



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

JÔNATAS ALVES DA SILVA

FOCALIZAÇÃO  
EM *O TETRANETO DEL-REI* DE  
HAROLDO MARANHÃO

BELÉM  
2015

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

JÔNATAS ALVES DA SILVA

FOCALIZAÇÃO  
EM *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.

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões

BELÉM  
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFPA

---

Silva, Jonatas Alves da, 1985-  
Focalização em o Tetranelo del-Rei de Haroldo  
Maranhão / Jonatas Alves da Silva. - 2015.

Orientadora: Maria do Perpétuo Socorro Galvão  
Simões.

Dissertação (Mestrado) - Universidade  
Federal do Pará, Instituto de Letras e  
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em  
Letras, Belém, 2015.

1. Maranhão, Haroldo - Crítica e  
interpretação. 2. Literatura brasileira -  
História e crítica. 3. Ponto de vista  
(Literatura). I. Título.

CDD 22. ed. 869.909

JÔNATAS ALVES DA SILVA

**FOCALIZAÇÃO**  
**EM *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.

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões

APROVADO EM: 29/09/2015

Banca Examinadora

---

**Professora Dra. Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões**

Orientadora - UFPA

---

**Professor Dr. José Alonso Torres Freire**

Membro externo - UFMS

---

**Professor Dr. Luis Heleno Montoril Del Castillo**

Membro – UFPA

---

**Professor Dr. Sérgio Afonso Gonçalves Alves**

Suplente - UFPA

À minha esposa Elaine Alves e  
à família de Haroldo Maranhão.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, antes de tudo;

À professora Socorro Simões, óbvio;

Aos professores Silvio Holanda, Germana Sales, Gunter Pressler, Luis Heleno e Marli Furtado, por abrirem novos caminhos para esta pesquisa, nas disciplinas que ministraram ao longo do Curso de Mestrado em Letras;

Aos membros da banca examinadora;

Aos membros da banca de qualificação: Prof. Dr. Silvio Holanda, Prof. Dr. José Guilherme Fernandes e Profa. Dra. Socorro Simões;

À Universidade Federal do Pará, especialmente ao Programa de Pós-Graduação em Letras, por tudo;

À Edirnelis Santos, pela possibilidade de outro idioma;

Aos meus colegas de curso, especialmente, Adrine Motley, Alex Moreira, Gilson Melo e Laurenice Nogueira, pelo companheirismo;

Aos amigos e aos familiares.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é realizar um estudo do foco narrativo no romance *O Tetranelo Del-Rei* (1982), de Haroldo Maranhão (1927-2004). Dividido em três capítulos, o trabalho passa, primeiramente, por uma apresentação acerca de Haroldo Maranhão, sua obra e sua contribuição para a literatura do Pará e do Brasil. Em seguida, foca a linguagem do romance, com destaque para a paródia (HUTCHEON, 1989; GENETTE, 2006), por meio da qual é contestado o atributo de verdade dos textos oficiais do “descobrimento do Brasil”. Por fim, aborda o conceito de focalização, com base em Reis e Lopes (1987), com destaque para o conflito entre dois narradores, um narrador onisciente e um narrador interno fixo. As mudanças de foco narrativo permitem ao leitor experimentar tanto a contestação da historiografia colonial brasileira, quanto o prazer do texto, como um exemplo do que Roland Barthes (2002) chamou de “texto de gozo”.

**Palavras-chaves:** Focalização. Paródia. Gozo. Contestação.

## RESUME

L'objectif de ce travail est de réaliser une étude sur la narrative dans l'« O Tetranelo Del-Rei » (1982), de Haroldo Maranhão (1927-2004). Divisé en trois chapitres, le travail se poursuit, d'abord, par une présentation d'Haroldo Maranhão, son œuvre et sa contribution à la littérature du Pará et du Brésil. Ensuite, il focalise le langage du romance, soulignant la parodie (HUTCHEON, 1989; GENETTE, 2006), à travers laquelle on constate l'attribut de la vérité des textes officiels de « la découverte du Brésil ». Après, on aborde le concept de focalisation, proposé par Reis et Lopes (1987), mettant en évidence le conflit entre deux narrateurs, narrateur omniscient et narrateur interne fixe. Les changements dans la narrative permettent au lecteur de découvrir le constat de l'historiographie coloniale brésilienne, ainsi que le plaisir du texte, comme un exemple de ce que Roland Barthes (2002) appelle « le texte de jouissance ».

**Mots-clés:** Focalisation, Parodie, Jouissance, Constat.



*Na realidade, o problema das visões é um falso problema.  
Só se concebe a partir de uma ótica realista (ou terrorista) insustentável.  
O mundo não é o que é, mas o que nós dele pensamos.*

**Maurice-Jean Lefebvre**

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 HAROLDO MARANHÃO: UM DOM QUIXOTE DA LINGUAGEM.....</b>	<b>12</b>
<b>2 O TETRANETO DEL-REI: UMA PARÓDIA DA COLONIZAÇÃO .....</b>	<b>27</b>
<b>3 FOCALIZAÇÃO EM O TETRANETO DEL-REI.....</b>	<b>47</b>
3.1 FOCALIZAÇÃO .....	50
3.2 FOCALIZAÇÃO OMNISCIENTE X FOCALIZAÇÃO INTERNA FIXA.....	56
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>64</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>67</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>71</b>

## INTRODUÇÃO

Haroldo Maranhão é, sem dúvida, um dos maiores prosadores da Amazônia. Em sua trajetória cravou seu nome não só na história da literatura do Pará como também na própria história do Pará e sua capital, Belém<sup>1</sup>. Não por acaso, seu nome está sempre presente nas academias do Pará. Sua obra tem despertado o interesse de vários pesquisadores nas universidades paraenses e também de outras instituições do país. Por outro lado, esse mesmo nome Haroldo Maranhão é desconhecido do grande público, inclusive em sua própria terra. Sua obra não está disponível nas grandes livrarias do Brasil, nem nas pequenas, a maior parte permanece na primeira edição. Esse cenário foi, com certeza, uma motivação para o presente trabalho, mas este estudo não nasceu desse cenário, e sim da instigante provocação que a obra de Haroldo Maranhão pode causar no leitor.

O romance *O Tetranelo Del-Rei* (1982) foi escolhido para análise por possuir, em sua estrutura narrativa, uma singular focalização: (re)contada por diferentes narradores. Essa narrativa apresenta um conflito que dialoga com a história da colonização portuguesa do Brasil, um embate que coloca o leitor no “fogo cruzado” da narração e que, ao mesmo tempo, é construído em uma linguagem capaz de desafiar esse leitor a refletir sobre o atributo de verdade conferido aos textos do “descobrimento do Brasil”.

No primeiro capítulo há uma apresentação acerca de Haroldo Maranhão, sua obra e sua contribuição para a literatura do Pará, e aqui são discutidas particularidades que contribuem para uma leitura mais apurada da obra do literato. Vale dizer que conhecer a história de Maranhão é também conhecer melhor a história do movimento literário paraense no século XX, pois, além de a família Maranhão comandar a *Folha do Norte*, maior jornal do Norte do país na primeira metade do século XX, ele também dirigiu o *Suplemento Literário Folha do Norte*, principal meio de circulação de literatura na década de 1940 no Estado do Pará. Destaque-se ainda o fato de ter sido dono da melhor livraria de Belém, na década de 1960. Para compor este capítulo foram feitas pesquisas nas obras de Haroldo Maranhão, especialmente *Querido Ivan* (1998), em jornais locais, na página virtual do Jornal Pessoal, na revista *Asas da Palavra* (em uma edição totalmente dedicada a Haroldo Maranhão) da Universidade da Amazônia, em um documentário da TV Cultura do Pará e no acervo da biblioteca particular de Haroldo Maranhão (esta pesquisa restringiu-se às correspondências e

---

<sup>1</sup> Como se sabe, Haroldo Maranhão organizou uma antologia sobre Belém: *Pará, Capital: Belém Memória & Pessoas & Coisas & Loisas da Cidade* (2000). Diga-se de passagem, essa antologia é uma das mais preciosas homenagens feitas à Cidade das Mangueiras e bem que poderia ser reeditada por ocasião dos 400 anos da capital paraense.

às fotografias do acervo), hoje localizada no setor de obras raras da Biblioteca Pública Arthur Viana da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

No segundo capítulo, focou-se a linguagem do romance, com destaque para a paródia (HUTCHEON, 1989; GENETTE, 2006), o atributo de verdade dos textos oficiais do “descobrimento do Brasil”, por exemplo, são contestados por meio dela. Essa contestação ocorre ao se retomar os textos originais e inseri-los em novo contexto, atribuindo, assim, aos mesmos textos, novos significados. Desse modo, ocupa-se o “entrelugar” mencionado por Silvano Santiago (1978), por meio de um texto que desconstrói a tradição (historiografia da colonização do Brasil) e ultrapassa o particular.

Ainda por intermédio da paródia, aborda-se também o conceito de “gozo”, tendo o romance *O Tetranelo Del-Rei* (1982) como um exemplo do que Roland Barthes (2002) chamou de “texto de gozo”, o que só é possível se o romance primeiro for compreendido como uma paródia, e assim se possa perceber o distanciamento entre a paródia e o texto parodiado e, principalmente, compreender a ironia e a reflexividade que, conforme Linda Hutcheon (1991), caracterizam a paródia. Este capítulo tornou-se necessário não só por ser o romance em análise construído em linguagem parodística, mas também porque esta é uma espécie de protagonista da obra, dada a destreza e a singularidade com a qual Haroldo Maranhão retoma a linguagem do século XVI para construção de *O Tetranelo Del-Rei*.

Já no último capítulo, faz-se a abordagem da focalização no romance, destacando o papel de dois narradores cujas versões dos fatos destoam. O conceito de focalização, ou foco narrativo, se faz necessário para abordar outras visões da colonização, dando destaque para a existência desses dois narradores divergentes. O *Dicionário de Narratologia* de Reis e Lopes (1987) é a base teórica na qual se ancora a abordagem da focalização, passando também pela obra de Jean Pouillon (1974), Norman Friedman (2002) e Alfredo Carvalho (2012). Este capítulo concentra-se nos narradores, mas sem deixar de mencionar o papel do leitor e do autor, que são inexoravelmente requeridos pela leitura, que, aliás, sugere comparações com outras obras, portanto, com outros narradores.

## 1 HAROLDO MARANHÃO: UM DOM QUIXOTE DA LINGUAGEM

*Eu sou os meus textos; além deles, nada em mim  
ou de mim tem qualquer importância.*

**Haroldo Maranhão**

Na Belém de 1927, passadas já três décadas da fundação da “Folha do Norte”, nascia o filho de João e Carmem Maranhão, neto de Paulo Maranhão (dono do maior jornal do Norte do país durante toda a primeira metade do século XX): Haroldo Maranhão. Tal como seu irmão Ivan, viveu a infância enclausurado em sua própria casa, nos altos da *Folha do Norte*, na Castilhos França (atualmente em frente à Estação das Docas e bem próximo ao cartão postal da capital paraense, o Ver-o-Peso), num prédio que hoje pertence à família Maiorana, a mesma que comprou o jornal dos Maranhão e transformou no atual O Liberal.

A infância incomum ao lado do irmão Ivan foi em parte exposta em seu livro *Querido Ivan* (1998), publicado cinco anos depois da morte do irmão. Aliás, foi a certeza da morte iminente de Ivan que motivou Haroldo Maranhão a escrever, em 1993, vinte e uma cartas ao irmão. Em 1998, Lúcio Flávio Pinto editou e prefaciou as cartas em livro com introdução do próprio Haroldo Maranhão. Nessas cartas, ele vai rememorando histórias passadas entre as décadas de 1920 e 1940 em Belém do Pará, especialmente sua infância ao lado do irmão nos altos da *Folha do Norte*. No final da segunda carta, Maranhão (1998, p. 24) pergunta ao irmão:

Tu te lembras da palmatória materna, pendurada sempre num prego para o que desse e viesse? E dos paraenses, terríveis mas discretos beliscões de Dona Carmem, geralmente por baixo da mesa? A gente socava a dor na garganta. Nunca vi nenhum de nós gemer.

Fatos corriqueiros, coisas de dentro de casa, do seio da família, do fundo das lembranças pueris, vão marcar a vida do adulto Haroldo. Ele traz à tona essas lembranças às vésperas da morte do irmão, afinal elas lhe são tão caras que escorrem para o interior de suas páginas literárias. No conto “Viagem ao Curro”, da obra *Jogos Infantis* (1986) – quinze contos que relatam histórias de garotos, quase sempre de iniciação sexual – o narrador abre um parêntese para acrescentar as lembranças da palmatória e dos beliscões de nome próprio:

Para dizer a verdade, nem sei por que é que Dona Celuta bateu boca com minha mãe. Quando começaram a se estranhar, imaginei que tivesse sido por minha causa, a maluquice de ir me botar na rede da mulher, mas não foi nada disso, isto é, acho que não foi, senão a minha mãe tinha me dado um bom dum raspa, talvez uns bolos de palmatória, no mínimo-no mínimo (sic) uns beliscões, que ela era mestra em beliscão, chamava beliscão de paraense. Ameaçava: “Vê lá, hein, senão te sapeco um paraense, como se beliscão

fosse privilégio do Pará, que beliscar, creio que tudo que é mãe belisca filho, seja na Abissínia, na Itália ou no Pará. Eras!, que a minha mãe tinha dedos que pareciam alicate, muitas e muitas vezes ficava roxinho o lugar do beliscão. Verdade se diga que ela dava os seus paraenses por baixo da mesa, ninguém percebia, eu, então, com vergonha dos outros, fingia que não estava sentindo nada de nada, mas só faltava gritar de tanta dor, e ela sorria para mim, falava disfarçando também, mas por baixo sentava o mais acochado dos paraenses. (MARANHÃO, 1986, p. 52)

Nesse conto, o protagonista tem um envolvimento sexual com uma mulher mais velha: Dona Celuta. Por isso o receio de receber “uns bolos de palmatória” ou um “paraense” da mãe que, aliás, possui traços que se assemelham, por sua firmeza e hábitos, com a mãe de Haroldo Maranhão: Dona Carmem. Todos os contos de *Jogos Infantis* foram escritos com apenas um parágrafo, em linguagem recheada de marcas da oralidade como: reduplicação (a repetição de um termo com intenção de enfatizar: “no mínimo-no mínimo (sic) uns beliscões”), interpelação (“Vê lá, hein”), diminutivo em sinal de intensidade (“muitas vezes ficava roxinho o lugar do beliscão”), interjeição (“Eras!”, muito usado no Pará até o final do século XX) e termos ou expressões populares (“nada de nada”, “senão te sapeco um paraense”, “por baixo sentava o mais acochado dos paraenses”). A linguagem possui a fluência da oralidade, porém mais objetiva e sem hesitações e pausas do texto oral, e, mesmo sem gozar dos inúmeros recursos visuais da oralidade, é envolvente, capaz de segurar o leitor diante do livro, e não apenas este leitor, Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, não poupou elogios à obra. Em carta a Haroldo Maranhão, Drummond assegurou que, em se tratando de “performance [...] chega à perfeição”:

Caro Haroldo Maranhão,

a palavra da moda é performance, e a que você realizou em Jogos Infantis chega à perfeição. Cada relato impressiona pela precisão fulgurante do monólogo e mergulha fundo na experiência. É obra literária e vai além dela como texto de iniciação sexual. (DRUMMOND, 1986)<sup>2</sup>

Em *Jogos Infantis* (1986), o narrador parece ser um adolescente rememorando fatos ocorridos ao final de sua infância. A sensação, para o leitor, ao menos para este leitor, é de se estar ouvindo, e não apenas lendo uma história. Isso porque o texto, conforme foi visto em parágrafo anterior, é marcado pela oralidade. E por “falar” em adolescente, foi na adolescência que Haroldo Maranhão conheceu aquele que seria, depois de seu irmão Ivan, seu

<sup>2</sup> A carta de 23 de setembro de 1986 faz parte do acervo da biblioteca particular de Haroldo Maranhão, disponível na seção de obras raras da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves. Uma cópia da carta está nos anexos.

maior amigo: Benedito Nunes<sup>3</sup>. Para quem conhece a história dos dois, sabe que não havia quem conhecesse Haroldo Maranhão melhor que Benedito Nunes, mesmo a família não poderia falar com a mesma propriedade que o amigo “Bené”. Isso porque o romancista é, em alusão à epígrafe deste capítulo, mais que Haroldo (um homem real), é também Miguel (da novela *Miguel Miguel*), Jerónimo (do romance *O Tetranelo Del-Rei*), Filipe Patroni (do romance *Cabelos no Coração*), e até Machado de Assis (do romance *Memorial do Fim*) – para citar alguns de seus personagens. E como o crítico literário Benedito Nunes, além de ter sido amigo do homem Haroldo, também conheceu a obra do autor Haroldo Maranhão, aqui personificada pelos nomes dos personagens, pode-se dizer que poucos o conheciam com a mesma propriedade. Logo abaixo uma rara imagem<sup>4</sup> de Haroldo Maranhão bem jovem, senão ainda adolescente:



**Figura 1: Haroldo Maranhão em sua juventude**

<sup>3</sup> Benedito José Viana da Costa Nunes (1929-2011) professor titular de Filosofia pela Universidade Federal do Pará, com o título de Professor Emérito. Participou de várias obras coletivas e escreveu muitos seguintes livros, entre eles: *O drama da linguagem — Uma leitura de Clarice Lispector*, Editora Ática, São Paulo, 1986; *O tempo na narrativa*, Editora Ática, São Paulo, 1988; *O dorso do tigre* (ensaio literários e filosóficos) Col. Debates, Editora Perspectiva, São Paulo, 1989. (Fonte: NUNES, Benedito. *Filosofia Contemporânea*. rev. e atual. Belém: Edufpa, 2004).

<sup>4</sup> A imagem também faz parte do acervo da biblioteca particular de Haroldo Maranhão, disponível na seção de obras raras da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

As linhas de vida dos dois se cruzaram em 1943, quando Haroldo Maranhão, aos 16 anos, e Benedito Nunes, aos 13 anos, iniciaram, no Colégio Moderno, uma sólida e duradoura amizade. Nas palavras de Nunes (2004, p.5): “Iniciava-se entre nós uma longa amizade, regada por mútuas afinidades eletivas em torno de literatura e música”. Nesse momento, Maranhão dirigia, no Colégio Moderno, um jornalzinho impresso que circulava nos ginásios de Belém. A seguir uma imagem<sup>5</sup> dos dois ainda jovens.



**Figura 2: Benedito Nunes (na extrema esquerda) e Haroldo Maranhão (na extrema direita) ainda jovens<sup>6</sup>**

Ainda em 1943, os dois amigos, em busca de serem imortais, procuraram um dos fundadores da “Academia dos Novos”, Alonso Rocha: “E fui procurado em minha casa por dois meninos, Haroldo Maranhão e Benedito Nunes, querendo fazer parte do grupo. Grupo esse que foi crescendo após as reuniões serem realizadas em casa de Benedito”<sup>7</sup>. A entrada dos dois amigos fez toda diferença para os “novos”, desde então as reuniões do grupo

<sup>5</sup> A imagem faz parte do acervo da biblioteca particular de Haroldo Maranhão, disponível na seção de obras raras da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

<sup>6</sup> A imagem faz parte do acervo da biblioteca particular de Haroldo Maranhão, disponível na seção de obras raras da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

<sup>7</sup> Em documentário *Haroldo Maranhão: o homem infinito da escrita*, produzido pela TV Cultura do Pará, em 2007, e dirigido por Júnior Braga.



passaram a ser na casa de Benedito Nunes ou de Haroldo Maranhão. Mas foi, sem dúvida, a biblioteca de Haroldo Maranhão que exerceu papel fundamental na formação da sua geração, principalmente daqueles que faziam parte da Academia dos Novos, fundada em 1942 por Alonso Rocha, Max Martins, Jurandir Bezerra e Antonio Comaru Leal. Conforme relata o próprio Alonso Rocha, foi por meio da biblioteca particular de Haroldo Maranhão que esses literatos paraenses tiveram contato com o Modernismo e com tudo que de importante se publicava no Brasil:

Mas todos nós, pobres, quase não dispúnhamos de recursos para compra de livros, foi quando Haroldo Maranhão nos recebia, uma vez por semana, nós almoçávamos em sua residência, depois íamos para o gabinete do Haroldo, onde havia tudo que de importante se publicava no Brasil naquele tempo, porque o jornal recebia e o Haroldo selecionava. [...] E o Haroldo, através dos livros, das entrevistas, reportagens que recebia no jornal, foi começando a nos preparar para a literatura realmente, porque a Academia dos Novos foi fundada para nos opormos ao Modernismo, que, então, chegava. Chegava, aliás, com o que havia de ruim.

Já foi o Haroldo, através desse trabalho dele na Folha que nos mostrou a boa poesia do Bandeira, do Drummond e etc. E também, na *Folha do Norte*, criou, para nós [antes mesmo do Suplemento — colabora Benedito Nunes] uma secção aos domingos, onde se publicava nossos poemas: “Os que se iniciam”. [...] Então Haroldo teve uma importância fundamental para nossa geração, o Haroldo foi importantíssimo para nós nessa formação e na divulgação de nosso trabalho<sup>8</sup>.

A entrada de Haroldo Maranhão ao grupo, ao mesmo tempo em que o fortaleceu, também gerou a faísca que mais tarde consumiria a “Academia dos Novos”, pois, como relata Alonso Rocha, foi pela seleção de Haroldo Maranhão que os acadêmicos passaram a ter contato com o Modernismo, inclusive, antes mesmo, do Suplemento *Literário Folha do Norte*, que só viria em 1946. Max Martins, por volta de 1945, em uma sessão solene da Academia gritou: “Morra a academia!”, uma clara alusão ao *Espírito Moderno* de Graça Aranha, conforme mencionou Benedito Nunes, prefaciando *Poemas reunidos* (2001) de Max Martins:

Alguns anos depois desse grito libertário, um dos nossos ilustres confrades, Haroldo Maranhão, fundou e dirigiu o Suplemento Literário de “A Folha do Norte”. Mais moderno do que modernista, esse antiprovinciano tabloide dominical instrumentou, difundindo tudo o que de melhor e mais novo se fazia na literatura e na arte do país e do estrangeiro, o esforço de atualização

---

<sup>8</sup>Trecho do documentário *Haroldo Maranhão: o homem infinito da escrita*, produzido pela TV Cultura do Pará, em 2007, e dirigido por Júnior Braga.

que cada qual começara a empreender por conta própria. E golpeou o isolamento que ilhava a produção local. (NUNES, 2001, p.20)

O *Suplemento Literário Folha do Norte* teve a colaboração de grandes literatos, tais como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Manuel Bandeira—este chegou a enviar carta (ver anexo)<sup>9</sup> a Haroldo Maranhão agradecendo por publicação de uma fotografia e o autógrafo do poema *Testamento*, na *Folha do Norte*. Inclusive, com estes dois últimos poetas, há registro de fotos<sup>10</sup> com Haroldo Maranhão e uma célebre imagem de Manuel Bandeira lendo o *Suplemento Folha do Norte*:



Figura 3: Haroldo Maranhão e Cecília Meireles

<sup>9</sup> Esta carta ou se perdeu na própria biblioteca de Haroldo Maranhão ou foi extraviada. O certo é que em pesquisa feita em junho de 2015 a carta não foi encontrada, mas felizmente fora publicada no **Diário do Pará**, na Coluna de Elias Ribeiro Pinto, sob título “O Pará recebe a biblioteca de seu escritor maior” páginas 4 e 5. Belém, 27/05/2001. Conteúdo integral da carta nos Anexos.

<sup>10</sup>As imagens fazem parte do acervo da biblioteca particular de Haroldo Maranhão, disponível na seção de obras raras da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.



**Figura 4: Haroldo Maranhão e Manuel Bandeira**



**Figura 5: Manuel Bandeira lendo o *Suplemento Folha do Norte***

Foi no *Suplemento Literário Folha do Norte* que foram publicados os primeiros poemas de Mário Faustino (Cf. GUIMARÃES, 1988). A importância desse Suplemento se revela nas próprias palavras de Haroldo Maranhão:

Líamos no Pará, em cima da hora, quase simultaneamente, o que se lia no Rio e em S. Paulo, os últimos poemas de Bandeira, de Drummond, de

Cecília, textos críticos de Roger Bastide, de Otto Maria Carpeaux, de Sérgio Buarque de Hollanda, de Paulo Rónai, de Álvaro Lins. Editamos os que começaram e começaram com o pé direito, Mário Faustino, Lêdo Ivo, José Paulo Paes, Dalton Trevisan, Rui Guilherme Barata, Max Martins, Alphonsus de Guimarães Filho, Cyro dos Anjos, Murilo Rubião, Jurandyr Bezerra, Ruy Coutinho (não consigo esquecer o seu conto “História do Navio Que o Dragão Come Sempre”), Paulo Plínio Abreu, por último mas não o último. (MARANHÃO, 1990, p. 8)

Sem dúvida o *Suplemento Literário Folha do Norte* foi um marco na história da literatura do Norte do Brasil, a ponto de causar inveja a intelectuais de outros estados que desejavam fazer algo semelhante, mas acabavam impedidos pelo redator-chefe do jornal, conforme relata José Paulo Paes, em carta de 22 de novembro de 1947, a Haroldo Maranhão:

como é que vocês conseguem, aí no Pará, uma publicação dessa qualidade? É de causar inveja a nós, sulistas, que só pelo assassinato do redator-chefe de um jornal local poderíamos tentar a publicação de um Suplemento semelhante. Aliás, o Glauco está na iminência de tentá-lo, talvez se consiga, para breve, o Suplemento em um dos jornais de Curitiba. (PAES, 1947)<sup>11</sup>

Haroldo Maranhão também foi, por volta de 1960, dono de livraria: Dom Quixote. A livraria ficava na galeria do Cinema Palácio, na Ó de Almeida, com acesso também pela Avenida Presidente Vargas, entre a Praça da República e a atual Estação das Docas, dois pontos turísticos no centro da capital paraense. Dalcídio Jurandir, por exemplo, em carta a Haroldo Maranhão, a chamou de “ilustre, manchega livraria”<sup>12</sup>, numa alusão ao habitante da Mancha (Espanha Central), tal como Dom Quixote. Nessa ocasião pretendia assinar volumes do *Belém do Grão-Pará* na referida livraria. Em uma pequena carta, a qual se pode conferir integralmente nos anexos, Dalcídio expõe a expectativa de venda de seus livros na ilustre livraria: “Espero que faças boa venda, pedindo com tempo uma boa porção de livros.”<sup>13</sup>

Com a livraria, Haroldo Maranhão não objetivava apenas o lucro, aliás, quase não o teve, seu maior objetivo era ter, aqui no Pará, as mesmas obras que circulavam no restante do Brasil e no exterior. Era poder adquirir mais uma obra para sua biblioteca particular, sem precisar esperar meses, pois os livros chegavam via marítima, porém, com a Dom Quixote, o livreiro mandava buscar de avião. Assim, o lucro, que vinha, ia embora:

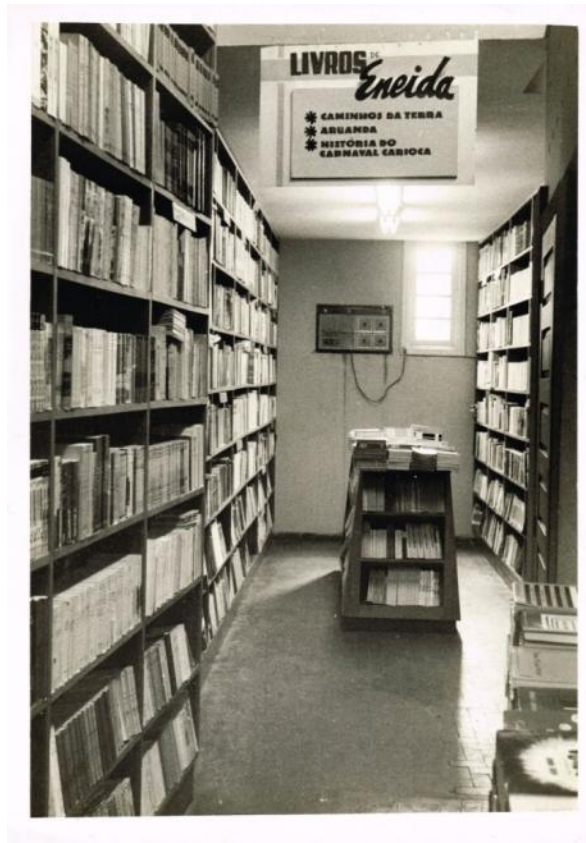
<sup>11</sup> A carta faz parte do acervo da biblioteca particular de Haroldo Maranhão, disponível na seção de obras raras da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves. Uma cópia da carta está nos anexos.

<sup>12</sup> Essa carta não possui data, faz parte do acervo da biblioteca particular de Haroldo Maranhão, disponível na seção de obras raras da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves. Uma cópia da carta está nos anexos.

<sup>13</sup> Idem

Então, eu levei a livraria, eu quis justamente estabelecer um dinamismo, uma velocidade do livro editado no Rio e em São Paulo para chegar a Belém em ritmo de velocidade. Agora o que isso significou? Significou o seguinte: primeiro, o transporte não era rodoviário, o transporte era marítimo, entende, se viessem como as outras livrarias recebiam, por via marítima, eram lá uns três, quatro, cinco meses. Eu mandava trazer de avião. (MARANHÃO, 2002, p. 91)

Além disso, a Livraria era pequena, acanhada, como conta Lúcio Flávio Pinto: “Era muito bom fazer lançamento de livro na Livraria Dom Quixote, de Haroldo Maranhão. Suas instalações eram tão acanhadas que uma dúzia de pessoas já a lotavam, dando ao escritor uma sensação de sucesso na jornada de autógrafos” (PINTO, 2012). Realmente podemos confirmar a descrição da biblioteca observando duas imagens<sup>14</sup> da Dom Quixote, uma povoada apenas de livros e outra com a biblioteca lotada.



**Figura 6: Livraria Dom Quixote**

<sup>14</sup> As duas imagens fazem parte do acervo da biblioteca particular de Haroldo Maranhão, disponível na seção de obras raras da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.



**Figura 7: Livraria Dom Quixote repleta de admiradores**

A livraria, apesar de pequena, era a melhor que se tinha em Belém, conforme declaração de Benedito Nunes: “Depois, por volta de 1960, Haroldo virou livreiro. Abriu a livraria Dom Quixote, a melhor de Belém àquela época e com a qual depararia, numa galeria, hoje soturna, quem saísse do outrora Cine Palácio, pela porta do fundo” (NUNES, 2004, p.5).

Certamente o episódio mais marcante da Livraria Dom Quixote ocorreu em uma noite de 1960, na qual o escritor francês Jean Paul Sartre — vindo à cidade a passeio, acompanhado da escritora e companheira Simone de Beauvoir — fez, a convite de Haroldo Maranhão, uma sessão de autógrafos de um livro só editado em português, no Brasil, livro que Haroldo Maranhão, ao saber da visita do casal, mandou logo buscar exemplares para sua Dom Quixote:

Quando saiu um livro do Sartre, *Furacão sobre Cuba*, foi uma série de reportagens que ele escreveu para a imprensa. Lá na França essas reportagens foram publicadas [publicadas em jornal ou revista] e só no Brasil, e não na França, reunidas num volume, e a Editora do Autor publicou *Furacão sobre Cuba*, do Sartre. Eu mandei buscar 500 exemplares por via aérea, é compreensível que eu não ia ter lucro nenhum, não tive, só o prazer de trazer com rapidez um livro recém-nascido, e que esgotou, parece que num ou dois dias estavam esgotados os 500 exemplares [...] quer dizer, lucro não foi, foi o quê? Uma quixotada. Dom Quixote, o nome adequado. (MARANHÃO, 2002, p. 91)

Haroldo Maranhão bem cedo traçou sua carreira jornalística na Folha do Norte — pertencente a seu avô Paulo Maranhão —, “Comecei a trabalhar em jornal aos 12 anos”

(MARANHÃO, 1986, p.16). Indagado por Rosa Assis, em entrevista publicada em 2002 na revista *Asas da Palavra*, sobre o que fazia na Folha do Norte, respondeu:

Dentro do jornal eu comecei como revisor, fui repórter, chamavam repórter de setor, na época. Eu, com 13 para 14 anos, fui repórter policial, fazia rua, tinha essa coisa de repórter de setor, e tal, e... quer dizer, eu enfrentei essa coisa bruta das ruas, assim, embora não houvesse a violência e a virulência dos dias de hoje, em qualquer parte aqui ou onde quer que seja no mundo afora. Depois de cronista, aí eu fui redator do Jornal e cheguei ao ponto que hoje corresponde ao editor, que era chamado o Secretário de Redação, era o ponto mais alto, eu cheguei a este ponto. (MARANHÃO, 2002, p. 91)

A carreira de jornalista fora mais tarde abandonada para não entrar em conflito com seu avô, isso Maranhão nunca admitiu, mas deixou pistas em algumas linhas, quando, por exemplo, perguntado por Elias Ribeiro Pinto em entrevista publicada em *A Província do Pará* (24/09/1990), da qual retiramos o seguinte trecho:

**Elias Ribeiro Pinto** – Por que você se afastou da “Folha”?

**Haroldo Maranhão** – Porque me mudei para o Rio.

(...)

**Elias Ribeiro Pinto** – Desde quando você mora no Rio? E se não for inconveniente perguntar, quais os motivos de sua mudança para a capital carioca?

**Haroldo Maranhão** – Moro no Rio desde 1961. Me arrependo de ter ido para o Rio. Não me arrependo de ter saído do Pará. Devia ter me mudado para S. Paulo. Os paraenses ficaram para trás. O Pará, não. O Pará: sem os paraenses. Nunca pensei no porquê de ter ido embora. *Se houve uma razão já esqueci.* (MARANHÃO, 1990, p.9 – grifo meu)

A resposta que Haroldo Maranhão não deu a Elias Ribeiro Pinto, sobre o afastamento da *Folha*, acabou deixando escapar em entrevista concedida a Rosa Assis, em 27 de maio de 2001 (publicada em 2002), a mesma entrevista já citada neste trabalho:

Dali [do cargo de Secretário de Redação] era, possivelmente, um cargo de direção, isso nunca me foi dado, nem oferecido: nem pelo meu avô, nem pelo meu pai. Nunca me foi oferecido; também eu não reclamei, cheguei e vi que não tinha mais nada para fazer. Tinha feito a minha livraria, tinha feito muitas coisas, escrevi crônicas no próprio Jornal. Aí eu vim embora para o Rio de Janeiro. Eu fui para o Rio em 1961, no dia da renúncia do Jânio Quadros... (MARANHÃO, 2002, p. 91)

Como Maranhão já era advogado da Caixa Econômica Federal, seguiu a carreira de Direito, na qual, mais tarde, se aposentaria. Vale dizer que a carreira de jornalista não fora totalmente abandonada, pois essa formação iria contribuir muito para a elaboração de suas

obras, especialmente *Rio de Raivas* (autópsia de uma cidade: Belém), *Cabelos no Coração* (biografia ficcional de Filipe Patroni), *Os Anões* (representação do ananismo intelectual dos governantes na Amazônia) e *O Tetranelo Del-Rei* (romance histórico-ficcional do “descobrimento do Brasil”).

Apesar de ter começado a escrever cedo, Haroldo Maranhão só publicou seu primeiro livro *A Estranha Xícara*, em 1968. Quando perguntado sobre sua estreia, respondeu: “*A Estranha Xícara* foi uma ejaculação precoce. Melhor que estrear moço, é estrear maduro e melhor que estrear maduro é não estrear” (MARANHÃO, 1990, p.8). Antes de dizer isso, lembrara do arrependimento de Cecília Meireles pela estreia com *Espectros*, que, aliás, a levou para uma busca incessante pela edição, a fim de recuperá-la por completo e definitivamente exterminá-la. Ainda respondendo sobre sua estreia, o autor paraense acaba saindo pela tangente: “Não me arrependo. Por uma razão: porque depois de publicado jamais o reli. Não me dei e não me dou a chance de ter vergonha” (MARANHÃO, 1990, p. 8).

Entre o início da escrita na *Folha do Norte*, por volta de 1940, e a estreia literária, em 1968, passaram-se 28 anos. Entre a estreia e o ano de 1980 (quando recebe o Prêmio Guimarães Rosa) passaram-se mais 12 anos, somando-se 40 anos de escrita – passando por *Chapéu de Três Bicos* (1975), *Voo de Galinha* (1978), *Flauta de Bambu* (publicado em 1983, com Prêmio Nacional Mobra de 1979) – para o nascimento d’*O Tetranelo Del-Rei*. Acompanhando essa trajetória, o leitor, que só teria acesso à obra depois da publicação de *A morte de Haroldo Maranhão* (1981), não se surpreenderia com um autor maduro e exigente.

A relação de Haroldo Maranhão com sua obra era tal que chegou à declaração que constitui epígrafe deste capítulo: “Eu sou os meus textos; além deles, nada em mim ou de mim tem qualquer importância” (MARANHÃO, 2002, p.7). Partindo das palavras do autor, concluímos que, para falar dele, é preciso ser primeiro seu leitor, e não se trata de qualquer leitor, mas, conforme o próprio literato, um leitor “que se preocupa com o texto, com suas possíveis qualidades, com seus defeitos também, por que não? E não com a fofoca” (MARANHÃO, 1990, p.9). Desse modo, tomamos de empréstimo as palavras dos leitores Fares *et al* (1996, p.37-38), ao discorrerem a respeito da escrita do autor paraense:

Haroldo Maranhão é um escritor original. Seus textos têm o encanto necessário para envolver os leitores mais exigentes. [...] De um jeito ou de outro, os textos de Haroldo provocam ora a sensação de um soco no estômago, ora a impressão de um beijo na boca: têm o mágico poder de despertar o leitor!



Esse apuro da linguagem, muito próprio do autor d’*O Tetranelo Del-Rei*, também é ressaltado por Antonio Carlos Villaça na apresentação de *Miguel Miguel* (1992), como bem se nota no fragmento seguinte: “Haroldo faz o que quer das suas frases. É um demiurgo, um grão senhor da criação ficcional, um duende da palavra, que para ele não tem segredos. O verbo está nas suas mãos e ele o doma” (VILLAÇA, 1992, p.5).

Haroldo Maranhão nunca foi popular, embora tenha sido inúmeras vezes premiado, elogiado pela crítica e publicado em outros países. Sobre essa não popularidade do autor, pode-se afirmar que o seu exercício diário com a linguagem e os limites entre os gêneros literários podem ter dificultado o acesso dos leitores à sua obra. Consequentemente, suas obras nunca foram muito desejadas pelas editoras. Prova disso é que, passados mais de dez anos de sua morte, em 2004, Haroldo Maranhão ainda possui obras inéditas<sup>15</sup>, algumas premiadas. De lá para cá, apenas um obra foi reeditada: *Memorial do Fim*, pela editora Planeta, em 2004. E outra obra também foi lançada: *Feias, Quase Cabeludas* (uma seleção de crônicas e contos, feita por Benedito Nunes e publicada pela editora Planeta, em 2005). Além disso, nada foi feito até agora com a vasta obra do autor de *Memorial do Fim* (1991), obra que levou Benedito Nunes a fazer a seguinte assertiva: “Só um mestre – e já é tempo de se proclamar o valor magistral da ficção do romancista paraense – poderia atingir essa superior metamorfose, ao mesmo tempo apaixonante homenagem de um escritor a outro escritor” (NUNES, 2004).

Ainda sobre essa falta de reconhecimento do romancista paraense — que, para Antonio Carlos Villaça (1992, p.9), “está entre os mais insaciáveis: Autran Dourado, Lia Luft, Moacir Scliar, Ariano Suassuna, Rubem Fonseca, Inácio de Loyola Brandão, Roberto Drummond...” — podemos citar, como exemplo, *O Tetranelo Del-Rei*, que mesmo gozando de prestígio na academia e até fora do país (tendo, inclusive uma edição portuguesa), recebendo elogios de Antônio Houaiss<sup>16</sup> e Benedito Nunes<sup>17</sup>, para citar alguns, ainda não teve, até hoje, uma nova

<sup>15</sup> Obras inéditas de Haroldo Maranhão (apud MARANHÃO, 2001): *Guerrilheiros de vento* – Romance para jovens; *Sua Excelência* – Romance; *A mais formosa que Deus* – Contos; *O Sol é Azul* – Infantil; *O Menino Que Comia Letras* – Infantil; *O Que Eu Conteí ao Theodoro* – Infantil; *As Carnes Quebradas* – Teatro – (Tragicomédia brasileira em 13 cenas (1986), Prêmio Nelson Rodrigues no XV Concurso Nacional de Dramaturgia do INACEN)

<sup>16</sup> “O romance do ano, para mim, é *O Tetranelo Del-Rei*, de Haroldo Maranhão, por seu incrível esforço de arqueologia verbal que, reconstituindo o passado histórico brasileiro, é uma valiosíssima crítica desse passado, em ficção.” Antônio Houaiss (Folha de São Paulo, 19 jul. 1982)

<sup>17</sup> “Aproveitando-se a expressão com que Antônio Cândido qualificou o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, pode-se dizer que esse livro de Haroldo Maranhão é a *suma sátira dos primórdios da colonização do Brasil*. Mas conduzida como invenção, a paródia extrai da tradição desconstruída, enquanto depósito histórico inerme, um espaço literário autônomo, referenciado às duas literaturas, a portuguesa e a brasileira. O Torto não foge somente das câmaras femininas de Lisboa. Ele também se evade das páginas de *Os Lusíadas*, identificado,

edição. Por isso, quem se interessar pela obra do autor tem que estar disposto a desbravar os caminhos dos sebos do Brasil.

Ainda bem que o que dele realmente vale a pena está em preto e branco, portanto sempre à mão, aos olhos, aos sentidos. Embora ande um tanto escassa, em virtude do que já mencionamos, a obra de Haroldo Maranhão continua chamando a atenção daqueles que, por ventura (assim mesmo: separadas as palavras), tenham se deparado com a leitura de algumas linhas do prosador paraense. Afinal, em Maranhão, as palavras têm sabor próprio, têm forças, “certas palavras [...] têm um poder incrível” (MARANHÃO, 1986, p.57). E as palavras de Haroldo Maranhão arrancaram outras palavras do crítico Benedito Nunes, que, discorrendo sobre o romancista, logo após a morte do literato, declarou:

projetando-se como Dalcídio Jurandir, num plano de importância nacional e mundial, conseguiu ultrapassar a tradicional mediania regionalista do extremo-Norte do país.

Como temulento, Haroldo foi um Dom Quixote da linguagem, um possesso ou um embriagado da língua portuguesa, sua lança finalmente arremessada de um veloz computador, que lhe permitiu fazer da escrita uma arma de crítica social, de autoconhecimento e de invenção poética da realidade e do passado histórico. (NUNES, 2004, p.5)

Benedito Nunes coloca lado a lado os maiores prosadores que o Pará já teve: Haroldo Maranhão e Dalcídio Jurandir. Certa vez, numa visita à casa de Benedito Nunes, o autor desta dissertação perguntou quem era o maior dos dois. Ele riu, como quem quer dizer “que pergunta ingênua, quase tola”, deve ter considerado o fato do autor da pergunta ainda ser estudante, por isso em vez de dizer: “por que você não vai ler a obra dos dois pra saber a resposta?”, resolveu responder: “em suas obras, cada um é o maior. São diferentes”. Enquanto Dalcídio Jurandir dedicou-se predominantemente ao romance, Haroldo Maranhão escreveu obras infanto-juvenis — *Dicionário Maluco* (1984), *O Começo da Cuca* (1985), *Quem Roubou o Bisão?* (1986), *A Árvore é uma Vaca* (1986) —, contos — *A Estranha Xícara* (1968), *Chapéu de Três Bicos* (1975), *Voo de Galinha* (1978), *A Morte de Haroldo Maranhão* (1981), *As Peles Frias* (1982), *Flauta de Bambu* (1983), *Jogos Infantis* (1986), *O Nariz Curvo* (2001), *Feias Quase Cabeludas* (2005) —, novela — *Migue Miguel* (1993) —, romances — *O Tetranelo Del-Rei* (1982), *Os Anões* (1983), *A Porta Mágica* (1983), *Rio de Raivas* (1987), *Cabelos no Coração* (1990), *Memorial do Fim* (1991), Diário — *Senhores & Senhoras*

---

cabeça com cabeça pela comum lesão orbital, ao vate lusitano, a percorrer em suas andanças, sobre folhas de livros, inclusive *Grande Sertão: Veredas* uma floresta bibliográfica tropical. As *idas e venidas* de Jerônimo d’Albuquerque, cunhado de Duarte Coelho, donatário da Capitania de Pernambuco, 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.” (NUNES, 1982)

(1989) —, Dicionário — *Dicionário de Futebol* (1998) — Antologia — *Pará, Capital: Belém Memória & Pessoas & Coisas & Loisas da Cidade* (2000) — e Teatro — *As Carnes Quebradas* (inédito).

Antonio Carlos Villaça (1992, p.7), quando trata da vida do romancista paraense, declara: “A vida de Haroldo Maranhão não foi agitada por fora. Mas o foi por dentro. Porque ele pensa vertiginosamente.”. A forma verbal “pensa” está no tempo presente porque foi escrita enquanto Haroldo Maranhão ainda estava vivo. Aliás, hoje, o autor do comentário e o comentado já estão na “biblioteca de Deus”, bisbilhotando algumas obras, como no texto de Villaça (1996, p.73) *Quando eu chegar ao Céu*: “Quando eu chegar ao Céu, de manhã, de tarde ou de noite, não sei ainda, pedirei para ir à biblioteca de Deus, onde curiosamente bisbilhotarei – com respeito – algumas obras.”

E foi exatamente dessa “agitação por dentro”, traduzida em palavras, que o autor de papel Haroldo Maranhão fisgou este leitor e o levou a tantas *idas* e *venidas* aos sebos de Belém. E da paixão surgiu o objeto de estudo, desde a graduação até esta dissertação. Porém, a escolha por esse autor e por essa obra não se deu pela mera afinidade com o estilo ou com a temática da obra, mas para dar continuidade ao estudo das obras de Haroldo Maranhão, estudo que já vem sendo feito, inda que por poucos, nas academias brasileiras, e também para dar notoriedade ao nome de Haroldo Maranhão que contribuiu, como ficcionista, para a literatura brasileira, e como incentivador e divulgador da literatura paraense, por meio do *Suplemento Literário Folha do Norte*, bem como por meio de sua biblioteca particular e sua seleção dos conteúdos literários de outros jornais de sua época.

Assim como Haroldo Maranhão teve várias faces (jornalista, advogado, escritor), também sua obra foi multifacetada, abrangendo diversos gêneros (dicionário, conto, novela, romance). Mesmo uma única obra como *O Tetranelo Del-Rei* (1982), partindo de várias outras obras, atingiu mais de um gênero (romance e carta) em uma paródia envolvente, que convida o leitor para um constante diálogo com a história da colonização do Brasil.

## 2 O TETRANETO DEL-REI: UMA PARÓDIA DA COLONIZAÇÃO

*Tudo que dizemos tem um “antes” e um “depois – uma “margem” na qual outras pessoas podem escrever.*

**Stuart Hall**

*O Tetraneto Del-Rei* (1982) nasce do passado, mas não no passado. O romance vale-se da moderna forma de fazer literatura, uma literatura alardeada por Mário de Andrade em seu vanguardista *Macunaíma* (1928). Foi escrito nos moldes da língua portuguesa do século XVI, reconstituindo o passado histórico brasileiro, crítica em ficção que alcançou um grande sucesso à época de seu aparecimento, tendo sido o vencedor do prêmio Guimarães Rosa, em 1980.

A obra é uma paródia da colonização do Brasil e tem como protagonista Dom Jerónimo d’Albuquerque, também conhecido como o Torto, que é tetraneto do rei de Portugal D. Dinis. O Torto se gloria de duas coisas: do sangue e do pênis. Sai de sua pátria para se livrar de dívidas que o poderiam levar à cadeia ou mesmo à morte. Acompanhado dos piores homens de Portugal, e tendo como capitão seu cunhado D. Duarte Coelho, Jerónimo chega ao litoral brasileiro.

O romance está dividido em duas partes: *O Litoral* e *Os Matos*. Na primeira parte é descrita a chegada dos portugueses a terras brasileiras, seguindo os passos de Vasco da Gama, mas não pisando nas mesmas pegadas, ao contrário, pisando onde ele não pisou, ou onde não se registrou a pegada do herói português. Se Vasco da Gama começou com o pé direito, no épico camoniano *Os Lusíadas*, Dom Jerónimo d’Albuquerque, protagonista de *O Tetraneto Del-Rei*, enfiou o esquerdo “pé na jaca”. Na segunda parte, é descrita a nova vida de Jerónimo, na qual o sobrenome português não serve para nada, e o título de ‘Dom’ lhe é tão útil quanto o olho vazado.

*O Tetraneto Del-Rei* retoma um contexto histórico e social de forma irônica e crítica, e, assim, paradoxalmente transcende-o por meio da releitura de textos recortados de diferentes contextos e épocas. O romance sugere um diálogo entre ficção e história, mas, ao reescrever um determinado momento histórico, desconstrói valores constituídos pela historiografia tradicional, como o atributo de verdade conferido às crônicas do “descobrimento do Brasil”, que, por sua vez, estabelecem o ano de 1500 como sendo “data de nascimento” de um país que já, há tempos, havia nascido.

Os portugueses, no primeiro contato com os nativos, sofrem uma derrota cuja perda maior é a honra ferida por terem fugido com medo dos nativos e terem sido flechados no ânus. Tudo, então, na narrativa, passa a ocorrer em função da revanche comandada por D.

Duarte Coelho, o comandante dos portugueses. O Torto, para “tirar o seu da reta”, tenta convencer o comandante e depois os portugueses a desistirem da guerra injusta, mas sem sucesso, o protagonista decide ir *a Os Matos* em missão, unicamente sua, de paz. Sem sucesso, Jerônimo torna-se cativo da nação tabajara, e, para não morrer, casa-se com Muira-Ubi, a filha do cacique Arco-Verde. De acordo com o próprio Haroldo Maranhão em documento<sup>18</sup> de 1984:

O *Tetraneto del-Rei*, que recompõe um episódio da colonização portuguesa do Brasil (a conquista de Pernambuco contra os índios que ocupavam a região), recriando a linguagem, o estilo, a maneira de escrever do século XVI, seguiria em mais dois ou três romances, o mesmo personagem, Jerônimo de Albuquerque, antes de sua chegada ao Brasil e depois de seus estabelecimento em Olinda — onde termina o *Tetraneto* — quando se tornou uma espécie de grande patriarca, com os muitos filhos que teve da índia Muira-Ubi. O conjunto constituirá uma trilogia ou tetralogia. (MARANHÃO, 1984, p. 5).

*O Tetraneto Del-Rei* fazia parte de um ousado projeto de Haroldo Maranhão que se estenderia em mais dois ou três romances como o próprio Haroldo Maranhão expõe nesse documento de 1984: “Sem ser propriamente crônica histórica, esse conjunto poderia ser considerado como o romance da formação da família brasileira no Norte e no Nordeste ou como uma saga da vida brasileira no século XVI e da língua portuguesa falada no Brasil. (MARANHÃO, 1984, p. 5). Haroldo Maranhão, contudo, parece não ter conseguido o recurso desejado, tendo que abandonar o projeto com um único romance, justo o que já havia escrito em 1982.

Tomando *O Tetraneto Del-Rei* como uma paródia da colonização do Brasil, parece óbvio utilizar uma abordagem metodológica histórica, mas não se pode abandonar a estética, posto que o *corpus* de análise é uma obra literária, uma obra de arte. Daí porque são imprescindíveis as orientações de Antonio Candido, em seu livro *Literatura e Sociedade* (2000)<sup>19</sup>, acerca da abordagem metodológica mais adequada: estética ou histórica? Para esclarecer, Candido expõe aquela que considera tanto a investigação do texto literário unicamente por seus fatores externos — históricos e sociais — quanto a que adota o percurso

<sup>18</sup> Haroldo Maranhão preencheu uma ficha da “John Simon Guggenheim Memorial Fundacion” datada de 7 de novembro de 1984. Nessa ficha, Maranhão parece pleitear uma espécie de bolsa de incentivo que teria início em junho de 1984 com fim em junho de 1985, doze meses de dedicação exclusiva a esse projeto. Este documento encontra-se no acervo da biblioteca particular de Haroldo Maranhão, disponível na seção de obras raras da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves. Uma cópia deste documento está nos anexos.

<sup>19</sup> Primeira edição publicada em 1965.

oposto, buscando investigar uma obra, exclusivamente, por seus fatores internos — formais. Sobre essa contradição, afirma Candido (2000, p. 4):

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos ainda que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.

Abraçando tal concepção, tenta-se compreender, na estrutura formal, os aspectos externos ao texto, isto é, uma estrutura social, nele representada. Por outro lado, apesar de as obras se articularem no tempo (Cf. CANDIDO, 2007), deve-se ter, como orienta Silviano Santiago (1989), o cuidado de não vacilar na armadilha do estudo realista do objeto artístico, condicionando nossa leitura em um determinado tempo e espaço.

Não se pode, também, deixar de fazer uma análise comparativa, posto que *O Tetranelo Del-Rei*, enquanto paródia, realiza um constante diálogo com outras obras e, na medida em que essas outras obras forem solicitadas pelo próprio texto – a essa relação entre textos, Genette (2006)<sup>20</sup> denomina de intertextos – serão retomadas, explicitando, assim, o processo de criação do autor, principalmente com o propósito de conduzir a leitura para o que Roland Barthes (2002) chama de prazer do texto. Por se tratar de análise comparativa, recorrer-se-á a conceitos definidos por estudiosos da Literatura Comparada, começando pelo próprio conceito de Literatura Comparada:

A literatura comparada é um ramo da história literária: ela é o estudo das relações espirituais internacionais, dos rapports de fait [relações de fato] entre Byron e Pushkin, Goethe e Carlyle, Walter Scott e Alfred de Vigny, e entre as obras, as inspirações e até entre as vidas de escritores pertencentes a literaturas diferentes. (GUYARD, 1951, p. 5 *apud* WEISSTEIN, 1994)

A literatura comparada é muito abrangente, não se restringe à comparação de uma obra à outra, ou de uma obra com a vida do escritor, vai e deve ir além disso, deve avançar às fronteiras do nacional e do social. Afinal, conforme Henry H. H. Remak:

---

<sup>20</sup>Vale ressaltar que nossa leitura se deu por meio dos extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho submetidos ao trabalho de tradução realizado no âmbito de um Estudo Especial, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – POSLIT – da FALE/UFMG, em 2003. Segunda edição monolíngue em 2006. Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/download/palimpsestosmono-site.pdf>> Acesso em 21/10/09.

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião, etc. (REMAK *apud* COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 175)

A literatura comparada é sim a comparação de uma literatura com outra, mas também pode ser a comparação de uma literatura com outras e com outras esferas da expressão humana, como bem explicou o conceito acima. Também é preciso lembrar que Literatura Comparada não existe sem uma prática comparativa que, é verdade, apresenta um âmbito e uma finalidade mais amplos e ambiciosos que os expostos neste trabalho, contudo a prática comparativa foi evidente no capítulo anterior, bem como continuará neste. Veja-se, por exemplo, como a linguagem do romance de Haroldo Maranhão se vale da história (período colonial brasileiro) para construção de uma nova história, uma ficção que convida o leitor a ressignificar seu próprio conhecimento da fundação do Brasil.

Em *O Tetraneto Del-Rei*, os portugueses, depois de aportarem na praia, “salteados da febre do ouro, da prata e do âmbar” (MARANHÃO, 1982, p. 14), caminharam por duas horas terra adentro, até verem-se cercados de índios. Esse primeiro encontro é narrado sob uma ótica divergente da dos cronistas do descobrimento. Ao contracanto, sempre se estende a voz, na mente do leitor, das muitas vozes, ecoando díspares ao fato, agora, narrado:

— Quem sois e o que desejais?, da parte de el-rei!

Esta ação meteu assombro nos acuados, **que acuados eram, não os índios, mas os portugueses**. Os quais atordoaram-se vivissimamente. Ao passo que o Torto como se o esperassem fomentos, nos rústicos se empregou os olhos em suma arrogância, tendo por pauta de seu procedimento o zelo pelo sangue preclaro do pentavô D. Diniz. (MARANHÃO, 1982, p.14 – grifo meu)

Esse é o primeiro momento em que o fidalgo Jerónimo d’Albuquerque começa a perceber (sem, contudo, convencer-se) que o que ele “trazia na bagagem”, ou, neste caso, o que trazia nas veias, “sangue preclaro do pentavô D. Diniz”, poderia não ser útil no Novo Mundo. Pelo trecho em destaque, já se pode ter uma clara impressão do tom que o texto assume ao longo do romance, e como a linguagem se vale da história para construção de uma nova história, protagonizada por Jerónimo d’Albuquerque: “que acuados eram, não os índios, mas os portugueses”.

O termo “acuado”, conforme o Dicionário Houaiss da língua portuguesa (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.73), significa, “cercado ou entocado por cães”. Ora, se “acuados eram os portugueses”, então, estes é que estavam no papel de caça, afugentados, não como pintam os cronistas do descobrimento, apresentando os europeus como conquistadores. Restringindo um pouco mais o conceito para a etimologia do termo “acuar (a-+cu+-ar), há quem postule um latim vulgar *acculāre*, de *cullus*, i ‘cu’, ânus, traseiro”. Logo, pode-se dizer “acuado” ao animal que protege o ânus, afinal, conforme o dito popular, aproveitado por Maranhão, “quem tem cu, tem medo”. Neste caso, quem tinha medo eram “não os índios, mas os portugueses”.

Quando o narrador insere entre vírgulas a expressão “não os índios”, ele dialoga com a história da colonização do Brasil, que o leitor pode conhecer, e tenta estabelecer um diálogo com o leitor, com o conhecimento que o leitor pode ter adquirido em leituras anteriores. Ao deparar-se com essa passagem, o leitor pode interrogar a sua própria leitura, e assim tecer seu próprio texto, “simplesmente um texto, esse texto que escrevemos em nossa cabeça quando a levantamos”, como diz, em *Rumor da Língua*, Roland Barthes (2004, p.27). Esse texto do leitor, contudo, é suscitado pela leitura da palavra, que, por sua vez, carrega ecos de outras, como ensina Stuart Hall (2006, p.41):

As palavras são “multimoduladas”. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado. Nossas afirmações são baseadas em proposições e premissas das quais nós não temos consciência, mas que são, por assim dizer, conduzidas na corrente sanguínea de nossa língua. Tudo que dizemos tem um “antes” e um “depois” – uma “margem” na qual outras pessoas podem escrever.

É nessa margem mencionada por Stuart Hall que *O Tetranelo Del-Rei* é construído. É com o pé nessa margem que se nega o que ainda não foi mencionado, na narrativa, como se já houvesse sido – e, na verdade, já o fora por outro, em outro tempo. É nessa margem que Haroldo Maranhão destaca sua visão da colonização do Brasil, por meio de uma linguagem cheia de artifícios – como, por exemplo, a paródia – conforme menciona Thaís Pompeu, em sua dissertação:

A visão de 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 sátira, que são artifícios do trabalho de sua escritura, que visa demonstrar pela linguagem a inversão dos sentidos de nossa colonização. (POMPEU, 2011, p.11)



O conceito de paródia adotado neste trabalho tem como base dois autores: Gerard Genette (2006) e Linda Hutcheon (1989). Os dois, tratando do mesmo assunto, ora divergem, ora se aproximam. Para Gerard Genette (2006), em *Palimpsesto*, há paródias que consistem na alteração de uma letra em uma palavra; outras trocam uma palavra de um verso, por exemplo: “Minha terra tem palmares” de Oswald de Andrade; outras ainda, sem qualquer alteração textual, suprimem o sentido de uma citação, ao dar-lhes um novo contexto. O seguinte trecho da sexta carta de Jerónimo d’Albuquerque, seguido do poema *Aqui, neste misérrimo desterro*, de Ricardo Reis (heterônimo de Fernando Pessoa), ilustra muito bem essa categoria de paródia:

Senhora, estou cansado, é claro, porque, a certa altura, a gente tem que estar cansado. Um supremíssimo cansaço, íssimo, íssimo, íssimo, cansaço... Não. Cansaço por quê? Começo a conhecer-me. Não existo. Meu Deus, que fiz eu da vida? Tenho vontade de chorar, tenho vontade de chorar muito de repente, de dentro. Onde estais vós, que eu quero chorar de qualquer maneira? Aquele peso em mim – meu coração. A espantosa realidade das coisas é a minha descoberta de todos os dias. **Aqui, neste misérrimo desterro onde nem desterrado estou, habito, fiel, sem que queira, aquele antigo erro pelo qual sou proscrito.** (MARANHÃO, 1982, p. 46 – grifo meu)

**Aqui, neste misérrimo desterro**

**Aqui, neste misérrimo desterro  
Onde nem desterrado estou, habito,  
Fiel, sem que queira, àquele antigo erro  
Pelo qual sou proscrito.**

O erro de querer ser igual a alguém  
Feliz, em suma — quanto a sorte deu  
A cada coração o único bem  
De ele poder ser seu.  
(PESSOA, 2003, p. 290 – grifo meu)

Nota-se que os quatro primeiros versos do poema de Ricardo Reis foram “recortados e colados” na carta de Jerónimo d’Albuquerque, com alteração apenas no contexto. O termo “aqui”, no poema, é um indicativo de estado da alma, o interior do eu-lírico. Já na carta, o advérbio toma mais um sentido, que é o local onde o Torto se encontra, ou seja, o Brasil. Quando se comparam os sentidos dos termos “desterro”, “proscrito” e “erro” também se percebe que os sentidos são outros. No poema, por exemplo, observa-se que o erro ao qual o eu-lírico refere-se é “O erro de querer ser igual a alguém”, que tem como consequência a ausência do ser amado, que é o seu “desterro”, ou seja, aquilo que deixa o eu-lírico “proscrito”. Contudo, na carta de Jerónimo d’Albuquerque, esse “erro” é uma referência à razão do seu “desterro” – que aqui tem outra acepção: ser banido de seu país. Essa razão é descrita logo nas primeiras linhas do romance: “Matérias galantes tê-lo-ão metido em estreito aperto por senhores grandes do reino, vítima de línguas malélicas e ameaçado de gravames.” (MARANHÃO, 1982, p.9).

Esse caminho que estabelece comparações entre o texto escrito e os “pedaços” que o compõem já foi explorado por Silvio Holanda (2002) em *O sertão é dentro da gente: algumas anotações de torno da carta 8 de O Tetranelo Del-Rei*, publicado na Revista *Asas da Palavra*. Trata-se da comparação entre a oitava carta de Jerónimo d’Albuquerque e *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa. Ainda sobre este mesmo viés, Aline Muniz em *A recriação histórico-literária em O Tetranelo Del-Rei*, artigo publicado em anais do I Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, faz a comparação da carta 6 com poemas de Fernando Pessoa.

Esse processo de recorte é “O que singulariza essa narrativa de Haroldo Maranhão é a extrema agudeza com que o autor recorta textos literários e históricos, que vão desde a carta inaugural de Caminha a Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto” (HOLANDA, 2002, p.75). Esse processo está em toda a obra, logo nas primeiras linhas do romance, por exemplo, o narrador deixa claro que a razão da grande viagem não se faz pela bravata de querer navegar por “mares nunca dantes navegados”. Não é por “glória de mandar, ó vã cobiça / desta vaidade a quem chamamos Fama!”, mas sim para ter a salvo a pele, como deixa claro o trecho à esquerda, inevitável é a comparação com a fala do Velho do Restelo, estrofe 95 de *Os Lusíadas*, trecho à direita:

— I-vos muito embora. E fazei por vos salvar! Se este voto vos descontenta, embora de mim hajais fiado, eu vo-lo digo, D. Jerónimo, que melhor será tanger a vós para além mares do que vos tangerem para além, que desta última distância não teríeis regresso (MARANHÃO, 1982, p.9).

Ó glória de mandar, ó vã cobiça  
 Desta vaidade, a quem chamamos Fama!  
 Ó fraudulento gosto, que se atiça  
 Cua aura popular, que honra se chama!  
 Que castigo tamanho e que justiça  
 Fazes no peito vão que muito te ama!  
 Que mortes, que perigos, que tormentas,  
 Que crueldades neles experimentas!  
 (CAMÕES, 2008, p.142)

Enquanto o Velho do Restelo adverte para os males que os portugueses haveriam de encontrar além-mar, “Que mortes, que perigos, que tormentas, / que crueldades ...”, Jerónimo d’Albuquerque é advertido de que os males que poderia encontrar, além mar, são infinitamente menores que os que já sobre si assoberbavam: “melhor será tanger a vós para além mares do que vos tangerem para além, que desta última distância não teríeis regresso”.

Na estrofe 91 do épico português, tem vez a voz de uma esposa, reclamando a presença do esposo e reprovando sua partida (excerto abaixo à esquerda). Se, n’*Os Lusíadas*, a esposa

indaga: “Por que is aventurar ao mar iroso / Essa vida que é minha, e não é vossa?”, n’*O Tetranelo Del-Rei*, o “esposo” responde (excerto à direita):

Qual em cabelo: “Ó doce e amado esposo,  
Sem quem não quis Amor que viver possa,  
Por que is aventurar ao mar iroso  
Essa vida que é minha e não é vossa?  
Como, por um caminho duvidoso,  
Vos esquece a afeição tão doce nossa?  
Nosso amor, nosso vão contentamento,  
Quereis que com as velas leve o vento?  
(CAMÕES, 2008, p. 141)

Pois Marco Aurélio lastimava-se do oneroso em que se constitui o matrimônio. Que maior carga não há para ombros de homem casado. Ele assinalava e assinalava com grã sabedoria que trinta anos ou mais fora solteiro: e os anos, dias pareceram-lhe. E dos cinco anos que fora casado a si pareceram quinhentos (MARANHÃO, 1982, p.77).

Essa comparação, entre a advertência dada a Jerónimo d’Albuquerque e a do Velho do Restelo, ilustra bem o que Linda Hutcheon (1989), em *Uma teoria da paródia*, ao tratar do conceito de paródia, chama de “inversão irônica”. Ela salienta que a paródia é uma forma de imitação, mas é “caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado.[...] A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p.17).

O termo *paródia* já foi empregado sem se distinguir seu verdadeiro foco. Não basta, portanto, utilizar dois textos numa relação de comparação com efeito cômico para ser denominado de paródia. Sobre essa questão, Gerard Genette (2006, p.19-20) esclarece:

A palavra paródia é correntemente um lugar de uma grande confusão, porque a usamos para designar ora a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de um texto, ora a imitação satírica de um estilo. A principal razão desta confusão está evidentemente na convergência funcional dessas três fórmulas, que produzem em todos os casos um efeito cômico, geralmente às custas do texto ou do estilo “parodiado” [...]. Mas essa convergência funcional mascara uma diferença estrutural muito mais importante entre os estatutos transtextuais: a paródia estrita e o travestimento procedem por transformação de texto, o pastiche satírico (como todo pastiche), por imitação de estilo.

Aliás, é na etimologia do termo *paródia* que Hutcheon (1989) entra em acordo com Gerard Genette. O crítico sugere, em *Palimpsestos*, uma nova nomenclatura para paródia, como vemos na citação abaixo:

Proponho, portanto, (re)batizar de *paródia* o desvio de texto pela transformação mínima [...]; *travestimento*, a transformação estilística com função degradante [...]; *charge* (e não mais, como já referido, paródia), o pastiche satírico, do qual *À lamanière de...* são exemplos canônicos, e do qual o pastiche cômico-heróico é só uma variedade; e simplesmente

*pastiche*, a imitação de um estilo desprovida de função satírica (GENETTE, 2006, p. 20)

Linda Hutcheon (1989) compreende, como Genette (2006), a paródia como uma relação formal ou estrutural entre dois textos, mas salienta que “mesmo que uma definição de paródia moderna comece por uma análise formal, não deve ficar por aí” (HUTCHEON, 1989, p.34). Então prossegue:

Quando falamos de paródia não nos referimos a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia (HUTCHEON, 1989, p.34).

Desse modo, Hutcheon (1989) vai deslizando para a semiótica pragmática de Umberto Eco por apresentar, conforme a autora, as ferramentas que permitem ultrapassar o formalismo de Genette, uma vez que

a paródia seria um dos “passos inferenciais”, nos termos de Eco, têm de ser dados pelo receptor: “não são meras iniciativas caprichosas da parte do leitor, mas são antes suscitadas pelas estruturas discursivas e previstas por toda a estratégia textual como componentes indispensáveis da construção” da obra. (HUTCHEON, 1989, p.34)

A paródia não envolve só um enunciado, mas todo o processo da enunciação, todo um contexto. Na leitura, só podemos inferir as intenções do escritor, partindo do texto, por exemplo, na expressão já mencionada “que acuados eram, não os índios, mas os portugueses”, o leitor pode inferir que, ao se inserir a expressão “não os índios, mas” no interior da frase “que acuados eram os portugueses”, há uma referência indireta à história da colonização do Brasil. Apesar de serem só inferências, não podem ser descartadas, pois delas dependem o prazer da ironia da paródia, pois, quanto mais empenhado for o leitor nesta ida-e-vinda de uma obra a outra(s), maior será o seu prazer. Afinal, conforme Roland Barthes (2004, p.29):

Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas há apenas verdade lúdica.

Isso não quer dizer que leitura seja distração, ao contrário, alerta Barthes (2004, p. 29), “ler é fazer nosso corpo trabalhar [...] ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundeza achamlotada da frase”. Aliás, esse momento em que o corpo segue suas próprias ideias é que constitui, conforme Roland Barthes (2002), “o prazer do texto”, a “verdade lúdica”.

Sobre essa mesma verdade da leitura, Antoine Compagnon (1996, p. 33) assegura: “O essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito; sua verdade é o que me compraz, o que me solicita”. Ele faz menção às palavras do guarda florestal de *O trabalho da citação*, especificamente no capítulo *O homem da tesoura*: “Eu leio com a tesoura nas mãos, desculpem-me, e eu corto tudo o que me desagrada” (COMPAGNON, 1996, p.32). Ora, se o leitor corta tudo o que lhe desagrada, só resta o que lhe dá prazer, e isso que lhe resta já não é mais o que leu, mas o que recortou e colou na parede da memória, é o seu próprio texto. Isso não tornaria o leitor em criador do texto que lê? Para resposta da última indagação, Silviano Santiago, em *Uma literatura nos trópicos*, especificamente no ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, afirma:

O texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula, de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original (SANTIAGO, 1978, p. 22).

*O Tetranelo Del-Rei* é um exemplo do que menciona Santiago acima, basta lembrar o episódio do encontro entre ameríndios e europeus, do qual destaco o trecho abaixo (à direita) tendo, a título de comparação, o que Santiago chama de “texto primeiro”, que, neste caso, é um trecho da carta de Caminha (à esquerda):

e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os pousaram. Ali não pôde deles haver fala, nem entendimento de proveito, por o mar quebrar na costa. **Deu-lhes somente um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça e um sombreiro preto. E um deles deu-lhe um sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas, como de papagaio.** (CAMINHA, 2002, p.93 — grifo meu).

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. Jerónimo entendeu por mau anúncio. **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 (MARANHÃO, 1982, p.15 — grifo meu).

Merecem destaque, neste episódio, os gestos com os quais os personagens Nicolau Coelho e Jerónimo d’Albuquerque entram em comunicação com os ameríndios. Na carta de Caminha, descreve-se a ação seguida de sucesso, uma resposta positiva, já em *O Tetranelo Del-Rei* a ação do Torto leva a resultado nenhum, o que força ao protagonista a “retomar a desfeiteada prenda”.

Destaca-se ainda, desse mesmo trecho, a seguinte passagem: “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”. De que naturalidade menciona o narrador referindo-se à reação do “supremo senhor”? A ironia é a chave dessa naturalidade, ironia que se acentua e se explicita quando se põe lado a lado “texto original” e “texto segundo”. Para prosseguir faz-se necessário ir a uma dupla classificação de texto literário dada por Roland Barthes (textos legíveis e textos escrevíveis), em *S/Z*, e mencionada por Santiago (1978, p.21):

O texto legível é o que pode ser lido, mas não escrito, não reescrito, é o texto clássico por excelência, o que convida o leitor a permanecer no interior de seu fechamento. Os outros textos, os escrevíveis, apresentam, ao contrário, um modelo produtor (e não representacional) que excita o leitor a abandonar sua posição tranquila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos.

Esse texto que excita o leitor convida-o para a práxis, despertando-o, radicalizando-o, transformando-o em criador. Esse texto “escrevível” é dependente do leitor, é composto de lacunas, por outro lado, essa dependência do texto, em função do leitor, não ocorre de modo desorganizado, aleatório, pois a leitura, por

mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas regras. De onde vêm essas regras? Não do autor, por certo, que não faz mais do que aplicá-la à sua moda [...]; visíveis muito aquém dele, essas regras vêm de uma lógica milenar da narrativa (BARTHES, 2004, p.28-29)

O que faz então o escritor? Se o escritor for latino-americano, Santiago (1978, p. 23) afirma:

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras de outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do texto segundo é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro.

Roland Barthes (2004) trata de uma “verdade lúdica” que não é do escritor, mas do leitor, enquanto Santiago retoma o lúdico, porém do lado do escritor que brinca, que monta seu brinquedo a partir de peças já existentes (o já escrito), desse modo, cria-se um novo brinquedo, como uma criança com um lego. Aliás, terminado o brinquedo (lego-livro), faz-se um convite ao leitor-criador: desmonte e crie seu próprio brinquedo, sua própria obra. Ficar parado contemplando o já-feito não tem o mesmo prazer que desmontar e começar a

brincadeira. *O Tetranelo Del-Rei*, que é um texto de jogar, de brincar, levou a Comissão Julgadora do VI Prêmio Guimarães Rosa/1980 a dar o seguinte parecer<sup>21</sup> ao romance de Haroldo Maranhão:

*O Tetranelo Del-Rei* preenche coerentemente as exigências do indispensável diálogo entre autor e leitor. Nesse texto, o tributo devido à expressão e à comunicação se faz conscientemente realizado (...). Há, pois, uma exata correspondência entre linguagem e fabulação, que responde às necessidades de fundação de uma realidade nova – o romance/paródia/picaresco – que aparece então como um universo próprio a envolver capciosamente e inteligentemente o leitor.

O prazer do texto, nesse romance, é dispensado ao leitor, por múltiplas possibilidades: de (des)construir a história da colonização do Brasil; de (des)dobrar a língua pela viagem à linguagem do século XVI; e de precisar (inter)romper a leitura para gargalhar sob o efeito da estúpida passagem do tom sério ao jocoso. O leitor pode brincar, rir e se divertir, além da possibilidade de vivenciar uma experiência dos descobridores distinta da que está posta na história oficial.

O romance foi construído como se constrói um mosaico, com partes de outros textos, mas com uma forma própria, tal como um artista plástico que, dos pedaços de outras obras, faz a sua própria e, assim, Haroldo Maranhão encontrou, nos pedaços de outras, uma de suas maiores obras. A leitura do recorte, mencionada por Antoine Compagnon (1996), em *O trabalho da citação*, ilustra bem o processo de criação do romancista paraense que, tendo consciência de que “O essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito...”, faz questão de dizer em nota, no seu livro, de quais autores se valeu para tecer seu texto:

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

Claro que não se deve confiar em tudo que um autor diz a respeito de sua própria obra, mas neste trabalho (página 31) já foi mostrado um exemplo, com excertos de Fernando Pessoa, desse processo de criação que passa por “recortar e colar”, bem como foi feita menção a dois outros autores que também se debruçaram nessa forma de criação: Silvio

<sup>21</sup>Este parecer foi publicado na orelha de *O Tetranelo Del-Rei*. Não se espante o leitor se, acaso, não encontrar essa orelha no exemplar que tenha adquirido, pois, alguns exemplares, por erro de corte, por certo, ficaram sem as preciosas orelhas tais quais as vítimas do bibliófilo – personagem da terceira narrativa de *Senhoras & Senhores*, obra de Haroldo Maranhão – que cortava e salgava orelhas de livreiros.

Holanda e Aline Muniz. Silvio Holanda (2002, p.75-76), em seu artigo *O sertão é dentro da gente: algumas anotações em torno da carta 8 de O Tetranelo Del-Rei*, mostra um quadro comparativo entre a carta 8 de *O Tetranelo Del-Rei* e o texto de Guimarães Rosa *Grande Sertão: Veredas*. A título de exemplo, destacou-se um trecho desse quadro que ilustra muito bem como se realiza o processo de recorte na escrita de Maranhão:

#### O TETRANETO DEL-REI

[100] Senhora, o diabo não há. Ou o diabo há? O diabo é sem parar. Ah, para não se ter medo é que se vai à raiva. A gente esperava o que acontecesse. Falo-vos do que nos houve e de onde estou a chegar. A guerra é fraticida sempre, que eram irmãos abatendo irmãos. Dos nossos, atira-ram um horror, duma vez, tiros e tiros. O capitão e cunhado de rodo endoudeceu e a gritas comandava a tropa, teimando que esta se abrisse em círculo vasto que por inteiro abarcasse o inimigo. Deliriosa idéia: uma cerca de fogo a cativar os contrários, de onde vivos jamais saíssem! Prosperou a insância em meio à tropa asnal, que assi melhor se dirá dos arcabu-zeiros que lhe prestam ou prestavam mercês. Porque, então, eu sobrava fora da roda. Sosseguei. Aí eu não devia pensar tantas idéias. A guerra tem destas coisas, contar e que não é plausível. Mas, mente pouco, quem a verdade toda diz. Nós estávamos em fundos fundos. Os quantos ho-mens, de estranhoso aspecto. Mas muita era minha decisão. Para ódio e amor que dói, amanhã não é consolo. Aquilo não era só mata, era até flo-restas. Sertão: é dentro da gente.

#### GRANDE SERTÃO: VEREDAS

[460] o diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. [235] Deus nunca desmente. O diabo é sem parar. [261] Para não se ter medo? Ah, para não se ter medo é que se vai à raiva. [232] andamos beira-rio, no vagarosamente. A gente esperava o que acontecesse. [262] Surdo pensei: aqueles Hermógenes eram gente em tal como nós, até pouquinho tempo reunidos companheiros, se diz — irmãos; e agora se atravavam, naquela vontade de desigualar. Mas, por que? Então o mundo era muita doidei-ra e pouca razão. De perto, a doideira não se figurava transcrita. Pois o urucuiano Salústio João mais olhei. [262] Sosseguei. Aí eu devia de pensar tantas idéias. O pensar assim produzia mal já era invocar o receio. Por-que, então, eu sobrava fora da roda, havia de ir esfriar sozinho. [276] A guerra tem destas coisas, contar é que não é plausí-vel. Mas mente pouco quem a verdade toda diz. [289] Isso foi até onde o morro quebrou. Nós estávamos em fundos fundos. [290] Os quantos homens, de estanhoso aspecto, que agita-vam manejos para voltarmos de onde estávamos. [283] Tomei sem ofensa. Mas muita era minha decisão, que eu já tinha aperfeiçoado lá na Fazenda dos Tucanos [...] [231] Ah, Diadorim mascava, para ódio e amor que dói, amanhã não é consolo. Eu mesmeava. [233] Aquilo nem era só mata, era até florestas! Montamos direito [...] [235] Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão é dentro da gente.

Trata-se de cópia? Maranhão apenas copiou Guimarães Rosa? Ao contrário, “O que singulariza essa narrativa de Haroldo Maranhão é a extrema agudeza com que o autor recorta textos literários e históricos, que vão desde a carta inaugural de Caminha a Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto” (HOLANDA, 2002, p.75).



Voltando à nota do autor de *O Tetranelo Del-Rei*, vem à lembrança a resposta de Mário de Andrade para Raimundo Moraes, por esse último ter indiretamente afirmado ser *Macunaíma* cópia de lendas já registradas:

Copiei sim, meu querido defensor. O que me espanta, e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o Sr. na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da *Revista de Língua Portuguesa* (ANDRADE, 1931 *apud* SOUZA, 1999, p.38).

Entram em questão os limites da propriedade, quando Mário de Andrade afirmou que copiou, colocou em xeque a figura do autor, mas salientando também que “toda tradição literária brasileira consistia na repetição do já-dito nas metrópoles e cuja saída, aberta pelo romantismo, estava sendo buscada pelo repúdio às leis impostas pelo conhecimento pelo colonizador” (SOUZA, 1999, p.38).

Os limites de propriedade são rompidos pelo caráter arbitrário do termo “propriedade”. Isso é o que leva Compagnon a afirmar: “é impossível estender à escrita a noção de propriedade, como se pudesse haver outra evocação que não fosse metafórica em matéria de propriedade” (1996, p.146). Ainda sobre a noção de propriedade, Eneida Maria de Souza (1999), em *A pedra mágica do discurso*, discorre:

Os limites de propriedade são rompidos, finalmente, pelo caráter arbitrário do termo “propriedade”. Ao utilizar-se do fato histórico, o descobrimento do Brasil, o escritor situa o texto como despido de valor autoral, referindo-se ironicamente ao provável acaso dessa descoberta e colocando em causa a noção de propriedade nos sentidos literário, social e econômico. A questão da posse da terra circunscreve-se à descoberta ocasional e provável dos portugueses que, em “provável primeiro lugar”, fixaram no território brasileiro a marca e a cruz da conquista (1999, p.38).

O escritor ao qual Souza (1999) está se referindo é Mario de Andrade e a obra é *Macunaíma*. Para ratificar sua afirmação, Souza (1999) cita as palavras do próprio Mário de Andrade:

Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! Só me resta pois o acaso dos Cabrais, que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertence a Portugal. Meu nome está na capa de *Macunaíma* e ninguém o poderá tirar. (ANDRADE, 1931 *apud* SOUZA, 1999, p. 39)

Depois da menção ao fato histórico, Mário de Andrade arremata assegurando sua assinatura na capa de Macunaíma, como quem acabara de conquistar. Essa assinatura não representa a marca de um sujeito, mas de um domínio. Essa é a assinatura de um autor, mas “de papel”, para usar um termo de Roland Barthes:

O que eu recuso no autor é o lugar de uma propriedade, a herança, a filiação, a Lei. Mas se se conseguir um dia distanciar-se a determinação em proveito de um multitema, de um tecido de conexões, então poder-se-ia repensar o autor, como ser de papel, presente no seu texto enquanto inscrição (BARTHES, 1981 *apud* SOUZA, 1999, p.40).

Ora, se o autor está “presente (...) enquanto inscrição”, portanto destituído do lugar de uma propriedade, poder-se-ia deixar de lado o conceito de propriedade e seguir para o conceito de apropriação, conforme Compagnon (1996, p.142): “Apropriar-se seria menos tomar que se retomar, menos tomar posse de outrem que de si”. Sobre a apropriação, Mário de Andrade ainda menciona os cantadores nordestinos comparando-os a rapsodos:

Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos rapsodos atuais, se servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antiguidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia, transportam integral e primariamente tudo o que escutam e leem pros seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e escutado e a dar ritmo ao que escolhem pra que caiba nas cantorias (ANDRADE, 1931 *apud* SOUZA, 1999, p.164).

Mais do que copiar é apropriar-se do que já foi dito, uma história que se ouviu e se reconta já não é a mesma história, quer por conta de um novo narrador, quer pela própria influência do público no momento da narração, ou mesmo por conta do ambiente, o local (uma praça, um quarto, um auditório, etc.) e o momento da narração (à noite, num fim de tarde, com chuvas e trovoadas, etc.). Semelhantemente na narrativa escrita, o só ato de transpor um texto oral para o escrito é já parte da criação. Compagnon (1996) destaca que:

Permanece, pois, mais perto da verdade da escrita, apropriação (...): o que copia uma frase, o que desmascara um sujeito, o que zomba tanto do sujeito quanto do objeto. Isso não é meu, isso não sou eu, falo em nome de alguém; isso é meu sintoma, e o sintoma é sempre o discurso do outro, o real. Não há nada mais real que o roubo – ausentes das considerações hegelianas sobre propriedade, a não ser na forma do plágio –, o roubo da escrita que abala toda propriedade no seu fundamento” (COMPAGNON, 1996, p.148).

Mas afinal, “se se retira do livro as alegações, os empréstimos, as citações, as paráfrases as alusões, o que resta de propriamente seu?” (COMPAGNON, 1996, p. 140). Volta-se ao que já foi mencionado por Barthes, resta: o autor de papel, “presente (...) enquanto inscrição”. Os conceitos de “pureza” ou “unidade” na cultura ocidental parece dissolverem-se, especialmente na América Latina. Sobre isso, orienta Silviano Santiago:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (SANTIAGO, 1978, p.18).

Para Santiago o valor de um texto literário não se dá pela isenção de referências a outros textos, mas justo o contrário, quanto mais “contaminado” mais rico, mais eficaz. Afinal, “Não existe nada como ‘originalidade’ literária, nada como a ‘primeira’ obra literária: toda literatura é ‘intertextual’”, pois “Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários” (EAGLETON, 1983, p.148). *O Tetraneto Del-Rei* é tecido com fios de outro tempo, “fios da memória”, como o título do trabalho de Sérgio Alves (2006), fios do tear entre autor e leitor, entre narradores e narratário, fios de outros textos, fios que apontam para inexistência de “pureza” ou “unidade” na literatura.

O romance haroldiano, sendo também, e não apenas, uma paródia da colonização do Brasil, põe em xeque o atributo de verdade com o qual se tomou as crônicas de viagens. Isso conduz à indagação de Wolfgang Iser (1983, p.957): “Os textos ficcionalizados serão de fato ficcionais e os que não se dizem serão de fato isentos de ficção?”. Haroldo Maranhão inicia sua obra com uma epígrafe irônica que já denuncia isso: “A verdade passa como tenho contado”, de André Resende — *História da Antiguidade da cidade de Évora*.

Essa epígrafe, já no início da obra, chama a atenção para o conceito de verdade, porém atrelado a um narrador. Ao mesmo tempo em que tenta convidar o leitor para confiar naquilo que será contado, também deixa margem para inferir que a verdade só existe porque foi contada por alguém, como se dependesse da narração para tornar-se verdade. Anatol Rosenfeld, em sua obra *Texto/Contexto*, assegura que “As verdades são ficções de que se esquece que o são, metáforas gastas, moedas que perderam a sua imagem. Falar a verdade significa usar as metáforas usuais, isto é, diz a verdade de quem mente conforme convenções firmemente estabelecidas” (ROSENFELD, 1976, p.16). Desse modo, aceitar o convite de Maranhão pode ser “mergulhar” numa narrativa que, quer com mentiras, quer com verdade, que pode conduzir o leitor para outra visão de um período muito importante para a formação do Brasil: o período colonial.

No romance em análise, o protagonista envia várias cartas a sua amada, em Portugal. Essa inserção de um gênero (carta) em outro gênero (romance) não é por acaso, é um modo de questionar a história da colonização do Brasil. A maioria das cartas do romance conduz sempre para esta reflexão: onde está a verdade? Será que posso confiar na verdade da

História, ou a História é, na verdade, uma versão, quase sempre, dos opressores? Mas, afinal, conforme Karlherinz Stierle (2006, p. 89): “A escrita da história é ficção, não no sentido de informação enganosa, acriticamente modelada, mas sim no outro sentido do  *fingere*  como configuração necessária, mais ou menos feliz e objetiva, porém nunca inerente ao próprio objeto”. Desse modo, a história não seria a história dos fatos, mas a narrativa dos fatos, uma ficção.

*O Tetranelo Del-Rei*, como paródia da colonização do Brasil, vai desconstruindo a história da colonização que por muito tempo foi ensinada. Afinal, o que foi ensinado sobre esse período da história brasileira? Na escola, ensinaram que o Brasil foi descoberto, em 1500, pelo navegador português Pedro Álvares Cabral. O fato é tão marcante para a história do Brasil que a crônica de Pero Vaz de Caminha passou a ter *status* de obra literária e ao mesmo tempo documento histórico, é ainda considerada uma espécie de certidão de nascimento do Brasil. A data é tão relevante que, no ano 2000, o governo brasileiro fez campanha publicitária para comemorar os 500 anos do Brasil, com direito a cédula comemorativa de dez reais, com o texto: “Brasil: 1500 – 2000”, conforme se constata na imagem abaixo:



Figura 8 Reverso da cédula comemorativa dos 500 anos do "Descobrimento" do Brasil<sup>22</sup>

Para completar, no site do Banco Central do Brasil, está escrito, ao lado da imagem do anverso da cédula: “Contém a efígie de Pedro Álvares Cabral, navegador português que descobriu o Brasil em 22 de abril de 1500”. A mensagem vai sendo inculcada, sem deixar margem para outra possibilidade, para outra versão da história do Brasil. A obra de Haroldo Maranhão, ao se contrapor a essa visão, traz, no mínimo, traz o questionamento: será verdade a história oficial? Será que existe apenas uma verdade?

<sup>22</sup>Disponível no site do Banco Central do Brasil: <http://www.bcb.gov.br/htms/mecir/cedulas/500anos.asp>. Acesso em 25/11/2015.



Figura 9 Anverso da cédula comemorativa dos 500 anos do "Descobrimento" do Brasil<sup>23</sup>

O brasileiro conta (no duplo sentido da palavra) sua história a partir de uma ótica do dominador, mesmo com evidência, na carta de Caminha, de que já havia um povo habitando essas terras. *O Tetranelo Del-Rei*, por outro lado, questiona tudo isso, desconstrói essa visão, pois coloca os habitantes daqui em pé de igualdade, ou até de superioridade, com os portugueses. Sobre essa desconstrução Sérgio Alves (2006, p.178) comenta:

o romance se reporta à descoberta do Brasil, podendo-se dizer que, ao espelhar o baixo das atitudes e feitos de um anti-herói, cujo traço está bem próximo do pícaro, constitui uma desconstrução da história criada pelos textos que assinalam as grandes aventuras.

*O Tetranelo Del-Rei* é uma forma de crítica que bem se adequa ao comentário de Hutcheon sobre paródia, pois tem a “vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação” (1989, p.70), faz da crítica uma exploração ativa da forma: a paródia. Em seu artigo *Apesar de dependente, universal*, Silviano Santiago (1982, p. 24) argumenta que “nas culturas periféricas, os textos descolonizados questionam, na própria fatura do produto, o seu estatuto e o estatuto do avanço cultural do colonizador”. É justamente por essa “resposta a essa representação no próprio nível da fabulação” que o texto da cultura dominada é mais rico que o da cultura dominante, como frisa Santiago (1982, p. 23):

Paradoxalmente, o texto descolonizado (frisemos) da cultura dominada acaba por ser o mais rico (não do ponto de vista de uma estreita economia interna da obra) *por conter em si uma representação do texto dominante e uma resposta a essa representação no próprio nível da fabulação*, resposta esta que passa a ser um padrão de aferição cultural da universalidade tão eficaz quanto os já conhecidos e catalogados.

Aliás, o romance se vale de dois dos três “antídotos” contra o enciclopedismo europeocêntrico mencionados por Santiago (1982). O primeiro é a “noção mal-intencionada

<sup>23</sup> Idem

de antropofagia cultural brilhantemente inventada por Oswald de Andrade, num desejo de incorporar, criativamente, a sua produção dentro de um movimento universal” (SANTIAGO, 1982, p.21). O segundo antídoto é a “noção de ‘traição da memória’, eruditamente formulada por Mário de Andrade através das suas pesquisas em músicas com vistas a uma produção nacional popular.” (SANTIAGO, 1982, p.21). Esse “antídoto” é apresentado por Mário de Andrade quando, ironicamente, responde à acusação (velada) de plágio que Raimundo Morais fizera em seu *Dicionário de Cousas da Amazônia*<sup>24</sup>. A seguir a resposta:

O meu principal defeito intelectual, falha espantosa pela sua enormidade, é a falta de memória. Não tenho absolutamente memória nenhuma, mas absolutamente nenhuma [...]. Mas toda a minha erudição está nas fichas ou dorme nos volumes. Em mim só conservo melancolicamente como que um salão depois do baile. Pelos riscos no chão, pelas migalhas, pela desordem das cadeiras, a gente percebe que muita coisa se passou ali. (ANDRADE, 1931 *apud* SOUZA, 1999, p.36)

*O Tetraneto Del-Rei* é tecido com fios de outro tempo, “fios da memória”, como o título do trabalho de Alves (2006), fios do tear do leitor-criador, fios de outros textos, fios que provam que “pureza” ou “unidade” na literatura nunca existiu. Das primeiras grandes obras da literatura ocidental, *Ilíada* e *Odisseia*, nunca se provou autoria, de fato, de Homero, e outros especulam que Homero foi apenas um compilador de narrativas orais, mas dizer “apenas” é desconhecer o árduo trabalho de construir um texto sobre (por cima do) outro. Dizer que Homero foi um grande compilador não o desmerece, de modo algum, ao contrário, faz dele um grande escritor, com todas as letras, pontos e vírgulas.

A obra de Haroldo Maranhão estudada aqui instiga o leitor às reflexões sobre os limites da propriedade literária, sobre o que pode ser considerado história, verdade, ou ficção. A obra expõe a riqueza de um texto da cultura dominada, um texto que é rico por ser feitos de partes, do já feito, por ser uma recriação, por ser paródia, por ser ironia, bem como pelo uso de uma linguagem que imita outra, de um estilo que imita outro, de um texto que se vale de outros, como uma colcha de retalhos que tem sua beleza e singularidade na pluralidade de seus pedaços. O tecido de uma rede que antes servia para embalar, agora parado serve para aquecer. Um vestido que tantas vezes roçou um corpo em constante movimento, agora cobre

---

<sup>24</sup>A seguir a transcrição do verbete de Raimundo Moraes (*apud* SOUZA, 1999, p.34): “Os maldizentes afirmam que o livro *Macunaíma* do festejado escritor Mário de Andrade é todo inspirado no Von Roraima Zum Orenoco do sábio (Koch-Grünberg). Desconhecendo eu o livro do naturalista germânico, não creio nesse boato, pois o romancista patricio, com quem privei em Manaus, possui talento e imaginação que dispensam inspirações estranhas.”

um corpo inerte. Uma cortina que passara a vida toda em pé, enfim, deitada sobre a cama, segue outro destino.

Como paródia da colonização brasileira, obra de Haroldo Maranhão apresenta um protagonista, Jerónimo d'Albuquerque, que ora pode ser comparado ao viajante mencionado pelo Velho do Restelo, que em vez de ter sua coragem enaltecida ou de deixar em prantos a amada, no momento da partida para o Novo Mundo, deixa, na verdade, um mundo que o quer morto, por sua extravagância com as mulheres e pelas dívidas nunca salgadas. Ora pode ser comparado ao herói português Vasco da Gama, por meio de uma inversão irônica que o coloca num papel mais de anti-herói com suas gafes e defeitos. Jerónimo pode ainda ser comparado ao escrivão Pero Vaz de Caminha, quando toma o papel de narrador de sua história, narrador da história dos feitos lusitanos, narrador que transforma perda em ganho e derrotas em magníficas vitórias.

Há ainda, na obra haroldiana, conforme já foi mencionado, um destaque para o papel do leitor, que é convidado a abrir o texto (Cf. BARTHES, 2004) em busca de uma verdade lúdica, uma verdade que dá prazer, é convidado a recortar o texto (Cf. COMPAGNON, 1996) e montar seu próprio texto, como se monta um lego. Isso é possível por meio da linguagem do romance, uma imitação da linguagem seiscentista com mescla de latim e palavrão, há outra particularidade: o embate entre dois narradores. As principais cenas são narradas primeiramente pelo narrador em terceira pessoa, o mesmo com o qual o leitor toma contato desde o início da obra, mas depois, em doze cartas, o protagonista Jerónimo de Albuquerque narra as mesmas cenas novamente, imprimindo uma outra versão da história. E o leitor fica ali “no meio do fogo cruzado”, colocando em xeque suas próprias leituras do período colonial brasileiro.

E é nessa última particularidade da obra haroldiana que se centra este trabalho. Partindo do conceito de “Focalização”, faz-se uma abordagem das visões da colonização em *O Tetraneto Del-Rei*, sem deixar de abordar também conceitos como “Paródia” e “Gozo”.

### 3 FOCALIZAÇÃO EM *O TETRANETO DEL-REI*



**Figura 10: Ilustração de Haroldo Maranhão, por Jonatas Alves.**

A ilustração acima sobre a figura de Haroldo Maranhão deixa mais evidente o traço destacado na imagem do autor: os óculos, o olhar. O contraste do claro da luz com o escuro da armação põe em evidência os olhos, cujos contornos são apenas sugeridos por finas linhas, a pupila se destaca também pelo contraste do reflexo da luz com o escuro da íris.

Em *O Tetranelo Del-Rei* (1982) também ganha destaque o olhar, a visão. O protagonista Jerónimo d’Albuquerque, por exemplo, é atormentado pela visão de um personagem que seria Camões, cego de um olho. Aliás, o próprio Jerónimo tem um olho vazado por um índio. Esse índio é Araci, muito habilidoso com arco e flecha, tão habilidoso que não se contentava em só flechar seus alvos, geralmente animais, intentava flechar as vítimas no olho, e só quando os olhos se mexessem, parados não tinha graça acertar.

Também no oitavo conto — *Danações do Dr. Arthur* — da obra *Voo de Galinha* (1978), o hóspede de Dr. Arthur, um dos três personagens do conto, não mede esforços para descobrir de onde vinham os “sons de amor”, movido por curiosidade sai, sem cerimônia, casa a dentro, em busca da origem dos sons. Logo percebe que os sons vinham do quarto do hospedeiro, sem acreditar na conclusão mais óbvia, a de que era o hospedeiro de oitenta anos que estava a protagonizar tal cena de amor com sua funcionária, decide ver com seus próprios olhos o que estava acontecendo. Desse modo, Haroldo Maranhão atraía a atenção do leitor pelo olhar



curioso do hóspede, toda a ação dos amantes vai sendo revelada diante dos olhos do hóspede e, conseqüentemente, dos olhos do leitor:

Ao hóspede de Dr. Arthur causou impressão quando à noite se levantando para ir ao banheiro, escutou sons de amor no quarto do hospedeiro, viúvo, octogenário, morando na companhia de empregada de não mais de vinte anos que lhe fazia o serviço todo. Como não acreditasse em audições sobrenaturais, concluiu o hóspede do Dr. Arthur que este justamente, e sua funcionária, seriam os protagonistas da inconfidência. E incorreu na fraqueza, se se preferir, ou teve a compreensível curiosidade de investigar. Estando a porta entreaberta, mas semi-iluminado o aposento, vindo a claridade da rua, de gatinhas se pôs e insinuou-se até divisar a façanha extraordinária: Dr. Arthur, a menos de vinte anos dos cem, de pé como um centurião romano, desferia ataques vigorosos, enquanto pressionada contra o flanco do guarda-roupa, subia a rapariga a alturas pouco chegadas. (MARANHÃO, 1978, p. 41-42)

Em *Jogos Infantis* (1986), no conto *Como as rãs*, o narrador ouve gemidos vindo do quarto de seus pais, caminha até lá e fica ouvindo, mas não se contenta apenas com a audição, ousa ver o que estava acontecendo, como se só ouvir não fosse suficiente para acreditar:

Quase que entro no quarto para ver o que acontecia, que ela estava tendo alguma coisa, que estava, estava, alguma dor. Mas eu, hein!, que o meu pai podia ralhar e até me bater. Foi quando ela quase gritou, a minha santa mãezinha, e o meu pai fez um bruto psiú que eu não gostei nada, ora bolas!, se ela gritava era porque alguma coisa doía e ele não fazia nada, só dizia psiú nem sei já por que psiú, que elazinha só fazia gemer de dor, coitada. Aí eu vi ele pegar o travesseiro e pôr na cara da minha mãe. (MARANHÃO, 1986, p.22)

Os trechos destacados são mostras de como na obra de Haroldo Maranhão o olhar possui um lugar especial. Assim também, na maioria das fotos de Haroldo Maranhão sempre se destacam os óculos, como se pode observar nas fotos abaixo, bem como na maioria das fotos divulgadas.

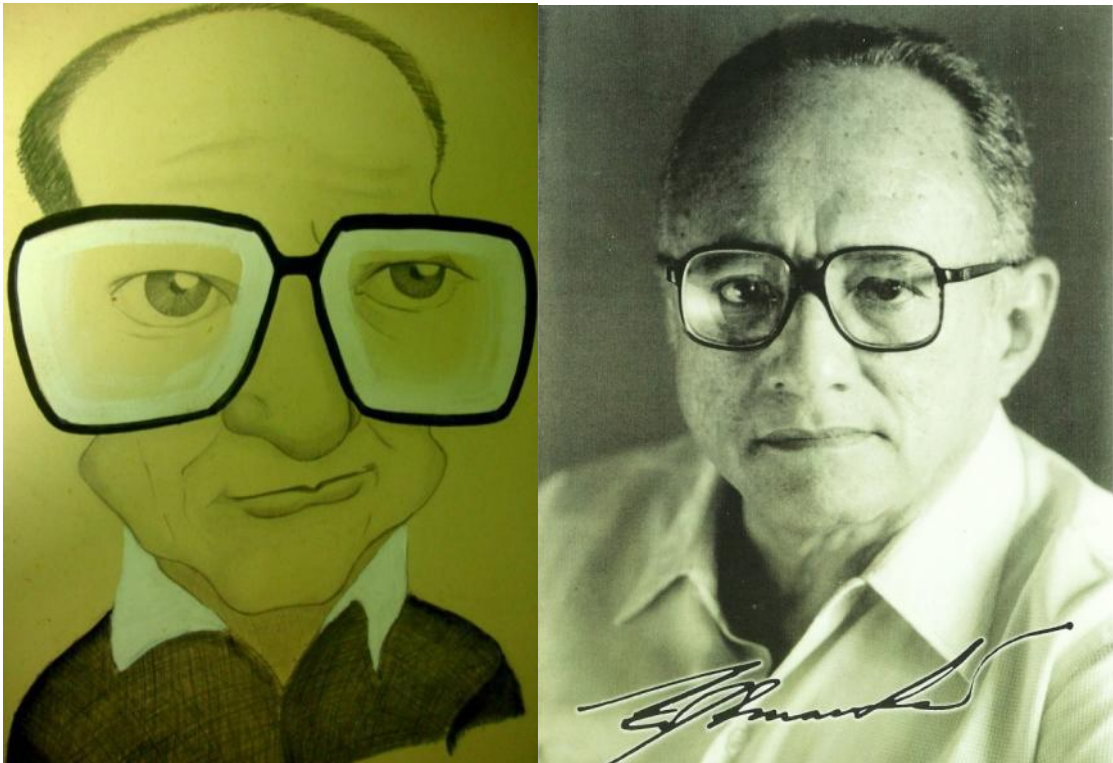


**Figura 11 Haroldo Maranhão em variadas fotos 3x4.<sup>25</sup>**

<sup>25</sup> As imagens fazem parte do acervo da biblioteca particular de Haroldo Maranhão, disponível na seção de obras raras da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

Esta dissertação também tem como principal abordagem o campo da visão: a focalização, também conhecida como foco narrativo. Assim como nas fotografias os óculos atraem a atenção para os olhos, para a visão, também em *O Tetranelo Del-Rei* os narradores se sobressaem, ressaltando a linguagem do romance e atraindo o leitor, ao menos este leitor.

### 3.1 FOCALIZAÇÃO



**Figura 12: Duas faces de Haroldo Maranhão: caricatura de Jonatas Alves e foto do acervo da biblioteca particular do literato**

O conjunto das imagens acima é um bom exemplo para explicar o que vem a ser focalização. A mesma figura (a imagem de Haroldo Maranhão) expressa por uma fotografia e por uma caricatura. A fotografia reproduz a imagem de Haroldo Maranhão mantendo ao máximo a similaridade com a imagem real, enquanto que a caricatura, embora precise manter similaridade, desprende-se das amarras da pura imitação para alcançar maior criatividade. Nem a caricatura, nem a fotografia são Haroldo Maranhão, são apenas uma representação dele. Assim também a história e a ficção são representações de uma realidade. Na caricatura, houve maior destaque para os olhos e os óculos de Maranhão, o que acabou atribuindo certo tom cômico à figura que chega ao olhar do espectador.

Antes de tratar especificamente da focalização em *O Tetranelo Del-Rei*, convém, abordar o conceito de *caricatura*, uma vez que é a partir das caricaturas de Haroldo Maranhão que se faz a introdução deste capítulo. Optou-se por seguir este caminho por se acreditar que a leitura das caricaturas facilita o entendimento para o que vem a ser focalização.

O conceito de caricatura é controverso, não há consenso entre os estudiosos. Uns restringem o conceito ao humor (Cf. MALAGÓN, 2012; RIANI, 2002) outros não

consideram o humor uma traço inerente à caricatura (Cf. ABREU, 2001), embora esteja presente na maioria das caricaturas. Há quem confunda os termos “caricatura”, “charge” e “cartum”, o pesquisador brasileiro Riani propôs esta classificação:

Caricatura – desenho humorístico que prioriza a distorção anatômica, geralmente com ênfase no rosto e/ou em partes marcantes/diferenciadas do corpo do retratado, revelando também, implícita ou explicitamente, traços de sua personalidade;

Charge – desenho humorístico sobre fato real ocorrido recentemente na política, economia, sociedade, esportes etc. Caracteriza-se pelo aspecto temporal (atual) e crítico;

Cartum – desenho humorístico sem relação necessária com qualquer fato real ocorrido ou personalidade pública específica. Privilegia, geralmente, a crítica de costumes, satirizando comportamentos, valores e o cotidiano; (RIANI, 2002, p.34)

O conceito de Camilo Riani considera o humor como parte fundamental tanto da caricatura como também da charge e também do cartum. É perfeitamente compreensível sua posição, uma vez que seu estudo, conforme Alberto Gawryszewski, estava baseado “nos Salões de Humor realizados pela prefeitura municipal de Piracicaba e de outros do país, onde o conceito de caricatura era uma categoria específica destes concursos, junto com charge, cartum e HQ.” (2008, p.11).

O conceito de Riani (2002) não abarcaria as duas caricaturas utilizadas neste trabalho, uma vez que as mesmas não foram criadas com intenção de fazer rir, mas de homenagear a pessoa retratada. Também não poderia ser classificada como um retrato, pois exagera um traço da imagem retratada: os óculos e os olhos.

Mas por que tratar de caricatura se o que se quer estudar é a focalização? É que a caricatura mostra em uma imagem (a diferença pelo exagero), o que a focalização revela na narração, especialmente quando essa narração é feita como um contracanto, para usar um termo da teoria musical, da primeira narração que acabara de ser feita.

Em *O Tetranelo Del-Rei*, Haroldo Maranhão é o fotógrafo e o caricaturista não de si mesmo, mas de uma história, ficção, que dialoga com a história da colonização do Brasil. Isso acontece, principalmente, por intermédio da paródia e do uso de dois narradores que (re)contam a mesma história, mas com versões diferentes. É nesse conflito de visões dos narradores de *O Tetranelo Del-Rei*, ou seja, na focalização, que este trabalho se foca.

O que vem a ser, contudo, focalização? Antes de definir o termo, vale ressaltar que foram feitas leituras de Jean Pouillon (1974), Norman Friedman (2002)<sup>26</sup>, Alfredo Carvalho (2012)<sup>27</sup> e ainda Reis e Lopes (1987). Por certo cada leitura contribuiu para melhor compreensão do assunto. Foi feita inicialmente a leitura de Jean Pouillon (1974) e Norman Friedman (2002), textos mais densos e mais técnicos. Por tratarem do mesmo assunto, mas com nomenclaturas diferentes, inevitável é a comparação entre os mesmos, mas, para leitores iniciantes, fica a dúvida se uma nomenclatura realmente corresponde a outra. Nesse sentido, o trabalho de Alfredo Leme de Carvalho (2012) ajuda muito, pois além de apresentar, com exemplos literários, as classificações de Friedman (2002) e Pouillon (1974), dentre outros, faz as correspondências das nomenclaturas dos mesmos, destacando possíveis equívocos taxionômicos.

Assim como a obra de Carvalho (2012), o trabalho de Reis e Lopes (1987) é mais panorâmico (faz um apanhado de vários teóricos), trazendo uma noção mais ampla do assunto, além de ser também o mais recente dos quatro, por isso passou a constituir a base dessa análise. Conforme Reis e Lopes (1987), o termo *focalização* foi proposto por Gerard Genette e refere-se ao conceito identificado também por meio de expressões como: “ponto de vista” (teóricos anglo-americanos), “visão” (J. Pouillon e T. Todorov), “foco de narração” (C. Brooks e R. P. Warren), “foco narrativo” (muito difundido no Brasil). Depois de contrargumentar acerca de cada um desses termos, os autores optam por “focalização”, por se tratar de um termo exclusivo da narratologia, teoria narrativa que descreve os sistemas característicos das regras que governam a produção e o processamento narrativos. Escolhido o termo partem então para a definição:

focalização pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja de uma personagem da história, o do narrador heterodiegético; consequentemente a focalização, para além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços, etc.), atinge a sua qualidade, por traduzir uma certa posição afectiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. (REIS; LOPES, 1987, p. 159)

Nota-se que não se pode falar de focalização sem mencionar o narrador que, segundo Genette (1979), pode ser classificado como heterodiegético, aquele que não participa como

<sup>26</sup> Originalmente publicado em 1955, na revista *PMLA* (vol. LXX). Posteriormente foi reproduzido na coletânea *The Theory of the Novel*, organizada por Philip Stevick e publicada em Nova York pela editora Free Press, em 1967. E em 2002, o mesmo artigo foi traduzido por Fábio Fonseca de Melo e publicado na REVISTA USP, São Paulo, n. 53, p.166-182, março/maio.

<sup>27</sup> A primeira publicação desta obra foi em 1981.

personagem da ficção que narra; homodiegético, que atua como uma personagem secundária da história que relata; autodiegético, que é protagonista da história que conta. É, portanto, a partir desses tipos de narradores que se promove a distinção entre a perspectiva narrativa, pois esta “determina a quantidade de saber percebido (é o seu grau de profundidade) e os domínios que ela pode apreender, o exterior ou o interior das coisas e dos seres, que fazem dela uma percepção externa ou interna” (REUTER, 2004, p. 74).

Há, para Pouillon (1974), três grandes tipos de foco narrativo: a “visão por trás”, que equivale à focalização zero, a “visão com” ou focalização interna, e a “visão de fora” ou focalização externa. Na primeira, o narrador tem ciência de tudo, o passado, o presente e o futuro da personagem; na segunda, o narrador conhece somente a vida da própria personagem; e na terceira, o narrador descreve simplesmente as características exteriores das personagens, dos lugares e das ações.

Alfredo Carvalho (2012), em sua obra *Foco narrativo e fluxo da consciência*, faz a correspondência do trabalho de Pouillon com outros teóricos, facilitando o entendimento das nomenclaturas utilizadas pelos mesmos:

Comparando o sistema de Pouillon (1974) [...], vemos que o que ele chama de *visão de fora* tem o seu equivalente no *método dramático* de Friedman, e no autor-observador de Brooks e Warren. [...]

A *visão por trás* corresponde ao método do *observador-onisciente ou analítico* de Brooks e Warren (1959), e à *onisciência interpretativa (editorial omniscience)* de Friedman (1967).

Vemos que o caso mais complexo é o da *visão com*. Esta inclui não só dois casos de narrativa em primeira pessoa (*narrador personagem principal e narrador personagem observador* de Brooks e Warren (1959); “*eu*” *protagonista e “eu” testemunha*, de Friedman, como também o que chamamos de *onisciência direta, ou imediata, simples*, e que Friedman denomina apenas *onisciência seletiva* (o método utilizado em *Retrato do artista quando jovem*). (CARVALHO, 2012, p.17-18)

O estudo da focalização não dispõe de uma ampla literatura, ou mesmo de uma obra que, por si, seja capaz de esclarecer o assunto como um todo, inda que de modo genérico. O uso de variados termos correspondentes também dificulta o entendimento do assunto e exige, por parte de quem estuda o assunto, um esforço para fazer essa correspondência de termos. Ainda bem que a obra de Carvalho (2012), ao fazer essas correspondências, facilita o caminho a ser percorrido em busca da compreensão do que vem a ser focalização.

Já Reis e Lopes (1987) simplificam e classificam a focalização em: focalização externa, focalização interna e focalização onisciente. A focalização externa:

é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas acções; sem outro intuito que não seja esse de limitar a informação facultada ao exterior dos elementos diegéticos representados, a focalização externa decorre por vezes de um esforço do narrador, no sentido de se referir de modo objectivo e desapaixonado aos eventos e personagens que integram a história. (REIS; LOPES, 1987, p.162)

Essa focalização é pouco recorrente em *O Tetranelo Del-Rei*, muitas vezes uma descrição pode estar sendo feita com trechos de outros autores, mas ainda assim a focalização externa ocorre como a seguir:

Mui devagar, a grácil caravela demandou em direitura da praia. Que isenta de pessoas estava tampouco de animais outros, como se em tais terras tão só houvesse árvores, areia e água, salvante os pássaros, que voavam algum tempo em distância de uma milha ou duas. (MARANHÃO, 1982, p. 13)

A focalização interna ocorre quando uma “personagem desempenha então uma função de focalizador, filtro quantitativo e narrativo que rege a representação narrativa” (REIS; LOPES, 1987, p. 164). Essa última focalização é bem evidente em *O Tetranelo Del-Rei* e ocorre quando Jerónimo d’Albuquerque narra em suas cartas os episódios vivenciados, mas, adiante, será visto com mais detalhes. Conforme Reis e Lopes (1987), a focalização interna recebeu uma tripla classificação de Gerard Genette (1972): focalização interna fixa, focalização interna múltipla e focalização interna variável.

Focalização interna fixa ocorre quando “é numa só personagem (muitas vezes o protagonista) que se centraliza a focalização” (REIS; LOPES, 1987, p. 164). Focalização interna múltipla “consiste no aproveitamento (quase sempre momentâneo e episódico) da capacidade de conhecimento de um grupo de personagens da história, artificialmente homogeneizadas para esse efeito” (REIS; LOPES, 1987, p. 165). E focalização interna variável “permite a circulação do núcleo focalizador do relato por várias personagens [...] a verdade, do ponto de vista do autor, aparece como uma construção supratextual: a intersecção de todos os pontos de vistas” (LOTMAN, 1975 *apud* REIS; LOPES, 1987, p. 165).

A focalização onisciente ocorre quando, “o narrador comporta-se como entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens em que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam, etc.” (REIS; LOPES, 1987, p. 168). Na focalização onisciente, o narrador faz uso de uma capacidade praticamente ilimitada de conhecimento, podendo, por isso, facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história e equivale ao que se

costumou chamar de narrador onisciente. A obra de Haroldo Maranhão traz ao leitor um confronto entre a focalização interna fixa, e a focalização onisciente.



### 3.2 FOCALIZAÇÃO OMNISCIENTE X FOCALIZAÇÃO INTERNA FIXA

Em *O Tetranelo Del-Rei*, o narrador onisciente está sempre ali, ao pé dos portugueses, pronto para registrar suas gafes da maneira mais jocosa. Apresenta o herói com todos os seus defeitos e quase nenhuma qualidade. Por outro lado, quando, em suas 12 cartas, o protagonista torna-se narrador, usa com perícia sua pena para descrever, à sua maneira, os mesmos fatos que acabaram de ser narrados. Para exemplificar o perfil desses narradores basta observar as citações (referentes à mesma cena) a seguir, à esquerda é o narrador onisciente, e à direita é o personagem principal do romance em sua segunda carta:

— Quem tem cuuuuuuuu tem meeeeedo!

Quem se atreveria a sobre si mesmo chamar tamanha atenção? Que embuçada voz assi tão vivissimamente enunciava palavras tais, e de modo tão solene, escandidamente sinalando as sílabas – Quem tem cuuuuuuuu tem meeeeedo!? Lançada aos ares, semelhante advertência dispara tiro mais eficaz que um arcabuz. E como se à unanimidade fossem à bruta empurrados, e a um só tempo acudissem a um só sinal, saíram a correr com grandes gritas e alvoroços; e até hoje haverá portugueses alhures em debandada. À frente do pugilo apavorado, corria justo o capitão, e em seu couce vinha obra de oitenta ou mais portugueses. 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* (MARANHÃO, 1982, p.15-16 – grifo meu).

“— Eles que daqui hajam por retirar-se. Se não quiserem sair-se acutilados a botas ao cu!”

À dita conflita, arrogante exhibi minha *Melgaça*, que é como meu mosquete batizei; e sem mirares especiais ou certos, antes deliberadamente incertos, mas voltados para o bem alto, provoquei um trovão à mata, que se fez num direito remédio. Com grandes clamores e brados, esta danada gente houve por bem escafeder-se à malfa, consumindo muitíssimo menos tempo em de tornar a de onde havia vindo.

[...]

Se muitos pares de horas gastamos em vir cá afugentar o gentio, talvez dobrado tempo empregamos a tomar a praia e a salvamento. [...] Pois tão aliviados estávamos tôdolos, vazando alegrias pelas faces, que riam os olhos, ria-se a boca, ria-se o peito daquele cometimento digno de sinalar-se nas relações dos feitos lusitanos. (MARANHÃO, 1982, p.18)

Não há como não notar, na citação à esquerda, o tom jocoso com que esse narrador relata os acontecimentos, esse tom chega ao extremo nas expressões “quão enorme havia sido o empenho em escafederem-se” e “e até hoje haverá portugueses alhures em debandada”. Nessa última expressão, o narrador dialoga diretamente com o leitor, pois o tempo da leitura não é o mesmo tempo da escrita, mas aqui parecem coincidir. Um teórico que tratou da focalização no plano do tempo foi Uspenski, para o qual:

[...] o narrador pode mudar sua posição, tomando emprestado o sentido temporal do primeiro personagem, depois de um outro – ou pode assumir a sua própria posição temporal e usar o seu próprio tempo, que pode não coincidir com o tempo individual de qualquer dos personagens. (USPENSKI, 1973 *apud* CARVALHO, 2012, p.43-44)

O Comentário de Uspenski fica bem exemplificado com este trecho “e até hoje haverá portugueses alhures em debandada” (MARANHÃO, 1982, p.16), pois a locução adverbial “até hoje” não está situada no tempo de nenhum personagem, mas, ao que parece, no tempo do próprio narrador. Contudo, no processo da leitura, esse “até hoje” parece referir-se ao tempo no qual o leitor se encontra com o livro na mão.

Ainda na mesma citação, está destacado também o termo “capitão”, que, neste caso, refere-se ao protagonista do romance cuja ação é, na verdade, uma reação (a corrida) à frase “Quem tem cuuuuuuu tem meeeeedo!”. Em outras palavras, o herói parte em retirada diante do perigo, aliás, esse perigo não é um tiro de arcabuz como ressalta o narrador (“similhante advertência dispara tiro mais eficaz que um arcabuz”), mas uma simples frase que é capaz de fazer correr em retirada mais de oitenta portugueses.

Quem denomina o Torto de capitão é o narrador onisciente, mas não sem antes mencionar que o próprio Jerónimo a si mesmo atribuiu o título de comandante: “o mais principal dos reinóis, cobrou ânimo como se espevitado por acerado aguilhão e decretou-se a si próprio comandante, bem estimando o grave peso da inesperada empresa” (MARANHÃO, 1982, p.14). Logo, em vez de honra, o narrador onisciente, por ironia, está atribuindo, ao protagonista, um desmerecimento do título.

A atitude de atribuir título a si mesmo, contudo, demonstra que Jerónimo d’Albuquerque, embora *torto*, sabe se valer das circunstâncias para se promover, aliás, coisa que sabe fazer muito bem, como ele próprio diz no trecho seguinte: “mínimas são minhas luzes, de estudos na vida não cuidei, de escassas matérias entendendo, e pela só superfície: um fingidor, que a tanta gente enganei nas conversas minhas, vivazes, de salão, que a nada levavam nem traziam” (MARANHÃO, 1982, p.57).

Essa “esperteza” do protagonista torna-se mais evidente quando Jerónimo d’Albuquerque passa a ser o narrador (Focalização Interna Fixa), isto é, quando descreve para sua amada os fatos ocorridos (excerto à direta da citação anterior em destaque). É quando o Torto, o descendente do rei, toma as rédeas da história. É nesse momento que o protagonista tem a liberdade de ser, mesmo que no plano do faz de conta, aquilo que deseja ser. Em sua primeira carta, escrita antes de aportarem no litoral do Brasil, Jerónimo d’Albuquerque

descreve a embarcação e os mareantes sempre destacando seu estado de descontentamento e a saudade da amada:

Senhora minha,

quão desditoso me vou por estes mares sem termo! Pressinto haverem determinado os deuses nunca mais gozar eu dos privilégios de ter-vos à minha só mercê. [...] A desconfortabilidade avilta-me, avilta-me a ascendência avoenga, herança minha mais custosa. Imaginai, Senhora, este neto de D. Dinis a ombrear-se a tipos como um Pio Eanes Bacalhao, um Minervio Quintal, um Germano Oquendo, um Mêmolo Boccanera, vindo ninguém sabe donde e por que crimes vieram cá estabelecer-se, cardume de indivíduos mal-reparados de roupa e bem fornidas as cabeças de só e só excremento. (MARANHÃO, 1982, p. 12)

O tom da carta é altivo, uma altivez que persiste nas demais, mas aos poucos vai se esvaindo à medida que a esperança de Jerónimo de retornar ao velho continente se amiúda. Também é possível notar o que há de comum entre os dois narradores: o teor cômico da narração. Voltando à segunda carta, Jerónimo d’Albuquerque descreve seus feitos, os mesmos com os quais o leitor acabara de ter contato por meio do narrador onisciente (focalização omnisciente), mas, neste momento, tudo é recontado em favor dos portugueses e especialmente do protagonista, que toma a pena e, na carta que se segue após o episódio do encontro, reescreve, sem pena, a história, como melhor lhe convém. As derrotas são dos índios, bem como o medo e a debandada. Aos lusitanos coube bradar e, somente com voz de ameaça, expelir os índios de volta à mata, que, por sua vez, retornaram com muito mais pressa do que vieram.

Ainda nessa carta, Jerónimo tenta desconstruir o que o narrador que lhe antecedeu acabara de “contar” — “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.” (MARANHÃO, 1982, p.16) — redesenhando, assim, a história: “Se muitos pares de horas gastamos em vir cá afugentar o gentio, talvez dobrado tempo empregamos a tomar a praia e a salvamento.” (MARANHÃO, 1982, p.18). Desse modo, o Torto vai, ao longo de suas cartas, contando sua (in)versão da história.

A linguagem das cartas segue o molde das cartas dos cronistas do descobrimento, como, por exemplo, a do escrivão da armada de Cabral, Pero Vaz de Caminha. Comparamos a seguir trechos das cartas de Jerónimo e de Caminha:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas, tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha. [...]E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela. (CAMINHA, 2002, p.100)

Para repouso vosso, digo-vo-lo que as raparigas são grandemente feias, e suas vergonhas glabras. E por tal ponto vede que, em face à glabreza delas, o apetite se me não dispõe, que sou amante das bastas e cerradas e mui povoadas cabeladuras, que nelas me metendo, perca noção de espaço, não divise sol e nem saiba onde pára o Norte e pára o Sul. Glabras, Senhora minha!, mais parecendo dorso de peixes de rios, que lisíssimos são e até porque desprendem, elas, e eles, justo fartum a peixe. Detesto-as e a mim detesto, si, sim, a mim mesmo detesto, sabendo-me enodado destes corruptos cheiros. (MARANHÃO, 1982, p.129)

Comparando esses dois trechos, não fica difícil perceber as semelhanças de linguagem, tanto em escolha lexical, o uso emblemático do termo “vergonha”, quanto em estrutura sintática, com os quais os textos são construídos. Por outro lado, impossível é não ver a marca da diferença entre os textos, isto é, enquanto em Caminha há um elogio explícito às índias, chegando-se inclusive a compará-las às mulheres europeias “que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições envergonhara, por não terem as suas como ela”, na carta do Torto há uma depreciação que chega ao ponto de comparar as índias, especialmente pelo odor, a peixes. Essa imitação marcada pela inversão também é mencionada por Sérgio Afonso Gonçalves Alves (2006, p. 170), em *Fios da memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão*:

Essa inversão [de textos de natureza épica] se realiza paradoxalmente por meio da imitação de elementos característicos da linguagem do século XVI, do emprego de vocabulários peculiares, da construção sintática da época e da pintura de eventos históricos. O diálogo com a literatura do século XVI ocorre principalmente na retomada do herói luso, porém retratado de forma invertida à do apresentado nos poemas épicos.

Não por acaso o herói haroldiano é desde o subtítulo apresentado como uma inversão do herói camoniano. Num contraponto com o herói de *Os Lusíadas*, Jerónimo d’Albuquerque segue os passos de Vasco da Gama, mas num sentido inverso como quem segue a um Curupira [ser típico da floresta, cuja característica principal é ter os calcanhares para frente, ou seja, os pés tortos]. Aliás, quem segue um Curupira não chega a lugar algum, perde-se na floresta, n’*Os Matos*. Mas é preciso que se desfaça uma falsa impressão, deixada por esse

trabalho e não pela obra, em relação ao que Jerónimo d’Albuquerque realmente acha das índias... Para tanto, destaque, lado a lado, dois trechos da obra:

Foi senão quando, a vista alçando, o olhar empregou em figura de mulher, que por ser de estatura meã, em meio aos mais se confundia. Não tinha perfeitos dezassete anos e eram glabras suas vergonhas. *Os olhares entre si colidiram e um incêndio campal irrompeu ao peito do português*, que meses bastos se passavam, muito mais de ano ou até dois, ou mais de dois, que não depunha a vista em fêmea. Com admirada viveza ensaiou seus passos de convalescente. *E à medida que no rumo da bugia caminhava, arroubado pelas dunas gêmeas, que, intocadas talvez, se alteavam naquele colo de minina, entrou a crescer, sem que se desse conta, a inflar, a inchar, a tomar corpo, a petulantíssima borduna.* (MARANHÃO, 1982, p. 126 — grifo meu).

Para repouso vosso, digo-vo-lo que as raparigas são grandemente feias, e suas vergonhas glabras. *E por tal ponto vede que, em face à glabreza delas, o apetite se me não dispõe, que sou amante das bastas e cerradas e mui povoadas cabeladuras*, que nelas me metendo, perca noção de espaço, não divise sol e nem saiba onde pára o Norte e pára o Sul. Glabras, Senhora minha!, mais parecendo dorso de peixes de rios, que lisíssimos são e até porque desprendem, elas, e eles, justo fartum a peixe. *Detesto-as* e a mim detesto, si, sim, a mim mesmo detesto, sabendo-me enodado destes corruptos cheiros. (MARANHÃO, 1982, p.129 — grifo meu).

O fato relatado no trecho à esquerda, ocorre antes que o leitor tenha contato com a carta do Torto, cujo trecho foi destacado à direita, por isso o leitor é levado a descrever nas palavras da carta de Jerónimo. Essa dupla focalização é constante no romance em questão, tanto que o leitor, ao se deparar com uma cena descrita pelo narrador onisciente, também já espera, cria uma expectativa, de como será a descrição, dessa mesma cena, por Jerónimo. Quando o protagonista diz, por exemplo, que as índias são feias, que fedem, diz que prefere as mulheres peludas, na verdade (e essa é uma verdade do leitor, pois é ele que tem contato com as duas versões, podendo tomar uma ou outra como verdade, ou ainda nenhuma das duas, porém criar uma terceira que advém da comparação das versões), por inversão, Jerónimo, em vez de repulsa, é atraído e inflamado pela só visão de uma índia. Não só os pés do Torto caminham em direção à índia como também sua “borduna”.

Desfeita essa falsa impressão, é necessária uma reflexão: se as palavras do Torto, nessa carta, estão invertidas, então qual a relação maior com a carta de Caminha? É nesse momento que o leitor é convidado para ir além do que está escrito, ou melhor, ler por entre as palavras: interpretar, ser capaz de ler o que está em baixo do escrito, como em um palimpsesto, ler o que já foi escrito e que, agora, dá lugar a um novo texto, que é escrito por cima do outro já raspado pelo tempo. Afinal “a literatura não é solução do real, mas interrogação posta ao real” (LEFEBVE, 1975, p.187-88). E se, conforme Barthes (2004,

p.29), “ler é fazer nosso corpo trabalhar”, o leitor deve penetrar na fenda do texto num movimento de “ida-e-venida” — quanto mais intenso for esse movimento, como no ato sexual, maior será o prazer — até gozar do prazer do texto.

O que é posto em xeque aqui é a autenticidade das cartas do “descobrimento do Brasil”. Mas quem ousa questionar aquilo que a ideologia esconde? Só mesmo a arte, e, aliás, nisso resulta sua grandeza, como afirma Theodor W. Adorno (2004, p.29) em sua *Palestra sobre lírica e sociedade*, “Obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que ideologia esconde”. Se as cartas de Jerónimo revelam uma visão invertida do que acabara de se passar, por que devemos confiar na carta de Caminha, por exemplo? Por que um povo que estava acostumado a guerrear com povos vizinhos recebe amigavelmente outro povo desconhecido? Por que os portugueses, com perícia reconhecida na arte da navegação, teria, em uma viagem marítima, desviado seu curso em milhares de quilômetros? Flávio Kothe discorre sobre essa indagação em torno do “descobrimento do Brasil”:

O “Descobrimento do Brasil em 1500”, embora tenha de fato ocorrido a expedição de Cabral, foi sobretudo uma ficção histórica, pois ia “descobrir” o já descoberto. Fundamental não era o “descobrimento”, mas a apropriação jurídica da terra. Divulgou-se a versão de que teria havido — por acaso, como por trás estivesse a mão de Deus — um desvio do curso de milhares de quilômetros, da costa africana para a americana, com explicação de contar com ventos e evitar calmarias africanas, é um desvio excessivo, negando a reconhecida perícia dos navegadores portugueses, mais um argumento que uma explicação. A própria viagem na direção do Brasil seria, nesse sentido, uma ficção quase um engano. (KOTHE, 1997, p.201)

A questão é que a “literatura não resolve o problema da autenticidade: ela é esse problema, interrogando-se, infatigavelmente, ao mesmo tempo sobre a possibilidade e a inadequação da nossa ‘visão’ do mundo” (LEFEBVE, 1975, p. 189). E se o leitor chegar até ao final da primeira parte da obra haroldiana (*O Litoral*) ainda acreditando, por exemplo, na relação amigável entre de índios e portugueses, ao se deparar com a segunda parte (*Os Matos*), vai perder essa visão, tal como Jerónimo d’Albuquerque perdera uma fantasia e um olho. O protagonista acreditava que facilmente ganharia a amizade dos índios:

Nas fantasias que construía, o enamorado do sertão e de sua gente meteu a idéia de que dele o gentio se acercaria a ânimos dóciles, em termos de grandíssima amizade. E mais nesse propósito se fincava ao considerar que não mostrava armas de guerra. Era só o corpo munido de roupa; e o resto bom. (MARANHÃO, 1982, p.115)

Ao se referir a Jerónimo como “o enamorado do sertão e de sua gente”, o narrador onisciente continua destacando, em veia cômica e irônica, os despropósitos do protagonista. Já o Torto na tentativa de poupar a vida de seus colegas e principalmente a sua própria, assume a responsabilidade de comunicar-se com o inimigo. Jerónimo também almejava ver seu nome entre os mais ilustres de Portugal, ao menos era o que deixava a entender em sua segunda carta à amada: “ria-se o peito daquele cometimento digno de sinalar-se nas relações de feitos lusitanos (MARANHÃO, 1982, p. 18).

Quanto à sua segunda perda, o olho vazado, Jerónimo demora a ter consciência que se tornara caolho por ter sido frechado por um habilidoso Aracy, cuja maior destreza era frechar o olho de seus alvos. Depois de voltar a si, ainda cativo, o protagonista depara-se com o autor da frase que ecoa em toda a obra “Quem tem cuuuuuuuu tem meeeeedo!”, Vasco Guedes, com quem inicia um diálogo:

— Bem. Enfim, quanto ao mais, estás inteiro.

— Inteiro? Dizes inteiro? Escuta cá, ó fidalgote.

O Torto enfureceu-se:

— Respeito! Mais respeito! Que no reino sou dos principais. Sou capitão. D. Jerónimo d’Albuquerque, de sangue insigne.

— Fidalgote, disse-o bem. Fidalgote. Que teu sangue é tão rubro quanto o meu, segundo o bom parecer do Aracy, se acaso o perquerires. Sangue é sangue e aqui somos todos anspeçadas. És um anspeçada, isto: um anspeçada. E anspeçada sou eu. Estamos a ferro na mesma galeota, não passas de um orelhado. Um degredado infame entre os mais infames. É o que és. E o que sou. Dom! Dom de não-sei-o-quê! Dom de Peidos! Se és dom, sou eu D. Vasco Guedes. Vê lá: D. Vasco Guedes de Alcaparras, Conde de Cagalhões-ao-Mar. Ou Visconde do Cu Redondo! Isto. D. Vasco Guedes de Alcaparras, Visconde do Cu Redondo. Somos trampa da mesma latrina. E vamos agora conversar. Lé com lé, cré com cré. Que te parece Jerónimo? (MARANHÃO, 1982, p. 128)

A esta altura, Jerónimo d’Albuquerque ainda insistia em se distinguir dos demais pelo sangue real, que, como bem o esclarece Vasco Guedes, dos dois não tem distinção alguma “segundo o bom parecer do Aracy”. As regras d’*Os Matos* são outras. O Torto, contudo, não demora a aprender regras novas: para salvar a vida, casa-se com a filha do cacique Arco-Verde e, assim, ganha a liberdade para outras relações amorosas.

D’*Os Matos* que quase mataram o Torto, ficou a perda do olho esquerdo. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2002), no *Dicionário de símbolos*, o olho esquerdo remete à passividade e ao passado, mas o olho que restara, o direito, corresponde à atividade e ao futuro. Para entrar n’*Os Matos*, Jerónimo precisou enfrentar o medo (ter o “olho sinistro” ou “*orificiumani*” vazado) que tantas vezes o fizera sonhar tendo o “cu frechado”:

O cu não era o cu, mas o sinistro olho que lhe estava a lançar, às faces, o poeta. Cujos olhos eram o direito, e o esquerdo o do Albuquerque. O qual Albuquerque, por prezar os ambos da cara, é como se o molestassem no concernente ao do traseiro, já de si cego, e cuja prestante era na direitura de sair, nunca na de entrar (MARANHÃO, 1982, p.121).

Jerónimo precisava ainda e, principalmente, esquecer seu passado (seu sangue real). Como Tirésias, na mitologia grega, perdeu a visão, mas foi compensado com o poder da (pré)visão, o Albuquerque perdeu um olho, mas ganhou outra visão, de costa para o mar, olhar manco, mas capaz de ver o óbvio “Índio é índio e português é português”. Mas quem acreditaria nesse novo Jerónimo, casado com uma índia? Quem daria crédito ao testemunho de um português que nem em sua pátria tivera boa fama? Tirésias ganhou o dom da previsão, mas também o castigo da desconfiança.

O leitor, que acompanha a viagem do tetraneto, também pode aprender algumas lições: deixar de lado a visão monofocal da história oficial e considerar novas perspectivas. Isso sempre no meio de duas focalizações: a do narrador onisciente e a do personagem narrador. Entre elas, o leitor aprende que não há narrativa objetiva, “isto é, narrativa que não teria outro fim senão reproduzir factos reais, sem emitir quaisquer juízos sobre esses factos, sem se interrogar sobre sua ‘realidade’. Pelo menos em Literatura.” (LEFEBVE, 1975, p. 186). Ele aprende, enfim, que, “Na realidade, o problema das visões é um falso problema. Só se concebe a partir de uma ótica realista (ou terrorista) insustentável. O mundo não é o que é, mas o que nós dele pensamos” (LEFEBVE, 1975, p. 186). O mundo é aquilo que dele apreendemos, e inexoravelmente nós o observamos de certo ponto, um que nós escolhemos ou deixamos escolherem por nós.

O texto de Haroldo Maranhão convida o leitor a essa reflexão. Convida a questionar a própria convicção, a repensar o que já se institucionalizou, a redefinir os limites entre história e ficção, entre o que é real e o que é ficcional. Convida a explorar novos pontos de vistas, novos ângulos, novos horizontes. Convida ao desconforto de uma leitura não convencional capaz de fazer o leitor levantar a cabeça, reposicionar-se e seguir adiante, mesmo que seja de um modo diferente daquele com que se iniciou a leitura.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um panorama histórico foi exposto a fim de destacar a importância não só da obra de Haroldo Maranhão para o Pará como do próprio nome da emblemática família Maranhão para esse estado, especialmente, para sua capital Belém. Com esta pesquisa buscou-se mostrar que, embora Haroldo Maranhão não seja popular, sua obra foi aplaudida por grandes críticos literários, como Antonio Houaiss e Benedito Nunes, admirada, por exemplo, pelo grande poeta Carlos Drummond de Andrade e estudada nas academias até a atualidade. Buscou-se mostrar também que Haroldo Maranhão foi um grande incentivador da literatura do Pará, especialmente por meio da sua biblioteca particular e sua seleção semanal dos jornais que chegavam ao gabinete da *Folha do Norte*. Além disso, procurou-se expor o destacado papel do jornalista Haroldo Maranhão na divulgação da literatura produzida na Amazônia, ao idealizar e dirigir o *Suplemento Literário Folha do Norte*.

Este trabalho fez ainda uma abordagem da linguagem parodística e de uma das estruturas da narrativa, a focalização, utilizadas por Haroldo Maranhão em *O Tetranelo Del-Rei* (1982). Que a linguagem do romance é um dos pontos máximos da obra já foi dito e é notório, por isso não se poderia deixar de lado uma abordagem sobre paródia, contudo, essa abordagem foi feita por uma necessidade de mostrar como esse processo segue em direção à desconstrução da história oficial do “descobrimento do Brasil”.

O estudo da focalização no romance estudado é, contudo, a maior contribuição desta dissertação, por seu ineditismo e porque, ao lado da paródia, são as duas focalizações que colocam o leitor em estado de alerta, tanto para desfrutar do tom jocoso da focalização onisciente, quanto para deslocar o leitor para o desconforto da reflexão e contestação daquilo que havia aprendido na história oficial do “descobrimento do Brasil”. Esse desconforto, todavia, é logo seguido de um prazer que advém da comparação entre as versões das duas focalizações. Quando o leitor se depara com as cartas de Jerónimo d’Albuquerque, um gênero (carta) dentro de outro gênero (romance), ele é confrontado por duas realidades ficcionais, mas tende a tomar como realidade verdadeira a que é proveniente da focalização onisciente, logo, a tomar como mentirosa a realidade oriunda da focalização interna.

Ao comparar duas realidades ficcionais, o leitor é levado a mais uma comparação: a realidade da história (especialmente do “descobrimento do Brasil”) com a realidade dos fatos (do século XVI). O texto de Haroldo Maranhão questiona e tira o leitor de sua zona de conforto, “convida” esse leitor a reler os textos já consagrados como os de Caminha e Camões, reler não apenas no sentido de retomar leituras anteriores, mas principalmente no

sentido de repensar o teor ideológico difundido por essas obras. Esse repensar foi exposto, nesta dissertação, em uma leitura comparativa feita entre as cartas de Jerónimo d’Albuquerque, a carta de Caminha e a Epopeia de Camões.

O conflito entre a focalização onisciente e a focalização interna fixa permeia toda a obra, já que uma focalização constrói uma narrativa que será desconstruída pela outra. Em doze cartas, Jerónimo d’Albuquerque imprime sua versão da história, mais do que isso, ele defende sua imagem perante sua amada, defende sua honra diante dos portugueses. No conjunto das focalizações é que o leitor realmente conhece o protagonista, afinal, como orienta Antonio Candido (2011, p.64): “Neste ponto, tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda, de poder comunicar-nos este conhecimento”. Candido (2011) deixa claro que o conhecimento que se adquire sobre a personagem de ficção é mais completo e mais coeso que conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento que se pode ter sobre uma pessoa.

A comunicação do conhecimento mencionada por Candido (2011) é feita com muita habilidade pelo romancista Haroldo Maranhão, não apenas com descrição ou ambientação, mas, sobretudo na confluência das duas focalizações abordadas neste trabalho, pois é na diferença entre as mesmas que o conhecimento da personagem é construído. E é na diferença entre o texto paródia, o romance *O Tetranelo Del-Rei*, e os textos parodiados que o leitor pode reconstruir seu conhecimento histórico, literário e também de mundo. Sem mencionar o prazer que a linguagem do texto haroldiano proporciona.

Essa linguagem, contudo, exige também do leitor, desafia por retomar outros textos, em léxico, em estilo, em estrutura sintática. Por outro lado, a linguagem é a maior aventura do romance (Cf. NUNES, 1982), o apreço de Haroldo Maranhão pela linguagem, perceptível não só neste romance como em toda sua obra, fez com que fosse posto ao lado dos grandes nomes da literatura de língua portuguesa, espaço especialmente conquistado por *O Tetranelo Del-Rei* ser capaz de oferecer, ao leitor, um texto de prazer. A “aventura maior” não está na obra em si, mas na re(l)ação com o leitor, na margem entre a obra e o leitor, na fenda cuja ponte é de mão dupla, de “idas e venidas”.

A expectativa desta produção era trazer à tona, mais uma vez, o nome de Haroldo Maranhão, ser capaz de contribuir para a leitura e divulgação da obra deste autor. Esta dissertação ameniza a necessidade de um leitor instigado, mesmo que permaneça a insatisfação de não ter dito tudo o que quisesse dizer, ou ainda, de não ter dito da melhor

maneira. Ter dito, no entanto, vale mais que não dizer, quando já se aceitou a provocação da leitura haroldiana.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Carlos, 2001. Hacia una definición de caricatura, en Revista Latina de Comunicación Social, número 40, abril de 2001, La Laguna (tenerife) Disponível em: <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina40abr/102cabreuvii.htm>> Acesso em 13 dez. 2015.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M.B. de Almeida. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- ALVES, Sérgio Afonso Gonçalves. **Fios da memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão**. 233f. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta de Pero Vaz de Caminha: a El-Rei D. Manuel sobre o Achamento do Brasil**. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. - Organização, apresentação e notas de Jane Tutikian - Porto Alegre: L&PM, 2008.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T.A Queiroz Editor, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A personagem do romance**. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CARVALHO, Alfredo Leme de. **Foco Narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Unesp, 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura, uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FARES, Josebel Akel *et al.* **Texto e Pretexto: experiência de educação contextualizada a partir da literatura feita por autores amazônicos**. 3 ed. Belém: Cejup, 1996. 1 v. p.37-38,
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p.166-182, março/maio, 2002.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcadia, 1979.

GENETTE, Gerard. **Palimpsesto**. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho, 2006. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/publicacoes/download/palimpsestosmono-site.pdf>> Acesso em: 9 dez. 2009.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. **Revista Domínios da Imagem**, número 02, maio de 2008, Universidade Estadual de Londrina, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/dominiosdaimagem/index.php/dominios/article/viewFile/27/13>> Acesso em: 11 out. 2015.

GUIMARÃES, Maria Elisa. Trilha sem fronteiras. **O Liberal**. Belém, Pará. 28. ago.1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAROLDO Maranhão: *o homem infinito da escrita*. Direção: Júnior Braga. Produção: TV Cultura do Pará, 2007.1 DVD (34 min.), color.

HOLANDA, Sílvio. O sertão é dentro da gente: algumas anotações de torno da carta 8 de O tetraneto Del-Rei. **Asas da palavra**, Belém, Unama, v. 6, p.75-77, 2002.

HOUAISS, Antonio. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 19 jul. 1982

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época. Trad. Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2 v.

KOTHE, Flávio Rene. **O cânone colonial**. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1975.

MALAGÓN, J. Enrique Peláez. El concepto de caricatura como arte en el siglo XIX. **Sincronía Primavera 2002**. Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/caricatur.htm>> Acesso em: 11 nov. 2015.

MARANHÃO, Haroldo. **O Tetraneto Del-Rei: o torto, suas idas e venidas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

\_\_\_\_\_. Ficha a John Simon Guggenheim Memorial Fundacion. 1984.

\_\_\_\_\_. **Quem roubou o bisão?**. São Paulo: Quinteto Editorial, 1986.

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

\_\_\_\_\_. O Pará não morreu. Viva o Acará. **A Província do Pará**. Belém, Pará, 24 set. 1990. (Entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto).

\_\_\_\_\_. **Miguel Miguel**. Belém: CEJUP, 1992.

- \_\_\_\_\_. **O Nariz Curvo**. Belém: SECULT-IOE, 2001.
- \_\_\_\_\_. A leitores e a possíveis leitores. **Asas da palavra**. Belém: Unama, v. 6, 2002.
- \_\_\_\_\_. Um agradável reencontro. **Asas da Palavra**, Belém: Unama, v. 6 n. 13, 2002. (Entrevista concedida a Rosa Assis).
- \_\_\_\_\_. **Memorial do Fim: A Morte de Machado de Assis**. 2 ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Feias, Quase Cabeludas**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Rio de raivas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Cabelos no coração**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Os anões**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- \_\_\_\_\_. **A estranha xícara**. Rio de Janeiro: SAGA, 1968.
- \_\_\_\_\_. **Chapéu de três bicos**. Rio de Janeiro: Estrela, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Voo de galinha**. Belém: Grafisa, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Flauta de bambu**. Rio de Janeiro: Edição Mobral, 1983.
- \_\_\_\_\_. **A morte de Haroldo Maranhão**. São Paulo: GPM, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Querido Ivan**. Belém: Jornal Pessoal, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Pará, Capital: Belém** Memória & Pessoas & Coisas & Loisas da Cidade. Belém: Supercores, 2000.
- MUNIZ, Aline. A recriação histórico-literária em O Tetranelo Del-Rei. In: **Anais Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários – CIELLI**. Maringá, 2010.
- NUNES, Benedito. Orelha do livro. In: MARANHÃO, Haroldo. **O Tetranelo Del-Rei**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- NUNES, Benedito. Orelha do livro. *Filosofia Contemporânea*. rev. e atual. Belém: Edufpa, 2004.
- \_\_\_\_\_. Prefácio: In: MARTINS, Max. **Poemas reunidos, 1952-2001**. Belém: Edufpa, 2001.
- \_\_\_\_\_. A morte do escritor Haroldo Maranhão. **O Liberal**. Belém, Pará, 20 jul. 2004.
- PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Organização, introdução e notas por Maria Aliete Galhoz. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- PINTO, Elias Ribeiro. O Pará recebe a biblioteca de seu escritor maior. **Diário do Pará**. Belém, 27 jul. 2001.
- PINTO, Lúcio Flávio. **Livraria boa**. 2012. Disponível em: <<http://www.lucioflaviopinto.com.br/?p=2288>>. Acesso 31 maio 2015.

- POMPEU, Thais do Socorro Pereira. **Leituras Intertextuais de O Tetranelo Del-Rei de Haroldo Maranhão**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2011.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- REIS, Carlos A.; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Lisboa: Almeidina, 1987.
- REMAK, Henry H. H. Literatura Comparada: definição e função. *In*: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco (org.). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Trad. Angela Bergamini *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RIANI, Camilo. **Tá rindo de quê? (Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba)**. Piracicaba: UNIMEP, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 3 ed. Perspectiva. São Paulo, 1976.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Nas Malhas da Letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SOUZA, Eneida Maria. **A pedra mágica do discurso**. 2 ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- STIERLE, Karlheinz. A ficção. Trad. Luiz Costa Lima. **Novos cadernos do mestrado**, Rio de Janeiro, Caetés, v. 1, 2006.
- VILLAÇA, Antonio Carlos. Miguel Miguel, do inesgotável, surpreendente Haroldo Maranhão. *In*: MARANHÃO, Haroldo. **Miguel Miguel**. Belém: CEJUP, 1992.
- VILLAÇA, Antonio Carlos. **Os saltimbancos da Porciúncula**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- WEISSTEIN, Ulrich. Literatura Comparada: uma definição. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

## **ANEXOS**



**CARTA DE MANUEL BANDEIRA PARA HAROLDO MARANHÃO**

Rio, 10 de maio de 1946

Sr. Haroldo Maranhão

“Folha do Norte”

Belém

Caro amigo,

Com grande desvanecimento venho agradecer à “Folha do Norte” a homenagem que tão carinhosamente me prestou, estampando o meu retrato e reproduzindo o autógrafo no poema “Testamento”. Ainda ontem disse pela “Rádio Globo” que se chegar aos 70 anos não puder dar alegria a ninguém, chegar aos 60 anos com tantos e tão bons amigos é certamente uma coisa muito reconfortante. Vejo com prazer e orgulho que você e os seus companheiros da “Folha” estão entre eles.

Queiram todos receber os agradecimentos desse sexagenário bardo de água doce, tão saudoso dos dez dias que passou em Belém no já longínquo ano da graça de 1928.

Manuel Bandeira

Av. Beira Mar, 406

CARTA DE DALCÍDIO JURANDIR PARA HAROLDO MARANHÃO  
SEM DATA

Haroldo  
 Espero ir a Belém  
 em agosto. Avisar o  
 pai e Meudo. Não mandar  
 a pre a bris por aí, <sup>mas</sup>  
 porque sabe...  
 Espero que faça  
 boa venda, pedindo  
 com tempo uma boa  
 parcela de bris.  
 abraço  
 do  
 Dalcídio

**CARTA DE DALCÍDIO JURANDIR PARA HAROLDO MARANHÃO  
RIO DE JANEIRO, 4 DE MARÇO DE 1961**

Rio, 4-Março 61

Haroldo

Como tenho oportunidade de ir aí, agora, em março, te pergunto: quantos livros tens meus em estoque? Pode-se fazer um lançamento? Um amigo me afirmou que o governo e outros meios officiosos podiam comprar uns cem volumes do "Belém". Mas como pedir ao Martins? Gostaria que você me escrevesse urgente nesse sentido. Já estou achando muito enervado o lançamento e, para dizer a verdade, será o primeiro, pois não nunca fiz aqui no Rio.

Tu podia levar daqui, do depósito do Rio, uns vinte volumes mais. Não confio muito em duzentos volumes prometidos, depois iriam custar pagar, etc. Estou achando muito chato o acontecimento e só viajo mais no sentido de rever os amigos, a terra, que assinar uns doze volumes na tua illustre, manchega livraria.

Peço-te que me respondas com urgência, é favor. Fora de março, não poderei ir. Mesmo estou aguardando as provas do "Passagem dos Inocentes" prometido para este ano pela editôra.

Abraços do

Dalcídio

Rua Santo Amaro, 120, Catete - Rio

**CARTA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE  
PARA HAROLDO MARANHÃO  
RIO DE JANEIRO, 23 DE SETEMBRO DE 1986**

Rio, 23 de setembro, 1986.

Caro Haroldo Maranhão :

a palavra da moda é performance, e a  
que você realizou em Jogos Infantis chega à per-  
feição. Cada relato impressiona pela precisão  
fulgurante do umólogo e nenhuma fumaça na  
experiência. É obra literária e vai além  
dela como texto de iniciação sexual.

fraco e afetuoso abraço do

Carlos Drummond

CARTA DE JOSÉ PAULO PAES PARA HAROLDO MARANHÃO  
CURITIBA, 22 DE NOVEMBRO DE 1947

Curitiba, 22/11/1947.

Caro Haroldo Maranhão:

Recebemos, em 2 de Janeiro, o suplemento da "Folha do Norte" que você atenciosamente nos enviou. Agradecemos-lhe pela atenção. Costei muito do Suplemento; como é que você conseguiu, aí, no Paraná, uma publicação dessa qualidade? É de causar inveja a nós, sulistas, que só pelo assassinato do redator-chefe de um jornal local, poderíamos tentar a publicação de ~~um~~ suplemento semelhante. Além, o Glauce está na iminência de tentá-lo; talvez se corriga, para fazer um suplemento com um dos jornais de Curitiba. Se a coisa der certo, você receberá prontamente os exemplares publicados.

Embora sem convite, atrevo-me a enviar-lhe um poema; se você descobrir algum mérito nele, publique-o.

Abrace o pessoal daí por mim, especialmente o Rui B. Barata, a quem pretendo escrever logo. A turma daqui envia-lhe um grande abraço.

É sperando continuar a receber o expiúndio, suplemento de você, abraço-o, muito grato o.

JOSÉ PAULO PAES

J. Paulo  
R. Mal. Rondon, 450 - Curitiba.

**FICHA DA JOHN SIMON GUGGENHEIM MEMORIAL FUNDACION  
PREENCHIDA POR HAROLDO MARANHÃO EM 7 DE NOVEMBRO DE 1984.**

**JOHN SIMON GUGGENHEIM MEMORIAL FOUNDATION**

*90 Park Avenue · New York, N.Y. 10016*

APPLICATIONS and accompanying documents should reach the office of the Foundation not later than the date specified in our announcement.

Name in full (surname in capitals) Haroldo MARANHÃO  
 Preferred mailing address Práia do Flamengo, 60 ap.206 Flamengo Rio de Janeiro BR  
 Zip Code 22210 Telephone 225-2752  
 Home address (if other than above) \_\_\_\_\_  
 Zip Code \_\_\_\_\_ Telephone \_\_\_\_\_  
 Title of present position (include name of institution, if any) novelist writer

State the specific field of scholarship or art in which your proposal lies litterature (novel)  
 State concisely the title of your project ressarch on Portuguese for the second and third novels following my O Tetranelo del-Rei (The great-great-great-grandson of the King)  
 State where you intend to carry out your proposed plan Portugal and Brazil  
 Specify the inclusive dates of the period for which you are requesting a fellowship June 1984 - June 1985

Place of birth Belém, Pará, Brazil Date of birth VIII/7<sup>th</sup>/927 Citizenship Brazilian  
 If not a native-born citizen, give date and place of naturalization \_\_\_\_\_  
 Sex male Marital status married Number and ages of children 2, a female(29), a male(17)  
 Name and address of spouse or nearest kin Spouse Grauben Pfaltzgraff Maranhão (the above address)

Educational Summary	Name of Institution	Period of Study (give dates)	Degrees, Diplomas, Certificates (give dates)
Academic: Undergraduate	Colégio Moderno, Belém	1938-1943	elementary
Graduate	Colégio Estadual Pais de Carvalho, Belém	1944-1947	college
	Faculdade de Direito da Universidade do Pará (Faculty of Law)	1948-1952	lawyer
Other: (Artistic, Musical, etc. where pertinent)			

the foreign languages that you can use, indicating your proficiency in reading, speaking, and writing each only  
reading Spanish and French

List the professional organizations of which you are a member Syndicate of Writers (Rio de Janeiro)  
Union of Brazilian Writers (São Paulo)

List the positions that you have held (professional, teaching, administrative, and business), beginning with your current position and working backwards.

Name of Institution or Organization	Position (Full Title)	Dates of Tenure
<u>O Colegial (college printed newspaper)</u>	<u>editor</u>	<u>1941</u>
<u>Folha do Norte, Pará</u>	<u>copy-desk, reporter, contributor, editor</u>	<u>1945-1946</u>
<u>Litterary supplement of Folha do Norte</u>	<u>editor</u>	<u>1946-1950</u>
<u>Encontro (litterary magazine)</u>	<u>editor</u>	<u>1946-1947</u>
<u>Litterary supplement of Diário de Notícias (Rio de Janeiro)</u>	<u>contributor</u>	<u>1961-1964</u>
<u>Lawyer, Federal Saving Bank Pará</u> <u>Writer</u>	<u>lawyer</u>	<u>1953-1977</u>

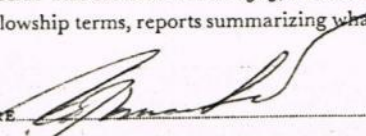
*REFERENCES:* List the names of four persons to whom the Foundation may write for expert judgment concerning your abilities, especially in relation to your proposal for the use of a Fellowship. (All statements by references to the Foundation are held in the strictest confidence.)

Name of Reference	Position (Full Title)	Address
<u>Antônio Houaiss</u>	<u>Fellow of the Brazilian Academy of Letters</u>	<u>Av. Presidente Wilson, 203 20030 Rio de Janeiro BR</u>
<u>Carlos Drummond de Andrade</u>	<u>Poet</u>	<u>Rua Conselheiro Lafayette 60, ap. 701-22081 Rio BR</u>
<u>Fred P. Ellison</u>	<u>Professor</u>	<u>Department of Spanish and Portuguese-The University of Texas, Austin, Texas 78712 USA</u>
<u>Óscar Lopes</u>	<u>Professor da Faculdade de Letras da Univ. do Porto</u>	<u>Rua dos Belos Ares, 185 4.100 Porto - Portugal</u>

If you have applied or expect to apply elsewhere for any fellowship or scholarship for the same period, state the facts regarding such applications: \_\_\_\_\_

If you apply elsewhere for any fellowship or scholarship after presenting this application, please notify the Foundation.

You are advised that, in accordance with the provisions of the Federal Tax Reform Act of 1969, all successful applicants for Fellowships will be required to submit, at the conclusion of their Fellowship terms, reports summarizing what they have accomplished and accounting for the funds they have received.

NAME Haroldo Maranhão SIGNATURE   
(printed or typed)

PLACE AND DATE OF MAILING Rio de Janeiro, RJ, 7th November, 1984

If you do not receive an acknowledgment of your application within a reasonable time, please notify the Foundation. If you move after filing this application, please notify the Foundation of your new address.

HAROLDO MARANHÃO

Supplementary Statements:

1 Jornalista militante desde a adolescência, Haroldo Maranhão colaborou em diversos jornais do Brasil ("Folha do Norte", Pará; "Diário de Notícias" e "O Globo", Rio de Janeiro; "O Estado de São Paulo", São Paulo) e revistas ("Orfeu" e "Literatura", do Rio de Janeiro; "Encontro", de Belém do Pará; "Colóquio/Letras", Lisboa, Portugal).

Teve dez textos de sua autoria incluídos na "Moderní brazilská a portugalská próza", do Doc. PhDr. Zdeněk Hampl (Universidade de Praga, 1969).

Estreou em livro em 1968.

Conquistou os seguintes prêmios literários:

- Prêmio de Contos JORNAL DE LETRAS 1975
- Prêmio MOBREAL de Literatura (Crônicas e Contos) 1979
- Prêmio Guimarães Rosa 1980
- Prêmio de Romance José Lins do Rego 1980
- Prêmio I Concurso de Contos de São Bernardo do Campo/SP 1980
- Prêmio Literário Nacional do Instituto Nacional do Livro 1981
- Prêmio Fernando Chinaglia de Contos 1981
- "Hors Concours" do Prêmio Fernando Chinaglia para romance 1981
- Prêmio União Brasileira de Escritores/SP 1981
- Prêmio de Romance José Lins do Rego 1982
- Prêmio VÉRTICE para Romance, Coimbra, Portugal 1983

Sobre o Autor e sua Obra:

- ALMEIDA, Miguel de - "Por dentro da Obsessão" ("Folha de São Paulo", 1/5/83)
- ANTUNES, Nara - "Haroldo Maranhão, bem além dos tons magros da superfície" ("Jornal de Brasília", 27/3/83)
- BRUNO, Haroldo - "Um Vôo Alto: Vôo de Galinha" (In Novos Estudos de Literatura Brasileira, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1980, p. 140 e seg.)
- CAMARGO, Maria Silvia - "Convite ao jogo: As Peles Frias" (In "Leia Livros" junho de 1983)



HAROLDO MARANHÃO

Supplementary Statements:

2 Livros publicados:

- A Estranha Xícara, histórias curtas, Editora Saga, Rio de Janeiro, 1968. Esgotado.
- Chapéu de Três Bicos, contos, Editora Estrela, Rio de Janeiro, 1975. Esgotado.
- Vôo de Galinha, contos, Editora Grafisa, Belém, Pará, 1978.
- A Morte de Haroldo Maranhão, novelas, GPM Editora, Brasília, DF, 1981. Prêmio União Brasileira de Escritores/SP 1981.
- O Tetranelo del-Rei-- O Torto: Suas Idas e Venidas, romance. Prêmio Guimarães Rosa 1980. "Hours Concours" do Prêmio Fernando Chinaglia 1981. Livraria Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 1982.
- Flauta de Bambu, crônicas e histórias curtas, Prêmio Nacional Mobral de Crônicas e Contos 1979. Edição Mobral, Rio de Janeiro, 1982.
- As Peles Frias, contos, Prêmio do Instituto Nacional do Livro de 1981. Livraria Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 1983.
- Os Anões, romance. Prêmio de Romance José Lins do Rego 1982. Editora Marco Zero, Rio de Janeiro, 1983.
- A Porta Mágica, romance. Prêmio Vértice 1983. Editora Vértice, Coimbra, 1983.

## HAROLDO MARANHÃO

- COUTINHO, Sônia - "Uma versão pessoal do tema eterno do absurdo" ("O Globo, 3/3/83)
- DUPONT, Wladir - "Contos de Rica Imaginação: As Peles Frias" (Revista ISTO É, 1/6/83)
- MENDES, Oscar - "A vida e seus mistérios" ("Estado de Minas", 27/2/82)
- MOREIRA, Virgilio Moretzsohn - "A Colonização do Brasil em deliciosa paródia" ("O Globo", Rio de Janeiro, 26/9/82)
- NUNES, Benedito - "Haroldo Maranhão: Uma microscopia da Prosa" (In Colóquio/Letras, nº 65, janeiro de 1982, p. 65 e seg.)
- NUNES, Benedito - "Ironia Tropical: O Tetranelo del-Rei" (Revista VEJA, 1/12/82)
- PINTO, Lúcio Flávio - "A História Viva" ("O Liberal, Belém, Pará, 12/12/82)
- PIRES, Ézio - "Os contistas e a crítica" ("Correio Brasileiro", 31/12/81)
- PY, Fernando - "As Peles Frias" ("O Liberal, Belém, Pará, 5/6/83)
- PY, Fernando - "Uma sátira bem humorada: O Tetranelo del-Rei" ("Jornal de Petrópolis", 17/10/82)