

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

THAÍS DO SOCORRO PEREIRA POMPEU

**LEITURAS INTERTEXTUAIS DE O TETRANETO DEL-REI DE  
HAROLDO MARANHÃO**

BELÉM  
2011

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

THAÍS DO SOCORRO PEREIRA POMPEU

**LEITURAS INTERTEXTUAIS DE O TETRANETO DEL-REI DE  
HAROLDO MARANHÃO**

Dissertação de Mestrado 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 Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientador:  
Prof. Dr. Luis Heleno Montoril Del Castillo

BELÉM  
2011

THAÍS DO SOCORRO PEREIRA POMPEU

**LEITURAS INTERTEXTUAIS DE O TETRANETO DEL-REI DE  
HAROLDO MARANHÃO**

Dissertação de Mestrado 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 Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

APROVADO EM: 25 / 03 / 2011

CONCEITO: Excelente

Banca Examinadora:

---

Prof.Dr. Luis Heleno Montoril Del Castilo  
Orientador – UFPA

---

Prof. Dr. Marli Tereza Furtado  
Membro – UFPA

---

Prof. Dr. Sérgio Afonso Gonçalves Alves  
Membro externo

---

Prof. Dr. Maria do Perpetuo Socorro Galvão Simões  
Suplente

Dedico este trabalho a minha filha Ana Francisca,  
minha mãe Francisca Mota e meu inseparável  
Michel Sauma Neto.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe Francisca Mota minha base incontestável: "Mães judiciosas sempre têm consciência de que são o primeiro livro lido e o último posto de lado, na biblioteca dos filhos." Charles Lenox Remond.

Ao meu pai Raimundo dos Santos (*in memoriam*), por me apoiar incansavelmente em vida nesta trajetória acadêmica e por me ensinar o valor da educação na formação de um indivíduo.

À minha filha Ana Francisca, razão da minha vida, obrigada pelo colo, pela paciência de horas intermináveis de ausência e por me acompanhar nos momentos de reviravolta mais decisiva.

Ao meu companheiro Michel Sauma Neto pela ajuda incansável e pelos momentos de irmão, namorado, pai e amigo.

À família Toscano Simões nas pessoas de Euríbia, José e Betânia pela ajuda e amizade em momentos vários.

À Universidade Federal do Pará – UFPA, em especial ao Curso de Mestrado em Letras.

À CAPES, pela concessão de Bolsa.

Ao meu orientador, Professor Luís Heleno Montoril Del Castilo, pela amizade e paciência e por ter sido uma pessoa altamente acessível e eficaz nas discussões para a feitura deste trabalho.

A todos os meus professores do Mestrado, pois todos, de alguma forma contribuíram para minha formação.

Ao professor Sérgio Afonso Gonçalves Alves pelo contato a distância sempre bem vindo para melhor entendimento da obra de Haroldo Maranhão.

Ao professor Luiz Guilherme dos Santos Júnior por motivar os primeiros encontros com a obra de Haroldo Maranhão.

Aos meus companheiros de curso Aiana Oliveira, minha grande amiga impaciente e adorável, a Mônica Vieira por ter sido uma feliz descoberta, pela amiga que se mostrou ser em momentos vários ao Everton Santos pelas discussões e trabalhos realizados.

Ao meu amigo Erlyc Ferreira, e sua esposa Clefea Pacheco, pela atenção e dedicação na revisão técnica deste trabalho.

À Regina Castro, Rejane Pimentel, Edward Silva, Ingrid Zahlout, Raildo Machado pela atenção com que sempre me atenderam na Biblioteca do Laboratório de Linguagem da UFPA.

*“Supondo-se que a mentira tem uma história,  
seria ainda necessário poder contá-la sem  
mentir”.*

***Jacques Derrida***

*Toda terra que devo doar!  
Todo voto que devo parir  
Nunca dever ao devir  
Nunca deixar de ouvir[...]  
com outros olhos!*

***Fernando Anitelli – Amadurescência.***

## RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de investigação a escrita de Haroldo Maranhão, buscando compreender os aspectos que influenciaram na formação deste autor, bem como a particularidade de sua escrita, repleta de traços eruditos e, paralelamente, apresentando expressões obscenas e de valor popular. Para tanto, pautou-se a presente análise na obra *O Tetraneto Del-Rei*, que apresenta com riqueza de detalhes, aspectos relacionados ao período de nossa colonização, porém sob um prisma diferenciado e reinterpretativo, a partir dos diversos signos e elementos manifestados na obra de Haroldo. Converte, portanto, ao caráter reinterpretativo, a figura do Torto, colonizador português que protagoniza momentos de fraqueza, angústia, desejos e medos, sentimentos esses que não constam em obras que disseminaram em prosa e verso o imaginário de um herói. Como subsídio conceitual e literário, apresentamos autores precursores a Haroldo Maranhão, buscando identificar as relações deste com o estilo daqueles. Por fim, a investigação buscou demonstrar a presença de três elementos intertextuais na obra *O Tetraneto Del-Rei*, a saber: releituras da colonização, o significado do chapéu e as interpretações do obsceno.

**Palavras-Chave:** Literatura comparada; Literatura latino-americana; Paródia; Intertextualidade; Diferença.

## ABSTRACT

This work focuses on researching Haroldo Maranhão's writing, trying to comprehend the aspects that influenced this author, as well as the particularity of his writing, full of scholar features, in parallel with its obscene phrases and expressions of popular value. For accomplishing that, this work was based on an analysis of his great work *Tetraneto Del-Rei*, which presents issues related to our colonization period with a wealth of details, however under a different and reinterpetive prism from the various signs and elements manifested in the work of Haroldo. The image of the character Torto converges to the reinterpetive character, a Portuguese colonizer who stars moments of weakness, anxiety, fears and desires, feelings which are not included in previous works which have spread the imaginary of a hero in prose and verse. As a conceptual and literary allowance, we present precursors authors when compared to Haroldo Maranhão, seeking its relations with the style of those previous authors. Finally, this study aimed to demonstrate the presence of three intertextual elements in *Tetraneto Del-Rei*: new readings of the colonization process, the hat significance and the obscene possible interpretations.

**Keywords:** Comparative literature, Latin American Literature, Parody, Intertextuality; Difference.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I: DESCORTINANDO A ESCRITA DE HAROLDO MARANHÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO II: HAROLDO MARANHÃO E SEUS PRECURSORES .....</b>	<b>33</b>
<b>CAPÍTULO III: LEITURAS INTERTEXTUAIS .....</b>	<b>49</b>
3.1 RELEITURAS DA COLONIZAÇÃO .....	49
3.2 O CHAPÉU DA DIFERENÇA .....	64
3.3 LEITURAS DO OBSCENO .....	75
3.3.1 O Torto, Onan e o Culto .....	83
3.3.2 A Escritura e os Palavrões .....	90
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>100</b>

## INTRODUÇÃO

O interesse pelo autor Haroldo Maranhão e por suas obras se deu nos semestres finais do curso de graduação em Letras, quando utilizamos esse literário paraense como objeto de estudo para o desenvolvimento do trabalho de conclusão de curso<sup>1</sup>. O percurso adotado por aquele estudo nos possibilitou uma análise introdutória sobre o contato e a inversão deste texto em relação aos primeiros momentos da colonização brasileira, além da descendência do texto com obras que se originaram no Modernismo de 22 e de outros contextos literários.

A partir deste primeiro momento, o interesse em continuar a investigar o inconfundível estilo haroldiano se aprofundou, com especial atenção à obra *O Tetranelo Del-Rei*, na qual o Haroldo apresenta novos elementos do período colonial. Nesse sentido, a obra apresenta uma narrativa que remonta a uma história não contada pelos discursos oficiais, utilizando-se da via ficcional, representante de um ponto de vista crítico e satírico, sobre esse momento importante de nossa história. Em *O Tetranelo Del-Rei* podemos perceber um grande mosaico que envolve entrecruzamento de textos de várias procedências.

Vale mencionar que o presente trabalho dissertativo possibilitou maior aproximação com a construção literária de Haroldo Maranhão, devido ao acréscimo de teorias adquiridas ao longo do curso de mestrado em Letras, o que nos permitiu entender melhor o diálogo da obra com as transformações do romance moderno brasileiro, por ser costurado a partir de um processo textual complexo, em que transitam outras escrituras literárias, sobretudo, no tocante à colonização do Brasil e ao processo de descobrimento das terras brasileiras. Na produção haroldiana é possível encontrar referências a várias outras obras de distintos contextos, como aquelas presentes no modernismo de 22.

Nessa perspectiva, Benedito Nunes, prefaciando o livro de Haroldo, nos faz compreender a sua representatividade:

Pode-se dizer que este livro de Haroldo Maranhão é a *suma satírica dos primórdios da colonização do Brasil*. Mas conduzida como invenção, a paródia extrai da tradição desconstruída, enquanto depósito histórico inerte, um espaço literário autônomo, referenciado às duas literaturas, a portuguesa e a brasileira.

A sensibilidade de Haroldo é tão precisa em relação ao processo colonial brasileiro, que conseguiu satisfatoriamente ilustrar o processo de amalgamento entre as culturas formadoras de nossa nação como a portuguesa e a indígena, por exemplo. A partir desse

---

<sup>1</sup> 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.

traçado histórico almejado pelo escritor, chegamos a forma inédita em que nossa história é contada, de baixo para cima onde os agentes indígenas ganham uma representatividade importante. É possível percebermos, com isso, a maneira como o autor molda o desenho real do povo brasileiro, enquanto nação sem caráter único como a pintura de herói nacional escolhida por Mário de Andrade em *Macunaíma*, de 1928.

Como deixar de notar a criticidade do romance? Construído sob os moldes de uma abordagem histórica, crítica, 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 tradicional. Colabora com isso para uma visão descentralizante dos agentes que compõem o povo brasileiro.

Desse modo, a relevância do presente estudo dissertativo assentasse na tentativa de lançar uma abordagem crítica, analítica e comparativa da obra de Haroldo Maranhão com o percurso histórico da literatura latino-americana, refletindo quebra de paradigmas protecionistas em prol de uma forma literária mais flexível, sem as amarras dos discursos oficiais.

Com a tentativa de desnudar a diferença que a escritura do romance traz em sua essência, sobre o processo de colonização brasileira, o estudo foi subsidiado teoricamente por autores contemporâneos de grande envergadura, tais como Barthes (1970; 2000; 2006), Derrida (1995; 2006a; 2006b) e Santiago (1987; 2000), que serviram como ferramenta teórico-conceitual para as análises, comparações e compreensão da escritura que o romance engendra.

Com este estudo, pretendemos propor uma pesquisa acadêmica sobre a inversão do discurso histórico que desmistifica figuras históricas, além de compreender criticamente a intertextualidade presente no romance, com base no diálogo aberto com outras obras literárias. O presente estudo visa privilegiar o estilo do autor advindo de sua prática de leitor, é somente pela leitura que se pode observar criticamente a realidade e desconstruí-la através de um novo texto.

A dissertação apresenta-se dividida em três partes, a primeira empreende uma análise da escritura de Haroldo Maranhão, onde serão ressaltados aspectos inerentes ao seu estilo, e ao seu contato com a tradição. Nesse momento da pesquisa houve um olhar voltado para as ferramentas críticas por ele utilizadas, como a paródia, o pastiche da linguagem quinhentista que nos faz enxergá-lo como um arqueólogo de expressões caídas em desuso de nosso idioma.

Vários conceitos de escritura foram utilizados, daí destacaríamos o recorte e colagem, a técnica de citação e o palimpsesto. Tais técnicas contribuem para a *diferença* que seu texto

representa para a tradição, visto que o texto recria criticamente os sentidos de nossa colonização. Durante esse primeiro momento da pesquisa, embora de forma breve, enfatizamos o olhar de Haroldo sobre si mesmo, ou seja, sobre sua visão como escritor.

Alguns pensamentos em relação a sua formação de leitor foram devidamente ressaltados, o que demonstrou que a construção dos escritores latino-americanos possui direta relação com sua prática obsessiva de leitura, o que permite confirmar que é somente pela leitura crítica e aberta a múltiplos significados que se chega a uma criticidade reveladora e subversiva dos sentidos engessados pela tradição.

Nesse sentido, vários pensamentos foram destinados a tentar conceituar a figura do escritor Haroldo Maranhão, e para isso adotamos uma postura pós-estruturalista de entendimento do autor, desse modo a partir dos ensinamentos de Derrida e Barthes enxergamos o autor como sujeito formado por inúmeros discursos, adquiridos pela leitura e por suas vivências, e o seu texto é apenas uma rede de sentidos em que signos do passado e do presente se encontram, para assim criarem o jogo textual que é a escritura.

Esse pensamento em relação à figura do artista nos leva a enxergá-lo dentro de uma perspectiva intertextual, pois sua constituição como escritor se faz pelo contato com textos de vários autores e diferentes contextos enunciativos. Assim, admitimos uma postura intertextual de análise da obra *O Tetraneto Del-Rei*, por seu contato com outros textos e autores. A intertextualidade haroldiana é, portanto, crítica e questionadora, bebe em várias fontes, ou alimenta-se de vários textos e como produto origina por sua ruminância crítica uma nova configuração de sentidos de uma história conhecida.

Gostaríamos de ressaltar, que a nossa visão da história recontada por Haroldo através do jogo de sua escritura, perpassa pelo entendimento de seus recursos de escrita. Assim as ferramentas por ele utilizadas para esse fim como a paródia e a sátira, que são artifícios do trabalho de sua escritura, que visa demonstrar pela linguagem a inversão dos sentidos de nossa colonização. Reforçamos que o trabalho não versará sobre discussões voltadas a análises sobre entrecruzamentos da história com a ficção, achamos que esse não é o foco principal de nossas análises que se destinam muito mais a entender o processo de construção da escrita e pela linguagem ricamente elaborada de Haroldo.

O segundo momento do trabalho se propõe em fazer a nomeação de possíveis precursores de Haroldo Maranhão, essa tentativa não possui o mínimo interesse de fazer a busca das fontes e das influências, pois tal postura não condiz com a natureza da pesquisa. A retomada da precursão é uma medida necessária a fim de entendermos momentos decisivos e

anteriores a escrita de Haroldo, e inferirmos daí a possibilidade de enxergar possíveis leituras de sua estima que foram recriadas seja pelo estilo que copia ou pela relevância de seus temas.

Ressaltamos nessa tentativa de demonstração de seus precursores, que o trabalho de citação onde se apropria de diversos autores, não corresponde a precursão do artista e está diretamente relacionado com a linguagem por ele almejada e apropriada, onde emite certo tom de homenagem a certos autores como podemos perceber na seguinte passagem:

Na selva cor da vida atalhos vibram. Mário: que tão cedo te partiste! Mário fausto; 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 [...]. De qual João escutei esta voz?, de um Cabral amantíssimo amante de rios!<sup>2</sup>

Quando falamos em precursão estamos nos referindo diretamente ao estilo de autores que apresentam importância substancial para Haroldo construir o seu próprio. Essa atitude de percorrer caminhos anteriores origina-se da própria leitura do romance, conferindo ao autor a responsabilidade de deixar escapar estilo, temas, técnicas e um pensar crítico evidente.

Sobre a precursão de Maranhão um fato nos chama bastante atenção: a interferência de obras críticas anteriores de intensa importância para o entendimento do papel do escritor em uma região periférica do mundo capitalista. Assim essas teorias acabaram influenciando na constituição do fazer ficcional e ao mesmo tempo crítico recorrentes a esses autores. Ao escrever *O Tetraneto Del-Rei* Haroldo Maranhão acaba adquirindo um papel questionador típico de uma literatura produzida em áreas periféricas.

O terceiro momento do trabalho consiste em leituras intertextuais advindas de experiências de leitura do romance analisado, assim a inversão da história oficial é materializada pelas releituras intertextuais da literatura de informação e dos relatos dos cronistas viajantes.

Tentamos, nesse sentido, realizar um passeio panorâmico pelo contato do texto haroldiano com essas narrativas. Seguimos pelo critério da cronologia com que esses textos começaram a surgir assim a análise intertextual inicia-se pelo primeiro documento oficial a Carta de Caminha ao rei de Portugal, em seguida a Carta de João Farás e o relato do piloto Anônimo. Em seguida daremos conta de textos que relatam estágios mais avançados de nossa colonização como os textos atribuídos a Pero de Magalhães Gândavo, com posterior abordagem dos cronistas viajantes como Jean de Léry e Hans Staden que emitem outro olhar do viajante europeu, em especial de Léry que conviveu em liberdade com os indígenas. O

---

<sup>2</sup> MARANHÃO, Haroldo. *O Tetraneto Del-Rei (O Torto suas idas e venidas)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. p. 113.

passeio pela literatura quinhentista, que o romance inverte seja pela emissão de valores díspares e pela linguagem que incorpora, também adentra nos textos catequizantes de religiosos católicos que pretendiam, pelas razões da contra-reforma, catequizar os indígenas disso fazemos uso dos textos de Frei Vicente de Salvador, Pe. Antônio João Antonil e Pe. Manoel da Nóbrega. Ressaltamos na análise que a comparação com esses textos é ricamente acompanhada de releituras presentes em momentos anteriores a escritura de Haroldo, em especial por leituras canibalescas empreendida por Oswald de Andrade.

A segunda leitura intertextual refere-se ao significado do chapéu na narrativa questionadora de Haroldo, ele é entendido como signo que se desprende dos textos fundadores e desenhado de forma diferente no romance. No entanto, além disso, o olhar sobre o chapéu como intertextualidade semiológica nos permitiu a abertura para outros textos e significados múltiplos desse objeto o que nos fez entendê-lo como elementos que transita pela literatura e de grande valor cultural. Ele percorre não somente os textos propriamente literários como também vive no imaginário das lendas e mitos, assim como nos contos de fadas e estórias infantis. Ele é o signo de constante movimento da escrita haroldiana, resume em si a diferença do seu texto e a tradição.

A terceira e última intertextualidade compreende as leituras do obsceno, sabendo que este tema nasce da própria característica do romance em inverter, também pelo tom sensual, o princípio de nossa colonização. De início a análise buscou demonstrar o obsceno em cenas do romance determinantes para a progressão da narrativa, após essa etapa deu-se ênfase ao tema da masturbação recorrente a obra e sua comparação com temas advindos da bíblia sagrada, da literatura brasileira, visto que o tema do obsceno apresenta-se com maior nitidez após a semana de 22. Outra atribuição ao obsceno é analisada no papel dos palavrões na literatura brasileira, de seu uso podemos tecer dois comentários: como uma conquista da estética modernista e de um momento de liberdade criadora em especial pela reabertura política brasileira do início dos anos 80.

Percebemos assim, que as leituras intertextuais correspondem a achados de fios e encontros do texto de Haroldo e outras escrituras. A intertextualidade é a resposta de um trabalho artesanal e penoso do artista, e rico pelo tempo dispensado.

A pesquisa valeu-se em demonstrar pela linguagem o preenchimento dos vazios que a tradição legou, a busca pelo entendimento da formação de Haroldo como escritor, percorrendo vários estilos por ele apropriados, que resultam em leituras intertextuais, incontáveis devido à abertura da obra, nos impelindo a emitir a possibilidade de três que advêm do próprio romance.

## CAPÍTULO I: DESCORTINANDO A ESCRITA DE HAROLDO MARANHÃO

“O que é literatura?”; literatura como instituição histórica com suas convenções, regras, etc., mas também essa instituição de ficção que dá, em princípio, o poder de dizer tudo.

Jacques Derrida

Haroldo Maranhão nasceu em Belém do Pará no dia 7 de agosto de 1927, filho de João Maranhão e Carmem Lima Maranhão, teve uma infância diferenciada das outras crianças de sua faixa etária. Morador do último andar do edifício onde se situava o jornal *Folha do Norte*, que tinha o avô Paulo Maranhão como proprietário, que empreendia duros artigos em seu periódico contra o então governador Magalhães Barata. Esse fato obrigou a ele e seus familiares a ficarem reclusos nas dependências do suntuoso prédio que abrigava a redação do jornal, assim cresceu junto ao irmão Ivan em um contexto de criatividade, imaginação e muita leitura.

O universo jornalístico era tão relevante em sua vida que aos 13 anos, menino em calças curtas, já exercia a função de repórter policial da *Folha do Norte*. Em meados da década de 40, criou e dirigiu o caderno intitulado “Arte e Literatura” no mesmo jornal, sendo este de intensa relevância para a vida intelectual do estado e da região.

Em 1948, com os amigos Benedito Nunes e Mário Faustino, também fundou e dirigiu a revista *Encontro*, que tinha como um de seus objetivos fulcrais a circulação de textos literários brasileiros. No início da década de 50 forma-se em direito e por vezes tentou advogar, no entanto, a afinidade pela literatura o fez abrir no final da mesma década a livraria *Dom Quixote*, que com o passar do tempo tornou-se um ponto de encontro entre os intelectuais paraenses. Em 1961 deixa o estado do Pará, fato que segundo ele tem grande relação com a sua trajetória de escritor. Desde a saída de Belém residiu em vários lugares como na cidade do Rio de Janeiro por mais de vinte anos, onde atuava como procurador da Caixa Econômica Federal, até se aposentar. Residiu também em Brasília e Juiz de Fora. Faleceu em 15 de julho de 2004 em Piabetá, interior do estado do Rio de Janeiro.

O amor prematuro pela Literatura, em especial por alguns escritores, resultará em sua produção artística. Ele mantém com esses textos preferidos uma relação de homenagem. O contato intenso com a arte literária o levou fatalmente, pelo lado positivo da palavra, a tornar-se um grande escritor brasileiro.

Naturalmente, seu estilo transpõe para o texto marcas de suas experiências pessoais. Dentre elas podemos destacar: o exercício diário da escrita, a leitura e o ato de escrever disciplinarmente organizado. As experiências pessoais do autor materializam-se no exercício diário da escrita, basta recordar a emergência da escrita imposta por sua atividade jornalística no jornal da família. A leitura, por sua vez, ganha um status de vaidade por tudo aquilo que o ele acabou assimilando no decorrer das obras lidas, considerando essa capacidade como condição *sine qua non* para a formação de um escritor, em especial na América Latina. Nesta perspectiva, podemos afirmar que o processo de formação e maturação de Haroldo Maranhão é composto pela prática diária de leitura e escritura.

Neste capítulo, far-se-ão exposições de conceitos fundamentais referentes à escritura literária para melhor entendimento da obra de Haroldo Maranhão, assim como considerações acerca de como este observa sua atividade de escritor. Nesse sentido, fatores como a sua experiência jornalística, o “fôlego” como leitor, e sua busca por uma escrita ricamente elaborada serão devidamente analisados.

Nossa pesquisa tem como um dos seus pilares teóricos as ideias defendidas pelo filósofo Francês Jacques Derrida sobre a escritura. Tendo em mente que a narrativa do romance *O Tetranelo Del-Rei* apresenta uma diferença com o passado engendrado, especialmente pela linguagem inovadora dentro do que estava sendo feito na literatura brasileira no século XX. Ao apropriar-se da linguagem de sabor quinhentista Haroldo apresenta-se como um artesão das palavras, nesse sentido para Roland Barthes “começa então a elaborar-se uma imagística o escritor – artesão que se encerra num lugar lendário, como um operário que trabalha em casa e desbasta, talho dá polimento e encrusta a sua forma<sup>3</sup>”.

O conceito de escritura possui várias concepções, sabendo que não atingiremos a precisão, pretendemos encontrar definições que irão ao encontro do que se pretende defender dentro da obra estudada. Primeiramente, é importante ressaltar que o ato de escrever mantém direta relação com a prática de leitura. È somente lendo que o escritor poderá resignificar leituras anteriores. Essa tarefa não é das mais fáceis, vários teóricos problematizam essa relação do autor e seu texto como Roland Barthes, por exemplo, ao observar o exercício exaustivo de Flaubert no processo de criação artística:

---

<sup>3</sup> BARTHES, Roland. **O grau zero a escrita seguido de novos ensaios críticos**. Tradução Mário Laranfeira São Paulo: Martins Fontes, 2000.

[...] em Flaubert, a dimensão dessa labuta é muito maior; o trabalho do estilo nesse autor é um sofrimento indizível (ainda que ele o diga muitas vezes), quase expiatório, para o qual ele não reconhece qualquer compensação de ordem mágica (quer dizer aleatória), como podia ser para muitos outros escritores o sentimento da inspiração: o estilo para Flaubert é a dor absoluta<sup>4</sup>.

A dor referida por Barthes compreende a angustia criativa, que acomete o escritor no momento de confecção artística. Da mesma maneira que Flaubert assemelha o ato de escrever a uma imensa dor, Haroldo Maranhão por vezes também desabafa o quanto a atividade o desgasta:

Escrever não tem essa de inspiração. Escrever é humildemente postar-se defronte da folha de papel em branco e escrever, querendo ou não querendo, com vontade ou sem vontade, com uma cachorrada dor de cabeça, com dor de dente, com dor de bursite de nem se pode mexer o braço, com o sol tão claro lá fora. Esmeralda, com o bar chamando e a gente não indo, com o demônio prometendo deleites na orelha da gente e a gente ali, firme, duro, teimoso, tenaz sentado na cadeira horas que as costas doem, os olhos doem, a alma dói<sup>5</sup>.

É através da escritura que toda a existência do escritor se revela, é através dela que ele vive. Dentro da tentativa de conceituação de *escritura*, não deixaríamos de expor através de uma de suas concepções históricas mais conhecidas, que seria aquela vinculada ao cristianismo, ou seja, a visão de sagrada escritura projetada pela Bíblia.

Com a prática rotineira de leitura o autor constrói o seu próprio estilo e o livro seria o local sonhado dessas realizações. Segundo Haroldo Maranhão, escrever um romance lhe dava pequenas alegrias. Derrida afirma que “no escritor o pensamento não dirige a linguagem o lado de fora: o escritor é ele próprio como um novo idioma que se constrói[...]”<sup>6</sup>. O escritor através do seu texto exerce uma nova semântica nas palavras e novos significados surgem para os signos literários. A cada novo livro temos uma originalidade nova, algo que se inaugura como “uma navegação primeira e sem graça”<sup>7</sup>. O sentido de escritura literária difundida por Derrida é perigoso e instigante, é o sentido que procuramos para melhor entender a escrita haroldiana. Sobre o ato de escrever Haroldo Maranhão faz considerações pertinentes:

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Seguido de novos ensaios críticos. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 169.

<sup>5</sup> O Tetranelo Del-Rei – O Torto. **Correio Brasiliense**, Quarta-feira, 10 de Novembro de 1982.

<sup>6</sup> DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1995. P. 24.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 25.

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 paginas me ensinam a escrever<sup>8</sup>.

Ao mesmo tempo em que a escritura é inaugural também é secundária, tanto na concepção sagrada quanto em seu sentido mais recente. Grande parte da sociedade ocidental cultua um Deus que através da escritura propaga sua vontade ao longo dos tempos, ou seja, o que se segue é aquilo que homens unguídos registraram de forma escrita, assim a escritura sagrada é secundária. Dessa maneira, a escritura literária também se encaixa em um plano secundário, pois ela se apresenta depois de um momento fecundo de encantamento do escritor por citações, parágrafos e estilo de outros. A leitura abre-se somente após um silêncio capaz de instigar o indivíduo a criar algo esteticamente original: a sua própria escritura. Sobre isso Antoine Compagnon afirma:

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<sup>9</sup>.

A experiência do recorte e colagem em contato com o papel nada mais é do que o ato de ler e de escrever. Recorte daquilo que chamou atenção em uma leitura e a colagem deste em uma folha branca imaginária, a prática de colar nunca recupera o sentido original, é um trabalho manual, artesanal e infantil no sentido lúdico. Em minha folha virgem colo os meus fragmentos mais amados e assim chego ao meu estilo. Não é um trabalho fácil, muito menos despretensioso. No entanto, guarda a infantilidade de uma prática manual muito querida das crianças, o desafio da tesoura, a cola, o papel em branco sacramentando a interação de um puro artesanato. O ato do escritor é ainda comparado ao trabalho de um operário: “Um operário que trabalha em casa e desbasta, talho dá polimento e incrusta a sua forma,

---

<sup>8</sup> Haroldo Maranhão. Um fecundo autor inédito: premiado e quase desconhecido. **O Liberal**, 19 de fevereiro de 1982.

<sup>9</sup> COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. de Cleonice P.B Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

exatamente como um lapidário extrai a arte da matéria, passando nesse trabalho horas regulares de solidão e de esforço”<sup>10</sup>.

O próprio Haroldo Maranhão revela seu lado artesanal com as palavras ao revelar na orelha do romance *O Tetraneto Del-Rei* a inserção de enxertos de obras de vários escritores da Literatura Portuguesa e Brasileira como Camões, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade e Mário Faustino. Podemos perceber neste momento que a sua escritura promove um tributo a autores cuja leitura muito lhe agradou. É justamente a partir desse contato com textos anteriores que a diferença se institui na escrita haroldiana, a qual, portanto, acaba por ser pertinente ao conceito de “desconstrução” criado por Derrida. Entende-se por desconstrução destituir o que foi valorizado como tema pela filosofia ocidental, ressaltar o que foi dissimulado e recalcado nos textos do passado, possibilitando novas maneiras de observá-lo. Para que isso seja possível, será necessário que o escritor promova uma reviravolta em sua base logo-fono-etnocêntrica, pois somente assim será possível apontar com precisão o que se apresenta subentendido. O conceito de desconstrução sugere uma leitura descentrada. Derrida emite seus juízos em um período pós-estruturalista, o que nos permite dizer que o centro da estrutura deve ser repensado. A anulação de um lugar fixo permite a leitura do texto literário em um sentido de complementaridades várias. Observemos na passagem um trecho do referido romance, que marca a diferença em relação aos textos de nossa colonização:

E como se à unanimidade fossem a bruta empurrados, e a um só tempo acudissem a um sinal, saíram a correr com grandes gritas e alvoroços;; e até hoje haverá português alhures em debandada. À frente do pugilo apavorado, corria justo o capitão, e em seu couce vinha obra de oitenta ou mais portugueses. Distanciados da praia estavam a duas horas de caminho, porém o regresso foi abreviado pela metade ou até menos, quão enorme havia sido o empenho no escafederem-se.<sup>11</sup>

Quando a arte literária começa a olhar com criticidade a tradição, em especial após a semana de arte de 1922, compreendemos dois aspectos em relação ao ato de ler e escrever: leitura do texto propriamente dito em sua forma e conteúdo e a leitura de suas metáforas, sentidos que se resignificam ao longo do ato de leitura, ou signos em rotação, em constante movimento como define Otávio Paz (2003), “o poema é um conjunto de signos que buscam

<sup>10</sup> BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura seguido de novos ensaios críticos**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 56.

<sup>11</sup> MARANHÃO, Haroldo. **O Tetraneto Del-Rei (O Torto: suas idas e venidas)**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

um significado, um ideograma que gira sobre si mesmo e em redor de um sol que ainda não está nascendo”<sup>12</sup>. O sentido está em si e também poderá surgir de outra maneira e quando isso acontecer seus significados terão cores e matizes diferenciados. Nessa lógica, molda-se a obra *O Tetranelo Del-Rei*, por emitir inúmeros significados sobre o processo de “descobrimento das terras brasileiras” que estão recalcados pelo discurso histórico. O romance haroldiano em questão é representante de uma estética nova e original e interage com o passado suplementando os seus sentidos. Quem muito bem descreveu esse movimento foi o teórico brasileiro Silviano Santiago:

Há uma permanência sintomática da tradição dentro do Modernismo. Aviso de passagem que estaria caindo numa série de lugares-comuns, lugares comuns para nós hoje, se tivesse adotado a postura oposta, isto é, se quisesse descobrir, dentro do Moderno e do Modernismo, os traços indiciadores da estética da ruptura ou da paródia.<sup>13</sup>

Com efeito, a destituição da tradição em nosso modernismo não emite um juízo negativo, seu intento não é destruidor nem muito menos niilista. Ocorre o contrário, pois se constitui como uma ação afirmativa para a análise da arte literária, já que a ruptura com o logocentrismo encerra um compromisso com grupos de conceitos até então fundamentais. Sobre a apropriação de textos e experiências do passado Derrida em *Torres de Babel*, que “não é necessário traduzir, todo mundo compreende o que isso quer dizer porque todo mundo tem a experiência disso[...]”<sup>14</sup>. Podemos extrair disso que o signo não se dirige a uma fixidez das formas, mas a ambientes múltiplos e inconstantes proporcionando um deslocar que desconstrói a unidade e o que era até então estável em um sistema. O pensamento filosófico de Derrida é tão inovador que sugere uma ciência da possibilidade de ciência que seria a Gramatologia, vencendo as amarras de uma linguística estrutural ela sugere uma nova forma de entender a linguagem<sup>15</sup>.

Ao operar uma nítida diferença com o passado, Haroldo Maranhão dissemina novos sentidos referente à leitura da colonização do Brasil, a qual ganha uma conotação mais crítica onde todos os agentes inseridos no processo têm a sua relevância. Sobre a leitura ampla de

<sup>12</sup> PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.

<sup>13</sup> SANTIAGO, Silviano. "Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo". In: **Tradição-contradição**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 115.

<sup>14</sup> DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006a, p. 17.

<sup>15</sup> DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução Miriam Chnaiderman e Renata Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006,

signos que se espalham em um lugar de opções incontáveis contempladoras do passado e do futuro, Jacques Derrida é bem enfático:

O centro não tinha lugar natural, que não era um lugar fixo mas uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signo. Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso<sup>16</sup>.

Ao propor o termo “desconstrução”, Derrida não almeja a criação de um sistema ou método de estudo. Sua intenção reside em propor uma leitura crítica do texto literário, uma leitura ampla por ousar em romper com a metafísica logocêntrica ocidental. Ele encontra em Nietzsche, Freud e Heidegger as raízes dessa subversão da metafísica. A descentralização sugerida que se opõe ao estruturalismo centralizador do Idealismo Filosófico, aquele que oculta e silencia os múltiplos sentidos, emite um suplemento à leitura e por que não ao passado. No caso do texto Latino Americano em que a obra em estudo encontra-se inserida, afirma-se que ocorre uma permanência do discurso da tradição no texto moderno. Neste contexto, o reporte teórico à Gramatologia resulta de uma busca incessante por uma concepção maior que comporte todas as cargas de sentidos possíveis. A proposta de Derrida para a gramatologia pretende defender a existência de um sistema total aberto a incontestáveis cargas de sentido. Esta abertura múltipla e desconstrutiva do que fora anteriormente a norma institui um novo modo de se pensar a escritura:

O advento da escritura é o advento do jogo. O jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças – fortes todos os abrigos do fora-de-jogo que vigiavam o campo da linguagem. Isto equivale, com todo o rigor, a destruir o conceito de “signo” e toda a sua lógica. Não é por acaso que esse transbordamento sobrevém no momento em que a extensão do conceito de linguagem apaga todos os seus limites<sup>17</sup>.

Quando Derrida afirma que a linguagem pode arrastar consigo todos os significados tranquilizantes, capaz de causar interrupções irreparáveis, chegamos ao nexos desta teoria e a escritura haroldiana. É incontestável o valor que a linguagem engendrada pelo romance representa como acréscimo sobre o processo de colonização brasileira. A escritura que ali se

<sup>16</sup> DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 232.

<sup>17</sup> Idem. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renata Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 8.

apresenta contém inúmeros significados e signos silenciados pela tradição histórica, o que outrora fora um significado tranquilizante e canonizado hoje nada mais e do que algo que se avalia criticamente. Olhar a colonização brasileira com outros olhos e entendê-la em sua totalidade.

Os signos encontram-se soltos e, ao decorrer da narrativa, caberá, portanto, ao leitor prendê-los em sua leitura interpretando-os com a sua subjetividade. Considerada por muitos críticos como sendo a grande protagonista do romance, a linguagem é o grande diferencial da obra. Haroldo Maranhão justifica inclusive a escolha por uma linguagem quinhentista de época, que apresenta um teor de coisa estranha: “É uma garimpagem de locuções e expressões dos séculos XVI e XVII, perdidas no tempo, caídas em desuso, “apesar de sua riqueza ou viços”<sup>18</sup>.

Dois aspectos devem ficar bem esclarecidos quanto ao trabalho com a linguagem em *O Tetranelo Del-Rei*. O primeiro de buscar expressões caídas em desuso. O segundo diz respeito às múltiplas interpretações a que se pode chegar. A escolha por expressões arcaicas condiz com a intenção de garantir maior vivacidade à trama, pois se a narrativa acontece em um período em que assim se falava não teria lógica de se escrever em português atual. Como a intenção central é descrever a colonização por um viés diferenciado, onde os vencidos terão voz, não seria inteiramente original, escrever com o português agora corrente, para dar um status de verdade, assim como nos textos quinhentistas. Essa é uma das razões pelas quais o *Tetranelo Del Rei* obteve o parecer da Comissão Julgadora do Prêmio Guimarães Rosa, em 1980, como sendo uma obra que atende perfeitamente o diálogo entre escritor e público. Ao fazer ecoar questões embrionárias e silenciosas de nossa história oficial, a escritura do romance conduz a uma relativa conformação sobre o papel dos agentes indígenas em nossa colonização. Somente com um texto que suplementa o passado e com o jogo que a escritura elabora chega-se a esse olhar ampliado. Escritura e jogo mantêm uma relação de proximidade.

Entendemos por jogo as articulações de Haroldo Maranhão com a linguagem, ele apropria-se de signos anteriores e redefine em uma nova atribuição de sentidos. O jogo refere-se a uma postura crítica do escritor perante o já escrito que se insere em nova escritura.

O sentido de desconstrução só é possível se sairmos da estrutura, operando num sentido do interior para o exterior. Inicia-se outro trabalho, outra característica subjetiva, no entanto, em uma mesma habitação. Escrever por cima de outras letras ou daquilo que foi removido brutalmente para que o velho desse lugar ao novo. Em outras palavras, o texto é um

---

<sup>18</sup> Duplamente Premiada: depois do Prêmio José Lins do Rego, romance de Haroldo Maranhão recebe o Prêmio Guimarães Rosa. **Jornal do Brasil**, 20 de dezembro de 1980.

palimpsesto que significa “riscar de novo”, reutilização de um pergaminho em que um texto foi eliminado para poder ser reutilizado. Diferentemente da necessidade inicial que era a de economizar dinheiro devido o elevado custo do pergaminho. O palimpsesto resulta de um entrelaçado entre escrituras do presente e do passado; a escrita condiz com uma herança de várias leituras. Por isso, Haroldo afirmava que se deve ler muitos livros antes de se pensar o seu. A teoria sobre o palimpsesto é bastante difundida pela crítica literária, neste trabalho utilizaremos a concepção vinculada por Michel Schneider no ensaio intitulado *Ladrões de Palavras: Ensaio sobre a psicanálise e o plágio*:

Essa espécie de fascínio por uma imagem tão bela que se pode esquecer, tão densa que não se poderia dizer mais sem dizer menos, tão fechada nela mesma, como uma forma fora do tempo, que não saberíamos dizê-la melhor, mostra-nos de que o modo de escrever, que se saiba ou não, é ter acesso a um tempo e a um espaço impessoais onde os autores nada mais fazem além de emprestar seus nomes a uma escritura que se transmite entre eles<sup>19</sup>.

Tal afirmação nos faz pensar sobre a escritura que vive independente da vinculação ao nome de um autor. Segundo Schneider ele empresta o seu nome a um escrito composto por discursos anteriores e estrangeiros em si. Seu texto é uma grande teia onde os fios discursivos se encontram. Fazendo uso de informações que estão em sua cultura o autor apropria-se sobre o que não é seu. Constituindo uma obra com sua linguagem própria acaba-se instaurando uma escritura móvel devido as inúmeras leituras advindas dos mais diversos contextos.

Assim, a escritura haroldiana pode ser entendida até aqui por diferentes prismas. Ora a partir da noção artesanal de recorte e colagem, ora a partir do pergaminho reutilizado que significa riscar de novo. O entendimento da obra haroldiana pode se dar ainda pelo viés do conceito de desconstrução que muito longe de ser negativo, representa uma ampliação do alcance dos signos. Desconstruir traz de forma subentendida o sentido de descoser, descosturar, retirar as linhas que unem os tecidos, tomar seus pedaços, brincar com eles e colocá-los onde se achar melhor, criar uma colcha de retalhos, a colcha de retalhos haroldiana, sua página em branco.

Descoser com o sentido de desconstrução derridiano e de costuras textuais barthesiano ocasiona uma observação do texto literário como algo heterogêneo. O tecido e seus constituintes apresentam inúmeras procedências, uma parte de cada lugar, um discurso de cada época ou uma citação instigante de uma leitura feita há tanto tempo. O texto literário, no

---

<sup>19</sup> SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de Palavras**: ensaio sobre plágio, a psicanálise e o pensamento. Michel Schneider: Luiz Fernando P.N Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p. 74-5.

seu emaranhado de vozes, é uma atitude crítica de nossos escritores latino-americanos. Construir sobre um solo já sedimentado é talento nosso. O texto moderno modifica o passado e percebemos, em meados do século XX, esse modo de criar crítico de nossa realidade. Reconstruir uma história que está muito mais para o universo oral como aquela narrada no romance *O Tetranelo Del-Rei* não é tarefa fácil, pois qualquer deslize poderia levar aos desvios da lenda ou da versão.

A obra ficcional de Haroldo Maranhão poderia ser considerada como um modo peculiar de crítica literária pelo tom burlesco, parodístico e por vezes cáustico que a sua escritura emite. Neste aspecto de criticidade concernentes às obras latino-americanas, remonta-se a ideia da importância do ato de leitura para os seus escritores como Haroldo Maranhão e também para o escritor chileno Roberto Bolaño. Sobre tal importância, o pesquisador Rafael Eduardo G. Giraldo nos diz:

Para Bolaño, como para seu grande antecessor, Jorge Luiz Borges a leitura precede e é mais importante que a escrita. Bolaño compartilha a ideia de que, em sentido estrito, a escrita não tem originalidade, sendo na realidade uma modulação particular das leituras prévias do escritor.<sup>20</sup>

Com a voraz prática de leitura, Haroldo Maranhão empreendeu o recolhimento de um vasto material histórico bibliográfico do personagem Jerônimo de Albuquerque, integrante da História Oficial do Brasil, considerado por muitos como o Adão do Nordeste por ter gerado numerosa descendência na região. Os elementos históricos são recriados pelo viés da ficção, essa reescrita elaborada minuciosamente é um trabalho solitário e silencioso. Ressalta-se que a ficção literária é o lugar de onde a escritura de uma nova versão para os fatos da colonização adquire uma credibilidade ou mesmo onde o véu literário encobre uma possível pretenciosa intenção da escrita haroldiana em se fazer verdadeira. Sozinho e tendo em mente o que pretende focar com seus escritos, o autor-leitor e também pesquisador colhe e filtra informações indispensáveis para a construção de seus personagens. Trabalho arqueológico que culmina com personagens como “O Torto”.

Sobre a escritura de Haroldo devemos repensar a imagem do autor, para isso recorreremos mais uma vez a teóricos como Derrida e Barthes, pelo motivo de ambos projetarem visões de autoria condizentes com a narrativa do escritor. Para Barthes em *A morte*

---

<sup>20</sup> GIRALDO, Rafael Eduardo Gutiérrez. Romances híbridos e crítica ficcional na narrativa contemporânea latino-americana: O caso de Roberto Bolaño. In: **Gragoatá**. Niterói, n.22, p.179-190, 2007, p.184.

*do autor*<sup>21</sup> existe uma dificuldade em identificar essa figura, para ele a voz presente no texto é fruto de uma escrita. Assim a escrita “é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”<sup>22</sup>. Para o teórico na modernidade essa figura nada mais é do que rastros de leituras, em um texto não é o autor que fala, mas a linguagem que ele trabalha. Assim, o que encontramos tanto pela concepção psicanalítica ou pela histórico-social sobre “quem fala” é reforçado pela própria linguagem. Ele utiliza-se de palavras sempre ditas e nesse sentido entramos na relação do texto e inúmeras vozes, essa é a base do autor moderno:

O escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que seu livro seria o predicado; não existe outro tempo além da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente ‘aqui’ e ‘agora’.<sup>23</sup>

Acrescentando a concepção de Barthes encontramos em Derrida outras considerações pertinentes. Para ele o autor se estabelece como uma ausência, visto que ao escrever são dele decepadas os sentidos que continuam a fazer efeitos para além de sua presença. Além disso, o seu significado sofrerá variações de acordo com o período em que seu texto for lido. Para Derrida todo autor é lido “além da vida”, assim a leitura corresponde a uma ausência dupla: do próprio referente e das intenções de significado. O autor é, portanto uma ausência e ele defende a ocorrência de uma desconstrução da presença. O que importa em um texto são os significados da matéria simbólica que subjaz ao aparente superficial da escrita. Assim, o autor deve ser pensado como elemento a ser desconstruído e, inserido em um contexto maior que seria a cultura e o momento histórico:

Onde e como se produz esse descentramento como pensamento da estruturalidade da estrutura? Para designar esta produção, seria algum tanto ingênuo referir-nos a um acontecimento, a uma doutrina ou ao nome de um autor. Esta produção pertence certamente à totalidade de uma época, que é a nossa, mas ela já começou há muito a anunciar-se e a trabalhar.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O Rumor da língua**. Lisboa, Portugal: edições 70, 1984.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>23</sup> BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura seguido de novos ensaios críticos**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 51.

<sup>24</sup> DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 232.

Desconstruindo a imagem do autor repensamos o próprio texto escrito. Sendo ele constituído de experiências de leitura que culminam em escrita, entendemos a noção de intertextualidade como a melhor que o representa. Ao assumirmos uma visão de desconstrução do texto estaremos ao mesmo assumindo uma visão intertextual, pois procuramos um texto em outro esse advindo da experiência do sujeito com a leitura.

Outra concepção importante refere-se aos estudos de Júlia Kristeva aponta a intertextualidade como que: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade”<sup>25</sup>.

A intertextualidade expressa no texto latino americano é materializada principalmente pelo projeto antropofágico de nosso modernismo, que mescla o estrangeiro e o nacional. Em se tratando de *O Tetranelo Del-Rei*, podemos afirmar que a intertextualidade se manifesta através da técnica da paródia dos textos da tradição. Sobre essa técnica e o romance analisado é de grande valia o trabalho de Kenneth David Jackson “The parody of ‘letters’ in Haroldo Maranhão’s *O Tetranelo Del-rei*” em seu estudo sobre a obra, adquirida pelo contato com o professor Benedito Nunes, o professor institui um dos primeiros olhares ao romance, e o compreende principalmente pela paródia como sendo questionadora dos sentidos de nossa colonização. Em certos momentos ele aproxima o escritor de Oswald de Andrade outro escritor brasileiro que também empregou com maestria a técnica de deglutição do discurso alheio. Para Jackson a escrita de Haroldo:

Assim como os mundos históricos e ficcionais do Brasil colonial se entrelaçam, o texto como comédia adquire níveis adicionais de significação, como a epopéia, o mito, a lenda, ou a crítica social. Apesar da sua ironia penetrante, o romance é justaposto e substitui todas as prévias explorações coloniais, e seu discurso auto-consciente se torna uma ferramenta para minar a ideologia e a mentalidade da “descoberta”. Os níveis do discurso atravessam o espaço e o tempo, dando ao romance a universalidade como um paradigma tanto da escrita luso-brasileira quanto dos valores operantes em sua civilização. O texto baseia-se na necessidade e compulsão de escrever como um cantar de identidade, reforçando em terras estranhas a língua como um código cultural dominante, no qual, paradoxalmente, o escritor da colônia exerce seus talentos picarescos de decepção e disfarce através da manipulação e da deformação da retórica Real<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 64.

<sup>26</sup> JACKSON, Kenneth David. The parody of “letters” in Haroldo Maranhão’s *O Tetranelo Del-rei*. **Luso-Brazilian Review**, Madison, v. 27, n. 1, p. 11-19, Summer 1990.

A técnica parodística de Haroldo é advinda de três momentos: a pesquisa, a leitura a escritura (reescritura). Para que esse tripé constitutivo do estilo de Haroldo seja alcançado a disciplina é algo indispensável para obtenção de um resultado satisfatório em sua obra.

A ginástica diária proposta pelo amigo Álvaro Lins na década de 40 do século XX, que só seguiu em anos posteriores, possibilitou um ganho significativo na maturação literária do autor, uma vez que passou a escrever todos os dias, registrando-se a atos mais corriqueiros como comer, vestir-se e dormir. Esse conselho foi primordial para a sua constituição como escritor. Ao exercitar diariamente a sua escrita, Haroldo Maranhão poderia elaborá-la com afino, a seu gosto. Ele mesmo deixa escapar como se relaciona com seus escritos cotidianos:

Escrevo com disciplina, diariamente – explica – Como o desportista deve fazer sua ginástica para manter a forma física, o escritor deve também exercitar seu trabalho. Ninguém inveja vida de escritor que leva a sério sua atividade profissional, pois sabe como é dura<sup>27</sup>.

Note que a escrita diária visa uma melhor elaboração da linguagem, acompanhada pela pesquisa exaustiva em dicionários antigos, pretendendo recriar o português da época quinhentista. Esses são os pilares de sustentação e todo o enredo da obra *O Tetranelo Del-Rei* (1982). O próprio Haroldo, além de escritor, também jornalista e advogado, admite que suas criações melhoraram drasticamente quando abandonou suas outras profissões e dedicou-se integralmente ao ofício de escritor: “só me realizei mesmo quando larguei tudo e passei a me dedicar unicamente à Literatura”<sup>28</sup>.

Realmente, o ofício de escritor deve ser entendido como uma profissão. Algumas vezes o próprio escritor confessou “não escrevo de graça”<sup>29</sup>. Isso reflete a consciência do autor sobre a importância da valorização profissional do artista. Algumas vezes afirmava que submetia seus escritos a concursos pelo fato de o prêmio ser financeiramente bom, o que ressarcia toda a dedicação dispensada.

Sua seriedade com a escrita foi conclusiva para que conquistasse inúmeros prêmios e concursos. Ressaltamos que o romance analisado neste estudo conquistou o prêmio Guimarães Rosa de 1980, com a peculiaridade que ele é anual, único e indivisível; não

---

<sup>27</sup> MENEZES, Carlos. Em ‘as peles frias’, a raiva e a doçura do premiado Haroldo Maranhão. O Globo. Rio de Janeiro, 04/01/1982

<sup>28</sup> LUCAS, Vera. **Crianças, o desafio para Haroldo Maranhão**. O Globo. Rio de Janeiro, 16/04/1985.

<sup>29</sup> Haroldo Maranhão lança hoje, em Belém, “Tetranelo d’El Rei-o Torto”. **O Liberal**. Belém, 09 de dezembro de 1982.

existindo segundo lugar, muito menos menções honrosas. Merece nota, ainda, o fato de Haroldo ter ganho o prêmio por unanimidade do júri, o qual elaborou o seguinte parecer:

O *Tetraneto Del-Rei* preenche coerentemente as exigências do indispensável diálogo entre autor eleitor. A temática do livro é uma deliciosa paródia da história das primeiras conquistas da terra brasileira pelos portugueses, conseguindo, realmente, manter a atenção e o interesse do leitor ao longo de toda a narrativa<sup>30</sup>.

A escritura do romance *O Tetraneto Del-Rei* alcançou altos níveis de reconhecimento pela crítica, de tal modo que após vencer o prêmio do Estado de Minas Gerais este foi editado pela reconhecida Francisco Alves. A obra foi incluída na coleção “A prosa do Mundo”, devido à universalidade da obra, configurada em uma paródia da história oficial das primeiras aventuras no território brasileiro vivenciada pelos portugueses.

A universalidade que o romance engendra consiste em uma reconfiguração das representações da realidade local, através do viés ficcional, que rememora o passado. Refazer a história, costurar um enredo com fios de experiência ou vozes que se calaram, refazer o entendimento de nós mesmos e do lugar em que vivemos, esse foi o intuito de Haroldo Maranhão ao escrever *O Tetraneto Del-Rei*. A linguagem, sendo considerada por muitos como a própria co-protagonista da história, apresenta duas características inerentes. A primeira linguagem, já referida anteriormente, remonta o português falado em meados no século XVI; a segunda seria a inserção de fragmentos de outros autores. Ora, a ênfase que temos dado à apropriação e reconstrução que o romance institui, pode ser constatada no decorrer deste estudo. Logo, caberá entender, neste momento, a inovação que isso representou, principalmente no texto literário de procedência latino-americana.

Haroldo Maranhão faz enxertos curiosos em sua narrativa, fragmentos de versos e prosas, de autores brasileiros e portugueses modernos ou antigos. Tudo isso reunido em um linguajar que remonta aos primeiros anos de nossa colonização. O leitor pode emitir neste instante uma pausa ou um questionamento em relação ao que se afirmou acima: Estariam reunidos em uma trama ambientada na época quinhentista autores modernos ou outros que viveram anteriormente? Aparentemente, é possível constatar tal verdade, graças ao espírito arbitrário que a arte literária possui, possibilitando com que em seus signos rotacionais circulem autores como Antero de Quental, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade

---

<sup>30</sup> NUNES, Benedito *et al.* O prazer do texto num texto de prazer: parecer da comissão julgadora do VI Prêmio Guimarães Rosa/1980. In: MARANHÃO, Haroldo. **O Tetraneto Del-Rei: o Torto, suas idas e venidas.** Rio de Janeiro: F. Alves, 1982. Orelha do livro. (grifo dos autores)

entre outros. Escritores obviamente separados cronologicamente, mas próximos pelo jogo da linguagem de Haroldo. O desafio que a escrita do romance impõe aos seus leitores foi muito bem captada e descrita com simplicidade por Benedito Nunes na orelha do livro: “**As idas e venidas** [...] passam pelas proezas da prosa, e suas aventuras também são as da língua portuguesa, protagonista da história tanto quanto o Torto o é da linguagem”.

Caberão obviamente nesta discussão, principalmente sobre a linguagem e a apropriação, certas reflexões e olhares sobre a originalidade do texto haroldiano. Ao se lançar um olhar sobre a obra, pelo viés de teorias críticas como o formalismo russo ou o estruturalismo, essa poderia facilmente ser tomada como uma “sofredora” de influências múltiplas que empobreceriam a análise. De fato, se levássemos em consideração a crítica anterior ao momento da produção do romance, Haroldo Maranhão seria facilmente acusado de plagiador. No entanto, se levarmos em consideração a originalidade de um autor que se encontra inserido em diversas manifestações coletivas, dentre elas a própria leitura, e que este traz para sua escrita suas experiências vividas, podemos desmistificar a ideia de original, vinculada a algo nunca antes visto, é uma verdadeira utopia. Nessa discussão não poderíamos deixar de mencionar a importância da pesquisa teórica realizada em *Fios de memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão*, do professor Sérgio Afonso Gonçalves Alves, trabalho esse que dentre todas as contribuições advindas destaca-se a compreensão sobre a escritura, a originalidade e a apropriação empreendidas pelo autor sintetizadas no trecho a seguir:

Repisar marcas, sem apagar vestígios e, ao mesmo tempo deixar sobre os passos de outrem os seus próprios, talvez seja o desafio maior, ou mais excitante do ato da escrita. Haroldo Maranhão, mestre em reinventar e recriar realiza magistralmente a multiplicação da escrita que ele obsessivamente persegue desde seus primeiros contos.<sup>31</sup>

Multiplicação da escrita, como enfatizou o professor Sérgio Afonso em seu estudo, é uma maneira satisfatória de entender em poucas linhas toda a escrita haroldiana. Seus signos abrem-se em forma estelar e difusa tecendo contato com outras obras e temas.

Vale ressaltar, no contexto apresentado, que o presente trabalho discute a noção de escritura em especial sob o conceito de diferença de Jacques Derrida, cabendo, neste momento, fazer o nexo de sua teoria com críticos brasileiros que adequaram seus ensinamentos como leitura dos textos literários latino-americanos. Dentre eles podemos destacar, em especial, Silviano Santiago e Haroldo de Campos, que souberam adequar os

---

<sup>31</sup> ALVES, Sérgio Afonso Gonçalves. **Fios da memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão**. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p.124.

conceitos filosóficos derridianos na leitura do modernismo latino-americano. Silviano Santiago, por exemplo, instaura e defende um novo modo de leitura de nossos textos, *O entre-lugar do discurso latino-americano*.

Para sustentar sua teoria, utiliza alguns exemplos que narram situações curiosas em que o povo “civilizado” subestima o povo “bárbaro” ou primitivo, dando ênfase que o imaginário sobre as nações colonizadas deve ser repensado, principalmente em relação a produção cultural. Ocorre na América Latina, em especial no século XX, uma inversão de valores. É sabido que a dependência econômica, a industrialização tardia e o atraso tecnológico comprometem, e muito, o olhar sobre a região, e aquele já tão debatido tema sobre a originalidade de nossa escritura torna-se explícito, pois realmente nações tão atrasadas e subdesenvolvidas poderiam criar algo inovador e universal?

Sabemos que sim e devemos agradecer as contribuições etnológicas abaladoras da metafísica ocidental e opositora da ordem estabelecida. Dentre os fatores atenuantes da desconstrução de paradigmas, encontramos o código linguístico e o religioso que aos poucos perderam sua pureza e se deixaram inserir por novas construções advindas de vários contextos. Um exemplo é a inserção de palavras africanas e indígenas ao léxico da língua portuguesa ou o sincretismo religioso das religiões afro-brasileiras. O elemento novo e estrangeiro adentra o terreno do conquistador silenciosamente pela dinâmica do cotidiano, construindo assim a mescla de nossa cultura. O que era tão estimado pelos europeus, o produto que exportavam e empunham pela força para o novo mundo era destroçado e sofria mutações. No entanto, ainda percebemos por parte de nossos intelectuais, a tendência de estudo da obra de arte literária por métodos tradicionais, os quais valorizam a busca das fontes e influências, modo de análise que oferecem pouca inovação para os estudos literários. Infelizmente esse pensamento ainda se faz presente em algumas Universidades, o que reduz nossos textos à noção de cópia e imitação. Dentro dessa modalidade de estudo, praticamente nada se aproveita de algo intrinsecamente crítico e pior ainda: o discurso neo-colonialista de dependência ganha mais força. O método de estudo pretendido por Santiago nos diz que:

Declarar a falência de tal método implica a necessidade de substituí-lo por um outro em que aos elementos esquecidos, negligenciados e abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevo, em benefício de um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá, negligenciara a caça as fontes e as influências e estabeleceu como único valor crítico a diferença.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 19.

A noção de entre-lugar é uma experiência de leitura crítica. Isso muito se aproxima do que afirmava Borges<sup>33</sup>, ao dizer que se orgulhava mais dos livros que leu, do que escreveu. Haroldo Maranhão edificou sua escrita sobre o mesmo pensamento, pois para ele a ideia de se escrever um livro deveria ser posterior ao hábito da leitura.

O texto secundário, advindo da leitura primeira é um trapaceiro incorrigível; ele preenche, suplementa o texto antigo por suas motivações ideológicas. Estar no entre-lugar significa penetrar no discurso da tradição, conhecer suas peculiaridades para posteriormente combatê-las. Inverter o discurso da tradição segundo a ferramenta crítica que melhor achou para desmistificar os signos como a paródia. Essa é a atividade que se realiza no entre-lugar. O escritor latino-americano brinca com os signos de outro escritor<sup>34</sup>, aqueles que lhe promovem sensações libidinais com a palavra. A escritura haroldiana transmite confluências com a palavra alheia ou com pontos de encontro; às vezes de forma direta, em outras de forma silenciosa em que o leitor só consegue enxergar nas entrelinhas do texto.

Sobre a arte antropofágica e a técnica parodística, Haroldo de Campos também nos oferece considerações indispensáveis. Para ele o escritor/tradutor é entendido como um devorador e neste ponto encontramos aspectos curiosos de seus ensaios. Sua noção de escritura sempre estará no limiar de entendimento do signo livre, enfatizado deveras por Derrida, e na leitura antropofágica de nosso texto moderno.

Através da crítica literária que em meados do século XX começou a perceber a originalidade de nossos autores, chegamos a um estágio de relacionamento dialógico e dialético com o universal, confluências e destruição de mãos dadas. Quando os dramas humanos, e as grandes discussões sobre a vida e a sociedade viraram temas de nossa literatura encontramos a universalidade de nossos textos e o nosso valor no mapa das literaturas universais. O entendimento literário rompedor do logocentrismo nos enriquece e nos liberta do papel estigmatizado de cultura inferior e dependente. Sua leitura é corrosiva e ao mesmo tempo rica de embasamento teórico:

A “Antropofagia” oswaldiana – já o formulei em outro lugar – e o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissão e reconciliada do “bom selvagem” [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem devorador de brancos, antropófago”<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> BORGES, Jorge Luiz. Prólogo à primeira edição de “História Universal de la Infamia” In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

<sup>34</sup> \_\_\_\_\_. "Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo". In: **Tradição-contradição**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 21

<sup>35</sup> CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagens e outras/** ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 234.

A imagem do bom selvagem tida como modelar para a sociedade moderna, contribui para a visão de dependência de nossa arte. Ela não é a melhor das representações simbólicas que almejamos. O mal selvagem, como Haroldo de Campos desenha, é aquele que por vaidade se mostra austero e raivoso. Ele valoriza a si mesmo, mas também deseja os atributos alheios a qualquer custo. O mal selvagem é a mescla do nativo e do estrangeiro, metáfora ilustrativa de nossos textos literários. O mal selvagem nativo rebelde, que não aceita os valores do colonizador, destitui toda a falácia do logocentrismo da metafísica ocidental há tanto tempo instaurado.

Após “digerir” o outro, o nativo inclui em seu organismo o que há de bom, daí a ideia de repetir o outro com diferença. Saindo da metáfora que a leitura de Haroldo de Campos propõe, entendemos o fenômeno da deglutição do próximo pelo aspecto literário: na colônia a literatura se fazia pelo legado textual da metrópole, ou seja, bebendo no texto antigo a colônia recriava a si mesmo, a sua própria linguagem. O que tal teórico intitulou de “a dupla diferença ou a diferença do diferente”<sup>36</sup>. Nessa tônica, o artista latino-americano é identificado por três modos de representação: a uma mandíbula devoradora, a dentes de um engenho tropical e/ou um ruminante. Mandíbula e dentes estão bem unidos pela lógica mecânica do organismo dos animais, comungam de funções a fins como mastigação, trituração e amolecimento. Com a força devoradora de um engenho tropical, que estraçalha a cana-de-açúcar, os dentes e mandíbulas imaginárias, dão forma a paródias e pastiches de uma tradição tão conhecida, regurgitam-as por sua ruminância crítica, o que gera um passado vivo e conhecido.

O pensamento moderno reinventa a tradição, no sentido de trazer à tona outros sentidos que foram “calados” pelo discurso tradicional. Assim, também, o discurso moderno instaura um novo olhar sobre a cultura. Quem muito contribuiu para essa noção de tradição foi Mario de Andrade e seus estudos sobre cultura no Brasil em várias manifestações artísticas como a música, as artes plásticas, danças dramáticas, música de feitiçaria e outros mais. Nesse contexto, é evidentemente relevante os estudos críticos da pesquisadora Eneida Maria de Souza sobre a obra de tal ícone de nosso modernismo vanguardista. Criador de uma de nossas maiores obras, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, do qual, segundo o Filósofo Benedito Nunes, a obra objeto central de nossa pesquisa *O Tetranelo Del – Rei* descende em linha reta<sup>37</sup> em especial com a “carta pras icamiabas”. Sobre o entendimento de uma tradição cultural brasileira Maria Eneida de Souza nos diz:

---

<sup>36</sup> Ibidem, p. 234.

<sup>37</sup> NUNES, Benedito. Haroldo Maranhão: O Tetranelo Del-rei. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 77. p. 106-107, jan. 1984. Recensão.

O estreito vínculo entre a ruptura de modelos estrangeiros e a descoberta de uma tradição cultural do país foi por muito tempo esquecido, ao se privilegiar, no modernismo a leitura pelo viés da destruição e da vanguarda, em detrimento dos valores legados pela tradição. Repensar o caráter duplo desse processo consiste em abordá-lo pelo caminho sinuoso das margens esquecendo-se astuciosamente da versão canônica que sempre flui na correnteza dos rios literários.<sup>38</sup>

Observar o texto literário pelo viés de resgate dos caminhos inexplorados das margens é um desafio, pois estaremos entrando em terrenos pouco conhecidos que possibilitam reformulação do imaginário fértil de uma literatura pouco conhecida.

Descendendo em linha reta de um dos maiores compiladores de nossa tradição cultural, o enigmático Macunaíma andradino, o texto haroldiano apresenta-se próximo a esse projeto como traidor da memória nacional. Ambos os textos, tal como *Galvez, o Imperador do Acre* (1976) apresentam essa satisfatória e encantadora coincidência com o passado. Tais textos promovem o que Maria Eneida intitula como sendo o, “desvio de suas caravelas discursivas”<sup>39</sup>, por terem uma linguagem do que foi canonicamente reconhecido. O texto do colonizador sofre um desvio significativo, perde seu valor logocêntrico após o reconhecimento de uma cultura local. Muitos são os aspectos contribuidores da linguagem inovadora dessas escrituras, pois revela com a inclusão dos dizeres populares, a sua natureza citacional, lendas e mitos.

A voz calada e oprimida dos agentes de nossa colonização ressoa na escrita de autores das margens. Assim, o valor inegável do texto da Amazônia por um traçado descontínuo entre o ficcional e a história. Podemos afirmar que ele é estelar, brilha por si mesmo, devido seus signos que se articulam sem lei e sem ordem. Esse é o signo libidinal haroldiano. Mas se esquecer mantém relação com o ato de lembrar, só se esquece e rememora-se aquilo que se sabe ou conhece. Os signos haroldianos em relação à memória nacional são curtos e ao mesmo tempo inovadores, advém de uma pesquisa exaustiva e arqueológica, de uma prática de leitura bem anterior. Na linguagem traidora, tecedora de signos e de fios de história e memória, encontramos o enigmático discurso da escritura haroldiana.

Uma escritura subversiva por vários aspectos, que serão a partir de agora analisadas em diferentes ocorrências. A escrita de Haroldo não repensa somente os sentidos ou a língua atual, ela é visivelmente desafiadora por seus temas, pela narrativa rica de ocorrência ao erotismo, na verdade o protagonista Jerônimo de Albuquerque é desconstruído por essa nuance, no que podemos concluir outra forma de experimentação do romance brasileiro.

---

<sup>38</sup> SOUZA, Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p.180.

<sup>39</sup> Ibidem.

## CAPÍTULO II: HAROLDO MARANHÃO E SEUS PRECURSORES

Fragmentei, resumi, amalgamei idéias vindas da minha cultura, isto é, do discurso dos outros; comentei, não para tornar inteligível, mas para saber o que é o inteligível, e para tudo isso apoiei-me continuamente naquilo que se enunciava à minha volta.

Roland Barthes

Um escritor se faz de livros, de imensos volumes em que se debruçou e por sua leitura crítica do passado. Ele representa seu momento de deleite em uma nova criação artística. Ele manteve horas de insônia e dor, e mesmo assim pouco pode defender como sendo sua a novidade.

O texto haroldiano, a enigmática e desafiadora escritura, que resignifica o passado compreende o presente e contribui com sentidos outros para o futuro. Uma escrita que remonta o português do século XVI sem perder a atualidade, seus temas e suas tensões universais ao humano tão demasiadamente humano; escrita de nossa história, silenciosa e recolhida, relevante dentre os grandes nomes da literatura mundial. A escritura apresenta estes dois momentos primordiais, a leitura e a costura do texto escrito. Cabe-nos lembrar um pouco o que teria sido feito em estilo aproximado de *O Tetranelo Del-Rei*, tanto na literatura brasileira, portuguesa e até mesmo espanhola. A escrita transporta pegadas de outros textos, pontos de encontro e intersecção como diz Roland Barthes: “O escrevível por que razão é o escrevível o nosso valor? Porque o que está em jogo no trabalho literário (na literatura como trabalho) é fazer-se do leitor não só um consumidor, mas um produto do texto”<sup>40</sup>. Assim, o escritor, agente que abandona a sua passividade para dedicar-se ao doloroso ofício literário, empreende seu trabalho confeccional, manual e no caso de Haroldo Maranhão, arqueológico.

A tentativa de ilustrar antecedentes ou precursores de um autor, não se refere a voltar no tempo e cometer o erro de buscar as fontes e as influências, como em uma caça ao tesouro de frases e orações. O esforço em fazer a precursão do artista existe da necessidade do crítico em fazer um exame de textos e contextos que o antecedem. É recorrer a um passeio panorâmico e necessário por literaturas anteriores. Não atingiremos aqui a totalidade de obras que enriqueceram o estilo de Haroldo Maranhão, tal caminho seria impossível, é óbvio que muitos diálogos com outros textos se perdem pela sua qualidade de rebuscar e esconder a letra

---

<sup>40</sup> BARTHES, Roland. S. Z. Trad. Maria de Santa e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1970.

do outro. Tendo em mente essa vastidão de leituras, estaremos elencando as mais latentes, em especial as que nos deixa escapar em *O Tetranelo Del-Rei*.

Como primeira inferência encontramos um irônico riso, a arte da sátira que desprende os significados silenciosos semelhante a Rabelais e seu Gargantua e Pantagruel. Por seu estilo múltiplo e versátil, capaz de mudar em instantes a linguagem, que mescla o escárnio com a seriedade filosófica, o jogo com as palavras daqueles que sabem manipular os signos. O riso<sup>41</sup>, o escárnio presente em *Cabelos no Coração*<sup>42</sup>, *Memorial do Fim*<sup>43</sup>, *Rios de Raivas*<sup>44</sup> e *Os Anões*<sup>45</sup>, por exemplo, e tornar seus personagens parte da vida de seus leitores, e de momentos vários da história da literatura.

O estilo de Haroldo Maranhão aproxima-se do estilo rabelaisiano, em especial em *O Tetranelo Del-Rei* pela sátira que as escrituras estabelecem em relação aos feitos portugueses na época das grandes navegações. Rabelais apropria-se de personagens mitológicos na constituição de seu Gargantua e Pantagruel, que de forma metafórica tendem a contrastar com a pequenês das naus e caravelas portuguesas símbolos de grandiosidade lusa rebaixadas a meros apetrechos sem valor. Ambos os textos literários tentam privilegiar as contradições e o ridículo presente nos feitos lusos. As obras podem ser entendidas como uma maneira inteligente de revelar criticamente a realidade, porém em contextos díspares.

O livro Gargantua e Pantagruel é datado de 1532 e nesse período já inicia um discreto louvor aos ideais humanistas. A obra surge em um período histórico que principia em abrigar o renascimento, e com isso aparentes mudanças representam o significado da própria sociedade que se inclui. O mundo pincelado por Rabelais mantêm semelhanças com os personagens da narrativa, é o mundo do grotesco, do fora de ordem mostrado ao seu revés. O riso e a sátira presentes na obra são demonstrados como via curadora, pois refere-se ao riso carnavalizado. Ele guarda semelhanças com o contexto festivo presente nas manifestações carnavalescas comuns na cultura popular da França em transição entre o Mundo Medieval e o Renascimento.

O Riso em Rabelais rompe com os laços tradicionais da sociedade, é um riso utópico por colocar em um mesmo patamar o plebeu e o nobre. É um riso festivo e natural recorrente

---

<sup>41</sup> Importante ao elencar o riso na obra de Haroldo Maranhão, tema do estudo sobre *O Tetranelo Del-Rei* de Delson Biondo que entende a sátira como uma característica pedagógica do autor e a tradição histórica. BIONDO, Delson. **Arte de persuadir e fazer rir**: O Tetranelo Del-Rei de Haroldo Maranhão. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Paraná, 2009.

<sup>42</sup> MARANHÃO, Haroldo. **Cabelos no coração**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1990.

<sup>43</sup> \_\_\_\_\_. **Memorial do fim**: a morte de Machado de Assis. São Paulo: Marco Zero, 1991.

<sup>44</sup> \_\_\_\_\_. **Rio de raivas**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1987.

<sup>45</sup> \_\_\_\_\_. **Os anões**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

às manifestações festivas de um povo. Não ambiciona combater a oficialidade, pretende acentuar a sexualidade e o exagero do grotesco.

O riso como um dos elementos de convergência entre o texto de Rabelais e o de Haroldo Maranhão, possui definições díspares devido ao contexto. O primeiro é natural e relaciona-se com ocorrências festivas enquanto o segundo possui a função de agente renovador, ambiciona destituir o modelo precedente. O riso da obra modernista de Haroldo é o riso do antropófago. Mesmo assim, as duas obras mantêm o mesmo objetivo em comum, serem vozes reflexivas frente às conquistas lusas. Em escrituras como essas é normal a inversão da normalidade das coisas, o homem vira mulher, o tolo transfigura-se em sábio, o pobre vira rei, o fino fidalgo em prisioneiro.

A precursão de Camões é mais visível, sua admiração se traduz através do próprio texto de Haroldo, ora pelo jogo das palavras, ora pelas inversões sintáticas. O escritor português com seu estilo próprio e linguagem ricamente elaborada é uma pegada a ser seguida pelo autor paraense e em *O Tetranelo Del-Rei* de imprimir diferenças ao seu texto. Luiz Vaz de Camões é parâmetro de bom escritor a partir do classicismo. A precursão de Camões pode ter sido representada metaforicamente por Haroldo através de sua veia cômica. A aproximação torna-se possível quando em *O Tetranelo Del-Rei* a imagem de Jerônimo de Albuquerque confunde-se com a de Camões.

Nesse sentido, a semelhança pretendida paira o ridículo Camões reinventado como cópia e sombra do Torto. Assim, nos aproximamos mais uma vez do humor e do riso, pois o centro da semelhança é uma órbita vazia, mais precisamente olhos ausentes. O olho direito caolho de Camões se cruza com o esquerdo caolho de Jerônimo. A associação aparentemente forçada aproxima dois legítimos portugueses, feridos por seus infortúnios e próximos a arte literária, sendo o Torto de forma metafórica. A alusão a Camões empreendida por Haroldo guarda de forma subliminar um elogio ao estilo de um dos maiores escritores portugueses. Por isso, ele desenha seu Camões como sujo, pobre e confuso, com o pressuposto de rebaixá-lo a fim de elevar seu fidalgo invertido Jerônimo de Albuquerque o simpático e sedutor fidalgo elevado ao patamar de Camões pela via do riso e da analogia trapaceira.

Sendo as duas figuras análogas o olho esquerdo do Torto coincidentemente parece ser o olho decepado de Hórus, deus presente na mitologia egípcia, que significa a informação estética abstrata. O olho esquerdo de Hórus possui a propriedade dos sentimentos e da intuição. É o olho crítico da escritura haroldiana, sensível e intuitivo que pela inversão de um grande escritor bebe do estilo de Camões e recria pela inventividade um novo texto de sentidos expandidos: a aventura das grandes navegações. O herói de *O Tetranelo Del-Rei* já

não luta pela sua pátria vive tentando sobreviver como pode, por sua astúcia e atitudes oportunistas. A obra do escritor paraense pode ser tida como um contracanto em relação à obra *Os Lusíadas*.

Outra precursão vem de Vieira, nele encontramos o mais alto grau de embelezamento da língua portuguesa, esse ficou famoso por seus sermões catequizantes, seu estilo é percorrido por Haroldo que admite.

Para Haroldo a relevância do estilo do Padre Antônio Vieira, corresponde como exemplo de linguagem a ser percorrida por quem pretende seguir carreira como escritor, assim afirma “com os três volumes das cartas do Padre Vieira, duas mil páginas me ensinam a escrever”<sup>46</sup>. A linguagem de Vieira pode ser considerada por duas vias em contraste com a obra *O Tetranelo Del-Rei*. A primeira refere-se à formação de Haroldo como artista, tendo a noção que o escritor se constrói por suas leituras, podemos considerar o estilo de Vieira como uma importante referência para a escrita exigente de Haroldo que não admitia o senso comum das palavras a quem se propunha ser escritor.

A outra relação possível entre a obra do Padre Antônio Vieira e Haroldo Maranhão consiste no uso de expressões arcaicas da língua portuguesa, que apesar da dinâmica do idioma não perderam a beleza das construções sintáticas e lexicais. Isso se explica pela estranheza que Haroldo achava de um texto ser redigido com linguajar atual e ambientado em um contexto anterior, que seria o século XVI.

Uma prática bastante comum em toda a obra de Vieira é a inserção de períodos em latim, entendemos tal recurso como uma marca característica de um escritor que vive em ambiente cristão católico e possui o idioma latino como o oficial de sua religião. Haroldo, atento a tais recursos, também insere termos em latim ao longo de seu texto. Curiosamente, e devido as diferenciações que o romance engendra as ocorrências de termos latinos beiram o riso como no exemplo: “*Orificium aní*: são linguagens”<sup>47</sup>, o que podemos inferir que independente do período a ser escrito em língua latina o que importa é a intenção do artista. Nesse sentido, independente das associações obscenas, o termo referente a abertura anal é só mais uma ocorrência como outras demais do idioma. Entendemos a figura de Vieira como determinante para a linguagem almejada, percorrida e recriada por Haroldo.

---

<sup>46</sup> Haroldo Maranhão. Um fecundo autor inédito: premiado e quase desconhecido. **O Liberal**, 19 de fevereiro de 1982.

<sup>47</sup> MARANHÃO, Haroldo. **O Tetranelo Del-Rei** (O Torto: suas idas e venidas). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, p. 121.

Encontramos precedentes em Lazarillo de Tormes 1554, o pícaro espanhol que ambientado em contexto nacional dá origens ao malandro<sup>48</sup>, tão recorrente nos romances e contos de Haroldo. A obra editada pela primeira vez em 1554, narra as aventuras e desventuras, e porque não as idas e venidas de Lázaro, e a crise da sociedade espanhola do século XVI. Entre as inúmeras inovações para os gêneros literários temos: a novela picaresca<sup>49</sup>. Muitas são as aproximações do romance de autoria anônima e o texto de Haroldo Maranhão. Dentre as muitas, seria interessante ressaltar o tom autobiográfico de seus protagonistas, essa característica permite o conhecimento de suas venturas e desventuras. A narrativa autobiográfica é uma prática comum aos dois textos, por ser um posicionamento crítico que tende a dar uma veracidade maior aos fatos. O estilo fragmentado de Lazarillo de Tormes influencia diretamente a configuração do romance moderno. Dentre as contribuições desse texto ficaremos com as considerações de González, sobre o assunto:

[...] o que mais importa para a história da Literatura com relação a Lazarillo de Tormes é a profunda inovação que a obra representa em termos de modalidade narrativa: o texto anônimo é uma das raízes do romance [...] se apodera de traços de modelos de narrativas documentais e acrescenta-lhes em sentido de paródia dos textos ficcionais mais difundidos na primeira metade do século XVI na Espanha: os livros de cavalaria<sup>50</sup>.

A obra apresenta importante relevância para a literatura brasileira. Assim podemos comparar alguns traços de semelhança com personagens como Macunaíma de Mário de Andrade o então *pícarus brasiliensis*<sup>51</sup> nos termos de Flávio Kothe. O Leonardo Filho de *Memórias de um Sargento de Milícias* entendido como evolução brasileira do pícaro espanhol. João Grilo do *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna também pode ser incluído; assim como Jerônimo de Albuquerque de Haroldo Maranhão personagem astucioso que influenciado pelo modelo picaresco representa a malandragem de sua composição híbrida. Assim, Lazarillo de Tormes aparece como importante diálogo aberto com *O Tetranelo Del-Rei* por sua inovação do gênero romance e pelas construções de heróis contraditórios.

Suas linhas se tocam intensamente com as vivas e eternas linhas de Cervantes e seu Dom Quixote. O “Cavaleiro da Triste Figura” se fez texto e base para outros cavaleiros de

<sup>48</sup> Segundo entendimento de Antônio Candido a realidade brasileira fez com que personagens como Leonardo Filho de *Memórias de um Sargento de Milícias* arteiro, metido a astucioso, fosse interpretados como malandro, figura recorrente a literatura nacional e oriundo do pícaro espanhol.

<sup>49</sup> Nesse trabalho não focaremos na possível leitura de personagem pícaro atribuída a Jerônimo de Albuquerque, e principalmente à discussões que tendem a fazer nomeações como personagem picaresca ou malandro.

<sup>50</sup> GONZALEZ, Mário (Org.). **Lazarillo de Tormes**. Edição Crítica. Tradução: Heloisa Milton e Antônio R. Esteves. São Paulo: 2005, p. 194.

<sup>51</sup> KOTHE, Flávio R. Heróis baixos. In: **O herói**. São Paulo: Editora Ática, 1985, p. 49.

tristes passagens textuais haroldianas. Palmar Demisso, em *Os Anões*, Dom Jerônimo de Albuquerque, em *O Tetranelo Del-Rei*, Coronel Cagarraios Palácio, em *Rio de Raivas*, Filipe Patroni, em *Cabelos no Coração*, e o moribundo Machado de Assis, em *Memorial do Fim*. Assim como o Dom Quixote “seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas história já transcrita. É feito de palavras entrecruzadas”<sup>52</sup>. O nobre fidalgo de Cervantes a andar em círculos em seus sonhos reais e convicções pelo sentimento a mulher amada se desprende pela sua rotatividade nas aventuras do Torto, o fidalgo as avessas que entre as idas e venidas vivencia o calor de paixões e aventuras sexuais.

A precedência de Dom Quixote de Miguel de Cervantes datado de 1605 pode ser pontuado em dois aspectos: a paródia que engendra em relação as novelas de cavalaria e o modelo de seus protagonistas.

Sobre a paródia alguns questionamentos se fazem necessários. A inversão que a escritura de Cervantes demonstra em relação aos romances de cavalaria não refere-se à negação completa desse gênero narrativo, pelo contrário atribui valorosa homenagem. A escritura de Dom Quixote aproveita o que havia de melhor nesse estilo novelístico e adaptou a seu tempo. Essa é uma marca da inovação da obra é o encontro com textos do passado e os sentidos necessários no presente. O único recurso possível de materializar a justa homenagem é a ironia. Isso explica o fidalgo invertido obcecado por mudar o mundo sem perceber a principal mudança em si mesmo. Também por uma teia de sentidos irônicos constituintes do Torto, esse inicia e conclui em si mesmo mudanças de comportamento. Ele é a representação mesmo que pelas vias da ironia, da novidade e de nação brasileira.

Dom Quixote é um interessante exemplo de experimentação das formas da escritura literária. O texto de Cervantes é uma mescla de estilos das novelas de Cavalaria, romance pastoril ao romance picaresco. Pela inovação afastamos qualquer ideia sedutora de ser mera paródia de tom depreciativo, pois se assim fosse não seria uma obra tão influente para a cultura ocidental e para o entendimento do gênero narrativo. O mesmo entendimento podemos transpor para o tom paródico engendrado pelo romance *O Tetranelo Del-Rei*. Ele contribui com experimentações da linguagem e estilo para o romance brasileiro.

Pelo ímpeto amoroso de seus personagens, em especial o Torto, aproxima-se veemente do insaciável conquistador de mulheres – Dom Juan. O nobre fidalgo Jerônimo de Albuquerque conquistador e sedutor nasce de um mito muito vivo em Literatura, é o princípio de uma tradição de personagens galanteadores.

---

<sup>52</sup> FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 63.

Escritores de várias épocas e períodos da Literatura Universal deixaram-se seduzir pela representatividade da personagem. Assim, muitos autores revisitaram o texto de Tirso de Molina, pseudônimo atribuído a seu escritor Frei Gabriel Tellez. A relevância de tal personagem é acentuada que o fez transfigurar-se como realidade para além da ficção. O seu nome é um mito e como tal é constantemente reinterpretado em várias readaptações. As diversas releituras de Don Juan mantêm relação com o estilo e projeto de cada escritor que ressignificou o mito.

A mitologia presente em Don Juan pode ser transferida de forma crítica, em *O Tetranelo Del-Rei*. O Torto pode ser entendido não somente como Adão Pernambucano, que segundo a história oficial representa importante influência no povoamento do estado, como também por ser uma espécie de Don Juan do nordeste brasileiro, galanteador e cultuador de sua arma fálica e de seu valor viril.

Machado de Assis, outra importante precursão, tem suas últimas horas recontadas em *Memorial do Fim*, diálogo evidente com seu memorial de Ayres e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O autor fluminense apresenta-se como uma imagem especular na obra de Haroldo que remonta seu estilo com diferença. Sem dúvida Machado é um dos escritores mais caros. A partir das páginas de Machado Haroldo monta o seu quebra cabeça textual, os personagens de Machado ganham vida própria na narrativa de Haroldo, nela eles tomam decisões e adquirem independência.

A representatividade de Machado é reveladora em Haroldo, e ao mesmo tempo enigmática. Reveladora, pois uma vez detectada nos faz percorrer os fios de Ariadne da escritura haroldiana que bebe em Machado suas inspirações.

Machado de Assis constitui uma importante precursão, não somente para a escritura de Haroldo Maranhão como para todo o movimento modernista. Ele foi um importante escritor na transição do século XIX e o século XX, por já manifestar em seu romance realista as marcas de um homem cingido e esquizóide em meio ao mundo e as coisas. Em uma análise breve nos deteremos à obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* com o intuito de desprender significados contribuintes para o modernismo e por consequência para a escritura de Haroldo Maranhão.

A escolha por um autor-defunto pode ser compreendida como um meio possível de materializar simbolicamente as contradições de uma sociedade capitalista e individualista. Ele é um dos primeiros autores a lançar olhos ansiosos e críticos sobre nossa sociedade e principia pela ficção uma leitura libertadora dos atos, fatos e costumes. *Memórias Póstumas de Brás*

*Cubas* ameaça o leitor por sua linguagem, pela fragmentação textual e quebra de verossimilhança, nos ensina a olhar a vida e a história de outro ponto de vista.

Nessa inventividade crítica do passado o do mundo a sua volta, pelas construções sintáticas e lexicais de um estilo único, Machado de Assis é grande referência para a formação do escritor-leitor Haroldo Maranhão.

Sendo uma precursão formadora de Haroldo como leitor, o nome de Maranhão encontra-se presente de forma silenciosa, mas ele ganha uma voz estridente quando em *Memorial do Fim*, o escritor trabalha uma homenagem notável ao escritor preferido. Constrói, segundo ele, uma narrativa isenta de qualquer linha a si atribuída. A escritura da homenagem é rica de frases de quem recebe as honras, mas após o filtro subjetivo de um atento leitor que destaca por entre as inúmeras palavras os seus trechos mais amados, toda letra que lhe condicione a querer roubá-las.

O estilo de Machado é copiado em diversas formas, seja pelas reflexões levadas ao leitor que se integra à narrativa, pela crítica impiedosa a sociedade ou pela inversão de valores. Sendo realizada uma possível aproximação entre *O Torto e Brás Cubas*, poderíamos chamá-los de anti-heróis por suas atitudes inversas e que beiram o ridículo. Um exemplo bastante conciso seria os valores de Brás Cubas diferentes dos ideais de heroísmo comuns a Literatura, é só nos lembrarmos do episódio da Eugênia coxa, descrita pelo autor-defunto como bela e jovem porém coxa, o que revela uma mente inversa ao desenho do herói e respeito para com os outros.

O desenho das duas personagens confluem com o ideal inverso do herói modelar, poderíamos afirmar a inclusão de ambos a uma tradição de desconstrução da imagem do herói, e por isso a ironia de seus atos desajustados, seu individualismo e astúcia. Por essas e outras inferências entendemos a relevância do estilo de Machado que por trazer inovações acentuadas à Literatura Brasileira constitui-se com escritor de estima e modelo a ser seguido por Haroldo.

Dentre tantos antropófagos da literatura brasileira Haroldo configura-se como um moderno escritor brasileiro. Sendo um dos pilares do movimento modernista a antropofagia de nossa verdadeira tradição, seja ela erudita, ou popular, juntamente com as inovações textuais oriundas de técnicas como a paródia e o pastiche direciona Haroldo como um artesão das palavras.

Suas linhas são ecos do manifesto antropofágico “só me interessa o que não é meu. Lei do Homem, Lei do Antropófago”<sup>53</sup>. Seguem as intenções oswaldianas devoradoras da tradição encontradas nas poesias da obra *Pau-Brasil*, ao percorrerem de forma recriada os textos quinhentistas e dos cronistas viajantes. Encontramos também intersecções pontuais em *Serafim Ponte Grande*.

Nossa análise entre os dois escritores, sedentos devoradores de livros, permutará em relação a essas três obras, mesmo sabendo da existência de outros volumes de cunho modernista e antropofágico, achamos que essas as quais nos referimos contemplam a precedência da escrita de Oswald como uma precursão importante de Haroldo.

O manifesto antropofágico é praticamente um manual a ser seguido da estética modernista, nele encontramos todo o espírito do movimento que redefine as letras nacionais. Haroldo Maranhão constrói sua narrativa que atende vários elementos estéticos defendidos por Oswald como a releitura da tradição histórica. Os poemas componentes da obra *Pau-Brasil* são mais algumas pistas da desconstrução dos valores do passado, esse senso crítico inicia corajosamente por Oswald e décadas depois continua em Haroldo, que além de acompanhar os ideais antropofágicos ainda insere outras conquistas do romance brasileiro.

Seus romances como *Os Anões*, *Rio de Raivas*, *Cabelos no Coração*, *O Tetranelo Del-Rei* e *Memorial do Fim* são apenas alguns exemplos de uma história recontada. Na verdade Haroldo Maranhão foi um notável escritor dentro de um tipo narrativo muito frequente no cenário literário latino-americano: A meta-ficção historiográfica. As associações com Oswald de Andrade são constantes e nesse rol se insere Serafim Ponte Grande pela desarticulação da forma romanesca tradicional<sup>54</sup>, e pela linguagem lúdica e ao mesmo tempo sensual nas primeiras lições de Serafim Ca-Ce-Ci-Co-Cu.

E para finalizar a elucidação de possíveis rastros e aproximações entre os escritores, passaremos a olhar o valor de *Serafim Ponte Grande*. Para tal empreitada, encontramos em Haroldo de Campos uma breve consideração capaz de resumir o espírito da obra, e por conseguinte, sua relevância para a escrita de Haroldo Maranhão:

O Serafim é um livro compósito, híbrido, feito de pedaços ou “amostras” de vários livros possíveis todos eles propondo e contestando uma certa modalidade do gênero narrativo ou da assim dita arte da prosa (ou mesmo do escrever *tout court*)<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: **Revista de Antropofagia**, ano I, v. I, Mai, 1928, p. 03.

<sup>54</sup> CAMPOS, Haroldo de. Serafim: Um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971 (Coleção Vera Cruz), p.102.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 106.

Essa afirmação nos faz lembrar a bricolagem que Haroldo realiza em *O Tetranelo Del-Rei*, onde recorta frases, trechos e citações de diversos autores, sejam eles brasileiros e estrangeiros. Essa rede de trechos mutilados e dispostos em uma nova configuração formam em parte o romance de Haroldo Maranhão: O mosaico formado por partes de vários livros e escritores.

Acerca desse assunto, gostaríamos de ressaltar que a inserção de parte de obras de vários autores não significa precursão, mesmo que alguns realmente o sejam, e sim fruto do trabalho artesanal de Haroldo de apropriação textual. Sobre a apropriação, outras considerações de Haroldo de Campos se fazem presentes (os pedaços de livros que, tomados pelo todo, indicam um certo gênero ou uma certa espécie no acervo literário inventariado)<sup>56</sup>. É a partir dessa afirmação que chegamos ao objetivo da aproximação entre Haroldo Maranhão e Oswald de Andrade, que seria o possível enquadramento de ambos em uma possível família literária.

Longe de sugerir nomes ou rótulos a escrituras semelhantes, o nosso objetivo é apenas de demonstrar estilos muito próximos. São estilos que brincam com liberdade por entre signos estrangeiros e a tradição histórica. Ao analisar Serafim Ponte Grande Haroldo de Campos arrisca-se a nomear o estilo de Oswald como sendo uma “técnica de citações”<sup>57</sup>, acreditamos ser essa uma forma satisfatória de também incluir a técnica recorrente em Haroldo, e assim inseri-lo em um contexto de criação artística análoga ao de Oswald, mesmo que esteja cronologicamente afastado. Ambos os autores mutilam palavras de vários textos, e tecem-as em novas malhas textuais.

Dentre todos os contatos textuais com a estética modernista, Benedito Nunes enfatiza que *O Tetranelo Del-Rei* descende em linha reta de *Macunaíma*<sup>58</sup>, de Mário de Andrade.

E muitas são as intercorrências a malandragem de seus personagens, o jogo das palavras, paródia da literatura de informação. Os signos de poder e libidinais: a pedra muiiraquitã de Macunaíma e o chapéu de três bicos de Jerônimo de Albuquerque, objetos dispare por suas formas e próximos pelo peso semiológico. As duas obras possuem um projeto em comum: difundir a ideia de Brasil – sem caráter, distinta da noção pejorativa de mau caratismo, é a leitura de uma nação multiforme composta culturalmente por uma

---

<sup>56</sup> Ibidem, p.. 105.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>58</sup> A associação de **O Tetranelo Del-Rei** e *Macunaíma* nesse trabalho transitará sob a noção de precursão que o texto andradino apresenta em comparação com a obra do escritor paraense. É indiscutível a relação intertextual entre os dois textos, no entanto, ela não será o centro das discussões. Cf. ANDRADE, Mário de. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. Paris, Association Archives de la Littérature Latino-américaine, Des Caraibes et Africaine du XXe Siecle. Brasília, CNPQ, 1998.

associação de culturas, sem caráter único. Ambos os textos são predominantemente nacionais sem serem nacionalistas, suas escrituras são desafiadoras seja ao leitor do passado, ou ao leitor atual.

Para sermos mais sucintos, a aparência de *O Tetranelo Del-Rei* é a de continuar a *Carta pras Icamíabas* reler a tradição por sua invencionice dando exatas informações sobre terras recém descobertas, as mulheres, os homens e sua sexualidade. As aventuras em terra dos dois protagonistas confundem-se pelo passeio em corpos femininos detalhadamente descritos com precisão e beleza. Suas literaturas vencem temas tabus e sabem o que pretendem dizer. A riqueza está na magia das palavras, nas cenas e recortes de significados. Mário de Andrade é de longe uma das maiores precursões em Haroldo Maranhão em especial no tocante ao *Tetranelo Del-Rei* que se junta a *Macunaíma*, no rol de grandes obras brasileiras, pois mesmo afastado pelo tempo, apresenta características de evidente proximidade.

Sendo a carta de Caminha um registro das primeiras impressões da nova terra, e os seus habitantes, Macunaima também manifestou seu olhar aventureiro à cidade de São Paulo, em sua *Cartas Pras Iamiabas*, no entanto, pela ironia e sátira comum ao seu estilo, vejamos como descreve “as nativas”:

Sabereis mais que as donas de cá não se derribam pauladas, nem brincam por brincar, gratuitamente, senão que as chuvas do vil metal, repusos brasonados de champagne, e uns monstros comestíveis, a que vulgarmente, dão o nome de lagosta<sup>59</sup>.

A releitura de Mário emite juízos irônicos e contraditórios, afasta-se do depoimento descritivo de Caminha, seu espírito é o de manifestar verdades sociais, como a prostituição, mesmo que cause incômodos ao leitor. O direito de dizer a verdade mesmo que pela paródia é a possibilidade que os textos modernistas possuem de expandir sentidos escondidos e recalçados pela tradição.

As semelhanças de estilo entre *Macunaíma* e *O Tetranelo Del-Rei* ultrapassam a riqueza arqueológica de suas linguagens. Seus protagonistas reservam semelhanças substanciais de anti-heróis, que pela negação dos valores de heroísmo materializam em si o *ethos* cultural e silenciosamente uma sociedade marcada pelo individualismo. Astutos, individualistas ao extremo, malandros e trapaceiros são esses dois anti-heróis, marcadores de

---

<sup>59</sup> Ibidem, p. 74.

diferenças do texto moderno. Sobre a subversão que as duas narrativas representam, e a importância do cruzamento intertextual de ambas o trabalho de Amarílis Tupiassú nos traz considerações pertinentes:

Mário de Andrade e Haroldo Maranhão levam a alto grau essa pluralidade, esse alargamento, a mentira, o sublime fingimento ficcional. E seus livros constituem-se em engendramentos verbais que subvertem, ao limite, as fronteiras do gênero romance [...] ou, dizendo de outro modo, passado, presente e futuro e ainda os locativos deixam de ser compreendidos como instâncias separadas, estanques, divididas, instâncias progressivas, sucessivas, isso para que autor, personagens (incluindo-se aqui o narrador) e autor possam travar confrontações, debates simultâneos, sincrônicos, intemporais e atuar em diversas especialidades [...]<sup>60</sup>.

Por este breve destaque concluímos a relevância que a obra de Mário representa para a escritura de Haroldo. A obra haroldiana não somente descende em linha reta da carta pras Icamiabas ou da obra como um todo, mas continua o fluxo de um fazer literário crítico, que pela ficção preenche os vazios de uma história em que somente a voz dos vencedores é ouvida. Pela artimanha da linguagem artesanalmente trabalhada, esses textos subvertem a lógica do gênero romance e além disso da própria e inatingível tradição. São obras que se plurissignificam ao longo do tempo, da sociedade e permitem incontáveis interpretações devido o jogo permanente entre os signos que possibilitam o leitor participar do prazer da leitura.

A precursão de Haroldo Maranhão apresenta uma peculiaridade, pois ela também está associada à crítica literária produzida e anterior a escritura de seus textos. Essa crítica incisiva foi determinante por influenciar a experimentação de seus textos. A teoria proporciona um exame das práticas dos escritores brasileiros, situam a sua importância para o desenho crítico da realidade brasileira. Há uma teorização intrínseca em seu fazer literário, se o autor não escreve por inspiração, mas por sim por necessidade de interferir em sua própria vida.

Nesse sentido, teorizações como “Literatura e sociedade” e “Literatura e Subdesenvolvimento” de Antonio Candido antecipam o senso crítico do artista, nessas obras Candido atribui ao escritor o papel de reflexão da condição das sociedades subdesenvolvidas de seu papel subalterno frente às grandes nações capitalistas, que a escritura literária deverá

---

<sup>60</sup> TUPIASSÚ, Amarílis. **Macunaíma e O Tetranelo Del-Rei: das subversões do romance à outra versão de crônica histórica**. Disponível em: <http://www.unama.br/colunas/artigos2009/amarilis-tupiassu-macunaíma.pdf>. Acesso em 10 de junho de 2010.

contribuir com o avanço crítico em oposição à imagem idealizada do Brasil. Sobre essa relação, Candido afirma:

Quando fazemos uma análise desse tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo<sup>61</sup>.

Para Candido existe uma função social do escritor, ela poderá ser entendida ao relacionar a sua posição e a natureza de suas produções, ambas vislumbrando a sociedade. O escritor será o agente responsável em transformar o que passar diante de si e absorvê-la com a sua concepção. Em suma o escritor transporta para a arte sua própria interpretação do mundo, e o externo se torna interno devido os recursos de confecção da obra ficcional.

O ensinamento de Candido como teórico precursor de Haroldo, parte da ideia de que o artista recebe valores e ideologias presentes na sua , e isso influencia diretamente a forma e o conteúdo de sua obra. Principia-se nesse texto algumas breves considerações sobre a superação da condição colonial inferiorizante. O teórico aponta o modernismo como um novo contexto de contraste entre o local e o universal.

Em “Literatura e subdesenvolvimento” de 1972, Candido apresenta um olhar multifacetado sobre a dependência cultural, a consciência de subdesenvolvimento e conclusões sobre a importação de modelos.

O entendimento do papel social do artista corresponde às preocupações do teórico Silviano Santiago. O conceito de entre-lugar<sup>62</sup> por ele idealizado como forma de estudo para a criação literária latino-americana. A noção é de intensa influência para a experimentação e descobrimento de técnicas de escritura literária. Também contribuem para a análise a visão do teórico presente em *Vale quanto pesa*<sup>63</sup> em que discute a comparação do texto literário produzido em países subdesenvolvidos e os escritos em países desenvolvidos. Quando contrasta relações econômicas dispare ele parte para a discussão do peso dessa literatura e sua respectiva comparação para com as chamadas literaturas centrais.

Em *Apesar de dependente universal*, o autor disserta sobre a dependência econômica dos países pobres que ficam subjugados aos desígnios dos países ricos. E em meio a evidente

---

<sup>61</sup> CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 16-7.

<sup>62</sup> SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

<sup>63</sup> Idem. **Vale quanto pesa**; ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

desigualdade a crítica de Silviano enxerga a universalidade de nossos autores quando esses adquirem a consciência crítica, de seu passado, reescrevendo a tradição e abandonando as descrições exuberantes da terra. Sobre essa conscientização do passado a retomada da tradição revisitada e o abandono do valor descritivo da natureza, transita a escritura de Haroldo Maranhão em *O Tetranelo Del-Rei*. Ela redimensiona os agentes que compõe a nação brasileira unindo-os em um mesmo patamar, textos da tradição brasileira como Iracema de José de Alencar, que versa sobre o imaginário indígena, é pensado de forma crítica e segundo a noção da suposta dependência econômica e intelectual.

Sua teoria apresenta fundamentos de escritores como Barthes, Derrida e Foucault, o que exemplifica uma inclinação crítica pelo viés da desconstrução e da diferença. O mote teórico não é a comparação do texto latino-americano com o europeu com o intuito de demonstrar valor superior ou inferior a literatura dos países pobres, e sim entender como essa literaturas reescrevem os europeus. Nas palavras de Silviano “amor e respeito pelo já escrito e necessidade de produzir o novo que o afronte e negue”<sup>64</sup>.

Outro marco teórico anterior a escrita de Haroldo Maranhão e o seu *O Tetranelo Del-Rei* é Roberto Schwarz, dentre seus vários escritos destaca-se em especial aqueles que destinou à obra de Machado de Assis. Segundo ele, o autor fluminense representa a autêntica busca pela originalidade nacional. Seu estilo capta as inquietações de sua sociedade e os materializa na ficção. É o que tematiza em um *Mestre na periferia do capitalismo*<sup>65</sup>, desnudando o valor de Machado e suas obras mesmo em contexto periférico de atraso econômico. Schwarz defende que existe um movimento de nossa literatura contrário ao etnocentrismo presente também na antropofagia de Oswald e na traição da memória de Mário elementos inclusos na escrita de Haroldo.

Finalizando a pretensão de expor os possíveis precursores de Haroldo, surge o nome de Márcio Souza e seu *Galvez Imperador do Acre*. Em primeiro lugar ressaltaríamos as máscaras narrativas presentes no texto de Márcio e Haroldo, onde em ambos os textos encontramos a feliz capacidade de anexar experiências ao longo da narrativa. A figura dos protagonistas de *Galvez* e *Tetranelo* pode ser aproximada a do contador de histórias e seus ouvintes, ou seja, os leitores possíveis futuros narradores.

Outro ponto de confluência entre as narrativas é a escolha pelo narrador autodiegético, que narra suas próprias aventuras. Mas o que de fato chama a atenção entre as duas narrativas

---

<sup>64</sup> SANTIAGO, Silviano. **O entre-lugar do discurso latino-americano**. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 23.

<sup>65</sup> SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

é a inversão que as mesmas realizam frente a uma história muito conhecida, contada por traços de ironia crítica. Em *Galvez* o estado do Amazonas é visto sem a pompa da Belle Époque, assim como em *O Tetranelo* que desconstrói a imagem idealizada dos colonizadores portugueses. Em contraste, as duas obras são um ótimo exemplo da evolução do romance moderno nacional.

Assim as obras também representam um gênero textual muito corrente na América Latina, a metaficção historiográfica, pois suas linhas advêm de uma história muito conhecida, o autor constrói um texto novo rico de informações adicionais. Poderíamos dizer que uma das características determinantes para textos desse tipo seria a inversão satírica, que garante pela desconfiança corrente um olhar crítico sobre as versões totalizadoras de nossa história.

A metaficção é um tipo de texto ficcional comprometido com o repasse de informações inclusivas de uma realidade. Ele recebe essa nomeação por nascer dentro de outra ou outras narrativas, sua linguagem visa reconstruir seja pela veia cômica os sentidos silenciosos. A narrativa é ao mesmo tempo historiográfica por fazer referências a história visando reconstruir seus sentidos. Assim poderíamos em comparação unir as duas obras a esse gênero corrente em literaturas subversivas como a nossa.

Os pensamentos dispostos sobre a relevância de autores e textos críticos anteriores a Haroldo nos faz pensar em especial no lugar do texto literário. Acerca disso devemos pensar na distinção entre modernismo e moderno.

O moderno remete-se a uma mudança substancial no modo de vida do indivíduo, no ethos cultural em sua totalidade. O homem moderno crítico de si mesmo e do mundo de idas e vindas em suas reflexões interiores, às vezes sair e voltar ao mesmo lugar de início de suas divagações. Nesse sentido escrituras como a de Miguel de Cervantes são bem representativas desse novo modo de ver o mundo e das expressões artísticas. Como Anatol Rosenfeld nos diz: “Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum”<sup>66</sup>.

Essa mudança de paradigmas ocorrida também em outras artes, em especial na pintura, desnuda a face de um homem cingido pela sua própria ação cotidiana com a sociedade que o cerca. De outro lado, entre expressões tão semelhantes, encontramos o modernismo, movimento estético e artístico de ruptura com a tradição histórica e desmistificadora da relação do local com o estrangeiro. O movimento modernista, cuja escritura o romance haroldiano descende, possui um intuito declarado de reproduzir uma contra-história,

---

<sup>66</sup> ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto “Contexto”**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, p. 81.

refletindo sobre o passado institucionalizado e colocando suas verdades em debate. Refletir sobre uma narrativa ficcional que desbota as verdades insuperáveis de uma história é defender a existência dela como intertexto ativo das literaturas latino-americanas, como afirma Heloisa Costa Milton.

Sendo assim, pode-se afirmar que, contando com um acervo enorme de histórias privado e coletivas e tecendo narrativas que primam pelo engenho e arte, o romance, em particular o histórico, exercita uma prerrogativa que lhe é inerente: fabular as conjunturas da história, dramatizando, inclusive, as mentalidades e sensibilidade que se expandem em temáticas tão amplas e abstratas quanto amor, maldade, vida, morte, costumes, celebrações e rituais, dentre outros aspectos da existência humana que potencializam a riqueza literária<sup>67</sup>.

É sobre a História que o autor cria sua veia crítica no emaranhado de emoções de vozes e discursos silenciosos, onde moram os anseios de uma nação pobre que brada por ser ouvida. A atitude de um escritor é antes de mais nada combativa e ideológica. Ele faz parte desse todo e por isso quer mudá-la da maneira que pode, pelo seu dom artístico, por suas letras que se derramam de páginas dolorosamente escritas e adquirem as ruas, a vida, o mundo.

Procuramos enfocar neste capítulo a precursão de um autor como a intersecção de vários estilos de escritores anteriores. Esses textos contribuem decisivamente para a formação crítica e para a escritura. Como possuímos uma postura pós-estruturalista de análise da arte literária, os precursores de um artista correspondem a referências textuais inerentes a um escritor, não é resultante da busca de fontes ou influências. Nesse sentido, adquirimos uma visão ampliada sobre o autor moderno e a cultura que o formou e, por conseguinte, o movimento artístico do qual faz parte, advindo e entendido como uma diversidade de discursos.

---

<sup>67</sup> MILTON, Heloisa Costa. A história como intertexto ativo da literatura hispano-americana. In: **Gragoatá**. Niterói, n.22, p.272-279, 2007.

## CAPÍTULO III: LEITURAS INTERTEXTUAIS

### 3.1 RELEITURAS DA COLONIZAÇÃO

Graças ao espírito arbitrário da literatura, os fatos do passado foram  
arranjados numa nova atribuição de motivos.

Márcio Souza – Galvez Imperador do Acre

A análise literária, pelo viés da Literatura Comparada, permite a inclusão de inúmeras ocorrências discursivas provindas da mitologia, da escritura bíblica e temas universais, proporcionadas por um processo de migração. Observar a arte literária pela perspectiva comparativista implica, portanto, dispensar um olhar sobre o objeto artístico literário que exclui o método comparatístico, o qual submete o estudo da literatura à empobrecedora busca de fontes e influências. A nossa postura será assim de encontrar pontos de contato entre as escrituras. A princípio, tais pontos poderiam sugerir semelhança, contudo, eles são constituídos paradoxalmente a partir de uma reinvenção dos textos anteriores. O texto novo depende do anterior e só existe a partir dele, mas não de modo a ser uma mera cópia; para muito além da imitação, o texto segundo interfere criticamente no anterior elaborando uma traição criativa. Nas palavras de Tânia Carvalhal, o diálogo entre os textos seria: “O processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)”<sup>68</sup>.

Nesse sentido, em *O Tetranelo Del-Rei*, ocorre um trânsito intenso de signos que percorrem o enredo e em especial a personagem principal O Torto. Esses signos analisados comparativamente nos dão pistas sólidas de como se processa o jogo semiológico da escritura haroldiana.

Não devemos abandonar a noção escritural vinculada a um jogo de significações. Quanto a isso cabe salientar a noção difundida por Jacques Derrida, ao afirmar que “Não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem”<sup>69</sup>. Desse modo, a obra de arte literária seria o que Umberto Eco nomeou, no livro *Obra Aberta*, um texto que se abre para inumeráveis significações. Na obra, o jogo realiza-se através da intertextualidade muito presente e trabalhada de forma artesanal. A intertextualidade se presentifica no texto de forma visível, que se configura na inclusão de enxertos retirados de vários escritores ou de temas que transitam pela literatura como o descobrimento do novo mundo. Há também o que se denomina de intertextualidade

<sup>68</sup> CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2001, p. 50.

<sup>69</sup> DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 8.

semiológica a que está presente de forma silenciosa e que o leitor poderá inferir através de sua experiência de mundo. Lembrando ainda a noção de escritura-jogo, Derrida nos diz que “o que é refletido desdobra-se *em si* mesmo e não como adição a si de sua imagem” Isso quer dizer que o texto se reduplica e a imagem especular é a própria diferença repetida com semelhanças traidoras. E todo esse processo é proporcionado pela intertextualidade, seja ela visível ou semiológica.

Inicialmente, daremos conta de três textos importantes que narram os primeiros contatos entre portugueses e indígenas. Após esses, será a vez de textos que relatam um estágio mais avançado da colonização do Brasil. O primeiro relato a ser analisado será a *Carta de Pero Vaz de Caminha* ao rei de Portugal. Logo em seguida será analisada a carta do mestre João Faras e o relato do piloto anônimo.

A carta de Pero Vaz de Caminha é o nosso primeiro documento histórico e também o literário, guarda informações vastas sobre o lugar recém descoberto. Ela é uma mescla de crônica oficial, diário de viagem ou mesmo reportagem dos fatos acontecidos. O texto apresenta-se em uma saborosa linguagem quinhentista, tão bela e fascinante que instigou Haroldo em imitá-la. É esta carta descritiva de nossa nação que o escritor bebe não somente a magia da linguagem, mas todo o contato inicial entre europeus e ameríndios. A significância desse encontro presentificado pelo discurso de Caminha reformula os valores de troca com o outro<sup>70</sup> e o desconhecido.

A carta decompõe o imaginário fantástico e maravilhoso dos povos e regiões desconhecidas. Demonstra uma consciência madura sobre um novo mundo recém descoberto, esse com suas características próprias bem definidas.

Um ponto que nos fere a atenção, em compararmos a obra quinhentista e o romance de Haroldo Maranhão que seria a figura do indígena. Ele é o centro do texto fundador que visa pincelar seus gestos, corpo e sua relação com o meio. Também o é em *O Tetranelo Del-Rei* só que de forma invertida onde o olhar do indígena ganha notoriedade.

No texto quinhentista o escrivão olha a nova terra de uma nau lusitana, ela com certeza mantém o balançar costumeiro de uma correnteza marítima. Ele espantado percebe uma terra diferente, seu olhar é o do espanto e da incerteza diante do desconhecido. Por muitos anos foram esquecido os olhos dos que estavam logo ali, na própria imagem observada por

---

<sup>70</sup> É notório o choque cultural e a manifestação de alteridades diferentes no processo de colonização brasileira, no entanto essa discussão não será problematizada nesse trabalho. Cabe salientar, contudo, que a identidade dos índios como selvagens, inferiores reforça o lugar social de disparidades, é assim uma prática em especial discursiva e ganhou força principalmente pelos textos inaugurais de nossa colonização. Segundo Hall (2000, p.112), identifica-se como sendo os discursos produzidos a partir de uma representação constituída devido uma divisão, surge pela diferença de lugar do outro e assim nunca poderá ser igual ao sujeito a que se refere.

Caminha. Para os portugueses eram apenas olhos de selvagens, gente esquisita e sem alma. Tudo antecede um espetáculo impar, o monte alto e redondo contrasta com homens pequenos e corajosos que desbravaram o monstro oceânico. A terra de Vera Cruz é o ápice dessa aventura; bondosa como uma mãe, ela tinha todos os atributos do bom receber, e estava pronta corajosamente para ter suas carnes sangradas por hóspedes ingratos e distantes.

O primeiro pintor de nosso quadro nacional tem uma aquarela de cores que não conhece, os corpos humanos são pardos, um tanto peculiar para o branco costumeiro de trabalho. Além das tonalidades inovadoras as formas são exóticas: corpos nus e belos, com pinturas corpóreas e orifícios preenchidos por pedras e pedaços de madeira; ornamentos simbólicos ignorados pelos homens vestidos de roupas galantes e chapéus emplumados. O olhar do europeu ambiciona a riqueza, procura encontrar brilho que nasce do chão prometido pelo mito do eldorado. Mas as línguas donas desse ouro se apresentam como um anteparo inesperado, do qual nada entendem: a última flor do Lácio, uma desconhecida flor em meio a outras belezas. Como ter certeza da riqueza da nova terra sem um relato real em língua conhecida? A única certeza que se tinha eram os dedos indicadores que apontavam ora a terra, ouro, prata ou o inocente papagaio.

O escrivão apresenta relações adversas com a nova terra: no momento que a vê nascer ela é filha, para logo o receber e em poucos minutos passar a ser mãe, num súbito momento é mulher que abre suas vergonhas e seu valor para incontáveis ancoragens ao longo de suas costas morenas. Ela gentil para com o explorador de seu corpo, esse não formado por órgãos ou sistemas, mas por fauna, flora e gente. Percebemos, aos poucos, segundo a descrição de nobre fidalgo e escrivão, a defloração de seus filhos primogênitos de seus valores e crenças e principalmente de seus símbolos de valor inestimável. O olhar de Caminha em relação à nova descoberta pode ser sintetizado na seguinte passagem:

Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos, e suas setas. Vinham todos rijamente em direção ao batel. E Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os depuseram. Mas não pôde deles haver fala nem entendimento que aproveitasse, por o mar quebrar na costa. Somente arremessou-lhe um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça, e um sombreiro preto. E um deles lhe arremessou um sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas, como de papagaio. E outro lhe deu um ramal grande de continhas brancas, miúdas que querem parecer de aljôfar, as quais peças creio que o Capitão manda a Vossa Alteza. E com isto se volveu às naus por ser tarde e não poder haver deles mais fala, por causa do mar.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> PEREIRA, Paulo Roberto. Carta de Pero Vaz de Caminha. In: \_\_\_\_\_. **Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999. pp. 31-59.

Desse pequeno trecho já encontramos informações que são postas de forma diferente em o *O Tetranelo Del-Rei*; o olhar proveniente da margem que fora “pintada” por Pero Vaz de Caminha. Como forma de garantir um tom persuasivo sobre a conquista da nova terra, o escrivão insere vários relatos de encontros amistosos entre colonizadores e nativos. Podemos considerar a distorção elaborada por Haroldo Maranhão sobre tais fatos como uma das imagens mais marcantes de toda a narrativa de seu romance. Em vez do relato romanceado, com tom heróico, ele parte para o desenho inverso de nossa história. Várias são as situações de diferenciação, em vez de jogar o cocar de vermelhas penas, o nativo se põe em uma atitude apática. Este desapego ao simbólico ato português de jogar o chapéu de três bicos como forma de aproximação demonstra, já nos primeiros momentos, as incertezas que estão por vir. Outro ponto a ser salientado é o fato dos indígenas terem recuado pelo simples aceno de Nicolau Coelho, diferentemente da atitude esquiva dos portugueses moldados por Haroldo que apresentam atitudes opostas como podemos observar na passagem abaixo:

Em rasco de altiva nobreza, da cabeça arrancou o fino chapéu e arremessou-o no rumo de um rol de nus. Com cuja bravata curava despertar uma pouca de hospitalidade. Jazida em terra ficou o tricórnio chapéu, o que D. Jerônimo entendeu por mau anuncio. De natural seria que o supremo senhor daquelas gentes, ripostando a homenagem amical, lhe atirasse o próprio cocar de penas encarnadas, sinal do seu generalato<sup>72</sup>.

Sobre a ação do fino fidalgo Jerônimo de Albuquerque surge um questionamento: ele assim procedeu por intuição? Reflexo? Ou trata-se de uma estratégia discursiva do escritor? Na verdade podemos afirmar que sua ação compreende a leitura invertida pretendida por Haroldo. Reconstruir os primeiros atos da carta de Caminha deixa clara a leitura desse texto. Ele esta implícito nas teias da escritura, na verdade presentifica leituras de seu escritor.

Em relação à passagem, o ato de lançar o chapéu e a falta de interação entre colonizadores e nativos marca diferenças substanciais entre o texto de Haroldo Maranhão e a literatura descritiva dos primórdios de nossa colonização. O signo “chapéu” é desde sempre um marcador de diferenças e de trocas, como podemos ver nos trechos que seguem: “davamos daqueles arcos e setas por sombreiros e carapuças de linho ou por qualquer coisa que homem lhes queria dar”<sup>73</sup>. Mais adiante, na descrição de Caminha, temos ainda: “eles ofereciam desses arcos com suas setas por sombreiros e carapuças de linho ou por qualquer

<sup>72</sup> MARANHÃO, Haroldo. *O Tetranelo Del-Rei (O Torto: suas idas e venidas)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, p. 14.

<sup>73</sup> PEREIRA, Paulo Roberto. Carta de Pero Vaz de Caminha. In: \_\_\_\_\_. *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999, pp. 39.

coisa que lhes davam”<sup>74</sup>. Ainda podemos destacar situações altamente simbólicas: “e um dos nossos deu-lhe pela pedra um sombreiro velho, não por ela valer alguma coisa, mas por amostra”<sup>75</sup>. Nessa troca houve a nítida indiferença para com um significado cultural do indígena trocado por objetos de pouco valor. Os documentos que relatam o nosso descobrimento dissertam constantemente acerca de episódios de trocas injustas, conforme os exemplos citados. Trocar a pedra que ornamenta as faces indígenas por um sombreiro velho é uma agressão e um etnocídio, é dar pouco valor à cultura desses homens do novo mundo.

A traição do texto antigo, proporcionada em especial pelo jogo parodístico, é muito recorrente em nossa literatura em especial após a semana de arte moderna de 1922. Muitos foram os escritores que recriaram nossos textos fundadores como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, por exemplo.

Em “Pau Brasil” Oswald subverte os documentos históricos e literários ao criar poesias que percorrem esses textos com uma nova significação. Um ótimo exemplo será a poesia *Pero Vaz Caminha*:

**A descoberta**

Seguimos nosso caminho por este mar de longo  
Até a oitava da Páscoa  
Topamos aves  
E houvemos vista de terra

**Os selvagens**

Mostraram-lhes uma galinha  
Quase haviam medo dela  
E não queriam por a mão  
E depois a tomaram como espantados

**Primeiro chá**

Depois de dançarem  
Diogo Dias  
Fez o salto real

**As meninas da gare**

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis  
Com cabelos mui pretos pelas espáduas  
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas  
Que de nós as muito bem olharmos  
Não tínhamos nenhuma vergonha.<sup>76</sup>

Os versos acima descrevem sucintamente e ironicamente a ação de Pero Vaz de Caminha ao descobrir a nova terra, percebe-se uma economia das palavras proposital, é como se Oswald demonstrasse o desapego por tantos relatos descritivos empreendidos pelo escrivão

<sup>74</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>76</sup> ANDRADE, Oswald. **Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

lusitano. Ao desmontar uma tradição exaltante da figura do indígena Oswald acabou com a sua irreverência dando outra semântica, as galinhas referem-se ao pejorativo como nossa sociedade chama as prostitutas. O salto real de Diogo provavelmente refere-se a um salto com sentido de ato sexual.

Mesmo escrevendo na íntegra os versos finais de Caminha ao nomeá-los de *Meninas da Gare* chegamos ao ápice de sua brincadeira com a linguagem, sendo essas “meninas” descritas como belas índias não sentem vergonha de suas partes por delas retirarem seu sustento. O texto é rescrito a partir de uma nova emergência social, de um *ethos* cultural diferente, que ressalta as mazelas sociais. É relevante o tom crítico social de nossos autores modernistas.

No mesmo ritmo, paródico, o romance *O tetraneto Del-Rei* mantém um dos pilares mais caros da semana de 22, deglutir a tradição, o texto canônico. Revisitar a história com semelhanças prováveis e diferenças críticas. Sobre essa relação entre história e ficção Sérgio Buarque de Holanda nos afirma: “o gosto pela maravilha e o mistério, quase inseparável da literatura das viagens na era dos grandes descobrimentos marítimos, ocupa espaço singularmente reduzido nos escritos quinhentistas dos portugueses sobre o novo mundo”<sup>77</sup>. No entanto, esses textos iniciais e informativos redimensionados sofrem o que Antonio Candido nomeia 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.<sup>78</sup>

A nossa literatura aos poucos abandona a noção de jardim do éden para um posicionamento mais realista. Textos sobre a colonização brasileira como: *Carta de Caminha*, *Carta de João Faras* e a relação do *Piloto Anônimo*, trazem significados tranquilizantes do processo da colonização, dando-lhe um aspecto de naturalidade, contribuindo para o silenciar das outras vozes presentes, que seria a do indígena. Na *Carta de João Faras*<sup>79</sup> ao rei de Portugal, encontramos o mesmo tom de superioridade. Registro oficial da bravura portuguesa,

<sup>77</sup> HOLANDA, S. B. de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959, p. 1.

<sup>78</sup> CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**: resumo para principiantes. São Paulo: Humanitas, 1999, p. 22.

<sup>79</sup> PEREIRA, Paulo Roberto. Carta de Mestre João Faras. In: \_\_\_\_\_. **Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999, pp. 67-70.

ela é um dos veículos da conquista lusa. No entanto, Haroldo Maranhão penetra em sua linguagem e trapaceia o texto antigo<sup>80</sup>.

Muitas são as referências que a bricolagem haroldiana promove ao texto do mestre João Faras. O bacharel, como assim se denomina, olha para o céu e dá conta de que este é bonito como a própria terra que recobre. No ímpeto de sua descrição, percebemos o incomodo que a maresia lhe impõe ao tentar descrever o infinito, só poderia fazê-lo em terra. Apesar do posicionamento imensamente cientificista, ele está em uma situação contemplativa. Sua descoberta da nova terra é curiosamente voltada para cima: imagine-se um homem, típico português, que prefere relatar uma nova conquista pelo alto, de modo que sua fala se materializa a partir de como as estrelas percebem aquele chão.

O olhar toma essa posição porque assim, de cima para baixo, bem de longe não se consiga ver seus habitantes, o que demonstra o menosprezo pelo povo recém descoberto. As estrelas testemunham aquele quadro, elas são as únicas marcas de tempo; curiosa relação, já que no espaço elas se encontram há tempos apagadas e nada mais podem registrar, servindo apenas como material poético. Sendo o português em questão um homem das estrelas, cabe a ele nomeá-las. Com essa tarefa tenta entender as cinco notórias estrelas que conjuntamente cobrem esse céu em toda a sua parte sul da linha do equador.

Quando enfatiza as estrelas, o autor as define como o melhor meio de orientação. Com esses corpos celestes, aliados ao astrolábio, o relato tende a ser uma maneira de orientação para o Rei de Portugal de como chegar a sua nova terra. Esse texto sintetiza a identificação das estrelas do Cruzeiro do Sul emblema de nossa bandeira nacional. Podemos dizer, portanto, que João Faras é o escrivão de novos céus e Caminha de novas terras.

Na verdade, tanto as cartas de Pero Vaz de Caminha como de João Faras apresentam seus objetivos muito bem definidos: dar um parecer satisfatório da descoberta de um novo território para o rei de Portugal. Haroldo Maranhão, ao inserir o mesmo gênero discursivo em seu romance, está na verdade elaborando uma diferença sobre essas descrições, em especial a dos nativos, pois elas se baseiam em desabafos sobre a vida e o convívio do Torto com seus compatriotas. Um fator a ser salientado é a forma como o texto haroldiano descreve a nudez indígena de forma poética: “Sei que ardeis em curiosidade, que bem vos conheço, tão mais que mesmo a mim, a ponto de estardes impaciente, por que vos faça eu relação destes nativos,

---

<sup>80</sup> Aqui me aproximo da ideia difundida por outro teórico caro as minha análises, Roland Barthes, em especial no que se refere às plurissignificações que a escritura permite no jogo ou trapaça, texto literário como traição, como bem referiu em sua *Aula* (1978, p.16)

de suas vergonhas, cobertas nem com cabelos, senão com a roupa do sol”<sup>81</sup>. Tal descrição é diferente do relato oficial de Caminha, enriquecido por malícia e estranheza “E então estiraram-se de costas na alcatifa, a dormir sem procurarem maneiras de encobrir suas vergonhas, as quais não eram fanadas”; “e as cabeleiras delas estavam bem rapadas e feitas” ou “vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de a nós muito bem olharmos, não se envergonhavam”<sup>82</sup>.

Outro fator importante a ser enfatizado e que marca uma diferença substancial entre os documentos históricos e o texto de *O Tetranelo Del-Rei* é o destinatário, ou melhor a destinatária, a amada Augusta. Enquanto na história oficial as epístolas se destinam ao rei de Portugal, nessa nova versão elas se destinam em número de doze para uma mulher, curiosamente para um agente social que mesmo na modernidade vive ainda em uma situação de exclusão social. Observamos que o vocativo inicial assemelha-se ao chamamento de superioridade da mulher nas cantigas de amor provençais. A essa mulher o Torto refere-se como “senhora minha”, “senhora”, “minha senhora”, “Augusta, rica Senhora”, “Minha Amiga” e “Senhora” e Senhora e Amiga” já ao final da narrativa, após ter compromisso acertado com Muira-ubi e com seu pai o cacique Arco Verde.

Também devem ser observados os fechos das cartas que Jerônimo de Albuquerque envia a figura feminina: “beijo-vos de joelhos postos em terra”, “servo e amante”, “a vossos pés deponho minhas tão pungentíssimas saudades e, a sôfregas, beijo-vos as mãos”, “beijo-vos inteira, um calmo beijo que à tuna saísse a passeios” e “tenhai-me vós na vossa graça pelo que de vida nos restar”.

Nesse sentido, mais uma vez há de se ressaltar a valorização da figura feminina na diferença que o jogo do texto haroldiano produz. Os fechos destinados ao rei de Portugal, “beijo as mãos de Vossa Alteza” como na carta de Caminha ou “do criado de vossa Alteza e vosso leal servidor” verificado na carta do mestre João Faras, são outros rastros marcadores do desvio pretendido por Haroldo Maranhão em seu texto inovador ao inserir uma mulher como destinatária.

Elucidamos que as cartas informativas do Torto se desviam dos fatos ocorridos ao longo da narrativa, daí podemos inferir um questionamento: as cartas que vinculam imagem tortuosa dos feitos portugueses seriam uma forma de incidir diferença, e subliminarmente informar que os relatos oficiais nada passam de farsas? Nessas cartas saltam aos olhos a

<sup>81</sup> MARANHÃO, Haroldo. *O Tetranelo Del-Rei (O Torto: suas idas e venidas)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, p. 14.

<sup>82</sup> PEREIRA, Paulo Roberto. Carta de Pero Vaz de Caminha. In: \_\_\_\_\_. *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999, *passim*.

invençioneiro do enredo criado pelo personagem principal; as descrições são interessantes no que se refere, por exemplo, o repúdio aos companheiros portugueses: “Digo-vos que tudo, tudo por estes lugares abafa-me, abafa-me os ares hostis, por outrem reputados salutíferos, abafa-me a tolerar o gravame destes calafurnas e outros da mesma farinha, dos quais nada de proveitoso se diz”<sup>83</sup>. Encontramos aqui o tom crítico e paródico que inverte todo o imaginário de nossa colonização; percebemos que ocorre uma transcontextualização como pontua Linda Hutcheon<sup>84</sup>, pois a paródia moderna como sendo aquela que não denigre o texto antigo e sim preenche suas lacunas de sentido, segundo a autora, consiste em uma recodificação irônica.

O texto haroldiano também transcontextualiza outro texto fundador que seria a *Relação do Piloto Anônimo*<sup>85</sup>, a qual, semelhante às outras cartas, objetiva descrever a nova terra e seus habitantes. Percebemos, no entanto, que nas entrelinhas há uma passagem em que o autor anônimo descreve os nativos com certa humanidade e solicitude e não com a noção pictórica da carta de Caminha, e há aí, portanto, uma semelhança textual com o *Tetraneto-del-rei*. A semelhança é encontrada no seguinte trecho: “deixou dois degredados no dito lugar, os quais começaram a chorar. Os homens daquela terra confortavam-nos e mostravam ter piedade deles”.

O piloto talvez tenha escolhido o anonimato para manter certa distância dos acontecimentos. Nesse aspecto, ele percebe os atos portugueses e indígenas como um grande palco, ele narra as trocas de arcos e flechas por objetos sem importância e é o primeiro a descrever as casas dos nativos. Também constrói um relato próximo à realidade a não existência de metais nem mesmos preciosos. Suas descrições são espaçadas, divididas em capítulos pequenos que falam da vida e do lugar, suas linhas são pequenos recortes de uma nova e primitiva sociedade.

O que curiosamente é narrado nesse documento e em nenhum outro, é a perda da nau chamada de El-Rei. Esse termo que nomeia o rei de Portugal, também compõe o título do romance de Haroldo Maranhão. A caravela perdeu-se da frota de Pedro Álvares Cabral e não voltou a compô-la novamente. Assim o texto do escritor paraense, tendo *del-rei* em seu título, também foge dos sentidos tranquilizantes de nossa história e retoca com suas caravelas discursivas os sentidos de nossa colonização.

---

<sup>83</sup> MARANHÃO, Haroldo. *O Tetraneto Del-Rei (O Torto: suas idas e venidas)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, p. 27.

<sup>84</sup> HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985, p. 128.

<sup>85</sup> PEREIRA, Paulo Roberto. *Relação do Piloto Anônimo*. In: \_\_\_\_\_. *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999, pp. 73-9.

Também se relacionam intertextualmente ao enredo da obra de Haroldo Maranhão outros textos que descrevem estágios mais avançados da colonização brasileira: *A História da província de santa Cruz e Tratado da Terra do Brasil* de Pero de Magalhães Gândavo. Esses textos fazem um relato de como se configura a nova terra em vários aspectos. Dentre eles podemos destacar: o cotidiano, o âmbito administrativo ou religioso.

O primeiro texto de Gândavo nos dá um parecer de como caminharia a colonização em um espaço temporal de 70 anos. Nele já encontramos descrições detalhadas dos animais e da paisagem assim como os contatos entre nativos e colonizadores. É importante ressaltar, neste documento, a forma como o autor descreve a antropofagia realizada pelos indígenas dando, a eles características de selvagens. Posteriormente como Haroldo insere a inversão:

Huma das cousas em que estes Indios 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 ás mãos, como nam seja de 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 usando nesta parte de cruezas tam diabolicas, que ainda nellas excedem aos brutos animaes que nam tem uso de razam nem foram nascidos pera obrar clemência.<sup>86</sup>

Nesse contexto, os índios são desprovidos de natureza humana e são semelhantes aos mais hostis animais por matarem e comerem carne humana. No entanto, diante das atrocidades cometidas pelos portugueses que lutam com armas de fogo contra arcos e flechas em uma situação de evidente desvantagem, o Torto chega à sumária conclusão de serem os embates de “brutos nus e brutos enroupados”<sup>87</sup>. A noção de nudez é em si marcadora de ambiguidades. Voltando ao registro mais vivo em nossa sociedade ocidental, a nudez de Adão e Eva, marca a transição do homem ingênuo e temente a Deus para aquele pecador, desobediente e infeliz. Ele veste roupas e cobre suas vergonhas por não mais estar em estado de graça plena. Estar nu ou estar enroupado marcam a transição de dois momentos do homem na escritura bíblica e também colocam em lados opostos colonizadores e colonizados. Na verdade, estar ou não vestido depende de uma questão cultural e o choque entre as duas situações marca, por sua vez, alteridades.

<sup>86</sup> GÂNDAVO, Pero de Magalhães. **História da Província Santa Cruz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 23.

<sup>87</sup> MARANHÃO, Haroldo. **O Tetranelo Del-Rei (O Torto: suas idas e venidas)**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, p. 33.

Uma intertextualidade interessante de ser salientada em relação à *História da Província de Santa Cruz* se refere a uma ocorrência implícita provinda das infinitas interpretações, que a escritura de Haroldo permite. Gândavo ao iniciar seu relato insere tercetos a Luiz Vaz de Camões na apresentação da obra, e explicando que o autor fora um escolhido por Deus para essa finalidade de escrever o tratado. Sendo a poesia de Camões uma espécie de argumento de autoridade e uma representação dos cantares de vitórias lusitanas, caberia a Haroldo reinterpretar o seu papel no contexto das escrituras que narram os momentos iniciais de nossa colonização.

Assim, em dado momento da narrativa do romance, *O Torto*, agente discursivo marcador da diferença, confunde sua imagem a um poeta português descrito a sua maneira “A cabeça do poeta que vira em Goa, a caminhar com um calhamaço aos sovacos, impressão favorável não lhe fez, porque ao encará-lo deu com um olho velado pela pálpebra, denunciando mais que escondendo uma órbita vazia”<sup>88</sup>.

Independente de saber o nome exato desse poeta dois pontos chamavam a sua atenção o de andar com um calhamaço aos sovacos e ter um olho vazado, semelhança de corpo devido o olho em mesmo estado e os papéis avulso semelhante ao criador de versos. Camões ficou famoso por seus cantares portugueses e o Torto semelhante a ele pelo olho ausente, mas também por seus cantares sobre as aventuras lusas contadas de forma invertida.

Confundir-se com Camões significa percorrer sua linguagem, a belezas de seus desenhos discursivos, no entanto de outro ponto recriá-lo pela diferença por discurso desafiador e inclusivo. Confundo-me com Camões pela nova visão que me foi imposta, olho torto talvez para ver de outro modo e represento meus versos de outra maneira e disfarço a captura de seus escritos. Nesse sentido, Haroldo pretende ser Camões não de forma plagiadora ou devedora de sua obra, mas como leitor e apreciador de seu estilo. Foi ele o escolhido para recontar a história de nossa colonização e preencher o mundo com seu estilo e de quem soube tomar de empréstimo.

Em *Tratado da Terra do Brasil*, Gândavo continua sua tarefa de de informar as coisas existentes no País, e para isso se posiciona como um verdadeiro vassalo de El-Rei. O seu interesse é o de repassar novidades econômicas da colônia, assim como os possíveis obstáculos a serem vencidos. Aos poucos as descrições róseas da nova terra vão dando lugar a comentários mais realistas, em especial ao que se relaciona a captura de exploradores europeus:

---

<sup>88</sup> MARANHÃO, Haroldo. *O Tetranelo Del-Rei (O Torto: suas idas e venidas)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, p. 48.

Depois que comem as carnes destes contrários ficão nos ódios confirmados e sentem muito essa injuria, e por isso andão sempre a vingar-se huns contra os outros. E se a moça que dormia com o cativo fica prenhe aquela criança, que pare depois de criada, matão-na e comem-na e dizem que aquella menina ou manino era seu contrario verdadeiro por isso estimão muito comer-lhe a carne e vingar-se delle<sup>89</sup>.

À medida que os textos informativos avançam na linha do tempo, mais os relatos sobre os conflitos entre portugueses e índios acirram-se. O tema da Antropofagia também é percorrido por Haroldo Maranhão:

- Assam quando apetezem assados e cozinham quando apetezem cozidos. Assam à brasa; a cozedura, em panelões a ferver.
- Com trezentos mil diabos? E tu?
- estou ao ponto. Ou hoje ou amanhã. Estou-me nas tintas se assado ou cozido.
- E estás assim, inteiro?
- E como estaria eu? A borrar-me?
- Já viste s um dos nossos a assar?
- Vi. Por meu olho, que um me resta. A assar. Meteram ao gajo uma vara que entrava à boca e saía ao rabo. Giravam-no ao fogo para tostá-lo por igual, deitando às viandas óleos e molhos com que dar-lhe mais sabor. Como se procedem os leitões.
- Catixa! E deram-te, a ti, a comer?
- Pois sem dúvida! Almôndegas, das sobras. Os melhores bocados são dos principais. Almôndegas. Deliciosas. Lambi os beiços.<sup>90</sup>

O tom satírico soa curiosamente nessa passagem, pois o companheiro português participa do banquete e acha formidável comer carne humana. Esse comportamento inusitado demonstra um juízo de valor inverso aos relatos sobre os rituais indígenas tema das preocupações dos cronistas.

De modo geral, as duas obras de Gândavo confirmam com mais riqueza de detalhes e comentários os primeiros textos informativos. Podemos afirmar acima de tudo que a tônica desses textos transitam em relatar todas as possibilidades de lucro da colônia. Os escritos de Gândavo também são resignificados por Oswald de Andrade, na primeira geração modernista como verificamos nos versos abaixo:

---

<sup>89</sup> GÂNDAVO, Pero Magalhães. **Tratado da terra do Brasil; História da Província Santa Cruz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 11.

<sup>90</sup> MARANHÃO, Haroldo. **O Tetranelo Del-Rei. O Torto suas idas e venidas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

GANDAVO  
 Corografia  
 Tem a forma de hua harpa  
 Confina com as altíssimas terras dos Andes  
 As quaes são tão soberbas em cima da terra  
 Que se diz terem as aves trabalho em as passar  
 Riquezas Naturais  
 Muitos metaes pepinos romans e figos  
 De muitas castas  
 Cidras limões e laranjas  
 Uma infinidade  
 Muitas cannas daçucré  
 Infinito algodam  
 Também há muito pão do Brasil  
 Nestas capitánias  
 Festa da raça  
 Hu certo animal se acha também nestas partes  
 A que chamam Preguiça  
 Tem hua guedelha grande no toutiço  
 E se move com passos tam vagarosos  
 Que ainda ande quinze dias aturado  
 Não vencerá a distancia de hu tiro de pedra<sup>91</sup>

Dois aspectos devem ser salientados, na releitura de Oswald: a estruturação e a linguagem. Sobre a estrutura percebemos que Oswald elegeu a poesia a fim de quebrar a seriedade dos tratados, mesmo assim encontramos semelhanças com a divisão em tópicos. O que chama a atenção é o ajuste desses escritos as necessidades do contexto social. Em *Festa da Raça* o escritor ironiza o povo brasileiro, nestes versos ele transcreve os dizeres de Gândavo na íntegra, o que surge de novo é aproximação do animal preguiça como representação do brasileiro.

A linguagem quinhentista é preservada no texto, outro ponto trabalhado criticamente pelo autor moderno. Essa característica em especial também é encontrada em *O Tetranelo Del-Rei*, o mesmo lapidar da linguagem o mesmo artesanato do estilo. Por isso podemos afirmar que a escritura haroldiana ainda mantêm apesar de vários ano após a semana de arte moderna o mesmo verniz antropofágico de 22.

Seguindo o nosso estudo cabe incluir dois importantes relatos de viajantes estrangeiros É o caso de "Viagem à Terra do Brasil"<sup>92</sup>, de Jean de Léry e "Duas Viagens ao Brasil"<sup>93</sup> (1557), do alemão Hans Staden. A narrativa do viajante francês é muitíssimo refinada e rica de detalhes, possivelmente pela sua formação humanista. Ele foi um dos poucos cronistas que conviveu em liberdade com a tribo dos Tabajaras e, assim pode realizar anotações mais

<sup>91</sup> ANDRADE, Oswald. **Trechos escolhidos, por Haroldo de Campos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1977, p. 22.

<sup>92</sup> LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Disponível em: [http://www.rbma.org.br/rbma/pdf/Caderno\\_10.pdf](http://www.rbma.org.br/rbma/pdf/Caderno_10.pdf)  
 Acesso em: 16/12/2010.

<sup>93</sup> STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil (1547, 1555)**. Trad. G. C. Franco. São Paulo: T. Gutenberg, 1942

completas sobre o modo de vida. Há em Léry um evidente respeito pela língua e costumes do índio, essa afirmação é confirmada pelas inúmeras palavras em língua nativa encontradas em quase todo o livro. A obra de Léry é uma das poucas deste momento que consegue capturar a diferenças entre valores simbólicos, sem no entanto, menosprezar ou valorizar essa ou aquela cultura.

“Ali vem a nossa comida pulando” nunca um cronista viajante foi tão caro a nossa moderna literatura como Hans Staden. Antônio de Alcântara Machado no primeiro exemplar da *Revista de Antropofagia*<sup>94</sup> soube entender o significado recontextualizado desse texto: “No fim sobrará um Hans Staden. Êsse (sic) Hans Staden contará aquilo de que escapou e com os dados dele se fará a arte próxima futura”. E assim esse texto fez-se presente como um dos fios componentes da malha textual haroldiana. Hans Staden foi um viajante, que viveu toda a experiência de ser capturado pelos nativos, escapou de ser banquete pela sua astúcia e inteligência, ao criar um personagem com características semelhantes, Haroldo percorre a tradição de um Brasil colônia, universo inexplorado. A arte próxima e futura tem sua gênese no banquete com o passado, ela origina-se em especial pela leitura crítica.

As aventuras de Hans Staden são as que mais se aproximam das idas e venidas do Torto, que se vê em desespero ao ecoar de nítida frase “Quem tem cuuuuuuuu tem medo!”. O viajante alemão por sua vez tem de gritar em alto som outra frase conhecida: “estou chegando, eu a vossa comida!” Apesar dos apuros vivenciados a experiência de Hans foi feliz e este se livrou do panelão, assim como o Torto por ter se casado com Muira-Ubi.

Seguindo a nossa viagem pelos textos informativos encontramos em História do Brasil de Frei Vicente de Salvador mais um rico relato e um texto importante que também foi alvo das resignificações canibalescas de Oswald como podemos ver nos versos:

FREI VICENTE DE SALVADOR

As aves  
Há águias de sertão  
E emas tão grandes com as de África  
Umas brancas e outras malhadas de negro  
Que com uma asa levantada ao alto  
Ao modo de vela latina  
Correm com o vento

Amor de inimiga  
Posto que alguma  
Pelo amor que lhe tem  
Solta também o preso  
E se vae com ele pêra suas terras

<sup>94</sup> MACHADO, Antônio de Alcântara. Abre-Alas. In: **Revista de Antropofagia**, ano I, v. I, Mai 1928.

A poesia de Oswald e as obras do Frei Vicente de Salvador constituem em leituras sobre a terra natal, tanto o escritor quinhentista como o modernista fazem alusão a uma terra prospera e rica. Vicente de Salvador foi o primeiro historiador Brasileiro<sup>95</sup>, suas referências são ricas em afeto e percebemos o apego pela vida na colônia. As definições de aves, paisagens naturais semelhantes aos outros relatos são cercados com um lirismo de quem nasceu e ama esse chão. Nesse contexto percebemos uma relação parodística diferenciada entre o texto antigo e a moderna poesia de Oswald, é a resignificação que valoriza o lugar, é a crônica que há tantos séculos exaltou o Brasil. Nessa sequência inserimos a obra de Haroldo Maranhão, uma escrita que dá créditos a todos esses documentos, reescreve uma história muito conhecida, de um lugar muito querido, de maneira invertida para ver mais e encontrar confluências.

Sendo o texto de Frei Vicente um relato amoroso sobre a história do Brasil encontramos na obra de Pe. Antônio João Antonil um relato voltado a enumerar atividades que garantem riquezas a coroa, curiosamente é um dos poucos textos da época quinhentista que ressaltam a validade da colonização do Brasil pela coroa portuguesa designando um único capítulo do livro para isso:

Pelo que temos dito até agora, não haverá quem possa duvidar de ser hoje o Brasil a melhor e a mais útil conquista, assim para a fazenda real, como para o bem público, de quantas outras conta o Reino de Portugal, atendendo ao muito que cada ano sahe destes portos, que são minas certas, e 'abundantemente redondezas'<sup>96</sup>.

O objetivo luso de adquirir riqueza é totalmente negligenciado pelo Torto, ele pelo contrário se recusa a seguir os caminhos exploratórios de seus compatriotas, nesse sentido o texto como *cultura e opulência* relato meramente voltado a dar informações mercantilistas e religiosas da época perdem seus sentidos quando Haroldo cria um protagonista que em nada se importa com a riqueza da nova terra.

Juntamente aos relatos dos cronistas e viajantes temos outra vertente de texto informativo que seriam os textos catequéticos, dentre eles elegemos o texto do Padre Manoel da Nóbrega *Diálogo sobre a conversão do Gentio*<sup>97</sup> por ele empregar uma técnica de escritura

<sup>95</sup> SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brasil**. Encontrado em:

[http://www.livrosgratis.com.br/arquivos\\_livros/bn000138.pdf](http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/bn000138.pdf) acesso em: 14/12/2010

<sup>96</sup> ANTONIL, João Antônio. **Cultura e opulência do Brasil, por suas drogas e minas**. Lisboa: Officina Real Deslenderina, 1711, p. 208.

<sup>97</sup> NÓBREGA, Padre Manuel da. **Diálogo sobre a Conversão do gentio**. Encontrado em:

[http://www.ibiblio.org/ml/libri/n/NobregaM\\_ConversaoGentio\\_p.pdf](http://www.ibiblio.org/ml/libri/n/NobregaM_ConversaoGentio_p.pdf) Acesso em: 16/12/2010

muito interessante e próxima do trabalho artesanal de Haroldo. A primeira característica desse texto é a escolha pela técnica do diálogo, sendo essa uma das mais caras na idade média, também a encontramos em Platão. Com isso Manuel da Nóbrega atribui status literário a um texto meramente catequizante e religioso. Seus diálogos transitam sobre a resistência dos indígenas a se catequizarem e em obedecer às demandas portuguesas.

Assim, o enredo de *O Tetranelo Del-Rei*, seus personagens e ambiente são textos, uma grande floresta de livros, relatos, nomes e fatos e também um passeio pela nossa história. Aproximar da literatura quinhentista pelo aspecto temático e linguístico é entender e percorrer os fios da escritura Haroldiana.

Podemos entender assim que Haroldo percorreu um caminho extenso a fim de construir o seu *O Tetranelo Del-Rei*, seja pela linguagem recriada, ou por tocar em sentidos escondidos pela tradição em especial pelas obras quinhentistas.

### 3.2 O CHAPÉU DA DIFERENÇA

D. Plácida foi buscar um espelho, abriu-o diante dela. Virgília punha o chapéu, atava as fitas, arranjava os cabelos, falando ao marido, que não respondia nada. A nossa boa velha tagarelava demais; era um modo de disfarçar as tremuras do corpo. Virgília, dominado o primeiro instante, tornara à posse de si mesma.

Machado de Assis – Memórias Póstumas de Brás Cubas.



Esse é o chapéu de três bicos, símbolo de nobreza européia. Na atualidade pode não fazer sentido falar dele, encontra-se como nessa imagem inerte, estático e sem valor aparente. Olhando bem de perto percebemos sua beleza, as três pontas colocadas simetricamente resultam em um ar de seriedade e poder. Suas plumas arrematam a fineza do conjunto, mas o

que isso importa diante do peso cultural e semiológico. Ocorre com esse objeto uma metamorfose estranha, ele deixa a solidez da matéria para ser texto, escritura, corpo escrito. Na verdade o tal chapéu emplumado é um dos signos da diferença do texto de Haroldo Maranhão. Esse abusado chapéu ousou em não ser mais o signo do silêncio, ele agora é presença para além de sua matéria, é sentido, voz que quer dizer, palavra a ser dita. Ele é um desafiador caminho a ser percorrido, na verdade um fio condutor de sentidos, representação de valores.

Antes de entrarmos na discussão sobre o valor do chapéu na narrativa haroldiana, cabe-nos pontuar alguns de seus significados. O chapéu por cobrir a cabeça, tem em geral o significado do que ocupa a cabeça (o pensamento), também ocorre que trocar de chapéu equivale a mudar as idéias ou os pensamentos. Tomar um chapéu correspondente a uma posição, expressa o desejo de participar desta ou entrar na posse das qualidades que lhe são inerentes<sup>98</sup>.

Ainda existe o papel desempenhado pelo chapéu, que parece corresponder ao da coroa, signo do poder da soberania, sobretudo quando se tratava antigamente, de um tricórnio. “Usar o Chapéu” significa em francês coloquial (Porter Le chapeau), assumir uma responsabilidade, mesmo por uma ação que não se tenha cometido<sup>99</sup>.

O chapéu possui essa capacidade múltipla de significação, ele também é o signo que transita por toda a literatura universal, ou seja, o chapéu é um signo de universalidade literária. Para situarmos o objeto chapéu como um signo por excelência, recorreremos a formulações de Charles Peirce que possibilitam conceituações importantes. Nas palavras desse teórico “a palavra Signo será usada para denotar um objeto perceptível, ou apenas imaginável, ou mesmo inimaginável num certo sentido”<sup>100</sup>.

Com esse enunciado podemos identificar a múltipla acepção da palavra e de seu emprego, o signo possui nesse sentido duas possibilidades de ocorrência. A primeira refere-se a um nível de sua própria natureza, ou seja, sua acepção vicária que mantém relação direta com o seu sentido de origem, e a outra que diz respeito à superação do estagio inicial e ao trânsito de significados possíveis.

Quando um escritor coloca o signo em trânsito, está ao mesmo tempo abandonando sua natureza e origem. Isso ocorre, quando Haroldo Maranhão atualiza signos da cultura que o

---

<sup>98</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

<sup>99</sup> CHEVALIER, Jean; GEERBRAINT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996, p. 232.

<sup>100</sup> PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 46.

formou em uma nova atribuição de motivos, assim começa a existir o jogo de sua escritura oriunda do contato com outros textos e discursos.

A esse jogo entre signos, que ao mesmo tempo resulta em um jogo intertextual poderíamos chamar de intersemiose pela ocorrência de signos em constante movimento materializado em forma de palavras. Quando um escritor atualiza o signo jogando-o em outra malha textual, está ao mesmo tempo praticando uma tradução intersemiótica<sup>101</sup>

Sendo o signo essa possibilidade de sentido em constante fluxo, e que abandona por completo sua origem e sua natureza, destituímos a possibilidade de vincular o chapéu as noções de ícone, índice e símbolo, visto que as mesmas encontram-se integradas a noção de signo intersemiótico e livre de suas conotações primeiras. Assim, o chapéu, signo por excelência, possui a possibilidade real de significância e também aquela advinda de um jogo de entradas e saídas.

O chapéu transita na sociedade humana, objeto de uso pessoal, utiliza-se como forma de proteção ou como tentativa de ostentar poder, no entanto, e, além disso, ele é texto, ou seja, nasce da interpretação pessoal, muda e se camufla pelas armadilhas do texto. Nessa análise, encontraremos várias conotações para o signo e vários interpretantes. O valor do chapéu inicia-se na narrativa de *O Tetranelo Del-Rei*, na seguinte passagem:

Em rasgo de altiva nobreza, da cabeça arrancou o fino chapéu e arremessou-o no rumo de um rol de nus. Com cuja bravata curava despertar uma pouca de hospitalidade, jazido em terra ficou o tricórnio chapéu o que D. Jerônimo entendeu por mau anúncio<sup>102</sup>.

O referido trecho constitui a diferença com a narrativa quinhentista de Pero Vaz de Caminha. Na carta do escrivão português, os índios cessam um possível ataque aos colonizadores pelo fato da troca de chapéus das duas facções. O sombreiro preto de Nicolau Coelho dispensou as devidas homenagens ao sombreiro de penas de ave. Sobre esse primeiro relato de nossa colonização os sentidos etnocêntricos são preservados.

O chapéu é um signo de superioridade e silêncio, do encontro contrastivo entre índio e europeu, ele foi durante séculos a lei, a exclusão e o preconceito. Diante disso, ele ressurgiu de

---

<sup>101</sup> Como define João Alexandre Barbosa “prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como meta-criação, como ação sobre estruturas, eventos como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história” (BARBOSA, 1979 p.90). Também deve ser levada em consideração a noção difundida por Julio Plaza “pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 1987. p. 14)

<sup>102</sup> MARANHÃO, Haroldo. *O Tetranelo Del-Rei. O Torto suas idas e venidas*. Francisco Alves: Rio de Janeiro, 1982.

uma experiência de leitura, emerge de um sentido estranho e verdadeiro. Projeta-se por outro olhar e é produto de ruminâncias textuais. O acessório destoa de toda a paisagem do lugar recém-descoberto “o tão enfeitado chapéu, mais digno dos renóis salões que daqueles rincões”<sup>103</sup>, que deixa escapar o desprezo pelo ornamento luso; o “traste emplumado” usado indevidamente no lugar da inteligência. No entanto, encontramos no romance avaliações que reforçam o valor do chapéu, nas cartas que o Torto destina a amada Augusta: “Flexionando uma: mui cortês inclinação, atirei-lhes aos pés, meu rico chapéu, que vós mesmas, uma noite, atraístes sobre o peito que arfava em afetuosa demonstração”<sup>104</sup>. Lembrando que durante as cartas Jerônimo narra com lupa seus feitos e cristaliza o discurso de superioridade lusa. Na passagem referida, o Chapéu possui o sentido de afeto, entendemos assim que na mesma escritura ele é um signo solto que oscila entre conotações várias.

Por seu caráter volúvel, e após afirmarmos que tal objeto constitui um importante elemento da literatura universal, passaremos a ambientar, o chapéu elemento vivo em textos literários.

O primeiro exemplo refere-se à obra *O Chapéu de Três Bicos* (1879)<sup>105</sup> de Pedro Antônio de Alarcón, novela espanhola que satiriza as autoridades da época. Nessa narrativa Tio Lucas e D. Frasquita são casados e proprietários de um fecundo moinho. A esposa por sua vez, bela e jovem atrai diversas personalidades ilustres da cidade como o bispo, os cônegos, o advogado e, sobretudo, o corregedor da Justiça, Dom Eugênio, portador de vestimentas suntuosas em especial do chapéu de três bicos, símbolo de suas prerrogativas legais. Esse corregedor confiante em seu poder na sociedade tenta em certa noite seduzir D. Frasquita em sua residência, após forjar uma saída forçada de seu esposo.

No entanto, seus projetos não se realizam e ele acidentalmente cai em águas em torno do moinho, tendo suas roupas e o valoroso chapéu completamente molhados, a partir desse fato, uma série de acontecimentos vão principiando em acontecer: a possível traição de D. Franquita, ao abrir as portas do moinho; o assassinato do corregedor por tio Lucas, ou a desonra da corregedora pelo moleiro. Ao final vem à tona toda a verdade. D. Franquita fiel consegue se sair das investidas do galanteador, Tio Lucas e D. Mercedes, esposa do corregedor, uniram-se a fim de pregar uma peça em todos, e denunciam o mau caráter de um dos agentes da lei da sociedade espanhola do século XIX, fossilizado por seu chapéu de

<sup>103</sup> MARANHÃO, Haroldo. *O Tetranelo Del-Rei. O Torto suas idas e venidas*. Francisco Alves: Rio de Janeiro, 1982, p. 105.

<sup>104</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>105</sup> ALARCON, Pedro Antônio de. *O Chapéu de três bicos*. Trad. A. Rolmes Barbosa. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985.

três bicos como nas passagens: “Da capa escarlata e do chapéu de três bicos são inúmeras, todavia, as pessoas que podem falar com conhecimento de causa”<sup>106</sup> ou compondo o seguinte conjunto de vestimentas: “Tanto pela vastidão do seu chapéu de três bicos e pelo aparato de sua capa escarlata, como pela singularidade de seu grotesco porte”<sup>107</sup>.

Na narrativa novelística, o chapéu é um signo evidente e representativo de toda uma época e de um *ethos* cultural “aqueles tempos simbolizados pelo chapéu de três bicos[...]”<sup>108</sup>. Por outro lado, o mesmo objeto apresenta seu valor para o povo português, personagens do romance *O Tetranelo Del-Rei*, no entanto, sua representação é mais implícita, encontramos entre as duas narrativas pontos de contatos e semelhanças, pelo signo de sua união: o chapéu.

Assim, podemos afirmar a existência de uma tradução intersemiótica de um elemento igual que apresenta suas diferenças dependendo de seu contexto de criação. Sobre o trânsito entre signos, em especial o chapéu e suas cargas de sentido encontramos em Júlio Plaza considerações pertinentes:

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente a consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante<sup>109</sup>.

A notoriedade do ato de lançar o chapéu emplumado em *O Tetranelo Del-Rei* guarda a releitura de um signo da escritura de épocas anteriores. Sendo a apropriação textual e discursiva característica intrinsecamente literária, Haroldo apropria-se de um elemento simbólico da época da Espanha absolutista, e até mesmo da Antiguidade Clássica, é só nos reportarmos ao chapéu pelo qual era representado o deus Hermes, sendo este alado ou de viajante com abas largas o possibilitava esconder-se. Hermes é o deus descrito como o portador do chapéu, dentre todas as divindades mitológicas, também é o mensageiro preferido, seu nome de origem grega, é *hermeneus*, ou seja, o intérprete, e dele deriva “hermenêutica”, técnica de interpretação dos textos. Curiosa associação cujo deus que traja chapéu ser o mesmo da interpretação, da atualização dos signos. Talvez o objeto que melhor o

---

<sup>106</sup> ALARCON, Pedro Antônio de. **O Chapéu de três bicos**. Trad. A. Rolmes Barbosa. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985, p. 37.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>109</sup> PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p. 18.

simboliza guarda em si a naturalidade da diferença da repetição silenciosa e trapaceira das ideias. A inovação dos signos são oriundos do ato da leitura, e dela emana a tradução, movimento hermenêutico, onde se escolhe e se é escolhido. Percorrer o signo da antiguidade ou de qualquer época é andar pelos mesmos caminhos externando sentidos adormecidos no original.

Outro exemplo ilustrativo da representatividade do chapéu está presente no romance malandro<sup>110</sup> *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Leonardo Filho, fruto de uma pisadela e de um beliscão, ou melhor dizendo, de Maria da Hortaliça e Leonardo Pataca nasce de uma relação amorosa de poucos precedentes durante viagem de Portugal ao Brasil.

É dele a principal ação para com o Chapéu nessa narrativa. Sua relação com este signo é o da brincadeira infantil, ele sente prazer no tocar do objeto, mantém com ele situações corriqueiras do universo infantil e doméstico, ignora por sua própria situação de cognição a representatividade do objeto, causando furor ao pai português por excelência e entendedor da importância do traje. Vejamos assim a passagem que efetiva essa relação:

Tinha uma paixão decidida pelo chapéu armado do Leonardo; se este o deixava por esquecimento em algum lugar ao seu alcance, tomava o imediatamente, espanava com ele todos os móveis, punha-lhe dentro tudo que encontrava, esfregava-o em uma parede e acabava por varrer com ele a casa, até que a Maria, exasperada pelo que aquilo lhe havia de custar aos ouvidos e, talvez, as costas, arrancava-lhe das mãos a vítima infeliz<sup>111</sup>.

A afetividade invertida de Leonardo Filho pelo chapéu nos aproxima dos entendimentos de Freud sobre a brincadeira infantil expressa em *Além do Princípio do Prazer* (1920)<sup>112</sup>. Para ele todas as brincadeiras infantis são sustentadas por um só princípio: a vontade de crescer. Assim, ela se imagina em situações de abstração a fim de divertir-se ignorando o simbólico do universo adulto. A criança representa em seu momento de brincadeira todas as suas experiências de mundo. Por isso, Leonardo Filho cuida dos afazeres domésticos, papel desempenhado provavelmente pela mãe, com o objeto de estima do pai, o chapéu. Longe dessa situação de desprendimento para com a peça, Leonardo Pataca cuida

<sup>110</sup> ANTONIO, Candido. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

<sup>111</sup> ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. São Paulo: Editora Moderna, 1984.

<sup>112</sup> Não é objetivo desse trabalho a elaboração de estudo pelo viés da literatura e psicanálise, no entanto a teoria psicanalítica foi de extrema valia para a compreensão do comportamento da personagem infantil perante o chapéu. Cf. FREUD, S. (1920). *Além do Princípio do Prazer*. In: **Obras psicológicas completas**. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

com muito zelo: “Leonardo sentou-se junto de uma mesa, descansou o rosto numa das mãos, conservando sempre o chapéu armado, atravessado na cabeça, o que lhe dava um aspecto entre cômico e melancólico”<sup>113</sup>. Nesse sentido, encontramos em uma mesma narrativa cargas semânticas antagônicas sobre o chapéu ele é o objeto lúdico e libidinal da infância o indicativo de respeito para os adultos.

Percebemos até o momento, o quanto essa peça de vestuário está presentificada na arte literária. Aqui encontramos uma de suas ocorrências mais fortes em Machado de Assis em *O Capítulo dos Chapéus*<sup>114</sup>, importante anotação visto que esse é um dos escritores por quem Haroldo Maranhão tinha mais estima.

A narrativa trata-se de um conto ambientado na cidade do Rio de Janeiro e demonstra os costumes daquela sociedade. Os protagonistas são Mariana, mulher recatada, aparentemente feliz com a vida de dona de casa e Conrado bacharel em direito, e portador de um chapéu problemático segundo as observações de seu sogro. Seu chapéu era de pouca pompa para o cargo que exercia, demonstrando mais uma vez o poder de representação da peça. Conrado trazia consigo na maioria das vezes um chapéu baixo e torpe, quando lhe foi solicitado a troca da peça, este explica possuir razões filosóficas para não fazê-lo. Dentre as narrativas analisadas, *O Capítulo dos Chapéus* é a que mais fortalece a imagem do chapéu na literatura, é sobre ele que o autor debruça as suas preocupações, e as ações de seus personagens. É ele quem provoca a ira de Mariana em relação à vida e o casamento, também surge a partir de uma das mais bonitas reflexões do conto: “O chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno* ninguém o pode tirar sem mutilação”<sup>115</sup>.

Também surgem nessa narrativa, reflexões críticas sobre o papel do chapéu na vida humana, nas artes e nas ciências: “Não se lembraram ainda de parar diante do chapéu e estudá-lo por todos os lados. Ninguém advertiu que há uma metafísica do chapéu”<sup>116</sup>.

Na obra machadiana encontramos duas leituras possíveis ao objeto chapéu, símbolo de status e posição social e a personificação do chapéu. Quando o escritor lhe impele caráter de humanidade imprime ao mesmo tempo uma metonímia do homem e metáfora do ato sexual. Como podemos perceber nos exemplos “contemplar a visão dos outros chapéus bonitos e

---

<sup>113</sup> ALMEIDA, Manuel Antônio de, op. cit., p. 14.

<sup>114</sup> ASSIS, Machado. O capítulo dos Chapéus. In: **Histórias sem data**. São Paulo: Editora Brasileira, 1952.

<sup>115</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>116</sup> ASSIS, Machado. O capítulo dos Chapéus. In: **Histórias sem data**. São Paulo: Editora Brasileira, 1952, p.109-110.

graves” com “alguns chapéus masculinos parados, começaram a fitá-las” ou no trecho “Sofia, entretanto, contava-lhe a história de alguns chapéus”<sup>117</sup>.

Sobre o entendimento do chapéu como uma extensão do homem, podemos aproximá-lo como símbolo da virilidade masculina. Freud sugere a associação em *A interpretação dos sonhos*<sup>118</sup>, onde analisa o sonho de uma paciente com agorafobia.

Sendo o chapéu o signo implícito do pênis, e sendo ele a razão da angústia do conto, o ato de negar-se a mudar o chapéu deixa implícito um complexo de castração por parte de Conrado. Também podemos inferir a ocorrência de um núcleo inconsciente do complexo de Electra, visto que Mariana só passa a ter asco pelo chapéu do marido devido reclamações deferidas pelo pai.

O valor do chapéu semelhante ao órgão sexual masculino também é presente em *O Tetranelo Del-Rei*, quando em carta a amada Augusta, o Torto ressalta o valor que essa dava ao ornamento: “meu rico chapéu que vós mesmas, uma noite, atraíste sobre o peito que arfava”.

Essa ação feminina demonstra a transferência para o objeto de uma afeição para com o sujeito, em especial com uma fração de seu corpo. A maneira como o signo chapéu vem ocorrendo ao longo da história da Literatura são semelhanças sígnicas possíveis pela análise comparativa da escritura ou como afirma Michel Foucault: “Com efeito é pela comparação que encontramos a figura, a extensão, o movimento e outros semelhantes – isto é, a natureza simples – em todos os sujeitos onde elas podem estar presentes”<sup>119</sup>.

Dentre as diversas variações do chapéu, encontramos ocorrência do signo nas narrativas maravilhosas do imaginário amazônico, propriamente da Lenda do Boto, o rapaz galante que traja bonitas vestimentas e um chapéu, com o intuito de esconder o orifício denunciador de sua espécie. Nesse contexto, ele sai nas noites amazônicas seduzindo as mulheres, como podemos perceber na passagem do conto a seguir:

---

<sup>117</sup> Ibidem, passim.

<sup>118</sup> Segundo Freud, sua paciente relatou o seguinte sonho, que podemos associar a leitura do chapéu como significado do pênis: “*Eu ia andando pela rua, no verão, usando um chapéu de palha de formato peculiar; sua parte central estava virada para cima e as partes laterais pendiam para baixo*” (a descrição tornou-se hesitante neste ponto), “*de tal modo que um lado estava mais baixo que o outro. Eu estava alegre e com um espírito autoconfiante, e, ao passar por um grupo de jovens oficiais, pensei: ‘Nenhum de vocês pode me fazer mal algum’*”. Mas uma vez os princípios psicanalíticos são necessários para explicar ocorrências textuais, sem serem a base teórica do trabalho. Cf. FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

<sup>119</sup> FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 72.

Aí, ele saiu. Ela ficou olhando[...] Ela não foi pra outro canto. Seguiu, seguiu no rumo do trapiche. Então, ele tinha na mão uma bengala e o chapéu na cabeça. Quando chegou bem na ponta da ponte[...] Aí, ele deixou na ponte a bengala e o chapéu. Aí, se jogou n'água e soprou lá na frente. Aí, sabiam que ele era boto. Aí, era. Aí, todo o pessoal corria atrás dele, pra linchar ele. Chegam lá, não encontram nada. Só viam o rebu [correr lá]. Aí, foram olhar. O chapéu era uma arraia. Aquelas arraias! A bengala um peixe-agulha. Aí[...] Aí, era boto.

(- A bengala era?)

- Um peixe-agulha.

(- Ah! Sim!)

- A arraia era o chapéu; o chapéu era uma arraia. Isso, lá, todo mundo sabe. Aí, de vez quando[...] Uma festa que ele aparecia[...] Aí, todo mundo já ficava sabendo que ele era. Queriam pegar ele, mas nunca pegaram. Ele era mais esperto. Aí, quando ele estava sabendo disso[...] Parece que estava ali[...] Mas ele sabia, né? Porque era encantado, né? Ele ficava sabendo[...] Que ele já ia embora, né? Ele só aparecia assim, pra banda da madrugada [...]. Ele vinha[...]<sup>120</sup>

O chapéu é interpretado como a estratégia do ser encantado de adentrar no convívio com o lugar. Por isso, ele aproxima-se de elementos relevantes do cotidiano do homem amazônico. A arraia é um peixe temível das águas, os ribeirinhos possuem certos resguardos, assim representa um animal que os homens mantêm certa distância, pelo risco que podem sofrer ao tocar seu ferrão, o chapéu vinculado a arraia confere ao encantado uma forma de proteção de sua verdadeira identidade. Também podemos inferir sendo o chapéu uma marca da sensualidade inerentes ao Torto e ao boto, nas palavras de João de Jesus Paes Loureiro, a valorização do chapéu nas narrativas orais amazônicas explica-se pela:

Marca do real que identifica no boto, o que identifica é a marca do “realismo mágico”, uma vez que aí não denota a indicação da realidade no ficcional, mas da surrealidade no real. É o sinal do encantado. É por essa razão que, na forma humana, o Boto sempre usa um chapéu cobrindo sua cabeça. Um objeto, índice do real, para encobrir o sinal da surrealidade<sup>121</sup>.

Encontramos assim mais uma acepção para o chapéu, incluída pelas narrativas orais dos informantes amazônicos. Ele é a única união entre os dois mundos, o real e o maravilhoso. É o instrumento que silencia a verdade de uma criatura fantástica que encontra nos valores humanos estratégias para a sua existência.

<sup>120</sup> SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDRER, Christophe. **Belém Conta**[...] Belém: Cejup, 1995 (série Pará Conta, 2), p. 118-119.

<sup>121</sup> LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**. Cultura Amazônica: uma poética do amazônico. São Paulo: Escrituras Editora, 2001, p. 216.

O chapéu, além das lendas, percorre o imaginário inerente aos contos de fadas. Um trabalho que verse sobre o chapéu não poderia deixar de fora a narrativa de “Chapeuzinho Vermelho”. Em nosso trabalho estaremos utilizando a versão dos irmãos Grimm. A escolha se explica pelo seu desfecho em que a menina ressurgue do corpo do Lobo e não finda-se fatalmente. Observamos nessa narrativa a força metonímica do chapéu, visto que a menina não recebe nome algum, o chapéu que a representa como parte de si mesma constitui-se no seu todo.

Era uma vez, uma menina tão doce e meiga que todos gostavam dela. A avó, então, a adorava, e não sabia mais que presente dar a criança para agradá-la. Um dia ela presenteou-a com um chapeuzinho de veludo vermelho. O chapeuzinho agradou tanto a menina e ficou tão bem nela, que ela queria ficar com ele o tempo todo. Por causa disso, ficou conhecida como Chapeuzinho Vermelho<sup>122</sup>.

Sabemos que o referido chapéu é um gorrinho típico do vestuário infantil, diferentemente do estilo do chapéu de três bicos ele guarda sentidos semelhantes. O chapéu que traja a menina corresponde a uma extensão de sua própria imagem, reflete sua própria condição de ser criança, por isso, o chapéu é pequeno. Assim para o Torto o chapéu guarda para a menina um efeito de prolongamento de si mesmo, ele está vinculado ao entendimento de sua própria imagem. O chapéu reflete significados tanto na narrativa da estória infantil como na de Haroldo, a menina que subverteu a ordem dada pela mãe é representada pelo mesmo objeto que caracteriza o fino fidalgo que subverte o imaginário do colonizador europeu e da história oficial.

O chapéu percorre as narrativas do universo aparentemente infantil como em *Chapeuzinho Vermelho* e em personagens como o Chapeleiro Maluco de *Alice no país das Maravilhas*<sup>123</sup>, de Lewis Carroll. O personagem traja uma excêntrica cartola e sempre está em companhia da Lebre Maluca, o coelho falante. Tal personagem surge na enigmática passagem em que juntamente com a Lebre convidam Alice para um chá, no entanto, é um convite traiçoeiro visto que a menina não participa da refeição e só observa o jogo das xícaras liderado pelo louco que traja chapéu.

Muitas indagações rondam a imagem do chapeleiro e sua maluquice. Seria ele louco por trajar o chapéu? Mas o nome chapeleiro denuncia um ofício que antigamente era

---

<sup>122</sup> CUNHA, Carlos. **Chapeuzinho vermelho (versão integral dos irmãos Grimm)**. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=2056&cat=Infantil> Acesso: 25/11/2010.

<sup>123</sup> CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Trad. de Bárbara Theoto Lambert. São Paulo: Loyola, 2002.

sinônimo de possíveis problemas neurológicos, esse fato explica-se devido o mercúrio ser utilizado na confecção de certos chapéus, o que naturalmente permitia os chapeleiros inalar os vapores. Os chapeleiros ficavam contaminados pela inalação do elemento químico com intoxicações que afetavam sua saúde neurológica. Assim, pelo manuseio do mercúrio, facilmente os chapeleiros recebiam o rótulo de gente afetada e perturbada. Nesse sentido, o chapéu do personagem de *Alice* relaciona-se com a construção da personagem louco ou maluco por trajar o chapéu, símbolo de suas alterações.

O chapeleiro maluco se aproxima do Torto, por ambos apresentarem devido o chapéu comportamentos insanos, lembrar a passagem em que o fidalgo lança o fino chapéu com a tentativa de estabelecer contato com os nativos, ou por trajá-lo em um cenário pouco apropriado. O chapéu do chapeleiro maluco refere-se a um tipo de comportamento recorrente por trajar o acessório “maluco por trajar o chapéu”, ou seja, a condição inerente a maluquice é o uso do objeto.

Nessa e em todas as análises do signo chapéu presentes nesse trabalho, procuramos demonstrar a intersemiose presente no texto haroldiano. Ela se apresenta rebuscada pela arte do artesão em lapidar sua palavra e a do outro. A semiose pode estar tão escondida, que somente o prazer do texto advindo da experiência de leitura poderá proporcionar a visão crítica.

Podemos afirmar a ocorrência do chapéu como uma ligação do texto de Haroldo e a tradição que o formou. Ele é um dos elos ou nós da imensa teia textual. Dele podemos depreender significados anteriores. Assim, concluímos mais uma vez que o objeto chapéu constitui-se como um signo, possui categorias mais abrangentes que o ícone, índice ou símbolo. Sua natureza é a liberdade, a rotação e o encontro estelar com outros signos. Não poderíamos encerrar esse momento reflexivo sobre a figura do chapéu sem a noção postulada por Derrida:

Há, portanto, duas interpretações da interpretação da estrutura do signo e do jogo. Uma procura decifrar, sonha decifrar uma verdade ou uma origem que escapam ao jogo e à ordem do signo, e sente como um exílio a necessidade da interpretação. A outra, que já não está voltada para a origem, afirma o jogo e procura superar o homem e o humanismo<sup>124</sup>.

Esse é o signo silencioso que exprime a diferença do texto de Haroldo Maranhão, nasceu da literatura dos cronistas como oposição, mas se repete ao longo da arte e da vida do

---

<sup>124</sup> DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz M.N. da Silva. 3. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, p. 29.

homem. Podemos ficar infinitamente diante dele observando sua beleza e suas transformações ao longo dos séculos e da sociedade. Compreendê-lo e enxergar um pouco de nós mesmos e da história que nos circunda.

### 3.3 LEITURAS DO OBSCENO

Era obsceno, refletiu Missunga e mandava Marcelino procurar um expediente para estancar o sangue do infeliz que pôde sentar no chão e ficar num torpor, as mãos sobre as coxas (Marajó – Dalcídio Jurandir).

Não poderíamos deixar de tocar em um dos fios textuais da escrita haroldiana, que seria o obsceno. Dentre todas as intertextualidades percebidas nesse trabalho o tema encontra-se fortemente presente no romance *O Tetranelo Del-Rei*. O discurso obsceno existe no corpo da narrativa, porém de forma amena. Encontra-se diluído ao longo do enredo e diferentemente da etimologia associada à palavra “mau agouro, sinistro, funesto, fatal, indecente, sujo, feio, imundo”<sup>125</sup>, apresenta um sentido de liberdade para com a palavra literária. Reforçamos essa informação ao levarmos em consideração o contexto histórico em que a obra foi produzida em um período próximo a redemocratização brasileira. Assim, com a volta da liberdade de expressão nos finais da década de 70 e início de 80 os escritores brasileiros voltaram a ter controle de suas criações artísticas. Trabalhar com palavras obscenas significa um avanço não somente para a Literatura, mas também para a própria história política brasileira. O obsceno no romance de Haroldo Maranhão é mais um fio condutor desse texto e outras escrituras semelhantes ou como afirma Rui Galvão de Andrade Coelho: “O obsceno como aquilo que está fora de cena, o que é inconveniente falar aquilo que é indecoroso. Não é toda a dimensão do obsceno evidentemente”<sup>126</sup>. Por sua vez, sobre os recursos inerentes a escritura literária Roland Barthes afirma:

[...] Nela visto, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido de significantes que possuía a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso, portanto, dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto<sup>127</sup>.

<sup>125</sup> MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 252.

<sup>126</sup> COELHO, Rui Galvão de Andrade. Obsceno e contexto. In: MILANESI, Luiz; FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). **O obsceno**: jornadas impertinentes. São Paulo: Hucitec, 1985 (Coleção Linguagem), p. 51.

<sup>127</sup> BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 17.

Assim, compreendemos que várias palavras e significados nascem do próprio texto. Elas condizem com elementos necessários e indispensáveis ao corpo da escritura, são partes constituintes do tecido textual complexo de um artista. Sobre a escolha por imagens e palavras obscenas no texto literário nos aproximamos do deslocamento dos signos da linguagem com a finalidade de trapaça<sup>128</sup>, como pontuou Roland Barthes. A palavra inserida no contexto literário permite mil possibilidades de significados. Entendemos assim o obsceno como instrumento compositor da obra literária. A palavra obscena pertencente à arte literária, e é um importante fator para o deslocamento dos signos.

Podemos inicialmente compreender que a palavra obscena, ou a imagem inserida em um texto literário emana da necessidade da escritura do artista. Ela nasce do texto: tecido de significados pretendidos. Materializa emergências das ações textuais, realiza em um jogo inerente a própria literatura e a escritura. Pelas trapaças da linguagem que se desdobra em si mesma, a palavra obscena, ganha um desenho reflexivo, longe de alusões negativas, é um componente artístico.

Nesse trabalho, o olhar ao obsceno se reparte em três vias: alusão a ações, acontecimentos e imagens obscenas, o tema da masturbação e o uso dos palavrões. Não podemos esquecer que todos os elementos acentuados guardam correspondência na obra *O Tetranelo Del-Rei* e a partir dela buscamos um breve e pontual percurso de suas ocorrências. Nunca se deve esquecer que o presente trabalho visa refletir sobre ocorrências intertextuais de Haroldo Maranhão e outros fios, malhas e tecidos textuais.

Dessa maneira, podemos afirmar em relação ao obsceno semelhanças do texto de Haroldo que dialogam imprimindo diferença em relação a vários textos oriundos da Mitologia Grega, da sagrada escritura cristã e de vários volumes da literatura brasileira.

Um dos principais representantes desse contato intertextual seria o próprio personagem *O Torto*. Ele é desenhado por toda imagem priápica, ou seja, estabelece um constante vínculo para com seus órgãos genitais. Em muitas das vezes sua própria imagem e pensamentos confundem-se com tal órgão, emanando-se desse contexto a similitude do personagem com a mitologia grega.

Priápo constitui-se como um importante exemplo de deus fálico. Sua importância na mitologia é variável, no entanto, pode ser entendido como protetor das plantas e dos jardins e das colheitas. Também pode ser identificado como protetor da fecundidade, pela sua presença

---

<sup>128</sup> Ibidem, p. 17.

nos cultos a Dionísio. Dessa relação retiramos a leitura do mito necessária na comparação com *O Tetranelo Del-Rei*:

Tão logo Afrodite nasceu, Zeus se apaixonou por ela e a possuiu numa longa noite de amor. Hera enciumada com a gravidez da deusa oriental e temendo que, se dela nascesse um filho com a beleza da mãe e o poder do pai, ele certamente poria em perigo a estabilidade dos imortais, deu um soco no ventre da rival [...] Príapo nasceu com um membro viril enorme, embora não funcional, o que fazia dele um impotente<sup>129</sup>.

Pela lógica de ser deus, Príapo mereceu suas honrarias, e isso independente da variação do mito. Ele é o elemento fálico, porém impotente e sem virilidade. A aproximação de aparente deficiência traduz-se como diferença no romance de Haroldo. Assim, podemos afirmar que Jerônimo de Albuquerque exerce um culto priápico de sua própria imagem e corpo como na seguinte passagem:

Essa a petição que impetraria eu a tromba estupendíssima, tão fiado em bom ajudouro. Que a mínima lembrança vossa basta é que se alevante qual mastro de galeão; cajado no qual vos apoiáveis e que, antes de tirar vos infundia forças. Tromba, cajado, mastaréu, coluna insigne; alfanje excelentíssimo que se ensopava num passeio infinito pelos vossos países<sup>130</sup>.

No referido trecho podemos inferir não somente o culto ao fato empreendido pelo Torto a sua própria virilidade, como também diferença e atualizações do culto ao fato nas festas dionisíacas. Na narrativa de Haroldo Maranhão a presença simbólica se presentifica, porém em forma reinventada. Assim, o culto religioso se destina a um homem comum, o Torto, que possui qualidades nobres por nascimento e não a um deus imortal.

É importante enfatizar que o estilo haroldiano é composto por duas linguagens: a linguagem erudita, devido às construções frásicas e arqueologia das palavras e expressões da língua portuguesa, e pela popular. Desse modo, o nome do próprio personagem faz alusão ao pênis, em sua forma irregular, corresponde a uma das formas que se chama popularmente o órgão sexual masculino.

Também surge no corpo da narrativa outra ocorrência de diferenciação para com a tradição, em especial com as narrativas dos cronistas viajantes. Sendo elas, os primeiros registros do lugar e dos habitantes, um ponto em especial fere a atenção a descrição dos

<sup>129</sup> BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico**. Vol. I. 1. A-I. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 325.

<sup>130</sup> MARANHÃO, Haroldo. **O Tetranelo Del-rei: O Torto suas idas e venidas**. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1982, p. 30.

indígenas e suas vergonhas descobertas. Pela forma como são definidas, juntamente com corpos belos e pardos nos acostumamos com uma visão graciosa e positiva, até o momento em que Haroldo, leitor crítico de toda a tradição que o formou, constrói sentenças como: “Estes inteiros sumiriam à concha de mão curta, donde flui quão apoucados são”<sup>131</sup>. O valor do obsceno vai ganhando ao longo da narrativa uma dimensão considerável.

À medida que a narrativa de Haroldo progride novos sentidos de nossa colonização aparecem, dando lugar a outra leitura conflitante. Em oposição a embates armados entre arcabuzes e flechas, guerras obscenas são evidenciadas segundo avaliações do Torto: “Nada de rumores e de gritos. Juízo aos miolos e arcabuzes em sossego que a guerra não é de chumbo, mas de pica!”<sup>132</sup>.

Como dito anteriormente, esse desvio que Haroldo reproduz em toda a história conhecida sobre a colonização brasileira permite múltiplas interpretações. A escritura do romance toca em temas inexplorados tanto pela crítica literária como pelos historiadores, por se tratar de elementos que destoam da moral cristã ocidental. Apesar de tal tendência, apresentamos aqui as considerações do jornalista Ozias Alves Júnior, que retrata a Carta de Caminha de um modo bastante inverso, dando ênfase à notação que o escritor português faz sobre a genitália feminina.

Caminha deve ter ficado vesgo de tanto olhar! Contou a cena com detalhes nada discretos ao Rei de Portugal. Afinal, pelo que se pode concluir, Pero não via "aquilo", no mínimo, havia mais de um mês e meio desde que saiu de Portugal. Por isso, não "resistiu." Lançou o "olhar 43." Como as índias não se "envergonhavam", Pero Vaz e os marinheiros portugueses também não se "envergonhavam." E no meio dessa "sem vergonhice toda", não se sabe se os portugueses ficaram só "olhando" ou convidaram-nas para "passear no parque" (afinal, floresta não faltava naquela época)<sup>133</sup>.

Essa é a leitura crítica do passado comum ao nosso tempo, ela aborda assuntos conhecidos sem o temor de tocá-los. Percebemos, por exemplo, como na citação acima, uma linguagem descontraída e coloquial, mas que na mesma medida nos faz refletir sentidos evidentes deixados de lado. Enxergar a Carta de Caminha pelo sentido obsceno nos permite, assim como *O Tetranelo Del-Rei*, aumentar a visão de certos textos e de outras épocas.

---

<sup>131</sup> MARANHÃO, Haroldo. **O Tetranelo Del-rei**: O Torto suas idas e venidas. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1982, p. 28.

<sup>132</sup> Ibidem.

<sup>133</sup> ALVES JÚNIOR, Ozias. **As "vaginas" que deslumbraram Pero Vaz de Caminha**. Disponível em: <http://www.bigua.com.br/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=18> Acesso 19/12/2010.

Haroldo ambientado pela atmosfera de eminente liberdade constrói um texto sem amarras, por isso a invencionice e também o obsceno. Não poderíamos nessa análise deixar de pensar sobre o papel do obsceno na literatura latino-americana, em especial nas décadas de 70 e 80 devido ao momento de reabertura política. O obsceno, como objeto de estudo literário, ainda apresenta-se como um tabu e exige dos estudiosos competência como afirma Luís Milanesi:

A raridade bibliográfica, numa primeira interpretação, faz supor que o assunto “obsceno” é absolutamente irrelevante. Uma segunda análise pode sugerir que o tema, nascido intencionalmente fora de cena, ou expulso dela, deve permanecer assim. E há, também, o pudor acadêmico que pode levar ao temor de confundir o pesquisador com o assunto pesquisado. Claro é obrigação de quem estuda manter um precavido distanciamento emocional do objeto<sup>134</sup>.

Na obra de Haroldo Maranhão surgem inúmeras ocorrências que contribuem para a sua escrita enigmática, nada existe de interferência dos estudiosos, ele é apenas o agente receptivo que constata ocorrências textuais e, a partir da obra, inicia uma análise crítica e pessoal.

Existe no decorrer do enredo inúmeras referências a temas obscenos, como a masturbação, o ato sexual, o uso de palavrões. Cabe ressaltar que essas ocorrências não são exclusivas do romance de Haroldo. Elas encontram-se presente em outros textos que também vivenciaram o momento análogo de liberdade criativa. Nesse contexto, podemos incluir a obra *Galvez Imperador do Acre*<sup>135</sup> que também reinterpreta a tradição. O romance é cheio de inferência ao erotismo e ao obsceno. Dentre as inúmeras ocorrências, centralizamos na figura do cientista Sir Henry, cidadão e pesquisador inglês que possuía licença do governo para realizar pesquisas sobre a região, dentre elas as cerimônias do Jurupari tidas por ele como “orgias desenfreadas que duravam dias”<sup>136</sup>. Sobre essas festas se propunha em escrever um livro, memória de suas viagens, como os cronistas europeus exploradores do Brasil, Jean Léry e Hans Staden, por exemplo.

Seu olhar sobre o nativo é peculiar. Em dado instante estando em apuros diante desses atirou em desordem abatendo dois rapazes, ao verificar os corpos ficou estarecido, com a constatação: “os dois jovens guerreiros possuíam as chamadas partes pudentas tão

<sup>134</sup> MILANESI, Luiz. Como entrei nessa história. In: MILANESI, Luiz; FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). **Obsceno: Jornadas impertinentes**. São Paulo: Hucitec, 1985 (Coleção Linguagem), p. 17.

<sup>135</sup> SOUZA, Marcio. **Galvez Imperador do Acre**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

<sup>136</sup> SOUZA, Marcio. **Galvez Imperador do Acre**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 125.

desenvolvidas que humilhavam qualquer mortal”<sup>137</sup> e por isso amputou os órgãos genitais para estudos e não parou nesse episódio, a fim de contemplar a pesquisa ofereceu a quantia de trinta libras por exemplar recolhido, considerou a compreensão do povo pobre da região como salutar à ciência, visto que eram eles os abatedores de índio.

A narrativa se presentifica como diferença aos textos fundadores, que tinham pudor ao tratar do assunto. Desse modo, um aspecto é crucial ao cruzarmos *O Tetranelo Del-Rei* e *Galvez Imperador do Acre* a noção que ambos deflagraram sobre o índio e suas genitálias.

O primeiro apresenta um menosprezo, “trouxinha de pele dos naturais”<sup>138</sup>, enquanto que o segundo, por sua vez, uma valorização e culto fálico “partes pudentas tão desenvolvidas que humilhavam qualquer mortal”<sup>139</sup>. O que se infere apesar de evidente oposição é a liberdade criativa de ambos os textos, o obsceno como marca de originalidade e reinterpretção.

Comprovamos preliminarmente a presença do obsceno na obra *O Tetranelo Del-Rei* e na própria arte literária. Enxergamos que o tema da obscenidade flui da própria obra, não consiste em inclinações particulares do estudioso. O obsceno em *O Tetranelo Del-Rei* corresponde em dois momentos de diferenciações: para com a tradição literária e a figura histórica de Jerônimo de Albuquerque. O palavrão por sua vez é elemento da escritura literária, recurso narrativo e enfático, em nada tem haver com conotações negativas.

O obsceno em *O Tetranelo Del-Rei* percorre os primeiros contatos entre Muira-Ubi e Jerônimo de Albuquerque por se comunicarem monossilabicamente a fim de nomearem órgãos genitais: masculino e feminino. É uma cena bastante cômica e ao mesmo tempo importante, como imagem ilustrativa do obsceno lúdico que Haroldo preparou para ilustrar o início da relação entre ambos:

Andava e corria o Torto, para a preceito ilustrar a ensinação. Sem tir-te nem guar-te, Muira-Ubi apontou a grã-chibata. E olhou interrogativamente o português, que não riu, rir não devia e mau até fechou o semblante, à captura, rápida, de uma resposta.

– Bem[...]

– Bê?

– Não, não.

– Nã-o. Nã-ô?

Ele levantou os braços ambos em sinal de rendição e alto pensou:

<sup>137</sup> Ibidem, p. 135.

<sup>138</sup> MARANHÃO, Haroldo. *O Tetranelo Del-rei: O Torto suas idas e venidas*. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1982, p. 28.

<sup>139</sup> SOUZA, Marcio. *Galvez Imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 135.

– São tantos os apelidos, Muira-Ubi, são tantos os apelidos! Olha, você diz:  
 Rã-rã! Rã-rã!  
 – Rã-rã?  
 – É. Rã-rã. Por enquanto. Depois, vê-se melhor.  
 – Rã – rã?  
 – Rã – rã?  
 E antes que ela novo embaraço lhe causasse, apressou-se o português, apontando-lhe a grutinha:  
 – Rê-rê!  
 Ela riu:  
 – Pipu. Rê-rê?  
 – É. Rã-rã e rê-rê<sup>140</sup>.

O diálogo estabelecido entre Torto e Muira-Ubi deixa transparecer uma forma de comunicação peculiar, apoiada mais por gestos do que por palavras. Sobre a reação do personagem Torto, que nomeia aleatoriamente a genitália masculina, enxergamos que a problemática de nomeação do órgão sexual masculino e feminino perdura até os dias de hoje. Acerca desta questão, através de uma linguagem descontraída e contemporânea, José Ângelo Gaiarsa assevera de forma cômica, porém com extrema precisão:

Esse que não tem nome – ou cujo nome, como o de Jeová, não pode ser pronunciado – tem mil nomes, todos alegóricos, a maior parte grosseiro (mandioca, pau, cacete, peroba, ferro, pistola), muitos vegetarianos (pepino, cenoura, nabo, mandioca outra vez) frutíferos (banana) galináceos (pinto, peru, ganso) ou frios sortidos (linguiça, salsicha, salame[...])<sup>141</sup>.

Logo se vê, diante das afirmativas de Gaiarsa, que as conotações acerca do órgão sexual masculino são as mais variadas possíveis. No que concerne ao pensamento de Haroldo Maranhão, sobre a abordagem focada em valorização do órgão sexual masculino, e materializada pelo Torto, enxergamos a representatividade de poder que este possui para a sociedade, como pode ser verificado na concepção de Maggie Paley:

[...] cheio de coisas que lembram pênis ou funcionam do mesmo modo que eles funcionam [...] os objetos que lembram pênis geralmente são coisas de homem – armas, carros, foguetes, charutos, arranha-céus. Os homens sentem-se confortáveis por eles e os vêem como símbolos de poder exatamente como o pênis<sup>142</sup>.

<sup>140</sup> MARANHÃO, Haroldo. **O Tetranelo Del-rei**: O Torto suas idas e venidas. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1982, p. 135-6.

<sup>141</sup> GAIARSA, José Angelo. **O que é pênis**. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 13.

<sup>142</sup> PALEY, Maggie. **O Livro do Pênis**. São Paulo: Conrado Editora do Brasil, 2001, p. 12.

As palavras de Maggie Paley (2001) sintetizam o significado que Haroldo atribui ao pênis, e sua relação de poder, representada pelo personagem o Torto, símbolo de sua virilidade e signo de grande relevância na sociedade em que o próprio autor se inclui.

A importância que Haroldo Maranhão atribui a esse assunto, pode ser verificada em fase posterior ao diálogo entre Torto e Muira-Ubi, após a mesma ter aprendido a lição tão dedicadamente ensinada por Torto: “– Frio: rã-rã pequeno. Calor: rã-rã mais maior. Rã-rã Gêrounymôu: cobra-grande. Rã-rã Gêrou-nymôu: trôn-cô árvo-rê alta, alta. Gostô muuuuuuitô rã-rã Gêrou-nymôu”<sup>143</sup>.

A partir desse momento, Torto desperta em Muira-Ubi novas sensações e desejos que se figuram no ato sexual, que iniciará, simbolicamente, a possibilidade de se fundir as duas culturas, indígena e européia. Logo, é importante perceber que o ato sexual, tanto para o índio quanto para o colonizador, possui um significado ímpar, uma vez que denota a própria condição do povo brasileiro, no que diz respeito a sua intensa miscigenação, fruto da integração de povos distintos. A relação sexual se deu com imagens que esforçavam em demonstrar o estado das personagens e curiosamente o obsceno se apresenta e momentos anteriores ao contrário da cena:

[...] Não se falavam. Os corações d’ambos a ritmo pulsavam, latejavam como um peito só [...] gastando-se-lhe o medo todo e não mais conseguindo atalhar a força da fome, a lança apontou à mira desejada. E contando entestar um córneo muro, que lhe competiria romper em breves termos, logo se viu a descer por afetuoso despenhadeiro<sup>144</sup>.

Após o ato consumado, Haroldo caminha em direção as consequências advindas do mesmo, a união de Torto e Muira-Ubi sexualmente e em matrimônio efetiva a confluência das culturas representadas. Esta condição pode ser claramente percebida, nas últimas linhas de *O Tetranelo Del-Rei*, quando o autor narra, metaforicamente, o processo de miscigenação brasileira representado por tal ligação, sem caráter único e homogeneizante, unindo o colonizador com o nativo e o nativo com aquele, relacionando-se de tal forma, diferente de suas respectivas tradições:

<sup>143</sup> MARANHÃO, Haroldo. *O Tetranelo Del-rei*: O Torto suas idas e venidas. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1982, p. 137.

<sup>144</sup> MARANHÃO, Haroldo. *O Tetranelo Del-rei*: O Torto suas idas e venidas. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1982, p. 170.

[...] 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 antemanhã. Uma dessas casas seria a casa que habitariam. E que haveriam de povoar de numerosa sucessão<sup>145</sup>.

O desfecho da obra *O Tetranelo Del-Rei*, exposto no trecho acima, demonstra a diferença que o texto atribui à tradição literária brasileira, pois, ao contrário do que outros autores já escreveram sobre a relação do colonizador com o indígena, ele preenche as lacunas referentes ao imaginário dos nativos, conferindo-lhe destinos claros e tangíveis, tanto quanto os dos próprios europeus.

Escolhemos ilustrar a união dos protagonistas dentro da discussão sobre o obsceno pelo fato deste ser o responsável pela iniciação sexual de Muira-Ubi. O interesse por nomear o órgão sexual do Torto a fez afeiçoar-se por ele, em uma cadência narrativa que culminou com o matrimônio Luso-Tupiniquim. Aqui procuramos ilustrar a existência de temas e cenas obscenas em *O Tetranelo Del-Rei*, como ele se constrói no interior da escritura e marca ao mesmo tempo diferença entre os sentidos conhecidos de nossa tradição e a leitura crítica instituída por nossos escritores.

### 3.3.1 O Torto, Onan e o Culto

Beije-me os beijos de sua boca! Seus amores são melhores do que o vinho, o odor de seus perfumes é suave, seu nome é como óleo escorrendo, e as donzelas se enamoram de você[...] (Cânticos dos Cânticos – O mais belo Cântico de Salomão).

A escritura bíblica, em especial o livro do Gênesis, o primeiro livro que relata a história do mundo, surge como uma das intertextualidades mais desafiadoras de *O Tetranelo Del-Rei*. Desafio este em tocar em um dos livros mais caros e sagrados para a sociedade ocidental, instigante pela resignificação que Haroldo Maranhão principia frente a um de seus agentes – Onan. O seu nome é de extrema relevância sobre a sexualidade humana e a religiosidade. É sinônimo de ato, solidão, reflexão consigo mesmo e o corpo.

Consta na Bíblia, livro do Gênesis, capítulo 38, que Judá casou com Sué, e teve três filhos, Her, Onã e Sela. Judá escolheu a jovem Jamar para casar com o filho primogênito, Her. No entanto, esse desagradou a Javé que o fez morrer. Devido o episódio, Judá disse ao filho

---

<sup>145</sup> MARANHÃO, Haroldo. *O Tetranelo Del-rei: O Torto suas idas e venidas*. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1982, p. 209-10.

Onã: “case com a viúva de seu irmão, cumpra sua obrigação de cunhado, e dê uma descendência para seu irmão”<sup>146</sup>. Por saber que prestando tal favor ao irmão, a descendência não seria sua, Onã “derramava o sêmen por terra, para não dar descendência ao irmão”<sup>147</sup>, essa prática desagradava imensamente a Javé que, como punição também lhe tirou a vida.

Esse episódio possui grande representatividade para a sociedade ocidental cristã por dois aspectos: materializa o poder de deus sobre os homens e reforça o temor aos que o temem, por outro lado principia e nomeia formalmente um ato sexual que permanece como tabu até os dias atuais: a masturbação.

Ela apresenta-se em vários momentos da narrativa, através de uma linguagem ricamente construída por Haroldo Maranhão, que permite uma leitura desprezenciosa do ato. Falar de masturbação em *O Tetranelo Del-Rei* é muito mais que inferir traços de sua escritura que levam a esse tema, pois na verdade, Haroldo constrói um significado diferente para a personagem Onan. Esse possui um significado negativo, por pecar contra a procriação humana, sua imagem é reduzida por deus, quando é punido pela morte. Por esse episódio torna-se ícone da prática solitária de tocar ao próprio corpo, e sofre pelos fenômenos da linguagem um redirecionamento de significado passando a ser substantivo: Onanismo, “do francês *Onanisme* voc, derivado do autor bíblico Onan, o hebreu que, por motivos especiais, não queria filhos”<sup>148</sup>.

Diante disso, o Onanismo passou a ter relação imediata com a masturbação, levando Haroldo a inseri-lo com diferente significado ao texto bíblico. Contrariamente a conotação decadente de Onan, Haroldo o reinterpreta como o deus preferido por Torto, em sua trajetória solitária no Brasil, afastado de sua amada Augusta. E frequente ao longo do texto, saudações ao deus Onan, o que nos faz pensar sobre o caráter profano de sua imagem. Ele não possui historicamente marcas de sua santidade, pelo contrário, aproxima-se da leviandade. Mas sem querer, ele nomeia o culto do homem a si próprio, ao prazer em si mesmo. Pela distância da mulher amada, o Torto só rende culto a deus Onan, muito além de substantivo, esse personagem do antigo testamento adquire categoria de divindade, pela prática que representa.

Ocorre, portanto, em *O Tetranelo Del-Rei*, o que chamaríamos de “divinização imprópria”, visto que o sujeito é elevado pelo texto em detrimento a sua realidade depreciativa e limitada. Os cultos ao deus Onan ocorrem em especial nas cartas destinadas a

---

<sup>146</sup> BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica, Gênesis, cap. 38, v. 1-11.

<sup>147</sup> Ibidem.

<sup>148</sup> MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 252.

amada, devido um momento de introspecção do sujeito para com seus pensamentos e o seu corpo é quando o Torto comenta: “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 minutos um gigante a estatura do anão”<sup>149</sup>.

“Um gigante à estatura do anão”, refere-se à excitação sexual “gigante” e o cessar do impulso graças ao culto a deus Onan que o torna um pequeno anão. A prática do onanismo fica evidente na passagem como forma de preencher o vazio do outro, no caso a figura feminina.

Em outra passagem, o Torto admite realizar frequentes cultos ao deus de seus insucessos “alevanto-me num culto fêrvido ao magnânimo deus Onan, de felice memória”<sup>150</sup>. Em certos momentos ele reflete sobre a razão de seus estímulos e impulsos “a milhas numerosas de distância, ao outro lado do mundo, obrastes o milagre de esforçar um adormecido, alentando-o a extremos inauditos, presto a galhardias – o aliciante imantadora de serpentes!”<sup>151</sup>.

Existe nesse sentido, o culto a um ato tido por Torto como divino, visto a admiração que dispensa a sua genitália e o respeito que o ato significa em seu relacionamento com a mulher amada. Muito embora, estando longe de Augusta e próximo do casamento com Muira-Ubi, que o faria cessar o culto a Onan, o Torto enfatiza a sua contínua adoração, dispondo-se a uma situação inversa de sua vontade, como no trecho: “Deleitações e folganças, se ela espera, que espere à companhia do magnânimo deus Onan, que deste me hei válido e valerei, viúvo de vós, numa viuvidade que me fere qual cilício”<sup>152</sup>.

Vale ressaltar que a obra de Haroldo possui dois momentos, a narrativa em si e as cartas amorosas, o referido trecho apresenta-se em dissonância com a realidade dos fatos, pois no momento referido Torto e Muira-Ubi já haviam se encontrado sexualmente e por isso muito dificilmente estaria realizando cultos ao deus Onan. O próprio Jerônimo de Albuquerque admite em momento posterior o abandono ao culto de Onan: “De só lembranças muito tempo nutria-se, a devoção do imaginoso deus Onan; agora, safava os pés ao lodo”<sup>153</sup>. Interessante anotação podemos inferir dessa passagem quando O Torto admite ser Onan um deus imaginoso, presente apenas em suas analogias próprias. Existente no mundo das coisas

<sup>149</sup> MARANHÃO, Haroldo. **O Tetraneto Del-rei**: O Torto suas idas e venidas. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1982, p. 13.

<sup>150</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>151</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>152</sup> MARANHÃO, Haroldo. **O Tetraneto Del-rei**: O Torto suas idas e venidas. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1982, p. 187.

<sup>153</sup> Ibidem, p. 171.

temos o ato, o onanismo, que não aproxima a figura da personagem bíblica a uma imagem endeusada.

Sobre a releitura de um personagem bíblico, a associação dele a um culto religioso do próprio corpo, e o desvio dele para o contexto literário compreendemos o obsceno como algo desejado e necessário à Literatura, como afirma Luiz Roberto Alves:

Ver um processo inquisitorial, por dentro, nas suas perspectivas comunicacional, ideológica, religiosa e moralista, implica descobrir e revelar certas bases da diacronia de nossa história cultural capazes de nos sintonizar com a modernidade<sup>154</sup>.

Assim, podemos aproximar o obsceno, em Haroldo Maranhão, como uma característica do seu texto inserido na estética modernista que deslumbra inserir em seu corpo o popular e temas polêmicos. Compete salientar, no contexto do obsceno, que tal temática já se encontrava nos primeiros livros de Oswald, como *Serafim Ponte Grande*, como podemos perceber na passagem abaixo:

Proficiência

Eu fui o maior onanista de meu tempo.  
Tôdas as mulheres  
Dormiram em minha cama  
Principalmente cozinheira  
E cançonetista inglesa  
Hoje cresci  
As mulheres fugiram  
Mas tu vieste  
Trazendo-me todas no teu corpo<sup>155</sup>.

A inferência que podemos realizar a respeito do tema masturbação e onanismo, presentes no fragmento do romance de Oswald, aponta para o ato obsceno do personagem, muito provavelmente, em sua puberdade, acentuando que em fase adulta, a imaginação perde a capacidade de lhe oferecer “todas as mulheres”, refletindo suas experiências sexuais em apenas uma mulher, o que demonstra o onanismo como uma rememoração de fatos e de atos do passado do personagem.

---

<sup>154</sup> ALVES, Luiz Roberto. Processo inquisitorial: o obsceno desejado. In: MJ [ALVES], Luiz; FERREIRA, Jerusa Peres (Org.). **O obsceno**: jornadas impertinentes. São Paulo: Hucitec, 1985 (coleção Linguagem), p. 27.

<sup>155</sup> ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971 (Coleção Vera Cruz), P. 143.

Sobre os discursos que atualizam a visão sobre o tema, podemos afirmar que existe uma tradição literária, no entanto, esses discursos são infinitamente resignificados. Assim, nos é possível constatar diálogos entre *O Tetranelo Del-Rei* e *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, no que se refere ao episódio da masturbação de Riobaldo:

A noite que houve em que eu, deitado, confesso, não dormia; com dura mão sofri meus ímpetos, minha fôrça desperdiçada; de tudo me prostrei. Ao que me veio uma ânsia. Agora eu queria lavar meu corpo debaixo da cachoeira branca dum riacho, vestir terno novo, sair de tudo o que eu era, para entrar num destino melhor<sup>156</sup>.

A passagem nos permite identificar um valor diferenciado à masturbação, presente nas ações de Riobaldo. Podemos inferir uma relativa culpa por parte do jagunço a acalmar seus ímpetos e ânsias. Como forma de redenção ao ato indecoroso, este desejava lavar o corpo “debaixo da cachoeira branca dum riacho”, a água por si mesma possui o sentido de purificação e redenção. A “cachoeira branca” reforça a noção sacramental do banho. Ficar submerso mantém uma ideia muito próxima a redenção e ao sacramento do batismo, para a religião cristã representa nascer de novo, morrer para o pecado ou, nas palavras de Riobaldo, “vestir terno novo, sair de tudo o que eu era, para entrar num destino melhor”. A masturbação de Riobaldo é um momento em que a personagem volta o olhar sobre si mesmo, e o permite pensar sobre a própria vida e seu futuro.

Outra ocorrência sobre a masturbação como tema presente na Literatura é percebida no conto *Ruído de passos* de Clarice Lispector, incluído em um livro de nome bastante sugestivo *A via crucis do corpo*, nessa obra em que a escritora se debruça sobre temas tabus como o homossexualismo, a masturbação o erotismo. Porém, no conto que aqui brevemente analisaremos o tema da masturbação é visto como estranheza e ao mesmo tempo com nuances do ridículo, pois se refere à ocorrência da masturbação na velhice.

Cândida Raposo, idosa de oitenta e um anos de idade, sente-se obrigada a procurar um médico devido incômodos sentidos em seu corpo, ou seja, ela sentia ainda um prazer indizível de tocar o seu corpo, guardava um respeito a relação que vivia com o falecido marido, porém vivia inquieta com a “coisa” que não a deixa sossegar. O médico explica que não há motivo para tanta preocupação, que é normal a mulher sentir prazer mesmo na velhice. Cândida retorna ao lar ainda insegura, e pretende por conta própria resolver a situação inquietante. Ela parte para a masturbação, como a maneira encontrada de sossegar seus desejos, na narrativa

---

<sup>156</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001, p. 292

de Clarice ela perde toda a alusão ao pornográfico e o que seria o obsceno ganha uma atmosfera de tristeza e solidão como podemos perceber no trecho:

O médico olhou-a com piedade:  
 - Não há remédio, minha senhora.  
 - E se eu pegasse?  
 - Não ia adiantar nada. A senhora tem que se lembrar que tem oitenta e um anos de idade.  
 - E [...] se eu me arranjasse sozinha? O senhor entende o que eu quero dizer?  
 - É disse o médico, pode ser um remédio.  
 Então saiu do consultório. [...]  
 Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfiz-se. Mudos fogos de artifícios. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usou o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora raposo, é a vida.  
 Até a benção da morte.  
 A morte.  
 Pareceu-lhe ouvir ruído de passos. Os passos de seu marido Antenor Raposo<sup>157</sup>.

No conto Clarice observa a masturbação sob dois prismas: a velhice e o preconceito sobre a masturbação feminina. Esses dois aspectos são mutuamente tocados, a masturbação relaciona-se a vergonha da mulher que inserida em um mundo machista sente vergonha de seus desejos. A masturbação também possui o sentido de melancolia comum a solidão da velhice. A masturbação segue por todo o seu fio de vida restante até o encontro transcendental com seu velho marido Antenor Raposo.

A temática da masturbação em Clarice é permeada por uma aura de melancolia e subjetividade, bastante comum em suas últimas obras. Nela os assuntos sobre o obsceno e o erótico ganham uma nova visão crítica que se desdobra em sua escritura. Esse novo olhar sobre a ficção já não guarda as cores do posicionamento militante recorrente nos primeiros anos de nosso modernismo onde o obsceno, os palavrões, por exemplo, integravam um projeto artístico que visava a mudança de sentido histórico, político e cultural.

Era um momento de efervescência das experimentações da forma e da linguagem, quando essas inovações sedimentaram-se em nossa literatura novos horizontes se abriram mais uma vez para novas experimentações. Sendo a arte literária um devir, novos caminhos foram aos poucos aparecendo, como na escrita de Clarice. Os temas ainda obscenos perdem o tom desafiador de suas linguagens para tornarem-se reflexivos. A reflexão de atos e atitudes

---

<sup>157</sup> LISPECTOR, Clarice. Ruído de passos. In: **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 56

subjetivas que voltam do indivíduo e assim a literatura brasileira, parte para uma ficção que tende a desvendar o corpo, o desejo, o conhecimento de si mesmo.

Na obra de Lispector, assim como na produção haroldiana, faz-se presente um desvio da escritura voltada a ambientações do erótico sem culpa, que flui com liberdade. Representações da sexualidade e do erotismo compoem a escritura.

Sendo o *O Tetranelo Del-Rei* uma obra posterior a esse processo de transformação para uma escrita voltada sobre o corpo, entendemos o enredo sobre a nossa colonização com uma leitura invertida e ao mesmo tempo direcionada a sexualidade de seus personagens, conduzida em especial pelo Torto.

Vive-se no contexto em que as manifestações literárias se apresentam independentes, uma ruptura do personagem com o mundo<sup>158</sup>, o que de fato acontece com Cândida Raposo, ela contrasta com o esteriótipo da velhice e por isso adentra duplamente em um universo de solidão, a velhice e a masturbação solitária. O sair de sua condição e do mundo a sua volta é metaforicamente simbolizado por “mudos fogos de artifícios”, imagem forte e ilustrativa pela razão da inexistência de fogos sem som, o que revela a masturbação como ato silencioso e também estridente e colorido aos sentidos do indivíduo que se toca.

Nesse sentido, a cena da masturbação de Cândida Raposo guarda uma atmosfera ambígua ela adentra em uma instância de sua velhice mais íntima e solitária, e essa atitude a afasta sob dois prismas da realidade como idosa e pelo ato em si. Essa ambiguidade do sujeito conscientes de sua condição um confronto com seus mais íntimos desejos é traço e marca da escritura reflexiva de Clarice, segundo aponta Benedito Nunes:

[...] concretizada a transgressão, produzem-se inversões súbitas – da inquietude na quietude contemplativa, do ímpeto libertário na renúncia e na abdicação – que restabelecem, de cada vez, os extremos das mesmas polaridades: procura/fuga, encontro/perda, liberdade/necessidade, autenticidade/simulação. O espaço literário da errância do sujeito é, na obra de Clarice Lispector, tanto o lugar das inversões e dos antagonismos quanto da negação e do esvaziamento<sup>159</sup>.

Cândida Raposo é a inversão do estereótipo de mulher idosa. Ela materializa o antagonismo entre masturbação e velhice, do novo com o velho. A narrativa de Clarice em “Ruído de Passos”, figura-se na literatura brasileira como uma das descrições mais polêmicas sobre masturbação, devido ser realizado por uma mulher e idosa.

<sup>158</sup> NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quiron, 1973, p. 79.

<sup>159</sup> NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quiron, 1973, p. 73.

Entendemos assim a diversidade do tema em vários fragmentos de autores reconhecidos, como é o caso de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Haroldo Maranhão. Contudo, este estudo não fará abordagem e análise aprofundada de vários textos que envolvam a temática, utilizando-se tão-somente o exemplo para demonstrar a aparição esporádica dos termos relacionados com o pensamento.

### 3.3.2 A Escritura e os Palavrões

Há palavras que a boca não fala e lutas que o homem desconhece.  
 Uso da palavra (falha, palha), como vivo delas: sem mecanismos – e  
 intensamente (Discurso Age de Carvalho).

Os palavrões são um recurso de grande valor na escritura de *O Tetranelo Del-Rei*. Sobre o uso de palavrões na Literatura Mário Souto Maior faz necessárias considerações: “Mas não é no palavrão que está a imoralidade. Seria primário supô-lo. Pelo contrário: nele reside um forte impacto de vigor ético. A palavra vive no contexto<sup>160</sup>. Assim, entendemos o palavrão como um elemento constituinte da escritura literária não sendo arbitrária, seu uso e função emerge de uma necessidade de expressão do artista. Também vincula-se a um dos ganhos do movimento modernista em incluir dizeres coloquiais, linguajar popular e palavras de baixo calão.

O palavrão constitui um dos enunciados mais enigmáticos do romance e também o que melhor sintetiza a diferença desse texto e a tradição histórica sobre os descobridores portugueses.

“– Quem tem cuuuuu tem meeedo!”

Foi o grito pavoroso que ecoou por entre matas ainda pouco conhecidas. Seu peso é tão representativo, capaz de possibilitar a retirada de um rol de portugueses a correr em desespero sem discernir o que aconteceu. O pequeno palavrão apresenta uma carga semântica e está presente em várias reflexões do Torto após o acontecido.

O pequeno palavrão traduz em si a inversão de valores da escrita de Haroldo, também pode ser lido como traço representativo da diferença, pois contribui para o debandar português dos sítios indígenas. Pela lógica não se sabe da existência de indivíduo desprovido de orifício anal, devido essa constatação é fácil reconhecer a razão do pavor, e a ocorrência de cenas cômicas e a inversão paródica aos textos formadores. O palavrão é nesse aspecto o recurso linguístico pontual em subverter os sentidos da tradição.

---

<sup>160</sup> MAIOR, Mário Souto. Significado do palavrão. In: MILANESI, Luiz; FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). **Obsceno**: Jornadas impertinentes. São Paulo: Hucitec, 1985 (Coleção Linguagem), p. 110.

Outra ocorrência forte seria o enunciado: “Merda! Merda! Merdíssima! Caralho”, oriundo de um momento de desabafo do Torto, ao descobrir a impossibilidade de volta a Portugal, os referidos palavrões correspondem à expressividade da personagem. O que demonstra o uso da palavra como um recurso linguístico inerente a narrativa, ela nasce da necessidade do texto e por isso é intrinsecamente constituinte da arte literária.

O palavrão em *O Tetranelo Del-Rei* é um mecanismo enunciativo importante por corresponder à conquista deslumbrada pelo modernismo de inserção da fala popular ao texto literário, também significa traços de diferença entre romance e a tradição.

O uso abusivo do palavrão “merda” pode ter uma direta relação com um levantamento do pesquisador Mário Souto Maior, em seu *Dicionário do Palavrão e termos afins*<sup>161</sup>. Esse constatou sendo merda o palavrão mais utilizado por nós brasileiros e também pelos franceses.

Os palavrões em *O Tetranelo Del-Rei* são observados de maneira direta como nos dois exemplos mencionados, e em expressões diluídas ao longo do texto. Falar em palavrões e no obsceno na escritura de Haroldo Maranhão como um todo é quase que obrigatório, a citação de seu uso na obra *Jogos Infantis*<sup>162</sup>.

Trata-se de um pequeno livro de contos lançado posteriormente ao *O Tetranelo Del-Rei*, em que o autor se debruça sobre a sexualidade juvenil, na noção de relação sexual como rito de passagem entre a adolescência e a idade adulta. Nesse sentido, os palavrões surgem de forma natural, expressiva e em muitos casos fazendo nomeações engraçadas.

Dentre os diversos temas do obsceno que a escritura de Haroldo Maranhão elucida, percebemos um destaque ao relacionamento sexual de seus personagens em especial a primeira experiência e a utilização dos palavrões como linguajar recorrente a este rito de passagem. A primeira referência é o conto “Cortinhinha de Filó”.

O conto se debruça sobre a iniciação sexual de um menino com sua prima. Na verdade, a narrativa ambienta a perda de virgindade de ambos. Na seguinte passagem constatamos o ato consumado:

Aí abriu as pernas e eu fiquei feito um bobo naquele espaço, sem saber o que fazer. A Bela fez tudo, tudo e gemia como se doesse e devia doer. Foi quando percebi que uma cortina de papel se rasgava e eu entrei por um corredorzinho ensopado<sup>163</sup>.

<sup>161</sup> SOUTO MAIOR, Mário. **Dicionário do Palavrão e termos afins**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

<sup>162</sup> MARANHÃO, Haroldo. **Jogos infantis**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

<sup>163</sup> MARANHÃO, Haroldo. **Jogos infantis**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986, p. 9.

Haroldo Maranhão trata de assuntos relativos ao obsceno de maneira leve e sem culpa. O sexo é narrado apesar das infinitas palavras e imagens obscenas com naturalidade de modo a não permitir uma inferência negativa ou de valor pejorativo. Em vários momentos a iniciação ao conhecimento do órgão sexual feminino ou masculino se manifesta como aprendizado.

O sentido de aprendizagem também é recorrente no conto *Rede de quatro pés*, presente na obra *Jogos Infantis*. A narrativa conta a primeira experiência de um garoto, que planeja um encontro sexual ao saber que uma conhecida de sua mãe irá dormir em sua casa. Essa pessoa por sinal é uma professora, o que reforça a ideia de ato sexual como lição e rito de passagem. A noção de alguém pronto a passar um conhecimento nos faz elencar certos questionamentos sobre a figura feminina. Ela é detentora de uma sedução gritante e nesse aspecto é a dominadora da situação. Tal posicionamento pode ser entendido como uma maneira de portar-se superior ao homem, dessa maneira Narcisa, a professora aproveita-se de um “menino” para se impor forte e atraente. O ato sexual fica bem evidente no seguinte trecho:

Nós ficamos gelados e nem nos movemos, quer dizer, eu acho que a Narcisa ficou gelada também, juntinhos estávamos, juntinhos ficamos, como uma só pessoa, para ver se assim se enganava a velha. A rede estava fechada e a varanda fechava o embrulho, de fora ninguém podia perceber que eram duas pessoas. Então eu pressenti que a minha mãe apalpava a rede palmo a palmo, vinha tatiando, descendo, procurando pés, foi no que pensei, procurando pés, foi no que pensei, procurando pés. Se fossem dois, acho que ela ia embora, porém não dava mais tempo de um de nós puxar as pernas que arranharia a rede, faria barulho, chamaria a atenção. Depois é que a Narcisa me disse que ela apalpou bem os pés dela e em seguida, claro, apalpou os meus; o que provocou cócegas tremendas. Eram quatro pés e não podiam ser quatro pés, que nunca ninguém se viu pessoa com quatro pés, e nada mais a escivadíssima da minha mãe. Quando me dei conta, já a Narcisa ia sendo levada, arrastada pelo braço, que nem sei como ela arrancou da rede a Narcisa, me deu uma pena danada da professora do Grupo dos Covões<sup>164</sup>.

A partir do trecho podemos inferir e atribuir sentido ao título do conto “Rede de quatro pés”, entendendo que os pés em nada tem haver com o objeto rede, e sim com os indivíduos que dela se aproveitam para encontros sexuais. Quatro pés também marcam inferências com o ato em si, os corpos unidos a formar um único corpo no momento da relação sexual.

A palavra obscena, em *Jogos Infantis*, ganha uma notoriedade maior no conto “Palavras Mágicas”. É nele que a linguagem obscena de seus personagens ganham mais

<sup>164</sup> MARANHÃO, Haroldo. *Jogos Infantis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986, p. 35.

representatividade, ou seja, mantêm íntima relação com o perfil deles. Nesse sentido, destacamos Elisa, mulher de rica beleza e porte, porém detentora de um vocabulário vulgar. Ela juntamente com Saulo têm experiências sexuais preenchidas por cenas tórridas e de grande uso do palavrão: “O teu caralho é de ferro Saulo, não amolece. Tu fode como eu gosto, tu também sabe fudê. Eu adoro fudê contigo, adoro”<sup>165</sup>. Percebemos no decorrer da narrativa uma sedução de Elisa, proporcionada por seu jeito mulher-objeto de ser, as palavras imantam Saulo ao seu corpo devido suas palavras abusadas. Nesse conto fica nítido a noção de jogo-sexo-sedução advinda de palavras obscenas como determinantes a ação do protagonista. Trechos como o que iremos refletir agora nos dá detalhes do valor do palavrão em “Palavras Mágicas”:

Saulo, tu que é dono desta coisinha peluda que tu sabe fazer gozar, Saulinho. Quando tu esporra, tu esporra quente que me entope toda, Tu me deixa encharcada, tu me entorna. Elisinha, jura, tu, tá falando mesmo a verdade. A puríssima verdade, pela salvação da minha alma, que eu nem sei o que vai ser de mim agora sem o teu caralho, que ele é meu, né?<sup>166</sup>

Assim, enxergamos o palavrão como um elemento diretamente ligado a libido de seus personagens. Eles assemelham-se a palavras mágicas, capazes de influenciar diretamente nos sentimentos e desejos. Os palavrões inseridos por Haroldo em suas narrativas partem de uma noção estilística e subjetiva. Emanam de seu texto, não é um recurso aleatório, possui o lugar certo a ser mencionado.

Sobre o uso dos palavrões em textos literários, ficamos com o depoimento de Jorge Amado, recolhido por Mauro Souto Maior: “Considero que o chamado palavrão é uma palavra igual a todas as outras demais, que por uma circunstância qualquer tornou-se maldita – no fundo, uma palavra vítima de um preconceito”<sup>167</sup>.

Aproveitamos seu depoimento pelo uso que esse romancista faz do palavrão. Jorge Amado foi um dos escritores que mais fez uso das palavras “sujas”, como na descrição de Tereza Batista “Até onde a memória alcança as mulheres da família eram de encher o olho e de levantar cacete de morto”<sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>166</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>167</sup> MAIOR, Mário Souto. Significado do palavrão. In: MILANESI, Luiz; FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). **Obsceno: Jornadas impertinentes**. São Paulo: Hucitec, 1985 (Coleção Linguagem), p. 110.

<sup>168</sup> AMADO, Jorge. **Tereza Batista Cansada de Guerra**. São Paulo: Martins, 1972, p. 43.

Outro autor que utiliza palavras obscenas na composição de suas obras é Márcio Souza. Escolhemos dentre suas obras uma que irá, de forma satisfatória, ilustrar a relação do palavrão como elemento intrínseco ao texto literário. A obra escolhida foi a peça teatral *Tem piranha no pirarucu*<sup>169</sup>, que versa sobre tema da política e economia, do estado do Amazonas.

Nas primeiras ocorrências, o autor utiliza os palavrões como forma de avaliar criticamente o local: “um delírio para salvar o Amazonas da merda em que está”<sup>170</sup>, ou como força de expressão, “vá ser otimista assim no caralho”<sup>171</sup>. Outras vezes, o palavrão possui característica metonímica, estabelecendo a relação da parte pelo todo: “mas que surpresa, caridade [o todo]. Está entrando o cabaço mais antigo da Amazônia”<sup>172</sup>.

Ocorrências gerais de tom depreciativo: “Olhe aqui, sua professorinha de merda, não gostei da insinuação”<sup>173</sup>. Inferências conclusivas a um fato: “Para lhe dizer a verdade, não entendo porra nenhuma desse troço de arte”<sup>174</sup>. Como designativo de ato sexual “A Zona é franca, mas a foda ainda é paga”<sup>175</sup>. Nomeando classe subalterna da sociedade e no contexto da peça: “Putá que se preza come sanduíche de mortadela”<sup>176</sup>. Por fim, como nomeador de membranas do órgão sexual feminino: “Nós somos meninas que vieram do interior e perderam o cabaço”<sup>177</sup>.

Percebemos em Márcio Souza um jogo com as palavras obscenas que nos possibilita entendê-las como parte crítica de uma escritura desafiadora e ao mesmo tempo despreendida de preconceitos. Ele faz o uso de várias palavras do léxico por sua força de representação. E empreende importantes manifestações pela sua linguagem inovadora. Assim, o palavrão nada mais é do que um elemento da língua, posto em rotatividade dentro do sistema literário.

O palavrão compreende a liberdade criativa do escritor, constituindo-se como parte indivisível de sua escritura, se não estivesse ali pontuado no texto, sobrariam espaços em branco, lacunas, um texto necessitando de um sentido em uma palavra vista por muitos como maldita.

Como forma de discutir o uso do palavrão recorreremos a alguns exemplos no texto literário de Jorge Amado, mais precisamente em *Tenda dos Milagres*<sup>178</sup>. Para a análise, dois

<sup>169</sup> SOUZA, Márcio. *Tem piranha no pirarucu*. In: \_\_\_\_\_. **Teatro**. São Paulo: Marco Zero, 1997, v. 2.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>176</sup> SOUZA, Márcio. *Tem piranha no pirarucu*. In: \_\_\_\_\_. **Teatro**. São Paulo: Marco Zero, 1997, v. 2, p. 165.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>178</sup> AMADO, Jorge. **Tenda dos Milagres**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.

momentos da narrativa serão recuperados. O primeiro resulta de um momento tenso, ambientado na tenda entre dois frequentadores Pinguelinho e Zé Piroca na disputa por Lili Chupeta. Percebemos que a alusão ao obsceno está presente desde o início do caso, quando os nomes dos personagens adentram no jogo das significâncias. E o caso se deu da seguinte maneira:

Para assistir, refletidos na parede, os dois amigos íntimos, Pinguelinho e Zé Piroca, em juras e abraços de amizade; toda assanhada, Lili Chupeta surge em cena, e vai-se do beleléu a amizade eterna e franca. Os dois disputam a serigaita a socos, palavrões, bofetes, umbigadas, rasteiras, ponta-pés, rabos-de-arraia, a briga arrancou aplausos da platéia [...] Finda tudo a mais grossa patifaria quando Zé Piroca, de piroca acesa, tendo posto fora de combate o Pinguelinho, atira-se sobre Lili Chupeta, abre-lhe as pernas e lhe manda vara. Delira o público com o barruncho estapafúrdio, em desvairado ritmo, momento supremo, cume emocional da super produção<sup>179</sup>.

Em Jorge Amado o próprio nome das personagens se refere ao obsceno e materializam ações semelhantes. Zé Piroca é o nome da personagem que duela com Pinguelinho, que no desfecho tem relações sexuais com Lili chupeta, ação que inferimos com a linguagem debochado do narrador “Zé Piroca, de piroca acesa” o que nos faz enxergar uma aproximação do indivíduo e o seu órgão sexual, assim como o Torto representa em seu nome e suas ações o poder e valor de seu órgão sexual.

Ainda sobre a obra de Jorge Amado outras ocorrências são percebidas no romance, que seria o episódio do aparecimento da Negra Rosa de Oxalá, em que um coronel famoso por seu vigor sexual discorre sobre o valor de Negra Rosa em conversa com um jovem bacharel em direito: “Ah! Seu doutor, isso é mulher para muita competência, não é chibiu para qualquer binguinha de fazer pipi, de verter água, nem para pau já pururuca. Para mim não serve mais e para vosmicê não servirá jamais”<sup>180</sup>.

Nesse escritor, o palavrão apresenta uma relevância extrema e pode ser reconhecido como um dos elementos básicos de sua escritura. Ele faz parte de suas construções frasais e assim como tantas palavras possui o seu sentido decorrente da narrativa. Acreditamos que Jorge Amado seja um dos principais responsáveis pela redução do tom pejorativo atribuído aos palavrões em nossa moderna Literatura. No entanto, é importante destacar que as palavras obscenas estão presentes nas primeiras obras modernistas, considerando-se nesse período o ápice de sua experimentação, como no exemplo retirado de *Serafim Ponte Grande*:

<sup>179</sup> Ibidem, pp. 105-106.

<sup>180</sup> AMADO, Jorge. **Tenda dos Milagres**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969, p. 108

“Quinta-feira

Vem-me à cabeça a tãda hora, uma idéia idiota e absurda. Enrabar o Pinto Calçudo. Cheguei a ficar com o pau duro. Preciso consultar um médico!”<sup>181</sup>.

O obsceno como se apresentou nessa análise merece breves considerações. Em primeiro lugar por seu valor na literatura e em especial pelo momento histórico em que os escritores puderam ter mais controle de suas criações. A ainda que ser afirmar que temas referentes ao obsceno como masturbação se fizeram presentes devido a ocorrências reais ao longo do texto de Haroldo Maranhão, e o mesmo acontece com o palavrão as discussões e as intertextualidades aqui presentes nascem da necessidade de provar e comprovar ocorrências no texto de *O Tetranelo Del-Rei*.

---

<sup>181</sup> ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971 (Coleção Vera Cruz), . P. 154.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As abordagens já realizadas acerca dos literatos da Amazônia levaram em consideração a necessidade de retratar os principais aspectos da cultura regional, com importantes contribuições de autores como Haroldo Maranhão. Neste contexto, sua escrita se diferencia pela riqueza de linguagem, constatada na obra analisada no decorrer deste estudo, *O Tetranelo Del-Rei*.

O viés a que se propôs a presente produção dissertativa pautou-se em descrever e analisar a resignificação da produção literária de Haroldo abordada no âmbito nacional. Desse modo, compreendemos que o processo resignificativo do autor está associado à tradição literária dos textos fundadores a signos que transitam por diversos textos e autores de forma velada, procurando-se disfarçar ou mesmo não descrever termos que destoam da moral e da ética.

Ao contrário disso, Haroldo apresenta em sua obra *O Tetranelo Del-Rei* uma vasta possibilidade de interpretação de sua produção, conferindo ao leitor a condição de agente reinterpretativo dos diversos signos e elementos manifestados no decorrer da trama. Para exemplificar, surge em sua obra a reinvenção do colonizador português, materializado no personagem Torto, constituído de fraquezas, desejos, medos e demais emoções, antes não apresentados pela historiografia oficial e, em especial por autores da Amazônia.

Este estudo crítico denota o embasamento de possíveis leituras e autores que abordam a obra. No entanto, é necessário ressaltar que não se propôs aqui, aprofundar temáticas sabidamente relacionadas com a produção haroldiana, como a miscigenação do povo brasileiro, a identidade cultural do personagem O Torto e as diversas interpretações da história oficial.

A análise da obra, oriunda de interpretações pessoais que só puderam ser obtidas a partir do contato com o texto haroldiano, emanou as possibilidades de leitura, resguardando nosso posicionamento crítico no decorrer do estudo ora apresentado. Assim, dentre tais possibilidades, constatamos a relação de leituras anteriores realizadas pelo autor determinando o direcionamento de sua escritura, acrescentando a noção do escritor latino-americano, crítico de sua realidade. É nesse conjunto que Haroldo materializa na obra aqui apresentada uma revisão crítica dos primeiros contatos entre colonizador e nativo, revestindo essa relação de novos elementos, atribuindo valor paritário aos agentes de formação da nação brasileira.

Apresentamos Haroldo Maranhão, como autor atento ao momento crítico, transitório e artístico vivenciado em sua época. Essa atmosfera lhe impulsionou à produção de um texto

com inclinações modernistas, pautando-se, em parte pelos princípios que emanam da estética moderna de deglutir a tradição e o estrangeiro em uma nova atribuição de motivos. Ressaltamos que apesar do autor apropriar-se de produções literárias de outros escritores, não se pode colocar em dúvida sua autenticidade e capacidade de reescrever o que já fora dito.

No processo de maturação e formação do escritor, Haroldo dialoga e repisa marcas de vários autores contemporâneos em âmbito nacional e internacional, dentre os quais apresentamos, ilustrativamente, com objetivo de elencar e enquadrar Haroldo Maranhão em uma possível família literária. Nomes consagrados da literatura regional e nacional, como Rabelais, Camões, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Machado de Assis.

O estilo denotado por Oswald de Andrade e Mário de Andrade representaram, para o autor, importantes pilares na construção de seu estilo literário, uma vez que os mesmos apresentavam em suas produções tanto a erudição literária quanto elementos populares, transitando entre eles com fluência e certa maleabilidade. O mesmo encontramos em Haroldo Maranhão, por seu arquivo de palavras e expressões ora adquiridas da linguagem erudita ora da linguagem popular, com construções sintáticas de riqueza que se assemelham a produção literária de Camões, mas também com a inclusão de palavras de baixo calão.

Uma vez compreendido o ambiente literário que instiga Haroldo Maranhão a escrever sua obra *O Tetranelo Del-Rei*, apresentamos a proposta principal desta investigação, que se reveste em elencar leituras intertextuais presentes na referida obra. A intertextualidade é percebida como diálogos existentes entre a obra e outras escrituras de diferentes contextos.

Sobre as leituras intertextuais que ocorreram no trabalho, vale ressaltar que inicialmente parte-se de uma constatação óbvia, da revisão literária tradicional, uma vez que Haroldo Maranhão reescreve textos fundadores como *A Carta de Caminha*, *Carta do mestre João Faras* e a *Relação do piloto anônimo* na qual ele apresenta elementos críticos reveladores do início de nossa colonização. A análise prossegue pelo contato do romance com outros textos quinhentistas de estágios mais avançados de nossa colonização. Contudo, de outra forma, as demais leituras intertextuais apresentadas, sobre a simbologia do chapéu e o obsceno, são frutos de uma análise pessoal, pautada em inferências oriundas da própria obra. Assim, foi possível encontrar os fios condutores à intertextualidade pouco evidente e ao mesmo tempo de uma relevância no texto de Haroldo, diferenciando-se da tradição.

Sobre o significado do chapéu, o percurso analítico que possibilitou associar este objeto ao poder e à sexualidade do homem está presente em diversas produções literárias, elencadas no decorrer do trabalho. Como exemplo temos o conto *O Capítulo dos Chapéus*, *Memórias de um Sargento de Milícias*, *O Chapéu de três bicos*. Essas escrituras emitem

diferentes sentidos ao objeto, associando a ele certos elementos das narrativas, constituindo-se assim como uma espécie de confluência entre os personagens e suas histórias. O Chapéu foi compreendido como signo, que transita com liberdade pela Literatura.

O obsceno, por sua vez, delimitou-se a partir da imagem priápica do personagem O Torto, acentuada no decorrer da narrativa haroldiana, que reinterpreta uma figura histórica real, Jerônimo de Albuquerque, conhecida como “Adão Pernambucano”. Neste contexto, Haroldo apresenta elementos abstraídos de obras diversas, inclusive a Bíblia Sagrada, na qual remonta ao deus “Onan”, para ilustrar ocorrências a masturbação na narrativa, o mesmo tema ainda é percorrido por ocorrências em Guimarães Rosa e Clarice Lispector, o que demonstra a relevância do tema para as obras modernistas.

O obsceno sendo observado por vários prismas, nos fez concluir que este faz parte de um momento criativo de suma importância para a Literatura Brasileira, pois corresponde a um avanço das experimentações e da evolução do moderno romance brasileiro. Nesse contexto, inserimos o papel dos palavrões como um dos artifícios escolhidos pelos escritores para ilustrar o caráter subversivo de suas escrituras. Após a pesquisa, podemos entender que as palavras obscenas não possuem tom pejorativo, como poderíamos concluir pelo seu uso social, ele corresponde a expressões literárias necessárias para a construção do sentido e é além de tudo um recurso estilístico.

Com base nos elementos demonstrados no decorrer da pesquisa, que trouxe como objeto a obra *O Tetranelo Del-Rei* podemos asseverar que a releitura que essa empreende em relação à tradição é um frequente diálogo com várias escrituras. Logo, nossa intenção, ao estudar a obra haroldiana consiste em vislumbrar sua formação como escritor, entender o momento que antecede a sua produção, assim como elencar possíveis precursores, além de entrar diretamente em seus diálogos intertextuais, sejam eles evidentes como a apropriação dos textos quinhentistas, semiológicos como a leitura do chapéu, ou de tom subversivo presente nas leituras do obsceno.

O término do trabalho nos fez enxergar de maneira ampla a obra de Haroldo Maranhão, sua escrita desafiadora dos padrões estabelecidos pela tradição, através de uma linguagem elaborada ao extremo. A escrita de Haroldo é uma grande teia de significados incontáveis, alguns mais palpáveis outros mais silenciosos que contribuem para o prazer do texto.

## REFERÊNCIAS

ALARCON, Pedro Antônio de. **O Chapéu de três bicos**. Trad. A. Rolmes Barbosa. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. São Paulo: Editora Moderna, 1984.

ALVES JÚNIOR, Ozias. **As "vaginas" que deslumbraram Pero Vaz de Caminha**. Disponível em: <http://www.bigua.com.br/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=18> Acesso 19/12/2010.

ALVES, Luiz Roberto. Processo inquisitorial: o obsceno desejado. In: MJ [ALVES], Luiz; FERREIRA, Jerusa Peres (Org.). **O obsceno: jornadas impertinentes**. São Paulo: Hucitec, 1985 (coleção Linguagem),

ALVES, Sérgio Afonso Gonçalves. **Fios da memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AMADO, Jorge. **Tenda dos Milagres**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.

\_\_\_\_\_. **Tereza Batista Cansada de Guerra**. São Paulo: Martins, 1972.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. Paris, Association Archives de la Littérature Latino-américaine, Des Caraïbes et Africaine du XXe Siecle. Brasília, CNPQ, 1998.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971 (Coleção Vera Cruz),

\_\_\_\_\_. Manifesto antropófago. In: **Revista de Antropofagia**, n.1, v. 1, maio 1928.

\_\_\_\_\_. **Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

\_\_\_\_\_. **Trechos escolhidos, por Haroldo de Campos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1977.

ANTONIL, João Antônio. **Cultura e opulência do Brasil, por suas drogas e minas**. Lisboa: Officina Real Deslenderina, 1711.

ANTONIO, Candido. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

ASSIS, Machado. O capítulo dos Chapéus. In: **Histórias sem data**. São Paulo: Editora Brasileira, 1952.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O Rumor da língua**. Lisboa, Portugal: edições 70, 1984.

\_\_\_\_\_. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **O grau zero a escrita seguido de novos ensaios críticos.** Tradução Mário Laranfeira São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **S. Z.** Tradução Maria de Santa e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1970.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada.** Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica, Gênesis, cap. 38, v. 1-11.

BIONDO, Delson. **Arte de persuadir e fazer rir: O Tetraneto Del-Rei de Haroldo Maranhão.** Tese de Doutorado, Universidade Federal do Paraná, 2009.

BORGES, Jorge Luiz. Prólogo à primeira edição de “História Universal de la Infamia” In: \_\_\_\_\_. **Obras completas.** Buenos Aires: Emecé, 1974.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico.** 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000, v.1.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagens e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. Um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar.** Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971 (Coleção Vera Cruz).

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes.** São Paulo: Humanitas, 1999.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas.** Tradução de Bárbara Theoto Lambert. São Paulo: Loyola, 2002.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada.** São Paulo: Ática, 2001.

CHEVALIER, Jean; GEERBRAINT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos.** Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COELHO, Rui Galvão de Andrada. Obsceno e contexto. In: MILANESI, Luiz; FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). **O obsceno: jornadas impertinentes.** São Paulo: Hucitec, 1985 (Coleção Linguagem).

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação.** Tradução de Cleonice P.B Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CUNHA, Carlos. **Chapeuzinho vermelho (versão integral dos irmãos Grimm).** Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=2056&cat=Infantil> Acesso: 25/11/2010.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1995,

\_\_\_\_\_. **Gramatologia**. Tradução Miriam Chnaiderman e Renata Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006,

\_\_\_\_\_. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006a.

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.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, S. (1920). Além do Princípio do Prazer. In: \_\_\_\_\_. **Obras psicológicas completas**: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAIARSA, José Angelo. **O que é pênis**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. **História da Província Santa Cruz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

\_\_\_\_\_. **Tratado da terra do Brasil; História da Província Santa Cruz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

GIRALDO, Rafael Eduardo Gutiérrez. Romances híbridos e crítica ficcional na narrativa contemporânea latino-americana: O caso de Roberto Bolaño. **Gragoatá**. Niterói, n.22, p.179-190, 2007.

GONZALEZ, Mário (Org.). **Lazarillo de Tormes**. Edição Crítica. Tradução: Heloisa Milton e Antônio R. Esteves. São Paulo: 2005.

Haroldo Maranhão lança hoje, em Belém, “Tetraneto d’El Rei-o Torto”. **O Liberal**. Belém, 09 de dezembro de 1982

Haroldo Maranhão. Um fecundo autor inédito: premiado e quase desconhecido. **O Liberal**. Belém, 19 de fevereiro de 1982.

HOLANDA, S. B. de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JACKSON, Kenneth David. The parody of “letters” in Haroldo Maranhão’s O Tetraneto Del-rei. **Luso-Brazilian Review**, Madison, v. 27, n. 1, p. 11-19, Summer 1990.

KOTHE, Flávio R. Heróis baixos. In: **O herói**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Disponível em:  
[http://www.rbma.org.br/rbma/pdf/Caderno\\_10.pdf](http://www.rbma.org.br/rbma/pdf/Caderno_10.pdf) Acesso em: 16/12/2010.

LISPECTOR, Clarice. Ruído de passos. In: **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**. Cultura Amazônica: uma poética do amazônico. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

LUCAS, Vera. Crianças, o desafio para Haroldo Maranhão. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 de abril de 1985.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Abre-Alas. **Revista de Antropofagia**, n. 1, v.1, Maio de 1928.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

MAIOR SOUTO, Mário. Significado do palavrão. In: MILANESI, Luiz; FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). **Obsceno**: Jornadas impertinentes. São Paulo: Hucitec, 1985 (Coleção Linguagem).

MARANHÃO, Haroldo. **Cabelos no coração**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1990.

\_\_\_\_\_. **Jogos infantis**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

\_\_\_\_\_. **Memorial do fim**: a morte de Machado de Assis. São Paulo: Marco Zero, 1991.

\_\_\_\_\_. **O Tetranelo Del-Rei (O Torto: suas idas e venidas)**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

\_\_\_\_\_. **Os anões**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

\_\_\_\_\_. **Rio de raivas**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1987.

MENEZES, Carlos. Em 'as peles frias', a raiva e a doçura do premiado Haroldo Maranhão. **O Globo**. Rio de Janeiro, 04/01/1982

MILANESI, Luiz. Como entrei nessa história. In: MILANESI, Luiz; FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). **Obsceno**: Jornadas impertinentes. São Paulo: Hucitec, 1985 (Coleção Linguagem).

MILTON, Heloisa Costa. A história como intertexto ativo da literatura hispano-americana. **Gragoatá**. Niterói, n.22, p.272-279, 2007.

NÓBREGA, Padre Manuel da. **Diálogo sobre a Conversão do gentio**. Disponível em: [http://www.ibiblio.org/ml/libri/n/NobregaM\\_ConversaoGentio\\_p.pdf](http://www.ibiblio.org/ml/libri/n/NobregaM_ConversaoGentio_p.pdf) Acesso em: 16/12/2010

NUNES, Benedito *et al.* O prazer do texto num texto de prazer: parecer da comissão julgadora do VI Prêmio Guimarães Rosa/1980. In: MARANHÃO, Haroldo. **O Tetranelo Del-Rei**: o Torto, suas idas e venidas. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982. Orelha do livro. (grifo dos autores)

\_\_\_\_\_. Haroldo Maranhão: O Tetranelo Del-rei. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 77. p. 106-107, jan. 1984. Recensão.

\_\_\_\_\_. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quiron, 1973.

- O Tetranelo Del-Rei – O Torto. **Correio, Brasiliense** Quarta-feira, 10 de Novembro de 1982.
- PALEY, Maggie. **O Livro do Pênis**. São Paulo: Conrado Editora do Brasil, 2001.
- PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, Paulo Roberto. Carta de Mestre João Faras. In: \_\_\_\_\_. **Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999, pp. 67-70.
- \_\_\_\_\_. Carta de Pero Vaz de Caminha. In: \_\_\_\_\_. **Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999. pp. 31-59.
- \_\_\_\_\_. Relação do Piloto Anônimo. In: \_\_\_\_\_. **Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999, pp. 73-9.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- 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.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto “Contexto”**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brasil**. Disponível em: [http://www.livrosgratis.com.br/arquivos\\_livros/bn000138.pdf](http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/bn000138.pdf) acesso em: 14/12/2010
- SANTIAGO, Silviano. **O entre-lugar do discurso latino-americano**. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo. In: **Tradição-contradição**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Vale quanto pesa**; ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de Palavras**: ensaio sobre plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução Luiz Fernando P.N Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.
- SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDBERGER, Christophe. **Belém Conta[...]** Belém: Cejup, 1995 (série Pará Conta, 2).
- SOUTO MAIOR, Mário. **Dicionário do Palavrão e termos afins**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

SOUZA, Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SOUZA, Marcio. **Galvez Imperador do Acre**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. Tem piranha no pirarucu. In: \_\_\_\_\_. **Teatro**. São Paulo: Marco Zero, 1997, v. 2.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil (1547, 1555)**. Tradução G. C. Franco. São Paulo: T. Gutenberg, 1942

TUPIASSÚ, Amarílis. **Macunaíma e O Tetranelo Del-Rei: das subversões do romance à outra versão de crônica histórica**. Disponível em:  
<http://www.unama.br/colunas/artigos2009/amarilis-tupiassu-macunaima.pdf>. Acesso em 10 de junho de 2010.