de mentor intelectual dos negros e dos desvalidos.

Percebemos até aqui que a representação de Patroni é sempre dúbia, pois transita entre a imagem de louco e a de herói, entre a de um visionário e a de um conservador. Patroni foi interpretado quase sempre de maneira pejorativa, mas nunca desprovido de certa curiosidade

por parte daqueles que se interessam em saber um pouco mais sobre sua existência. Por isso mereceu a homenagem romanceada de Haroldo, após muita pesquisa e ficcionalização.

Escrever um romance histórico exige um intenso processo de estudo e investigação da personagem eleita para aquela narrativa, que não deixa de ser uma homenagem realizada pelo escritor. Assim, Haroldo Maranhão pode ser considerado um grande pesquisador, pois foi ele o organizador da introdução, bibliografia e cronologia de Patroni que se encontra em uma das edições da obra do político paraense intitulada *Dissertação Sobre o Direito de Caçoar* (1992). Dois anos depois do lançamento de *Cabelos no coração* em 1990, a Editora Loyola elegeu o nome de Haroldo como organizador de várias sessões da *Dissertação Sobre o Direito de Caçoar* (de autoria de Patroni), que foi por ela reeditada. A escolha por Haroldo explica-se devido ao grande conhecimento de arquivos pessoais e de obras de Patroni que ele possuía.

O editor Cláudio Giordano, idealizador da publicação da *Dissertação Sobre o Direito de Caçoar*, assim descreve Haroldo Maranhão: “fértil, castiço, estimulante, vigoroso ficcionista de nossas letras” (GIORDANO, 1992, p. X). Cláudio chegou ao nome do escritor a partir do conselho de um grande amigo: “– O Haroldo Maranhão sabe tudo sobre ele e escreveu notável romance de sua vida” (GIORDANO, 1992, p. IX), uma clara referência à vasta pesquisa realizada sobre Filipe Patroni.

Por isso, a pesquisa realizada por Haroldo tem como principal razão a expansão do material histórico sobre a vida e obra de Filipe Patroni, que de tão vasta complementa e penetra verdadeiramente no material histórico oficial e constitui, a partir da literatura, uma constatação nova sobre ele.

De fato, a bibliografia e a cronologia organizadas por Haroldo desnudam um homem inquieto, que estava constantemente mudando de moradia e de ocupação. Os seus dados biográficos são muito duvidosos, pois “datas afirmadas ou sugeridas, por autores diversos, serão sempre incoincidentes. O próprio Patroni deixou enganosas indicações manuscritas. O seu nascimento teria ocorrido pela altura de 1789” (MARANHÃO, 1992, p. XIII).

Haroldo o apresenta como o maior dos paraenses e uma das mais excitantes presenças no Brasil. De origem humilde, foi com a ajuda do padrinho, que o via como um rapaz promissor, que obteve o patrocínio para os estudos em Coimbra e para a formação de Bacharel em Direito. Teve uma vida de muita produção intelectual, porém pouco conhecida, o que lhe causou profundo entristecimento, conforme apurou Haroldo, pois se sentia incompreendido em relação a tudo o que escreveu e pensou para o progresso do Brasil.

Ainda, segundo Haroldo, morreu mergulhado em completa loucura<sup>29</sup> não havendo nenhum outro registro de que tenha sido de maneira menos penosa. Haroldo é irônico ao afirmar que a vida e a obra de Filipe Patroni ainda precisam ser estudadas por vários especialistas “historiadores, algebristas, físicos, numerologistas, ocultistas, demonólogos, biblistas, cabalistas, e sabe-se mais por quem” (MARANHÃO, 1992, p. XVII). Tal afirmação desvela o fascínio de Haroldo pelos escritos de Patroni. Sua escrita é um enigma e um grande mistério que não pode ser estudado por apenas uma área de conhecimento, pois é múltipla e aberta, por isso afirma ironicamente que deve ser estudada entre outros por ocultistas, demonólogos, biblistas e cabalistas, em suma uma infinidade de profissionais.

Suas palavras sempre são as de um escritor curioso e experimental que não tem o intuito de invadir outras áreas e saberes, como declara em entrevista concedida ao jornalista Elias Pinto da província do Pará:

Não sou um historiador, não pretendo ser, não pretendo sobretudo dar lições a ninguém. Mas posso afirmar que na verdade ele rompeu as nossas fronteiras para ser o que foi, um herói brasileiro, das mais singulares personalidades do império, que teve atuação como jornalista, advogado, juiz, pensador, autor de livros. Sobretudo foi um iluminado, que teve uma visão *nacional* e não mais *regional* de nossos problemas. Um intelectual que contrariou o estabelecido, por isso se tornando um maldito (MARANHÃO, 2004, p. D5) [grifos do autor].

Um acréscimo de sentido capaz de perturbar e perfurar o discurso historiográfico, tal é o novo entendimento e o novo status que a ficção haroldiana produz em torno da figura de Patroni. Como já discutido, desde o início de sua trajetória política ele foi de encontro ao sistema político e à ordem estabelecida. Mesmo depois de sua morte Patroni foi sempre diminuído pelos historiadores, até mesmo em publicações na época do regime militar que o definiam como um inconsequente. Mas como Haroldo afirma, Patroni foi o primeiro filho do Pará a ter a real noção da condição de dependência política e econômica.

Haroldo nega que o romance seja um romance histórico, no mínimo para não rotular sua obra literária, no entanto a pesquisa histórica presente e a maneira como seu texto tangencia fatos verídicos não nos afasta de seguir essa linha de análise literária.

Sou um ficcionista. Um inventor ou inventador. Não escrevo romances históricos. Nunca aprendi isso. O que se pode alegar é que não inventei mas

---

<sup>29</sup> O próprio Haroldo, em entrevista concedida a Elias Pinto, informa que Patroni morreu esquecido e louco, porém não encontramos dados oficiais sobre o fato. A referência à loucura relaciona-se em parte com seu comportamento subversivo e também pelas ideias pregadas em obras como *A Bíblia do Justo Meio (1835)*, cujas argumentações aparentemente desconexas e incoerentes causaram certa desconfiança sobre a saúde psicológica do político paraense.

reinventei. Não criei porém recriei [...] Não faço História nem faço comício, nem ideologizo[...] A partir dela posso construir uma ficção, que jamais assumirá um compromisso com a História porém com uma história, a minha história, e não a versão pessoal do que se encontrará nos *Anais* do Berredo e de quem o sucedeu ou vier a suceder, os profissionais da História, eles, sim, que promovem revisões e fazem enterros e exumações (PINTO, 2004, p. D4) [grifos do autor].

Escrita ficcional, que pretende ser um acréscimo ao discurso estabelecido, precisa tornar públicas outras possibilidades de discurso, ou seja, precisa expor que existe outra história a ser contada. O discurso oficial é como uma parede e o discurso extraoficial como uma marreta que precisa furá-lo para esburacá-lo e preenchê-lo com matéria nova. A ideia que acabamos de apresentar é um exemplo apenas ilustrativo para a violência que queremos discutir a partir de agora. É necessária muita força para perfurar um muro, assim como é necessária muita violência na linguagem e na construção textual para que uma obra literária seja capaz de fazer buracos no discurso oficial.

O texto de Haroldo categoriza Patroni como o *Homus Acaraensis*, conceito por ele criado para denominar a elevada personalidade histórica nascida no município do Acará:

Uma coisa é ser acaraense, outra é ser paraense. Minha maior ambição é vir a ser acaraense [...] Devem ser as águas, a floresta, os igarapés, alguma coisa que circula no ar. Não sei. Pelo sim, pelo não, aconselho as grávidas a irem parir no Acará (PINTO, 2004, p. D5).

O título em latim é uma classificação que Haroldo atribuiu aos notáveis paraenses que nasceram na cidade do Acará. Além de Filipe Patroni, destacam-se Júlio Cezar e Batista Campos<sup>30</sup>. Para o escritor, aquele município possui uma aura mágica por ser a terra natal de tantos intelectuais importantes para a história paraense e do país.

Haroldo sempre foi um pesquisador e amante da língua portuguesa, e com certeza, por essa razão, a figura de Filipe Patroni surge para ele como a de um sujeito extraordinário, não somente pela obra que produziu, mas também pelo fato de que “conhecia na intimidade o

---

<sup>30</sup> Júlio Cezar Ribeiro de Souza, paraense nascido no Acará em 13 de junho de 1843 e falecido em Belém no dia 14 de outubro de 1887. É muito famoso no contexto aeronáutico por ter desenvolvido mecanismos da dirigibilidade aérea. Também atuou como professor, poeta, jornalista. Ocupou cargos de destaque na esfera do funcionalismo público como o de diretor da Biblioteca Pública do Pará e, também, de secretário de Estado. Atualmente é homenageado em uma das mais importantes avenidas da capital paraense onde está localizado o aeroporto internacional de Val-de Cães.

João Batista Gonçalves Campos também nasceu no Acará no ano de 1782 e morreu em 31 de dezembro de 1834. Foi um religioso, advogado e jornalista que redigiu o jornal *O Paraense* ao lado de Filipe Patroni. Militante político que atuou desde a época do Brasil colonial até meses antecedentes ao movimento da Cabanagem (1835-1840), por isso mesmo depois de sua morte foi considerado o herói e a personalidade mais representativa daquela revolução. Batista Campos é hoje homenageado de duas formas na capital paraense, é o nome de um dos bairros mais valorizados e centrais da capital. No bairro também fica situada a praça que tem o nome do líder cabano desde 1897. A praça é tombada pelo patrimônio de Belém desde 1983 e em 2005 ganhou o prêmio de praça mais bonita do Brasil.

grego, o latim e o sânscrito. Recitava no romano, velozmente, os livros da Bíblia e os quatro Evangelhos” (MARANHÃO, 1992, p. XVI).

Vale ressaltar que a denominação *Homus Acaraensis* é uma criação de Haroldo, que visa à exaltação do protagonista de seu romance. Tal criação pertence ao plano da ficcionalidade própria de sua escrita literária, porém, o termo acaba por acrescentar certa aura de reconhecimento do homem que foi historicamente apagado. É um novo sentido e uma nova presença a ser reconhecida que emergem nas margens da História a partir do discurso literário.

Tal experiência de avivamento de personalidades históricas correspondeu a um movimento bastante recorrente nas ficções produzidas nos anos 70 e 80, nas quais os escritores atuavam como críticos da própria sociedade que os formou. Haroldo Maranhão produziu em um contexto em que a concepção de linguagem pressupõe uma visão de mundo constituída pela vivência do sujeito no meio em que vive.

Haroldo é crítico de seu tempo e da História de seu povo, e a única arma que poderia utilizar para questionar o mundo são as palavras literariamente construídas. Ele só conseguiu tal efeito a partir do texto literário por um esforço intelectual que não foi pouco. A formação leitora que possuía foi fundamental para contribuir com um acréscimo à História do Estado e do país. A experiência de leitor permitiu que o escritor atuasse diretamente no processo de entendimento da realidade, pois:

A literatura não é somente produção. É também leitura. Os textos literários, por sua vez, constituem um diálogo do autor com outras realizações literárias e com o contexto cultural. Discurso que nasce de outros discursos, transformação permanente de múltiplos textos, a literatura relaciona-se, sincrônica e diacronicamente, com as mais diversas áreas do saber e diferentes instâncias da sociedade. Configurando-se como um espaço de interação entre inúmeras formas da experiência humana, onde todos os caminhos do conhecimento podem se entrelaçar, um texto é o ponto onde se interseccionam a experiência do produtor e do leitor. Experiências carregadas de todo contexto cultural que os envolve e que não pode ser olvidado na compreensão crítica de uma obra (FERNANDES, 2001, p. 111).

Nesse sentido, a representatividade de Patroni para a escrita de Haroldo é múltipla, tanto pelo aspecto intelectual, devido à afinidade com o universo jornalístico, como também pelo caráter desafiador e subversivo, sedutor para aquele contexto político e criativo da época em que escreveu o romance.

Nas décadas finais do século XX, período da escrita do romance haroldiano, ocorreu um resgate do passado e dos heróis nacionais nos textos literários, que contribuiriam através da ficção para a compreensão da realidade, e conseqüentemente, para a redescoberta do nosso

próprio passado, mediante a reconstituição das figuras históricas. As palavras de Regina Zilberman, referentes a esse contexto, são bastante esclarecedoras:

Todavia, relaciona-se a um dos papéis atribuídos à literatura na mesma época: o de leitura da história, muitas vezes desempenhando a função de que estavam impedidos os meios de comunicação de massa. Estes, se se expandiram notavelmente na ocasião e ofereciam oportunidades inéditas de profissionalização ao escritor, poucas vezes podiam se manifestar com a mesma independência de que dispunham a literatura (ZILBERMAN, 1991, p. 98).

A época em que Haroldo escreve *Cabelos no coração* é posterior à ditadura militar, pois o romance é publicado em 1990. O momento já é o da liberdade de expressão e de um novo contexto político: o de Promulgação da Constituição de 1988. Jamais diremos que a obra de Haroldo carrega consigo um valor nacionalista traduzido pelo avivamento de figuras históricas para reconstrução de uma identidade nacional. Muito pelo contrário, a eleição de Patroni como herói do romance é orientada por outros critérios, como a intelectualidade, a personalidade forte e, principalmente, pela vasta produção bibliográfica.

## 5.2 O *Homus Acaraensis*: a antropofagia como forma de exaltação

Um dos principais interesses presentes na escrita do romance *Cabelos no coração* (1990) é instituir o conceito do *Homus Acaraensis*, título criado por Haroldo Maranhão para designar os grandes homens nascidos no município do Acará, ou que possuem características das grandes personalidades ali nascidas. Para ele é um fator extraordinário a coincidência de personalidades históricas nascidas no pequeno município, como Filipe Patroni e Júlio César.

Haroldo utiliza a expressão *Homus Acaraensis* como um título de honra para designar figuras históricas que merecem ser resgatas. Para Haroldo existe uma diferença entre ser paraense e ser acaraense, que para ele significa um homem de categoria mais elevada, conforme definiu na entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto:

Haverá mais acaraenses, necessariamente não nascidos no Acará. Acaraense é acaraense, não é da gente do Pará. Quem quiser ou puder entender, entenda, uma coisa é ser acaraense, outra é ser paraense. Minha maior ambição é vir a ser acaraense, se puder me tornar um. Benedito Nunes não se deu conta mas é acaraense dos puros. Ignoro o que acontece por lá. (PINTO, 2004, p. d5) <sup>31</sup>

<sup>31</sup> A exaltação do homem acaraense em detrimento do homem paraense não é uma questão referente ao nascimento naquele município, consiste muito mais em uma denominação diretamente ligada à intelectualidade. Segundo Haroldo Maranhão, o nascimento de personalidades como Filipe Patroni e Júlio César fazem daquele município um lugar mágico, como se fosse um lugar sagrado de nascimento das intelectualidades do estado.

Na obra Haroldo Maranhão apropria-se de diversos textos de autoria de Patroni a fim de reconstruir, pelo viés da ficção, o imaginário sobre o político e intelectual paraense, elevando a sua imagem a partir dos textos que escreveu, mas também para alinhar-se a ele, satisfazendo o desejo expresso na citação anterior, de ser reconhecido como acaraense, ou *Homus Acaraensis*. Sobre a escrita do romance e os procedimentos textuais de sua composição recorreremos ao que diz o crítico Antonio Houaiss, que destaca na obra o seu princípio básico: a exaltação da figura de Patroni:

Trata-se de uma biografia ficcional (com esplêndidas achegas biográficas colaterais) ou de uma ficção biográfica romanceada de um herói brasílico que, nascido nos fins do século XVIII brasileiro ou paraense ou acaraense, teve muitas luzes do iluminismo e buscou difundir-las no nosso território, do Pará ao Rio de Janeiro, de Belém a Lisboa, em andanças várias, uma das quais é uma punjante odisseia cabocla. [...] há aqui uma fusão da temporalidade, não raro recapitulatória e frequentemente antecipatória (desvelando) o presente obsessivo na alma do criador, que se volta para o passado com rejeições do presente e esperanças de futuro. (HOUAISS, 1990, orelha do livro)

A fala de Houaiss informa que a história romanceada sobre a vida de Patroni é tão bem construída que se assemelha verdadeiramente ao gênero bibliográfico tradicional; de fato a pesquisa de Haroldo para a construção de seu herói paraense é tão extensa e fundamentada, que acaba por superar qualquer outro levantamento biográfico oficial sobre a vida e a obra de Patroni.

O romance não é apenas um mergulho na vida de Patroni, mas também em sua obra, que inserida por Haroldo na constituição do romance demonstra um novo caminho e uma nova percepção sobre a imagem do político paraense, que será avaliado diferentemente dos critérios utilizados pelo discurso histórico, pois a sua produção intelectual é a referência que permite a exaltação de sua figura. Em *Cabelos no Coração*, Haroldo procura inserir muitos trechos de obras extraídas da bibliografia de Patroni, porém faremos um recorte que aponte o esforço de Haroldo em redimensionar, através da literatura, a situação de Patroni no discurso histórico. Para tal, a antropofagia como impulso criador nos permite incluir Haroldo Maranhão como um verdadeiro *Homus Acaraensis*.

Todos esses acontecimentos da vida de Patroni são narrados no romance, que é entrecortado por inserção de trechos extraídos de obras de autoria de Patroni, da menção de falas dos críticos ferozes que contribuíram para a sua validação como um maldito, inclusão de obras de outros escritores literários, além de textos sagrados e partituras musicais, que são

uma amostra de todo o trabalho de escrita literária, que se preocupou em reescrever de forma não oficial a história de uma vida apagada dos anais da história.

A primeira inferência de reescrita irônica pode ser observada em carta ficcional de autoria de Filipe Patroni a um “intrigante inventor”, que é chamado enigmaticamente de Exmo. Haroldo Maranhão: “Senhor: verazmente me acho a minar azedumes, sanhoso e capaz de rompantes que ignoro no que irão redundar. Vosmecê atreveu-se a adentrar minha vida, no mais esconso dela” (MARANHÃO, 1990, p. 51).

A alteração do nome do destinatário da carta lembra diretamente o do escritor Haroldo Maranhão e aponta para a ironia e para a trapaça com o intuito de confundir o leitor, que deverá estar atento a duas pessoas distintas, que seriam o escritor e o inventor. Na carta o remetente comporta-se de forma ríspida, chegando a ridicularizar o Sr. Haroldo Maranhão:

Poderia escrever-lhe em sânscrito, em latim, em grego, no bretão, no esperanto e em outras algumas línguas mais. Porém é de notório conhecimento que fala e escreve vosmecê numa só, monoglota que só me sabe deplorar, pela monotonia dos discursos que mal formula e mal cosica, um tosco e bruto cosicador. (MARANHÃO, 1990, p. 51)

O trecho distancia intelectualmente os dois interlocutores, pois de um lado está Patroni, que afirma um elevado conhecimento de várias línguas do mundo, e do outro o Sr. Haroldo Maranhão, descrito como monoglota que escreve mal. O tratamento ao Sr. Haroldo Maranhão soa estranho, pela semelhança de seu nome ao escritor paraense já conhecido da crítica pelo conhecimento linguístico e normativo de nosso idioma. A crítica tecida por Patroni dialoga com o que disse em entrevista para este trabalho o jornalista Lúcio Flávio Pinto<sup>32</sup>, de que Haroldo Maranhão só lia, só escrevia em Língua Portuguesa, e que não tinha nenhum interesse em aprender nenhum idioma. O evidente rebaixamento do Sr. Haroldo Maranhão soa como ironia e possui intencionalidade, por lembrar vagamente o nome de Haroldo Maranhão, que diferentemente do Sr. Haroldo Maranhão, receptor da carta, é um escritor premiado. A troca dos nomes é uma brincadeira para confundir o leitor e deixar evidente o caráter literário de uma narrativa biográfica, que possui como suporte principal a imaginação.

A troca de nomes dos personagens é um recurso constante na escrita de Haroldo Maranhão e está presente em várias obras. Outra menção à mudança de nomes ocorre no aparecimento enigmático do sábio Professor Doutor Bassalus, “físico dos mais distintos não

---

<sup>32</sup> Jornalista, sociólogo, editor e proprietário do Jornal Pessoal. Foi amigo pessoal de Haroldo Maranhão e responsável pela edição da obra *Querido Ivan* (1998), cujas despesas editoriais foram totalmente patrocinadas por ele, além de prefaciar e redigir a orelha do livro. A entrevista concedida por Lúcio Flávio Pinto ocorreu em sua residência, no dia 27 de julho de 2018 e alicerçou algumas informações atinentes ao escritor paraense.

desta província só mas de toda Colônia e do mundo científico da Corte, autor de uma iluminada *Physica Quantyca* [...]” (MARANHÃO, 1990, p. 70). O professor Bassalus é o criador de um curioso método paraense de estudos:

[...] *método paraense*, instaurado pelo não menos douto Bassalus, há o embalar-se em rede escapole-o-pé, um ninar das ideias, que quando nascem são bebês. Sobrestemos juízos até o advento das equações e teoremas e das poções quânticas do sábio que publica rangentes resultados quando as escápuas não se acham azeitadas. Tenho dito. (MARANHÃO, 1990, p. 71)  
[grifo do autor]

O grifo traz consigo uma ironia sobre o método de estudos do Prof. Bassalus, que descansa repousadamente na rede e de lá formula conhecimentos em física, que são formulados quando ele se levanta esporadicamente. A referência ao elevado professor Bassalus é proposital e o insere na mesma categoria de Patroni como *Homus Acaraensis*. O sábio Professor Doutor Bassalus é personagem notável do romance *Cabelos no Coração*, e o nome lembra diretamente o do professor e físico paraense José Maria Filardo Bassalo, dono de extensa bibliografia da área de física quântica, famoso no Brasil e no exterior. A reescrita do seu nome é feita de maneira proposital, para que assim a personalidade acadêmica passe a figurar como personagem do romance, que é uma narrativa de ficção, porém constituída a partir da história, de exaltação de Patroni, mas também de outros personagens que mereçam menção honrosa. O professor Bassalus recebe uma ode em sua homenagem intitulada de “Ode – Paraensibus et Paraensibas!”:

I.  
Amicus et Magister Bassalorum  
Maximum inter pares et inter impares.  
Es tuu modestissimus in sacra scientia  
sacra sapientia. Numeri, numeri, numerorum.  
(MARANHÃO, 1990, p. 136)

Assim, a ode reforça a representatividade do professor Bassalus/ Bassalo para o imaginário do povo paraense fora das fronteiras do estado, ele que pela sua produção intelectual é um verdadeiro exemplar do *Homus Acaraensis*.

A exaltação de Patroni se dará a partir das obras que escreveu, permitindo uma nova leitura e uma nova representação de sua figura. A escrita de Haroldo é tão transgressora que aproxima a bibliografia de Patroni à Bíblia Sagrada, quando analisa o título e o conjunto da obra do político paraense:

Decorrentemente, todas as obras do Sr. Dr. Patroni são sempre escritas e formuladas à vista da Sagrada Escritura, assim do Novo, como do Velho Testamento, entre elas se distinguindo principalmente estas:

A BIBLIA DO JUSTO MEIO DA POLÍTICA MODERADA ou Prolegômenos do Direito Constitucional da Natureza, *Explicados Pelas Leis Físicas do Mundo*.

CARTILHA IMPERIAL. *Para Uso do Senhor D. Pedro II Nas Suas Primeiras Lições de Literatura e Ciências Positivas*.

ÁLGEBRA POLÍTICA. *Análise das Integrais e Diferenciais das Equações das Moralidades no Quadro Genealógico da Organização Social, Por sistemas Conforme a Bíblia do Justo Meio*. (MARANHÃO, 1990, p. 73)<sup>33</sup>

A seleção de obras de Patroni presentes no trecho eleva a sua bibliografia à mesma categoria do livro mais importante para a cultura ocidental: a Bíblia Sagrada. A referida seleção apresenta uma importante pista sobre o processo antropofágico de escrita do romance, no sentido da referida seleção ser um indício das possíveis obras incorporadas por Haroldo na sua escrita. Percebemos no exemplo o esforço, mesmo que exagerado, de exaltação das obras de Patroni para justificar a sua inclusão na história e para a cultura brasileira, quando às vezes, por exemplo, é chamado na narrativa de “sábio tebano-acaraense” (MARANHÃO, 1990, p. 34).

No romance alguns personagens ou destinatários de cartas são referências a alguns organizadores de publicações de Patroni como, por exemplo, João Maria Augusto Castellar, destinatário de uma carta escrita em Lisboa em 9 de abril de 1851. A carta não é assinada, porém nela se fala sobre a solidão de Patroni, de não ter companheira para com ele dividir alegrias e tristezas, ou ajudá-lo quando sentisse dor devido ao intenso trabalho de escritor. A referência a João Maria Augusto Castellar é uma estratégia narrativa para prestar reverência a um dos primeiros organizadores dos textos de Patroni<sup>34</sup>, que é considerado um Antelóquio<sup>35</sup>, possivelmente em relação ao romance *Cabelos no Coração*:

---

<sup>33</sup> O referido recorte é uma referência direta ao título de três obras de Filipe Patroni, que deixa implícita a eleição delas pela qualidade e as assemelha à escritura sagrada. Coincidentemente, as três obras constam em uma coletânea de textos intitulada *Obras escolhidas de Patroni* (1975) (a seleção presente no trecho do romance exclui apenas a obra *A viagem de Patroni pelas províncias brasileiras*: de Ceará, rio de S. Francisco, Bahia, Minas Gerais, e Rio de Janeiro: nos anos de 1829, e 1830. Lisboa: Falangola, 1975, presente na coletânea de textos de Patroni). A seleção presente no romance demonstra concordância com a que foi realizada pelo Conselho Estadual de Cultura, que publicou as mesmas como sendo as melhores presentes na bibliografia de Patroni.

<sup>34</sup> João Maria Augusto Castellar organizou os primeiros escritos de Patroni em coletânea de textos intitulada a profecia do novo mundo. Primeira Collecção dos Fragmentos, Artigos, ou Extractos das obras do Dr. PATRONI: Publicadas no Brasil, e agora, com a chegada do autor a Lisboa em 20 de Março de 1851, reimpressas, e publicadas por J.M.A.C. [João Maria Augusto Castellar.] Lisboa, Typ. De Ricarda Pires Marinho, 92pp., 1851. A informação bibliográfica foi extraída da cronologia das publicações de Patroni realizada por Haroldo Maranhão na edição de Dissertação sobre o direito de caçoar (1991).

<sup>35</sup> o que se diz ou escreve antes; apresentação, preâmbulo, prólogo.

Doutor Patroni ganhou haustos e daria denúncias de satisfação se por ali alguém houvesse. Não havia. É do que se lamentava em dadas vezes, de não contar com quem compartilhar pródigas e adversas novas também. Nessas ocasiões lembrava-se da prima Mariquinha, que se alegre, e junto com ele, teria animosamente sorrido da leitura deleitosa do *Antelóquio* do Sr. Castellar. (MARANHÃO, 1990, p. 75) [grifo do autor].

A leitura deleitosa é uma informação transmitida pelo narrador ao comentar a obra de João Castellar, informação cifrada, que emite possível opinião do escritor do romance sobre a obra em questão, que por ser uma seleção de escritos impõe-se como antelóquio ao romance que possui narrativa entrecortada por citações de trechos de Patroni, como uma verdadeira seleção ou antologia de sua obra.

Estão presentes no texto ocorrências extraídas, num gesto de apropriação antropofágica, da principal obra responsável pela imagem defeituosa de Patroni ao longo da história: *Motins Políticos ou História dos Principais Acontecimentos Políticos na Província do Pará desde o ano de 1821 até 1835*, de Domingos Antônio Raiol. Os trechos possuem composição textual interessante, pois são sinalizados ironicamente pelo narrador, que denomina o autor das frases como “Doutor em nervos, que não saberá diferenciar um calo de uma ruga” (MARANHÃO, 1990, p. 111), em uma clara referenciação crítica à obra de Domingos Raiol. Transcrevemos um trecho para exemplificação da interessante composição textual:

UM. Que o doudo Patroni aspas exaltava-se com a menor contrariedade às suas opiniões aspas.

DOIS. Que aspas ostentava fraqueza tão brusca e desusada aspas demonstrando não ser aspas homem assizado aspas.

TRÊS. Aspas. A sua linguagem rude denunciava que ele pelo menos sofria de exaltações nervosas, das quais poderia vir-lhe facilmente a perturbação mental. Simples contrariedades na vida bastariam para transtornar-lhe a razão, como nos parece ter acontecido. Aspas.

QUATRO. *Estudos exagerados e sem método*. Aspas. Porque se aplicasse à leitura e meditação dos livros sacros, porque fosse vítima de desgosto profundo ou porque sofreu qualquer congestão cerebral, certo é que as suas faculdades foram lentamente enfraquecendo até empanar-se-lhe a luz da razão. (MARANHÃO, 1990, p.111)

As aspas são inseridas ironicamente para delimitar e dar destaque às frases de Domingos Raiol, que foram determinantes para a visão de Patroni como um louco. No referido trecho ocorre um cotejo de frases que possuem como denominador comum a crítica massacrante capaz de provocar o apagamento de Patroni da historiografia brasileira. Percebemos nisso um importante elemento presente na antropofagia haroldiana, que é a

capacidade imensa do escritor de citar frases mantendo o sentido original, mesmo sem estar transcrevendo literalmente como estaria na fonte transcrita.

Os trechos extraídos da obra de Raiol depreciam a imagem de Patroni, porém na sequência o narrador insere uma crítica positiva, sempre vinculada à representatividade do político paraense a partir das obras que escreveu, contrária à imagem historicamente construída por Domingos Raiol, que é descrito ironicamente no romance como Sr. Barão das Cotijubas:

Alinhemos algumas e algumas só, das oitocentas e oitenta e oito publicações imprimidas do Dr. Patroni, sem falarmos das inéditas, e inéditas até essa parte, quando o autor é menos que poeira, lembrança de poeira, razão pela qual diante dele, do pó que nem mais pó é, não se intimida o Sr. Barão das Cotijubas, o impertérito, o fora de todas as marcas no denodo. (MARANHÃO, 1990, p. 112)

A citação destaca o valor de Patroni pelas obras que escreveu, o que mesmo assim não impediu as duras críticas de Domingos Raiol, que eram voltadas tanto ao comportamento de Patroni quanto às obras por ele publicadas. A reescrita, assim apresentada no romance, serve para ressaltar a incoerência das críticas sobre Patroni diante das outras ocorrências textuais que demonstram a genialidade de uma mente muito produtiva.

O romance possui uma constituição textual em que se apresentam diferentes tipos de narradores, tais como narrador personagem, o narrador observador e o narrador onisciente. Eles se misturam no enredo da narrativa de forma que a mudança de focalização repentina deve ser devidamente percebida pelo leitor.

Em certos momentos da narrativa Filippe Patroni assume a máscara de narrador personagem, e apresenta comentários sobre os acontecimentos e demonstra descontentamento pela constante invasão no enredo por um cidadão “irritativo” do Pará, que se intromete na narrativa oficial trazendo informações novas. É o que acontece no episódio da viagem mal sucedida do Pará ao Ceará por via marítima, em que o narrador descreve o adoecimento de Patroni e toda a sua família a bordo da escuna Amizade.

Tal fato é narrado com muita discrição por Patroni em seu livro *A viagem de Patroni pelas províncias brasileiras* (2015). No livro é categórico em afirmar que somente ele passa mal durante a viagem:

Um enjoo extraordinário me atacou fortemente: o cheiro do alcatrão me ofendia o olfato; o movimento das vagas, a claridade dos saís, o rouco som do vento que sibilava; tudo me afetava a um tempo os órgãos sensórios e as vísceras extremamente debilitadas; e umedevido o estômago, os vômitos sucedem uns aos outros, e eu não posso comer, nem beber, nem dormir,

privado inteiramente do uso de minhas faculdades. Ah! Que loucura sulcar os mares podendo viajar por terra enxuta! (PATRONI, 2015, p. 21)

Em *Cabelos no Coração* o narrador onisciente conta que o mal-estar na viagem acometeu toda a tripulação e os familiares do político, fazendo-o desistir da viagem por via marítima. Porém a mensagem é negada pelo personagem Patroni, que questiona tal informação sobre a própria vida sendo reescrita pelo enigmático Maranhão:

Eu, eu, eu só. Serei o enfermo dos balançamentos da *Amizade*. Assim será e para todo sempre. A história não é nunca o espelho da história. (Teria eu escrito no bom almoço semelhante estultície?) Largo e largo escreverei. Largo e largo escreverei, repetiu, enquanto mirava as águas que pareciam mostrar decadência das raivas. (MARANHÃO, 1990, p. 156)

No trecho há uma concordância entre os dados do livro de autoria de Patroni e o que diz Patroni, personagem de ficção, de somente ele ter sido a vítima de enjoos durante a viagem marítima. Tal ocorrência não é uma incorporação direta de trechos da obra de Patroni, mas uma reflexão textual que surge a partir dela. Esse fato exige do leitor a fuga para a obra de Patroni, único lugar em que é possível verificar a forma como ele contou o acontecimento, texto que ocorre sem interferências da imaginação, como no caso do romance de Haroldo Maranhão.

De forma diferente do exemplo interior, no romance também encontramos a reescrita de textos canônicos, como no exemplo a seguir, que apenas lembra a partir da memória coletiva o texto *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga:

*Só eu Marília  
Venci o fado  
O céu, a terra  
O inferno, e tudo  
Liguei-me ao teu  
Bom fado ou mau;  
E tu também  
Te uniste ao meu  
E já agora  
Contentes ambos  
Ou ambos tristes  
Assim iremos,  
Até que a campã  
Engula os dois,  
No mesmo dia,  
Na mesma hora,  
Que enquanto vivos,  
Ah! Certamente  
Não tem natureza  
Poderes – tantos  
Que me – separe*

*Dos teus encantos* (MARANHÃO, 1990, p. 273).

O texto é composto por trechos extraídos de vários momentos da obra *Marília de Dirceu*. O poema surge no enredo do romance quando Patroni narra sua tristeza no cárcere, longe da amada prima mariquinha, semelhante a Dirceu, que sofre por sua amada por estar no exílio na África. Ao finalizar a leitura do poema, Patroni sente-se feliz por ter tido sorte de reencontrar-se com a mulher amada, diferente do pobre Dirceu, que nunca mais esteve perto de sua amada Marília.

A reescrita de *Marília de Dirceu* demarca a incorporação do texto literário tradicional, já que os vários versos são reconduzidos a uma nova lógica de organização textual. O poema expressa a saudade de Patroni e Mariquinha, que se separam. Percebemos a inventividade de um texto que apenas lembra, mas que não é o texto original. O texto que se apropria de obras anteriores, reescrevendo-as, tem uma ambição clara de fazer uma releitura, para assumir certo posicionamento dentro do discurso da tradição. Consiste em um esforço de legitimação da escrita que tem como suporte o texto consagrado. Tal reconstituição textual demarca uma ambição por parte do escritor, que insere no texto uma invenção textual que trai, mas que ao mesmo tempo possui tantas qualidades quanto o original. Consiste em uma estratégia de legitimação capaz de elevá-lo a categoria do *Homus Acaraensis*, a partir do texto literário, para que assim passe a ter a mesma relevância de grandes personalidades como Patroni e Prof. Bassalus.

No romance também constam incorporações textuais inseridas nas falas dos personagens, que demonstram o conhecimento por parte do autor de textos procedentes de vários contextos. No exemplo a seguir, extraído de uma fala de Patroni, temos a incorporação de uma famosa oração em latim em honra à nossa senhora:

Uma noite, em que nos atiramos a passeios pelas ladeiras, beneficiados por um luar do Acará por ali extraviado, soltei voz, que a Mariquinha ria e ria como se houvesse eu endoudecido:  
Regína Coeli, lætáre, alleluia;  
Quia quem meruísti portare, aleluia!  
Resurrexit, sicut dixit, aleluia!  
Ora pro nobis Deum, aleluia!<sup>36</sup> (MARANHÃO, 1990, p. 282)

Tal ocorrência textual presente no romance refere-se à oração do Regina Caeli, que é uma das mais tradicionais do contexto católico e que presta graças à figura de Maria, porém a maneira com que é inserida no romance, em um passeio corriqueiro de Patroni e a esposa,

---

<sup>36</sup> Em tradução livre: Rainha do Céu, alegrai-Vos, aleluia. Porque quem merecestes trazer em vosso seio, aleluia. Ressuscitou como disse, aleluia. Rogai a Deus por nós, aleluia.

proporciona um tom satírico que quebra completamente a erudição e o seu contexto original de erudição. No referido caso, citar em latim não consiste em apenas uma incorporação despretensiosa, mas a capacidade de citar sem aspas trechos de outro idioma, o que demonstra conhecimento erudito.

O romance apresenta um interessante episódio no contexto das viagens de Patroni pelo Brasil. Trata-se de sua passagem pela cidade de Piabetá, em que participa, juntamente com a esposa Mariquinha, de um surpreendente almoço:

Almoçamos com ótimas disposições. Tratava-se de uma carne moqueada em braseiro que nos sabia deliciosa. Imaginei caça, paca possivelmente, arrisquei para o nosso hospedeiro. Ele sorriu e informou com a boca a vazar daquela refeição regalada:

Rã, ele falou e me pareceu que ouvisse mal.

Rã?, eu duvidei, e ele confirmou:

“Rã! Sou criador de rãs. E de minhocas. E de moscas”

Eu sinceramente duvidava. E Mariquinha dava risadas, como se o nosso amigo gracejasse mas ele não gracejava. (MARANHÃO, 1990, p. 298).

Tal acontecimento relembra um episódio, considerado por muitos estudiosos como um dos princípios do movimento antropofágico, que ficou consagrado na historiografia literária como “o episódio da rãs”, descrito por Raul Bopp:

Uma noite, Tarsila e Oswald resolveram levar o grupo que frequentava o solar, a um restaurante situado nas bandas de Santa Ana. Especialidade rãs. O garçon veio tomar nota dos pedidos. Uns queriam rãs, Outro não queriam. Preferiram escalopini...

Quando, entre aplausos, chegou um vasto prato com a esperada iguaria, Oswald levantou-se e começou a fazer o elogio da rã, explicando, como uma alta percentagem de burla, a teoria da evolução das espécies. Citou autores imaginários, os ovistas holandeses, a teoria dos “homúnculos”, os espermatistas, etc. para “provar” que a linha de evolução biológica do homem, na sua longa fase pré-antropóide, passava pela rã – essa mesma rã que estávamos saboreando entre goles de Chablis gelado.

Tarsila interveio:

- Em resumo, isso significa que, teoricamente, deglutindo rãs, somos uns... quase antropófagos.

A tese, com um forte tempero de blaque, tomou amplitude. Deu lugar a um jogo divertido de idéias. Citou-se logo o velho Hans Staden e outros clássicos da Antropofagia:

“Lá vem a nossa comida pulando”

A Antropofagia era diferente dos outros menus. Oswald, no seu malabarismo de idéias e palavras proclamou:

“Tupy or not tupy, that’s the question”

Alguns dias mais tarde, o mesmo grupo do restaurante das rãs reuniu-se no palacete da alameda Barão de Piracicaba, para o batismo de um quadro pintado por Tarsila: o Antropófago. Nessa ocasião, depois de passar em revista a para safra literária, posterior à Semana, Oswald propôs desencadear

um movimento de reação, genuinamente brasileiro. Redigiu um “Manifesto” (BOPP, 1966, p. 70-71)

As rãs estariam na gênese do pensamento antropofágico, pois a partir do episódio Tarsila pinta o quadro *O abaporu*, “o homem que come”, e Oswald escreve o manifesto fundador do movimento antropofágico. Tal episódio está presente no imaginário sobre a antropofagia e é incorporado à narrativa de *Cabelos no Coração* como um acontecimento inusitado ocorrido durante a longa viagem de Patroni pelo Brasil; no entanto, em outra passagem, fica claro que o almoço das rãs em Piabetá possui uma intenção velada de diálogo aberto com o jantar das rãs dos idealizadores do movimento antropofágico, como podemos conferir no trecho: “A grande Rã é o máximo fundamento do Universo. À *mandala* de sessenta e quatro casas dá-se o nome de rã e é fonte de ressurreição: criaturas vindas das *águas primordiais*. (MARANHÃO, 1990, p. 299[grifo do autor]).

Ao afirmar que a “rã é o máximo fundamento do universo”, o narrador deixa claro que reside nela todo um significado de fundamentação simbólica, em seguida informa que ela é a “fonte de ressurreição” e que sua origem vem de águas primordiais. Neste sentido, a inserção de um banquete de rãs possui intencionalidade, lembrando a narrativa fundadora do movimento antropofágico, que se faz presente de forma recriada a partir de sua releitura. No romance de Haroldo as rãs não possuem o sentido fundador semelhante ao episódio do banquete de Tarsila e seus amigos, mas fazem referência diretamente a elas como fonte de ressurreição, que sinaliza um dos princípios de *Cabelos no Coração*, que é “ressuscitar”, a partir da relevância de seus textos, a figura de Felipe Patroni. Por isso, a refeição das rãs não poderia deixar de ser mencionada por ser o princípio do pensamento que norteia a escrita haroldiana: a antropofagia.

Nesse sentido, entendemos a antropofagia como gesto norteador da escrita de Haroldo, que não sendo declarada, surge metaforizada em episódios como o do almoço das rãs. Mas que também aparece a partir de ocorrências textuais, que no caso do romance servem tanto para ilustrar o valor da obra de Patroni como também para tecer críticas sobre as obras que contribuíram para o apagamento de sua imagem do discurso da história. Algumas ocorrências surgem como referências de leitura da bibliografia de Patroni, e outras como reescrita da tradição histórica para trair, produzindo uma nova possibilidade textual.

Quase no desfecho da obra o narrador fala o motivo de Patroni ser o grande personagem do romance, e a razão de todo o trabalho de intervenção em sua obra em prol da construção de uma nova versão da história através do texto literário. A combinação de

inúmeros textos e referências da obra de Patroni dispostos difusamente no enredo do romance é uma estratégia de penetração no discurso que o apagou completamente dos anais da história.

O romance, constituído pela imaginação de Haroldo sobre a história de Patroni, opera de tal maneira que ambos podem ser incluídos na categoria *de Homus Acaraensis*. Patroni, cuja obra é mal lida e mal interpretada, ganha novo fôlego após a organização textual do romance, e Haroldo Maranhão, pelo talento indiscutível de conduzir literariamente uma nova versão da história. A postura antropofágica haroldiana permitiu compreender que a causa e a razão do apagamento de Patroni estava nos livros, que lhe colocaram em uma condição periférica de seu pensamento crítico.

Foi a partir de um romance que a importância de Patroni, verdadeiro *Homus Acaraensis*, é reconhecido, pois se não fosse a narrativa ficcional a história o teria mantido na situação de completo esquecimento, conforme a reflexão presente no romance:

Na vida teria sido o quê? Um homem sozinho que se pusera à contramaré, e o rio contrariava invariavelmente. Como se uma fraca pessoa pudesse mudar cursos d' água. E paredes humanas: dos que engrossam a força dos rios, o que se opõem sempre a favor deles. Havia sido um marginal, que se obstinara a não formar entre os complacentes, os que dizem amém, os que não discordam nunca. Ele creu, inventou, transgrediu, quis transformar. São raros assim. Incluiu-se entre os malditos de pesada maldição, réus de crimes de vento. Serão sempre os deslembados. Dos quais se desvia a vista como se não existiram. (MARANHÃO, 1990, p 389)

Na passagem encontramos metaforicamente a razão do desaparecimento de Patroni, que sendo fraco perante as paredes humanas, que são materializações do discurso da tradição, não consegue sozinho subverter o intransponível muro da história, que em razão dos historiadores e suas obras o manteve em situação periférica, condenado por crimes que não cometeu. De fato, Patroni não ressurgiu sozinho, foi necessário que um leitor atento de sua bibliografia o tornasse protagonista de um romance, para que juntos penetrassem antropofagicamente no discurso da história, reescrevendo em especial a crítica responsável por seu apagamento.

## 6. PERSPECTIVAS ENTRE CENTRO E PERIFERIA: REESCRITA MACHADIANA EM MEMORIAL DO FIM

*O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Machado de Assis – Ensaio Instinto de Nacionalidade.*

“O instinto de nacionalidade” é um ensaio muito emblemático de autoria de Machado de Assis publicado em 1873. Nas décadas finais do século XIX, o escritor e crítico, sensível às movimentações estéticas e éticas da literatura nacional, ressalta a preocupação com a verdadeira arte nacional independente. Machado é lúcido ao constatar que a apreensão das verdadeiras “cores nacionais” virá depois de longo processo: “Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração ou duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (ASSIS, 1959, p. 1).

Ainda no ensaio, Machado discute que a procura pela identidade nacional está desde os primeiros textos, que tinham como preocupação a descrição da cor local como em o *Uruguai* de José Basílio da Gama e *Caramuru* de Santa Rita Durão, porém os leitores de tais obras naquele momento não conseguiram ler nas entrelinhas o impulso de uma nacionalidade literária, ainda que incipiente. Machado afirma que os leitores dos poemas citados não meditaram devidamente para enxergar a verdadeira essência que ali germinava: eram os primeiros traços do instinto nacional.

A palavra instinto, segundo o dicionário Aurélio, possui duas significações: 1. Padrão inato de comportamento dos animais, variável segundo a espécie. 2. Impulso espontâneo e alheio à razão; intuição (FERREIRA, 2010, p 437). Reparamos que as reflexões críticas de Machado estão mais alinhadas ao segundo significado, pois com muita lucidez interpreta como a literatura estava sendo apresentada em seu contexto histórico e em épocas anteriores.

No ensaio fica claro que o retorno aos elementos considerados legitimamente nacionais era interpretado equivocadamente como alusão direta às belezas naturais e ao homem primitivo idealizado, porém ocorre em Machado uma orientação estética diferenciada, já muito discutida teoricamente, mas que não nos impede de ainda refletir sobre a originalidade do escritor em relação à notoriedade que sua escrita representa para a literatura brasileira.

Atualmente é indiscutível a representatividade de Machado de Assis em contexto além do campo artístico e literário. Seu nome e sua obra ganham nova amplitude nos dias finais de

2017, em decorrência da homologação da Lei nº 13.558, de 21 de dezembro de 2017 que: *Inscribe o nome de Joaquim Maria Machado de Assis no Livro dos Heróis da Pátria*. Vejamos o artigo principal da referida lei: “Art. 1 Fica inscrito no Livro dos Heróis da Pátria, que se encontra no Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves, em Brasília-DF, o nome de Joaquim Maria Machado de Assis.” (BRASIL, 2017, p 1).

O escritor é oficialmente reconhecido como herói de sua pátria, obviamente pela notoriedade que sua escrita representa para a arte nacional e a constituição de nossa identidade cultural. O herói nacional Machado de Assis não defendeu o Brasil em guerras, não morreu patrioticamente, no entanto lutou bravamente com as armas que tinha, que eram lápis e folha de papel, e como um verdadeiro operário construiu uma escrita tão inovadora que projetou a literatura nacional em contexto mundial.

Por tal razão e em momento anterior à homologação da lei, o reconhecimento de Machado como herói nacional já acontecia por outra via: a crítica literária, que ressaltava a inventividade e as transformações estéticas das quais Machado foi precursor no contexto da literatura nacional. Desde a época em que escrevia suas obras Machado era um tema fecundo para os críticos; tal fertilidade não se alterou ao longo dos tempos, de modo que, independente do contexto histórico, Machado é sempre um desafio teórico. Tal constatação é sabiamente apontada por Antonio Candido:

Nas obras dos grandes escritores é mais visível a polivalência do verbo literário. Elas são grandes porque são extremamente ricas de significado, permitindo que cada grupo e cada época encontrem obsessões e as suas necessidades de expressão. Por isso, as sucessivas gerações de leitores e críticos brasileiros foram encontrando níveis diferentes em Machado de Assis, estimando-o por motivos diversos e vendo nele um grande escritor devido a qualidades por vezes contraditórias. O mais curioso é que provavelmente todas essas interpretações são justas, porque ao apanhar um ângulo não podemos deixar de ao menos pressentir os outros. (CANDIDO, 2004, p. 18)

A polivalência apontada por Candido remete a um escritor cujos temas são inesgotáveis. Inicialmente, apontava-se o humor descabido e a ironia meticulosamente trabalhada. No entanto, outros traços da escrita machadiana sucederam-se, de modo que as formas de análise foram ampliadas, promovendo uma grande produção de trabalhos críticos. A ruptura estética a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) impõe um verdadeiro desafio, até mesmo de classificação, dentro do estilo realista, pois apesar do verniz social esperado por uma narrativa alinhada a essa escola, o texto de memórias é desafiador, tanto pela ocorrência do narrador defunto como pelo fato de apresentar um protagonista impróprio,

que distante do modelar herói romântico, é a demonstração de um sujeito derruído moral e socialmente, como escreve Roberto Schwarz:

Ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica. O “homem do seu tempo e do seu país”, deixava de ser um ideal e fazia figura de problema. (SCHWARZ, 2000, p. 9) [grifo do autor].

O homem é o centro da narrativa machadiana, ele é a materialização de uma sociedade moralmente problemática em que o abismo social era terrivelmente intransponível. Brás Cubas carrega consigo a representação de um Brasil dos finais do século XIX e estava longe do cidadão brasileiro ideal como representação de nossa identidade. No entanto, para o recorte que queremos não vamos nos deter no aspecto crítico social, e sim na representatividade de tal obra para a escrita de Machado e, principalmente, em como interfere na sua visão sobre a literatura nacional.

Voltando ao ensaio *Instinto de Nacionalidade*, Machado reflete sobre a ausência de meditação sobre as obras anteriores que constituem o passado literário brasileiro. Percebemos uma angústia por parte do escritor em relação às obras do passado, em especial à forma como é lida a tradição literária brasileira. A escrita machadiana possui princípios muito demarcados em sua concepção, porém sempre está aberta à memória e à tradição. Quando Machado discute os clássicos de nossa literatura é para colocar o dedo na ferida daquilo que ainda lhe falta para perfazer a completa noção de nacionalidade. Tal postura crítica orienta-se a partir de um único lugar: o de leitor. Portanto, é como leitor de seus contemporâneos e dos escritores do passado que Machado de Assis se constitui como um escritor inovador que sugere uma nova realidade literária nacional.

O retorno crítico a tudo o que já foi escrito é objeto de estudo por parte de João César de Castro Rocha na obra *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013). Crítica contemporânea sobre o bruxo do Cosme Velho que entende a sua escrita inserida dentro do que nomeia de poética da emulação, que é um “esforço deliberadamente anacrônico, marca-d’água da literatura machadiana” (ROCHA, 2013, p. 11). O teórico diferencia a poética da emulação, desenvolvida em contexto não hegemônico de enunciação, da *aemulatio*, atitude de repetição de modelo anterior que prevaleceu até o contexto pré-romântico. A produção literária inicial de Machado, segundo Rocha (2013), estava desatrelada da concepção da escrita como prática de emulação, o que coincide com a primeira fase da obra do escritor, o que reforçava a sua posição periférica diante da literatura realizada em outros países.

Periferia é o contexto de produção artística em que Machado está inserido, em relação aos textos considerados de “centro”, ou seja, em relação aos escritores de países que possuem uma circulação literária mais abrangente e consolidada no mercado editorial, sobretudo os escritores que circulavam em um centro cultural europeu. Machado pertencente a um país que ocupa uma posição inferior no sentido político e econômico, e que tinha a língua da colônia como um dos empecilhos para a difusão de seus escritos, além disso, em uma triangulação ingrata, o vértice em que estava Machado era sempre o mais desigual, pois carregava o estigma de cópia de escolas, modelos e escritores importados. Em suma, sua escrita, em um primeiro momento, não era considerada original e era tida como menor.

É vasta a crítica sobre Machado de Assis, pois é um tema sempre fecundo para a crítica literária. No entanto, o nosso método será o de demarcar o lugar de Machado de Assis como leitor e questionador da tradição. Seguindo este direcionamento, é importante relembrar o já conhecido, porém sempre vivo, triângulo crítico proposto por Antonio Candido ao analisar a obra machadiana, circunscrito em autor, obra e contexto?:

Quando nos colocamos ante uma obra, ou uma sucessão de obras, temos vários níveis possíveis de compreensão, segundo o ângulo em que nos situamos. Em primeiro lugar, os fatores externos, que a vinculam ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; em segundo lugar o fator individual, isto é, o autor, o homem que a intentou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, o texto, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que os transcendem e não se deixam reduzir a eles. (CANDIDO, 2006, p. 35).

O autor é aquele que intentou, e diríamos mais, é aquele que inventa uma narrativa, e nesta invenção estão inclusas forças que vão além da orientação estética, existem razões contextuais e históricas para cada livro que é escrito. A obra é o outro vértice da figura, ela é frequentemente atualizada pelo leitor, que a reinterpreta de forma subjetiva e contextual. O público, o último vértice do triângulo, é aquele que permite novas interpretações e releituras das obras anteriores. Admitimos que o leitor é o operador da diferença, pois ele será o grande interpretante da obra literária. Antes de Machado escritor existiu o atento leitor do legado cultural exterior a ele, a base de sua escrita passa pelos clássicos escritores brasileiros e estrangeiros.

Pela relevância de Machado de Assis para a arte e cultura brasileira, concordamos com a definição recente de João César de Castro Rocha que o define como *autor-matriz*; tal definição justifica-se, pois:

O autor matriz é aquele cuja obra, pela própria complexidade, autoriza a pluralidade de leituras críticas, pois elementos diversos de seu texto estimulam abordagens teóricas diferentes. [...] o autor-matriz favorece o surgimento de querelas hermenêuticas e metodológicas. Um sistema intelectual necessita desse combustível para se manter ativo. (ROCHA, 2013, p. 25)

Múltiplas são as leituras críticas e diferentes são os direcionamentos teóricos de abordagem da obra machadiana ao longo dos tempos. Salientamos que o cotejo de tais estudos não é o recorte que pretendemos, mas apenas a ideia de matriz temática que Machado de Assis representa para a literatura brasileira, e muito além dessa noção ampla a representatividade dele para alguns escritores é a de um verdadeiro mestre e precursor literário, um verdadeiro modelo a ser seguido, copiado e reeditado.

Machado, herói brasileiro, é o sujeito que teve a sensibilidade de iniciar um movimento de constituição da literatura nacional e do princípio de nacionalidade consciente da produção artística que dentre tantas quebras de paradigmas desviou a atenção artística dos elementos naturais para os dramas humanos. O homem e suas crises existenciais formam o recorte, e ao mesmo tempo, a quebra dos padrões do direcionamento literário nacional.

Alguns traços resumem o direcionamento crítico e literário de Machado de Assis, como o princípio de nacionalidade, razão de suas inquietações estéticas, bem como a importância do escritor como leitor crítico de seu passado. Enfatizamos, acima de tudo, que o percurso do artista inicia-se pela prática de leitor e tal princípio é descrito por ele mesmo:

Feitas as exceções devidas não se lêem muito os clássicos no Brasil. Entre as exceções poderia eu citar até alguns escritores cuja opinião é diversa da minha neste ponto, mas que sabem perfeitamente os clássicos. Em geral, porém, não se lêem, o que é um mal. Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, — não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum. (ASSIS, 1959, p. 8)

O pensamento de Machado entende o presente sempre em relação dialética com o passado, ao dizer que tanto os escritores antigos quanto os modernos são interdependentes na elaboração da arte nova. Ele entende que escrever de uma forma semelhante aos escritores do passado seria insuportável para o leitor do presente, porém é muito válido visitar os estilos anteriores com o intuito de tomar deles o que de melhor tenham a oferecer. Tal retorno anacrônico ao qual Machado se refere é apontado por Rocha (2013) como a adoção de um modelo prévio:

Afinal, sua prática demanda a adoção prévia de um modelo, e ao mesmo tempo, a crítica posterior do modelo adotado; somente assim a *imitatio* deixa de ser resultado final – mera cópia –, convertendo-se em ponto de partida de um processo de *invenção* – meta de todo artista.  
(*Invenção: Palavra-chave*) (ROCHA, 2013, p. 161)

A apropriação do modelo adotado traduzido em um texto novo demonstra a criatividade e a invencionice do copista, que bebendo nas fontes que o formou, produziu a escrita de um texto inovador e original, estranho por trazer consigo as marcas anacrônicas de algo já visto, porém em uma nova atribuição de sentidos e de invenção artística conscientemente construída.

Ainda pensando sobre a preocupação Machadiana com os rumos da literatura nacional, no ensaio *Instinto de Nacionalidade* chegamos antecipadamente a uma conclusão: Machado de Assis não pensou apenas nos elementos constituintes da arte verdadeiramente nacional, como também foi o precursor da postura ética de volta criativa ao passado, reformulando-o e reeditando-o. A escrita machadiana alcança, pela invenção, as inovações formadoras do sistema literário nacional, constituído pelo tripé autor, obra e público, mas, além disso, ele insere o impulso da modernidade em nossa arte.

Machado não formulou um conceito fechado capaz de resumir em si a constituição do princípio artístico nacional, no entanto o escritor deixou como legado uma obra que traduz metaforicamente o conceito que até hoje representa a arte brasileira mundo afora: “o bom leitor precisa ter cérebro de ruminante”, trecho escondido em um dos capítulos da obra *Esau e Jacó* (1904). É o princípio que bastava para que, décadas depois a geração nova, e em processo de maturidade, como ele mesmo afirmou, chegasse ao gesto antropofágico e exportasse nossa riqueza cultural ao mundo.

Machado foi modelo e princípio de pensamento crítico que mudou os rumos de nossa moderna literatura, porém não podemos esquecer um dos princípios fundamentais do texto literário, que é o prazer e a sedução de quem lê. E quantas admirações não despertou? Quantos fãs não conquistou mundo afora? Quantos escritores jovens e maduros sonharam em ser Machado?

A sessão que segue parte deste princípio em que o amor pela leitura constitui a arte nova. Falaremos a partir daqui do amor de um homem e de um leitor voraz: o amor de Haroldo Maranhão pela vida e pela obra de Machado de Assis. Pois somente movido por uma grande paixão é que se consegue tocar verdadeiramente o modelo almejado.

Antes de tudo, precisamos ler a passagem muito conhecida e emblemática do capítulo LV – “A mulher é a desolação do homem”, extraída do livro *Esau e Jacó*:

Tal foi a conclusão de Aires, segundo se lê no Memorial. Tal será a do leitor, se gosta de concluir. Note que aqui lhe poupei o trabalho de Aires; não o obriguei a achar por si o que, de outras vezes, é obrigado a fazer. *O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro*, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida. (ASSIS, 1977, p. 81)

O leitor atento e ruminante tem quatro estômagos no cérebro e precisa passar e repassar por eles os atos e os fatos até deduzir a verdade. Tal afirmação inserida de forma despretensiosa em um capítulo que fala da impertinência feminina carrega em seu bojo a séria e sempre viva questão norteadora da escrita machadiana: a reflexão sobre o discurso anterior, sobre o que já foi dito e que lhe serve como modelo. A metáfora carrega em si o princípio da mastigação dos animais ruminantes, que faz com que o alimento, pela regurgitação, finalize no estômago após longo processamento digestivo.

O leitor terá que sofrer longa regurgitação para processar e digerir as significações escondidas nas entrelinhas do texto, por isso desde sempre Machado defende o princípio de que é preciso meditar sobre as obras anteriores, refletir para assim chegar aos sentidos secretamente colocados.

A metáfora da ruminação leitora informa sobre um princípio norteador para o leitor crítico da tradição. Deglutir várias vezes uma leitura até não ter mais o que macerar é ir além da incorporação do que foi lido, é encontrar o que ainda não se tinha. É um produto novo e líquido que, de tantos processamentos, dará origem a nova matéria. O trecho aparentemente deslocado surge como um hiato em meio à narrativa, pois o mestre era genial em esconder suas intenções críticas, e usava o texto literário como mensageiro de seus ideais críticos e sua concepção sobre o papel do escritor nacional. A metáfora do cérebro de ruminante carrega consigo a ideia de que para ser um bom escritor é necessário ser, antes de tudo, um grande leitor.

Machado observou na metáfora da ruminação/ deglutição um procedimento norteador da literatura nacional, mas como um atributo destinado diretamente ao leitor como agente responsável pela interpretação e reatualização da arte literária. Consciente da importância das cores nacionais presentes no processo de escrita, Machado afasta-se do modelo ufanista do romantismo, ele não procura por um elemento simbólico de representação, mas trabalha literariamente por novos rumos estéticos. Ele não enxerga heroicamente no índio o elemento representativo de nosso passado.

Machado de Assis, leitor de tantos índios como *Ubirajara*, *Iracema* e o *Guarani*, heróis da tríade indigenista de Alencar, não remonta diretamente à figura do indígena, mas com certeza o bruxo refletiu, ruminou e meditou sobre o legado do passado até não ter mais o que pensar. E de tanto pensar e teorizar ele propõe o princípio do bom leitor, que se traduz no escritor.

A sensibilidade do escritor toca discretamente em um traço quase inaudito das práticas indígenas: a antropofagia, pois a ideia do leitor ruminante refere-se ao processo de devoração lenta de leituras, que depois de muito mastigadas, constituirão uma nova matéria pela via da interpretação.

Ele foi sutil e fez direta associação com o estômago dos ruminantes. Mas a metáfora está ali, escondida e pronta para o leitor atento interpretar. A noção do animal ruminante associada à figura do leitor crítico está inserida em parágrafo de forma proposital e sem destaque, mas esse parágrafo é intencionalmente posto para o leitor atento e guarda o princípio crítico e artístico de repensar o legado da tradição.

Reforça o nosso argumento o que diz Haroldo de Campos ao refletir sobre a obra machadiana:

Machado de Assis, por exemplo. O grande e inclassificável Machado, deglutidor de Laurence Sterne e de incontáveis outros (é dele a metáfora da cabeça como um “bucho de ruminante”, onde, como lembra Augusto Meyer (...) todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas. (CAMPOS, 2006, p. 236-237)

O trecho toca em dois pontos cruciais da escrita de Machado. A primeira refere-se a um fator já muito debatido nos estudos literários, que é a incorporação machadiana de vários escritores canônicos, a segunda faz alusão à mastigação e trituração das matérias, que se tornam líquidas e de difícil separação.

Tal pensamento começa a ser construído desde a dedicatória das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881): “AO VERME QUE PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES DO MEU CADÁVER DEDICO COMO SAUDOSA LEMBRANÇA ESTAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS” (ASSIS, 2007, p. 6). O verme, genericamente mencionado, recebe a dedicatória de uma obra estranha e de um autor defunto, a ele é dedicado não somente a obra citada, mas toda a revolução que o livro representa e todo o projeto literário machadiano que ali se inicia.

“O verme que roeu as frias carnes do meu cadáver” é a primeira metáfora inserida por Machado no enredo do romance. É tão relevante o seu valor que é inserida em caixa alta. O verme guarda em sua imagem o caráter da devoração, deglutição e transformação da matéria orgânica. Como dizia a famosa frase de Antoine Lavoisier, “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.” É o pequeno verme que decompõe a matéria orgânica, “as frias carnes do meu cadáver”, e recebe a homenagem mais importante da obra. O verme, a remoer a carne fria de Brás Cubas, é homenageado pela razão de ser ele o índice transformador que quimicamente irá alterar a matéria orgânica e devolvê-la à natureza.

O culto ao verme insere a escrita machadiana em uma tradição literária sobre a decomposição da matéria orgânica, que tem na imagem do verme o signo da destruição e ressignificação. Nesse contexto, a metáfora do verme proposta por Machado aproxima-se da poesia “O Deus-Verme”, de Augusto dos Anjos:

O Deus-Verme  
Fator universal do transformismo,  
Filho da teleológica matéria,  
Na superabundância ou na miséria,  
Verme — é o seu nome obscuro de batismo.

Jamais emprega o acérrimo exorcismo  
Em sua diária ocupação funérea,  
E vive em contubérnio com a bactéria,  
Livre das roupas do antropomorfismo.

Almoça a podridão das drupas agras,  
Janta hidrópicos, rói vísceras magras  
E dos defuntos novos incha a mão...

Ah! Para ele é que a carne podre fica,  
E no inventário da matéria rica  
Cabe aos seus filhos a maior porção!  
(ANJOS, 2013, p. 20-21)

O verme é o fator universal da transformação e ocupa-se diariamente em decompor a matéria em situação de morte, porém é somente dele toda a riqueza da matéria orgânica em abundância. O verme é, portanto, o agente de ressignificações que reformulará a matéria morta, decompondo-a em matéria transformada. Por essa razão, o verme possui uma grandeza de sentidos, que dialoga com a ideia trazida por Machado ao oferecer ao verme as suas memórias póstumas, o que significa dar a ele a missão de transformar quimicamente a matéria depositada em sua homenagem: o livro.

O simples verme recebe de presente um livro, que consiste em uma enigmática metáfora, pois não é comum que vermes sejam leitores, pois escritores publicam, são

admirados ou odiados pelos leitores. Os leitores são o objeto de desejo dos escritores, então a obra é implicitamente dedicada ao leitor, que se espera que devore o corpo frio do defunto-autor, mas a mensagem está cifrada, e para entender tal charada é necessário ter cérebro ruminante, outra alusão à mastigação e devoração encontrada anos depois em *Esaú e Jacó* (1904). Defendemos ainda a presença de um projeto machadiano de escrita nesta perspectiva de assimilação das matérias.

A ideia ganha sustentação quando, na sequência, Machado dirige-se diretamente ao leitor e estabelece com ele um diálogo:

Ao Leitor

Que, no alto do principal de seus livros, confessasse Stendhal havê-lo escrito para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez, Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Stern de um Lamb ou de um de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. (ASSIS, 2007, p. 7)

Nota-se na passagem a ironia machadiana ao citar Stendhal, pois expressa certo rebaixamento de seu escrito em comparação ao grande mestre, no entanto, a aproximação guarda em si outras verdades. A ironia reside em uma humildade falsa por parte de Machado, já consciente há muito tempo do direcionamento a ser dado à literatura nacional. Ocorre uma aproximação para com seus mestres e precursores quando diz que escreveu uma obra difusa em que adotou a forma livre de um Stern, Lamb ou de Maistre. Ao confessar o empréstimo de tais autores, Machado demonstra as leituras inspiradoras e a aparente humildade disfarçada no desejo verdadeiro de ser o outro, pois Machado, com seu cérebro de ruminante, removeu seus modelos em obra verdadeiramente estranha, mesmo para o leitor atual. De tanto ruminar seus mestres com sua mastigação leitora, Machado chegou à genialidade de sua literatura, tornando-se um mestre.

Sendo Machado um mestre da nossa literatura, é importante compreender como atingiu a genialidade artística e como, através dela, transcendeu a condição supostamente periférica e colonial de nossa literatura. Para tal recorreremos aos pensamentos expressos por Rocha quando descreve a escrita machadiana inserida em uma poética da emulação:

A poética da emulação reúne um conjunto de procedimentos empregados por intelectuais, escritores e artistas, envolvidos em relações assimétricas, e ocupando o lado menos favorecido dos intercâmbios - sejam culturais, políticos ou econômicos. Práticas de emulação, contudo, não são exclusivas deste ou daquele contexto. (ROCHA, 2013, p. 202)

A emulação informada por Rocha é a apropriação consciente da tradição e dos escritores canônicos. Machado, que tanto meditou e ruminou os clássicos, segue um novo caminho artístico, que tem como princípio a emulação a partir da reescrita da literatura que o formou e é posterior ao ato de leitura, uma vez que: “A leitura se impõe como matriz de toda invenção, capaz de romper hierarquias, imaginando temporalidades inesperadas e por vezes de ponta-cabeça.” (ROCHA, 2013, p. 205). É justamente essa inversão de ponta-cabeça que determina a genialidade e a inovação de Machado, razão de sua relevância para a arte nacional e respectiva saída de um lugar periférico, pois passou a ser conhecido e lido internacionalmente por ser muito traduzido. Seus textos são considerados clássicos de nossa literatura, empregando o conceito de clássico proposto por Ítalo Calvino:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (CALVINO, 1993, p. 11)

Tal conceito relaciona-se diretamente com a obra machadiana, pois seu rastro perdura em nossa cultura até os dias atuais. A linguagem machadiana interfere diretamente nos escritores posteriores, seja pela ordenação sintática ou pela forma como conduz uma narrativa sempre direcionada ao leitor, questionando-o, ou pela ambiguidade do sentido que deixa escapar a dúvida em relação aos acontecimentos.

Entendemos até aqui a escrita de Machado de Assis inscrita em uma nova realidade estética e ética após o lançamento de *Memórias Póstumas de Bras Cubas*, pela invenção e inovação que tal romance representa dentro da produção do escritor. Nele ocorre a inclusão de várias inferências textuais que são estilos de escritores lidos e meditados por Machado para assim emular, após muito deglutir, a escrita alheia. Quanto à prática textual de incorporação do outro, Machado foi um pioneiro e o fez com genialidade invejável. Neste sentido, através da experimentação bem sucedida, Machado transforma-se em modelo, autor-matriz de estilo a ser copiado. Tudo que diz respeito a sua figura é emblemático e, ao mesmo tempo, enigmático. Por tal razão, acontecimentos sobre sua vida e obra são um terreno fértil para novas invenções e novos textos.

Percebemos até aqui uma possibilidade de entendimento da obra machadiana através de vocábulos extraídos de sua própria obra, e que reforçam duas ideias muito caras ao seu pensamento e produção literária: o pensamento crítico da tradição, e a assimilação de outras matérias até torná-las próprias. Nesse contexto, a metáfora da ruminação dialoga com outros vocábulos do mesmo campo semântico, tais como digestão, devoração e assimilação. Tais

vocábulos remetem às transformações das matérias adquiridas e à transformação do outro. Por essa razão, a ideia da ruminação possui sabor antropofágico, e essa perspectiva de incorporação do outro influenciou diretamente Haroldo Maranhão ao devorá-lo a partir das leituras realizadas previamente.

Neste contexto de transformação e experimentação destacamos o livro *O Memorial do fim* (1991), de Haroldo Maranhão, objeto de nossa análise, e muito recentemente o já premiado *Machado* (2016), de Silviano Santiago. Obras que, distantes cronologicamente, recriam a vida e a obra do grande mestre da literatura brasileira.

Em nossa discussão obviamente iremos nos deter no texto de Haroldo Maranhão, porém é interessante mencionar o livro de Silviano Santiago, que demonstra a relevância e atualidade que o tema Machado de Assis representa para a crítica e para a arte literária. Em ambos os trabalhos o recorte é o fim da vida do mestre escritor. Desnudar o homem emblemático e extraí-lo de toda a aura elevada de um grande e reconhecido artista é o principal direcionamento de tais obras. Haroldo seguiu o caminho da escrita literária para pintar seu Machado na agonia da quase morte, enquanto Silviano produziu o que podemos definir de crítica romanceada dos últimos anos de doença e viuvez do escritor.

Haroldo Maranhão escreve um romance sobre as últimas horas de vida de Machado. Se pararmos rapidamente para pensar no alcance que este livro representa para a bibliografia haroldiana, poderemos afirmar que é a obra que apresenta o maior número de estudos críticos e acadêmicos. A obra é uma mescla de romance com diário pessoal, dados de pesquisa, criação literária e relatos históricos, além disso, associa em um mesmo palco personalidades históricas, personagens machadianas e personagens novas criadas por Haroldo.

O romance é constituído por 53 capítulos de curta extensão, e tem 185 páginas<sup>37</sup>. O livro narra os últimos dias do escritor Machado de Assis, que também será referenciado como Conselheiro Aires/ Ayres ou Aguiar. Na obra ocorre o livre trânsito de personagens ficcionais saídos da ficção machadiana, tais como D. Carmo, Fidélia, Marcela Valongo; personalidades históricas, cuja amizade com Machado levou-os a acompanhar o desfecho da vida do escritor, como José Veríssimo, Mário de Alencar, Graça Aranha, Barão do Rio Branco, Lúcio de Mendonça, Euclides da Cunha, Raimundo Correia, Astrogildo Pereira, Joaquim Nabuco, Dr. Miguel Couto, Lobo Neves, Dráuzio Barreto; e personagens fictícias que surgem no romance haroldiano, como D. Carolina, Jovita Maria de Araújo, Perpétua Penha Nolasco e Leonora /Hylda. O livre trânsito entre personagens de uma obra a outra, assim como a inclusão de

---

<sup>37</sup> Para a pesquisa utilizamos a edição inaugural da obra datada de 1991, e publicada pela editora marco zero.

personagens reais, tornam desafiadora a leitura do romance. Toda a narrativa gira em torno de Machado de Assis no momento de sua morte, com breves recortes psicológicos sobre acontecimentos do passado.

Não é de se estranhar que Machado seja o protagonista do romance; podemos elencar no mínimo duas condições gerais: a primeira, obviamente, pela relevância já muito debatida do escritor fluminense para a literatura e arte nacional, já a segunda, que é a que mais nos interessa, consiste no significado subjetivo de Machado na vida de Haroldo Maranhão enquanto leitor de Machado.

Muitos são os depoimentos em que Haroldo comenta sua paixão pelo grande mestre, dentre eles destacamos dois já muito conhecidos: “desde a adolescência eu frequento Machado de Assis, isso é um prazer que se renova sempre” (PINTO, 1991); e o primeiro parágrafo do *post scriptum* de *O Memorial do fim*: “Este romance resultou de um amor que remonta à minha adolescência, e que só tem feito aumentar” (MARANHÃO, 1991, p. 183). Haroldo também enfatiza que a obra por ele escrita é uma grande homenagem, no entanto a nossa compreensão sobre o fato não é romantizada, pois enxergamos outras verdades encobertas pela veneração realizada por Haroldo. Seria ingênuo afirmar que sua reverência declarada não guardasse alguns segredos e intenções artísticas veladas.

De fato Haroldo pretendeu condecorar um de seus escritores preferidos, e que interferiu diretamente na sua concepção de arte literária. O amor declarado e as devorações da obra machadiana guardam em si uma postura mais violenta, é necessário rasgar as carnes mortas de Machado, como faria um verme frio e calculista, para poder quimicamente consumi-lo e traduzi-lo em outro produto: Machado vive em Haroldo, mas de maneira diferente de suas próprias obras.

O texto de *O Memorial do fim* exige muito esforço analítico, por isso muitos artigos, dissertações e teses refletiram sobre a invenção haroldiana sobre a morte de Machado de Assis. É indiscutível a inquietação causada por Haroldo no *post scriptum*, ao deixar rastros de como procedeu na elaboração de sua escrita artesã:

Preciso dar conta do que se deu nos capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV. Neles, não há nenhuma palavra minha. Foram *armados* como se arma um puzzle, utilizando-se excertos de Machado de Assis de cada qual dos seus primaciais romances, com a diferença de que o resultado final evidentemente não reflete ou resume o *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (capítulo IV), o *Quincas Borba* (capítulo XVII), *Esau e Jacó* (capítulo XXVI) e o *Memorial de Aires* (capítulo XXXV). São *homenagens* que sabidamente se prestaram aos grandes artistas e às grandes admirações literárias. Na música não é incomum, um compositor citar outro: sem aspas! (MARANHÃO, 1991, p. 183-184) [grifo do autor]

Para a escrita dos referidos capítulos, Haroldo realiza uma seleção de romances machadianos considerados “primaciais”, ou seja, aqueles que, segundo ele, melhor representam a genialidade e a inovação de Machado, e que foram capazes de inseri-lo em um novo lugar no cenário literário mundial e o afastaram da condição de escritor periférico. Todos os romances apropriados por Haroldo pertencem à segunda fase do escritor.

O instinto de nacionalidade pensado por Machado é uma reflexão esperada por parte dos artistas em relação à tradição, algo que já assinalamos anteriormente e que novamente é tocado por Eneida Maria de Souza:

A releitura da tradição colonial pela poesia e a prosa modernistas, dotadas de princípios de construção cubista, expressionista e futurista, vale-se principalmente dos recursos técnicos trazidos pela modernização, pelo constante confronto entre o homem e a máquina. (SOUZA, 2002, p. 58)

Tal meditação vem através de um despertar, algo que tenha acontecido a sua volta que o fez mudar a escrita que até então produzia. As ideias de Machado sobre literatura sempre estavam em torno da figura do leitor, esta sempre foi a sua principal preocupação. Machado foi o leitor ruminante dos clássicos da literatura mundial, dos sucessos editoriais de sua época e foi através de sua trajetória leitora que se constituiu como um dos mais importantes nomes de nossa literatura. “E foi como leitor que uma reviravolta aconteceu em sua produção artística, e foi decisiva para a passagem do “Machadinho” para “Machado”; tal fato foi identificado e interpretado por João César de Castro Rocha<sup>38</sup> quando analisa a crítica feroz de Machado ao escritor português Eça de Queiroz e a obra *O primo Basílio* (1878):

Posso, agora, rematar a minha hipótese: o Machadinho de 1878, isto é, o leitor de *O primo Basílio*, certamente condenaria o Machado de 1880, ou seja, o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Para o crítico moralista de 1878, as aventuras de Brás Cubas pareceriam desnecessariamente eróticas; o móvel de suas ações pouco definido; sobretudo, o crítico normativo de 1878 rejeitaria a falta de verossimilhança de um defunto narrador. (ROCHA, 2013, p. 122).

---

<sup>38</sup> Segundo apurou João César, a leitura e a crítica de Machado de Assis para com *O Primo Basílio* é um marco que demarca a reviravolta na obra deste escritor. Segundo o teórico, Machado só atingiu a originalidade em suas obras quando revisitou o estilo de Eça de Queiroz, com o intuito de superá-lo. O entendimento de João César dialoga abertamente com um famoso artigo de Silviano Santiago que compõe a obra *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. (2000) intitulado: “Eça, autor de madame Bovary”, que já em 1978 pensava o lugar do escritor português como um transgressor da tradição que o formou, no sentido que o seu texto exige a lembrança do anterior, porém com rigor crítico que opera uma diferença, o que Silviano “conceitua de escolha consciente diante de cada bifurcação e não mero produto do acaso da *invenção*” (SANTIAGO, p. 2000, p.50 [o grifo é nosso]). Destacamos a palavra *invenção*, pois também é utilizada por João César para conceituar a escrita machadiana, sempre inovadora em um jogo de ressignificações com obras anteriores, de modo que a noção de *invenção* elimina qualquer acusação de cópia sem originalidade.

Entendemos a partir do trecho que a linha que divide Machadinho de Machado de Assis, escritor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é a saída da condição de leitor passivo para um novo status de entendimento crítico-literário, que interfere diretamente em sua nova produção. Percebemos que o leitor Haroldo entendeu muito bem o propósito da ruminação sugerida por seu mestre. Os capítulos em que afirma não terem uma única palavra sua correspondem em sua totalidade aos romances da segunda e última fase do escritor, e foram montados como uma colcha de retalhos a partir dos romances machadianos.

Tal debate se restringe a refletir sobre a justificativa de Haroldo ao explicar os capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV, que, segundo ele, foram construídos como um verdadeiro quebra cabeça de trechos machadianos. Para iniciar tal reflexão vamos recorrer ao estudo de Lucilinda Teixeira: *Ecos da Memória: Machado de Assis, em Haroldo Maranhão* (1998), pois seu estudo é o primeiro esforço crítico de desvendar as nuances da construção textual do romance de Haroldo Maranhão. Orientado pela crítica genética, o trabalho teve acesso aos rascunhos originais do escritor paraense e identificou os caminhos e meandros da reescrita do texto machadiano. Seguindo outra orientação teórica o nosso texto não tem como pretensão repisar o caminho criador de Haroldo, já feito com muita eficiência pela estudiosa, mas explicar a razão principal dessa incorporação subversiva do texto machadiano.

No entanto, como já dito e confirmado pelo pensamento de Lucilinda Teixeira, os capítulos em destaque são uma marca na produção literária de Haroldo, pois representam a originalidade na reescrita de Machado:

O que diferencia os capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV é que eles têm sua origem nos fragmentos dos livros de Machado. Nota-se que há uma coordenação norteada pela unidade que ele está criando, dando vida a uma nova realidade que traz um novo significado, que será perceptível nos mecanismos associativos. (TEIXEIRA, 1998, p. 101)

Neste sentido, Lucilinda verificou que os quatro capítulos que estudou são construídos a partir da técnica da condensação, que é o método de escrita eleito por Haroldo Maranhão e o explica da seguinte forma:

A partir de uma leitura, o escritor fez um levantamento de trechos que vão compor várias listas. Essas listas passam a ser usadas para a escritura da primeira versão a mão. Essas versões, por sua vez, são passadas para o computador, do qual saem a segunda, a terceira, e a quarta versões. (TEIXEIRA, 1998, p. 21)

Assim, fica evidente que a técnica da condensação informada por Teixeira (1998) foi a forma escolhida por Haroldo para reescrever os romances da segunda geração de Machado. É

interessante notar que seu trabalho de recorte seleciona os romances da segunda fase do escritor fluminense, aqueles que mais possuem trabalho críticos a respeito. A condensação, em resumo, consiste no trabalho de seleção em um novo arranjo de trechos de autoria de Machado.

Uma nova realidade textual e um novo significado é o que acontece quando Haroldo reordena os trechos de autoria de Machado, indiscutivelmente esse entendimento é o que podemos concluir rapidamente, porém outros processos ainda precisam ser esclarecidos quanto ao trabalho artesanal encontrado em o *Memorial do fim*. É claro que a configuração nova é oriunda de uma experiência anterior à escrita, que é a leitura, mas não a leitura desatenta, e sim a leitura reflexiva, aquela que medita sobre o texto lido, conforme orientou Machado ainda no século XIX.

O capítulo IV, intitulado “Um salto, dois saltos, alguns bons saltos”, guarda em seu íntimo pistas de Haroldo sobre a configuração de seus textos. Saltos de uma obra para outra, de um capítulo para outro de mesma obra, de um parágrafo para o seguinte, entre tantas combinações por ele realizadas. O capítulo é a junção de fragmentos de vários romances da segunda fase, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no entanto, a forma de organização em listas de trechos recortados não foi encontrada especificamente para esse capítulo, conforme nos informa Teixeira: “Sabe-se - em conversa com o autor - que a lista existiu, porém não foi encontrada.” (TEIXEIRA, 1998, p. 38). Porém a obra nos traz uma informação importante que orienta o trabalho nos quatro capítulos em questão: “A partir de uma leitura, o escritor fez um levantamento de trechos que vão compor várias listas. Essas listas passam a ser usadas para a escritura da primeira versão a mão” (TEIXEIRA, 1998, p. 21)

O trabalho de Haroldo para com as palavras de Machado é semelhante ao que teoriza Antoine Compagnon na obra *O Trabalho da Citação* (1996) “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar” (COMPAGNON, 1996, p.41). Quando fala sobre o romance que escreveu, Haroldo comenta as citações que faz de Machado: “Aspas são inaceitáveis num texto de romance, quando não marcarem diálogos e sim citações” (MARANHÃO, 1991, p. 183) Percebemos nisso um direcionamento da escrita haroldiana, primeiramente, por questões de ordem gráfica, em que a colocação de aspas, que demarcam a palavra do outro, causam incômodo; porém, na realidade, a colocação de aspas não é o desejável em um projeto de reescrita, pois o enigma, a trapaça e a invenção residem justamente no apagamento dos vestígios.

Entendemos então que o trabalho da citação em Haroldo Maranhão é descrito exatamente como determina Compagnon: “o autor citante é aquele que põe ordem nos

sistemas citados, que concebe seus cadastros e, retrospectivamente, se identifica com a imagem dessa ordem” (COMPAGNON, 1996, p.163). O anseio por uma nova imagem é o direcionamento que orchestra a escrita de Haroldo, assim, um trecho em prosa é recomposto em sua ordem, recebe alguns acréscimos e tem a sua organização invertida, como no trecho extraído do capítulo IV, e na sequência, como aparece em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*<sup>39</sup>. Admitimos (I) para a reescrita de Haroldo e (II) para o romance de Machado:

- (I) Minha V....a  
 Desconfiam de nós; tudo  
 está perdido; esqueça-me  
 para sempre. Não nos  
 veremos mais. Adeus;  
 esqueça-se do infeliz  
 B. (MARANHÃO, 1991, p. 25)
- (II) Desconfiam de nós; tudo está perdido; esqueça-me para sempre. Não nos veremos mais. Adeus; esqueça-se da infeliz V.. a. (ASSIS, 1994, p. 76)

Percebemos no trecho I o termo “V...a anteposto e em situação de destaque, diferentemente do trecho original que está disposto discretamente no final do parágrafo. Outra diferença é a estrutura textual que Haroldo organiza no estilo de poema, além de incluir como fecho do bilhete a inicial B, como se o trecho roubado fosse um bilhete trocado entre amantes que pretendem manter o anonimato. Percebemos no recorte o desenho de uma nova imagem, e outra dimensão de trechos que lembram Machado, mas que estão circunscritos em uma configuração textual.

A mesma atitude está presente nos capítulos selecionados. No capítulo XVII “O meu vizinho de Matacavalos” é uma referência direta ao romance *Dom Casmurro*. A ideia de vizinhança guarda uma leitura implícita, por ser uma associação rápida ao personagem Bentinho, vizinho de Capitu, ou outra possível leitura que compreende o romance de Haroldo como um vizinho do romance machadiano, pela proximidade textual e semelhança entre os dois textos. No referido capítulo vários recortes do romance machadiano são construídos em uma nova configuração, como aponta Teixeira: “Pode-se então concluir que o modelo de Haroldo é a condensação, em cada capítulo, de um livro de Machado de Assis” (MARANHÃO, 1998, p. 119) A prova do que afirma a autora está no recorte que realizamos do primeiro parágrafo do capítulo em questão:

---

<sup>39</sup> Para a análise que faremos agora recorreremos aos romances de Machado de Assis disponíveis no site domínio público: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Quincas Borba* e *Memorial de Aires*. Pela razão de estarem facilmente disponibilizados para os leitores, que quiserem confirmar os trechos extraídos para argumentação deste trabalho.

Uma noite destas, vindo da cidade, (p.1) quis o destino...(p.105) força é reconhecer (p.39) que me vexa imprimi-lo.(p.1)) Achei a criada galante, apeteçível, melhor que a ama. (p.39) passei-lhe o braço pela cintura (p.39) para apertá-la muito. (p.8) nossas cabeças juntas ou quase juntas. (p.64) Era ocasião de pegá-la, puxá-la, beijá-la (p.30). Penso que ameacei puxá-la a mim. (p.31) Era uma grande égua ibera (p.34). (MARANHÃO, 1991, p. 63)

Concordamos que de fato os capítulos escritos com recortes de Machado de Assis são a condensação do romance *Dom Casmurro*, porém também revelam uma arquitetura criadora do escritor que, aos poucos, vai sendo descortinada pelos pesquisadores de sua obra. Os recortes realizados por Haroldo não respeitam a ordenação das páginas do romance machadiano, ou seja, possuem uma lógica própria de transgressão do texto anterior. Os manuscritos aos quais Teixeira teve acesso demarcam a “montagem” dos capítulos, porém não elucidam de qual parte o fragmento é extraído, o que demonstra o desinteresse de Haroldo em desnudar toda a sua estratégia criadora. Percebemos, no trecho destacado acima, uma seleção de trechos que trazem consigo conotação de sedução e de impulso amoroso, são pequenos e discretos trechos que despertaram o interesse de Haroldo, que os grifou enquanto leitor, e os arrumou conforme um exercício árduo de incorporação, onde as partes depois de misturadas dificilmente são dissociadas. Neste processo de assimilação, os sólidos (tradição) tornam-se líquidos, depois de muita ruminação da obra de Machado de Assis.

O capítulo XXVI carrega consigo as pistas que Haroldo deixa tendenciosamente, quem sabe à espera que algum leitor ruminante reconheça no significado do título do capítulo, “Saltemos por cima de tudo”, o grande esforço de condensar em apenas um capítulo mais um romance machadiano. Agora é a vez de *Quincas Borba* (1892) ser condensado, nos termos de Teixeira (1998), em mais um capítulo enigmático estruturado em formato de discurso direto. Reproduziremos aqui o seu início: “Eram oito horas da manhã. (p.1) abriu o bilhete, (p.88) leu trêmulo estas linhas: (p.25) “Vous marchiez? J’en suis fort aise. Eh bien! mourez maintenant.” (p.84) A letra era dela, tão-só dela; (p.89) (MARANHÃO, 1991,p. 91). Os saltos se explicam por não respeitarem a ordem de ocorrência dos capítulos, mas inseridos em um lógica própria de combinação de trechos para adquirir o efeito desejado por Haroldo.

Por fim chegamos ao capítulo XXXV – “Pulo pequeno e Velhusco”, que como o próprio título demonstra remete á velhice, pois coincide com o último romance publicado por Machado em vida: *Memorial de Aires* (1908). O pulo é pequeno, pois, por exemplo, o primeiro parágrafo fica restrito a pouca oscilações de datas do diário extraídas do texto de Machado:

Hoje conto não sair de casa, que faço anos - 17 de outubro (p.71) Preciso de me lavar da companhia dos outro - 18 de maio p. 26) Já acho mais quem me aborreça do que quem me agrada - 17 de maio (p.25) Vou ocupar o tempo em reler uns papéis velhos - 17 de outubro (p. 71) Com isso e o mais enchemos a noite - 2 de março (p. 20) (MARANHÃO, 1991, p. 117)

Percebemos, pela última vez, a condensação de uma obra inteira de Machado, em um único capítulo do romance haroldiano. A seleção realizada nos capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV coincide com obras do que chamamos de segunda fase da obra machadiana, ou seja, são todas extraídas de um contexto de produção posterior à ruptura estética percebida a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A seleção haroldiana possui elementos que vão muito além das experiências de simples leitor. Ela traz consigo conhecimento crítico e teórico, o que explica o fato de não estarem presente na seleção obras da fase anterior, que era alinhada à estética romântica.

Assim, incorporar trechos de obras machadianas significa aproximar-se da posição de destaque do escritor fluminense, que é a de grande mestre da literatura brasileira, lido e traduzido mundialmente. Incorporar obras da segunda fase significa apropriar-se da ruptura que Machado implementou na literatura nacional, colocando-a em um novo status de originalidade e de centro de produção artística. Por isso o recorte haroldiano restringe-se às obras da segunda fase, por copiar o que de melhor existe no modelo e para que assim atinja um novo posicionamento no sistema literário, tornando-se também centro.

Por isso, defendemos que existe em *Memorial do fim* uma homenagem, conforme muitos estudos sobre o romance apontam, porém não é apenas uma homenagem de leitor para o escritor preferido. Ela guarda consigo o desejo de ser o próprio homenageado, ou seja, de roubar o lugar de Machado ao tomar para si as mesmas soluções textuais e depois apagá-las. Machado incorpora Sterne e Lamb para romper e inovar a literatura nacional, como elucida Marta de Senna:

A conclusão que se tira das *Memórias póstumas* nada tem da antiteodicéia de Fielding. Aproxima-se mais da interrupção irônica de Sterne. Mas o que neste autor era, sobretudo, a consciência da precariedade da arte num mundo precário, porque em processo, em Machado adquire tons mais sombrios. Depois de certa alegria cínica, depois de, em dois momentos diferentes do enredo, ter muito desejado ser pai, o Brás da última página do romance é amargamente niilista, buscando consolo. (SENNÁ, 2008, p. 28)

A escrita machadiana demarca um rompimento com a arte que vinha sendo realizada, que pela ironia e apontava para uma visão sombria sobre a humanidade. Dessa forma, a escrita de Machado apresenta este traço característico que a torna uma matriz criativa. Do

mesmo modo, Haroldo incorpora Machado depois de um denso processo de leitura ruminante, que se traduz em um dos mais intrigantes romances da bibliografia haroldiana, que por incorporar o grande mestre guarda consigo o desejo de atingir a magnitude dentro no sistema literário nacional, tornando-se também canône.

### 6.1 As cartas em *Memorial do fim*: vozes da intimidade

Indiscutivelmente a carta é um dos gêneros textuais que aparece com grande frequência na obra haroldiana. Em *Memorial do fim* (1991) as cartas guardam elementos importantes sobre os procedimentos de reescrita, pois demonstram que além do vasto conhecimento da bibliografia machadiana Haroldo Maranhão também era grande leitor e conhecedor da escrita íntima de Machado, materializada pelas cartas trocadas entre os amigos.

No romance contabilizamos a ocorrência de quatro cartas e falaremos individualmente de cada uma delas. A primeira, presente no capítulo III, sugestivamente intitulada “Uma carta”, é datada de 25 de setembro de 1908, ou seja, escrita dois dias antes da data oficial do falecimento de Machado de Assis, e é endereçada ao amigo Medeiros, tendo como remetente José Veríssimo.

O título em si demarca uma cena enigmática, pois retoma um acontecimento do primeiro capítulo da narrativa, que é o aparecimento da figura de Marcela Valongo<sup>40</sup>:

- Boa tarde, professor.

José Veríssimo de Matos sobressaltou-se com a voz otimamente modulada, que o saudava do exterior do aposento. Tratava-se de singularíssima ocorrência na casa viúva de pessoas femininas. Há quatro anos Dona Carmo fora-se; e deixara perdido no *chalet*, mais vazio e mais aumentado sem ela, o velho e derreado companheiro.

- Boa tarde, senhora...

- ... Valongo. Marcela Valongo, professor. É certo que me não conheça, porém o conheço eu, amigo muito amigo do seu e meu amigo. (MARANHÃO, 1991, p. 12)[grifo do autor]

A entrada de Marcela no aposento onde Machado repousa provoca espanto e dúvida em José Veríssimo, que ali está velando o grande amigo em um cenário pouco consolador sobre o seu estado de saúde: “Em dados momentos acredito que desfaleça. Será a ausência, agravando-lhe o fim?, doença sobre doença, o mal maior sobre o menor; e nem se saberá qual o menor e qual o maior, que um, enfim, ” (MARANHÃO, 1991, p. 19)

---

<sup>40</sup> Personagem do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881).

Porém, o destaque da referida carta não é a descrição da figura do moribundo escritor, mas sim a presença feminina de Marcela estranha a casa, ausente de mulher desde a morte de dona Carmo, esposa de Machado.

Na carta Veríssimo lança dúvidas sobre quem seria Marcela, para tal refere-se a personagem Fidélia, personagem do livro *Memorial de Aires*, que é tido por grande parte dos críticos como obra autobiográfica. Na citação a seguir percebemos que a personagem feminina Fidélia desperta ciúmes em Dona Carmo, pela possibilidade de ser um amor platônico ou até mesmo uma amante do Conselheiro Ayres/ Aguiar. Neste contexto, Fidélia aproxima-se de Marcela, a mulher misteriosa, que também desperta dúvidas e questionamentos. Na carta, Veríssimo descreve um eventual triângulo amoroso entre Fidélia, Conselheiro e Dona Carmo.

Ora, ora, bem recentemente todos soubemos da Fidélia, do novo romance do nosso máximo autor, nem dois meses faz. A bela Fidélia, a compor tênue triângulo do qual os demais lados seriam o Conselheiro em pessoa, ou na pele do Ayres ou do Aguiar, e a sagaz Dona Carmo, ora em bom repouso dos irosos ciúmes nem um pouco infundados. (MARANHÃO, 1991, p. 20)

Tal trecho revela um interessante caminho de aproximações entre personagens machadianos, que são inseridos na obra de Haroldo e transitam livremente com personalidades históricas presentes nos momentos finais da vida de Machado. No trecho J. Veríssimo fala de um tênue triângulo, que une o Conselheiro, Ayres ou Aguiar, que são personagens fictícios, Fidélia personagem machadiana que “salta” para a obra de Haroldo e Dona Carmo.

Nesta triangulação, ficção e realidade, escrita e reescrita estão intimamente imbricadas, uma vez que o último romance machadiano é tido por muitos críticos como o mais autobiográfico de seus romances, no entanto, não o entendemos dessa maneira, mas como uma forma de autorreferência em que escritor e narrador se ligam em uma simbiose de sentidos para além da narrativa, como percebemos em trecho do próprio romance *Memorial de Aires*:

8 de abril

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa de sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor.

Não, papel. Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa, e foge. A janela aberta te mostrará um pouco de telhado, entre a rua e o céu, e ali ou acolá acharás descanso. Comigo, o mais que podes achar é

esquecimento, que é muito, mas não é tudo; primeiro que ele chegue, virá a troça dos malévolos ou simplesmente vadios. (ASSIS, 1994, p. 21)

Tal citação toca em uma angústia verificada na escrita machadiana desde *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que consiste na dúvida em relação à consagração e ao reconhecimento de um trabalho com os papéis que são obras literárias. O Conselheiro Ayres descreve uma melancolia e pessimismos para com o amor não correspondido por Fidélia, mas o trecho também elucida uma evidente preocupação para com a qualidade do texto literário; tal preocupação era extremamente recorrente em Machado de Assis, o que possibilita aos críticos interpretarem o romance como uma forma de autobiografia do escritor.

Por isso Veríssimo, em carta, atenta para a curiosa triangulação de pessoas/personagens ficcionais de outras obras e personalidades históricas, como Dona Carmo e Machado de Assis. Porém, não custa lembrar que a carta de Veríssimo está presente em um romance de autoria de Haroldo Maranhão, feroz leitor e, por que não dizer, crítico de Machado, que atentamente verificou que a figura geométrica possui valor não no sentido matemático, mas sim no sentido crítico, satisfazendo a uma condição inerente à escrita machadiana, fator já anteriormente descrito por João César de Castro Rocha: “Estamos diante de um esboço ingênuo. Contudo, desde o principio o triângulo foi a figura geométrica propriamente machadiana: traço que foi explorado em diversos textos, resultando no romance-esfinge *Dom Casmurro*” (ROCHA, 2013, p. 21)

De fato, no romance *Dom Casmurro* é evidente a triangulação entre os protagonistas, que desenham um triângulo amoroso; no entanto, João Cezar faz tal alusão para apontar os vértices que constituem os temas norteadores da escrita machadiana, tais como a insanidade, a lucidez e o ciúme. Porém, através de “uma carta” de autoria de José Veríssimo outra triangulação surge. Trata-se de um desenho triangular entre ficção e realidade, o escritor que é leitor de sua obra e o leitor que reescreve o autor preferido.

Por isso a figura feminina que adentra o recinto é um tanto perturbadora, pela forma como se apresenta e pela atitude que tem de passar pela porta da moradia. O ato de passar pela porta é compreendido como metáfora, que foi devidamente discutida nos trabalhos de Alves (2006) e (2014) e de Sales (2014) e (2017). Tal metáfora de atravessar a porta significa a entrada e o contato entre a narrativa machadiana e o memorial haroldiano, como assevera Alves:

[...] o texto contém janelas e portas que se abrem a muitos elementos e encaminham um conteúdo que se desenha de forma interrupta. 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, 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 (ALVES, 2006, p. 149)

Concordamos com a metáfora da porta materializada pela entrada de Marcela Valongo no cenário da morte de Machado, porém o capítulo II intitulado “O bom uso e o mau uso das portas” carrega consigo um sentido suplementar, pois se a porta é o lugar que demarca a entrada e a saída de uma narrativa para a outra, o mau uso significa que nem todos que se atrevem conseguem fazer um bom uso dela, o que configura uma espécie de crítica a algumas narrativas que vislumbram realizar reencontros e reescritas de outras obras. Realmente ocorre um jogo de entradas e saídas bastante descrito pela crítica sobre o romance em questão, mas outras pistas também são possíveis neste jogo de substituições e emergem da própria malha textual.

Após a entrada de Marcela nos aposentos do moribundo escritor, Veríssimo ressalta o nome da mulher que, de forma enigmática, ocupa aquele espaço: “MARCELA VALONGO”. Aquele nome quase lhe provoca um engasgo: “Quase me engasgo eu, bom amigo. Enfim melhor engasgar-me com uma adorada pílula do que com o ventre grávido do Oliveira Lima. Pílula sempre se consegue expelir, já o Oliveira Lima obstrui a deglutição.” (MARANHÃO, 1991, p. 21). A digressão ao que vem sendo exposto por José Veríssimo, que é o aparecimento da jovem Marcela, remete a uma personalidade muito polêmica e influente no início do século XX; trata-se do historiador, escritor, diplomático e imortal da Academia Brasileira de Letras, Manuel Oliveira Lima, que muito polemizou sobre a constituição do regime republicano brasileiro e foi um fiel defensor do regime monárquico.

Retratado quase sempre com uma grande barriga, foi um recurso utilizado por José Veríssimo para explicar ao amigo Medeiros, mesmo que ironicamente, a sensação de engasgo que sentiu ao ver uma figura feminina a rondar a casa de Machado de Assis. Melhor engasgar-se com a pílula de um susto inesperado, do que deparar-se com a personalidade intragável do companheiro de Academia Manuel Oliveira Lima.

Porém, dúvidas surgem a respeito de uma possível desavença entre Veríssimo e Oliveira Lima, pois no ano de 2015 foram doadas cento e cinquenta cartas dos dois imortais à Academia Brasileira de Letras, o que no mínimo sinaliza uma reciprocidade e cordialidade de cavalheiros. O comentário pode ter uma razão implícita e que dialoga com o posicionamento de Haroldo Maranhão em revisar a história a partir do texto dos consagrados historiadores.

Tal passagem demarca um espaço de crítica velada do escritor paraense a um dos notáveis membros da Academia Brasileira de Letras, que por ser fiel aos seus ideais constituiu-se como um sujeito difícil de tolerar, tanto pela personalidade quanto pelas obras que escreveu.

Mas o que sobressai na correspondência é o espanto de José Veríssimo com a figura feminina que se instala no chalé anos após a morte de Dona Carolina, esposa do mestre e amigo de longas datas. A metáfora da porta de fato refere-se à entrada da misteriosa figura fictícia no cenário da morte de Machado, porém não consiste apenas em um jogo de substituições textuais ou de letras e nomes, muito menos o jogo entre personagens fictícias ou personalidades narrativas, mas sim um processo de assimilação textual que está previsto desde a epígrafe de abertura do romance *Memorial do fim*: “Cuidei ouvir agora a flauta do deus Pan. Flauta! É um violão”. De autoria de Machado de Assis, a epígrafe inspira a maneira como Haroldo concebe o romance, pois a semelhança de sons confunde a percepção sonora, o que torna impossível diferenciar os acordes da flauta e a do violão. Neste contexto, a aproximação com o texto de Machado apaga toda a organização já concebida e permite uma nova ordem e lógica textual, que assimilou e trouxe consigo as marcas textuais anteriores, como uma tatuagem. Tal leitura fica evidente quando, ainda na carta, Veríssimo elucida que: “O mestre amado tece invisíveis fios, e os entrelaça, e faz panos delicados” (MARANHÃO, 1991, p. 21).

Encontramos neste momento a associação da escrita literária à imagem de um tecido constituído de fios invisíveis que tem como produto final uma evidente delicadeza estética. Podemos inferir que os fios invisíveis são as artimanhas textuais e envolvem incontáveis inferências e estratégias de elaboração textual, enquanto que os panos delicados consistem no texto final, uma verdadeira obra-prima. Tal pensamento encontrado na carta de Veríssimo dialoga abertamente com a noção de tecido textual que foi proposta por Roland Barthes: “se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p.62) Por isso, falar que “o mestre tece invisíveis fios” significa dizer que a escrita de Machado também é constituída de memórias e experiências de leituras que se apresentam de forma silenciosa, escondidas e assimiladas pelas teias do discurso. A concepção de texto como tecido constituído por citações anônimas, e que dificilmente serão encontradas, partem de uma experiência de leitura e constituem um repertório textual presente na memória e na cultura. Tal fato demonstra o diálogo entre a escrita haroldiana e a concepção do texto literário como tecido.

Em outra passagem da carta nova triangulação é formada, agora em relação aos nomes das figuras femininas:

FidÉLIA lia o mar a MARcela

Fidélia contém Marcela em suas letras e sílabas, falso anagrama de propósito apenas sugerido, a partir de um perfeitíssimo anagrama – Carmo – que não é senão um *marco*, e não *amor* (do) C. (Ayres). Sibilamente, o querido C. soltou-se num mar, buscando em poucas braçadas a quem? A *ela*! Nem é vero o *calembour*, é veríssimo. (MARANHÃO, 1991, p. 21) [grifo do autor]

A passagem nos faz perceber que existe uma interligação entre os nomes das figuras femininas de Machado – Marcela/ Fidélia. O anagrama é falso, porém feito de propósito apenas para confundir o leitor, pois algumas letras são comuns nos dois nomes, como as letras “a,” “e” e “l”, mas o engano ao leitor também reside no fato de que durante a narrativa a aparição de ambas as personagens confunde-se, pois às vezes não se sabe se o narrador está a falar de Marcela ou de Fidélia. Por outro lado, a letra “c” marca a conexão entre Dona Carmo, que é um marco por ser uma personagem fictícia, e o Conselheiro Ayres, porém a letra “c”, que demarca união de ambos, solta-se e sugerindo separação outra direção materializado pela palavra *ela*, que remeta a outra figura feminina, que por não ser Dona Carmo, que soltou-se, poderia ser Fidélia ou Marcela.

Tal passagem já foi bastante discutida em estudos doutorais, como a tese de Alves (2006) *Fios da memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão* e a de Sales (2014) *Sob o Signo da Escritura: Ficção-crítica, biografia e história em Haroldo Maranhão*. Tais análises percebem a escrita de Haroldo inserida em um jogo de substituições de letras, nomes e variações entre ficção e realidade, como afirma Alves (2006): “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 [...] com cada elemento jogando com sua significação, apresentando uma narrativa que se desdobra sobre si mesma” (ALVES, 2006, p. 113). Sales (2014) também interpreta a substituição de nomes de personagens e pessoas reais como um verdadeiro jogo, pois: “são peças fundamentais do “jogo de xadrez”, já que, na troca de nomes e de papéis, a movimentação que cada personagem executa é estratégica dentro dos princípios que regem o tabuleiro.” (SALES, 2014, p. 173). De fato, ocorre um entrelaçamento entre personagens reais e várias personagens de ficção da obra machadiana, porém a trama textual construída por Haroldo vai muito além do simples jogo de ligações ou mudança de uma ou outra letra.

Quando em FidÉLIA lia o mar a MARcela o narrador informa que ocorre um falso anagrama, percebemos uma informação importante: a de que o nome Marcela está contido silenciosamente em algumas letras do nome Carmo. A mistura de letras entre os nomes demarca os encontros entre a narrativa machadiana e o romance haroldiano. A vida e a obra

do gênio do Cosme Velho apontam para além do simples jogo narrativo que mescla ficção e realidade.

Não discordamos que de fato há um jogo de letras e de semelhanças e diferenças entre os nomes, porém o efeito pretendido, e principalmente o que ele provoca, é para além do entendimento de substituições entre as duas narrativas. O falso anagrama e as palavras que estão escondidas dentro de outras são traços de semelhança, porém uma semelhança não muito evidente e sempre transformada. Por tal razão, o entendimento do jogo já anteriormente referido nos fala de uma memória entre textos, e por isso são traços que minimamente os une. Esses traços podem ser aproximados à ideia das tatuagens dos índios antropófagos, verdadeiros traços simbólicos, que guardam no significado da cicatriz a memória do guerreiro que foi abatido e a aquisição de suas qualidades. Por isso Marcela pode ser Fidélia, bem como pode ser Carmo, pois é uma maneira inusitada de deglutir a genialidade de Machado, incorporando-o, e também de aproximar-se a um texto consagrado e, por essa razão, intensamente consumido no mercado editorial.

O capítulo XVIII intitulado “Pó do Pó” do romance de Haroldo Maranhão é constituído de duas cartas: a primeira é remetida por Joaquim Nabuco e endereçada ao amigo Graça Aranha, enviada de Washington em 12 de setembro de 1908. Consiste em um lamento por parte de Joaquim Nabuco, nesta época primeiro embaixador do Brasil em Washington, ao saber o grave estado de saúde do grande amigo, companheiro de Academia Brasileira de Letras.

Sobre tal carta alguns traços interessantes leituras de Haroldo sobre os documentos históricos. Primeiramente, consultando as *Obras Completas de Joaquim Nabuco*, Tomo XIV intitulado *Cartas a Amigos* (1949), verificamos que as cartas trocadas entre Nabuco e Graça Aranha em 1908 são datadas em 28 de setembro de 1908, coincidentemente um dia antes da morte de Machado de Assis, ocorrida em 29 de setembro do referido ano. Além de tal data temos correspondências de 29 de outubro, 12 de novembro e 1 de dezembro de 1908. Pelo menos em tal obra, que reúne as obras completas do escritor maranhense, não ocorreu menção da carta atribuída a Nabuco na data de 29 de setembro de 1908 inserida em *O Memorial do fim*, o que nos direciona ao raciocínio já anteriormente mencionado de que seja constituída a partir da experiência leitora de Haroldo Maranhão.

Ela tem como tema único referências ao mestre e amigo Machado, o que não era comum nas cartas enviadas por Nabuco, que faziam referência ao amigo escritor, mas que também falavam de assuntos gerais e corriqueiros comuns aos dois amigos, como podemos verificar na carta de 28 de setembro de 1908:

A Graça Aranha

Hamilton, Mass., setembro 28, 1908.

Meu querido amigo,

Sua carta abrindo-me a perspectiva de uma visita sua deu-me o maior consôlo possível, mas o esforço seria grande demais para o sr. e eu pelo sr. não o quisera.

[...]

A possibilidade de sua entrada para a câmara conforta-me e rejuvenesce-me. Parece-me que sou eu que estou a entrar para a vida parlamentar outra vez. A sua eleição de deputado quase que obriga a minha de senador.

[...]

O estado de Machado causa-me verdadeira consternação. Como passaremos sem êle? Cada ano reduz-se o ciclo das afeições e das admirações dos que entram na velhice.

(NABUCO, 1949, p. 313-314)

Verifica-se que o estado de saúde de Machado de Assis é motivo de preocupação e tristeza entre os amigos, porém não é apenas desse tema que tratam nas correspondências trocadas, diferentemente da carta de 12 de setembro inserida no romance de Haroldo, cujo tema central é o estado de saúde do escritor fluminense:

Washington, 12 de setembro de 1908

Meu querido Graça Aranha.

Acabo de receber a boa carta que julgou certo me escrever, cheia de coração magoado, trazendo-me o desgosto pelos padecimentos por que passa o nosso Machado, e passamos todos nós, enfim.

[...]

Do nosso amigo, a última carta que recebi, mês passado, anunciava-me a vinda do *Memorial de Ayres*. Incomodou-me enormemente a insistência como que se ateuve no acentuar que seria livro derradeiro. Declarava-se fraco e enfermo, e que ia adiantado em anos, por entrar na casa dos setenta!

Não será a idade, nem tão avançada, a causa do tanto desânimo que o abate, senão a falta sem remissão que lhe faz a senhora D. Carolina.

(MARANHÃO, 1991, p. 65) [grifo do autor].

A carta presente no romance de Haroldo demonstra o conhecimento do escritor paraense para além da produção literária de Machado, pois também é um grande conhecedor dos arquivos pessoais, que inclui as correspondências do mestre por ele homenageado. A carta de Nabuco endereçada a Graça Aranha cita outra do mês anterior, ou seja, agosto de 1908. Consultando a obra *Machado de Assis e Joaquim Nabuco: commentarios e notas à correspondencia entre estes dous escriptores* (1923) organizada e comentada por Graça Aranha, encontramos o diálogo da carta presente em o *Memorial do fim* e o desabafo de Machado ao amigo Nabuco em 1 de agosto de 1908:

Rio de Janeiro, 1 de Agosto 1908.

Meu querido Nabuco;

Lá vae o meu "Memorial de Ayres". Você me dirá o que lhe parece. Insisto em dizer que é o ultimo livro; além de fraco e enfermo, vou adeantado em annos, entrei na casa dos setenta, meu querido amigo. Ha dous mezes estou repousando dos trabalhos da Secretaria, com licença do Ministro, e não sei quando voltarei a elles. Junte a isto a solidão em que vivo. Depois que minha mulher falleceu soube por algumas amigas della de uma confidencia que ella lhes fazia; dizia-lhes que preferia ver-me morrer primeiro por saber a falta que me faria. (ARANHA, 1929, p. 190-191)

A seguinte passagem contribui ainda para o entendimento que a carta trocada entre Nabuco e Graça Aranha é um reflexo da experiência leitora de Haroldo: “Na carta do mesmo dia de agosto que escrevi ao nosso eminente amigo, e que cruzou com a dele, de igual data, anunciei-lhe viagem minha a Boston” (MARANHÃO, 1991, p. 65). E de fato o volume de cartas organizado em 1929 por Graça Aranha atesta a coincidência de datas entre as cartas trocadas entre os amigos, bem como a notícia de Nabuco sobre sua viagem a Boston:

Hamilton, Mass., 1 Agosto 1908.  
 Meu querido Machado,  
 Sua carta deu-me immenso prazer por ter lido pouco antes que V. andara doente. O estylo é o melhor certificado de força vital. Essas curtas doenças são a poeira da estrada triumphal dos 70, para os quaes V. caminha, como o Quintino, com a frescura de 1864, quando primeiro os conheci. Que dois destinos!  
 [...]  
 Adeus, meu caro Machado. Não deixarei este logar, tão perto de Boston, sem ir desta vez fazer por V. e por mim uma visita à casa de Longfellow e lá escrever o seu nome com o meu.  
 Muitas e muitas saudades.  
 Do seu Aff.º Am.º e Adr.  
 JOAQUIM NABUCO  
 (ARANHA, 1929, p. 190)

A primeira carta inserida no capítulo XVIII de *O Memorial do fim* abriga em seu título “pó do pó” a inferência ao arquivo antigo, encoberto pelo pó e pelo esquecimento, mas também se desdobra em outro sentido, pois a carta, no romance de Haroldo, engana o leitor que pensa estar lendo uma carta antiga de Nabuco a Graça Aranha, mas que na realidade é um apagamento, porém com os rastros que aqui foram demonstrados, que apontam para uma espécie de paráfrase realizada por Haroldo e que na realidade são lembranças textuais das correspondências antigas trocadas pelos amigos pessoais e companheiros de Academia Brasileira de Letras.

Tal análise só foi possível a partir de uma organização triangular de textos e escritores, que passa pelas correspondências de Machado de Assis com Joaquim Nabuco organizado por Graça Aranha, a leitura das cartas íntimas de Machado realizada por Haroldo e a

materialização de uma nova escrita na carta de Nabuco a Graça Aranha que aponta e nos direciona para um posicionamento de Haroldo como leitor de arquivos da tradição.

Ainda no mesmo capítulo, há outra carta enviada por Mário de Alencar a Medeiros (José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque), membros da Academia Brasileira de Letras. A carta foi enviada do Bairro da Tijuca em 26-09-1908, três dias antes da morte de Machado de Assis. Na referida carta percebemos outra triangulação formada entre os interlocutores Mário, Medeiros e José Veríssimo, de forma que tal carta mantém relação direta com a primeira, de autoria de Veríssimo, que informa sem grande espanto a presença da figura feminina no chalé do Cosme Velho. Na referida carta o assunto é o pesar sobre a morte iminente de Machado de Assis, mas também há um desabafo sobre a afirmação de Veríssimo de haver outra mulher fazendo companhia ao escritor fluminense em seus momentos finais.

Assim, primeiramente falaremos da inquietação que a notícia propagada por Veríssimo causa a Mário de Alencar, quando este se corresponde com o amigo Medeiros:

Tijuca, 26-09-1906

Meu caro Medeiros.

No primeiro instante, cheguei às raias da ira, mas pude domá-la à força do pudor, da contenção e da dignidade, cujo exemplo melhor temos mesmo ao alcance da mão. O Veríssimo é amigo nosso muito delicado, e um testemunho de veneração ao mestre de todos nós.

Posso agora discernir que ele cede a ímpetos estouvados às vezes, o que trará da infância e adolescência na roça. Diz-se um roceiro, e o é, do Amazonas semibárbaro, onde a marca racial se traduz nas impetuosidades dos elementos, nas águas possuídas de cólera, que rompem florestas e terras bem fincadas, levando-as no arrasto da força primitiva.[...] Subsistem de outra face, nele laivos de extremada curiosidade, para não falar-se de bisbilhotice, e de leves toques de picardia acerca de autores e livros, tudo obra da herança roceira.

(MARANHÃO, 1991, p. 66-67)

O trecho demonstra a raiva sentida por Mário de Alencar ao saber que partiu de Veríssimo a ideia de que havia uma mulher na moradia de Machado de Assis. Mário reconhece o devotamento do escritor paraense para com o mestre Machado, porém seu discurso é bastante preconceituoso, pois atribui à origem interiorana<sup>41</sup> de José Veríssimo a causa para seus devaneios e invenções sobre o aparecimento da jovem Marcela.

Na referida passagem ocorre uma nítida associação entre raça, personalidade e natureza em relação à forma como Veríssimo é retratado. Compreendemos de certo modo que tal leitura mantém íntima relação com a visão e o imaginário que se tinha nesta época sobre o “Amazonas semibárbaro”, graças à maneira que aquela região era compreendida pelo resto do

---

<sup>41</sup> Veríssimo nasceu em 08 de abril de 1857 em Óbidos, interior do Pará.

país, e de certo modo influenciada pelas ideias de Euclides da Cunha sobre a região amazônica expressas na obra *À Margem da História* (1999), que define o rio como um agente destruidor, avassalador e que guarda direta relação com os ímpetos e personalidade dos nativos daquela região. Tal violência das águas do rio funciona como leitura sobre a região e seus habitantes e predominava no imaginário.

Por isso muitas ações pessoais eram atribuídas à influência direta do rio sobre a personalidade do homem nativo, o que demarca uma aproximação com a ideia de homem da “roça”, como se refere Mário de Alencar ao comentar sobre José Veríssimo. Por isso, segundo Mário de Alencar, a informação de que Veríssimo avista Marcela não passa de um devaneio típico de homens de sua origem que “são gentes indomadas que copiam a natureza indomada” (MARANHÃO, 1991, p. 66-67) Tal ocorrência desponta como uma leitura implícita na carta sobre o imaginário do homem da Amazônia, no contexto em que está inserido José Veríssimo – homem das letras e imortal da Academia Brasileira – e o próprio Haroldo Maranhão, portanto, tal carta também consiste em uma reflexão, mesmo que literária, sobre como eram vistos o artista e o intelectual da região.

Natural de Óbidos, Veríssimo compartilhava com Haroldo Maranhão a origem paraense. Mário de Alencar comenta esse fato pejorativamente, rotulando Veríssimo de bisbilhoteiro e brincalhão, e que a informação de que havia mulher no chalé do Cosme Velho não passa de uma grande galhofa no momento mais inoportuno pelo simples gosto de “produzir irrisões, neste caso na hora mais equivocada e inconveniente” (MARANHÃO, 1991, p. 67)

O trecho nos fala de uma postura inusitada dos escritores amazônicos de serem “bisbilhoteiros” e de terem leves toques de picardia para com autores e livros, o que pode ser interpretado não como uma postura de desrespeito de Veríssimo para com o fim de Machado, mas sim como referência a uma prática crítica de leitura da tradição, seja pela ironia, pela picardia ou outras estratégias de criação literária que reinventam e reescrevem o cânone literário a partir da recriação da vida e obra dos autores consagrados. É o que nos fala Silviano Santiago no trabalho que desenvolve na constituição de seu romance *Machado* (2016):

O mistério da escrita artística se revela tanto na escolha da pessoa a ser imitada quanto na decisão de representá-la como já sendo parte integrante do corpo do escritor. Revela-se tanto no protagonista eleito quanto nas artimanhas da arte teatral que se infiltra pela constituição física do próprio escriba. Ao representar o sujeito que escreve, a escrita literária sempre está a representá-lo e também a outro distinto dele. (SANTIAGO, 2016, p. 155)

Mário de Alencar escreve ao caro amigo Medeiros para “espancar e bem o pó da dúvida, que pudesse restar no seu espírito, um pó do pó que fosse” (MARANHÃO, 1991, p. 67). O trecho é uma alusão direta ao título do capítulo “pó do pó”, que na segunda carta fala de afastar qualquer ideia da existência de outra mulher no chalé nº18 do Cosme Velho. E para assegurar o que estava a afirmar informa que consultou as criadas Jovita e Carolina, e que ambas negaram a informação de alguém estranho no recinto. E, para finalizar, afirma que tudo o que Veríssimo falou em carta “foram fabulações de quem se propôs arrastar personagens de romance para a vida real” (MARANHÃO, 1991, p. 67).

Observa-se que no caso da segunda carta presente no enredo de *Memorial do fim* do referido capítulo Mário de Alencar é o portador da verdade, aquele que retira o pó do pó de qualquer dúvida, ou seja, Mário é um interlocutor íntimo, o que fica muito evidente principalmente após a publicação da Correspondência de Machado de Assis: Tomo V, 1870-1889 pela Academia Brasileira de Letras no ano de 2015. Tal intimidade e algumas coincidências despertam o olhar crítico e motivam Silviano Santiago a escrever o seu já premiado romance *Machado* (2015):

Esse é o desastre existencial que, na carta de 26 de fevereiro de 1906, Mário de Alencar confessa ao mestre querido, principal responsável pela sua eleição à vaga na academia de Letras em fins de outubro de 1905. São os dois M. de A., em virtude de doença crônica comum, clientes do dr. Miguel Couto. O triângulo controlado pela inicial M. começa a se desvendar. (SANTIAGO, 2016, p. 60)

Novamente a configuração triangular, sempre perseguida por Machado, se faz presente para ilustrar uma terrível verdade: a epilepsia aproxima os dois amigos escritores, e ainda insere na cena o médico Miguel Couto, responsável pela saúde de ambos. A escolha de Mário de Alencar como portador da verdade demonstra, portanto, o conhecimento de Haroldo Maranhão sobre o apreço e confiança que o grande mestre depositava no jovem amigo. Tal fato nos faz inferir mais uma vez a ocorrência de um Haroldo leitor que lê somente obras de ficção, mas que se interessa por qualquer conteúdo específico sobre o escritor homenageado, em especial as cartas que falam mais do que se pode supor. Por tal razão, anos antes da publicação do romance *Machado*, de Silviano Santiago, o escritor paraense devorador de textos reconhece em Mário de Alencar o mais próximo e querido amigo de Machado de Assis, pelas razões de afinidade literária e tragicamente pela doença que os aproxima, como percebemos em carta de Carta de Mário de Alencar em 08/02/1907 a Machado de Assis: “não houve dia em que não pensasse no Sr. com saudade e afetuoso cuidado pela sua saúde. Como

tem passado? Dê-me logo que possa notícias suas com todas as minúcias, pois sabe que me interessam e não me cansam nunca” (NERY, 1932, p. 175-176)

Mário de Alencar, um dos vértices da triangulação dos últimos anos de vida de Machado, é novamente o remetente da terceira carta do romance de Maranhão – capítulo XLVIII – intitulado de “Pinga-se o ponto final”, que é endereçada ao amigo Medeiros, datada de 29 de setembro de 1908, dia real da morte de Machado de Assis.

Neste capítulo a carta remetida por Mário de Alencar informa que enfim se desenlaçam as mil confusões da carta escrita por José Veríssimo, a primeira do romance. A carta possui relevância para Mário de Alencar, porém nenhum assunto é mais sério que a morte próxima do mestre e amigo: “Sei. É um fato pequeno em face do fato maior que nos esmigalha, ao vermos o amigo e mestre finir os dias como finda” (MARANHÃO, 1991, p. 167)

Em seguida Mário de Alencar elucida conclusões sobre o grande mistério que ronda o romance: a presença feminina no chalé desde 1904, após o falecimento de D. Carolina: “A Marcela Valongo, do Veríssimo, jamais houve. Só ele explicará as fantasias em que andou a incorrer e nos fez incorrer” (MARANHÃO, 1991, p. 167). E para finalizar o assunto polêmico, que colocou a condição de viúvo solitário sob suspeita, Mário de Alencar é categórico: “Pingue-se um ponto final” (MARANHÃO, 1991, p. 167), atestando que definitivamente a figura de Marcela não existiu além dos limites da prosa de ficção.

Uma informação importante é a explicação de Mário de Alencar para uma real figura feminina que se apresenta na trama e relaciona-se diretamente com as criadas e é descrita como “jovem leitora” e “criatura de grandes bondades”. Tal figura aparece em destaque em vários momentos, mas principalmente no capítulo XLVI, “Jovita! Maria! De Araújo!”, que surge como boa amiga, leitora de Machado e que confia à criada um enigmático manuscrito, que será devidamente analisado na sessão posterior deste trabalho.

Uma questão que chama atenção no contexto das cartas é o fato de José Veríssimo ser o remetente da primeira correspondência. Qual seria a razão do imortal da Academia Brasileira de Letras ser o primeiro a perceber a presença de uma personagem ficcional, que decide invadir o cenário de morte do escritor fluminense? O que motivou a sua eleição como nó narrativo, que nos faz transitar por entre a ficção e a realidade? Para tantas indagações uma leitura é possível e relaciona-se com a crença de que Haroldo Maranhão possuía um projeto literário, e que nele estaria presente o trabalho com os temas locais, bem como a frequente alusão às personalidades históricas. Pela existência de um projeto literário de valorização da intelectualidade e da cultura paraense José Veríssimo surge como figura de destaque na cena

enigmática da passagem de Marcela Valongo pela porta, que é um portal entre os textos machadianos e o romance de Haroldo.

Por fim, Mário de Alencar conclui que a confusão reside em chamar equivocadamente de Marcela aquela com que todos convive, chamada de Leonora, personagem que nasce e vive em *Memorial do fim*, e não está presente na obra machadiana, mas que tem papel decisivo para desatar os nós narrativos e é descrita como pessoa de “sentimentos peregrinos, em cuja cabeça jamais terá passado a idéia de ocupar o lugar da querida e sempre lembrada D. Carolina” (MARANHÃO, 1992, p. 168). Assim, podemos afirmar que Leonora é um personagem distinto, pois não está no rol de personagens femininas de Machado, bem como não figura como personalidade histórica que esteve presente de fato no cenário de morte em 1908. Ela aparece quase como uma criada que está ali para servir e facilitar o serviço das outras duas empregadas, também é a personagem chave responsável a entregar a Jovita um misterioso diário.

Para finalizar o assunto sobre Marcela Valongo a rondar o chalé, Mário de Alencar a apelida de “aborrecida lenda” com o intuito de afastar para longe qualquer ocorrência da personagem de ficção coexistindo entre os amigos íntimos do grande escritor. E pede ao amigo Medeiros, destinatário da carta, a gentileza de levar tal conclusão ao amigo Veríssimo, e que assim fosse colocado um ponto final no boato.

A derradeira carta que figura no capítulo LIII do *Memorial do fim* é endereçada a Leonora e curiosamente o remetente se apresenta de forma velada como discutiremos a partir de agora. É datada em 28/09/1908, véspera do dia da morte de Machado de Assis.

Nas artimanhas do texto haroldiano, Ayres, Aguiar e Machado confundem-se e ao leitor causam dificuldades na tarefa de discernir quem de fato está narrando os fatos. O romance de Haroldo Maranhão é uma narrativa ficcional, que remonta a uma tradição literária presente nos romances machadianos. O protagonista do romance é Machado de Assis em suas horas de agonia, de quase morte, então independente das inúmeras metamorfoses sofridas pelo protagonista do romance podemos inferir que é de Machado a carta endereçada a Leonora.

Mas afinal de contas quem é Leonora? “Leonora eu tirei da caixa mágica” (MARANHÃO, 1991, p. 131). Leonora é aquela que surge na narrativa sem muitas informações de sua origem, além disso, é juntamente com as criadas a responsável pelo bom funcionamento do lar e do bem estar do escritor moribundo. Leonora participa humildemente de toda a cena da morte do Conselheiro/Machado e possui papel fundamental no interior da trama. É a ela que o consagrado escritor dedica seus últimos pensamentos, que não são

escritos formalmente, mas delírios de imaginação ocasionados pela dor. É para ela a mensagem derradeira do grande escritor prestes a morrer:

Imaginei um modo ameno de mandar-lhe algumas linhas, as derradeiras, porque outras não haverá. O tempo foge-me. Pena, tinta, papel, tenho-os a dois passos desta cama onde termino. Pena! Tinta! Papel! Já não posso me mexer. Mexer-me constitui-se no resumo das mil dores que suporto. Não verei mais o sol quando daqui a pouco amanhecer. Amanhã, serei um nome no obituário, e carnes magras e poucas a decomporem-se abaixo do chão. (MARANHÃO, 1991, p. 179)

Leonora é agraciada com o fio de consciência que ainda teimava em existir no pensamento do grande escritor, ambos perderam a noção dos tempos, das letras alegres, das despedidas felizes, que hoje são substituídos pela dor da morte. Para Machado? Conselheiro Ayres? Aguiar o júbilo não estava consigo, mas sim no talento em causar felicidades quando despachava letras. Leonora pode ser entendida, portanto, como uma referência aos leitores de Machado e por que não dizer uma espécie de alter ego de Haroldo Maranhão, leitor voraz da narrativa machadiana, que com seu talento reconstituiu literariamente o cenário, os personagens e o tempo remoto da morte de Machado. A Leonora são consagrados os pensamentos derradeiros, como se fosse a guardiã das verdades implícitas no momento da morte: “estas dores eu as consagro a ela, a ela, todas as minha dores, todas eu te consagro, Leonora. (MARANHÃO, 1991, p. 179).

Leonora é, portanto, uma personagem ambígua, bem ao gosto machadiano, pois é instrumento da dúvida e produz novamente uma configuração triangular na narrativa, sendo ela um dos vértices do desenho geométrico em que de um lado está a imagem de Machado de Assis, personagem histórico, porém ficcionalizado, e Haroldo Maranhão, leitor e reescritor da obra de Machado, que possui intenções nada ingênuas em seu trabalho de apropriação.

Por fim temos o parágrafo final da presente carta e do romance. Trata-se de um parágrafo afastado visualmente da carta de despedida. É um relato conclusivo sobre a morte do grande escritor:

Eram 3 horas e quarenta e cinco minutos de 29 de setembro quando o Conselheiro Ayres<sup>42</sup> enfim cessou de respirar. Os olhos exorbitaram-se, e assim estagnaram. Olhava com perplexidade para um lugar que especialmente lhe chamava a atenção, de onde não se afastava. [...] A morte é densa; é um repelão; é fundamentalmente solene. Praia do Flamengo, novembro de 1990. (MARANHÃO, 1991, p. 180-181)

---

<sup>42</sup> Conselheiro Ayres, Aguiar e Machado, peças do jogo textual de Haroldo que confunde o leitor por adquirirem diferentes denominações, mas que no geral referem-se à figura do escritor fluminense.

Tal desfecho tem muita proximidade com os registros oficiais sobre a morte de Machado:

Na madrugada de 29 de setembro de 1908 consummou-se a morte de Machado de Assis. A sua espiritualidade irradiou-se ainda mais na moléstia atroz dos seus últimos dias. O filósofo da ficção sublimou-se na realidade do sofrimento. Só a Dor é positiva, recordava a máxima do pessimista e sorria aos amigos, que lhe formavam a família espiritual naquela agonia. Morreu fixando os olhos nos presentes e a lembrança nos ausentes. Os seus discípulos trouxeram-lhe o corpo do Cosme Velho para a Academia em uma resumida e triste procissão, à noite escura, pelas ruas da cidade indiferente. Na outra tarde o seu enterro foi uma apoteose. Pela primeira vez um simples homem de letras foi enterrado neste país como um herói. (ARANHA, 1923, p. 91)

Cartas são textos de natureza íntima, por essa razão não abrimos nossos sentimentos e emoções para qualquer interlocutor. Por tal razão, e especialmente em *Memorial do fim*, as cartas remontam a um interessante jogo de leitura/ escrita/ reescrita, pois Haroldo absorve inúmeros textos íntimos de Machado e os insere em uma nova organização textual, em que os personagens históricos se misturam em uma narrativa mórbida e reflexiva sobre a vida, a morte e o legado literário machadiano.

## 6.2 Nada é por acaso, tudo estava escrito...

Nenhuma frase, parágrafo ou capítulo da obra *Memorial do fim* está desatrelado de uma intenção estética e narrativa de Haroldo Maranhão. Tal fato demonstra o seu imenso conhecimento dos pormenores da vida do escritor fluminense, os quais vão além da escrita literária, pois Haroldo devorou, além das obras, notícias, cartas (como visto na sessão anterior) e toda matéria escrita que tivesse Machado como protagonista.

O romance transita por acontecimentos e figuras históricas que presenciaram a morte de Machado, bem como o cotidiano da saúde já enfraquecida, mas também é permeado de várias referências sobre a reescrita, a homenagem literária e a crítica aos escritores medíocres. Tais ocorrências percebidas nos capítulos do romance serão devidamente abordadas em seus pormenores.

Enfatizamos que nesta sessão faremos alusão a passagens da narrativa que sinalizam para a postura antropofágica de Haroldo Maranhão, mas que também demonstram reflexões do autor sobre a escrita literária. Evidentemente o caminho será o de detectar apropriações do texto machadiano, porém, também serão consideradas outras inferências textuais, como o

fluxo de personagens que saltam de uma narrativa para a outra. Para tanto, trabalharemos a partir de eixos temáticos, como uma estratégia de organização textual.

Primeiramente reunimos em um mesmo eixo temático quatro capítulos que têm como núcleo a visita do ministro Barão do Rio Branco na véspera da morte de Machado. Os capítulos são “Um certo Calvo” capítulo V, “O Barão! O Barão!” capítulo VI, “Ao dever!” capítulo VIII e “Capítulo da toalha” capítulo IX. Os dois primeiros capítulos já citados são interrompidos por um capítulo de título enigmático: “Intrometediço; posto de banda pelo autor”; e na sequência seguem os dois últimos capítulos que possuem como temática a visita do Barão do Rio Branco. O capítulo “Um certo Calvo” discorre sobre a figura do Barão do Rio Branco, companheiro de Academia Brasileira de Letras, o qual, por ser um homem público, era demasiadamente retratado em charges da época que enfatizavam a sua calvície. Tal atributo físico demarcou a representação visual desta personalidade histórica. Haroldo Maranhão, conhecedor de todas as figuras históricas envolvidas nos momentos finais de Machado, não deixaria de enfatizar o referido traço, por isso, em diálogo com a crítica visual da época, faz referência ao atributo mais conhecido do ministro de Estado, quando este vai visitar o escritor em seu leito de morte.

A visita causa espanto ao moribundo, que a interpreta como índice de morte certa: “Ministro não visita enfermo a caminho de melhoras; o protocolo impõe-lhe o ônus da presença em antecâmeras fúnebres, onde se despeçam bafos derradeiros ou quando de todo cessaram” (MARANHÃO, 1991, p. 29). Não sem desconfiar daquela presença tão marcante no recinto de doença e morte, o moribundo conclui que existem segundas intenções naquela visita e ironicamente diz: “Há urubu? Há carniça” (MARANHÃO, 1991, p. 30).

O capítulo seguinte, “O barão! O barão” mantém relação com o primeiro, pois ainda se ocupa em relatar a visita inesperada e imponente do ministro de Estado, cujo defeito capilar não passa despercebido, e constata-se ironicamente que a calva só lhe é respeitada devido ao cargo que ocupa: “Cabeças descalvadas cativam e encorajam a facécia; a menos que a nudeza do crânio obtenha fama à conta de um título consolador, ou de cargo crescido, disputado e bom” (MARANHÃO, 1991, p. 32).

O capítulo se configura como uma digressão inserida entre os outros que tratam da visita do ministro Barão do Rio Branco. Intitulado “Intrometediço; posto de banda pelo autor”, o capítulo aparenta ser apenas uma interrupção da narrativa, porém possui uma intencionalidade que justifica a sua ocorrência, algo que foi “intrometido” em um fato que vinha sendo descrito. Sobre a intromissão do referido capítulo, o autor elabora uma justificativa:

Em lugar do capítulo LXXI, passa este a prevalecer, arredando o outro. Decisão capital assim encerra o avanço sem mais volta. [...] E tanto não é projeto fraco, sujeito a guinadas, que peremptoriamente resolvo *não* suprimir o LXXI, que permanecerá em novo sítio pelo resto da eternidade; mas incluir antes do LXII, que trocará de cabeçalho pelo número LXXII, que trocará o cabeçalho pelo número LXXIII. (MARANHÃO, 1991, p. 35[grifo do autor]).

O capítulo descrito como “intrrometido” é o de número VII de *Memorial do fim*, romance que possui 53 capítulos. A referência ao capítulo LXXII soa estranha no contexto do romance de Haroldo, pois a escrita dos capítulos não chega a tal numeração. Tal enigma nos faz depreender que a menção ao capítulo LXXII consiste em algo externo ao romance: “resolvo *não* suprimir o LXXI, que permanecerá em novo sítio pelo resto da eternidade” (MARANHÃO, 1991, p. 35). O trecho deixa escapar que o capítulo de número LXXII estaria em lugar externo à narrativa haroldiana. Para desvendar o segredo admitimos alguns critérios na tentativa de solucioná-lo.

Primeiramente pensamos que a resposta logicamente estaria em alguma obra de Machado de Assis, devido ao jogo textual entre o romance e a obra do escritor fluminense; em seguida decidimos fazer uma seleção, procurando em quais obras machadianas poderíamos ter sucesso em nossa busca e optamos por averiguar nos romances, pelo fato de a obra de Haroldo pertencer ao mesmo gênero literário de *Memorial do fim*.

Posteriormente outro critério foi utilizado: o de procurar o capítulo LXXI entre os romances da segunda fase, uma vez que o *Memorial do fim* retoma em especial os romances dessa fase do escritor. E assim realizamos a busca nos cinco romances da segunda fase e já no primeiro, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, encontramos a solução. No romance o capítulo de número LXXI, “O Senão do Livro”, é o capítulo em que Brás Cubas se questiona sobre o livro que escreve e seu sentido para a posteridade:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 1994, p. 79-80).

De forma extremamente velada, Haroldo Maranhão estabelece uma semelhança com o estilo machadiano de escrita, pois também prefere um estilo constituído por uma lógica própria rica de digressões textuais que significam um desafio para o leitor, o qual precisará ter

cérebro de ruminante para compreender as minúcias do texto. Por isso, o capítulo em questão é tão enigmático, visto que para compreendê-lo é necessário sair de uma narrativa para a outra, e, além disso, fica evidente o entendimento de que muitas informações presentes na narrativa virão de forma cifrada para posterior interpretação.

Haroldo, assim como Machado, arrepende-se do livro, em razão dos seus possíveis leitores sempre acostumados com enredos mais diretos e de fácil compreensão, mas tal constatação só é possível após o resgate da ideia expressa em um dos capítulos do romance de Machado. O capítulo não é inserido diretamente na obra, mas a sua referenciação demarca a ousadia da atitude antropofágica de Haroldo, uma vez que exige um grande esforço do leitor para identificar a correspondência textual que ali existe. Haroldo optou por exigir mais de seu leitor, pois o capítulo ou sua ideia geral poderiam ser transcritos sem aspas no romance de Haroldo, no entanto, intencionalmente, optou por não fazer dessa forma, ampliando ainda mais o trabalho de apagamento das fontes em um enigmático jogo de caça de significados e de referenciações.

Na sequência, ainda no capítulo VII de *Memorial do fim*, em decorrência do jogo de complementações entre o romance haroldiano e a obra machadiana, ocorre a confusão trazida pelo narrador entre duas figuras femininas, Valéria e Virgília, presentes em *Iaiá Garcia* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, respectivamente. A referência a uma e a outra de imediato é questionada como lapso de memória ou pela letra “V”, presente nos dois nomes. Sobre elas o narrador nos informa que seriam “duas nítidas criaturas que eu fundia numa só” (MARANHÃO, 1991, p. 35). Tal alusão nos adianta um importante nó a ser desfeito no romance, isto é, o jogo de nomes e a referência a personagens femininas de Machado – que se unem em uma única figura feminina, metaforizando-se em várias –, que podem ser entendidas como uma sedução provocada pelas mulheres ficcionais de Machado.

A sedução pelas figuras femininas de Machado fica mais clara na sequência, quando o narrador as apresenta em um jogo de complementações:

Eu voltava sempre à Virgília, menos escondida atrás do atilado jogo de sombras da Valéria. Valéria era um ponto de interrogação, ou dois, melhor, três pontos de interrogação. Estimaria tê-la sob a vela esperta de D. Plácida. Ao deitar o ponto depois de D. Plácida, entrei a arrepender-me deste capítulo intrometido (MARANHÃO, 1991, p. 36).

Valéria é tida como personagem enigmática e de difícil interpretação, a qual seria mais facilmente lida se fosse uma personagem mais direta, como D. Plácida. Ao proferir tal comparação, o narrador arrepende-se das pistas deixadas, que sinalizam um jogo de

substituições entre personagens e entre romances. Ainda neste capítulo encontramos uma ironia em relação às possíveis análises futuras do romance: “O acaso guiará a sua *fortuna*, ou para o livro impresso, ou para restar no rascunho, ou é esquecido, até ser encontrado por alguém que não saberá o que é, nem a que se destinava” (MARANHÃO, 1991, p. 36) [o grifo é nosso].

De fato, assim como o grande mestre, Haroldo escreve para o leitor ruminante, de modo que todas as digressões são intencionais e possuem um propósito. No caso do referido capítulo, dois esclarecimentos surgem de maneira não óbvia, mas que são interpretáveis. O primeiro refere-se à estrutura narrativa que é labiríntica, não só por entrar diretamente em outras obras, mas também pela organização dos tempos da narrativa, geralmente de ambientação psicológica.

O segundo ponto a ser esclarecido é a confusão em relação às figuras femininas, em um difuso jogo estabelecido pelo leitor de romances machadianos que escreve o seu próprio romance; é a sedução por essas mulheres tão diferentes e tão apaixonantes que torna impossível falar de apenas uma. Ainda fazendo referência ao capítulo 71 de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que trata do arrependimento em relação ao livro, referenciado de forma enigmática em *Memorial do fim*, deixando aos leitores a missão de desvendar os seus mistérios. Por isso, enfatizamos que nada é por acaso, tudo já estava escrito...

Retomemos o contexto da visita do ministro Barão do Rio Branco, que é o tema dos capítulos VIII e IX. O capítulo “Ao dever” o de número VIII é uma descrição minuciosa da entrada triunfal do ministro – “figura que se deslocava rotunda nas botas de pelica, porém que todos divisavam bem mais acima da calva, em andor papal, senão de alguém mais subido” (MARANHÃO, 1991, p. 37) – ao quarto do doente terminal, que se esforçou imensamente para recebê-lo: “O moribundo coligiu inauditas forças, sabe-se lá buscadas onde, para honrar o visitante e a visita, esta maior que aquele na qualidade e no talhe. Ninguém testemunhou a luta do semivivo para sentar-se na cama, como sentou” (MARANHÃO, 1991, p. 37).

O capítulo traz muitas passagens descritivas sobre o ministro, o que ocasiona ao final uma justificativa irônica para explicar o ritmo lento do andamento dos fatos: “Até hoje, ninguém perdeu uma pratinha por esperar. O leitor não seria e não é exceção. Adeus; não me demoro” (MARANHÃO, 1991, p. 38). Tal estratégia narrativa não é uma ocorrência antropofágica a algum trecho da obra de Machado, mas significa claramente uma forma de apropriação do estilo machadiano, que é marcado pelo questionamento, pelo diálogo e pelas digressões textuais que confundem o leitor. Ressaltamos, especialmente no caso de *Memorial do fim*, que a antropofagia ocorre em sua forma mais usual, ou seja, pela incorporação e

manipulação de outras matrizes textuais, mas também pela devoração das características próprias do escritor que é incorporado, no caso, o estilo machadiano.

Enfim, no “Capítulo da toalha”, capítulo de número IX, o desfecho da visita acontece de um modo nada agradável e até mesmo revoltante. Mesmo muito adoecido, o Conselheiro Ayres/ Machado senta-se para receber a visita ilustre, pois: “A um ministro não se recebe de esqueleto deposto no colchão” (MARANHÃO, 1991, p. 39). O moribundo também levanta para honrar o companheiro de Academia Brasileira de Letras, que largou seus afazeres para amigavelmente fazer-se presente em uma hora tão difícil: “despencara-se dos Andes republicanos até a planura do Cosme Velho, para vê-lo, abraçá-lo, e honrá-lo” (MARANHÃO, 1991, p. 39).

A descrição de Ayres doente remete a uma imagem penosa: “As carnes perdiam águas; a palidez instalara-se; e era agora a cor preponderante” (MARANHÃO, 1991, p. 40). Tal quadro nada animador promove uma atitude de asco por parte do ministro ao encontrá-lo: “O Barão estremeceu de não haver quem não reparasse. Horrorizou-se e vacilou, na instintiva repelência ao morto vivo” (MARANHÃO, 1991, p. 40). A partir deste momento um desastroso desfecho justifica a escolha do título “Capítulo da toalha”:

“Mas este homem! Apodrece. Fede. E insiste!”, o Barão falou um pensamento sem testemunha. Aquele era o seu pior momento. Se conseguisse, simularia uma síncope, a que o removesse dali e para sempre. [...] E estendeu a mão frouxa para o homem que estava a igual distância dele e da eternidade; o vice-morto imitou-lhe o gesto sem nervos, quando esperava, e esperava-se, o abraço bem abarcado do costume, peito contra peito, obra resolvida de quatro braços, o que vale por uma arca de consolações.

– Então que é isto, Machado? Está melhor, não é? Amanhã voltarei a vê-lo... As mãos mal haviam se tocado. O ministro livrava-se do engulho de que era causa a pele álgida, despedindo celeremente aquelas palavras de medo e confusão. Não esperou resposta. Voltou as costas ao homem de braços caídos, que olhava para muito além da calva lavada de suor.

[...] Seus olhos buscavam o que de logo encontraram, para lá decidido rumando: uma pia de lavar mãos, de água corrente. Já o conselheiro mais trêmulo não poderia estar. A fisionomia chumbara-se. Tudo espreitava, e tudo ouvia; não lhe escapavam gestos, olhares, murmúrios.

O Barão abriu a torneira e ensaboou as mãos; e as reensaboou denotando aflição, temente a salpicos da doença imunda. [...]

–Uma toalha limpa para o Barão!

O conselheiro Ayres em silêncio se deitou, voltando-se para a parede. O pobre Barão seria uma pouca pessoa para voltar as costas. Ele dava as costas não para a vida, que amava; dava as costas para a humanidade (MARANHÃO, 1991, p. 40-41)

O “Capítulo da toalha” estabelece um significado para os objetos, que também estará presente em capítulos posteriores do romance, como no capítulo XXVII, “O das vidraças”. A

toalha é um signo de limpeza e asseio (“–Uma toalha limpa para o Barão”), porém também estabelece outra semântica, pois associamos a ela a ideia de sordidez, em razão do comportamento nada amigável do Barão do Rio Branco, que provoca um sentimento de indignação nos leitores do romance, tamanho o desprezo para com o escritor em seu leito de morte.

Já no referido capítulo XXVII, “O das Vidraças”, o objeto “vidraça” possui um significado totalmente contrário daquele atribuído à toalha, devido à atitude do Barão, que a desloca de um sentido de limpeza para a de objeto sujo. As vidraças, na obra de Haroldo, recebem um significado específico, pois são um signo de pureza, uma vez que se liga diretamente à imagem de D. Carmo: “As vidraças foram amigas de D. Carmo [...]. D. Carmo favorecia-se da luz natural para ler ou bordar, até quase a noite descer, pelo providencial da vidraça, que a livrava também da friagem do Cosme Velho” (MARANHÃO, 1991, p. 95). O capítulo da vidraça tem como protagonista um objeto inanimado, o qual ganha uma significação nova devido à conexão direta que estabelece com D. Carola, sendo assim um signo de transparência.

O ministro de Estado é o único personagem descrito ironicamente na aparência e criticado demasiadamente pela sua posição social. Ele era republicano, posição que defendeu até o último dia vida, e razão que motivou a evidente crítica, visto que não é raro o posicionamento crítico de Machado em relação ao regime republicano; por isso, como conhecedor de tal posicionamento político do escritor fluminense, a crítica surge de forma velada no texto de Haroldo como maneira de dialogar com a postura política do escritor, como percebemos em descrição de Lúcia Miguel Pereira, ao narrar o episódio da retirada do quadro do Imperador do gabinete do escritor:

– Entrou aqui por uma portaria, só sairá por outra portaria, declarou aos republicanos da primeira hora, atônitos com esse acatamento aos atos de um regímen findo.

Haveria apenas o formalismo do burocrata nessa atitude de Machado de Assis? Talvez o revoltasse o desrespeito a um homem que admirava, ao velho imperador que se habituara a ver à frente do país. Ao seu feitio devia ser muito simpática a figura desse príncipe amigo das letras, a quem devera, poucos meses antes da proclamação da república, a nomeação de diretor.

Deve ter sido esse fato que levou um patriota exaltado, Diocleciano Mártir, a incluir numa denúncia levada em 1894 ao chefe do governo, o nome de Machado de Assis entre os funcionários conspiradores contra as instituições (PEREIRA, 1936, p. 236-237).

Como leitor e estudioso da vida e da obra de Machado, o escritor paraense esteve atento, na confecção dos capítulos que envolvem a visita do Barão, às charges da época, que o

ridicularizavam devido à avantajada calva, bem como ao descontentamento de Machado para com o regime republicano.

O capítulo X, “Pinotes”, traz consigo um título sugestivo, pois pode ser considerado como retomada dos capítulos iniciais. Segundo o dicionário *Aurélio* (2010), pinote quer dizer salto, pulo, pirueta. No caso a referência ao salto consiste na longa explicação para a visita do Barão do Rio Branco – “Quem se havia por muito íntimo em certa casa sorumbática, numa cabriola viu-se mudado em visitante cheio de dedos ou de cerimônias” (MARANHÃO, 1991, p. 43) –, que interrompe bruscamente por quatro capítulos o conflito que ocasionou a dúvida sobre a existência de Marcela Valongo.

Mais uma vez a malha textual haroldiana confunde o leitor em relação à realidade ou à fantasia que circunda a existência de Marcela: “Pronto. Marcela não era a Marcela dita Marcela que se vestia das roupas enganosas de Fidélia. Marcela seria quem, se o professor de fato a conhecera?” (MARANHÃO, 1991, p. 43). Seria Marcela um puro devaneio do professor “roceiro” José Veríssimo?

O capítulo XI, “Embaraçosos contos”, é uma alusão ao famoso ditado popular “Quem conta um conto aumenta um ponto”, por se tratar de um capítulo embaraçoso de especulações sobre as origens de Marcela Valongo, que apontam para uma suposta traição de Machado a D. Carolina como se depreende no diálogo entre visitantes anônimo presentes no chalé: “A Marcela. E não sabem dela?” “Como haverei de saber?” “Não sabem que é filha e muito filha – dele?” “Dele quem?” “De quem há de ser? Do Conselheiro.” “Ah!” (MARANHÃO, 1991, p. 45).

Outro capítulo chama a atenção por representar uma digressão proposital, que sempre nos leva ao entendimento de que na escrita de Haroldo Maranhão não há lugar para ingenuidades. Trata-se do capítulo XIX, “Entre Parenthesis”. Nele encontramos críticas aos anúncios do *Jornal do Commercio*, considerados monótonos, que são substituídos por outros de maior impacto e estranhamento: “*Mão direita*. Vendo, com quatro dedos de invejável funcionamento. Falta o anular, o que pode ser inconveniente para alguns; mas pode ser para outros ocorrência afortunada. Preço módico”. (MARANHÃO, 1991, p. 69 [grifo do autor]).

A passagem é uma menção a um fato curioso ocorrido com o próprio Haroldo Maranhão, que veridicamente perdeu um dos dedos, segundo ele, devido ao ritmo frenético de sua escrita, de fato Haroldo Maranhão não tinha um dos dedos da mão. Tal fato confessa em entrevista ao amigo e jornalista Elias Ribeiro Pinto: “[...] o Tetraneto, o que estropiou a mão, lá se foi um dedo para o purgatório, antecipando-se ao restante, que persiste” (PINTO, 2004, p. d1). Em ocasião da escrita de *Memorial do fim*, Haroldo informa que teve dificuldades em

desenvolver a escrita no microcomputador, e, por ter interesse em ser fiel ao estilo machadiano, decidiu escrever a lápis, o que lhe causou um grande mal: “Nesse romance, que eu segui o andamento machadiano, tentei me apossar do seu estilo. [...] Minha mão ficou inchada, pensei que iria perder mais um dedo” (MARANHÃO, 1991, s/p). O anúncio possui relação direta com um episódio real e curioso da vida do escritor.

Verificamos, nos dois relatos do escritor, que existe uma informação implícita no anúncio sugerido para circular no jornal, tal informação só é possível de ser identificada pelos leitores de Haroldo que leem muito além de suas obras, mas que também visitam outras fontes, assim como ele que não apenas leu textos literários, mas toda e qualquer matéria textual que envolvesse o nome de Machado de Assis. Por isso, considera a mão sem um dos dedos como algo valoroso, porque representa o esforço de uma escrita frenética e sempre preocupada com a qualidade estética. De fato, a situação inusitada que envolve a confecção de *Memorial do fim* torna de grande valor as mãos do escritor, que ergueu sozinho um monumento em prosa para homenagear Machado de Assis. O capítulo é, portanto, uma inferência direta a dados biográficos do próprio Haroldo.

Assim como o grande escritor brasileiro, que ficou famoso porque “Escrevia com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, outro anúncio ainda presente no capítulo XIX, “Entre parenthesis” surge ironicamente ao disponibilizar este produto livremente no mercado: “Vendo a granel, *a particular, melancolia* em bom estado de conservação; desalentos; depressões; desejos de morrer, em porções de meio quilo embaladas a capricho. À Rua do Sr. dos Passos nº 57)”. (MARANHÃO, 1991, p. 70 ) [grifo nosso]. Grifamos a expressão ‘particular melancolia’ por entendermos como referência direta a uma característica muito demarcada na obra machadiana, que é incorporada ao romance analisado.

Em outro anúncio noticiava uma troca bastante sugestiva: “*Permuta*. Troco tifo benigno por hidropsia do olho direito, afecção raríssima nesta praça, virgem de revulsivos. Oportunidade a não perder-se. Ao nº 32 da posta-restante” (MARANHÃO, 1991, p. 70). A troca de uma enfermidade por outra não despertaria atenção se não fosse o significado da doença a ser adquirida, a hidropsia do olho direito, afecção raríssima. A remissão ao olho é um índice textual presente na obra haroldiana, desde a escrita de *O Tetranelo del-Rei*, que demarca um diálogo intertextual para com o poeta Luís Vaz de Camões: “dois pontos feriam a atenção, o ser vazado de um olho e o carregar um calhamaço nos sovacos, do qual se dizia serem versos, não mais recordando se murmuravam se os versos seriam mal ou bem amparados no metro” (MARANHÃO, 1982, p. 31).

Neste outro romance de Haroldo, o Torto, protagonista da obra, tem delírios capazes de confundi-lo com o poeta cujo olho direito é vazado, e que é tido até hoje como o maior poeta português. Então a sugestão da troca revela mais uma vez essa associação simbólica para com o olho direito de Camões, que em suma significa o desejo se ser Camões para também ocupar a posição de destaque no cânone literário mundial. Percebemos, nos exemplos citados, que eles ou fazem referência direta a situações peculiares da vida do escritor paraense, como também indicam diálogos com a estética e características próprias dos escritores admirados. Por isso, o título do capítulo é tão sugestivo, pois parêntesis é um sinal gráfico que significa trecho à parte ou uma complementação de significado.

Outro aspecto analisado no romance versa sobre a mediocridade de alguns escritores. Tal assunto é polêmico, porém, sempre enfatizado por Haroldo, que nunca separa a noção de escritor da noção de leitor. Ele sempre defendeu este discurso a fim de desencorajar jovens escritores: “Precisamente essa é a minha intensão. Desencorajar. Jogar água no guaraná desses meninos. Eles têm mais é que ler. Ler pelo menos mil livros antes de pensarem no próprio livro” (PINTO, 2004, p. d1.). Percebemos a escrita de Haroldo em relação à necessidade de conhecer grandes escritores para que enfim pudesse confeccionar o texto próprio.

Neste contexto, a qualidade literária é questionada em oito capítulos que não seguem necessariamente uma sequência linear na organização do romance, mas que possuem em comum uma personagem principal, a romancista Perpétua Penha Nolasco<sup>43</sup> como fio condutor sobre a crítica à mediocridade literária. São os capítulos XXI, XXII, XXIII, XV, XXVIII, XXXIII, XXXIV e XXXVII.

O primeiro deles, “O que os livros fazem”, ironiza a qualidade dos livros, ressaltando que quando são inúteis “empacam nas montras e terminam no estado de papelão, de proveitoso emprego no comércio de botequins, bazares e padarias” (MARANHÃO, 1991, p. 75). No entanto, basicamente o capítulo é de apresentação da romancista, a teimosa romancista, Perpétua Penha Nolasco:

A romancista não se vexa de maçar a paciência alheia, pechinchando prefácios! É costume que se instalou no Império, e que prospera na República. Pede-se, a uma vigorosa figura em voga, endosso para letras em cujo desconto o próprio emitente não fia (MARANHÃO, 1991, p. 76).

---

<sup>43</sup> Personagem fictícia presente na obra de Haroldo Maranhão, teimosa e dissimulada, que é uma alegoria dos escritores medíocres criticamente contestado no enredo do romance.

A questão do prefácio é de extrema relevância para a escrita de Machado de Assis. Os prefácios, que em sua bibliografia são denominados de “Advertência”, nunca foram aberturas de romance escrito por outras pessoas. Do mesmo modo, Haroldo Maranhão possui poucas obras em que figuram prefácios, e eles são sempre de autoria de amigos próximos, como Benedito Nunes, que prefaciou o livro *Pará, Capital: Belém*, e Lúcio Flávio Pinto, autor do prefácio de *Querido Ivan*. Já o prefácio de *Miguel Miguel* foi escrito por Antonio Carlos Vilaça. Em relação aos romances que compõem a tríade antropofágica, nenhum possui prefácio. Machado relatava um incômodo em relação ao mal uso dos prefácios por alguns escritores:

A crítica desconfia sempre da modéstia dos prólogos, e tem razão. Geralmente são arrebiques de dama elegante, que se vê ou se crê bonita, e quer assim realçar as graças naturais. Eu fujo e benzo-me três vezes quando encaro alguns desses prefácios contritos e singelos, que trazem os olhos no pó da sua humildade e o coração nos píncaros da sua ambição. Quem só lhes vê os olhos, e lhes diz verdade que amargue, arrisca-se a descair no conceito do autor, sem embargo da humildade que ele mesmo confessou, e da justiça que pediu (ASSIS, 1997, p. 116).

Em sintonia com o pensamento machadiano, Haroldo deixa fluir pela voz do narrador a sua percepção sobre a necessidade de prefácio para alguns escritores:

Autores com pernas e pés inteiros prescindem de muletas de pau, e da gabação dos titulares da fé pública. [...] Os escritores celebrados têm sempre mais o que fazer! Nessa parte não atentam os novatos e os pavões, que mal cabem no mundo (MARANHÃO, 1991, p. 77).

A senhorita Perpétua Penha Nolasco é a mais perfeita materialização dos escritores que tentam suprir as suas limitações estéticas com a escrita de prefácio. Ela é uma personagem que materializa um posicionamento crítico de Machado de Assis, mas que também representa pela ficção um pedido encaminhado a Machado para redigir um prefácio de abertura de um livro, situação que veremos a seguir. Na narrativa, a referida escritora não mede esforços para conseguir a benção de Machado de Assis para o prefácio de seu primeiro romance. Para tanto necessita de uma carta de recomendação que a faça chegar até ele, o que a motiva a se dirigir até o bairro da Tijuca, mas precisamente a casa de Lúcio de Mendonça, escritor, companheiro de Academia e amigo de Machado. Ela não recua em seu projeto, mesmo quando se certifica da doença e da cegueira que acometem o já muito debilitado escritor Lúcio Mendonça.

Após muita insistência, a romancista consegue a tão almejada carta de recomendação para o Conselheiro Ayres/ Machado. A ocorrência da carta é comentada por Haroldo no Post

Scriptum da obra: “A carta do capítulo XXV é de Lúcio Mendonça, tal como lá está, salvo a troca dos nomes próprios, a que respeitosa e me permiti” (MARANHÃO, 1991, p. 184). Neste caso encontramos uma incorporação antropofágica quase que literal da carta de Lúcio Mendonça, com uma pequena manipulação de Haroldo, para eticamente respeitar os interlocutores envolvidos, mas que também demonstra a prática comum de alguns escritores de “pechinchar” prefácios. A seguir transcrevemos, em primeiro lugar, o trecho reescrito por Haroldo, que figura no romance de sua autoria, e em seguida o texto original de autoria de Lúcio Mendonça para Machado de Assis:

Egrégio Mestre e Amigo.

D. Perpétua Penha Nolasco, digna irmã do nosso amigo Clemente Nolasco Netto, quer ser apresentada e que seja eu quem a acompanhe à presença do Mestre, para submeter-lhe um romance de sua lavra. Tenho nisso imenso prazer e honra, com a certeza de proporcionar-lhe verdadeiro encanto.

Seu discípulo e amigo

Lúcio de Mendonça.

(MARANHÃO, 1991, p.89).

Egrégio Mestre e Amigo.

D. Iracema Guimarães Vilela, digna filha do nosso saudoso Luís Guimarães Júnior e esposa do distinto engenheiro Dr. Gastão de Azevedo Vilela, quer ser apresentada e que seja eu quem a acompanhe à presença do Mestre. É para submeter-lhe um romance de sua lavra. Tenho nisso imenso prazer e honra, com a certeza de proporcionar-lhe verdadeiro encanto.

Seu discípulo e amigo,

Lúcio de Mendonça.

(MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, p.358).

O respeito é antes de tudo o motivo que levou Haroldo a ocultar os verdadeiros protagonistas da carta real, assim como as sutis alterações realizadas em relação ao texto original. A razão de tal comportamento é que Haroldo sempre levou a sério a troca de correspondência, pois para ele é o lugar de grande intimidade e respeito para com o interlocutor, o que constatamos, por exemplo, na carta remetida por ele ao escritor Carlos Drummond de Andrade<sup>44</sup>, e que nos revela uma faceta de Haroldo praticamente desconhecida de seus leitores:

Rio 30/05/80

Estimado Carlos Drummond

Como este folheto teve circulação apenas em Belém, imagino que não o tenha visto. Mando-lhe exemplar que destinaram ao bisonho recruta do exército, que não aspira a tomar o poder.

---

<sup>44</sup> Aqui transcrevemos apenas uma. As cartas são documentos pessoais de Carlos Drummond de Andrade, os quais pertencem ao acervo da Casa de Rui Barbosa, situada no bairro de Botafogo – Rio de Janeiro.

Acabei de escrever um romance de 300 páginas. Sinto-me fatigado, mas feliz.

Talvez por isso, neste clima de euforia, não saiba e não posso mais resistir a esta confissão: desejaria tanto possuir um original de livro seu. Terá por acaso conservado um ao menos, que houvesse escapado ao João Condé e ao Plínio Doyle e que com ele, deseje premiar este seu incansado leitor de há quase quarenta anos?

Desculpe-me a franqueza  
Abraço-o muito afetuosamente o seu

Haroldo Maranhão

Na carta encontramos um Haroldo diferente do que aparece nas entrevistas concedidas aos jornais, o que somente um contexto de extrema intimidade pode testemunhar. As cartas são espaços nos quais verdades indizíveis são ditas, comentários pessoais são ali colocados com segurança, em uma relação de confiança mútua entre os interlocutores. Também é o lugar da confissão e do desabafo, bem como dos pedidos mais embaraçosos, como no exemplo de Haroldo, que solicita um original da obra de Drummond “para premiar este incansado leitor de há quase quarenta anos”. A carta é um espaço de entrega, como fica demonstrado no seguinte fecho escrito por Haroldo: “Abraço-o muito afetuosamente o seu Haroldo Maranhão”. Por essas razões, a carta figura como um lugar em que só é permitido o diálogo entre duas pessoas, no entanto, quando se torna aberta a outros leitores, é necessário agir com ética, por se tratar de matéria de foro íntimo.

A presença de Perpétua Penha Nolasco ainda permanece em mais quatro capítulos, o de número XXVIII, “O homem é péssimo”, e o XXXIII, “O Abel, O Cândido, A Jovita. E um furto miúdo” e também nos capítulos XXXIV “Sebo!” e XXXVII “Um olhar vítreo”.

Em “O homem é péssimo”, a romancista é criticada pela falta de solidariedade em relação ao estado de saúde de Lúcio Mendonça, por não ter pudor em conseguir o prefácio que tanto almeja. Tal contexto justifica o título do capítulo – “O homem é péssimo” – devido à crueldade das ações de Penha Nolasco, a qual materializa a ruindade da raça humana. Para acentuar a culpa da romancista e demonstrar pessimismo para com a humanidade, ocorre a reescrita da famosa frase de Thomas Hobbes, “O homem é o lobo do homem”:

Mudemos-lhe a figura zoológica, a ver se se obtém caldo menos *vellusco*. O homem é a mula do homem. Não. O homem é o leitão do homem. Não, não. O homem é a perereca do homem? Deus! O homem é o cachorro-lobo do homem. Sempre anda melhor, embora ficasse mais enxuto se retirássemos a espécie e mantivéssemos o gênero. Enfim, admito antes que admitam por mim que não se deve bulir no estabelecido, e por igual também não ousam. (MARANHÃO, 1991, p. 97).

Mudar a figura zoológica significa mudar o animal predador que representa o comportamento selvagem do homem, ou seja, ocorre a alteração da clássica frase “o homem é o lobo do homem”; quando informa ironicamente a troca do animal presente na frase é para conseguir um novo efeito que seria o “caldo menos velhusco”, no sentido de reescrita que atualizará a frase filosófica antiga, pertencente ao discurso da tradição. Porém, fica evidente pela ironia que a sugestão de novos animais não alcançaria o sentido desejado: “admito antes que admitam por mim que não se deve bulir no estabelecido, e por igual também não ousam” (MARANHÃO, 1991, p. 97). Tal constatação depois da tentativa de reescrita da frase tradicional nos remete ao conceito de texto legível formulado por Roland Barthes na obra *S/Z* (1970), que é a condição que alguns textos possuem, especialmente o texto clássico, de serem apenas lidos e compreendidos, sem a necessidade de serem reescritos em face do seu significado devidamente estabelecido.

O antepenúltimo capítulo, que versa sobre a teimosa romancista Pérpetua Penha Nolasco, intitulado “O Abel. O Cândido. A Jovita. E um furto miúdo”, é uma sessão cheia de referências, primeiramente pela inclusão na narrativa de dois funcionários públicos que mantêm rivalidades entre si. Tal narrativa apresenta uma inversão do texto bíblico em que Caim mata o irmão Abel. No capítulo fica evidente que o desejo de matar o desafeto, chamado de Cândido, está presente em Abel: “Abel. Chamava-se ele. Já o nome autorizava concluir que seria pessoa de morrer, não de matar” (MARANHÃO, 1991, p. 109). Tal constatação exige conhecimento por parte do leitor para entender a inversão que está acontecendo.

Nas linhas seguintes, o suposto embate entre os colegas de repartição pública, Abel e Cândido, é fruto de um sonho do moribundo escritor, que é interrompido com a chegada nada discreta da romancista teimosa: “O conselheiro aparentemente dormia. A criada deixou cair no assoalho um botão de madrepérola para se certificar. Ele abriu os olhos perdendo o Cândido de vista” (MARANHÃO, 1991, p. 111). Finalizamos o aparecimento de Abel e Cândido como personagens de um sonho do conselheiro, ao concluirmos que ambos fazem referência a dois protagonistas de dois contos de autoria de Machado de Assis, Abel, protagonista do conto *Um incêndio* (1906), e Cândido Neves, protagonista do conto *Pai contra Mãe* (1906). Do primeiro conto um parágrafo chama a atenção e adiciona sentido para a possível seleção do personagem Abel como figurante do sonho de Machado:

Não inventei o que vou contar, nem o inventou o meu amigo Abel. Ele ouviu o fato com todas as circunstâncias, e um dia, em conversa, fez resumidamente a narração que me ficou de memória, e aqui vai tal qual. Não

lhe acharás o pico, a alma própria que este Abel põe a tudo o que exprime, seja uma ideia dele, seja, como no caso, uma história de outro. Paciência; *por mais que percas a respeito da forma, não perderás nada acerca da substância*. A razão é que me não esqueceu o que importa saber, dizer e imprimir (ASSIS, 1994, p.1129 )[grifo nosso].

O grifo enfatiza a perda da forma original da narrativa, que, manipulada à maneira de quem a reproduz, sofre transformações, as quais não afetam a substância principal. Tal trecho em destaque é uma ferramenta de leitura que demarca a representatividade do personagem Abel, o qual figura no sonho de Machado, saltando de uma narrativa a outra. Muitos traços da obra de Haroldo lembram a escrita machadiana, como o personagem Abel, que de longe nos traz outra conexão possível entre os dois escritores e sobre a maneira particular de confecção do texto literário.

Ainda no referido capítulo, no qual deixamos de lado Abel e Cândido, lançamos o olhar a Jovita, criada de Machado de Assis, a qual educadamente atende a impertinente Perpétua Penha Nolasco, que enfim consegue adentrar ao Chalé do Cosme velho para conquistar o tão sonhado prefácio. No gabinete faz considerações sobre a vida e os costumes do grande escritor, as quais, por serem considerações intrometidas, acabam por revelar informações importantes sobre obras e autores presentes no cotidiano do escritório de trabalho: “volumes da *Histoire de la guerre du Péloponése*. [...] retratos emoldurados com preocupação geométrica. Flaubert. Musset. Heine. Joaquim Nabuco. [...] um tomo de Spinoza” (MARANHÃO, 1991, p. 112). Certamente que o referido cotejo não dá conta de toda a biblioteca de Machado, mas consegue sinalizar uma formação livresca clássica e sempre voltada para a alta literatura. Dentre tudo o que foi descrito, um quadro na parede da casa de Machado chama a atenção: o retrato de José Veríssimo, colocado na parede geometricamente, no mesmo patamar de gênios da literatura mundial, como Flaubert.

O quadro de Veríssimo em posição de destaque no escritório de Machado significa muito além do que a simples homenagem ao escritor e amigo. A colocação do quadro de Veríssimo com outros mestres da literatura mundial significa uma igualdade dele para com os demais. A elevação do escritor paraense pertence ao sempre vivo projeto de Haroldo de valorização da intelectualidade do seu estado natal. Por isso, a equiparação de José Veríssimo aos consagrados escritores.

Ainda em visita ao aposento mais caro e íntimo de um escritor, a senhorita Perpétua Nolasco furta umas das quinze folhas que compõem o carvalho de Tasso<sup>45</sup>, grande relíquia

---

<sup>45</sup> O carvalho de Tasso foi uma honraria recebida por Machado como presente de Joaquim Nabuco, que recolheu em Roma um ramo de Carvalho no Convento de Santo Onofre, onde repousa o poeta Torquato Tasso. O ramo

concedida em honra do ilustre escritor fluminense. O pequeno furto foi percebido pela criada Jovita, a qual, para não causar maiores constrangimentos, achou de bom tom fingir que não vira nada.

Por fim chegamos ao desfecho da teimosia da senhorita Nolasco, no capítulo XXXIV intitulado “Sebo!”. Nele, a aspirante escritora consegue ficar frente a frente com o sonhado padrinho que a levaria ao Olimpo das Letras pátrias, só faltaria um simples detalhe para que o sonho virasse verdade: o aceite do ilustre escritor em compor no leito de morte um prefácio salvador. O resultado não poderia ser pior, e apesar da costumeira impertinência da romancista, que usava o pseudônimo de Paulo Jatobá, o desejo foi negado em uma das cenas mais emblemáticas do romance, a partir de um olhar paralisante e indignado do moribundo escritor:

Os olhos faiscavam na penumbra, fitando-a. Imaginou que quisesse dizer-lhe mais, um conselho, um reparo, ou a promessa do prefácio.[...] o olhar glacial perdera a doçura se um dia a teve; parecia despedi-la; que se fosse; que não passava de intrusa.[...] Jamais Paulo Jatobá ousaria mirar de novo o moribundo, a quem a vida teimava em não largar.[...] o silêncio acompanhou-a na fuga humilhante. Não lhe extraíra nem o sorriso, nem o prefácio. [...] Havia sido um olhar não de tédio e de cansaço, não; de desprezo? Também não. Olhar de asco, de rancor (MARANHÃO, 1991, p. 116).

A Personagem Perpétua Penha Nolasco pode ser considerada uma personagem alegórica, por representar em si uma gama de escritores que almejam o sucesso a partir de apadrinhamentos em prefácios, o que deixa evidente a crítica, por parte de Haroldo, a esse tipo de prática muito comum desde a época de Machado até a época em que despontou como escritor literário. Dois capítulos depois, o de número XXXVII “Um olhar vítreo”, ainda aborda o desfecho da expulsão de Penha Nolasco pelo olhar paralisante do moribundo escritor. Haroldo destina oito capítulos de seu romance para narrar ficcionalmente a trajetória de uma personagem que simboliza a mediocridade literária, tema sempre debatido por Machado.

A partir de agora abordaremos um capítulo emblemático, que desnuda aspectos primaciais para a concepção do romance de Haroldo Maranhão. Trata-se do capítulo XXXIX “O namenlose Freude”, que é um dos mais abordados pela crítica, em especial pela crítica acadêmica materializada por dois estudos doutorais, o de Alves (2006), define o diálogo que constitui o capítulo como uma condição determinante da escrita do romance, considerado “um

---

era uma das maiores relíquias da casa, e o gesto significa reconhecer em Machado o mais alto grau de significação literária de um escritor para sua nação.

texto aberto às múltiplas formas discursivas, ficcionais ou não, onde há o acolhimento de outros textos, códigos e vozes diversas, constituindo um diálogo multilateral” (ALVES, 2006, p. 112); e o estudo de Sales (2014), que assim interpreta o diálogo presente no capítulo: “o esmaecimento da referencialidade em prol da construção do devir com repetição crítica. Não há possibilidade de fundar uma identidade fixa no romance. Um personagem pode ser outro ao mesmo tempo e no mesmo lance.” (SALES, 2014, p. 174).

Diante das duas análises, transcrevemos um recorte do capítulo para desse modo estabelecer um diálogo com a crítica e para, na sequência, demonstrar a nossa análise sobre o capítulo:

### O NAMENLOSE FREUDE!

Hylda é Hilda, e Hilda é Leonora. Leonora?

– Hilda, façamos um jogo.

– Um jogo, Sr. Machado?

– Nada de gamão ou de xadrez.

[...]– Nunca mais, nunca mais vou chamá-la de Hilda. Concorda?

– Por que? Não entendo. Mas se Hilda é meu nome!

– Não é, não. É um jogo. Nosso. Só nosso. Você passa a ser Leonora.

[...]

–*Nosso* jogo. Eu serei..., bem. Pensei em Florestan. Não, não. Florestan é espanhol e eu não sou espanhol. Eu serei o Aguiar ou o Ayres. Ayres também é espanhol, mas eu gosto de Ayres.

[...]

– Vamos só olhar uma vez para trás. Uma vez. Preste atenção. A Hilda tratava o Machado de Sr. Machado. A Leonora, não. A Leonora trata o Ayres de (você é quem falou ainda agora) trata o Ayres de... meu amiguinho. A-li-ás, a-li-ás, você já me escreveu uma vez: a sua *amiguinha*... Hylda! Não esqueci. Minha memória é pouca para matérias aborrecidas. Tudo o que é agradável eu guardo na minha gaveta mágica.

– Gaveta mágica?

– Tenho. Uma gaveta mágica. É o meu segredo. Não digo a ninguém.

[...]

Você é Leonora, ex-Hilda. A Hilda sumiu para o lado das estrelas. A Hilda com *i* e a Hylda com *y*. Encantaram-se como as princesas. Sumiram. As duas.

[...]

– Pensa que não reparei? Agora tem uma: Leonora é Leonora, não Leonoura, como cenoura; uma letra desequilibra, desequilibra ou não desequilibra? Leonora eu tirei da caixa mágica (MARANHÃO, 1991, p. 129 – 131 [grifo do autor]).

O título do capítulo já nos conduz para a sua análise, pois “O namenlose freude!”, em tradução livre “Oh alegria sem nome”, consiste em um dueto de amor presente no segundo ato

da ópera *Fidelio* (1814)<sup>46</sup>, de Ludwig van Beethoven. A ópera conta o drama de Leonore, que se disfarça de homem sob o pseudônimo de Fidelio, para resgatar da morte, em uma prisão por questões políticas, seu marido Florestan. A constituição em diálogo no capítulo da obra de Maranhão é proposital por instituir-se como réplica da estrutura textual do dueto.

No romance, o diálogo entre Hylda/Hilda e Machado é sobre um jogo de substituição de seus nomes, interpretado como uma alegoria da escrita do romance, devido ao intenso signo de substituições e às entradas e saídas libertinas de uma narrativa à outra. Em relação ao dueto da ópera, o texto de Haroldo insere as marcas características do diálogo, diferentemente da estrutura do texto de uma ópera, que transcrevemos aqui em Alemão apenas para ilustração de sua constituição formal:

Leonore  
Du wieder nun in meinen Armen!

Florestan  
O Gott! wie groß ist dein Erbarmen!

Leonore und Florestan  
O dank dir, Gott, für diese Lust!  
Mein Mann/Weib an meiner Brust!

Florestan  
Du bist's!

Leonore  
Ich bin's! (NAXOS, 2018, s/p)<sup>47</sup>

Neste sentido, identificamos movimentações antropóficas na concepção do capítulo, não pela reescrita ou pelas incorporações de trechos da ópera alemã,<sup>48</sup> mas pelo diálogo estabelecido entre os textos, que contribui para o entendimento do significado de Leonora de modo semelhante à corajosa heroína da ópera de Beethoven, pelo seu amor incondicional ao mestre Machado/ Ayres/ Aires. Entendemos a personagem Leonora como uma representação

---

<sup>46</sup> A ópera guarda um dado curioso em sua composição: teve três versões escritas. A última, que corresponde à redação final de 1914, recebe o nome de *Fidélío*, e as duas versões anteriores, intituladas Leonore, tiveram seu título suprimido. Ou seja, a própria ópera possui um trabalho de reescrita. Se junta a essas informações outro dado importante, sobre o dueto analisado: foi composto originalmente como música para a ópera *Vestas Feuer*, também de autoria de Beethoven, em um contato de produção com Emanuel Schikaneder, ópera nunca concluída, mas que teve algumas de suas partes reaproveitadas posteriormente. A ópera *Fidélío* também é intitulada de Op.72.

<sup>47</sup> Em tradução livre: Leonore Você está em meus braços novamente! Florestan Oh Deus! Como és misericordioso! Leonore e Florestan Agradecemos a Deus por esse prazer! Meu marido / esposa no meu peito! Florestan É você Leonore Sou eu!

<sup>48</sup> De acordo com Lúcio Flávio Pinto, em entrevista concedida a nossa pesquisa, Haroldo Maranhão não era leitor de outros idiomas, seu foco sempre foi em ser grande leitor dos escritores brasileiros e portugueses. Quando lia os clássicos de outros idiomas era sempre a partir de boas traduções.

do alter ego de Haroldo, uma forma de demonstrar toda sua admiração ao escritor querido. Admitimos que ocorra um jogo de substituições de personagens saídos da obra machadiana que se transfiguram em outros no romance de Haroldo. Porém, assinalamos que o capítulo esconde metáforas desde a escolha proposital da personagem Leonora, que surgirá em capítulo posterior como a autora de um enigmático diário. Por isso, cada opção realizada pelo escritor tem uma intencionalidade quase sempre reconhecida a partir de outros textos.

É interessante salientar que Haroldo não tem a intenção de esconder suas apropriações, as quais sempre remetem ao original, mesmo que isso ocorra de forma cifrada, como no exemplo “– *Nosso* jogo. Eu serei..., bem. Pensei em Florestan. Não, não. Florestan é espanhol e eu não sou espanhol. Eu serei o Aguiar ou o Ayres. Ayres também é espanhol, mas eu gosto de Ayres” (MARANHÃO, 1991, p. 130), em que notamos uma clara e direta menção ao protagonista da ópera. Outra particular inferência pode ser feita a partir da escolha de uma ópera como suporte de um capítulo enigmático, por ser um gênero musical constituído de várias vozes e atores. A seleção do dueto sinaliza o entendimento de Haroldo como leitor e apreciador de músicas clássicas, o que não é de se estranhar em se tratando de um intelectual em intensa relação dialética com a tradição.

Leonora, a enigmática personagem de *Memorial do fim*, surge a partir de outra, que é marcada pelo signo do disfarce e da trapaça, a qual se metamorfoseia em homem com o objetivo de salvar o esposo. Por outro lado, o jogo de transformações também acontece no romance haroldiano: “Você é Leonora, ex-Hilda. A Hilda sumiu para o lado das estrelas” (MARANHÃO, 1991, p. 130). Entretanto, nele Leonora não se disfarça de homem, mas adquire uma nova máscara, deixando de ser Hilda, para estar mais íntima de Machado nos momentos derradeiros, como se houvesse uma quebra de formalidade entre os dois: “A Hilda tratava o Machado de Sr. Machado. A Leonora, não. A Leonora trata o Ayres de (você é quem falou ainda agora) trata o Ayres de... meu amiguinho”. A-li-ás, a-li-ás, você já me escreveu uma vez: a sua *amiguinha*... (MARANHÃO, 1991, p. 130) [grifo do autor].

Nesse sentido, o jogo de nomes vai além do livre trânsito de personagens, que de fato demarca o diálogo do texto com outras referências literárias, pois o capítulo institui outro sentido para o jogo, o qual se endereça diretamente ao leitor; este se tiver cérebro ruminante, conseguirá chegar a novas respostas, dentre elas o sentido do aparecimento e da escolha de Leonora para a narrativa.

Outros dois capítulos surgem como novos enigmas no enredo do romance. O primeiro, “Asnos e ramalhetes”, conta o sofrimento de um homem chamado Palhano, que recebe por baixo das portas sucessivos bilhetes apontando a infidelidade da esposa. Desesperado, ele sai

de casa pensando em adquirir alguma arma para ferir mortalmente a esposa, mas depois de muito pensar nos custos de ter diferentes armas e de refletir sobre o comportamento da amada, o “asno” do Palhano decide desfazer-se do “ramalhete de verdades”, que eram imaginações sobre a infidelidade conjugal, sempre cheia de qualidades invejáveis. O capítulo posterior, “Dor Palhanal e amiga”, acentua a ideia de que nada é por acaso no texto haroldiano: “O capítulo antecedente não é sem propósito nem descosido do resto, conforme *finos leitores* poderão decretar. Nada é sem causa; nada” (MARANHÃO, 1991, p. 149) [grifo nosso].

Percebemos desse modo uma escrita sempre voltada para a interpretação aos leitores que são gentilmente reverenciados como “finos leitores”. No capítulo em questão, o casal Palhano, protagonista do capítulo anterior, visita Machado na noite de sua morte, pois seriam muito amigos, porém ninguém presente no cenário da morte os conhecia: “Ninguém por lá os conhecia, tanto que pessoa alguma foi se haver com eles.” (MARANHÃO, 1991, p. 149). Juntos rezaram e se despediram do amigo, partindo logo em seguida. O que chama a atenção no episódio, além do fato do desconhecimento de todos sobre o casal Palhano, é o enigma que os levou àquele Chalé no período da noite. Uma hipótese é levantada no desfecho: “Talvez se mostrassem reconhecidos do moribundo; ou do escritor, por um romance; ou ao burocrata, por um despacho; ou a ambos. É certo que causa robusta os fez viajar do Andaraí para o Cosme Velho. Um estirão!” (MARANHÃO, 1991, p. 149).

A chave para desvendar o enigma é muito sutil e difícil de ser encontrada, mas está presente desde o desconhecimento do casal Palhano pelos amigos de Machado, consagrados escritores da literatura brasileira, a também por uma frase do final do trecho anterior “são reconhecidos do escritor por um romance”. Após pesquisar o sobrenome Palhano na historiografia literária, chegamos a uma discreta citação ao nome de Juvêncio Lopes da Silva Campos, escritor que atende pelo pseudônimo de Lauro Palhano. O seu primeiro romance *Gororoba* (1931) é um romance proletário<sup>49</sup> que narra a penúria dos trabalhadores envolvidos com a economia da borracha, tendo como uma de suas ambientações a cidade de Belém, razão que aproxima Lauro Palhano de Haroldo Maranhão. Na narrativa encontramos uma descrição de Belém como um lugar próspero:

Belém despertava, por esse tempo, numa ânsia de progresso. Com razão os paraenses, orgulhosos de sua capital, chamavam-na a “Liverpool Brasileira”,

---

<sup>49</sup> Raras são as referências que demarcam a figura de Haroldo Maranhão como leitor e apreciador do que se convencionou chamar de literatura proletária, socialista ou comunista, porém na já citada entrevista de Lúcio Flávio Pinto o jornalista informa que uma das razões para a saída do escritor da função de redator da *Folha do Norte* foi a acusação do avô Paulo Maranhão de que o neto era comunista. O referido episódio é considerado pelo jornalista e amigo uma das principais razões para a saída de Haroldo da cidade de Belém do Pará.

pois a borracha atraía numerosas embarcações ao seu magnífico porto, dando trabalho às oficinas em grande azáfama (PALHANO, 1931, p. 33).

Constatamos que a referência a Lauro Palhano não se destina à figura de Machado de Assis, mas sim à de Haroldo, que surge como possível leitor do romance *Gororoba*. O romance enaltece o progresso da capital paraense e estabelece um olhar menos preconceituoso sobre as classes populares, conforme comenta José Ramos Tinhorão, um dos críticos mais lúcidos da obra de Palhano: “era o próprio povo que Lauro Palhano movimentava em seu romance, e não mais figuras vistas através da ótica dos preconceitos de escritores da classe média mergulhados em concepções elitistas por seu distanciamento da realidade da vida entre as classes mais baixas do Brasil” (TINHORÃO, 2000, p. 184). Um dado importante sobre a obra do escritor proletário é a discreta fortuna crítica e de menções na historiografia literária. O romance *Gororoba* e o relativo anonimato de um escritor brilhante são as possíveis razões de seu aparecimento na narrativa haroldiana, que justifica a causa para o seu aparecimento nos momentos finais da vida de Machado. A “dor Palhanal e amiga”, título do capítulo, toca em uma grande ferida para Haroldo Maranhão, que é o desconhecimento de sua obra, que o torna próximo a figura de Lauro Palhano.

O capítulo “Jovita! Maria! De Araújo!” tem como protagonista a fiel e discreta criada de Machado de Assis, figura histórica que tem importante papel no *Memorial do fim*. Sua ação na narrativa é enigmática, pois: “ela fez-se depositária de um certo espólio. O espólio foram certo papéis. Os papéis constituíram-se num certo manuscrito que lhe pôs nas mãos certa amiga em que podia fiar, e que nela fiou também” (MARANHÃO, 1991, p. 151). A doação do “espólio” é descrita no seguinte trecho:

–Estes papéis são seus. Guarde-os, por favor.

– Meus, D. Leonora? Meus? Estes papéis?

Jovita não entendia. Os olhos arregalavam-se. O coração espancava o peito.

– Mas eu não compreendo!

– Não precisa entender. É a metade de uma história. A história simples de um grande bem-querer.

[...]

Este pacote não tem nenhum valor para as outras. São folhas e mais folhas que fui escrevendo. Eu própria não conseguiria rasgá-las, jogar fora, queimar...Por favor, minha amiga, aceite.

[...]

–D. Leonora, não compreendo mas aceito. Sei que é uma prova que a senhora me dá, de amizade. Pode confiar que guardarei com muito respeito.

Para encurtar o conto começado na cozinha do Conselheiro, revelo que a papelada pertence hoje ao autor deste romance. Araújo e Araújo depois, o manuscrito veio ter às minhas mãos.

[...] Devo conservá-lo comigo certamente; e publicar, e só, como publicarei, páginas desgarradas. (MARANHÃO, 1991, p. 152)

Os escritos de Leonora consistem em um diário sobre uma história de amor vivida com o Machado transfigurado em Aires, denominação que o escritor recebe desde o capítulo “Namenlose Freude”. Como todo diário, é constituído de confissões íntimas da personagem que interpretamos como alter ego de Haroldo Maranhão. O capítulo que o sucede, “Diários são história”, é a publicação do diário de Leonora, datado entre os anos de 1905 e 1908. Nele conta como foi a aproximação e o relacionamento com o escritor.

O diário possui vários episódios de escrita antropofágica. É o caso do trecho encontrado no dia 8.08.05, de autoria original de Joaquim Nabuco, em carta a Graça Aranha sobre a forma de tratamento ao grande mestre: “Devemos tratá-lo com o carinho e a veneração com que no Oriente tratam as caravanas a palmeira às vezes solitária do oásis” (ASSIS, 2006, p. 1074). Após a inserção do trecho, uma pista é deixada, o que permite ao leitor ruminante pesquisar a sua referência: “Deus! Esta frase eu gostaria de ter escrito. Aspas, pelo santo nome de Deus” (MARANHÃO, 1991, p. 156). A frase figura no diário de Leonora, alter ego de Haroldo, ou seja, o suspiro em razão da frase de Nabuco é uma reflexão de Haroldo perante a frase de homenagem a Machado.

Na data de 23.12.06, o Diário de Leonora apresenta um sugestivo poema. Este, mesmo não sendo a incorporação de escritas alheias, apresenta-se como reflexão sobre o leitor crítico e ruminante:

Aguiar  
 águia  
 guia  
 ar.

Ayres  
 és.

Leonora  
 Leo  
 Lê  
 Ora! (MARANHÃO, 1991, p. 159)

Os versos de estrutura concretista nos conduzem à comprovação de algo que já vínhamos afirmando desde o capítulo “Namenlose freude”: a personagem Leonora consiste no alter ego de Haroldo. A sequência de versos Aguiar/ águia/guia/ ar demonstra um apagamento das letras, que se desfazem no ar, para em seguida afirmar que “Aguiar/ Ayres és” no sentido que são a mesma pessoa, realçando o constante jogo de substituições de personagens que se transmutam pela mudança de nomes. A sugestão de que Leonora é uma personagem constituída a partir do leitor fica evidente nos versos “Leonora/leo /Lê/ Ora!, ironicamente

sinaliza que Leonora constitui-se como alter ego de Haroldo Maranhão, “Leo”/ leu a obra machadiana, e a partir dela confeccionou um novo texto.

O aparecimento da poesia é um dado curioso, pois em sua produção literária poucas são as ocorrências deste gênero na obra do escritor. No poema em questão encontramos um Haroldo produzindo dentro das inovações estéticas vivenciadas pela poesia, inserido discretamente em um livro de prosa. Mesmo tendo uma produção discreta de poemas, os registros de suas criações datam desde a adolescência, como no poema escrito aos quatorze anos em homenagem ao avô Paulo Maranhão: “Avô Que os céus bendigam seu nome/ Que abençoe seus cabelos de Marfim/ Tua memória que o tempo não consome, perpetuada há de ficar em mim” (MARANHÃO, 1991 s/p) <sup>50</sup>.

O diário de 12.12.07 informa que “quem deseja saber quem foi o escrivão Coimbra vá ao Almanaque Brasileiro Garnier, e corra, como eu corri, voe como eu voei, com a ansiedade nos olhos, à página 264”. (MARANHÃO, 1991, p. 160). A informação é uma ocorrência textual externa ao texto, que exigirá no mínimo curiosidade do leitor. Como a sugestão é proposital, foi necessário ir até a fonte indicada, para conferir se a página informada está correta. A referência bate com a primeira publicação do conto “O escrivão Caminha”, datado de 1906.

Os demais dias marcados no diário narrados por Leonora descrevem a sua angústia em relação aos dias finais do amado Machado.

Chegamos assim à última ocorrência antropofágica no romance, que não está nem nos capítulos que foram montados com palavras exclusivas de Machado nem nos capítulos que continham a inclusão de Cartas. Os capítulos LI “O último abraço” e LII “Posteridade” narram um acontecimento real e misterioso ocorrido na morte de Machado, conforme escreveu Euclides da Cunha, em 30 de setembro de 1908, no “Jornal do Comércio”. No romance de Haroldo, o nome de Euclides é alterado para Euclides, deixando nítido que os dois capítulos são reescritos deste autor.

Ambos os capítulos apresentam trechos reescritos da matéria de Euclides da Cunha, um dia após a morte de Machado. O Primeiro trecho pertence ao capítulo “O último abraço” e consiste em uma narração de Machado sobre o menino que o visita momentos antes de morrer:

Olho-o e entrevejo o filho que não tive; que desejaria ter tido. Ele me olha reverentemente, como a um deus. Ajoelha-se. E me toma a mão tremulante,

---

<sup>50</sup> A poesia foi gentilmente cedida para a pesquisa, por Ivone Maranhão, filha do escritor. Por se tratar de um original, não se pode referenciar o ano e a página.

e a recolhe com as suas, frias, do muito medo e da muita emoção. Leva minha mão ao seu peito, gesto de um filho ao pai amado. Avança o corpo e atrai o meu peito contra o seu. Abraça o pobre homem que morre (MARANHÃO, 1991, p. 176).

Euclides da Cunha narra dessa forma o referido episódio e a ação do menino que visita Machado:

Chegou. Não disse uma palavra. Ajoelhou-se. Tomou a mão do mestre; beijou-a num belo gesto de carinho filial. Aconchegou-o depois por algum tempo ao peito. Levantou-se e, sem dizer palavra, saiu (EUCLIDES DA CUNHA, 1908, p. 2).

O capítulo seguinte, “A posteridade”, apresenta a conclusão de todas as personalidades que presenciaram a visita do misterioso menino. O primeiro recorte está presente no romance de Haroldo:

Qualquer que seja o destino daquela criança, ela nunca subirá tanto na vida. Naquele meio segundo, no meio segundo em que ele estreitou o peito moribundo de Machado de Assis, aquele menino foi o maior homem de sua terra. Pelos nossos olhos passou a impressão da Posteridade (MARANHÃO, 1991, p 177).

A seguir a ocorrência da mesma cena no texto de 30 de setembro, escrito por Euclides da Cunha, que deixa explícita a reescrita de Haroldo sobre o episódio:

Qualquer que seja o destino desta criança, ela nunca mais subirá tanto na vida. Naquele momento o seu coração bateu sozinho pela alma de uma nacionalidade. Naquele meio segundo – no meio segundo em que ele estreitou o peito moribundo de Machado de Assis, aquele menino foi o maior homem de sua terra (EUCLIDES DA CUNHA, 1908, p. 2).

Percebemos pequenas alterações que não comprometem o sentido e o significado de uma cena marcante, que permeou a última noite de vida de Machado de Assis.

A sequência dos capítulos aqui organizados segue a ordem presente no livro, os eventuais pulos justificam-se pelo fato de os capítulos já terem sido abordados em outras sessões, ou por não atenderem ao pressuposto principal, que é o de versar sobre ocorrências antropofágicas, a reescrita literária e o papel crítico do leitor como agente reinterpretante.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o estudo realizado foi possível compreender como a escrita de Haroldo Maranhão se aproxima à sua maneira das ideias vinculadas por Oswald de Andrade a partir do *Manifesto Antropófago* (1928), pois atua “Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos” (ANDRADE, 2011, p. 27). Logo, apesar de viverem em épocas diferentes, o ilustre escritor paraense se apropria do legado antropofágico oswaldiano com o intuito de reconstruir pela arte literária acontecimentos históricos, como o descobrimento do Brasil, desfazendo a imagem arbitrária de personalidades como Filipe Patroni, e aproximando-se de escritores canônicos a partir da incorporação textual, materializada pela devoração de Machado de Assis.

Nota-se, nesta perspectiva, a atitude antropofágica de Haroldo Maranhão, o que lhe permite a relativização do valor dos textos consagrados, como as cartas dos cronistas e a literatura informativa dos primeiros anos da colonização, tanto no contexto histórico como no literário, por se apropriar de maneira trapaceira de discursos e da estilística de escritores dos textos oficiais com a intenção de traí-los para permitir outra versão dos fatos.

A escrita haroldiana possui a mesma violência instituída pelas ideias antropofágicas de Oswald, pela linguagem vanguardista que decepa e sangra os textos da tradição. O trabalho realizado pela linguagem é um dos pontos de conexão e diálogo entre os dois autores, pois:

O discurso não é monofônico; ao contrário, no manifesto vigora uma polifonia complexa, com diversas vozes orquestradas para manter a dinâmica musical do texto eminentemente rítmico de Oswald de Andrade. As figuras históricas, personagens da literatura, pensadores e filósofos, mitos, alegorias, contracenam em diálogos transversais, *sem* hierarquia entre realidade e ficção, *sem* distinção entre figuras do clero ou da tribo, *sem* divisas nacionais ou estrangeiras, *sem* fidelidade ao tempo cronológico. Oswald recria na própria linguagem e composição do Manifesto certo procedimento de definir pela “ausência” [...]. (AZEVEDO, 2016, p. 198)[grifo da autora]

Neste sentido, conseguimos detectar a presença das ideias antropofágicas de Oswald na escrita de Haroldo Maranhão, porém em uma nova motivação estética condizente com o seu projeto literário, o que nos ajudou a compreender a antropofagia não como um método ou fórmula fechada de orientação da escrita literária, mas sim como uma postura de escrita voltada anacronicamente como crítica ao passado.

A antropofagia haroldiana é percebida em várias obras do escritor, conforme demonstramos, mas o recorte que elegeu os romances constituintes da tríade antropofágica

permitiu a constatação da atitude antropofágica em Haroldo Maranhão. Por isso, concluímos primeiramente que a antropofagia é um gesto crítico de produção literária presente nas obras analisadas de autoria de Haroldo Maranhão, nelas ocorre o diálogo aberto com as ideias oswaldianas de incorporação das qualidades alheias materializadas pelas diversas vozes constituintes do texto, com o intuito de desconstruir e reescrever o discurso dominante, paternalista e catequético da tradição histórica.

A tese dá conta do seu objetivo principal, que é o de demonstrar o gesto antropofágico em Haroldo Maranhão a partir de constatações encontradas nos três romances escolhidos. Assim, solucionamos a questão central da pesquisa que pretendia estudar a antropofagia no sentido oswaldiano como direcionamento crítico e estético presente na obra do escritor paraense, pois várias ocorrências textuais oriundas de outros textos e autores foram detectados.

O esforço de encontrar o pensamento antropofágico em Haroldo Maranhão nos permitiu perceber que a antropofagia, em sua constituição textual, opera em várias frentes a fim de atender situações a serem resolvidas em seu projeto literário. A antropofagia haroldiana possui seus princípios específicos, como a reescrita da história oficial, com o intuito de proporcionar outra versão dos fatos. A traição realizada pela escrita haroldiana não é destruidora, pois reconhece a representatividade dos textos fundadores sobre o descobrimento para a literatura e para a cultura nacional, reescrevendo-os criticamente com o intuito de forjar uma nova versão dos fatos, para assim desfazer o discurso da continuidade.

A característica antropofágica haroldiana está permeada em diversos textos, como, por exemplo, no conto *O Menino que Comia Letras* relatadas na seção deste trabalho. Aqui o escritor paraense deixa evidente que a leitura possui o poder de transformar os sólidos em líquidos, ou seja, por mais rígido que algo pareça ser, sempre tende a se dissipar em estado líquido devido a arte de “beber os sólidos e comer líquidos”, perfeita materialização antropofágica da escrita haroldiana.

O jogo de lembranças literárias de uma tradição muito conhecida dos leitores serve de condão para grande parte da produção dos romances haroldianos, ficando mais evidente no romance *O Tetranelo del-Rei*.

A escrita de *O Tetranelo del-Rei*, que narra as aventuras do Torto, confunde-se através da linguagem com as narrativas fundadoras, e assim corresponde a uma nova versão dos fatos. O estilo haroldiano é o de escrever por cima de outras letras. Nesse sentido, a estrutura de seu texto assemelha-se à noção de palimpsesto papel ou pergaminho antigo que por ser muito utilizado possui muitas camadas de texto. Tal noção é ampliada no estudo recente de Beatriz

Azevedo (2016), que compreende o *Manifesto Antropófago* (1928) como palimpsesto selvagem no sentido de uma incorporação violenta de outras ocorrências textuais, que são apagadas e devoradas para dar lugar a uma discursividade mais liberta do patriarcalismo da tradição.

A antropofagia haroldiana também atua para retirar do esquecimento personalidades históricas apagadas pelo discurso da tradição, que são redimensionadas para um posicionamento mais elevado, nesse sentido, a antropofagia atua como incorporação dos textos de tais personalidades históricas, para assim comprovar a sua genialidade e intelectualidade, situação que acontece com a figura de Filipe Patroni, que é valorizado a partir das obras que escreveu, que após serem assimiladas e devoradas por Haroldo Maranhão uma nova versão da história foi possível, o que permitiu a saída de sua condição de apagamento.

O protagonismo de figuras apagadas pelo discurso histórico oficial se torna relevante em decorrência do esforço em ressaltar personalidades de intensa relevância para o intelecto do escritor. Estaria aqui Haroldo Maranhão fazendo justiça a todos aqueles que foram colocados em situação periférica e de esquecimento, de acordo com a tradição histórica, e que encontram na obra literária novas possibilidades de ressignificação.

A incorporação de outras vozes também guarda o intuito de legitimação da obra do artista, que tendo a sua produção livresca em situação periférica apropria-se dos escritores canônicos como estratégia para a sua consagração como escritor, pois demonstra tanto o valor crítico, como principalmente a capacidade inventiva e inovadora de emular a palavra do outro. Com isso, a pesquisa não apenas demonstrou a antropofagia como postura presente na escrita haroldiana, como também compreendeu que ela possui várias nuances condizentes com o projeto literário e pessoal do escritor.

Destarte a incorporação histórica de outros autores, entendemos que ocorre de fato uma extrema admiração em relação ao modelo original, no entanto tal percepção deve ser interpretada com critério e sensibilidade, pois apropriar-se inteiramente do outro não significa o mero processo de imitação, mas de tentativa e esforço de superação daquela escrita, tal como fora detectado no trabalho.

O esforço quase arqueológico de encontrar ocorrências textuais de outros contextos discursivos na escrita de Haroldo Maranhão foi decisivo para a comprovação da antropofagia como princípio norteador da escrita haroldiana. Para isso, o referencial teórico sobre a antropofagia foi de extrema relevância, pois serviu como ferramenta para interpretação do gesto antropofágico na obra do escritor paraense.

A pesquisa privilegiou para sua análise todas as pistas e ocorrências deixadas pela própria obra de Haroldo Maranhão, assim partiu das referências presentes nos romances para em seguida construir compreensão crítica, no sentido que as reflexões teóricas surgem a partir do texto e não ao contrário. A presente tese é o reflexo de anos de convivência com a obra de Haroldo. Dela originaram-se dois trabalhos que contribuem para a fortuna crítica do escritor: uma monografia de conclusão de curso de graduação e uma dissertação de mestrado.

Curiosamente a percepção da antropofagia na escrita haroldiana aparece de forma sutil desde o nosso primeiro trabalho sobre o escritor: “Haroldo Maranhão constitui-se como um autor moderno, que *come a tradição e a regurgita* de outra maneira, assemelhando-se aos vanguardistas de vinte e dois como Oswald de Andrade e Mario de Andrade.” (POMPEU, 2008, p. 45). Assim, consideramos que a antropofagia na escrita de Haroldo Maranhão é uma constatação sempre presente em nossa reflexão crítica, porém na época a percepção ocorreu de forma incipiente, apenas sinalizando a devoração da tradição pela escrita haroldiana.

Desde aquela época privilegamos para a análise as pistas deixadas pela escrita de Haroldo, e a partir do próprio texto selecionamos e elegemos teorias e conceitos capazes que serviriam como ferramenta de compreensão da obra haroldiana, postura mantida até o estágio atual da pesquisa. O estudo sobre a antropofagia em Haroldo Maranhão surge como uma chave para a leitura de suas obras, e pode contribuir teoricamente para a percepção deste gesto em outras ocorrências textuais de autoria do escritor não tocadas em nossa pesquisa.

O percurso investigativo, inigmático e revelador que realizamos ao nos lançar de forma analítica sobre as obras de Haroldo Maranhão tornaram cada vez mais evidente a relevância desse brilhante escritor paraense que fazia de sua produção antropofágica estratégia para consolidação de seu projeto literário, tão apaixonadamente defendido em trechos de entrevistas concedidas no decorrer deste trabalho. Mais que isso, o autor se apresenta com a postura autocrítica de sua própria produção, o que poderia abrir caminhos para novas nuances investigativas de caminho que poderemos percorrer em outra jornada acadêmica.

Concluimos que a antropofagia oswaldiana com seu impulso combativo a todas as catequeses atuou como direcionamento crítico que se materializa na confecção dos romances de Haroldo Maranhão, para assim subverter a ordem dominante da história e também do lugar de enunciação de um escritor que sobrevive nas margens do cânone literário.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Gonzalo. O Abaporu, de Tarsila do Amaral: Saberes do Pé. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João (Orgs.). *Antropofagia Hoje?* São Paulo: Realizações editora, 2011. P. 281-287.
- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Tornar-se outro: o Topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002.
- ALVES, Sérgio Afonso Gonçalves. *Fios da memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mario. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins/INL, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João (Orgs.). *Antropofagia Hoje?* São Paulo: Realizações editora, 2011.
- \_\_\_\_\_. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João (Orgs.). *Antropofagia Hoje?* São Paulo: Realizações editora, 2011, p. 21-25.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas* (15 volumes). São Paulo: Globo, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Pau-Brasil*. São Paulo, Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- ARANHA, Graça. *Machado De Assis e Joaquim Nabuco: Commentarios e notas à correspondência entre estes dous escriptores*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1929.
- ASSAF, Roberto. Contracapa. In: MARANHÃO, Haroldo. *Dicionário de Futebol*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Ressureição. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. (Obras completas) (V. I e III).
- \_\_\_\_\_. *Um Incêndio*. In: *OBRA Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 (Vol. II).
- \_\_\_\_\_. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Esau e Jacó*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. p. 28 - 34: Instinto de nacionalidade. (1ª ed. 1873).
- \_\_\_\_\_. *Memorial de Aires*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. 4. ed. São Paulo: Clube do Livro, 1980.

\_\_\_\_\_. O passado, o presente e o futuro da literatura. In: \_\_\_\_\_. Obra completa em quatro volumes. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. v. 3

AZEVEDO, Beatriz. *Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. *Compêndio das eras da província do Pará*. Belém: UFPA, 1969.

BARTHES, R. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1970.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

BIONDO, Delson. *Arte De Persuadir E Fazer Rir: O Tetranelo Del-Rei De Haroldo Maranhão*. Curitiba: UFPR, 2009.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

\_\_\_\_\_. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília INL, 1977.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL. Lei nº 13.558, de 21 de dezembro de 2017. *Inscreve o nome de Joaquim Maria Machado de Assis no Livro dos Heróis da Pátria*. Brasília, DF, dez, 2017.

CADERNO MAIS! Folha de São Paulo – SP.08.12.1996

CALVINO, Ítalo. *Por que Ler os Clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, H. Da razão antropofágica. Diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p. 231-256.

\_\_\_\_\_. *Dá razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagens & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira*. In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p.235

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANDIDO, Antonio. Esquema Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1995.

\_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T.A Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2006.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 7. ed. São Paulo: T.A Queiroz, 1985.

\_\_\_\_\_. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J.A. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. São Paulo: Sifel, 2003.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CUNHA, Euclides. *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CRUZ, Ernesto. *História do Pará*. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973 (2 volume).

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DI PAOLO, Pasquale. *Cabanagem a Revolução Popular da Amazônia*. Belém: Edições CEJUP, 1990.

DUPLAMENTE PREMIADO: depois do Prêmio José Lins do Rego, romance de Haroldo Maranhão recebe o Guimarães Rosa. *Jornal do Brasil*, 20 de dezembro de 1980.

ESTEVES, Antônio R. *O Romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

EUCLIDES DA CUNHA em 30 de setembro de 1908, no “Jornal do Comércio”. In: “Machado de Assis: um gênio brasileiro”, de Daniel Piza, 2005.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. O tecedor do vento: o narrador em Roberto Drummond. In: MARCHEZAN, L. G; TELAROLLI, S. (Orgs.). *Faces do narrador*. Araraquara: FCL, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Coord. de edição Marina Baird Ferreira. Curitiba: Positivo: 2010.

FILHO, Alberto Venancio. Centenário de falecimento de Joaquim Nabuco, I Joaquim Nabuco. In: *R. IHGB*, Rio de Janeiro, a.171, n. 449: pp. 109-185, out./dez. 2010.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *História da Província Santa Cruz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

GIORDANO, Cláudio. Apresentação. In: PARENTE, Felipe Alberto Patroni Martins Maciel Parente. *Dissertação sobre o direito de caçar e Carta a Salvador Rodrigues do Couto*. São Paulo: Edições Loyola; Edições Giordano, 1992.

GIUCCI, Guillermo. O bonde da modernização. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João. *Antropofagia Hoje?* São Paulo: Realizações editora, 2011. p. 229-242.

GOMES, Renato Cordeiro. A barca infernal: entre sujeição e rebelião (antropofagia ritual como lugar de resistência). *Ensaio de Semiótica*, n. 10, Belo Horizonte: UFMG, 1983.

HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. *Uma literatura antropofágica*. Fortaleza: UFC, 1983.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O pensamento histórico no Brasil durante os últimos cinquenta anos (1900-1950)”. In: MONTEIRO, Pedro Meira; EUGÊNIO, João Kennedy (Orgs.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. O sertão é dentro da gente: algumas anotações de torno da carta 8 de O Tetranelo del-Rei. In: *Asas da palavra*. Belém: Unama, v. 6, n. 13, p. 75-77, 2002.

HOUAISS, Antônio. Orelha do livro. In: MARANHÃO, Haroldo. *Cabelos no Coração*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1990.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Série Logoteca)

JACKSON, Kenneth David. Novas receitas da cozinha canibal: o Manifesto Antropófago Hoje. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João. *Antropofagia Hoje?* São Paulo: Realizações editora, 2011. p. 429-436.

JAMESON, Fredrich. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo, n.º12, pp. 16-26, jun. 1985

JOSEF, Bella. *História da Literatura hispano-americana*. 4. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

JURANDIR, Dalcídio. *Canibalismo Estético*. [s/d], 1929.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 1974.

LE GOFF, Jacques. A história nova. In: NOVAIS, Fernando; FORASTIERI, Rogério. *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 128-176.

\_\_\_\_\_. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

LEITE, Sebastião Uchoa. Poesia concreta. In: RODRIGUES, Claufe; MAIA, Alexandra. (Org.) *100 anos de poesia - um panorama da poesia brasileira do século*. Rio de Janeiro: O verso Edições, 2001.p. 24- 33.

LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil* (colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas de Plínio Ayrosa). Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

LESTRINGANT, Frank. *O Canibal: grandeza e decadência*. Tradução de Mary Murray Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos: Dispersa Demanda II*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LOPES JUNIOR, Francisco Caetano. Memória, antropofagia e carnaval. *O eixo e a Roda*. Belo Horizonte, v.6, julho de 1988.

LUCAS, Vera. *Crianças, o desafio para Haroldo Maranhão*. O Globo. Rio de Janeiro, 16/04/1985.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e Obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, v.4.

MARANHÃO, Haroldo. *A Porta Mágica*. São Paulo: Scipione, 1988.

\_\_\_\_\_. Auto-Retrato Literário. In: PARENTE, Felipe Alberto Patroni Martins Maciel Parente. *Dissertação sobre o direito de caçar e Carta a Salvador Rodrigues do Couto*. São Paulo: Edições Loyola; Edições Giordano, 1992.

\_\_\_\_\_. *Cabelos no Coração*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1990.

\_\_\_\_\_. *Dicionarinho Maluco*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Futebol*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: PARENTE, Filipe Alberto Patroni Martins Maciel. *Dissertação sobre o direito de caçar; Carta a Salvador Rodrigues*. Loyola; Giordano, 1992. p. VXi.

\_\_\_\_\_. *Jogos Infantis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

\_\_\_\_\_. *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*. São Paulo: Marco Zero, 1991.

\_\_\_\_\_. O menino que comia letras. In: \_\_\_\_\_. *A Menina Amarela*. Belém: IAP, 2011.

\_\_\_\_\_. *O Tetranelo Del-Rei (O Torto: suas idas e venidas)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

\_\_\_\_\_. *Pará, Capital: Belém: memórias & pessoas & coisas & loisas da cidade*. Belém: Supercoros, 2000.

\_\_\_\_\_. *Um fecundo autor inédito: premiado e quase desconhecido*. *O Liberal*, 19 de fevereiro de 1982.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Trad. De Wenceslao Roces, Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, 1958.

MONTAIGNE, M de. Os canibais. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Vol. I.

MUNIZ, João de Palma. *Adesão do Grão-Pará à Independência e outros ensaios*. Belém: Conselho Estadual de Cultura do Pará, 1973.

NABUCO, Joaquim. *Cartas a amigos*. Coligidas e anotadas por Carolina Nabuco. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949. 2 v. V. II.

NASCIMENTO, Evando. A Antropofagia em questão. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João. *Antropofagia Hoje?* São Paulo: Realizações editora, 2011. p. 331-361

NAXOS. *Opera Fidelio*. Disponível em:  
[https://www.naxos.com/education/opera\\_libretti.asp?pn=&char=ALL&composer=Beethoven&opera=Fidelio&libretto\\_file=German/Act\\_2.htm](https://www.naxos.com/education/opera_libretti.asp?pn=&char=ALL&composer=Beethoven&opera=Fidelio&libretto_file=German/Act_2.htm) Acesso em: 13/Jun/2018.

NERI, Fernando. *Correspondencia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica Americo Bedeschi, 1932.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

\_\_\_\_\_. *Confluências: Para lembrar Haroldo Maranhão*. Belém, PA: Instituto de Arte do Pará, 2004.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: MARANHÃO, Haroldo. *Pará, Capital: Belém: memórias & pessoas & coisas & loisas da cidade*. Belém: Supercoros, 2000. p. 7-9.

\_\_\_\_\_. *Oswald Canibal*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

PALHANO, Lauro. *O Gororoba* (scenas da vida proletária). Rio de Janeiro: Terra de Sol, 1931.

PATRONI, Filipe Alberto. *A viagem de Patroni pelas províncias*. Brasília: Senado Federal, 2015.

\_\_\_\_\_. *A Bíblia do Justo Meio da Política Moderada ou Prolegômenos do Direito Constitucional da Natureza*. 2. ed. Lisboa: Typ Lisbonense, 1975.

PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

PEREIRA, Paulo Roberto. *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

PERRONE-MOISÉS, L. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Cia Aguilar Edit, 1995.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa de Alberto Caetano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Poesia: Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

\_\_\_\_\_. O Pará não morreu: viva Haroldo Maranhão. In: *Diário do Pará*, 17/07/2004, D1-D5.

POMPEU, Thaís do Socorro Pereira. *Jogo paradístico em O Tetranelo Del-Rei, de Haroldo Maranhão*. Belém, 2008, 42f (Trabalho de conclusão de Curso) – Universidade Federal do Pará / ILC.

RAIOL, Domingos Antônio. *Motins Políticos ou História dos Principais Acontecimentos Políticos na Província do Pará desde o ano de 1821 até 1835*. Vol.2. Belém: Coleção Amazônica, Série José Veríssimo, Universidade Federal do Pará, 1970.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Edição fac-similar organizada por Augusto de Campos. São Paulo: Abril/Metal leve, 1995.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

\_\_\_\_\_. Uma teoria de exportação? ou: “Antropofagia como visão do Mundo”. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João. *Antropofagia Hoje?*. São Paulo: Editora Realizações, 2011.

SALES, Paulo Alberto da Silva. *Sob o signo da escritura: ficção-crítica, biografia e história em Haroldo Maranhão*. 2014. 221f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) Faculdade de Letras (FL), Universidade Federal de Goiás, 2014.

SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de madame Bovary. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.47–65.

\_\_\_\_\_. *Machado: romance*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaios sobre Dependência Cultural*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHNEIDER Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios machadianos*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA. Rogério Max Canedo. *O romance histórico da colonização: a figuração artística transgressiva do passado em O tetraneto del-rei, de Haroldo Maranhão, A gloriosa família, de Pepetela, e As naus, de António Lobo Antunes*. 2016, Tese (Doutorado em Literatura) Departamento de Teorias Literárias e Literaturas, Universidade de Brasília, 2016.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. *Poesia concreta: Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA JÚNIOR, José Alves de. *Constituição ou Revolução: os projetos políticos para a emancipação do Grão-Pará e a atuação política de Filipe Patroni (1820-1823)*. 1998, Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: [s.n], 1998.

TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro. *Ecos da Memória: Machado de Assis em Haroldo Maranhão*. São Paulo: Annablume: Centro de Estudos de Crítica Genética, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. (vol II: século XX [1ª parte]). São Paulo: Ed. 34, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Araweté os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

\_\_\_\_\_. *Encontros (entrevistas)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

\_\_\_\_\_. O Nativo relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v.8. n1. p 113-148, abr. 2002.

ZILBERMAN, Regina. Brasil: Cultura e Literatura nos Anos 80. In: *Revista Organon*. v. 17, n. 17, 1991.

# APÊNDICE

**APÊNDICE A - ENTREVISTA COM IVONE MARANHÃO – Filha de Haroldo Maranhão**

**T** – Prezada Ivone, como pesquisadora de Haroldo Maranhão é um imenso prazer entrevistá-la. Acredito que poucos pesquisadores, da obra de seu pai, tiveram esse privilégio. Antes de começar a falar dele gostaria de conhecê-la um pouco mais: poderia se apresentar e falar um pouco de você?

**I** – Me chamo Ivone Maria da Motta Maranhão. Sou filha de Haroldo Lima Maranhão e Helena Lúcia Lobato da Motta nasci em Belém -Pará em 22 de março de 1954.

**T** – Seu pai comentava com vocês sobre a mudança de Belém para o Rio de Janeiro ter influenciado sua criação literária?

**I** – Quando o pai veio para o Rio de Janeiro em 1961 meus pais já estavam separados, eu tinha apenas 7 anos. Cresci ouvindo que meu pai era muito inteligente um dicionário ambulante. Ele era muito amoroso e nossos passeios eram parques teatros e museus jogávamos muito, palavras cruzadas (ele sempre me corrigindo) e jogo da memória. Uma época ele quis fazer uma peça teatral conosco mas não deu certo, Depois eu soube que ele fazia esses teatros com os irmãos na Folha parece que lá funcionava ele escrevia as peças ele e os irmãos representavam. Meu pai escreveu uma poesia para o avô Paulo Maranhão aos 14 anos depois te passo.

Aos 17 anos entrei para Faculdade em Nova Friburgo cidade serrana do Rio de Janeiro, ele me visitava aos finais de semana sempre bem-humorado brincalhão sarcástico irônico era uma festa.

**T** – Nos estudos acadêmicos sobre Haroldo Maranhão sempre se enfatiza a sua formação como leitor de fato seu pai foi um homem que cresceu entre livros. Em suas memórias quais lembranças você tem do Haroldo leitor? Lembra-se de suas experiências de leitura? Quais escritores eram seus prediletos? Ele comentava sobre as obras que lia com os filhos?

**I** – O pai sempre teve fixação por dicionários, lia e escrevia freneticamente em sua máquina de escrever, tinha fôlego de gato não tinha intimidade com o computador.

Aos 13 anos foi repórter policial, depois revisor, redator do Jornal e editor da Folha do Norte.

**T** – Haroldo Maranhão também foi escritor infanto-juvenil. Percebemos nessa escrita para um público específico atenção à formação do leitor e o estímulo ao gosto pela leitura. Nesse contexto, seu pai influenciava as suas leituras na infância e adolescência? Ele sugeria escritores, argumentava a favor deles? Ou ele a deixava livre para escolher?

**I** – Me lembro que eu tinha que ler um livro para escola mas não conseguia disse que era muito chato. Não sei se por isso escreveu livros infanto-juvenis. Porém tinha diversos estilos Romances, contos memórias..... um pesquisador. Paródia também era seu forte. Era organizadamente anárquico.

**T** – Em várias entrevistas Haroldo relatava que escrevia como um possesso, em ritmo frenético e obsessivo. Quais lembranças guarda disso? Tem algum relato sobre essa dedicação extrema a alguma obra que ele escreveu?

**I** – Dizia que escrever dói, deixa a alma abatida. Dizia ser os seus textos, nada mais nele tinha importância. Lia e relia seus autores que o ensinaram a amar a escrita

Os 103 CAPÍTULOS DE Cabelos no coração FORAM ESCRITOS EM 103 DIAS.

Escreveu um livro sobre o assassinato de um primo cujo nome era Suíte Policial mas nunca foi publicado.

**T** – Em minha pesquisa analiso três obras de Haroldo Maranhão: *O Tetranelo del-Rei* (1982), *Cabelos no coração* (1990) e *Memorial do fim* (1991). Você se lembra da época em que as obras foram escritas? Tem alguma lembrança de seu pai da época que escreveu esses romances? Algum desabafo ou conversa corriqueira?

**I** – Não respondida.

**T** – E *O Tetranelo del-Rei* (1982) Haroldo Maranhão faz várias referências diretas e indiretas a vários escritores de sua estima. Um dado curioso na escrita de tal obra são as inúmeras menções a escritores que compõem o passado sentimental de Haroldo como: Ledo Ivo e Mário Faustino, por exemplo. Como Haroldo se relacionava com os escritores de sua geração no Pará? Outros além dos citados estavam em seus comentários em família? Algum conviveu em seu meio familiar?

**I** – Não respondida.

**T** – *Cabelos no coração* (1990) é uma obra que reescreve a história do Pará, que tem como protagonista Filipe Patroni, importante figura histórica do estado. A obra de Haroldo retoma

essa personalidade nascida no Acará, município paraense. Ele conversava com vocês sobre a história do estado? Relatava a importância de resgatar figuras ilustres?

**I** – Não respondida.

**T** – Em *Memorial do fim* (1991) Haroldo Maranhão escreve uma verdadeira homenagem a Machado de Assis. Como Haroldo Maranhão ao longo da vida se referia ao escritor? Orientava você e seu irmão a ler os textos de Machado? Elogiava o seu estilo? Ressaltava a sua importância para a formação de leitor?

**I** – Dizia ter tido muita satisfação e muito trabalho ao escrever *Memorial do fim*. Foi escrito lentamente manuscritamente, procurando o ritmo do Machado de Assis. É uma maravilhosa imitação do estilo machadiano.

**T** – Minha pesquisa defende a ideia de Haroldo Maranhão ser um escritor antropófago, ou seja, aquele que se apropria de outras obras e do estilo de escrita de outros autores para então poder escrever seu próprio texto. Assim, a sua escrita é uma colcha de retalhos, de vários textos sob a sua organização estética inovadora. Você pode descrever indícios que comprovem essa hipótese? ou seja fatos que demonstrem a construção de Haroldo como escritor antropófago?

**I** – Não respondida.

Papai era educado, gentil amoroso comigo eu agradeço aos seus ensinamentos e sua elegância.

Agradeço a você Thaís o carinho e dedicação a obra de meu querido e amado pai Haroldo Maranhão.

*Rio de Janeiro 03/10/2016 entrevista concedida por correio eletrônico.*

## **APÊNDICE B - ENTREVISTA COM LÚCIO FLÁVIO PINTO – Amigo pessoal de Haroldo Maranhão**

**T** – Eu analiso as incursões, a questão da antropofagia literária em três romances do Haroldo Maranhão *Tetraneto Del-Rei*, *Cabelos no Coração* e *Memorial do Fim*. Mas algumas questões presentes em outras obras contribuem de alguma maneira para a minha análise. E em relação a isso, eu faço a minha primeira pergunta: Na conferência de encerramento do encontro alusivo aos noventa anos do Haroldo Maranhão, intitulada “Haroldo Maranhão na Torre de Marfim da Folha do Norte”, proferida por você em 18 de agosto de 2017, na Universidade Federal do Pará, você citou um dado interessante sobre a obra do Haroldo – que ela deve ser lida como um projeto inconcluso. Eu gostaria que você explicasse mais a razão da obra do Haroldo não ter sido concluída.

**L** – Até mesmo nos livros que ele escreveu há um pouco de inconclusão. E para se entender o Haroldo tem que considerá-lo como um escritor no exílio. Todo o substrato do estilo dele, da temática, são o estilo e a temática do exilado, do execrado, do marginalizado. O Haroldo era neto do Paulo Maranhão. O Paulo Maranhão era um cultor dos clássicos portugueses. Quando eu era adolescente toda vez que tinha uma foto do Paulo Maranhão na redação da Folha do Norte, eu ficava tentando adivinhar os títulos dos livros que estavam numa estante com vidro, que ficava bem perto de onde ele sentava. Eu pegava uma lupa e dava para ver que era os clássicos, Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz, Alexandre Herculano... E o Haroldo aprendeu do avô esse amor pela língua castiça, uma língua pura, pelo português de Portugal e até pelo português quinhentista, que ele desenvolve no *Tetraneto Del-Rei*. Então, o Haroldo foi um brinde da natureza, um brinde da história que o Paulo Maranhão, que era um caso raríssimo de dono de jornal que era também o principal redator do jornal. Você só tem isso em aguado, de forma muito menor, no *Estado de São Paulo* com Júlio de Mesquita Filho, no *Correio da Manhã* com o Edmundo Bittencourt, já não com o Paulo Bittencourt, o filho. Mas o exemplo maior do grande jornalista e dono de jornal é a *Folha do Norte* do Paulo Maranhão. Então, o Paulo Maranhão teve a sorte, a ventura de ter um grande sucessor à altura dele, no neto. Mas por que ele cortou a sucessão natural dele pelo neto? Ele achava que o neto era comunista. E o Paulo Maranhão, politicamente, era um homem reacionário, que apoiava Salazar, a ditadura de Portugal, Franco na Espanha. E o Haroldo teve que ir embora. Porque depois de ter feito o *Suplemento Literário da Folha*, que na época foi um dos melhores suplementos da imprensa brasileira, ele não tinha o que fazer no jornal. Ele escrevia uma

crônica assinada H. M. aos domingos, que até hoje não foram inteiramente publicadas. Ele as transformou em alguns livros, principalmente em livros paradidáticos. Então eu digo que cada projeto é a vingança dele, o acerto de contas com o avô. E também a tentativa de recuperação da dignidade do pai. Que foi destronado pelo irmão mais velho, Clóvis Maranhão, e pelas irmãs. Mais ou menos o que está acontecendo com os Maioranas agora na sucessão da família. Então o Haroldo tinha sempre um olho fixo na realidade, na história, no acerto de contas, na injustiça, e outro na grande capacidade criativa que ele tinha. Ele escreveu um livro de ajuste terrível com a sociedade de Belém da época, que é o *Rio de Raivas*. Tentou no seguinte, uma crítica de expansão colonial, que é *Os Anões*, mostrando que a população de Belém, a elite de Belém, não ia nunca conseguir absorver um projeto como esse. E iniciou com *Cabelos no Coração* uma revisão da história. A história vai e volta, ricocheteia e volta. E ao mesmo tempo ele faz um roman à clef, e o exemplo maior é o Bassalo/bassalorum, e a síntese também da cultura quinhentista dele, os grandes títulos, os sumários de cada título, a forma de progressão. E ele estava preparando um livro sobre o Patroni. O personagem ia ser o Patroni. Ele passou um tempo em Portugal atrás de uma foto do Patroni, atrás de uma imagem do Patroni, de um desenho, de uma pintura, e não encontrou. E escreveu aquele livrinho sobre o Patroni *Arte de Caçar*, que é uma das melhores coisas que tem sobre a Cabanagem, e é lateral à Cabanagem. Na verdade, o Haroldo ia muito pelo ensaio e erro. Depois de ter feito o *Rio de Raivas*, ele cai um pouco com *Os Anões*, que não tem a capacidade imagística do *Rio de Raivas*. Em seguida, ele faz uma grande obra, que é um livro muito estranho na literatura brasileira, único na literatura brasileira, e que só teve uma edição, péssima edição, que acho que deixou até mal o Haroldo, mas que é a obra magnífica dele, que é *Querido Ivan*: São cartas para o irmão que morria. Nessas cartas o Haroldo atinge a maior estatura como jornalista e escritor. Quando eu vi o original do livro, que ele não havia conseguido publicar em lugar nenhum, eu próprio publiquei. E ainda dei um azar, porque o título do livro era *Querido Ivan*: (com “dois pontos”) e na hora de rodar na gráfica, o dono da gráfica achou que estava errado e tirou os “dois pontos”. Eu fiz questão de mandar o livro um pouco antes do Natal, e mandei cem exemplares para o Haroldo de presente, e ele ficou com raiva porque não tinha os “dois pontos”, e com toda razão. Mas foi rodado, ele recebeu, foi às minhas custas o livro, um admirador dele. Eu não sou um homem rico, sou um homem pobre, mas... Eu achei que o livro tinha que sair com ele em vida. Ele morreu muito depois. Então, o Haroldo tinha um vulcão dentro dele para a criação, e tinha um vulcão de ressentimento, acerto de conta, rancor, mágoa, sentimento de injustiça, que fazia com que ele saísse de um estado de puro prazer hedonista – nada melhor do que ouvir o Haroldo falar sobre as fofocas literárias,

fofocas intelectuais do Rio de Janeiro, do Brasil. Ele sabia de tudo. Tinha uma memória fantástica. E em seguida, ele entrava num processo depressivo. Então, a antropofagia do Haroldo tem que começar com a antropofagia dele mesmo. Ele comeu ele próprio. Quando falei que ele tinha um projeto, era um projeto, era um projeto que provavelmente ele não ia realizar nunca. Porque ele brigou com todas as editoras que publicaram os livros dele, brigou com todos os amigos. No final, não brigou comigo, mas se afastou por causa dos “dois pontos”. E eu tinha que aceitar isso. Então, quando disse que era um projeto inconcluso, foi porque eu tenho certeza que ele estava tentando escrever o grande livro em torno do Patroni.

**T** – Então *Cabelos no Coração* seria essa obra prima almejada pelo Haroldo Maranhão?

**L** – É, eu acho que sim. Essa obra esteve para ele como *Os Sertões* para o Euclides da Cunha.

**T** – Ele tenta instituir uma definição que ele coloca no livro, o *Homus Aacaraensis*. Eu entendo essa nomenclatura que ele propõe como o estatuto do homem paraense, das grandes personalidades do estado representadas ali naquele homem, que inclusive a pergunta seguinte, a questão dessa eleição... É um dos livros mais enigmáticos também da obra do Haroldo, e apresenta as razões para a eleição do Patroni como protagonista do romance.

**L** – O Haroldo como *Homus Aacaraensis* não existe. Ele é uma síntese, uma soma, uma projeção de tudo que o Haroldo achava que devia se ter como uma personalidade arquetípica. É um personagem junguiano. O Haroldo construiu um arquétipo do que deveria ser o paraense à soma do processo histórico. Mas ao mesmo tempo ele identifica quais são na atualidade aqueles que, mesmo que parcialmente, de forma incompleta, representam a genealogia do Patroni. Ele tinha uma admiração profunda pelo Patroni. O mesmo aconteceu comigo. Eu tinha 17 anos quando fui para o Arquivo Público escrever uma seção para *A Província do Pará* chamada “A Província Retrospectiva”, sobre os exemplares antigos do jornal, e encontrei um exemplar de *O Paraense* no Arquivo Público, que ninguém sabia que existia. Estava no meio de uma montanha de papéis. Aí eu mostrei para o diretor do Arquivo, o Ernesto Cruz, e escrevi uma página sobre o Patroni. Porque até então... daí é que vem certa identidade do Patroni... Patroni era considerado um louco completo. Porque quando o Barão do Guajará, o Domingos Antônio Rayol, grande historiador, publicou as obras literárias do Patroni – ali foi o acerto de contas do filho do português que foi morto pelos cabanos. Então, ele imprimiu a imagem de doido. Quando escrevi esse texto, depois de ter vindo do Arquivo

Público, fascinado, fui com o diretor de redação do jornal *A Província*, Cláudio Agostinho de Sá Leal, e dei o texto para ele. Ele disse: “Lúcio, essa tua matéria é muito importante”. E eu não sabia. Porque não tinha a informação, eu era muito novo para ter a informação das obras do Patroni publicadas pelo Domingos Antônio Rayol. Aí ele disse: “É a primeira vez que estou lendo que o Patroni não é doido”. E eu publiquei o poema dele sobre as janelas do seminário... trinta e cinco janelas do seminário, que é o simbolismo à maneira do Sousândrade. Eu acho que o Patroni entra no processo da loucura. É o processo da loucura porque a utopia que ele queria se frustrou completamente dentro dele, inclusive. Os elementos patriarcais, os elementos conservadores dele começaram a prevalecer. Ele como advogado do rei, fazendo um jornal sozinho, que era um jornal a favor do rei, mas ao mesmo tempo rebelde, eu acho que isso leva ao paroxismo de consciência e exaltação, que fazem da loucura dele algo chocante, como vender os escravos, o testamento... E acho que aí o Haroldo se identifica com ele. Ambos exilados, criticados, condenados como pessoas rebeldes, intratáveis. Eu acho que seria a autobiografia do Haroldo personificada no Patroni e, ao mesmo tempo, projetando entre Patroni e ele, o *Homus Acaraensis*.

**T** – Tanto que tem uma carta dentro do romance que é como se fosse o Felipe Patroni falando, mas quem assina é o Haroldo Maranhão, o que comprova exatamente essa afirmação. Inclusive ele muda a estrutura do nome dele Haroldo Maranhão, que ele coloca com til, *Marañao*, exatamente por conta dessa situação.

**L** – Eu ia muito ao Rio, e ficava hospedado no apartamento do Haroldo, lá no Flamengo, e a gente saía muito, almoçava, jantava, conversava, ficava alta madrugada conversando. Em 1992 fui para a Eco-92, e o Márcio Souza, que era amigo meu – mas quando comecei a criticar a tetralogia dele, fiquei inimigo dele –, mas nessa época eu ainda não era inimigo. O Márcio me convidou para fazer uma palestra na Biblioteca Nacional, ele era o diretor da Biblioteca Nacional, e me apresentou, fez elogios e foi embora, não ficou para assistir a palestra. O Haroldo estava na palestra. Quando terminou ele estava indignado, furioso. “Como é que ele te convida, e vai embora da palestra? Ele devia ficar aqui.” Aí, depois fomos ao circo da Eco-92. No dia seguinte, a minha palestra era no circo, montaram lá o circo para as exposições mais críticas. E o Haroldo nesse dia disse: “Lúcio, eu vou escrever um artigo. Tu vais ser governador do estado”. Eu disse: “Não, isso daí é impossível. Governador do estado, por mais qualidade que eu tivesse, e eu não tenho”. “Então vou escrever um artigo dizendo que tu vais ser deputado federal”. Então, ele publicou na *Província*, lançando a minha

candidatura e dizendo porque eu devia ser o candidato a deputado federal, porque eu era o Homus Acaraensis. Então, ficou bem claro para ele, o Homus Acaraensis quem é? É o que tem uma visão cultural, intelectual universal, sabe do processo da continuidade histórica e civilizatória do homem, mas tem os pés fincados na Amazônia. Ele me disse: “Não é possível, a informação que tu me deste, nessa palestra, eu não sabia de nada disso. Então, eu sou da Amazônia e não sabia de nada”. Então, ele estava buscando criar um personagem que fosse a soma e a síntese de tudo isso que ele estava observado. E seria a regeneração dele, a reconciliação dele. O Haroldo vivia com essa angústia, sofrimento, tortura. Ele era um homem profundamente torturado. Na venda da biblioteca dele, eu tive que usar todos os meus recursos diplomáticos, porque tinha hora que estava tudo certo, ele ficava feliz da vida; ele retrocedia, e ficava – “não vou mais vender nada”, e se isolava. Até que nós conseguimos, finalmente, a venda e a vinda da biblioteca dele para Belém.

**T** – Na mesma ocasião, ainda falando da conferência de encerramento na UFPA, você comentou que a escrita do Haroldo dialoga sempre com a alta literatura. Nesse contexto, pelo convívio que você teve tão intimamente com ele, poderia elencar mais como se deu esse trânsito, esse contato, esse diálogo exatamente com essa alta literatura, que vai muito além da homenagem que ele presta a Machado de Assis no *Memorial do Fim*?

**L** – O Haroldo foi um grande leitor dos clássicos. Ele só lia em português. Não lia, não falava nenhuma outra língua. Eu lhe dizia: “Haroldo era bom ter uma outra língua para ler, mesmo que não fosse para falar. Olha, o José Paulo Paes tradutor de tantas línguas não fala nenhuma. Ele traduz inglês, francês, italiano, alemão e não conversa em nenhuma língua. Então pode-se ler sem ter uma facilidade”. Ele disse: “Não, a única língua que me interessa é o português”. E o acesso que ele tinha à literatura francesa, inglesa era por tradução. Ele no *Rio de Raivas* criou uma língua. No artigo que escrevi na época do lançamento do livro, eu disse isso, que o Guimarães Rosa tentou um experimento com a língua, no sentido linguístico, o Haroldo no sentido da gramática histórica. Ali no livro, como *Memorial do Fim*, no *Tetraneto Del-Rey* você poderia colocar uma grande parte daquilo entre aspas. O Haroldo nunca leu o livro, nunca foi à fonte, nunca foi atrás para copiar. Tudo aquilo era memória. E a memória dele era uma coisa fantástica. E o que ele lia entrava, entronizava. E ele passava a citar sem aspas, mas não era apropriação, era recriação. E essa citação que ele faz, por exemplo, em *Rio de Raivas* exige para se poder apreciar, exige algo mais ou menos como o Dante, você pode ler a *Divina Comédia* tranquilamente sem notas de rodapé, sem as explicações, sem os comentários. E às

vezes os comentários se estendem quase tanto quanto a própria obra. Mas se você tiver a informação histórica, contextual, você vai ter a dupla dimensão. O Haroldo era o crítico da literatura, o crítico da história literária, o citador da história literária, e uma pessoa com uma cultura, a cultura portuguesa herdada do avô, fantástica. E ele, aí sim, antropofagicamente à maneira do Oswald de Andrade – ele odiava que chamassem *Ôswald* para ele – “Não, o meu nome é Oswaldo de Andrade” –, e a crítica acadêmica, o mundo acadêmico chama de *Ôswald* para dar uma estatura maior para ele, rejeitando o canibalismo dele... Então, O Haroldo aí é canibal, ele deglute, processa e expele essa imensa cultura que ele tinha. Quando ele colocou *O Folharal* e usou o Eça de Queiroz, ele tinha essa capacidade de trazer a pureza do original implantada na recriação que ele fazia.

**T** – Não são raros os relatos nos quais Haroldo se denuncia como escritor extremamente exigente em seu texto. *Querido Ivan*: é o exemplo dessa marca. Ele costumava desabafar sobre esse sofrimento, essa exigência com os amigos? Há algum episódio relevante dessa característica dele?

**L** – Bom, nós tivemos uma correspondência mais ou menos intensa até um certo ponto. Eu até tentei conseguir os exemplares das minhas cartas, as que eu escrevi para ele e as que ele escreveu para mim, e não consegui. Não sei por onde estão as cartas. Você teve acesso às cartas?

**T** – Não tive acesso às cartas.

**L** – Mas você tentou?

**T** – Tentei, mas não consegui contato com o filho...

**L** – Não, as que estão aqui no cofre da Fundação Cultural.

**T** – Ah, sim. As que estão aqui. Durante todo o tempo da minha pesquisa, elas ficaram no que eles chamam de “Obras raras”, que nós não temos mais acesso. E houve essa reforma recente, e ainda assim eu não tive acesso a essas cartas...

**L** – Pois é, esse é um ponto...

T – Pois é, mas eu não consegui.

L – Porque quando houve a entrega da biblioteca, a assinatura, eu participei. O Paulo Chaves foi obrigado a citar que só foi possível comprar a biblioteca do Haroldo e trazê-la para o Pará graças a mim. Eu fui o intermediário. E a condição que eu estabeleci foi que a biblioteca do Haroldo seria mantida à parte, numa sala com o nome Haroldo Maranhão. E logo que começaram a organizar a biblioteca eu fui várias vezes lá e assim estava. Depois eu soube que eles dispersaram...

T – Não existe mais a sala... A minha história de pesquisadora do Haroldo começou há dez anos. Ele foi o tema do meu TCC, quando eu no final do curso me apaixonei pela leitura do *Tetraneto Del-Rei*. Logicamente era uma pesquisa muito incipiente na época. E uma coisa que me deixou profundamente triste há dez anos, é que eu fui... eu ainda consegui passar várias tardes na sala Haroldo Maranhão, e um funcionário público do CENTUR me falou, na mesa, viu que eu estava lendo o *Tetraneto Del-Rei*, e falou que não entendia porque existia aquela sala no CENTUR. Ele trabalhava na biblioteca onde existiam tantos autores famosos, então por que aquela sala para um escritor que ele nem sabia quem era? Ah, isso foi um choque para mim. Foi quando eu disse que nunca iria abandonar o meu objeto de pesquisa. Por que como é que uma pessoa que está no contexto de uma biblioteca, num contexto cultural como aquele, pode proferir palavras tão pesadas, entendeu? Por que anos depois, cerca de cinco anos depois, a sala começou a ser desmontada, não existe mais.

L – A correspondência é indispensável. Nós trocamos, eu e o Haroldo, pensando as cartas dele, o que é importante, ele deve ter me escrito umas quarenta cartas. E nessas cartas ele aborda inclusive isso, o rigor que ele tinha ao escrever. Porque ele estava sempre insatisfeito, estava sempre cortando coisas. Ele dizia: “Lúcio, você tinha que cortar aquela palavra ali”. Então, ele é um dicionarista. Ele fez o dicionário do futebol. Ele tinha um monte de dicionários. Mas não era por ter como colecionador. Ele lia, como eu aprendi a ler, o dicionário como literatura. Eu tenho o *Moraes*, 1822, ele tinha o *Moraes*, 1822, e nós consideramos que era o melhor dicionário que já foi escrito na língua portuguesa. Ele era o homem que dizia: “Lúcio, dicionário bom é aquele que tem as abornações”. Ele tinha um sonho de um dia escrever um dicionário com o máximo de abornações possíveis. E ele também não fez, e acabou fazendo o *Dicionário do Futebol*, mas que mostra a capacidade, as diversidades, múltiplos interesses que ele tinha. Essas cartas... eu por exemplo não tenho mais

as cartas. Nesse negócio de mudança, chuva... Aqui você vê que é tudo protegido, é porque inunda. Às vezes fica mais de um palmo de água aqui. Muitas cartas se perderam. E eu queria recuperar lá. E aí me disseram que precisava da autorização do Paulo Chaves, e essa autorização nunca veio. E nessa correria eu acabei me desligando...

**T** – Que tristeza!

**L** – Que coisa!

**T** – Uma coisa curiosa que você citou o *Dicionário do Futebol*, o Haroldo Maranhão era um amante do futebol?

**L** – Não...

**T** – Não?

**L** – Não. Agora o Haroldo era o maior fofoqueiro... já houve um fofoqueiro ilustre que considerava a fofoca como uma arte. Uma arte sofisticada. E ao mesmo tempo ele conseguia penetrar nos meandros humanos em todas as áreas. Ele não tinha nenhum interesse pelo futebol. Eu acho que no Rio ele nunca foi ao futebol. Ele se interessava pelo torcedor do futebol. O que o futebol representava para essas pessoas. E na época de jornalista ele já usava isso para saber o esquema de poder no meio do clube. As pessoas que eram os donos do futebol, os interesses mesquinhos, a teia de relações sobre o futebol. Não era pelo futebol, era pelo mundo em torno do futebol. Porque a pluralidade do futebol... o futebol infelizmente é tratado de uma forma muito primária. Não pelo esporte em si, mas pelas relações sociais em torno do esporte.

**T** – Nenhum time...

**L** – Não. Na verdade nós nunca conversamos sobre isso. Eu acho que ele não tinha nenhum time.

**T** – Entendi. Na minha tese eu selecionei três romances do Haroldo Maranhão *Tetraneto Del-Rei*, *Cabelos no Coração* e *Memorial do Fim*. De acordo com a concepção da existência,

dentro desse projeto literário próprio dele, essa concepção antropofágica. Nesse recorte que eu estabeleci – *Tetraneto Del-Rei*, *Cabelos no Coração* e *Memorial do Fim* –, como é que a gente pode entender o projeto que você citou anteriormente? A questão da vingança, da prestação de contas não são tão evidentes nessas três obras, principalmente no *Memorial do Fim*, que é uma homenagem ao Machado de Assis.

L – É, o *Memorial do Fim* é a homenagem do exegeta, do sujeito que é fã incondicional do Machado, mas ao mesmo tempo ele quer ser maior do que o Machado. Ele quer ser maior.

T – É, não sejamos ingênuos...

L – Olha, eu comparo...

T – Esse que é o grande incômodo com as teses, com os trabalhos que eu li da fortuna crítica do Haroldo, é como se ele estivesse de joelhos...

L – Não...

T – E não é isso.

L – Não.

T – Definitivamente não é.

L – Você estabelece um paralelo se pegar *Carlota em Weimar* do Thomas Mann. É a maior biografia do Goethe. E é ele dizendo: “Eu sou maior do que Goethe”. E é. O propósito do Haroldo é: “Eu sou maior do que o Machado. Porque eu entro na alma do Machado, escrevo como Machado e o supero”. É esse que é o projeto dele. Então não é o exegeta só, não. E se fosse, seria um pastiche.

T – Exatamente.

L – Não é. Ele vai, penetra, desfibra e constrói um outro. Então eu acho que a obra é do Haroldo. Ele mediu forças com o Machado. O Haroldo era ressentido nesse aspecto. Ele achava que a fama dele não era proporcional ao talento que ele tinha, pelo que ele já havia criado. E o Haroldo é um dilema do jornalista. E para você também entender isso você tem

que ver o rito de passagem do jornalismo para a literatura. Poucos conseguiram. O Antônio Callado em *Quarup* tentou isso. Mas... ele faz algumas onomatopeias, por exemplo, tem uma cena deles caminhando pela areia no Recife, areia da praia, ele tenta a onomatopeia *quefui-quefui-quefui* andando pela praia. Você sente que há uma tentativa rústica de Guimarães Rosa, mas não era a estatura dele. Eu adoro *Quarup*, eu considero um grande romance histórico, mas não é a grande literatura. O Haroldo estava querendo se livrar da literatura. Ele chegou a escrever que *Rio de Raivas* não era um roman à clef, que era muito maior, que tinha saído da literatura. Ele ficou um pouco chateado quando eu coloquei a chave dos personagens.

T – Ele não gostou.

L – Não. Ele ficou chateado comigo. Agora eu comparo o Haroldo com o James Joyce em relação a Dublin. As pessoas ainda não conseguiram perceber a grandeza do Haroldo porque há uma sabotagem dele feita pela crítica nacional. A crítica quer transformar o Haroldo num autor menor. E acho que raros críticos leram *Cabelos no Coração*. A edição, se tirarmos os mil exemplares, deve ter ficado uns seiscentos, setecentos que se perderam completamente, porque a editora era um caos. Poucos leram.

T – Ele teve problema com essa edição, com a editora...

L- Não, ela foi péssima. Quando você vai ler, a letra vaza de uma página... desce para outro verso. É muito ruim de ler. Não tem margem.

T – Diagramação complicada...

L – Horrível. Tinha que ter uma edição nova à altura do que é. Porque não tem nada igual na literatura brasileira.

T – Não existe.

L – E a história, o Haroldo para escrever aquilo, é romance histórico, está essa onda agora de romance histórico...

L – Mas, olha, o livro é uma grande história da Cabanagem.

**T** – Sim, é uma grande história da Cabanagem. Mas durante a orientação e o desenvolvimento da tese eu me preocupava muito com essa tentativa de conceituar. Ah, é um romance histórico. Eu justamente desenvolvi o meu texto no sentido de demonstrar essa grandiosidade, essa grande abertura que a obra tem, de forma que é impossível conceituar...

**L** – Não, ele não é um romance histórico, ele é um romance. É alta literatura...

**T** – É uma outra versão da história.

**L** – Agora eu acho que dá um bom trabalho pegar as partes históricas e pegar os autores históricos do período e fazer a comparação. A História dele é melhor. É como o Patroni...

**T** – É exatamente. No meu primeiro capítulo da tese, eu analiso a primeira parte do *Cabelos no Coração* fazendo um cotejo com os historiadores. Foi assim que eu construí a minha argumentação. E exatamente para demonstrar essa questão da antropofagia, de como o Haroldo incorporou todas essas fontes históricas e as desconstruiu. Ele se apropriou delas e delas ele fez o novo. E o novo superou esse discurso.

**L** – É o caso do Bassalo/bassarolum. Você não precisa conhecer o Bassalo.

**T** – Não.

**L** – E esse Bassalo/bassarolum já não é o Bassalo, o José Maria Filardo Bassalo. Não é. É outra figura. Mas é inspirado na figura dele. O criador é aquele que se distancia o máximo dos parâmetros do tempo e se torna atemporal. A característica do Haroldo, é que ele faz uma obra de vanguarda sem ser formalista. Ele não é formal...

**T** – E em relação ao tempo, como você falou, é um texto do início da década de 1990, mas que é vanguardista...

**L** – É vanguardista.

**T** – É vanguardista...

**L** – Até hoje, tanto que não tem nada parecido...

T – Não...

L – Não teve um segundo, não teve, é único, é único. Por isso também, pela má edição, a crítica literária... não tem uma crítica...

T – Tem uma dissertação de mestrado, o professor foi inclusive meu orientador do TCC, o professor Sérgio Afonso Gonçalves Alves, que tem uma tese em Haroldo Maranhão, e também do *Cabelos no Coração* ele faz uma crítica na tese de doutorado, de 2006, e na dissertação de mestrado, de 2000. São as duas únicas referências críticas do *Cabelos no Coração* que eu tenho conhecimento. É uma crítica universitária, que inclusive o Haroldo Maranhão comenta que é uma crítica pela qual ele tem afeição. Tem uma entrevista dele de 1991, na qual ele comenta isso, que é uma crítica que lança algumas luzes, e que ele gosta da forma que ela critica. É interessante essa parte também. Mas é exatamente essa a forma como eu li o *Cabelos no Coração*, como eu exatamente estudei. Fui a todos os historiadores dessa época, e o livro é uma réplica desses textos, só que de uma outra forma. Pela imaginação do Haroldo, pela lógica do Haroldo.

L – Mas ao mesmo tempo é o jornalista que sabe investigar, sabe apurar os fatos, sabe ver de uma ótica diferente, não pela ótica da mera repetição das análises. Então ele é o verdadeiro literato. Que olha de uma maneira diferente, por uma ótica diferente. Por isso que ele não fica restrito à história. Ele transforma isso em ficção. Que é a minha interpretação do Guimarães Rosa. O Guimarães Rosa, todo mundo se refere à mitologia do Manuelzão, à mitologia do sertanejo. Mas o Guimarães Rosa só foi uma vez ao sertão, levado pelos *Diários Associados* do Chateaubriand. Quem é a verdadeira fonte dele é o pai, Flordardo. É preciso ler as cartas dele que estão no IEB, em São Paulo. Tudo que o pai mandava dizer para ele, que era a realidade... ele não viu aquilo, ele não era sertanejo...

T – O texto do Haroldo possui muitas referências de foro íntimo, é interessante essa parte também... e que sempre remetem à essas relações afetivas com o passado, com a família e os amigos. Em algumas entrevistas em que ele falou sobre a publicação do *Tetraneto Del-Rei*, ele comenta sobre a ancestralidade que existe entre os antagonistas Jerônimo de Albuquerque

e o clã Maranhão, a família Maranhão. Em algum momento ele chegou a conversar, a relatar esse fato ou ele teria mostrado alguma comprovação documental desse parentesco distante?

L – Bom, eu não me preocupei nunca com isso. Eu aceitei como uma verdade, mesmo porque eu não tinha condições de checar. Mas acho que ainda que não fosse verdade, para o Haroldo era. O que interessa é que para o Haroldo era verdade. E acho que ele deve ter feito pesquisa, nesse ponto ele era muito consciencioso, era uma pessoa muito honesta, não seria capaz de inventar uma história. Agora, a família Maranhão é um poço de coisas escabrosas de tudo que você pode imaginar. Eu publiquei no último número do *Jornal Pessoal* a foto (você vai ver, depois vou te dar um exemplar) da Nilza, a irmã dele. Teve o maior casamento da época, ela casou com o pai do Vic Pires Franco, deputado federal. Ela casou com o Vic Pires Franco Filho, e foi um casamentão. Ela era uma das mulheres mais bonitas da época. Eu era menino em Mosqueiro quando ela chegou num carro karmanguia, com calça santropê. Um karmanguia vermelho. E foi o sucesso da meninada toda, dos adolescentes. E o Haroldo dançava com ela. Dançando no salão deles lá. Então essa relação com a família, que a família ficou homiziada, não foi o Paulo Maranhão que ficou homiziado, e não foram sete anos. Mas quem ficou homiziado lá foi a família do João, o João é que ficou vivendo lá... e o que o Haroldo conta, o que ele sugere no *Querido Ivan*: é o que eu acho que ele ia fazer depois. Porque o grande ajuste de contas dele, ele não terminou, que era com o avô. No *Rio de Raivas* quando ele conta que o avô... jogaram fezes, os baratistas; que ele foi se limpando... ele diz: “Mas também quanta tragédia ele não causou”. O Haroldo me contava que quando ele se liberava da admiração profunda que ele tinha pelo avô, quando ele se liberava ele dizia: “Ele era muito mal, ele era mesquinho, não tinha sensibilidade, era cruel com as pessoas, não respeitava a intimidade de ninguém”. Então, o grande problema de amor e ódio era com o avô. E a tendência de enaltecer o pai, que não era nenhum Catão, ele tinha muitos defeitos, fazia muitas negociatas usando o jornal. E o Haroldo ficou nesse mundo como uma pessoa que procurou ser honesta e pura, mas ele também participava, também. Então eu acho que... o Machado de Assis no *Memorial do Fim* faltou fôlego para ele ir além. Eu acho que deve ter sido um texto muito sofrido porque ele não queria reproduzir o Machado, ele não queria fazer um pastiche do Machado, ele queria transcender esse projeto e ser reconhecido. E todo mundo só escreveu dizendo que ele foi o maravilhoso reconstrutor do estilo do Machado. Qualquer escritor um pouco mais dotado seria capaz de escrever como o Machado.

**T** – A minha tese aborda teoricamente a figura do Haroldo como escritor antropófago, que dá continuidade à atitude, à postura do Oswaldo (como você se refere) de Andrade, nesse contexto de revisão e reescrita do passado histórico e literário. Então é perceptível para você esse impulso antropofágico na escrita do Haroldo?

**L** – Sim. Agora a antropofagia do Haroldo, não é cerebral, não é postiça, não é arrogante, não é europeia, ela é canibal. Ele é nativo, ele é um amazônico, não é da elite paulista como o Oswaldo de Andrade. Então é antropofágico no sentido mais profundo. E é uma combinação de amor e ódio, de raiva, de exaltação, de beleza, de feiura. Os momentos sublimes da literatura do Haroldo são amargurados, atormentados. No *Rio de Raivas* quando a Amara Rúbia, a personagem real, Amara Rúbia que vai embora e diz: “Com ódio, com raiva”. Ela está traduzindo o Haroldo, que odiava Belém e amava Belém. A Belém do vog ville era maravilhosa, ele gostava. Quando o Haroldo contava uma história interessante ele brilhava os olhos, mas ao mesmo tempo a amargura dele por... o Haroldo queria ser um grande jornalista, um grande escritor. Superar o avô.

**T** – E uma grande prova desse amor por Belém é a *Antologia Pará, Capital: Belém*.

**L** – Ali foi um Haroldo não atormentado...

**T** – Um Haroldo Amante...

**L** – Tranquilo...

**T** – Feliz...

**L** – Feliz

**T** – Que lembra com muita felicidade daquela cidade onde ele cresceu...

**L** – Teve a aventura de... O problema do Haroldo foi quando o avô cortou a carreira dele. Até aquele momento o Haroldo estava entrosado na cidade, era a sua cidade. Para mim essa Belém acabou, não existe mais.

**T** – É. Ele até brincava dizendo que a Rua da Estrela nunca deveria ter sido asfaltada, o que remetia a essa Belém que não existe mais.

**L** – Que não é mais Estrela...

**T** – Não...

**L** – Mariz e Barros.

**T** – Quem é Mariz e Barros? Que ele até brinca: “Quem é Mariz e Barros?”. Exatamente por isso. Então as minhas perguntas eram basicamente essas...

**L** – Quase que eu joga a toalha...

(Risos)

**T** – Nesse contexto da minha análise, foi extremamente gratificante ver a forma como você respondeu as minhas perguntas. Eu agradeço imensamente a disponibilidade em nos atender. Eu estou aqui com o professor Vitor, numa sexta-feira de julho, e estamos num tempo bem diferente que as outras pessoas estão vivenciando hoje. Então eu quero agradecer ao amigo do Haroldo que eu tive o privilégio de conversar nessa tarde.

**L** – O maior privilégio meu foi ter editado o livro *Querido Ivan*: Se eu não tivesse editado o Haroldo provavelmente teria rasgado, jogado fora. Um livro que é uma coisa maravilhosa.

**T** – Eu sou vizinha de porta... na porta ao lado do meu apartamento mora o jornalista Walter Pinto. E o meu *Querido Ivan*: quem me deu... foi presente do Walter Pinto, há alguns anos atrás quando eu já pesquisava o Haroldo. E ele falava assim para mim... foi entre o mestrado e o doutorado... eu fiquei alguns anos sem produzir... aí ele falou: “Você já leu *Querido Ivan*:?”. Eu disse: “Esse eu ainda não li. Na época do mestrado foi meio corrido, e eu não li”. “Leia, porque é um pequeno grande livro. Para mim é uma obra prima. E leia com carinho o prefácio”. O prefácio preparado por você sobre a obra.

**L** – Eu escrevi tudo ali, o prefácio, orelha, contra capa... e foi uma edição rapidíssima, porque o Haroldo me mandou um pouquinho antes de dezembro e eu queria dar de presente de Natal para ele. E na verdade foram os nossos últimos contatos íntimos. Eu senti que o Haroldo ficou amargurado porque eu não tinha posto os “dois pontos”. (Risos) Mas eu achei que mesmo com essa lacuna, eu fiquei tão impressionado com o livro, que eu disse: “Eu vou editar esse livro de qualquer maneira”. Esse livro mereceria uma edição mais bonita, mais primorosa... eu queria fazer um caderno só de fotografias com um tamanho maior, mas aí ficaria proibitivo. Então eu preferi fazer... e é uma pena que só tenha essa edição.

**T** – Mas quem sabe futuramente...

**L** – Esse é um ponto do Haroldo que eu queria lhe propor o seguinte: a condição de ser do Norte foi negativa? Dificultou ao Haroldo o fato dele circular pelo mundo literário e ser tão crítico e ter uma língua quente, uma língua venenosa o incompatibilizou com muita gente...

**T** – Com muitos críticos, por ele ter uma aversão à crítica, talvez isso tenha feito ele ficar nesse ostracismo, vamos dizer assim... E eu identifico a principal razão, que não está nas obras, está no temperamento. Para mim é a coisa que equaciona essa contradição entre a obra dele e a circulação dessa obra...

**L** – Ele era muito amigo do Antônio Carlos Villaça que tinha essa capacidade de circular pelos meios. Só que o que o Villaça fazia era santificar e o Haroldo demonizar. Ele ia muito á casa do Villaça para saber das últimas e trocar essas informações. Eu acredito, não tenho certeza, que o Villaça transmitia para as outras pessoas a maledicência do Haroldo, que era o que ele pensava, ele não tinha papas na língua, ele falava. E isso o incompatibilizou com a crítica carioca, que adora a cultura, e isso o incompatibilizou... Agora, porque a trajetória do Milton Hatoum não é assim? Por que ele é autor nacional consagrado? O Haroldo é muito melhor que o Milton Hatoum. E o Milton Hatoum é hoje o maior escritor da Amazônia.

**T** – E inclusive com a obra dele traduzida para outras línguas... a questão da mídia...

**L** – Bom, *Cabelos no Coração* é quase intraduzível, vai exigir um trabalho enorme... você conhece as correspondências do Guimarães Rosa com os tradutores?

T – Sim.

L – Eu ficava pensando, por que ele não traduziu?

T – Eu ficava pensando também...

L – Ele traduziria melhor que o tradutor. Ele corrigia o tradutor. Principalmente o alemão. A correspondência dele com o Meyer é fantástica. É aula de como traduzir do alemão.

T – É. Principalmente a correspondência do Guimarães com o tradutor alemão, eu fiz a leitura, e ela me vinha muito, e eu me perguntava: Mas por que ele não fazia? Não faz sentido nenhum. Porque chegavam as laudas para ele verificar e ele dava soluções melhores, porque o conhecimento que ele tinha da obra dele e da própria língua estrangeira.

L – Mas esse é um problema do Haroldo. Por que o Haroldo não se dava bem com a crítica? Porque ele era o melhor crítico da obra dele. O que ele exigia? Ele exigia que a crítica fosse capaz de surpreendê-lo naquilo que ele não fosse capaz de fazer.

T – E ele utilizava as próprias obras com nuances de crítica, muito. É muito demarcado na obra dele, praticamente inteira, você consegue perceber uma outra vertente que não é do escritor, mas é do crítico do seu próprio texto. Que é quando você diz que ele deglutiou a si mesmo. É nesse sentido também. É muito característico da escrita dele.

L – E eu acho que ele nunca encontrou um crítico que dissesse o que ele diria dele mesmo. E ele gostaria de ser o crítico dele mesmo. Eu acho que a grande obra do Haroldo seria aquela em que ele escreveria o prefácio, a apresentação, uma introdução crítica, a orelha, tudo.

T – É. E na realidade nessas obras, nos três romances que eu analiso, eu percebi que não tem prefácio.

L – É, não tem prefácio.

**T** – Não tem prefácio. E é uma obra que ele tem todo o cuidado. Tem as epígrafes que são extremamente tendenciosas. E são sínteses do espírito do que está ali naquele trabalho. Ele escolhia muito bem, como você falou, ele tinha uma memória tão extraordinária, que ele ia diretamente a citações, a epígrafes que sintetizavam o que ele queria fazer.

**L** – O *Cabelos no Coração*, o sumário de cada capítulo dá um livro.

**T** – Sim.

**L** – Só aquilo.

**T** – Exatamente isso. Essa tradição que ele retoma dos quinhentistas, mas que também está lá no Rayol. Porque o livro do Rayol é organizado daquela forma também.

**L** – Mas quase todos...

**T** – Quase todos. Era uma estética da época.

**L** – O folhetim era assim.

**T** – É, o folhetim, exatamente, a novela de cavalaria também...

**L** – Só que o Haroldo é do século XX. É o folhetim do século XX.

**T** – E também tem essa questão do jornal do Felipe Patroni que fica bem demarcada ali. Eu inclusive acho que a seleção do Patroni também passa por essa questão da representação que o Haroldo tem para o jornal aqui. Essa escolha, essa seleção que ele faz do Patroni.

**L** – O Patroni é outro que merecia realmente um grande romance, um grande estudo histórico, porque ele é uma figura enigmática.

**T** – Enigmática. E é interessante que tenha uma praça que ninguém sabe de quem se trata, que não tem nada. Que tinha uma placa até o ano passado que dizia: “Praça Felipe Patroni” com aquela demarcação icônica de praça, mas que agora não tem mais, nem essa plaquinha. Só tem aquela placa de rua. “Praça Felipe Patroni. Bairro: Comércio, CEP”. Só. O apagamento está cada vez mais evidente. É uma situação preocupante. Sobre essa preocupação escrevi, eu

não publiquei, mas escrevi um texto, em julho do ano passado, no qual digo que eu me apaixonei pelo Felipe Patroni, porque o meu verão foi para ele, eu brinco. Enquanto as pessoas estavam na praia, eu estava encantada por aquela figura. E eu li muitas obras do Patroni, as que pude ter acesso, até porque o Senado publicou várias, e pude ler essas obras encantadoras. E não é só através da literatura do Haroldo... o Haroldo até brinca com isso naquela edição do *Direito de Caçoar*, quando ele diz que o Patroni é uma personalidade que tem que ser estudada pelas outras áreas do conhecimento. E realmente, em várias das minhas pesquisas, ele passa, sim, à margem.