

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DELSON BIONDO

**ARTE DE PERSUADIR E FAZER RIR:
O TETRANETO DEL-REI DE HAROLDO MARANHÃO**

CURITIBA

2009

DELSON BIONDO

**ARTE DE PERSUADIR E FAZER RIR:
O TETRANETO DEL-REI DE HAROLDO MARANHÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marilene Weinhardt

CURITIBA

2009



PARECER

Defesa de tese do doutorando DELSON BIONDO para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Os abaixo assinados MARILENE WEINHARDT, LUIZ CARLOS SIMON, ROGÉRIO LIMA, PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO e BENITO MARTINEZ RODRIGUEZ argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a tese:

“ARTE DE PERSUADIR E FAZER RIR: O TETRANETO *DEL REI* DE HAROLDO MARANHÃO”

Procedida a argüição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Doutor em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
MARILENE WEINHARDT		Aprovado
LUIZ CARLOS SIMON		Aprovado
ROGÉRIO LIMA		Aprovado
PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO		Aprovado
BENITO MARTINEZ RODRIGUEZ		APROVADO

Curitiba, 26 de novembro de 2009.

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Coordenadora

Ao meu pai (*in memoriam*) e aos meus amigos,
junto dos quais aprendi o valor do riso.

RESUMO

Discursos literários persuadem e sugestionam. Determinadas técnicas retóricas podem convencer o leitor da verossimilhança e da sinceridade do mundo ficcional que lhe é proposto. Justamente por não vê-las como argumentos, essas técnicas conseguem provocar adesões no leitor, tanto intelectuais como afetivas, que acabam por reforçar os valores socialmente aceitos. Em **O tetraneto del-rei**, obra que satiriza a chegada dos primeiros colonizadores portugueses ao litoral pernambucano, o ficcionista se vale principalmente da irreverência para cooptar o leitor. A comicidade de Haroldo Maranhão possui características satíricas, paródicas e irônicas. O sarcasmo do autor permeia todo o processo de escrita do texto, inclusive o modo como apresenta o fictício, como se apropria de discursos históricos e literários, oculta intenções e frustra certas expectativas de leitura. O humor haroldiano, aliado a técnicas satíricas que adulteram, hiperbolizam, metaforizam, invertem, transmutam e escarnecem, cumpre papel de destaque na percepção de opiniões, juízos e valores do autor implícito.

Palavras-chave: Haroldo Maranhão. Humor. Ironia. Paródia. Retórica. Sátira.

RESUMEN

Discursos literarios persuaden y sugestionan. Determinadas técnicas retóricas pueden convencer al lector de la verosimilitud y de la sinceridad del mundo ficcional que se le plantea. Exactamente por no verlas como argumentos, esas técnicas logran provocar adhesiones en el lector, tanto intelectuales como afectivas, que acaban reforzando los valores socialmente aceptados. En **O tetraneto del-rei**, obra que satiriza la llegada de los primeros colonizadores portugueses al litoral de Pernambuco, el novelista se vale principalmente de la irreverencia para seducir al lector. La comicidad de Haroldo Maranhão posee rasgos satíricos, paródicos e irónicos. El sarcasmo del autor traspasa todo el proceso de escritura del texto, incluso el modo como presenta lo ficticio, como se adueña de discursos históricos y literarios, oculta intenciones y frustra ciertas expectativas de lectura. El humor haroldiano, aliado a técnicas satíricas que adulteran, hiperbolizan, metaforizan, subvierten, transmutan y escarnecen, cumple papel destacado en la percepción de opiniones, juicios y valores del autor implícito.

Palabras clave: Haroldo Maranhão. Humor. Ironía. Parodia. Retórica. Sátira.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
O ESCRITOR, A OBRA E SUA FORTUNA CRÍTICA	11
O HUMOR	25
O humor satírico	36
O humor paródico	51
O humor irônico	63
ESTILO E IMITAÇÃO	84
O ADAGIÁRIO	101
Adagiário de O tetraneto del-rei	106
A EXAGERAÇÃO	118
AS METÁFORAS	132
OS VALORES	151
CONCLUSÃO	172
REFERÊNCIAS	177
Obras de Haroldo Maranhão	177
Referências sobre Haroldo Maranhão	178
Referências gerais	185
APÊNDICES	189
Apêndice 1 – Prêmios obtidos por Haroldo Maranhão	189
Apêndice 2 – Cotejo das edições	190
ANEXOS	215
Anexo 1 – Capa da edição brasileira	215
Anexo 2 – Capa da edição portuguesa	216

INTRODUÇÃO

«Sou paraense, sou mentiroso como todo escritor de ficção é, mas essa é uma verdade do tamanho de um búfalo.»

Haroldo Maranhão – **Quem roubou o bisão?**

Em literatura, não raro encontramos enoveladas obra e vida de um escritor. Ao criar um *eu aitoral* artístico e fazê-lo surgir sub-repticiamente dentro da narrativa, o romancista parece querer compartilhar conhecimentos de múltiplas ordens, estabelecer vasos comunicantes mais profundos e perenes com seus interlocutores, impulsionando-nos a perscrutar algumas experiências e vivências relativas ao próprio inventor da obra.

Quando a principal marca estilística do autor é a subversão irreverente, quando ele mesmo parece se entreter, antevendo as leituras virtuais (equivocadas, ingênuas ou distraídas) de seu próprio texto, quando o ficcional se insinua como traição, blefe ou embuste, colocando certos dados e informações sob suspeita, neste caso, deve-se redobrar a atenção para com os indícios e as correspondências inusitadas, pois é bem provável que estejamos diante da astuciosa retórica dos satíricos.

Neste estudo, utilizo a segunda (e última) edição de **O tetraneto del-rei**, publicada em Lisboa com aval do escritor. Haroldo Maranhão realizou modificações substanciais no primeiro texto antes de entregá-lo à reedição, motivo pelo qual me pareceu importante cotejar ambas as versões: a brasileira e a portuguesa. Os principais resultados dessa comparação, que sistematizei segundo um método particular de trabalho, encontram-se no Apêndice 2. Ali, permito-me algumas reflexões sobre possíveis causas e prováveis efeitos, sem outra ambição, exceto a de fornecer material suplementar para pesquisas futuras.

O que o “Cotejo das edições”, neste momento, parece desvendar (e isso sim é fundamental para a tese em si) são as formas de manipulação do discurso escrito, as técnicas que o romancista testa e utiliza para criar determinados efeitos durante a leitura, os mecanismos exaustivamente trabalhados por ele para modelar a ambigüidade ou a estreiteza de certas noções, para aumentar ou diminuir o ritmo de pulsação do discurso em momentos-chave da narrativa, para criar ou eliminar estranhamentos que desviem, ou absorvam em demasia, a atenção do leitor, enfim, uma série de procedimentos lingüístico-discursivos que apenas confirmam o

meticuloso controle do autor sobre a forma como o texto deve ser lido, apreciado e sentido.

Conforme ia analisando o processo de produção do ficcionista, ia constatando também a presença de uma retórica literária, persuasiva e funcional, capaz de explicar não apenas a linguagem-museu exageradamente barroca inventada por ele, mas igualmente capaz de esclarecer a própria comicidade haroldiana: uma retórica que se vale do humor para convencer as mentes. Percebi que essa retórica da comicidade parece estar muito mais próxima daquilo que conhecemos como *sátira* do que daquilo que conhecemos como *picaresca*. Que o ficcionista põe em movimento o humor satírico para distorcer e deformar, conscientemente, certas técnicas empregadas em romances históricos, como o uso da epistolografia ou de notações temporais e referenciais que simulam (e ao mesmo tempo ironizam) a presença do passado. E que, em concomitância com essa retórica do humor, o livro possui uma retórica ficcional que é comum a outras obras literárias: contar uma história para transmitir, criticar ou reforçar valores sociais.

É importante frisar que não me refiro aqui à noção clássica e cristalizada de retórica, entendida como modelos de bem falar e de bem escrever, ou regras para se falar com elegância, ou ainda oratória destinada unicamente a agradar um auditório, muito menos de retórica concebida como manual descritivo de figuras ornamentais ou de figuras de estilo. Se bem que (e é preciso que se diga) qualquer tipo de análise razoavelmente convincente pressupõe, sim, uma etapa descritiva, exija, sim, uma quantidade de descrição. Refiro-me à *retórica* como teoria dos discursos persuasivos, com suas inevitáveis implicações éticas, morais, sociais, psicológicas e tantas outras.

Etimologicamente falando, *persuadir* significa *tornar suave*. Na mitologia greco-latina, havia uma divindade, uma divindade bastante secundária, chamada Persuasão. Curiosamente, a deusa da persuasão pertencia ao cortejo da deusa da beleza (chamada Afrodite pelos gregos e Vênus pelos romanos). A Persuasão, portanto, seguia suave e sutilmente o cortejo encabeçado por Vênus-Afrodite. Desta forma, os antigos simbolizavam o poder persuasivo da beleza, o quanto a beleza é capaz de persuadir, em silêncio e imediatamente, por onde quer que ela passe.

Entre todos os discursos criados pelo homem, os discursos literários são os que, com frequência, vinculamos à beleza. Mas não é o caso de ver a literatura

apenas e tão-somente como a busca da beleza. Não consigo entender o prazer estético da escrita como mero prazer estático, para mim ele é antes de tudo um importante e hábil mecanismo de persuasão, portanto, merece ser estudado e analisado como tal. Os estudos de Chaïm Perelman sobre a retórica persuasiva alertam para algo aparentemente óbvio, mas muitas vezes negligenciado: que as figuras retóricas aptas a produzir beleza são poderosas estratégias de convencimento, justamente porque possuem a capacidade de dissimular o ato persuasivo, fazendo com que não consigamos mais enxergá-las como argumentos. Assim, quando uma idéia qualquer é transmitida com esmero através de uma figura, tornamos-nos, enquanto espectadores, muito mais suscetíveis de concordar com essa idéia, muito mais predispostos a darmos nossa adesão a essa idéia.

A chamada *nova retórica* perelmaniana aporta noções que me parecem extremamente significativas para reavaliarmos melhor a função dos discursos literários, discursos que, segundo o filósofo, são responsáveis por reforçar a comunhão do auditório em torno de certos valores comunitários, responsáveis por garantir a adesão dos indivíduos a certas hierarquias valorativas, sejam elas mais ou menos convencionais e aceitas ou intencionalmente inovadoras e contestatórias.

As sátiras se valem de uma espécie de pedagogia da irreverência para evidenciar quaisquer transgressões aos valores sociais e freqüentemente para fortalecer esses mesmos valores. Outras vezes, porém, as sátiras utilizam a retórica do riso para contestar a supremacia de certos valores ou propor modificações na forma como costumamos hierarquizá-los.

Como a ironia, o riso tem sempre uma rebarba, uma aresta de agressividade. Rir pode ser um modo de intimidar o interlocutor e, ao mesmo tempo, de aliciá-lo. Sob muitos aspectos, o riso é um método efetivo de adesão (adesão intelectual, emocional e sobretudo moral). Quando rimos, partilhamos informações, crenças e valores tácitos com aquele que produziu a dicção cômica. Quando rimos entramos em conluio com o autor, assim, nos espaços silenciosos abertos por ele, como diria Wayne C. Booth, experienciamos o prazer de decifrar, de colaborar e de comungar secretamente com os seus valores.¹

O auditório que ri, da mesma forma que o auditório que vaia, que aplaude ou ovaciona, é um auditório em flagrante estado de comunhão, de comunhão intelectual

¹ BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Editora Arcádia, 1980. p. 314-323.

e principalmente emocional. É certo que essa comunhão varia de acordo com as consciências e os auditórios, mas continua sendo uma comunhão, uma espécie de adesão, mesmo que provisória. As artes e a literatura em geral são exímias propagadoras desse tipo de comunhão ao redor de valores humanos considerados fundamentais, estão sempre preocupadas em garantir a qualidade e a intensidade dessas adesões, desses acordos que alimentam o nosso senso comum de vida em sociedade.

O tetraneto del-rei é um romance capaz de falar abertamente a todos e, ao mesmo tempo, de sussurrar intimidades a alguns leitores em particular: aqueles que conviveram com Haroldo Maranhão, que conheceram sua caminhada e seu contexto cultural mais imediato, que já o leram (e ainda o lêem), que reconhecem seus gostos e sabem identificar os seus amigos.

O ficcionista paraense fazia questão de se autodenominar um *mentiroso*. Em alguns apêndices de suas obras encontramos declarações como essa: “Mantenho um diário. É minha ginástica, em que só três dedos se mexem, na máquina. São exercícios de ficção ou treinos de mentir, que em essência é a minha profissão: mentiroso.”² Sempre que retorno aos seus livros, com olhos atentos às ironias, consigo divisar as pistas plantadas por ele, no próprio texto, para que os leitores executem uma leitura o menos literal possível, me dou conta dos rastros metairônicos deixados por ele para fazer com que vejamos suas narrativas, antes de tudo, como uma encenação mentirosa da vida.

² MARANHÃO, Haroldo. **O começo da Cuca**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1985. p. 42.

O ESCRITOR, A OBRA E SUA FORTUNA CRÍTICA

«Olha: ser inédito é que é sublime.»
Haroldo Maranhão – **O Pará não morreu**

Haroldo Maranhão nasceu em Belém do Pará no dia 7 de agosto de 1927.¹ Passou parte da infância encerrado nas entranhas de um edifício, onde seu avô, o polêmico e furioso jornalista Paulo d'Albuquerque Maranhão, instalou o diário matutino **Folha do Norte**. Da redação desse combativo periódico saíam os artigos contra o coronel Magalhães Barata, que chegou a ser governador do Pará. Este político perseguiu a família Maranhão, forçando-os a homiziar-se nas dependências da imponente construção, onde viveram praticamente reclusos durante treze anos. Foi nos porões, corredores e bibliotecas, em meio aos papéis e livros da oficina gráfica e dos escritórios dessa casa-jornal que Haroldo e Ivan, o irmão mais novo, cresceram e se desenvolveram, isolados do resto do mundo. Ali os dois se divertiam e inventavam toda sorte de brincadeiras, jogos e peças teatrais, mantendo-se em constante exercício de imaginação, escrita e leitura. Mergulhado na biblioteca particular do avô, Haroldo leu quase todos os clássicos da literatura portuguesa: Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Frei Luís de Souza, Almeida Garret (seu predileto), Antonio Viera e muitos mais.

Iniciou seu trabalho de jornalista aos 13 anos de idade, como repórter policial, e chegou a ser redator-chefe da gazeta **Folha do Norte**. Em 1946, criou e dirigiu o caderno de "Arte e Literatura". Esse suplemento literário acabaria por se transformar numa referência da atividade intelectual amazonense. Entre os colaboradores figuraram grandes nomes da literatura nacional, como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Marques Rebelo e Carlos Drummond de Andrade. Aos 21 anos de idade, junto com os amigos Benedito Nunes e Mário Faustino, fundou e dirigiu a revista **Encontro**, dedicada a propagar a atividade literária brasileira. Em 1952 formou-se em Direito e tentou advogar, mas no final dos anos 50 resolveu abrir uma livraria, a *Dom Quixote*, que imediatamente se tornou um famoso ponto de confluência da intelectualidade belenense. Em 1961 deixou o Pará. Residiu na capital do Rio de Janeiro durante mais de vinte anos, trabalhando como

¹ Seus dados biográficos são raros e dispersos. Neste breve percurso, reúno informações colhidas em algumas de suas entrevistas e em prefácios e posfácios de seus livros. Ver REFERÊNCIAS.

procurador da Caixa Econômica Federal, cargo que exerceu até a aposentadoria. Também morou em Brasília (DF) e Juiz de Fora (MG). Em 1998, estabeleceu-se em Petrópolis. Faleceu numa quinta-feira, dia 15 de julho de 2004, em Piabetá (RJ), seu último domicílio.

Obstinado colecionador e pesquisador de nossa cultura, reuniu um singular acervo de preciosidades literárias, primeiras edições, dicionários, documentos raros e obras de arte. Sua biblioteca, com aproximadamente cinco mil títulos, inclusive com seus manuscritos e páginas inéditas, foi adquirida pela Companhia Vale do Rio Doce e colocada à disposição do público na Sala Haroldo Maranhão, do Centur, em Belém do Pará.

Considerado um importante prosador da literatura amazônica, esse ficcionista, bastante avesso às exposições midiáticas, sempre contou com um círculo restrito de leitores e nunca chegou a ser exatamente popular.² Como os escritores de fôlego, transitou por diversos gêneros literários: crônicas, contos, novelas, romances, livros infanto-juvenis, teatro, diário, dicionário, edição comentada, narrativa epistolar e antologia.³ Deixou vários textos inéditos, entre eles: centenas de páginas de um *diário*; um volume de contos, intitulado **A mais formosa que Deus; Guerrilheiros de vento**, uma história para jovens; o romance **Sua Excelência** e uma peça teatral sobre a ditadura, **As carnes quebradas** (1986)⁴.

A estréia de Haroldo Maranhão no cenário da literatura brasileira foi relativamente tardia: a publicação de seu primeiro livro de contos ocorreu em 1968, após os 40 anos de idade, se bem que já viesse publicando crônicas em revistas e jornais desde 1959. Sua notória timidez e a busca pela perfeição verbal podem ter postergado o início de uma carreira reconhecidamente premiada pela crítica.⁵

² Muito embora **A porta mágica** tenha sido indicada como leitura obrigatória no Vestibular da Universidade Federal do Pará e **Miguel Miguel**, na Universidade da Amazônia; possua textos publicados em Portugal e Estados Unidos e alguns de seus contos figurem numa antologia da Universidade de Praga, organizada pelo professor Ph. D. Zdeněk Hampl, Universidade Karlova, Praga, Tchecoslováquia, 1969, intitulada **Moderní Brazilská a Portugalská Próza, II**.

³ Forneço, nas REFERÊNCIAS, um registro atualizado de suas obras, bem como dos principais estudos e comentários sobre o ficcionista paraense.

⁴ Essa tragicomédia em treze cenas chegou a ganhar uma leitura dramática com a atriz Fernanda Montenegro. Ver GUIMARÃES, Maria Elisa. Trilha sem fronteiras: Haroldo Maranhão e o silêncio da cidade. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 79-83, jun. 2002.

⁵ A listagem completa de seus prêmios encontra-se no Apêndice 1.

Sempre soube que escrever não é o alegre piquenique que alguns imaginam: escrever quando chega a “inspiração”! Não existe absolutamente inspiração. É a velha desculpa dos preguiçosos e equivocados. [...] Lutei sozinho contra a vaidade literária, que é muito maior que a vaidade feminina [...] Melhor que estrear moço é estrear maduro, e melhor que estrear maduro é não estrear.⁶

Como escritor, talvez tenha sido exemplo de um talento explosivo aliado a uma clara inquietação criadora. O resultado desse amálgama o levou a escrever constantemente como um possesso e a esmerilhar sua narrativa com grande dose de ternura, obsessão e sofrimento: “Até hoje, juntar palavras raramente me dá consolação e paz. Quase sempre é medo o que sinto ao me locomover no espaço das palavras. Retiro uma, outra, mais outra, evito esta, prefiro aquela, disponho-as como se encaixasse as peças de um jogo de armar.”⁷ Haroldo Maranhão costumava seguir à risca a máxima que reza *Nulla dies sine linea*, também dizia que “o bom escritor não pode ter pressa para publicar”⁸, porque uma escrita precisa de tempo para amadurecer.

Entre as principais características de sua narrativa, encontram-se: disposição para desmistificar personagens históricos do Brasil e personalidades políticas do Pará; tendência, desde o início, para o uso de arcaísmos e de construções sintáticas inusitadas; inegável maestria na caracterização de personagens-tipo e evidente vocação para a burla e o escárnio, que estampam em suas páginas uma acerba impressão de desabafo.

Em **O tetraneto del-rei**, Haroldo Maranhão ficcionaliza a chegada dos portugueses ao nordeste brasileiro. Seu projeto romanesco usa sobretudo a irreverência para denunciar a falsa lisura e o pseudo-heroísmo dos exploradores lusitanos, valorizando conseqüentemente os costumes, a esperteza e a valentia dos indígenas. Deste modo, o escritor transforma um acontecimento histórico, envolto em lendas e mistificações, num universo aparentemente mais dinâmico e tangível, onde o leitor pode sentir o embate violento entre duas culturas, a do conquistador e a do conquistado.

⁶ MARANHÃO, Haroldo. O Pará não morreu. Viva o Acará! **A Província do Pará**, Belém, 23 e 24 set. 1990. 2º Caderno, p. 9. Entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto.

⁷ FERREIRA, Renata. Governo presta tributo ao escultor de palavras, Haroldo Maranhão. **Governo do Pará**, Belém, 16 jul. 2004. Disponível em: <http://www.governodopara.pa.gov.br/noticias2004/07_2004/16_02.asp>. Acesso em: 18/09/2005.

⁸ *Idem*.

O romance recria a trajetória do jovem fidalgo português, Jerónimo d'Albuquerque, descendente da realeza, que teria sido obrigado a abandonar os prazeres da corte e imigrar para o Brasil por volta de 1531, viajando a bordo de uma nau comandada por seu cunhado Duarte Coelho (donatário da capitania de Pernambuco), sob cujas ordens se encontrava. Após capitanear um desastroso enfrentamento entre índios e brancos, Jerónimo, numa andança pelos matos, é atingido no olho por uma flecha e capturado pelos tabajaras. Passa por um longo período de restabelecimento antes de descobrir, perplexo, que seria condenado ao sacrifício: os aborígenes eram antropófagos. Mas a filha do cacique, Muira-Ubi, apaixona-se perdidamente pelo português, que é obrigado então a escolher entre a morte e o casamento. Casam-se de acordo com os rituais da tribo e a esposa, batizada e convertida ao catolicismo, recebe o nome de Maria do Espírito Santo. Jerónimo reconquista a liberdade e retorna ao litoral, levando consigo a mulher, grávida, e uma comitiva de portugueses, libertos do cativo.

Essa obra, forjada num estilo que lembra o das narrativas do período colonial, tenta reconstruir (e desconstruir) a linguagem barroca e gongórica dos escritores do século XVI, instigando-nos a revisitar mitos, personagens e principalmente textos do nosso passado histórico e literário. Minucioso trabalho de artesanato lingüístico, o romance funciona como um convite de viagem pela literatura e pelo universo da língua portuguesa, onde o leitor precisa desbravar as palavras como quem desbrava novas terras. Também pode ser lido como um modo de questionar os fundamentos da história oficial, de repensar o processo de reescrita do passado, de buscar as raízes identitárias brasileiras, promovendo um encontro, mesmo que efêmero, entre o leitor e aqueles que o precederam no tempo.

Talvez [...] nós nos empenhemos em descobrir um fugidio passado que nos explique e justifique. Na busca da impossível descoberta, do resgate interdito, o passado é moldado, ainda que também, e sempre, provisoriamente. Tzvetan Todorov diz que o europeu encontrou o eu na descoberta e no reconhecimento do outro, ou seja, do habitante da América. O nosso outro talvez seja o antepassado. É preciso encontrá-lo, ainda que ficcionalmente. Enquanto, no caso europeu do tempo das descobertas, a busca apresentava um caráter espacial, a nossa pode agora ser temporal.⁹

⁹ WEINHARDT, Marilene. Ficção e história: retomada de antigo diálogo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 58, p. 105-120, jul./dez. 2002. p. 110.

As primeiras resenhas e comentários críticos sobre o livro, de certa forma, já apontavam a dificuldade de classificá-lo, de inscrevê-lo dentro de uma ou de outra tendência, tradição ou gênero. O parecer da comissão que premiou **O tetraneto del-rei** refere-se a ele como “romance/paródia/picaresco”¹⁰, afirmando que sua linguagem “se estriba na estrutura formal da época quinhentista” e que, portanto, o escritor teria conseguido “captar o *espírito do tempo*”.

As resenhas de Virgílio Moreira¹¹ e Benedito Nunes¹² reforçam a idéia de *paródia*, enquanto as de Oscar Mendes¹³ e Lúcio Flávio Pinto¹⁴ enfatizam a noção de *obra picaresca*. Wilson Martins a classifica como “historical novel in the satirical mode”¹⁵ e, em outra ocasião, refere-se a ela como “exercício virtuosístico”¹⁶ de viés experimentalista. Nunes¹⁷ volta a opinar, insistindo sobre o caráter imitativo e parodístico do livro, além de associá-lo fortemente à tradição satírica que remonta a Rabelais e Swift.

Com o fortalecimento das idéias de uma estética pós-moderna, o primeiro romance de Haroldo Maranhão ganha novamente o interesse da crítica no começo dos anos 90. David Jackson fala de “an experimental novel of vanguardist dimensions”¹⁸ e traz à baila seus recursos *metaliterários*: autoconsciência intertextual e referencial, paródia, ambigüidade e ironia. No entanto, continua a associar o romance, bem como o protagonista, ao gênero picaresco.

Mario M. González, sob os influxos da literatura comparada, estabelece as linhas a partir das quais alguns romances brasileiros, publicados sobretudo nas

¹⁰ NUNES, Benedito; MENDES, Oscar *et al.* O prazer do texto num texto de prazer: parecer da comissão julgadora do VI Prêmio Guimarães Rosa/1980. In: MARANHÃO, Haroldo. **O tetraneto del-rei: o Torto, suas idas e venidas**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982. Orelha do livro. (grifo dos autores)

¹¹ MOREIRA, Virgílio Moretzohn. A colonização do Brasil em deliciosa paródia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 set. 1982.

¹² NUNES, Benedito. Ironia Tropical. **Veja**, São Paulo, n. 743, p. 158, 1º dez. 1982.

¹³ MENDES, Oscar. Um romance picaresco. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 11 nov. 1982. Caderno 1º, p. 6.

¹⁴ PINTO, Lúcio Flávio. O prazer do texto. **O Liberal**, Belém, 8 dez. 1982.

¹⁵ MARTINS, Wilson. Haroldo Maranhão: *O tetraneto del-rei*. **World Literature Today**, Norman, v. 57, n. 4, p. 617, Autumn 1983.

¹⁶ MARTINS, Wilson. **Pontos de vista: (Crítica Literária 11) 1982-1985**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995. p. 166-167.

¹⁷ NUNES, Benedito. Haroldo Maranhão: *O tetraneto del-rei*. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 77. p. 106-107, jan. 1984.

¹⁸ JACKSON, K. David. The parody of “letters” in Haroldo Maranhão’s *O tetraneto del-rei*. **Luso-Brazilian Review**, Madison, v. 27, n. 1, p. 11-19, Summer 1990. p. 18.

décadas de 70 e 80 ¹⁹, podem ser lidos à luz de um provável ressurgimento da picaresca, desta vez, porém, na América Latina. ²⁰ Num estudo anterior, ele já havia se referido a esse conjunto de narrativas como *neopicaresca* ²¹, isto é, produção literária com traços particulares que pode ser perfeitamente vinculada pelos leitores ao pícaro original, mesmo que o autor não tenha tido intenção consciente de usar o modelo espanhol. Foi este, aliás, o caso de **O tetraneto del-rei**, a respeito do qual González declara:

tivemos a oportunidade de perguntar ao autor sobre a consciência de algum tipo de relacionamento do seu texto com a picaresca clássica. A resposta foi negativa. [...] Parece-nos até mais interessante quando o resultado não decorre de um condicionamento cultural prévio do autor. ²²

A picaresca que o pesquisador acredita haver se desenvolvido no Brasil não satisfaz todos os requisitos formalistas da tradição tipicamente espanhola, mas contém as características essenciais do gênero:

um anti-herói, socialmente marginalizado, protagoniza uma série de aventuras dentro de certo projeto pessoal; por meio delas, a sociedade – e particularmente seus mecanismos de ascensão social – são satiricamente denunciados, já que a trapaça continua a ser o caminho para evitar ser aniquilado e poder “subir”. ²³

Esse novo pícaro-malandro se mantém estreitamente relacionado com o herói cervantino e muitas vezes encarna mesmo a antítese dos valores quixotescos, ou seja, suas ações e imperfeições podem ser lidas como inversão dos atos e virtudes de Dom Quixote. Talvez o melhor perfil do personagem anti-heróico dessa neopicaresca brasileira seja aquele traçado por Gilda de Mello e Souza, a propósito de **Macunaíma**, num estudo que se intitula **O tupi e o alaúde**: “um vencido-vencedor, que faz da fraqueza a sua força, do medo a sua arma, da astúcia o seu

¹⁹ **A pedra do reino**, de Ariano Suassuna, **Galvez, imperador do Acre**, de Márcio Souza, **Meu tio Atahualpa**, de Paulo de Carvalho Neto, **Os voluntários**, de Moacyr Scliar, **O grande mentecapto**, de Fernando Sabino, **Travessias**, de Edward Lopes, **O tetraneto del-rei**, de Haroldo Maranhão, e **O cogitário**, de Napoleão Sabóia.

²⁰ GONZÁLEZ, Mario M. **A saga do anti-herói**: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

²¹ GONZÁLEZ, Mario M. La novela neopicaresca brasileña. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 504, p. 81-92, jun. 1992.

²² GONZÁLEZ, Mario M. *Op. cit.*, 1994. p. 326-327.

²³ *Ibid.*, p. 314.

escudo; que, vivendo num mundo hostil, perseguido, escorraçado, às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio”²⁴.

A teoria desenvolvida por González não consegue prescindir de noções como *paródia* e *sátira*, utilizadas por ele de modo bastante informal, mas fundamentais na hora de elaborarmos e apreendermos o *projeto sócio-político alternativo* que, segundo o pesquisador, os romances em questão parecem reivindicar, a saber: quase todos eles “apontam para a possibilidade de se tentar uma sociedade diferente, na qual seja viável o sonho libertário de Dom Quixote, abandonando a simples e egocêntrica aventura do pícaro”²⁵.

Em 1993, Seymour Menton, professor de literatura espanhola e portuguesa da Universidade da Califórnia, apresenta um estudo classificatório bastante curioso sobre o que acredita ser o nascimento de um subgênero do romance histórico tradicional: o *novo romance histórico latino-americano*.²⁶ Esta nova modalidade, supostamente desenvolvida a partir de 1949, com a publicação de **El reino de este mundo**, de Alejo Carpentier, teria alcançado o auge no último quartel do século XX. As possíveis causas desse apogeu podem haver sido: a proximidade das celebrações dos 500 anos do descobrimento da América; certa disposição para se refugiar no passado como forma de escapismo; a redescoberta da literatura colonial nos meios acadêmicos e a ascensão de diversos tipos de questionamento, tanto sobre o futuro e o papel da América Latina quanto sobre a história oficial, as fronteiras entre gêneros literários e os limites entre ficção e história.²⁷

Sua análise baseia-se no pressuposto de que é histórico todo romance cuja ação possa ser totalmente situada no passado, um passado que o romancista não viveu nem experimentou.²⁸ Segundo o pesquisador, os procedimentos mais flagrantes na caracterização deste novo romance histórico são: 1) apropriação e utilização de certas idéias filosóficas, difundidas sobretudo pelos contos de Borges a partir de 1944, como “la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y [...] el carácter imprevisible de ésta”²⁹; 2) “distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos”;

²⁴ *Apud* GONZÁLEZ, Mario M. *Op. cit.*, 1994, p. 98.

²⁵ *Ibid.*, p. 357.

²⁶ MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

²⁷ *Ibid.*, p. 46-56.

²⁸ *Ibid.*, p. 32-33.

²⁹ *Ibid.*, p. 42-44.

3) “ficcionalización de personajes históricos” numa relação ironicamente inversa a dos historiadores, ou seja, enquanto estes se preocupavam, no século XIX, com grandes nomes do passado, os literatos ficcionalizavam cidadãos comuns, já no final do século XX, enquanto certos historiadores se ocupam de pessoas comuns, os romancistas se voltam para personagens históricos de destaque; 4) metaficção, ou seja, “comentarios del narrador sobre el proceso de creación”; 5) intertextualidade, quase sempre explícita ou em tom de burla; 6) possibilidade de identificar uma sinfonia de conceitos desenvolvidos por Bakhtin, como o aspecto *dialógico* da narrativa, que projeta “dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo”, o tom *carnavalesco*, ou seja, “las exageraciones humorísticas y el énfasis en las funciones del cuerpo desde el sexo hasta la eliminación”, a *heteroglosia*, “multiplicidad de discursos, es decir, el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje” e a *paródia*. A essas condições ele também acrescenta “el afán muralístico, totalizante; el erotismo exuberante [...] la experimentación estructural y lingüística”³⁰, além de uma espécie de *mimetismo* na reprodução de certo período histórico³¹.

Das 367 obras pesquisadas por Menton, a maioria absoluta recebe a classificação genérica de *romance histórico tradicional* e apenas 56 títulos são merecedores do rótulo *novo romance histórico*. Dois livros de Haroldo Maranhão aparecem em suas listagens: **O tetraneto del-rei**, na primeira categoria, e **Memorial do fim**, na segunda. Causa surpresa a arbitrariedade de tal classificação, já que, por obedecer a praticamente todos os parâmetros acima descritos, **O tetraneto del-rei** também deveria ser incluído na modalidade novo romance histórico. De que modo Seymour Menton o leu? Qual das características apontadas foi determinante na hora da categorização? Seriam esses requisitos suficientes para se estabelecer o estatuto de um novo subgênero?

Em 1996, o artigo de André Luiz Trouche³², na linha do comparativismo, associa **O tetraneto del-rei** ao romance **Jaguar en llamas** (1989), do guatemalteco Arturo Arias, e refere-se aos dois como discursos históricos que textualizam o

³⁰ *Ibid.*, p. 30.

³¹ *Ibid.*, p. 275.

³² TROUCHE, André Luiz Gonçalves. História e ficção na América Latina: dois narradores dos anos 80. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 11, p. 87-93, 1º sem. 1996.

passado através da ironia e de um “intenso jogo paródico e intertextual”³³, embora não explicita os recursos que colocam esse jogo em funcionamento.

Alcmeno Bastos³⁴ opta por reforçar a idéia de que estamos, sim, diante de um romance histórico, mas que se afasta do modelo tradicional, primeiro porque não possui a dicção triunfalista e segundo porque apresenta um claro intuito parodístico. Vale destacar a análise do crítico sobre “o *quinhentismo* da linguagem”³⁵:

Tal dicção não representa apenas virtuosismo estilístico, mas o rompimento, no nível do discurso, com uma das convenções mais típicas do romance histórico tradicional: o distanciamento temporal do narrador, veiculado lingüisticamente, em relação à matéria narrada.³⁶

Ou seja, no entender de Bastos, ao adotar uma dicção quinhentista, o escritor paraense consegue anular o distanciamento temporal que normalmente predomina entre narrador e matéria narrada.

Sílvio Holanda³⁷, numa rápida avaliação, inscreve claramente o texto de Haroldo Maranhão na estética pós-moderna como *paródia auto-reflexiva*, seguindo o exemplo já citado de Jackson. Em 2004, Rosângela Mantolvani³⁸ também opina sobre o romance, fortemente ancorada nas idéias de González, em conceitos bakhtinianos e na *Dialética da Malandragem*, de Antonio Candido. Amarílis Tupiassú³⁹, em sucinto comentário sobre a obra, fala de uma sátira desmistificadora; noutro artigo mais recente, destaca o “caráter alegórico, bem como uma conformação épica, lírica, tragicômica, satírica, menipéica, parodística”⁴⁰ do

³³ *Ibid.*, p. 92.

³⁴ BASTOS, Alcmeno. Idas e venidas de um Torto a bordo da linguagem: *O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 20, n. 26, p. 173-186, jan./jun. 2000.

³⁵ *Ibid.*, p. 184. (grifo do autor)

³⁶ *Ibid.*, p. 182.

³⁷ HOLANDA, Sílvio. O sertão é dentro da gente: algumas anotações em torno da carta 8 de *O tetraneto del-rei*. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 75-77, jun. 2002.

³⁸ MANTOLVANI, Rosângela M. **Aspectos da carnavalização e elementos picarescos em O tetraneto del-rei**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em <<http://mantolvani-romance.blogspot.com/>>. Acesso em 17/10/2007.

³⁹ TUPIASSÚ, Amarílis. Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 19, n. 53, p. 299-320, jan./abr. 2005.

⁴⁰ TUPIASSÚ, Amarílis. **Macunaíma e O tetraneto del-rei: das subversões do romance à outra versão de crônica histórica**. UNAMA, Universidade da Amazônia, Belém, [2009?]. Disponível em: <<http://www.unama.br/colunas/artigos2009/amarilis-tupiassu-macunaíma.pdf>> Acesso em: 17/09/2009.

romance. E Sérgio Afonso Alves ⁴¹ tenta compatibilizar diferentes formulações teóricas (conceitos de pastiche, paródia, sátira, ironia, hipertexto, intertextualidade, inversão, transcontextualização, picaresca e dialogismo) para reforçar a idéia de um romance híbrido, paródico e lúdico. Num exame posterior, Alves ⁴² filia **O tetraneto del-rei** a uma estética neobarroca latino-americana, cuja principal característica, segundo o ensaísta, é a utilização de marcas e exercícios verbais próprios do barroco para reinserir o passado no presente, provocando questionamentos e renovações.

Por fim, há também reflexões críticas a partir de uma ótica portuguesa. Maria Margarida Gouveia ⁴³ atém-se aos mitos, arquétipos e estereótipos presentes no romance, tratando-o como texto pós-moderno. Além disso, argumenta no sentido de reverter a favor dos próprios portugueses todo o escarnecimento dos mitos lusitanos proposto por Haroldo Maranhão:

Pensamos mesmo que um texto que parodia a História de Portugal ou que constrói anti-heróis a partir de heróis portugueses não deixa de, por efeito de *boomerang*, voltar a chamar a atenção para a cultura de origem. Um autor assimilado por uma via parodística e lido do “avesso” não deixa de ser por isso uma referência ou mesmo um paradigma. [...] uma ironia atirada à cara de um português não faz com que ele seja menos português e não impede, pelo tal efeito de *boomerang*, uma revalorização da cultura de origem – o que não deixa de ser valorativo para ambas as culturas e as suas incontornáveis afinidades de fundo e de língua. ⁴⁴

Para os críticos literários, de modo geral, diferentemente dos leitores comuns, terminada a leitura, inicia-se o processo de procura: o que foi que eu li? Pastiche, paródia, sátira, romance histórico, picaresco ou pós-moderno? Não é nada fácil encontrar o tronco ou as raízes de uma narrativa, vinculando-a a um determinado modo de se fazer literatura. Diante de tantas possíveis respostas, talvez o crítico prefira se perguntar: como foi que eu li? Ou ainda: de quantos modos diferentes o texto se deixa ler? Questões não menos delicadas que apenas

⁴¹ ALVES, Sérgio Afonso Gonçalves. **Fios da memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão**. 233 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

⁴² ALVES, Sérgio Afonso Gonçalves. **Expressão neobarroca em O tetraneto del-rei**. Universidade de São Paulo, São Paulo, Encontro Regional da ABRALIC, 23 a 25 jul. 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/62/23.pdf>> Acesso em: 15/04/2008.

⁴³ GOUVEIA, Maria Margarida Maia. **Memória de mitos portugueses n’O tetraneto del-rei, de Haroldo Maranhão**. Universidade dos Açores, Ponta Delgada, [200?]. Disponível em <<http://www.digitalart.inf.br/ufmt/arquivos/artigos/30.pdf>>. Acesso em: 13/10/2007.

⁴⁴ *Idem*. (grifos da autora)

transferem o foco dos estudos para a relação entre o texto e seus prováveis efeitos sobre certos leitores. Mas sejam quais forem esses efeitos não parece ser possível estudá-los sem que pressuponhamos a existência de causas, intenções, recursos e funções. O que fatalmente leva o estudioso a uma outra questão: por que foi que eu li? E mais: por que é que o texto literário me permite ler do modo como eu o li?

O desejo de querer filiar narrativas tão abrangentes e instáveis, como o romance, àquilo que alguns acreditam ser um novo modo de narrar é sempre tentador. Prefiro resistir à tentação e ver **O tetraneto del-rei** como um modo disfarçadamente renovado de se fazer algo muito antigo: sátiras. Ao tomar a irreverência como linha mestra do texto de Haroldo Maranhão, percebo que o autor emprega o mesmo conjunto essencial de procedimentos que fazem (e sempre fizeram) parte de textos tipicamente satíricos: humorizar, parodiar, ironizar, imitar, proverbiar, exagerar, metaforizar, valorizar e desvalorizar.

No barroquismo anacrônico da linguagem haroldiana, percebo a existência de uma oratória persuasiva minuciosamente elaborada para tornar mais factível e atraente o mundo ficcional proposto pelo autor. Considero a retórica empregada para validar a ficção (para convencer as mentes humanas da possibilidade de um mundo fictício) como sendo fundamentalmente a mesma que usamos para validar o mundo empírico. Por conseguinte, penso que boa parte daquilo que é posto em movimento numa trama ficcional – e que freqüentemente é visto (estudado e considerado) como imagem, figura, técnicas ou recursos próprios do estilo – diz respeito muito mais à razão do que à imaginação; são artifícios estéticos mas não estáticos, mecanismos funcionais, quase sempre engenhosos e falaciosos, mas não arbitrários nem gratuitos, manobras discursivas que simplesmente não podemos evitar porque participam da dinâmica natural dos discursos inventados pelo homem. Com isto quero dizer que certos procedimentos que consideramos *literários* não apenas se baseiam na razão como são inerentes à espécie humana e estão presentes, em maior ou menor grau, em todas as manifestações discursivas, sejam elas coloquiais ou especializadas, tenham elas aparência mais (ou menos) subjetiva ou objetiva, mais (ou menos) comprometida e passional ou impessoal e fria.

Na busca por caminhos teóricos que valorizem o aspecto persuasivo da oratória romanesca, dando-lhe forma e função, deparei-me com as idéias de Chaïm

Perelman ⁴⁵, filósofo belga que, na segunda metade do século XX, firmemente apoiado em Aristóteles, resgata e estabelece os princípios de um tratado geral da argumentação a partir da análise de procedimentos discursivos utilizados por juristas, filósofos, literatos, políticos, publicitários e cientistas sociais.

As reflexões de Perelman não tratam dos problemas específicos da fabulação, mas redimensionam a visão desses problemas ao fornecer-nos uma perspectiva mais ampla sobre a arte de convencer e persuadir, da qual participa ativamente a arte de romancear. A leitura que faço de Perelman não abarca, nem pretende esgotar, todo o pensamento do filósofo, apenas aproprio-me de algumas noções que me parecem fundamentais na esperança de poder ampliá-las, redesenhá-las, direcioná-las e estendê-las às demandas literárias, tentando extrair o máximo possível de efeitos, relações, conseqüências e indagações.

Sua obra abriu novas frentes de pesquisa ao revalorizar o aspecto retórico do pensamento, mostrando que nossa razão não se limita a realizar cálculos, identificar erros e descobrir a *verdade* (como pressupõe a lógica estritamente matemática), mas que o raciocínio também se move o tempo todo no sentido de justificar nossas condutas, gostos, preferências, escolhas, opiniões, decisões e pretensões.

A antiga *retórica* da cultura greco-latina dedicava-se, juntamente com sua contraparte, a *dialética*, a estudar os raciocínios, os valores e os juízos humanos implícitos na composição de diferentes tipos de discursos, orais ou escritos. Na retórica clássica, Perelman encontrou as bases de uma espécie embrionária de análise do discurso que se propunha a compreender os métodos comuns a todos os oradores quando estes se dirigem a um determinado auditório com o intuito de persuadir o seu interlocutor.

O conjunto daqueles aos quais desejamos dirigir-nos é muito variável. Está longe de abranger, para cada qual, todos os seres humanos. [...] Há seres com os quais qualquer contato pode parecer supérfluo ou pouco desejável. Há seres aos quais não nos preocupamos em dirigir a palavra; há outros também com quem não queremos discutir, mas aos quais nos contentamos em ordenar. Com efeito, para argumentar, é preciso ter apreço pela adesão do interlocutor, pelo seu consentimento, pela sua participação mental. [...] em matéria de retórica, parece-nos preferível definir o auditório como o *conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação*.

⁴⁵ Que escreveu sua principal obra com o auxílio de uma pesquisadora assistente. Ver PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Cada orador pensa, de uma forma mais ou menos consciente, naqueles que procura persuadir e que constituem o auditório ao qual se dirigem seus discursos.⁴⁶

Juízos humanos são objetos discutíveis, variáveis, freqüentemente rejeitáveis e circunstanciais. Todo orador que, movido por valores e interesses, serve-se de palavras, quer para reforçar uma crença já estabelecida, tentar alterá-la ou substituí-la, quer para propor uma nova concepção de mundo, defender uma posição específica, sustentar uma idéia arrojada ou um ponto de vista peculiar, será chamado pelo auditório a fornecer justificações convincentes.

Para justificar pensamentos e atitudes é preciso saber argumentar, apresentar provas, motivos ou razões confiáveis que animem o auditório a aderir a uma determinada tese. Isto é, para influir diretamente sobre o espírito e a vontade dos ouvintes, ganhando sua adesão intelectual ou emocional, um orador precisa valer-se de uma série de procedimentos que tornam o discurso mais interessante à razão e aos sentidos, fazendo com que esse discurso corresponda a certas expectativas mentais, morais e culturais dos interlocutores. Técnicas retóricas são estratégias argumentativas que nos induzem a executar determinadas ações (imediatas ou futuras), a aceitar certas conclusões, a admitir novos objetos de acordo e, sobretudo, a comungar em torno de valores reconhecidos e apreciados.

Perelman acredita que a literatura ocupa uma parte central na arte de persuadir, justamente porque é ela a encarregada de promover, intensificar e manter acesa a comunhão do auditório, reforçando valores comuns compartilhados por indivíduos de um mesmo grupo social.⁴⁷ Sem o constante fortalecimento desses valores, idéias e juízos, os homens não teriam como organizar acordos mais amplos e duradouros que servem de esteios para outros tipos de discurso (como o científico, o judiciário e o histórico, por exemplo). Enquanto estes estribam suas premissas em idéias supostamente incontestes e evidentes, oriundas do senso comum, os discursos literários tratam de intensificar e garantir a adesão da comunidade àqueles valores e crenças que alavancam e alimentam o senso comum.

Certas técnicas de pensamento, quando eficientemente apresentadas e arranjadas dentro do discurso, produzem diversos efeitos sobre o psiquismo humano (impressões de realidade, experiências sensoriais, repercussões afetivas e

⁴⁶ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Op. cit.*, p. 18; 22. (grifo dos autores)

⁴⁷ *Ibid.*, p. 53-57.

sentimentos de presença) que estimulam ou aumentam a adesão do ouvinte às idéias que lhe foram propostas. Estudar os efeitos argumentativos e a forma como os discursos são constituídos a fim de obtê-los é o que a *nova retórica* perelmaniana nos propõe:

A arte da apresentação, em vez de produzir um simples efeito literário ou ornamental, tem uma inegável função persuasiva. Desde o século XVI, por influência das idéias de Pierre Ramus, estudaram as figuras de retórica fora de seu contexto, trataram-nas como flores de estufa, desprezando sua função dinâmica, entretanto inegável, no discurso que visa a persuadir. Seria útil, e já procuramos fazê-lo ocasionalmente em nosso tratado, retomar o exame de todas as figuras de retórica, mostrando que são figuras de estilo apenas quando se revelam ineficazes do ponto de vista argumentativo. Em contrapartida, quando são plenamente eficazes, nem sequer as percebemos como figuras, de tal modo a maneira de se exprimir parece então adaptada à situação.⁴⁸

Pretendo focar, em **O tetraneto del-rei**, algumas dessas *figuras* (e técnicas), muitas vezes imperceptíveis, que contribuem, direta ou indiretamente, tanto para compor o universo ficcional como para estimular interpretações sobre este universo, fazendo-nos pensar, duvidar, rir ou chorar. O riso pode ser um grande aliado do escritor quando o que se pretende é repelir antivalores e robustecer valores comunitários. Diferentes formas de humor podem assegurar, sem maiores esforços argumentativos, adesão imediata e espontânea do auditório, sobretudo dos mais reticentes. No entanto, como veremos a seguir, o humor supõe uma série de acordos complementares e implícitos entre orador e público, por isso, quase sempre funciona melhor quando se dirige a grupos bem-delimitados.

A meu ver, a literariedade da ficção pode ser encontrada num conjunto orgânico de técnicas e detalhes. Nos detalhes reside o encantamento poético, a sedução literária, e o trabalho da crítica, que com freqüência me lembra o dos detetives, exige que nos mantenhamos atentos às “mais miúdas minúcias”⁴⁹. Afinal, quando se trata de interpretação, uma vírgula pode mudar o mundo.

⁴⁸ PERELMAN, Chaïm. **Lógica jurídica: nova retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 161.

⁴⁹ MARANHÃO, Haroldo. **O tetraneto del-rei: o Torto, suas idas e venidas**. Lisboa: Livros do Brasil, 1988. p. 83.

O HUMOR

«Não sou engraçado, sou triste.»
Haroldo Maranhão – **Senhoras & senhores**

Por ser uma noção vaga, adaptável às mais diversas interpretações, contextos e auditórios, o *humor* não se deixa encapsular em uma única frase, conceito ou definição. A grande ironia das línguas naturais reside justamente no fato de que só conseguem gerar compreensão consensual – e, portanto, entendimento unânime ou com mínimas discordâncias – sob condição de que mantenhamos certas noções num nível satisfatoriamente vago.

Por esse motivo, creio que o *riso*, manifestação bem mais concreta e objetiva do humor, representa melhor o alvo de minhas pesquisas. Refiro-me aqui, não ao riso como resposta involuntária ou acidental, mas ao riso como efeito de uma dicção intencionada, como fruto de um discurso capaz de provocar em certos auditórios uma atitude hilária que cumpre uma ou várias funções.

Embora possamos encontrar no riso um fim em si mesmo, parece ser mais produtivo, quando se trata de compreender o funcionamento da comicidade discursiva, observarmos os casos em que ele serve como meio para a obtenção de determinados fins. Antes de apresentarmos as teorias mais conhecidas sobre essa ação reflexa tipicamente humana, vejamos de perto os principais propósitos que se escondem por trás do riso ou que o acompanham em suas manifestações.

Às vezes, risos podem ser deliberadamente provocados para principiar ou estimular uma conversação, objeto indispensável com o qual satisfazemos nossos instintos gregários. A graça leve e descontraída, capaz de desarmar por um instante o interlocutor, fazendo-o corresponder com um sorriso cordial, polido ou terno, facilita imensamente o contato entre os seres, aproxima as pessoas e reforça nossos laços de urbanidade. É o riso de acolhida.

O riso também se presta à interação humana com propósitos afetivos ou sensuais. Graceja-se, quase sempre de modo malicioso e brejeiro, para atrair a atenção de um indivíduo específico ou mostrar-se predisposto ao relacionamento. O riso proveniente desse humor que visa a seduzir pode ser reforçado por uma variada gama de gestos e expressões faciais que, no conjunto, suscitam a simpatia e o encantamento mútuo ou favorecem os vínculos amorosos.

Numa conversação civilizada, a capacidade de expressar ditos espirituosos, de ser engraçado ou de gracejar com prudência e comedimento, consoante à situação e à companhia, é uma virtude socialmente desejável. A aptidão de provocar no auditório um riso franco e alegre, com finalidade recreativa, através de brincadeiras ingênuas, tiradas divertidas ou anedotas espontâneas e inocentes, costuma ser uma característica que se espera do bom orador, índice de sua inteligência, informação e boa educação. Saber dominar os mecanismos do humor de entretenimento, desde que se saiba fazê-lo fluir de modo natural, pode deixar a comunicação mais atraente e agradável, bem como tornar o orador (ou escritor) muito mais simpático aos olhos do público.

Quando o orador percebe que sua audiência se encontra fatigada, entediada, desanimada, abúlica ou simplesmente distraída, é bastante comum que ele apele para o uso de pequenas doses de humor a fim de recuperar a concentração dos auditores. Na maioria das vezes, um comentário jocoso desperta os ouvintes, atiçando-lhes a curiosidade, ou consegue reanimá-los para que se tornem novamente partícipes ativos do processo comunicacional. Neste caso, o propósito não é exatamente divertir, mas conceder um esparecimento ligeiro para, em seguida, poder ser ouvido com mais disposição. Publicitários, discursistas, conferencistas e doutrinadores em geral costumam usar historietas e exemplos divertidos para conquistar os espíritos reticentes ou fazê-los memorizar com mais facilidade a mensagem, o conteúdo ou a lição.¹

Certas formas de humor coletivo servem para reforçar os laços de afinidade entre os membros de um grupo. Em geral, presume-se que aqueles que riem das mesmas coisas e histórias compartilham também os mesmos pressupostos implícitos e dividem, portanto, os mesmos valores e cultura. Esse tipo de humor, usado para gerar um riso de cumplicidade, de reconhecimento mútuo, serve para delimitar as fronteiras do grupo, promover a harmonia entre os participantes e consolidar a sensação de que se pertence a uma comunidade distinta das demais. Muitas insinuações maliciosas e piadas étnicas funcionam como instrumentos de integração, na medida em que reafirmam a discrepância que se supõe existir entre *nós* (pessoas diferenciadas) e *eles* (os outros, os não-queridos). É igualmente importante observar que, enquanto as piadas internas robustecem a unidade e a

¹ MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003. p. 214-215.

identidade de um conjunto de pessoas, as blagues vindas de fora ameaçam-lhe o prestígio e que a “piada de um grupo é, freqüentemente, a dor de outrem”.²

Em geral, os seres humanos costumam fazer uso da propriedade ofensiva do riso para rivalizarem entre si. Quando deixamos correr, à rédea solta, nossos instintos agressivos, surge um tipo de humor ferino e bastante cáustico que se compraz com a derrota ou com o rebaixamento *do outro*. Esse riso mordaz e injuriador, que escarnece, ridiculariza, caçoa, difama, calunia, desonra, irrita, ofende ou desdenha, é normalmente empregado como armamento para intimidar ou embaraçar o opositor, para enfraquecer ou provocar o adversário. Também é um tipo de riso de triunfo em que o vencedor se vangloria de sua ilusória superioridade, afirmando e reafirmando a si mesmo.

Existe também um tipo de riso sádico, mórbido e extremamente hostil que, ao se comprazer com a humilhação pública de suas vítimas, pode acarretar desfechos dramáticos, arruinar relacionamentos, destruir carreiras, motivar ostracismos, incitar o ódio e até mesmo promover homicídios ou suicídios. Dos charivaris medievais aos trotes contemporâneos de calouros, na história da humanidade não faltam exemplos de como essas manifestações coletivas de vexação cômica são capazes de se tornar danosas e funestas.

Quando um auditório heterogêneo, composto por diferentes facções, sente-se desconfortável diante de algumas teses que lhe são apresentadas, quando desconfia que essas teses podem não apenas pôr em xeque sua preferência por determinados valores, mas ameaçar sua imagem ou *status*, quando esse mesmo auditório deseja evitar um orador inoportuno, impedindo o fluxo normal de sua argumentação, ou simplesmente quando os ouvintes constatam o anacronismo de um discurso, a ilogicidade de um comentário ou o contra-senso de uma proposta, é bem provável que surja um riso grupal de evasão, explosivo e barulhento, que (ao ser reforçado por burburinhos, vaias ou aplausos) pode emudecer completamente o orador, além de produzir desordens e divisões de difícil controle.³ Esse riso costuma ser o castigo impingido àquele orador inabilidoso que não soube ajustar o seu

² BREWER, Derek. Livros de piada em prosa predominantes na Inglaterra entre os séculos XVI e XVIII. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 142.

³ Para entender melhor as funções complementares desse tipo de riso, ver o interessante artigo de BAECQUE, Antoine de. A hilaridade parlamentar na Assembléia Constituinte Francesa (1789-91). In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 195-223.

discurso ao auditório ou não quis levar em conta as opiniões de seus interlocutores, duas condições fundamentais para uma argumentação eficiente.

Às vezes, uma pitada de hilaridade pode ter uma função claramente apaziguadora: evitar brigas e discórdias, dissipar a ira, a indignação ou a frustração, suprimir um clima tenso, relaxar os indivíduos recalcitrantes. Ao tentar superar, com jocosidade, uma constrangedora situação de conflito, os envolvidos “encontram no riso uma área comum de comunicação [...] O riso torna suportável o insuportável.”⁴

Uma das funções mais comuns e subliminares do humor é aquela em que se provoca o riso coletivo como instrumento de correção, punição e exclusão de indivíduos indesejados. Esse riso moral, que denuncia os excessos, os desvios comportamentais e os atentados contra os princípios do grupo, atua como um poderoso instrumento de autodisciplina e controle social. É um riso vingativo, que repreende os que considera maus sujeitos, marginaliza os desencaminhados, afasta os esquisitos ou exóticos e rejeita os costumes alheios, servindo como “muralha das normas, dos valores e dos preconceitos estabelecidos”.⁵ A intolerância expressa por esse tipo de humor transforma a vítima de uma piada num ser estranho, contribuindo assim para se construir “uma sociabilidade por exclusão”.⁶

O humor farsesco que assoma naturalmente durante certas festividades sociais, previstas e aceitas, como o carnaval, por exemplo, costuma gerar risos que são aguardados por muitos com grande expectativa. Esse riso parece cumprir um desejo de liberação e de catarse, uma necessidade de desforra contra tudo aquilo que representa opressão (autoridades, tradições, regras, instituições). Já que não reconhece fronteiras, essa comicidade festiva acaba sendo marcada por excessos: propicia a livre expressão do corpo e dos desejos do corpo, prega peças, faz brincadeiras de mau gosto, abusa de imitações, paródias e caricaturas, exhibe verbalismos obscenos e travestimentos audaciosos, debocha de qualquer pessoa ou coisa, não tolera oposições, não admite insatisfação e não respeita isolamentos, perseguindo a todos com um riso tirano e impositivo. Por outro lado, esse humor que

⁴ DRIESSEN, Henk. Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 262.

⁵ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 172.

⁶ *Ibid.*, p. 307.

se pretende imoral termina por suscitar um riso otimista e até mesmo benéfico, um riso que de certa forma nos ajuda a adoçar os costumes.⁷

A violação proposital de certas convenções, normas ou tabus da vida cotidiana, assim como a deformação cômica de nossos rituais, nossa linguagem, nossos corpos ou de tudo aquilo que consideramos *coisas sérias* podem ser uma inesgotável fonte de prazer. Esse humor que desestabiliza nosso senso comum de normalidade, que sanciona uma infração, que supera os limites do permissível e do aceitável, que subverte e escandaliza, costuma provocar desde risos breves e inócuos, como simples soluços, a risos histéricos e desbragados, que denunciam a amplitude da transgressão cômica ou a intensidade com que ela consegue abalar nossos alicerces morais.

As tentativas de se domesticar o riso acabam por gerar um tipo de comicidade pedagógica que enxerga no humor uma esperança de regeneração, aprimoramento ou reforma do ser humano. É o riso a serviço dos valores dominantes, um tipo de cômico (oficial, convencional e conservador) que se compraz em perseguir, exagerar e ridicularizar nossos vícios e instintos primários, em expor todas as desvantagens de quem adota uma vida desregrada, fora dos padrões. Comédia moral ou de costumes, comédias românticas, fábulas e desenhos animados representam bem esse tipo de humor, eternamente disposto a rir dos contravalores para reforçar uma determinada ordem social e familiar, para assegurar o respeito àqueles valores considerados fundamentais. Um riso que se coloca sempre além da diversão, mas aquém da transgressão, que se propõe a edificar e a instruir, que se apresenta como meio para se alcançar certos fins que a comunidade reconhece como altruístas.

Há também um tipo de humor bastante virulento cujo fito é escarnecer, aviltar e degradar aqueles ídolos que se encontram mais arraigados num corpo social. É o cômico de degradação, que se compraz em desvalorizar e rebaixar, através do riso, tudo o que, por excelência, costumamos sacralizar: as divindades, os dogmas religiosos e ideológicos, os grandes mitos e heróis fundacionais, enfim, os elementos identificadores de uma cultura. Parece que o alvo específico do riso blasfematório é atingir justamente os guardiões desses valores, aqueles que sem tréguas se empenham em preservá-los e defendê-los. A caricatura, a paródia de

⁷ *Ibid.*, p. 166; 185.

textos sérios e a “reescritura bufa das obras-primas consagradas”⁸ são poderosas armas de riso mediante as quais “os grandes assuntos tornam-se minúsculas farsas”⁹, perturba-se a gravidade dos grandes temas, transformando-se um objeto antes intocável num motivo bem prosaico ou banal, reduzindo-se, assim, os espaços ocupados pelo sagrado.

Parece que medo e riso seguem caminhos paralelos na história da evolução da sensibilidade humana.¹⁰ Provocar o medo com propósito humorístico, a fim de se obter dos demais uma boa e sonora gargalhada, pode contribuir para dissipar nossos temores, afastar os maus presságios, afugentar nossos demônios, minimizar os perigos e as ameaças que nos espreitam, enfim, infundir-nos autoconfiança. Quando se ri de algo amedrontador, adquire-se a sensação de que ele foi, de certa forma, debilitado, como se o medo se tornasse menos importante ou deixasse, por um momento, de existir.

Na maioria das vezes, encontramos no humor um meio muito eficaz e socialmente aceito de ocultar uma inverdade ou de exprimir o inconfessável. Sob o disfarce de recreação inofensiva, escritores de todas as épocas, artistas, palhaços e bufões utilizaram constantemente a cumplicidade do humor para escapar à censura, ao despotismo ou à vigilância moral. Os antigos bobos do rei, por exemplo, tinham o privilégio de dizer cinicamente, e bem alto, o que toda a corte pensava baixinho.¹¹ É provável que nosso senso de humor seja um dos mecanismos instintivos mais eficientes desenvolvido para que possamos detectar uma desonestidade: “com extraordinário faro, ele descobre o engano dos ideais artificiais e a falta de sinceridade do entusiasmo simulado. Poucas coisas neste mundo são tão irresistivelmente cómicas como a revelação desta espécie de fraude.”¹² Se é rindo que se dizem as verdades, também é rindo que se mascaram ou se encobrem muitas mentiras, que se constata pequenas farsas ou se evidenciam certos estereótipos.

O ser humano é capaz de rir daquilo que diz respeito ao seu próprio ego, de se auto-ridicularizar. Por exemplo, risos introspectivos de autocomiseração podem

⁸ *Ibid.*, p. 394.

⁹ *Idem.*

¹⁰ GUREVICH, Aaron. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 86.

¹¹ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 289.

¹² LORENZ, Konrad. **A agressão: uma história natural do mal**. Santos: Livraria Martinsfontes Editora, 1973. p. 299.

ser a resposta de um auditório face a um espetáculo medíocre, pois “quando o comediante cai abaixo de certo nível, não se ri mais dele, ri-se de si mesmo, da própria idiotice: como é possível ser tão besta a ponto de perder tempo vendo tal estupidez?”¹³ Sabe-se também que os “membros de um grupo contam e gostam de ouvir piadas sobre si mesmos [...] a autodepreciação é uma estratégia conhecida no humor judaico”¹⁴. Este sentimento autoderrisório, que nos faz enxergar nossos aspectos cômicos e rir de nosso próprio ridículo, é uma atitude saudável – na opinião de Konrad Lorenz – visto que pode nos tornar menos orgulhosos, menos sujeitos a auto-ilusões lisonjeiras e mais honestos para conosco.¹⁵

No mundo contemporâneo e pós-moderno (profundamente influenciado por interesses econômicos e transformado pelos meios de comunicação), o riso se torna um produto de consumo obrigatório, quer como remédio, para manter os cidadãos num constante estado de analgesia, neutralizando suas insatisfações pessoais, sua dor, depressão ou estresse, quer como tática mercantil, deixando os indivíduos numa situação de euforia contínua, pois “O homem feliz compra, e o riso é um poderoso argumento de venda”¹⁶. Nesta sociedade forçosamente humorística (repleta de pegadinhas, piscadelas de conivência, distrações lúdicas, quebras propositais de distanciamento, comédias-pastelão, humor enlatado), comercializa-se o riso com tanta banalidade que tudo parece ser motivo de grande festa, tudo precisa ter uma pitada de gracejo ou ironia, “tudo deve acontecer sob o crivo da brincadeira”¹⁷.

E quando o que já soava ridículo e grotesco se transforma em *nonsense* absoluto, em absurdidade ou insensatez, emprestando a máscara da loucura para desarticular a lógica, desafiar a ordem e inutilizar os valores, surge o riso surreal, o riso niilista dos ridentes radicais. O que mais dizer desse riso, que mistura alhos com bugalhos, senão que é um riso enigmático que promove a estupefação e a desintegração e que se permite tudo, mesmo sendo antitudo?

Desde a Antiguidade, a natureza mesma do humor tem sido investigada e debatida, tanto por admiradores quanto por detratores do riso. Curiosamente, há apenas dois pontos sobre os quais ambos parecem concordar. Primeiro: o humor é,

¹³ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 373.

¹⁴ DRIESSEN, Henk. *Op. cit.*, p. 256.

¹⁵ LORENZ, Konrad. *Op. cit.*, p. 300.

¹⁶ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 602.

¹⁷ *Ibid.*, p. 599.

em muitos aspectos, inapreensível, ele se furta às teorizações, ou seja, quando tentamos refletir, explicar, interpretar ou capturar seus mecanismos e engrenagens simplesmente acabamos por matá-lo. Segundo: embora existam pessoas incapazes de rir, é difícil contestar a universalidade do riso, pois todos os povos riem. Parece não haver humor fora do homem. Somos criaturas risíveis que riem de tudo o que se assemelha, recorda ou diz respeito ao humano.

Inimigos do riso de todas as épocas e culturas (em especial os partidários das correntes religiosas mais moralistas) sempre trataram de demonizá-lo, de deturpá-lo, de transformá-lo num “rival direto de Deus”¹⁸. Os motivos parecem claros: a extrema dificuldade de se conciliar prazer humorístico e virtude cristã, de se coadunar a noção de *benevolência* transmitida pela Igreja com os aspectos negativos do humor; certa aversão natural dos religiosos pela risada, que durante muitos séculos serviu de subterfúgio e arma para hostilizar e perseguir cristãos; juntamente com o poderoso argumento, quase sempre polêmico, de que Jesus, segundo a Bíblia, parece nunca ter rido em vida. Nesta perspectiva do riso demoníaco, o exercício da comicidade encontra-se sempre sob suspeita, servindo de alvo fácil para limitações e proibições.

As teorias que se esforçam por enxergar no riso uma manifestação simplesmente humana, nem divina nem diabólica, são obrigadas a adotar distintas concepções de homem e de mundo (concepções inevitavelmente imprecisas, provisórias e, na maioria das vezes, pessimistas) para, por meio delas, tentar explicar a existência do humor. Por exemplo: se o mundo todo não passa de uma estrondosa loucura, então, é bem provável que os risos sejam apenas reflexos de nossa impotência diante dos desatinos humanos. Mas, neste caso, o riso não pode ser verdadeiramente alegre, pois a loucura em si não é divertida, ela só tem graça se for simulada. Por isso, o mundo também pode ser visto como palco de uma grande farsa, onde encenamos nossos atos tragicômicos, e a vida, “um jogo de enganar em que tentamos oferecer certa imagem de nós mesmos”¹⁹. É possível que usemos o humor para denunciar essa espécie de fingimento.

Mas se tudo é uma questão do modo como se olha, outros há que percebem o riso como um ríctus que disfarça muito mal a face sombria e tristonha da humanidade. O humor parece ser o contrapeso que equilibra ou estabiliza a

¹⁸ *Ibid.*, p. 503.

¹⁹ *Ibid.*, p. 188.

natureza atormentada dos homens. Não à toa, vários profissionais da arte de fazer rir ganharam a reputação de criaturas tristes ou profundamente melancólicas: Beaumarchais, Daumier, Gavarni, Molière, Shakespeare, Swift, entre outros.²⁰ Mas do que riem os pessimistas? Qual o motivo de seu desespero?

Se o mundo for verdadeiramente trágico, pode ser que o riso sirva para fazer-nos escapar da dor e enfrentar os horrores cotidianos. Ou, ainda, como diria Umberto Eco, “se rimos, sorrimos, brincamos, arquitetamos sublimes estratégias do risível”²¹ é porque somos a única espécie que sabe que está sujeita à morte e isso nos torna capazes de ironizar. “O cômico e o humorístico são o modo com o qual o homem tenta tornar aceitável a idéia insuportável da própria morte – ou arquitetar a única vingança que lhe é possível contra o destino ou os deuses que o querem mortal.”²²

Mas talvez o riso não seja o oposto da tragédia. Talvez usemos o humor como forma de enfrentar nossa solidão existencial diante de um universo carente de sentido. Ou quem sabe o riso seja apenas uma ilusão, a descoberta de um engano, de que nada pode ser totalmente sério. Os homens de convicções irredutíveis, aqueles que defendem e aderem ferrenhamente a certos valores, costumam levar as coisas muito a sério, já os cômicos parecem ser os que põem à prova essas leis da seriedade. O riso pode ser, então, somente o sintoma de uma dúvida ou funcionar como resposta natural à violação de algumas expectativas convencionais, de certas normas de previsibilidade, certos princípios referentes ao discurso sóbrio, como a infração de algo análogo às máximas e implicaturas conversacionais propostas por Grice.²³

Neste caso, para rir, será preciso desdobrar-se, estabelecer um distanciamento em relação a si mesmo e ao real, pois quem ri “dissocia-se do objeto de seu riso, toma distância em relação à ordem do mundo, em lugar de integrar-se nela”²⁴. Se assim for, o riso deve resultar de um certo tipo de estranhamento (rimos de algo que se tornou estranho para nós), de uma espécie de perda de familiaridade (rimos de contextos, objetos e seres que foram desfamiliarizados) ou de um efeito de surpresa (rimos do imprevisto e do inesperado). Acontece que certos

²⁰ *Ibid.*, p. 543; 566.

²¹ ECO, Umberto. **Entre a mentira e a ironia**. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 108.

²² *Idem.*

²³ Ver GRICE, H. P. Lógica y conversación. In: VALDEZ VILLANUEVA, L. (Org.). **La búsqueda del significado**. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

²⁴ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 70.

distanciamentos podem gerar não apenas o riso, mas também a indiferença, o temor ou a perplexidade.

Estudar minuciosamente as formas lingüísticas de uma dicção cômica, suas propriedades textuais e verbais, pode nos fornecer algumas chaves sintáticas, revelar ingredientes semânticos e mecanismos referenciais que não apenas compõem o cômico, mas parecem suportar o próprio risível.²⁵ Se o humor pode ser uma questão de como configuramos e modelamos certas formas discursivas, então, como explicar satisfatoriamente por que razões a forma nos provoca risos, por que apreciamos as coisas subentendidas ou por que rimos mesmo quando não entendemos todas as minúcias de uma piada?

E se procurássemos as raízes do humor dentro do psiquismo humano? Parece inegável que muitas de nossas funções vitais, bem como nossos medos e sonhos, são de alguma maneira governados por impulsos inconscientes. Freud, que analisou diversas técnicas e tendências das piadas e teorizou sobre as fontes anímicas do cômico, ao final, brindou-nos com esta singela metáfora: rir é uma forma prazerosa de poupar energia, de economizar recursos psíquicos e afetivos que de outro modo poderiam significar gastos dispendiosos de cólera, indignação ou desprazer.²⁶ Outras correntes psicológicas reforçam o que se convencionou chamar de teoria do alívio (uma versão moderna da antiga *catarse* greco-romana), segundo a qual o riso parece ser uma liberação salutar de tensões e constrangimentos latentes, uma espécie de válvula de escape necessária. E ainda há os que vêem no cômico a expressão da superioridade do ego. Rir do outro faz com que nos sintamos superiores ou mais seguros de nós mesmos, rir parece ser uma forma de tentarmos dominar nosso interlocutor.²⁷

A psicologia, aliada aos avanços da fisiologia e da medicina, tem dado mais e mais atenção às funções terapêuticas da hilaridade, e a neurologia parece estar a um passo de descobrir a localização exata de um provável centro do riso no córtex cerebral. Se a história antiga já havia registrado casos de pessoas enfermas que se curavam através do riso e de pessoas tristes que saravam mais lentamente do que

²⁵ Para mais detalhes, ver os esclarecedores ensaios de POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua: análises lingüísticas de piadas.** Campinas: Mercado de Letras, 1998.

²⁶ FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconsciente. In: _____. **Obras completas.** Buenos Aires: Santiago Rueda, 1953. v. 3, p. 7-287.

²⁷ LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (Org.). **Uma história cultural do humor.** Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 75.

as alegres ²⁸, se a teoria freudiana já havia previsto que a alegria nos poupa, enquanto a tristeza, que exige mais dispêndio de energia, nos enfraquece, estudos neurológicos contemporâneos já não deixam margem a dúvidas sobre os benefícios e o poder medicinal de uma boa gargalhada:

O riso libera catecolaminas, neurotransmissores que põem o organismo em estado de alerta e aumentam a produção de endorfinas, as quais diminuem a dor e a ansiedade. O riso levanta o diafragma, acelera a circulação sanguínea, favorece a condução do oxigênio; ele facilita a ereção e reduz a insônia. Depois do riso, os efeitos do estresse diminuem durante certo período. ²⁹

Não nos esqueçamos que sociólogos, antropólogos, etnólogos e etólogos também têm muito a dizer sobre as funções sociais do riso e o quanto este fenômeno parece estar condicionado por fatores culturais e históricos, quantas transformações profundas ele pode sofrer não apenas no transcurso do tempo, mas em espaços geográficos distintos. A sensibilidade humana (bem como os modos de enxergarmos o *outro*) tem variado segundo as pressões do meio em que o indivíduo vive ou se insere. O homem contemporâneo já não ri, chora, experimenta medo, prazer ou emoção da mesma forma e pelos mesmos motivos que o homem medieval, por exemplo. ³⁰

Bergson, que tentou elaborar uma teoria do risível em consonância com concepções mais dinâmicas de sociedade, concebeu o riso como uma reação mecânica e automática do espírito coletivo contra algo que parece estar fora dos padrões aceitos e que, portanto, precisa ser corrigido: “O riso é, acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar impressão penosa à pessoa que lhe serve de alvo. A sociedade vingam-se por meio dele das liberdades tomadas com ela.” ³¹ O riso, segundo a teoria bergsoniana, repousa numa sensação de incongruência, num pressentimento de que estamos diante de algo material, mecânico e rígido sobrepondo-se a algo que deveria ser sempre vivo e flexível, diante do “corpo sobrepujando a alma” ³² e diante da forma “querendo impor-se ao fundo” ³³.

²⁸ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 136-137; 616.

²⁹ *Ibid.*, p. 616-617.

³⁰ *Ibid.*, p. 310.

³¹ BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 146.

³² *Ibid.*, p. 39.

³³ *Idem.*

Na segunda metade do século XX, Lorenz desenvolveu uma das teorias mais intrigantes sobre a evolução filogenética do riso. Estudando o comportamento dos animais sociais, ele percebeu que a agressão não é, como supúnhamos, uma força demoníaca e tão-somente destrutiva; ela também cumpre funções indispensáveis para a preservação da espécie e um papel de suma importância na organização social e na defesa da vida.³⁴ Embora nossa primeira reação diante de um antagonista seja quase sempre tentar agredi-lo verbal e fisicamente, deve haver algum tipo de mecanismo inibidor que nos impede de lesá-lo ou matá-lo, que coíbe o uso de um impulso hostil como única saída possível para resolvermos nossos conflitos. Parece que a evolução nos ensinou, nesses casos, a reorientar e desviar nosso instinto de ataque para vias mais inofensivas, que não afetam a sobrevivência do grupo. É bem provável, portanto, que o riso tenha se desenvolvido no homem “por ritualização a partir de um movimento de ameaça reorientado”³⁵, ou seja, o que deveria ser um ato de efetiva agressão (ameaçar com os dentes à mostra) acabou se tornando um ato ritualizado, estilizado, disfarçado. No entanto, o riso manteve algumas arestas agressivas. Talvez por isso ainda sintamos a necessidade de discipliná-lo, organizá-lo, regulamentá-lo, fazê-lo adaptar-se a certas estruturas e convenções. “Cada sociedade, cada época construiu as suas.”³⁶

O humor satírico

Uma das convenções discursivas tradicionais recebeu o nome de sátira. Mesmo em sua origem, entre filósofos cínicos gregos e poetas latinos, parece que esse tipo de composição não tinha contornos literários bem definidos. Os satíricos eram aqueles que adotavam certa atitude brincalhona e zombeteira diante da vida, na maioria das vezes com intenção moralizadora e crítica, para desta forma poder trocar dos costumes, das idéias, coisas, pessoas ou grupos sociais.

Ao que parece, desde o princípio eles já se serviam de diversas estratégias para provocar seus auditórios e realizar comentários maledicentes sobre vícios e defeitos humanos: miscelânea poética, máscaras teatrais, música, dança e mímica;

³⁴ Para mais detalhes, ver o capítulo *Para que é que o mal é bom?* em LORENZ, Konrad. *Op. cit.*, p. 35-59.

³⁵ *Ibid.*, p. 298.

³⁶ MINOIS, Georges. *Op. cit.*, p. 619.

combinação de realismo com fantasia (viagens imaginárias, fábulas, ficções utópicas e alegóricas); utilização de aforismos, epigramas, epitáfios e outras formas consagradas de expressão e emprego sistemático de fragmentos de obras literárias canônicas com finalidade parodística.³⁷

O satirista costuma ser aquele que se apropria das funções punitiva e excludente do riso e as utiliza como cães de caça na perseguição de certas vítimas. Ao empregar o riso como instrumento de correção, ao realizar uma espécie de educação pelo método irreverente, o orador satírico acaba provocando efeitos que às vezes fogem ao seu controle e que podem, inclusive, voltar-se contra ele (torná-lo, por exemplo, impopular no presente, desprezado ou esquecido no futuro). Sua pedagogia da irreverência parece estar dirigida a um tipo muito específico de auditório, o conjunto das pessoas mais bem informadas, influentes e comprometidas com os problemas de seu tempo. Em geral, o desenvolvimento de sátiras exige tolerância, liberdade de expressão e certo convívio com a buliçosa atmosfera estética e sociopolítica das grandes cidades. A sátira, acredito eu, é uma etapa da atitude discursiva que só conseguirá cumprir de forma satisfatória os seus propósitos depois que os principais discursos *sérios* a respeito de um tema forem suficientemente experimentados ou estiverem muito bem instalados numa comunidade.

Quem ri dificilmente perde o controle de si mesmo, isto é, a maior parte dos risos tem em comum a propriedade de nos reacomodar no domínio da razão. Como diria Lorenz, “Os cães que ladram às vezes mordem, mas o homem que ri nunca dispara.”³⁸ Na verdade o que ri dentro de nós, quando rimos, parece ser a nossa própria razão. O riso provocado pelos satíricos é capaz de fazer com que a razão moral (continuamente vigilante e atrelada ao senso comum) se sobreponha à emoção, ao entusiasmo excessivo ou à indiferença. O riso satírico é quase sempre um riso amargo e conservador, um ato que exerce pressão e responsabilidade moral sobre os ridentes.

Os escritores de sátiras, como bons alquimistas do riso, há muito descobriram que as oposições abruptas e fora de contexto podem neutralizar os contrários, gerar incompatibilidades e criar o ridículo; que rir dos flagelos alheios,

³⁷ Para mais detalhes, ver o capítulo *Las formas de la sátira* em HODGART, Matthew. **La sátira**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969. p. 132-187.

³⁸ LORENZ, Konrad. *Op. cit.*, p. 298.

das baixezas e perversões humanas é um modo de aplacar e sublimar os instintos; que, ao escarnecer dos contra-exemplos, a razão se obriga naturalmente a apoiar-se nos casos mais exemplares; que toda forma deliberada de tornar alguma coisa mais estranha ou anormal do que ela realmente é acaba fazendo com que os indivíduos valorizem os padrões e reforcem seus critérios de normalidade. Por isso, certas técnicas de exageração, redução, degradação, simplificação e aniquilamento são decisivas quando o propósito é moralizar com a corneta azucrinante do riso.

Vejamos o caso da redução. O satirista se apropria dessa técnica para despir e rebaixar os homens, para despojá-los de suas vestimentas, de sua classe e *status*, de suas aspirações metafísicas e, inclusive, do controle de seu próprio ego, reduzindo-os, a todos, a uma mesma e única condição de existência: o nível físico, material e corporal. “El objetivo del satírico es dejar en cueros a los hombres, y, aparte de las diferencias físicas, un hombre desnudo es lo que más se parece a otro hombre.”³⁹

Como veremos no capítulo sobre as metáforas, Haroldo Maranhão utiliza diferentes estratégias para evidenciar o corpo, para reduzi-lo a um punhado de coisas, para transformar sentimentos e noções humanas em carne, para materializar o mundo anímico dos homens, enfim, para arrastar seus personagens ao nível animalesco, corpóreo, anatômico. O escritor satírico tradicional disseca a natureza dos mortais com a mesma impassibilidade de um anatomista, a mesma excitação sádica de um psicopata ou a ternura perversa de um *voyeur*.

Haroldo Maranhão poderia ser considerado um satirista exemplar, não fosse um único pormenor. O pormenor é aquele que assoma discreta e insistentemente na voz narrativa de **O tetraneto del-rei**. Observe-se, por exemplo, o modo como o narrador sintetiza a essência mesma do Torto, quando este, recém-abatido, lesado e capturado pelos índios, queixa-se da inexplicável desumanidade dos tabajaras: “Mais que as dores em o rosto, doía-lhe a dor da incompreendida atacadura [...] não mostrava armas de guerra. *Era o só corpo munido de roupa; e o rosto bom.*”⁴⁰

A primeira parte do enunciado em destaque é de veia satírica, toda a complexidade humana se reduz ao peso de um simples corpo com vestes. Mas o adendo (a nota dissonante, o *rosto bom*) revela que, às escondidas, atua na

³⁹ HODGART, Matthew. *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁰ MARANHÃO, Haroldo. **O tetraneto del-rei**: o Torto, suas idas e venidas. Lisboa: Livros do Brasil, 1988. p. 137-138. (grifo meu)

narrativa o sentimento de um verdadeiro humanista, de um autor preocupado e cioso por mostrar também o lado bom, por romancear o homem no que ele tem de humano e vivo, por permitir a sua afirmação como indivíduo.

A literatura satírica observa o mundo e a humanidade através de lentes distorcidas. São distorções bizarras que não possuem meios-termos, que transformam todos os objetos e seres do universo (suas dimensões, quantidades, qualidade e importância), ora em algo extraordinariamente superior, gigantesco ou inesgotável, ora em alguma coisa minúscula, escassa, insignificante ou pior que a mais terrível das misérias, muito provavelmente para rebaixar no homem seu orgulho, suas ambições de liberdade, seus anseios de transcendência espiritual e a convicção de que é um ser único, sensato, irrepetível e inimitável.

Cuando el satírico nos priva de nuestra libertad y nuestra unicidad, lanza un golpe mortal contra nuestra ilusión vital básica, y es un golpe que medio esperábamos, porque en realidad nunca estamos seguros de que somos realmente libres, únicos o cuerdos.⁴¹

A redução satírica dos indivíduos pode deter-se no plano animal, mostrando os desvios e as aberrações físicas, ou descer a níveis ainda mais inferiores, atingindo até mesmo as esferas vegetativa e inorgânica. O satirista também viola as atividades humanas privadas, secretas e pudicas, publicando-as com grande estardalhaço. Há uma compulsão por tudo o que é automático, involuntário e incontrolável, como as funções excretórias e sexuais. As sátiras estão sempre nos fazendo lembrar que, dia após dia, essas criaturas que se autodenominam *homo sapiens* se alimentam, vomitam, arrotam, cospem, espirram, suam, fedem, defecam, peidam, urinam, menstruam, se excitam, ejaculam, parem, adoecem... e morrem.

Acontece que o ser humano também ri, ri às gargalhadas, às lágrimas, a bandeiras despregadas, e tão estrondosa e grosseiramente que será necessário denunciar também esse riso. O riso funambulesco de Rabelais. Mas como fazê-lo, a não ser transformando o leitor ridente em objeto de sua própria zombaria, levando-o à autoderrisão, forçando-o a reconhecer no mundo às avessas a loucura de seu próprio mundo e a enxergar-se a si mesmo neste homem bestial, neste reflexo distorcido que a sátira lhe devolve.

A técnica da degradação se presta a envilecer, desmascarar ou macular aquilo que uma comunidade considera nobre ou é tido por ela na mais alta estima:

⁴¹ HODGART, Matthew. *Op. cit.*, p. 120.

símbolos, rituais, obras e objetos de referência, costumes, personagens ilustres, temas consagrados, etc. Enquanto as técnicas de exagero e redução perturbam os contextos e arruinam a substância de certos elementos, transformando-os em objetos inflexíveis, estranhos ou inúteis, a degradação age no sentido de torná-los acima de tudo infames. A obscenidade, a pornografia, o palavrado tabu, as orgias excrementícias e escatológicas estão a serviço desse processo de aviltamento, dessa tentativa de desconcertar o leitor (ou o espectador) através de uma atitude desrespeitosa, petulante e ofensiva do mundo e da vida.

Em **O tetraneto del-rei**, o que deveria ser obscenidade se transforma em sensualidade, em erotismo, e não tem relação direta com o uso de vocabulário chulo.⁴² Este será reservado para expressar irritação, indignação, ódio ou aversão com propósitos degradantes e purgativos. Mesmo quando os palavrões se incorporam aos jogos de palavras e adquirem escopo aparentemente lúdico, o tabuísmo nessa obra tem quase sempre um efeito purificador.

Aliás, o próprio Haroldo Maranhão, em seu habitual tom de burla, teoriza sobre a função *medicamentosa* do palavrado obsceno num de seus trabalhos com características autobiográficas, insistindo ironicamente sobre os efeitos *benéficos* dos insultos no desafogo das depressões próprias e alheias:

um *filho da puta* assestado na hora certa causa alívios consideráveis e se eu tivesse tempo e competência escreveria tese de mestrado sob o provisório título de “Do Palavrão e de Sua Indicação Terapêutica no Alívio das Tensões”, tese mais que sustentável, um *porra* berrado na azada hora leva ao nirvana e corrige o nível do colesterol, acerta a química dos lipídios e faz descer à normalidade a tensão arterial, que um *porra* vale mais do que duas *mã-ês*, um *merda* opera maravilhas, um *merda* de hora em hora conserta a escoliose, médicos se tivessem intuição receitariam uma dose de *porra* de quinze em quinze minutos para casos leves de neurose, um *vai-à-puta-que-te-pariu* dirigido à papá antes do café da manhã e um *vai-tomar-no-olho-do-cu* à mamã após as principais refeições, um *foda-se* três vezes ao dia ao colateral mais próximo, um *caralho* largado entredentes faz arriar a taxa da transaminases das hepatites tipo B [...]⁴³

Em seus escritos, este romancista, que tanto fez rir, chamou-nos a atenção para as propriedades *curativa* e *rejuvenescedora* de uma boa gargalhada, “Rir é melhor que infusões. O rir remoça-nos. O rir faz-nos mininos.”⁴⁴, bem como para o caráter persuasivo do riso (ou melhor, do *subrisus*, o sorriso furtivo dos latinos):

⁴² Ver a análise sobre as metáforas no quinto capítulo.

⁴³ MARANHÃO, Haroldo. **Senhoras & senhores**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989. p. 34. (grifos do autor)

⁴⁴ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988. p. 177.

“sorrisos são arma política que partem muros de gelo”⁴⁵. A virtude do sorriso, segundo o autor, parece estar tanto na habilidade de saber usá-lo como tática ou manobra de aproximação social quanto no aproveitamento de sua energia para romper o estado de frieza ou indiferença dos indivíduos. Esse riso político, capaz de favorecer a convivência humana, alia-se à força purgativa dos palavrões para formar o imenso e caudaloso *rio de raivas* do ficcionista.⁴⁶

O componente emocional do palavrão sempre faz com que ele pareça ocupar no discurso mais espaço do que realmente ocupa. O palavrão tem a capacidade de fazer ecoar nossas emoções e agressões como nenhuma outra palavra; diante dele, a razão se cala. Em **O tetraneto del-rei**, as raivas serão expurgadas por um conjunto bastante restrito, embora recorrente, de expressões e vocábulos de baixo-calão: filho de puta, puta, putana, putaça, pica, caralho, pau, rabo, bunda, cu, merda, bosta, peido, cagar, caganeiras, foder(-se), fodido e cornudo. Se levarmos em conta que o romance traz à baila um mundo fundamentalmente masculino (de homens confinados, grosseiros, incultos e violentos), esse repertório de obscenidades pode soar até mesmo parcimonioso e bem modesto.

É a combinação de elementos chulos e escatológicos com o desejo de difamar e degradar certos personagens que faz com que os palavrões adquiram um efeito bombástico e retumbante. Por exemplo, enquanto os índios são retratados com termos nem sempre favoráveis, mas com certeza não de todo negativos, tais como: “quieta gente”⁴⁷ (p. 24), “Intrujão!” (p. 148), “bruta gente” (p. 161), “Cavalos!” (p. 210), “são sábios” (p. 214), “estranha gente e vária” (p. 228), “demasiado broncos” (p. 248); os portugueses, por sua vez, são bombardeados com expressões pejorativas e detratadoras do tipo: “quadrúpede” (p. 57), “seus lusos filhos de puta!” (p. 66), “invasores de bosta!” (p. 67), “bastardo praguento” (p. 74), “animais [...] camelos” (p. 92), “mansíssimo cornudo” (p. 95), “punhado de merdosos” (p. 117), “Hidrófobos!” (p. 123), “poltrão” (p. 129), “saco de peidos” (p. 130), “gambá remelento” (p. 130), “bodalhão tramposo” (p. 130), “português de merda” (p. 131), “porcos de comum pocilga” (p. 161), “grumetinho de bosta” (p. 165), “catarroso [...]

⁴⁵ MARANHÃO, Haroldo. **Rio de raivas**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1987. p. 20.

⁴⁶ Note-se a ambigüidade no título do romance acima: *rio* como substantivo e *rio* como verbo.

⁴⁷ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988.

embostelado [...] piolhento [...] enchamerdeado [...] defunto pustuloso [...] porco pulgoso” (p. 204).

Quando um orador recorre às palavras tabus e aos temas proibitivos de uma comunidade, com o intuito de provocar risos de transgressão e dessacralização em alguns auditórios, pode inclusive acabar granjeando certo prestígio social. Aquele que ousa enunciar (ou pior, expressar por escrito) palavrões em circunstâncias não autorizadas, aquele que desafia o efeito corrosivo dos termos proibidos, que blasfema, que fala abertamente de sexo, que vence a repugnância, que degrada as funções *nobres* do corpo humano, pode ser visto como alguém mais corajoso, mais masculino ou superior ao restante de seus compatriotas.⁴⁸ O satirista se alimenta dessas vantagens proporcionadas por seu despudor e descaramento para dar-nos certas lições, lições sobre estupidez, loucura e maldade humanas, lições sobre a mecânica dos instintos e principalmente lições de humildade, desespero e pessimismo.

A sátira também tipifica de forma extrema os seres humanos, seja inventando caricaturas grotescas, retratos difamatórios, coleções de espécimes facilmente reconhecíveis, de caracteres grosseiramente pintados, seja fornecendo-nos molduras nas quais podemos encaixar grande parte de homens e mulheres. A técnica básica do retrato satírico costuma ser guiada pelas seguintes motivações: há uma tentativa de destruir a unidade das pessoas, dissociando seus corpos de suas atitudes, intenções e discursos; há um interesse por representar tudo o que é rígido e mecânico, bem como uma queda especial por personagens misantropos, distraídos ou ansiosos; há uma tendência de centralizar nossa atenção na materialidade corporal dos indivíduos, exagerando idiosincrasias físicas ou proporcionando a certos órgãos uma relativa independência; há uma aptidão para salientar cacoetes, vícios e desvios morais, rebaixando a racionalidade ao nível dos instintos; há um desejo de subordinar o personagem aos aspectos degradantes de sua profissão, ofício ou emprego, tornando-o incapaz de superá-los ou transcendê-los; finalmente, há um esforço por sempre retratar alguma forma de obsessão, perversão ou loucura: “Ao construir seu tipo como maníaco, a sátira constrói também

⁴⁸ POSSENTI, Sírio. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 169.

a interpretação obsessiva que o faz não-livre, pois em todas as ocasiões só obedece à mesma paixão que o escraviza.”⁴⁹

À primeira vista, pareceria bastante fácil reduzir os personagens de **O tetraneto del-rei** a tipos satíricos mais ou menos gerais e caricatos: Duarte Coelho encarnando a figura do capitão demente; o Torto, representando o fidalgo desventuroso, o malandro oportunista; o soldado Calafurna, como bode expiatório da guerra, o falso mártir português; Ayres Telo, o tagarela, fofoqueiro e adulator; Nuno Cabreira, o moribundo ignoto; a Senhora Augusta, a amante idolatrada, provavelmente uma cortesã; Camões, o amigo imaginário do Torto; Aracy, o flecheiro indígena, hábil e traquinas; Vasco Guedes, o arcabuzeiro desertor, o brutamontes sarcasta e obsessivo; o cacique Arco Verde, chefe indígena despótico e interesseiro; Muira-Ubi, a indiazinha esperta e assanhada; Pio Palha Ribeiro, o soldado choramingão; Padre Sabugal, jesuíta dissimulado e astucioso; sem nos esquecermos do narrador, um pseudocronista zombeteiro e anacrônico, de estilo hiperbólico e grandiloqüente.

Se, por um lado, essa generalização e redução extremas podem ser oportunas para análises preocupadas em capturar o projeto romanesco subconsciente do escritor, ou apreender a técnica que conduz o romance à comicidade, por outro, tentativas apressadas de classificação acabam deturpando, falseando e escondendo características e matizes vitais dos personagens. Haroldo Maranhão sem dúvida utiliza a caneta satírica para caricaturar, entretanto, ao contrário das sátiras protocolares, a sua empenha-se em exibir também a dimensão humana das figuras que retrata, seus gozos e tormentos, hesitações e transformações, erros e aprendizagens, enfim, suas *idas e venidas*, como bem anuncia antecipadamente o título do romance.

Duarte Coelho não é apenas um capitão demente, ele é também o cunhado que oferece conselhos sensatos ao Torto, o comandante astuto que açula os portugueses à guerra para melhor controlar a rebeldia dos indígenas, o donatário abastado, avaro de terras e ouro, o escravizador de índios, o senhor feudal. O cacique Arco Verde é a versão aborígene do comandante português, seu contraponto e complemento, o estrategista que enxerga no matrimônio da filha um meio de aplacar a guerra e de se tornar um chefe tribal mais influente, um amigo da pompa e

⁴⁹ HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria de Estado da Cultura, 1989. p. 308.

da ostentação, um suserano dividido entre a preservação de antigas leis e a acolhida de novos costumes.

O Torto, por sua vez, não é somente o fidalgo amaneirado e oportunista, o amante voluptuoso, o mandrião cômico exposto a adversidades, o embusteiro egocêntrico com ares de nobreza, petulante, incorrigível e alienado. Ele é também um indivíduo em franco processo de aculturação e abasileiramento, um personagem que, ao despojar-se de suas vestimentas e de seu passado, ganha novos traços de caráter, um sujeito à procura de uma nova identidade. Sua busca já não é exatamente cômica, é lírica, romântica, quixotesca. Ele representa o europeu transplantado, desenraizado, aquele tipo de homem que Stuart Hall chama de “homens traduzidos”⁵⁰, os que migraram ou foram transferidos, os que pertencem a dois mundos, duas culturas, convivem com duas linguagens, habitam duas identidades e precisam aprender a traduzi-las.

Tampouco Muira-Ubi pode ser reduzida a uma criatura de uma só face. Esse personagem, que gravita com devoção ao redor do Torto, executa um movimento antípoda ao do amante. Enquanto Jerónimo se despoja de seus antigos hábitos e vestimentas, enquanto se des-cobre, convertendo-se num incondicional “enamorado do sertão e de sua gente”⁵¹, Muira-Ubi, mulher exemplar e disciplinada que avista muito além de seus limites, assimila a crença, a língua e os costumes lusitanos e cobre-se com a indumentária dos conquistadores. Um pouco para fazer jus ao seu novo nome cristão, talvez para esconder a pele morena de índia tabajara, quem sabe, para melhor transparecer o orgulho de sua nova identidade ou tornar mais evidente seu sangue brasílico de princesa. Portanto, quando se simplifica em demasia um personagem, corre-se também o risco de degradá-lo.

Ao mesmo tempo em que os escritores satíricos falam de coisas miúdas, dos temas pequenos, dos assuntos mais baixos e anódinos, como se fossem ocorrências nobres e grandiosas, exagerando-as, alçando-as à categoria das coisas mais elevadas, também executam o movimento reverso, tratam dos fenômenos mais complexos e perturbadores, dos temas mais densos e respeitadas, como se fossem objetos triviais ou irrisórios, como se falassem de coisas comuns ou insignificantes. Renunciar às explicações profundas, indigestas e tediosas, desrespeitar o sério e o circunspecto com brincadeiras, gracejos e ironias, generalizar ou simplificar

⁵⁰ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 89.

⁵¹ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988. p. 137.

abusivamente, escrevendo sempre com *engenhosidade* e *arte*, é a pedra de toque dos satiristas.

Como veremos, **O tetraneto del-rei** é uma obra elaborada sob a influência do exagero atordoante de formas e idéias. Contudo, também se observam algumas estratégias de simplificação. Primeiro, no modo precipitado de agrupar os indivíduos, de atribuir-lhes traços negativos ou degradantes e de tomar idiossincrasias eventuais por verdades absolutas: “poetas não são dados a asseos, amigos do metro aparado e das rimas, porém indispostos aos benefícios da água”⁵²; “Ora, godos eram bárbara gente e de escassa catolicidade.”⁵³; os homens da tribo tabajara “servem só para torar paus, pescar e flechar português; e as mulheres, não mais que parideiras”⁵⁴.

Segundo, no modo extremamente impreciso de fazer referências ao mundo empírico, inventando, distorcendo ou adulterando figuras históricas: “Casar-me!, eu, Senhora!, eu que horror tomei ao casamento a partir de quando soube daquela rainha Joana que fez o marido degolar.”⁵⁵; “alevanto-me num culto fêrido ao magnânimo deus Onan, de felice memória”⁵⁶. E terceiro, na forma divertida de simplificar questões controversas de ambivalência referencial, tratando personalidades completamente distintas como se fossem todas farinha do mesmo saco:

De um Albuquerque se diz, Affonço de Albuquerque?, que tantos são esses Albuquerquees! Ou um outro Jerónimo d’Albuquerque, esse de memória felicíssima. Foi Affonço?, foi Jerónimo?, é ido ou por vir estará? Morreu esse Albuquerque ou virá por nascer?, que vasta é toda essa albuquerquada, dúcteis uns e uns dúbios.⁵⁷

Em conjunto com as técnicas anteriores, o satirista também costuma demonstrar um gosto especial pela destruição de símbolos. A religião, a política e a cultura, com todos os seus complexos ritos de solidariedade, são os alvos preferidos dessa tentativa de aniquilamento. Crítico feroz da alienação urbana, o satírico parece se comprazer em reduzir certas representações simbólicas a um punhado de

⁵² *Ibid.*, p. 141.

⁵³ *Ibid.*, p. 240.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 248.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 222. A que rainha, afinal, refere-se o Torto?

⁵⁶ *Ibid.*, p. 31. Onan: personagem bíblico que praticava coitos interrompidos; não foi um deus.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 90.

objetos, formas vazias e rituais ociosos, carentes de conotação moral, de sentido ou transcendência.

Em **O tetraneto del-rei**, o batismo de Muira-Ubi, levado a cabo pelo Padre Sabugal, funciona como pretexto para desmascarar as trapaças religiosas e aniquilar o significado simbólico dessa liturgia católica, transformando-a em objeto de riso e escárnio, reduzindo-a ao limite extremo de um realismo cru.

Várias são as tensões que contribuem para deixar mais cômico o episódio. De um lado, o jesuíta pretensioso, ressuscitando práticas inusuais da Igreja e falando latim para melhor impressionar os índios e conquistar a simpatia do Arco Verde. De outro, o próprio cacique, frustrado ao ver-se à margem do evento, como mero espectador de um ritual entediante e insensato. Contrastando com esses elementos, encontra-se a comovida Muira-Ubi, em flagrante estado de contrição e fé, rodeada por uma leva de nativos curiosos, cada vez mais espantados com os gestos teatrais e incompreensíveis do Padre Sabugal.

O ridículo se avoluma quando a multidão põe-se a disputar os melhores lugares de onde ver o espetáculo. Coroando a cena, encontramos o narrador, intruso e inquieto, um “sabichoso cronista do maldizer”⁵⁸ empenhado em aniquilar os propósitos metafísicos da cerimônia com observações sarcásticas do tipo: “Fé e temor passeiam de mãos dadas.”⁵⁹; “Há que acrescentar-se, no ministério eclesiástico, pitadas de artemágico e de pelotiqueiro. Detrás da capa de castas tranquibérnias, não se arranham os dogmas e prospera a catequese.”⁶⁰; ou provocações irônicas como essa: “No oculto, porém, moram as armas do ator. No não entenderem palavra, daí alevantava-se o mistério e no mistério grela a devoção e a cega fé.”⁶¹

Boa parte da força cômica do episódio se deve a uma técnica relativamente simples, a *confluência de acidentes*, que consiste em criar um série de ações desastrosas e cumulativas que se sobrepõem umas às outras e se desencadeiam em grande atropelo:

O Arco Verde dava mostras de achar-se mui falto de forças. A enjoativa fala do Sabugal, ao contrário de edificá-lo, massava-o. Numa volta de mão, o sacerdote percebeu-o e cuidou de dar melhor andadura ao ritual, que fanhosamente arrastava-se, pondo de parte o latim, que ao Torto e a todos

⁵⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 237.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 242.

fatigava. [...] Pulou por cima do óleo dos catecúmenos e da imposição da estola, que aliás não havia, desandou a correr o Sabugal, e numa só enfeixou as três indagações concernentes à crença em Deus, em Jesus Cristo, ao Espírito Santo, na remissão dos pecados e na vida eterna. Uma palavra tudo diria, pensou o padre, com um olho na batizanda e o outro no morubixaba, que entrava crescentemente a impacientar-se [...] Tal lhe viesse um frecheiro ao calcanhar, saltou o Sabugal por sobre mais nacos do rito, e enfiando à mão da Maria um círio aceso, o que foi causa de sustos e murmurações, fez a procissão sair das águas, a todos despedindo: — *Ite in pace, et Dóminus sit tecum. Aaaaaaaaamén.*⁶²

A sátira é uma composição artística de caráter fundamentalmente urbano.⁶³

E como tal, seus temas prediletos são as más administrações, os maus dirigentes, as estruturas e hierarquias do poder, as multidões tiranizadas ou desgovernadas, os escândalos públicos, os abusos econômicos, enfim, tudo o que diz respeito à malfadada cena política de uma comunidade.

Malcolm Silverman⁶⁴, em seu estudo panorâmico sobre a sátira brasileira produzida no período pós-64 (até o início dos anos 80), distinguiu doze conjuntos de temas recorrentes, ou motivos condutores do risível, nos textos humorísticos de mais de uma centena de escritores nacionais: a pobreza; os excessos da burguesia; a cisão entre ricos e pobres; a loucura urbana e a selva capitalista; o milagre brasileiro e a luta contra a inflação; o antipatriotismo e o complexo de inferioridade (ou de perseguição) nacional; o imperialismo econômico e cultural estrangeiro; a revolução nascente e os militares; a esquerda festiva e o comunismo; a polícia, a censura e a burocracia governamental; os políticos e seu ambiente; o palavrão, o sexo e temas afins. Com exceção do sexo, fonte garantida (e provavelmente universal) da comicidade, vemos que os tópicos relacionados à política dominam o cenário das principais obras satíricas do período pesquisado.

Além da preocupação política, os satiristas costumam incorporar em seu repertório temático os múltiplos fetiches do amor cortesão, bem como diversas fantasias relacionadas às mulheres – escarnecendo principalmente de seus caprichos, artimanhas, autoritarismo, deslealdade, fúria, lascívia e feiúra. Muitas vezes é a atitude antifeminista e misógina do escritor que assegura a dimensão cômica de seus escritos. A delação dos abusos religiosos, a crítica sistemática aos dogmas católicos, o intento de profanar, de destruir símbolos e rituais da Igreja, enfim, o livre exercício do anticlericalismo também é encontrado com frequência

⁶² *Ibid.*, p. 244. (grifo do autor)

⁶³ HODGART, Matthew. *Op. cit.*, p. 129.

⁶⁴ SILVERMAN, Malcolm. **Moderna sátira brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 7.

dentro do humor satírico. A sátira, para fazer jus à etimologia da palavra, continua sendo uma grande *miscelânea* de temas, uma mistura de assuntos ácidos, picantes e deleitosos que nos deixam literalmente *saturados*.

Romances satíricos modernos, ao estilo de **O tetraneto del-rei**, guardam muitas semelhanças com as sátiras menipéias, que realizavam uma combinação habilidosa de episódios humorísticos com atitudes sérias e cínicas, até mesmo agressivas, e conjugavam assuntos risíveis, fantásticos ou grotescos com as amarguras do mundo real, as mazelas do cotidiano e uma série de idéias abstratas e conflituosas. Entre os temas que geram comicidade nesse romance de Haroldo Maranhão, também merecem destaque:

A loucura ou a insensatez dos homens – seres atordoados que a todo momento se autoconfessam, não conseguem evitar a exposição de suas alucinações, cometem todo tipo de desvario e ajudam a criar um verdadeiro mundo de desastres:

Seria um doudo? Um doudo a mais a atravessar-se-lhe o caminho! Aos doudos, temia-lhes os rompantes [...] No mais, é bela a doudice, o dourado chispar dos olhos dos dementes. A loucura povoa a mente dos heróis e dos santos, dos que vão à frente, aos outros arrastando.⁶⁵

O choque de culturas – não apenas entre colonizadores e indígenas, suas diferenças raciais, de idioma e de costumes, mas também o abismo socioeconômico e humano entre fidalgos e plebeus, entre a cultura letrada dos gentis-homens, dos bem-nascidos, e a ignorância bruta da escória portuguesa (de seus soldados e marinheiros):

Vendo o branco leso, e como dele ninguém cuidasse, achou o Torto de sua conta disso tratar.
— És português?
— E fodido.⁶⁶

As batalhas – os preparativos, os bastidores, as tramóias políticas, as conseqüências e ramificações de uma guerra longamente anunciada, no entanto, jamais decretada, que se pratica sempre à surdina, como gesto de desforra ou vingança. Guerra de nervos, de palavras, de provérbios; batalhas sexuais e também

⁶⁵ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988. p. 162.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 179.

anatômicas: “Juízo aos miolos e arcabuzes em sossego, que a guerra não é de chumbo, mas de pica!”⁶⁷.

As fantasias macabras – a morte aparece aqui em todo seu tenebroso esplendor. São paródias de epitáfios e discursos fúnebres, descrições grotescas de corpos mutilados, sepultamento de almôndegas, banquetes canibalescos, medos antropofágicos e até mesmo irônicos tratados de escatologia:

Temes a morte? Causa-te a morte bastante horror? O que há medo de morrer tenha-o também do nascer e do viver, pois a entrada da vida é começo para morrer, e a mesma vida é um caminho para a morte, ou, por melhor dizer, é a mesma morte. Vivendo imos a morrer; ou, como os sábios quiseram, cada hora morremos. Todo o que nasce morre, e todo o que morre já nasceu. Por que se há-de temer mais o morrer que o nascer, o crescer e envelhecer, o haver fome, o velar ou o dormir? Das quais coisas a última é mais semelhante à morte, e por isso ao sono uns lhe chamam parente da morte, outros figura dela.⁶⁸

A pedagogia tortuosa – na qual poderíamos incluir todas as técnicas utilizadas pelo Torto para persuadir e conviver com seus iguais (ou desiguais): plágios, paródias e narrativas quiméricas para manter a cortesã Augusta ao corrente dos fatos da província, enviando-lhe missivas laudatórias, falaciosas, enganadoras, gongóricas e líricas; técnicas aforísticas empregadas para defender a paz, impor autoridade, amolecer idéias dogmáticas, encorajar, consolar, agredir ou confundir os portugueses; estratégias psicológicas para extrair informações dos cativos recém-chegados à aldeia tabajara (mentir, esconder sua real identidade, aparentar fraqueza, indiferença, demência ou simular arroubos de amizade); e por fim a didática usada por ele para ensinar o português a Muira-Ubi, método gramaticalista e tortuoso, peripatético e intuitivo, mas aparentemente muito eficaz:

— Nariz!

E apontava o nariz. Ela repetia, concentrada no som de cada sílaba, de cada palavra. Sim! Não! Água! Árvore! Eu! Tu! Andar! Correr! Eu corro! Tu corres!

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

— Bem...

— Bé?

— Não, não.

— Nã-ô? Nã-ô?

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

⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 124-125.

— São tantos os apelidos, Muira-Ubi!, são tantos os apelidos! Olha, você diz: Rã-rã! Rã-rã!
 — Rã-rã?
 — É. Rã-rã. Por enquanto. Depois, vê-se melhor.
 — Rã-rã?
 — Rã-rã!
 E antes que ela novo embaraço lhe causasse, apressou-se o português a apontar-lhe a grutinha:
 — Rê-rê!
 Ela riu:
 — Pipu. Rê-rê?
 — É. Rã-rã e rê-rê.
 A lição inaugural completou-se a risadas.⁶⁹

A estes, outros temas do risível poderiam ser acrescentados, embora um tanto marginais, como por exemplo: o metateatro, ao qual voltaremos no capítulo dedicado às metáforas; o medo de ser castrado ou de perder a virilidade; o medo de ser desnudado; o orgulho dos antepassados nobres e da pureza de sangue; as alucinações e devaneios quixotescos de Jerónimo; as invencionices onomásticas; o escarnecimento da figura de Camões (imagem invertida e caricata do Torto) e o horror aos médicos e aos seus tratamentos:

poderás curar-te, que não estás em mãos de cirurgião. De um deles um amigo livre! [...] Podes sarar, amigo Cabreira, podes sarar, que por aqui não andam eles e se os vir, a um que seja, ponho-o a correr com suas infusões, emplastos e sangrias. E se perseverar, lanceto-o justo ao centro do rabo.⁷⁰

A literatura satírica parece ser uma das estratégias discursivas de maior contundência inventadas para influenciar aqueles auditórios incrédulos e apáticos que já não respondem a nenhum tipo de discurso moralizante. Talvez seja uma das formas mais persuasivas de aliciá-los e de conquistar sua adesão por meio do riso. Ao contrário do que fazem os discursos considerados *nobres*, a sátira se empenha em criticar e desmistificar o caráter pretensamente divino, altruísta, respeitável, benévolo, elevado e racional dos indivíduos, obrigando-nos a ver o quanto somos na realidade estúpidos, perigosos e ridículos, “cuando consigue todo esto bien, ya ha dicho lo suficiente. Quede para los poetas hablar de la gloria de los hombres.”⁷¹

⁶⁹ *Ibid.*, p. 158-159.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 126-127.

⁷¹ HODGART, Matthew. *Op. cit.*, p. 248.

O humor paródico

Captar uma paródia é ser capaz de perceber (com os sentidos, a razão e a memória) que algo aparentemente único está sendo copiado ou reproduzido. Também é dar-se conta de que essa reprodução é apenas um arremedo do original, uma cópia malfeita, e constatar que o fato de ser uma imitação infiel é totalmente proposital, isto é, que o parodiador teve, em algum momento, a intenção de deformar aquilo que lhe servia de modelo.

O decodificador deve ser igualmente capaz de atribuir determinados graus para essa deformação, de saber se entre o modelo e a cópia existem mais diferenças ou mais semelhanças, ou melhor, de saber se o modelo original foi levemente modificado, bastante adulterado ou ridiculamente deformado. Se ele perceber um grau de deformação excessivo, se observar mais diferenças do que semelhanças, é muito provável que esta percepção seja sancionada com o riso. Mas rir dependerá muito do modo como o decodificador se relaciona com o original. Se o modelo for algo (ou alguém) que o decodificador aprecia e respeita, se for sua própria pessoa, por exemplo, é quase certo que não haverá riso, a menos que ele se proponha a rir não da paródia, mas de motivos alheios a ela (para mostrar que possui senso de humor, para demonstrar que não se sentiu agredido, por consideração ao parodiador, etc.).

Para que haja humor paródico é preciso que a cópia, de alguma forma, se aproxime do ridículo, que contenha um grau de deformação suficiente, tanto em seu aspecto formal (com a percepção de que certas peculiaridades foram distorcidas ou exageradas) quanto em seu aspecto contextual (com a percepção de que não há um encaixe perfeito, de que sobra ou falta algo, de que existe um anacronismo ou um desvio de padrão).

Mas também é possível haver paródia sem humor, neste caso, basta que o decodificante perceba mais semelhanças do que diferenças e que a cópia possua um grau menor de deformação. Essa forma de paródia costuma ser utilizada não para ridicularizar o modelo, mas para pastichá-lo e recontextualizá-lo. Acontece que, às vezes, a recontextualização também pode provocar humor. Tudo depende do tipo de contexto evocado: contextos tidos como razoáveis não costumam fazer rir, contextos completamente despropositados podem provocar risos. O pastiche, por si

só, não costuma ser engraçado, no entanto, se o decodificador tomá-lo como um expediente (um recurso engenhoso utilizado pelo orador para causar certo efeito sobre o auditor), pode ser que haja um sorriso discreto, quase sempre de cumplicidade e descoberta, afinal, o decodificador deu-se conta da intenção lúdica. Em geral, a percepção de um expediente discursivo pode tornar-se naturalmente cômica. Em alguns casos, a distinção entre paródia e pastiche chega a ser muito sutil e a tentativa de se aclarar uma das noções acaba fatalmente colocando a outra numa zona de penumbra. Vou fornecer dois exemplos que, acredito eu, elucidam melhor suas principais diferenças.

Primeiro, vejamos como Haroldo Maranhão se apropria da estrofe inicial do poema “As Pombas”, do parnasiano Raimundo Correia, para realizar humor paródico em seu romance **Rio de raivas**, servindo-se de algumas supressões, substituições e neologismo: “Vai-se a primeira xoxota despertada. Vai-se outra mais, dezenas de xoxotas vão-se dos xoxotais mal raia sangüínea e fresca a madrugada.”⁷²

Agora, comparemos com um exemplo de pastiche haroldiano, num de seus contos intitulado “Imaginária conversa em mesa de bar”:

VINÍCIUS — “Sinto desejos estranhos de mulher grávida. Hei de morrer de amar mais do que pude”.

DRUMMOND — “Amor? Amar? Vozes que ouvi, já não me lembro onde...”

VINÍCIUS — “Oh, quem me dera não sonhar mais nunca, nada ter de tristezas nem saudades, ser apenas Moraes sem ser Vinícius!”

DRUMMOND — “Não dramatizes, não invoques, não indagues. Não percas tempo em mentir.”

BANDEIRA — (*Procurando quebrar a tensão*) — “O meu dia foi bom, pode a noite descer. (A noite com seus sortilégios) Todos os dias o aeroporto em frente me dá lições de partir.”

DRUMMOND — (*Com picardia, referindo-se obviamente a Vinícius*) — “Tinha uma pedra no meio do caminho. Nunca me esquecerei desse acontecimento na vida de minhas retinas tão fatigadas.”⁷³

No pastiche existem deformações, o pastiche também é um arremedo, no entanto, percebe-se que nele houve uma apropriação do modelo de forma positiva e até mesmo reverenciosa, pressupõe-se que a intenção do escritor deve ter sido no sentido de preservar a essência do original para, a partir de sua cópia, recontextualizá-lo, ressignificá-lo, criar novos espaços lúdicos, interativos e interpretativos dentro do discurso.

⁷² MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1987. p. 76.

⁷³ MARANHÃO, Haroldo. **Feias, quase cabeludas**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005. p. 157. (grifos do autor)

Já na paródia, é como se o modelo não pudesse mais ser salvo, como se o escritor lhe desse um beijo de adeus e ficasse tão-somente com a cópia. A intenção negativa, zombeteira e sarcástica do parodista deforma o original a ponto de torná-lo um referência obsoleta. Na paródia, a cópia se desprende do modelo com mais facilidade e adquire vida própria, só nos lembramos dele para que possamos rir melhor de sua cópia.

Será o *pastiche* mais sério e respeitoso do que a paródia? [...] parece-me que a paródia procura de facto a diferenciação no seu relacionamento com o seu modelo; o *pastiche* opera mais por semelhança e correspondência [...] Nos termos de Genette [...] a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos, o *pastiche* é imitativo. [...] Tanto a paródia como o *pastiche* não só são imitações textuais formais, como envolvem nitidamente a questão da intenção. Ambos são empréstimos confessados. Aqui reside a distinção mais óbvia entre a paródia e o plágio.⁷⁴

Segundo Linda Hutcheon, que tende a ampliar a definição e o escopo de paródia, considerando-a mais como gênero do que como técnica⁷⁵, o parodiador volta-se normalmente para o mundo das artes, buscando ali os modelos a serem reproduzidos, por isso, ao imitar “a arte mais que a vida, a paródia reconhece conscientemente e autocriticamente a sua própria natureza”⁷⁶. Em outros termos: a paródia costuma buscar seus referentes dentro do mundo artístico-literário com muito mais frequência do que no mundo empírico propriamente dito, por conseguinte, como forma de arte, ela mesma se auto-referencia. A paródia alimenta-se de subsídios legados pela tradição, faz interagir presente e passado e propõe um olhar para dentro das narrativas, das obras e dos discursos codificados, sendo, portanto, uma forma interartística de ficcionalização cuja maior virtude é promover reflexões sobre si mesma, assim como transformações a respeito do próprio ato de narrar e de criar. “A auto-reflexividade das formas de arte modernas toma muitas vezes a forma de paródia e, quando o faz, fornece um novo modelo para os processos artísticos.”⁷⁷

Quando o parodiador frequenta outros escritores e artistas em busca de novos jogos intertextuais, ele pode não apenas parodiar as obras, como também o

⁷⁴ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 55-56. (grifos da autora)

⁷⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

estilo ou as convenções de época. Quando ele se põe a imitar um ou mais desses itens é porque eles já tiveram, ou ainda têm, algum valor. É bem possível que a paródia seja uma forma de testar, ou de rever, certos valores que continuam vinculados ao modelo.

A paródia literária é, portanto, um intrincado processo discursivo que envolve, entre outras coisas, apropriação, modelagem e revisão de textos, transposição desses textos (ou fragmentos discursivos) para o presente, tentativa de recontextualizá-los e de sintetizá-los, inversão hierárquica dos valores tradicionalmente associados aos modelos, instauração de um distanciamento irônico-crítico entre os originais e suas imitações e capacidade de produzir uma ambivalência, tanto de sentido como de intenção.

A ambivalência e o paradoxo são constituintes essenciais da paródia, que sempre pode ser interpretada em dois sentidos opostos: como símbolo de tributo ou difamação, como sinal de atitude conservadora ou revolucionária, de postura submissa ou provocativa, como indício de decadência ou de renovação.⁷⁸

Mas há um tipo específico de ambivalência que acontece quando se tomam outros textos como modelo. Neste caso, o humor paródico dependerá de certas pistas fornecidas pelo parodista, assim como da memória textual do decodificante, isto é, de sua capacidade para perceber ecos de outros discursos enquanto lê (ou escuta). Na maioria das vezes, o decodificador tem apenas uma vaga lembrança do original; isso já costuma ser o suficiente para que ele possa captar o fenômeno. Porém, o que ocorre quando uma pessoa não consegue resgatar as referências textuais, quando ela não é capaz de reconhecer um texto como paródia? Será que o enunciado fracassa ou se torna resistente à atribuição de sentidos? Será que o discurso se fecha às interpretações, como ocorre com piadas e provérbios que não entendemos?

Não. Paródias ou pastiches apoiados em empréstimo textual são casos ambivalentes, podem sobreviver como forma de arte autônoma mesmo quando não são reconhecidos como mera transposição. A cópia, neste caso, pode assumir o papel do original. Quando alguém toma inadvertidamente a cópia pelo modelo, é provável que o discurso perca boa parte do humor, da graça, talvez até do encanto, mas não perde a capacidade de significar, afinal, continua havendo um texto. É certo

⁷⁸ *Ibid.*, p. 98-99.

que se trata de um texto que já não dialoga com seu modelo, mas que pode perfeitamente se passar por um discurso original. Isso depende, em parte, do repertório cultural do próprio decodificante e da forma como o parodiador vai recontextualizar, incorporar, esconder ou diluir os fragmentos textuais do *outro* dentro de seu próprio discurso.

Por exemplo: em **O tetraneto del-rei**, o autor costuma combinar homenagem, ironia e empréstimos textuais para realizar um tipo muito sutil de ambivalência discursiva, que pode inclusive passar despercebida, porque não compromete o processo de significação do enunciado, mas se acopla ao discurso como um elemento a mais, um suplemento de prazer, humor, emoção e significados para deleite de uma classe muito restrita de auditório.

Nos fragmentos abaixo, o Torto se dirige, por carta, a uma *Senhora* da corte para confidenciar-lhe experiências e sentimentos vividos em terras brasileiras:

O trabalho faz os ânimos generosos, e em trabalhos gasto dias a seguir de dias neste grande sertão: veredas em que estou a achar-me e a perder-me, mais a achar-me que a perder-me, que neste céu meu a estrela sobe. Angústia? Insônia? Vozes que ouvi já não me lembro onde.⁷⁹

Dependendo do modo como se lê, assim como da experiência (e da memória) de quem lê, essa passagem pode adquirir mais, ou menos, humor. O fato de saber que foram sutilmente enxertados quatro títulos de obras literárias (**Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa; **Angústia** e **Insônia**, de Graciliano Ramos, e **A estrela sobe**, de Marques Rebelo) deve tornar o fragmento mais risível e significativo, pelo menos para um determinado tipo de intérprete, aquele disposto a realizar os jogos intertextuais, ou para um certo tipo de auditório, os conhecedores de obras literárias brasileiras.

A poética da homenagem paródica continua nas próximas linhas da mesma carta, em que o Torto narra o início de seu acultramento, de sua tentativa de romper com o passado, buscar outra identidade e assumir um novo destino:

Colhe cada um segundo semeia e meus fantasmas são idos, é o tempo das frutas, a vida passada a limpo, gozoso escutando uma vaga música, à volta percebo cheiros e ruídos, entre o que fui e o que sou perpassa uma linha imaginária.⁸⁰

⁷⁹ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988. p. 50.

⁸⁰ *Idem.*

Enquanto o personagem descreve seu processo de transformação numa mescla de lirismo com prosaísmo, o satirista oculto intercala, na dimensão paródica, um provérbio e novas referências à literatura brasileira, desta vez utilizando títulos de duas ficcionistas (**Tempo das frutas**, de Nélida Piñon; **Cheiros e ruídos**, de Rachel Jardim) e de três poetas (**A vida passada a limpo**, de Carlos Drummond de Andrade; **Vaga Música**, de Cecília Meireles, e **A linha imaginária**, de Ruy Barata).

Mas Jerónimo continua expondo dolorosamente suas subjetividades por meio de metáforas: “E para trás me fica o mar desconhecido, mar morto, mar absoluto, à minha frente brilha a estrela solitária, estrela da manhã, estrela da vida inteira.”⁸¹ E, num plano autônomo e risível, segue também a polifonia paródica e intertextual, agora com alusões a cinco títulos poéticos (**Mar absoluto**, de Cecília Meireles; **Mar desconhecido** e **Estrela solitária**, de Augusto Frederico Schmidt; **Estrela da manhã** e **Estrela da vida inteira**, de Manuel Bandeira) e uma menção à prosa (**Mar morto**, de Jorge Amado).

Esse fragmento narrativo – que sincroniza a fala pungente do Torto, a memória (o gosto e a experiência) literária de Haroldo Maranhão com a ironia metaficcional de um narrador satírico, brincalhão e anacrônico – atinge um crescendo nas linhas subseqüentes:

Após um tempo vem outro, bom é o que Deus faz, não há mor triunfo que triunfar de si, que a guerra não mora nestas terras do sem fim, a guerra está em nós. Laços de família, se os desatei em Europa, outros cá vou cativando, que o que bem parece, devagar cresce.⁸²

Em meio à avalanche de provérbios e chavões, por entre as novas verdades penosamente descobertas pelo Torto, desponta o intento provocante do humor paródico, coroado com mais três menções romanescas (**Terras do sem fim**, de Jorge Amado; **A guerra está em nós**, de Marques Rebelo, e **Laços de família**, de Clarice Lispector).

Além do efeito parodístico propriamente dito, é interessante perceber como o ficcionista paraense associa, neste episódio, livros com transformações humanas, amadurecimento psicológico do personagem com amadurecimento intelectual do próprio Haroldo Maranhão, prestando homenagens a obras e escritores que talvez o tenham inspirado ou impressionado vivamente.

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Idem.*

É essa a ambivalência discursiva da paródia à qual me referia acima. Textos que podem ser lidos pelo direito e pelo avesso, nas linhas e entrelinhas, frontalmente ou de través. Mesmo se não nos dermos conta dos jogos paródicos, a leitura será legítima, possível, até produtiva, porém, as interpretações estarão limitadas às expectativas de um leitor inocente. Por outro lado, quando captamos a intenção parodística, o texto se torna mais marcado, e possivelmente mais marcante, as interpretações se fertilizam e essa leitura provocativa, que não chega a excluir a primeira, tende a prevalecer.

Ao final da mesma carta do Torto, há outro exemplo de humor paródico. Após relatar o nascimento de um novo homem, Jerónimo se despede com frases retumbantes, que não apenas reafirmam uma atitude mais positiva diante da vida, como expressam sua devoção pela amada:

E dias tristes me farão contente, nas mores alegrias, mor tristeza, não me culpem em querer remédio tal, que ao fim da batalha é a vitória. Trazendo-me à memória o bem passado, qual em glória maior, está contente: amar-vos quanto devo e quanto posso, pera tão longo amor tão curta a vida.⁸³

O olhar atento do leitor crítico adverte o anacronismo, a intenção plagiadora, os deslocamentos e o efeito cômico que eles provocam. Na verdade, o texto acima não possui uma palavra sequer de Haroldo Maranhão, o discurso foi totalmente construído tomando-se o último decassílabo de oito sonetos diferentes de Camões. Ao fazer uma transposição integral desses memoráveis desfechos camonianos, alterando levemente a pontuação, o Torto consegue fechar sua carta não com uma, mas com várias chaves de ouro.

A breve *Nota do Autor*, anexada ao final de **O tetraneto del-rei**, foi a única pista fornecida por Haroldo Maranhão sobre fragmentos de textos tomados de outros escritores. No entanto, ela não basta para decodificarmos toda sua criptografia paródica, haja vista que muitos nomes não foram mencionados. Observemos, por exemplo, duas outras passagens abaixo.

Na primeira, o Torto, depois de caminhar a esmo pela praia refletindo sobre os pesadelos da noite anterior, chega à conclusão de que seus sonhos são enigmas que precisam ser decifrados: “Porém grave era o assunto, que abarcá-lo voos altos demandava, que não os seus, voo de galinha, o que reconheceu com humildades

⁸³ *Ibid.*, p. 50-51.

sumas.”⁸⁴ Na segunda, após contestar os argumentos de Vasco Guedes sobre o provável canibalismo dos tabajaras, o Torto se afasta ironicamente: “E seguiu a trautear, tal soprasse uma flauta de bambu, a alma descarregada e tão limpa como se a houvessem lavado a água, potassa e esfregão.”⁸⁵

Esses fragmentos, aparentemente singelos, escondem duas referências a obras anteriores do escritor paraense (**Vôo de galinha**, 1978, e **Flauta de bambu**⁸⁶, 1982). De posse dessas informações, voltemos aos textos. De pronto, a releitura torna-se provocativa, o narrador acena com uma intenção paródica. E onde está o humor? Ele consiste em insinuar a existência de uma integração total entre personagem e ficcionista, como se no subtexto pudéssemos ouvir: Caros leitores, Haroldo Maranhão e o Torto são, na verdade, a mesma pessoa.

O modo obsessivamente paródico de ficcionalizar, de produzir complicados rituais de auto-referencialidade literária, pode ser interpretado como obscurantismo, declínio da atividade estética ou tentativa de se forjar uma literatura elitista reservada apenas aos iniciados. Por outro lado, pode ser visto como forma estratégica de renovar o fazer literário, de conquistar a adesão de diferentes tipos de auditório, de dialogar e argumentar com leitores irrequietos, de potencializar as interpretações de uma obra e também (como diria Hutcheon) de recontextualizar o passado ou de entrar em acordo com ele.⁸⁷

Voltando aos exemplos acima, é possível perceber que o humor paródico haroldiano cumpre várias funções importantes. Uma delas é a função lúdica: produzir uma espécie de jogo de esconde-esconde cujo propósito seria instigar releituras para que o intérprete sinta o prazer da descoberta. No entanto, o escritor pode não fornecer todas as pistas necessárias, quando isso ocorre, além de tornar a tarefa impraticável, talvez ele esteja tentando colocar o intérprete à prova.

O texto paródico estimula uma atitude cooperativa, envolve o leitor numa participação hermenêutica, tornando-o mais atuante na construção dos sentidos. Por outro lado, o texto também é capaz de desorientá-lo, de fornecer pistas equivocadas que podem conduzir o intérprete à contradição ou ao distanciamento crítico.⁸⁸

⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁸⁶ Segundo nota do autor, as crônicas deste livro foram escritas entre dez e vinte anos antes de sua publicação. MARANHÃO, Haroldo. **Flauta de bambu**. Rio de Janeiro: MOBRAL, 1982. p. IV.

⁸⁷ HUTCHEON, Linda. *Op. cit.*, 1985. p. 128.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 117.

Quando o decodificante capta uma paródia, é como se ele se distanciasse das pessoas que não conseguem fazê-lo, a paródia o diferencia dos demais, gerando um efeito de cumplicidade e de superioridade. Como iniciado, o intérprete passa a comungar diretamente com o escritor (o mestre). Portanto, a paródia pode ter uma nítida função demarcatória, servindo tanto para excluir quanto para incluir indivíduos no auditório particular (e privilegiado) de qualquer escritor.

O tetraneto del-rei, como projeto romanesco, possui um eixo fundamentalmente paródico. É a paródia, associada a um claro propósito satírico de ficcionalizar e distorcer, que dá sustentação ao romance. Quase tudo nele acaba sendo alvo de deformações satírico-parodísticas: o tupi-guarani e a língua portuguesa; as expressões e citações latinas; a linguagem dos cronistas, das cartas, dos provérbios e epitáfios; as formas clássicas de argumentar e de narrar; as idiosincrasias e os nomes de personagens verídicos; as convenções de época, os ritos e cerimônias (casamento, batismo, funeral, rapapés, títulos nobiliárquicos); as estratégias bélicas e os exercícios militares; a história oficial da colonização brasileira e inclusive certos mitos tradicionais (como a ilusória superioridade da raça branca, sua aparente limpeza de sangue, o suposto heroísmo dos primeiros desbravadores portugueses e a provável antropofagia dos indígenas).

Vejamos, por exemplo, um trecho da cena em que o Torto, tripudiando sobre um português moribundo, tenta investigar-lhe o nome:

Qual a tua graça? Responde-me. Responde-me que dá-me nos nervos esta parlenda sem respostas. [...] És Manuel ou és Foão? Anrique de Roxas? Filipe Cifães? Diogo Semedo de Refoios? Nuno Cabreira? Aparentas aspecto de Nuno Cabreira. É. Nuno Cabreira cai-te bem. Se outro não lograrmos, serás para todo o sempre: o Nuno Cabreira. [...] Bem, bem, ó Cabreira: acaso és Fernão Barbanel? Per Gá? És Per Gá? Gonçalo Fogaça? Tomé Pirão? Tomé Pirão veste-te bem. Ou Jerónimo d'Albuquerque Maranhão? Sabes? O poeta Camões, conheces o poeta Camões?, chamou-me assi e não o disse por quê: Jerónimo d'Albuquerque Maranhão. Maranhão? Conheces tu a um Maranhão? Então, meu Cabreira, chamam-te Maranhão? Nunes? Mendes? Martins? Ó gajo, como acodes, como acudias? Gaspar Curvo Ribafria? Murteira? Logrado? Trincão? Está aí, um rico nome: Affonso Bem Veniste! Foste fidalgo? Sobrinho-neto do Conde de Cifuentes? Do Duque da Sortelha? És tu, Deus meu, o Duque da Sortelha? O Duque de Fuensalida?, o Conde de Redondo?⁸⁹

O método de parodiar o nome das pessoas, bem como seus títulos de nobreza, é uma constante por todo o romance. Essas paródias, ao mesmo tempo

⁸⁹ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988. p. 124.

cômicas e lúdicas, podem ser vistas como meio de difamar o gosto por longos retratos genealógicos, como crítica indireta ao legado humano e cultural dos portugueses e ainda como tentativa irônica de questionar nossas origens ou de resgatar a multidão ignota de nossos antepassados. Quem são, quem foram, o que representaram e fizeram esses ilustres desconhecidos da História? ⁹⁰

Outro procedimento ficcional característico é a forma como Haroldo Maranhão costuma parodiar a si mesmo dentro de suas obras, criando a ilusão de que é um personagem ou de que pertence ao mundo das narrativas. ⁹¹ Acredito que essa estratégia possa servir, em parte, para questionar sua identidade, legitimar sua imagem pessoal, disfarçar uma autocrítica ou realizar uma censura indireta aos seus detratores.

Atente-se para o tom (ao mesmo tempo humorístico, pejorativo e autocrítico) dos jogos paródicos criados pelo escritor em torno a sua pessoa e ao seu nome. Primeiro em **O tetraneto del-rei**, quando Jerónimo, num dos delirantes encontros com Camões, corrige o amigo deste modo: “E que bizarro apelido é tal, o que me acrescentais ao meu! Maranhão? De maranhas não sei nem delas cuido, meu bom Camões.” ⁹² Depois em **Cabelos no coração**, quando o personagem histórico Filipe Patroni, indignado com os comentários satíricos e as revelações maldosas do narrador, resolve endereçar-lhe uma carta intimidante, forçando-o a rever sua postura:

Ao Snr. Harald Maranhão, irritativo cidadão do Pará.
Estou aqui a bem considerar que não parece mesmo ter boa vontade com a minha pessoa. [...] eu bem o acompanho, de lupa à mão, do que anda a tratar sobre mim e os meus [...] me vejo compelido a dirigir-me a vosmecê, intimando-o a ater-se aos regrados costumes. É pessoa de levantar malévolas suspeitas, e infundadíssimas. [...] São aleivosias e maquinações mal maquinadas, com que pretendeu atrevidamente bulir em matérias defesas, nas quais não haveria que estar a meter-se, se fosse pessoa de bem acertados procedimentos e não iníquo e ímpio, coligado ao diabo anticristo, peteiro, refalsado, língua impura. ⁹³

A manipulação do gênero epistolar com finalidade paródica é um dos expedientes de auto-reflexividade discursiva que o leitor tende a reconhecer com

⁹⁰ É irônico perceber que, num plano referencial paralelo, o trecho citado nos remete imediatamente a nomes que recordam algumas das principais amizades cultivadas pelo autor: Benedito Nunes, Francisco Paulo Mendes e Max Martins.

⁹¹ Numa de suas novelas, o escritor chegou a ficcionalizar a própria morte: MARANHÃO, Haroldo. **A morte de Haroldo Maranhão**. São Paulo: GPM, 1981. p. 47-79.

⁹² MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988. p. 102.

⁹³ MARANHÃO, Haroldo. **Cabelos no coração**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1990. p. 149-150.

mais presteza em **O tetraneto del-rei**. O ficcionista brinca com as funções histórico-informativas das primeiras cartas coloniais brasileiras, transformando a epistolografia numa espécie de espelho metaficcional que, ao invés de refletir a realidade, reproduz a ficção dentro da ficção.

As doze cartas do Torto, endereçadas a uma suposta amante em Portugal, redimensionam a leitura do romance, criando vários níveis interpretativos. A partir delas, o leitor passa a contrabalançar diferentes pontos de vista, a confrontar os fatos, tanto na perspectiva do narrador quanto na perspectiva do Torto, a questionar o que pode ser realidade empírica, o que deve ter natureza histórica e o que se configura apenas como aparência, como imaginação do personagem, licença poética, utopia ficcional ou loucura narrativa.

É nas cartas que a simbiose entre o escritor e o protagonista se torna mais visível. Nelas, ambos dialogam consigo mesmo, com suas memórias, com o presente e o passado. Ambos padecem de amor, o Torto, de paixão carnal, Haroldo, de paixão literária. Ambos se embrenham pelo sertão, o Torto, pelo ser-tão brasileiro, Haroldo, pelo **Grande sertão: veredas**. Ambos se dirigem a uma pessoa ausente, o Torto, a uma senhora impalpável, Haroldo, a um leitor implícito. Contudo, sempre que o Torto plagia, Haroldo Maranhão parodia, quando o Torto mente, Haroldo desmente, se o Torto é lírico, Haroldo, satírico, enquanto o Torto chora, Haroldo ri.

Nas cartas, a intertextualidade é mais flagrante. O paralelismo paródico que relaciona dois tipos de antropofagia, a indígena e a oswaldiana, fica mais evidente. Enquanto os tabajaras devoram os portugueses, Haroldo Maranhão devora a literatura luso-brasileira, realizando no plano textual um verdadeiro canibalismo estilístico.⁹⁴

Os pensamentos do Torto vão sendo urdidos com frases alheias, empréstimos que nos fazem refletir e, ao mesmo tempo, sorrir: risos que dessacralizam, que transgridem, que mascaram verdades e mentiras. Com frases e excertos totalmente recortados do longo e famoso romance de Guimarães Rosa, o Torto filosofa:

⁹⁴ David Jackson percebe um canibalismo de enredo. Haroldo Maranhão parece ter canibalizado a lenda cearense de Iracema. **O tetraneto del-rei** pode ser lido como uma inversão paródica deste mito, fixado pelo olhar romântico de José de Alencar no romance **Iracema** (1865). JACKSON, K. David. The parody of "letters" in Haroldo Maranhão's **O tetraneto del-rei**. **Luso-Brazilian Review**, Madison, v. 27, n. 1, p. 11-19, Summer 1990.

Sosseguei. Aí eu não devia pensar tantas idéias. A guerra tem destas coisas, contar é que não é plausível. Mas, mente pouco, quem a verdade toda diz. Nós estávamos em fundos fundos. Os quantos homens, de estranho aspecto. Mas muita era minha decisão. Para ódio e amor que dói, amanhã não é consolo. Aquilo não era só mata, era até florestas. Sertão: é dentro da gente.⁹⁵

Com versos roubados de Camões, como vimos acima, o Torto ama. Com fragmentos poéticos tomados de Fernando Pessoa, o Torto pondera e sente:

Vejo passar os barcos pelo mar, as velas, como asas do que vejo trazem-me um vago e íntimo desejo de ser quem fui, sem eu saber quem foi. Por isso tudo lembra o meu lar, e, porque o lembra, quanto sou me dói. De quem são as velas onde me roço? De quem as quilhas que vejo e ouço? Há saudades nas pernas e nos braços. Há saudades no cérebro por fora. Há grandes raivas feitas de cansaços. Há quanto tempo, Portugal, há quanto tempo vivemos separados! Horror! Não nos vemos mais!⁹⁶

Desta forma, o tecido intertextual vai sendo tramado. E a ele, outros elementos vão se somando: a eloqüência das cartas coloniais, principalmente nas formas afetadas de saudação e despedida; a desconformidade entre o rebuscamento lingüístico e o desejo de manter o tom doméstico das missivas; a divulgação de assuntos pessoais como se fossem questões públicas de máxima importância; a tentativa de transformar os atos mais fesceninos, reles e vis em feitos de exagerado heroísmo; a discrepância entre os episódios realmente vividos pelo Torto e o relato satiricamente heroicizado dos mesmos acontecimentos; as divertidas e contraditórias revelações do personagem, bem como suas posições paradoxais a respeito de Muira-Ubi. Se por um lado o Torto se refere a ela amorosamente como: “A minina. A minina é flor, brisa, antemanhã.”⁹⁷ Por outro, nas cartas, não hesita em denegri-la: “A bugia é fea, bronca e glabra, a mais um homem se semelha, a um anão [...] Não se sabe o que lhe passa à cabeça, que nada diz, ruge como bicho [...] Caso-me com uma parva”⁹⁸. Ao sustentar duas idéias incompatíveis sobre um mesmo tema (uma tese desmentindo a outra), desponta o humor irônico, que sanciona a cegueira, a hipocrisia e o comportamento ridículo do protagonista.

Haroldo Maranhão constrói seu discurso ficcional como um decalque de outros discursos, parodiando a literatura e os mecanismos convencionais da historiografia para arquitetar um projeto romanesco que, de muito longe, recorda um

⁹⁵ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988. p. 120.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 240.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 222.

romance histórico. O que o escritor afirmou no pós-escrito de outra obra pode ser perfeitamente transferido a **O tetraneto del-rei**:

Os referenciais *históricos*, meros *décor*, necessariamente não são históricos com o apuro que a História impõe. [...] A mal arranjada imitação, ou pastiche, vagamente lembrará o original – inimitável – na medida em que a música da flauta lembra a do violão.⁹⁹

Portanto, o texto haroldiano se pretende muito mais imitativo do que propriamente histórico. Essa imitação *mal arranjada* (da História, dos discursos e da vida), que adquire a forma de pastiche ou de paródia, reflete um comportamento extremamente irônico do autor. Impossível saber ao certo quantas referências capciosas (a pessoas, obras e documentos) **O tetraneto del-rei** esconde em meio a suas páginas. Esse jogo de descobertas faz parte das agonias e dos gozos da leitura. O que se pode dizer com bastante certeza é que a atitude satírica do escritor, aliada à ambivalência paródica da narrativa e às metapistas irônicas do texto acabam por legitimar, nas entrelinhas, uma representação bem menos romântica da história da conquista e um retrato mais impiedoso da identidade brasileira.

O humor irônico

Humor e ironia são processos que não dependem necessariamente um do outro, mas que costumam manter uma relação de proximidade, em parte porque ambos acontecem no momento em que a significação hesita, ou seja, quando aquilo que foi dito (expresso, declarado ou visto) e aquilo que não foi dito (não foi expresso, não foi declarado, foi apenas recordado ou inferido) se chocam, se friccionam, se sobrepõem ou se alternam em nossa mente.

Para ativar o potencial irônico de uma elocução é preciso estar atento a algumas marcas, deixas ou pistas. Estes marcadores não costumam ser ostensivos nem obrigatórios; às vezes são apenas indícios (muito sutis) que servem para sinalizar a existência de ironia ou alertar o intérprete para possíveis jogos virtuais. Na oralidade, o ironista pode valer-se de gestos, ruídos e expressões fisionômicas (sorrir, piscar, pigarrear, mover os lábios ou sobrancelhas), inflexões de voz ou

⁹⁹ MARANHÃO, Haroldo. **Memorial do fim**: a morte de Machado de Assis. São Paulo: Marco Zero, 1991. p. 185. (grifos do autor)

alterações no ritmo prosódico (acelerar, retardar, enfatizar certas palavras). Na escrita, ele pode empregar sinais de pontuação (principalmente aspas, exclamações, parênteses, hifens, reticências, interrogações) ou recorrer a alguns mecanismos tipográficos (caracteres em itálico ou maiúscula, por exemplo).

Embora alguns sinalizadores possam funcionar de forma metairônica, insinuando ironia, o uso desses elementos não garante por si só a interpretação desejada. Será preciso observar também uma série de pistas paratextuais (apontamentos, títulos, ilustrações, epígrafes, etc.), bem como outros rastros narrativos intratextuais que provavelmente estejam enquadrando a elocução num contexto potencial de ironia: repetições e duplicações inoportunas, violações e contradições propositais, alterações de estilo e de registro, exageros, simplificações e certos comentários metalingüísticos (*como dizem por aí, por assim dizer, sic*).¹⁰⁰

O problema é que os interpretadores nem sempre pegam as indicações – ou, então, eles as lêem diferentemente do que elas tinham sido intencionadas. [...] sinais de ironia não sinalizam *ironia* até que sejam interpretados como tais. Tudo que o ironista intencionado pode fazer é apresentar um estímulo contextualizado [...] e esperar que sua percepção leve o interpretador a inferir intento irônico, em primeiro lugar, e um significado irônico específico, em segundo lugar.¹⁰¹

Fornecerei alguns casos de elementos paratextuais que, para mim ao menos, sinalizam e funcionam como indicadores de humor irônico. Começemos pelo título: **O tetraneto del-rei**. Uma coisa é ser filho de rei, outra coisa é ser neto de rei. O bisneto de rei ainda pode gozar de certos privilégios, mas conforme aumenta a distância, diminui a influência. O trineto de rei deve até figurar em alguns alfarrábios; já o tataraneto do rei pressupõe um vínculo tão apagado que reivindicar qualquer afinidade ou relação com o poder (há muito extinto) passa a ser de uma comicidade irresistível – pelo menos nos dias de hoje. O título não apenas realiza esse jogo interminável de descendências como tenta recuperar um *status* desbotado pelo tempo, fazendo com que o personagem viva e extraia privilégios dessa posição mendicante de nobreza.

As epígrafes que abrem o romance não apenas me parecem permeadas de sarcasmo, como também apontam para um modo de ler irônico. A primeira –

¹⁰⁰ Para uma descrição detalhada dos marcadores de ironia e de outras funções metairônicas, ver HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 214-227.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 216. (grifo da autora)

“A melancolia, inda que negra, não dá boa tinta ao que se escreve.”¹⁰² – constata a seguinte limitação: para escrever bem é preciso banir a melancolia. Observe-se, porém, que o adjetivo *negra* parece se referir à melancolia perversa e mórbida dos satiristas. Portanto, quero crer que a farpa irônica está em que o autor paraense, com seu riso satírico, ao mesmo tempo em que endossa a constatação da epígrafe, deseja afirmar entre dentes: Vejam o que a minha melancolia *negra* é capaz de produzir.

A segunda epígrafe – “A verdade passa como tenho contado.”¹⁰³ – ecoa de modo ainda mais sarcástico. Ao reproduzi-la, o escritor realiza pelo menos três procedimentos simultâneos: 1º) adere à asseveração *duplamente* maliciosa da sentença, ou seja, de que deve, sim, existir uma verdade e que o escritor a conhece, ou de que o passado é somente uma narrativa que inventamos; 2º) insinua uma crítica a um certo modo subjetivo e tendencioso de se fazer História e 3º) coloca o texto que estamos prestes a ler entre parênteses, como se dissesse: Acompanhem agora a *minha* verdade dos fatos.

A dedicatória do romance, inclusa na intrigante e sucinta *Nota do Autor* e estrategicamente disposta na última página do livro, é outro elemento paratextual de marcado viés irônico:

O romance é dedicado a Theodoro d’Albuquerque Maranhão. Na minha vida, não tive mais do que dois amigos. Um é Benedito Nunes, amigo perfeito, para quem estas páginas são também dedicadas. O outro é ele. Como o seu pentavô Jerônimo, o Mameluco, filho terceiro do “Torto” e de uma nativa, ele tem fingido sangue. Esse bom Theodoro percebe-me os pensamentos que nem falar-lhe preciso. Mas como me entristece não possa falar também, quando compreendo que deseja dizer-me alguma cousa! Infelizmente, não dispôs Deus que os cães falassem.¹⁰⁴

Este depoimento possui um aspecto de extremo lirismo, em que o romancista logra expressar os seus afetos, confessando o peso de sua solidão existencial. Mas também tem um lado irônico, quando acicata o leitor no sentido de fazê-lo ver uma reciprocidade entre a vida e a arte, revelando-nos que a história de Theodoro imita (e continua) a história do Torto (ou seria o contrário?). Para mim, a nota irônica reside justamente nesses paralelos silenciosos que podemos traçar

¹⁰² MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988. p. 5.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 253.

entre o animal e o homem, bem como na sensação transmitida de que a existência de Theodoro acaba justificando e dando sentido à história pregressa do Torto.

Para que a ironia aconteça é preciso que não se diga tudo, que não se mostre tudo, é necessário que pare no ar uma grande interrogação a fim de que a força sugestiva do *não dito* desafie o *dito* (não para excluir o segundo, mas para incluí-lo), produzindo deste modo uma espécie de circunlocução que se alimenta de ambos e que acaba gerando no auditório reações, atitudes e interpretações espontâneas e, às vezes, contraditórias:

A ironia é uma estratégia *relacional* no sentido de operar não apenas entre significados (ditos, não ditos), mas também entre pessoas (ironistas, interpretadores, alvos). O significado irônico ocorre como consequência de uma relação, um encontro performativo, dinâmico, de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados, primeiro, com o propósito de criar algo novo e, depois [...] para dotá-lo da aresta crítica do julgamento.¹⁰⁵

O que parece distinguir a ironia de outros processos e técnicas discursivas são justamente suas arestas afiadas, sempre prontas a extrair do auditório algum tipo de resposta crítica, desde juízos de valor a efeitos psicodinâmicos de maior ou menor carga emocional, reações essas que oscilam entre pólos ora positivos, ora negativos. Por conseguinte, uma ação irônica intencional pode cumprir funções aprazíveis (lúdicas, jocosas, agregadoras, protetoras, corretivas), tanto quanto funções hostis e injuriosas (irritação, raiva, tensão, desconforto, desvalorização, controvérsia, rejeição, desaprovação, embaraço, desprezo, subversão).¹⁰⁶

O humor negro, por exemplo, é uma atitude desesperada e nem sempre divertida de dar vazão ao comportamento cínico e irascível característico de vários ironistas e satíricos. Toda forma de humor levada ao extremo acaba fazendo fronteira com os labirintos do absurdo e do desespero, onde as representações do bem e do mal se encontram e se confundem. Enfrentar o mal, tentando controlá-lo intelectualmente, é uma forma de invalidar os seus efeitos. Associar-se fingidamente ao mal, tentando justificá-lo, é um meio de partilhar do seu triunfo. Por isso, certos humoristas também brincam com os perigos da vida, infringem os limites do medo, flertam com a maldade, riem da morte. E muitos deles se aproveitam com frequência

¹⁰⁵ HUTCHEON, Linda. *Op. cit.*, 2000. p. 91. (grifo da autora)

¹⁰⁶ Para um detalhamento das principais funções e efeitos da ironia, ver HUTCHEON, Linda. *Op. cit.*, 2000. p. 72-88.

de paródias e ironias para enfrentar os temas arquetípicos do humor negro: canibalismos, profanações, assassinatos, torturas e suicídios.

O episódio de **O tetraneto del-rei** em que o Torto assiste impassivelmente à morte de um soldado sem prestar-lhe nenhuma ajuda, servindo-se da angustiante situação para humilhar, escarnecer e ridicularizar o moribundo, ilustra algumas arestas funcionais da ironia, bem como certas estratégias de sinalização usadas para enquadrar o evento num contexto irônico.

A cena se abre com uma referência explicitamente intertextual, advertindo de imediato o leitor para a presença de jogos paródicos virtuais: “Um dia inteiro estive a passear por veredas do grande sertão.”¹⁰⁷ Na seqüência, manipulam-se metáforas sinestésicas que fortalecem a sensação de ironia espirituosa e infundem traços lúdicos à narrativa: “Quando se avizinhavam cheiros de carniça; para outro sítio voltava-se, a perseguir aromas verdes, que aromas têm cor, aromas verdes, aromas azuis, aromas lilases, brancos, e aromas negros, cheiros negros, dos quais ora fugia.”¹⁰⁸ Ao irromper o macabro, o escritor opta pelo discurso indireto livre. Este modo de narrar, que propicia mais agilidade e ambigüidade ao relato, acaba gerando tensões entre o pensamento paradoxal do Torto, os comentários maliciosos do narrador e as reações fisionômicas do moribundo. A rápida alternância entre diferentes pontos de vista, juntamente com a sensação de economia discursiva e de atropelo emocional sinalizam o tom debochado e sarcástico do incidente:

Tropeçava em corpos, algûs que se mexiam; estavam quase todos a finir, em uns percebendo-se frouxo alento; que poderia fazer? Curar feridas?, ou de uma vez acabar a tiros de misericórdia? [...] Agachou-se diante do moribundo. Moribundo? [...] Olhou o gemente, não reconhecendo quem seria. [...] Que socorro prestar-lhe? [...] Carregar o ferido? Era a idéia última que a um fraco de braços acudiria. Ele, o Torto, mal e mal a si mesmo carregava! Se dependesse de carregar o malferido, por ali mesmo estrebuchava. Pensou: um tiro. Um tiro ao peito, ao centro mesmo do coração e iam-se as dores e ia-se ele a bom ir. Chegou a sacar do coldre o mosquete, a boa *Melgaça*, mas o outro inflamou o olhar de desmarcado pavor, que estava a ver-se que o soldado leso repelia semelhante remédio.¹⁰⁹

De repente, o realismo da cena é substituído por um longo sermão do Torto, um tipo de solilóquio que parodia as admoestações religiosas. Nesta falsa prédica, abundam os vocativos, a função fática da linguagem e o exagero adjetival, retornam

¹⁰⁷ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988. p. 122.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Idem.* (grifo do autor)

as referências escatológicas e aparecem também as primeiras paródias de epitáfios. Quase tudo deixa entrever a atitude cínica, desrespeitosa e politicamente incorreta do satirista. Sua inclinação para ironizar, bem como suas reservas de humor negro e crueldade mental são inexpugnáveis. A ironia, com suas arestas afiadas, começa a rasgar profundamente o coração dos intérpretes. Ao mesmo tempo, surge o riso mordaz, o riso de transgressão, o riso que dessacraliza:

No que a ti, Cabreira, concerne, cada minuto morres mais, morreram-te as pernas, os braços, morreu-te a fala. Que falta mais morrer-te? [...] Já não te mexes e estou comigo a cismar se te faço a letra do epitáfio. [...] Vê-me lá este epitáfio mimoso:

O NUNO CABREIRA QUE AQUI JAZ
NENHUMAS ALEGRIAS DEU AO MUNDO,
SENÃO QUANDO FOI EMBORA.

Escolherás tu mesmo o que melhor te aprover [...] Ajuda-me, ó quase defunto. Ficas aí qual malabruto, olhando-me estupidamente! Olhar estagnado. Olhar de cretino. Olhar de mula ruça. Olhar de imbecil. De quadrúpede. Escuta lá, ó asno loução [...] ¹¹⁰

A fingida prédica vai se transformando em sacramento de penitência e, logo, em paródia da extrema-unção. Algumas historietas, a modo de parábolas, são contadas pelo Torto para espicaçar ainda mais os brios do agonizante. Os provérbios adquirem um tom particularmente irônico, visto que não apenas são incompatíveis com o contexto, como também denunciam as falsas intenções e a ausência de solidariedade do pseudopregador, aplicando-se mais a este do que ao destinatário propriamente dito: “Pões-te de acordo, amigo velho? É. *Nos trabalhos se vêem os amigos.*” ¹¹¹

Por um momento, o monólogo do Torto toma aspecto de fluxo de consciência, sem parágrafos, com numerosas repetições, pontuação excessiva e pensamento labiríntico. De repente, é como se o agressor, no auge do desespero, tentasse agredir a si mesmo. Seu sadismo mórbido, seus sentimentos desencontrados e seu sarcasmo ferino transformam o corpo do moribundo no bode expiatório de todas as culpas, próprias e alheias, legítimas ou infundadas. É importante observar como o emprego sistemático dos diminutivos carrega o peso emocional da intenção irônica, corroendo assim qualquer possibilidade de um discurso sério:

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 125.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 126. (grifo meu)

Ah, ah, mas não falas, nada dizes, que não passas de um minininho a gatinhas e com frio à cata de sombra, silêncio e tepidez. Sombra, silêncio e tepidez! Ah! Ah! [...] Mui tristezito estás, ó meu petiz? Chega-te cá e declina tua cabecita em o peito meu, que arfa e é morno como o leitinho das cabras. Queres leitinho de cabras montesas? Ou o leitinho de mamã? Faz-me o favor subidíssimo de ir às rápidas, per faz e nefas – à merda!¹¹²

Quando o espetáculo da morte chega ao fim e Jerónimo completa sua tortura psicológica e catártica, fica-nos a impressão (irônica?) de que não se pode tripudiar impunemente sobre um corpo sem que este se volte contra quem o agrediu: “Ao mesmo tempo, afligia-o um punzir crescente ao peito. Como se mal acabasse de perder um amigo. Um amigo!”¹¹³ Aquele corpo escarnecido, aviltado e vilipendiado se transforma em inevitável objeto de afeição. Junto dele, Jerónimo abandonará as memórias de toda uma vida. O cadáver ali inerte representa um pedaço do próprio Torto, um pouco do homem que ele havia sido, os restos mortais de seu passado, os despojos de uma identidade que, por ora, era preciso renegar. Só assim o protagonista encontrará forças para prosseguir, para adentrar nos matos brasileiros onde o aguarda a segunda parte de sua aventureira história.

A ironia se caracteriza por uma instabilidade permanente. Ela consegue desestabilizar significados, removendo “a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem”¹¹⁴, consegue desestabilizar intenções, perturbando a confiança que depositamos em nossas interpretações e até mesmo em nossas relações interpessoais. Apesar de alguns sinalizadores, não há garantias cem por cento seguras de que a ironia será percebida e, muito menos, de que será interpretada da forma como o ironista intencionou. Aliás, a potencialidade irônica de uma elocução depende, em grande parte, das atitudes e intenções do próprio interpretador, sem as quais ela não pode acontecer.

A ironia é uma atividade intercomunicativa, pois envolve não apenas relações entre significados, mas também relações entre indivíduos, relações entre as comunidades discursivas às quais os indivíduos pertencem, bem como relações entre contextos, que são possibilitados e difundidos justamente por intermédio dessas comunidades. Quanto mais comunidades em comum dividirmos com outros indivíduos, mais contextos deverão ser compartilhados e vice-versa. Da mesma

¹¹² *Ibid.*, p. 129.

¹¹³ *Ibid.*, p. 131.

¹¹⁴ HUTCHEON, Linda. *Op. cit.*, 2000. p. 32.

forma “quanto mais o contexto é compartilhado, em menor quantidade e menos óbvios são os marcadores necessários para sinalizar – ou atribuir – ironia.”¹¹⁵

A comunicação irônica é antes de tudo um meio de interação social, uma forma de permitir intercâmbios de valores, crenças, expectativas e suposições, elementos que preexistem em determinadas *comunidades* e que vamos aprendendo a compartilhar na medida em que passamos a fazer parte delas. Cada um de nós participa concomitantemente de múltiplas comunidades, virtuais ou concretas. Comunidades são modos dinâmicos e reconfiguráveis de nos agruparmos, isto é, esferas ou ambientes aos quais nos associamos, ou somos associados, segundo uma vasta gama de fatores (biológicos, econômicos, lingüísticos, geográficos, políticos, sociais, etc.). Esses fatores, que em geral são capazes de nos interconectar, também costumam servir para nos diferenciar:

A coisa importante que se deve entender é que todos vivemos em muitas comunidades discursivas ao mesmo tempo: simultaneamente eu sou ítalo-canadense, professora, católica não praticante, branca, mulher, classe média, esposa, mas não mãe, pianista inepta mas entusiástica, ciclista ávida, amante de ópera. Qualquer desses itens poderia ser a base para uma comunidade discursiva que me permitiria partilhar com alguém conhecimento e informação prévia para decidir sobre a *apropriabilidade* assim como a *existência* e *interpretação* da ironia.¹¹⁶

Interpretar um enunciado irônico não é simplesmente inferir o contrário daquilo que foi dito. Também não é apenas decodificar uma mensagem truncada. O funcionamento da ironia exige a participação ativa do interpretador. Este, movido pelas expectativas das coletividades de que faz parte, deve estar predisposto a captar (ou atribuir) intenção irônica, ser capaz de elaborar algo que não foi dito e jogá-lo contra aquilo que foi dito, dar-se conta de um confronto de forças (um jogo inevitável de poder) entre dois ou mais significados, intenções e participantes (ironista, intérprete, possíveis alvos) e, por fim, extrair um julgamento moral dessas oscilações de acordo com certos interesses pessoais e grupais.

Tudo isso ajuda a configurar o cenário político dentro do qual a ironia pode ser percebida e interpretada. As reações que ela provoca – da indiferença ao comprometimento total, da raiva e desconforto ao deleite e bem-estar – são sempre inconstantes e imprevisíveis, pois dependem “de coisas como gosto, hábito,

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 149. (grifos da autora)

treinamento, política, temperamento e muitas outras variáveis”¹¹⁷. Por conseguinte, a tonalidade político-ideológica da ironia também é muito instável, podendo adquirir matizes conservadores, autoritários e excludentes tanto quanto nuances provocativas, subversivas e críticas:

para cada maneira de descrever o funcionamento da ironia existem avaliações diferentes [...] A retórica de aprovação e desaprovação assume muitas formas [...] e não pode ser nunca reduzida a nenhuma divisão política bem ordenada entre direita e esquerda, conservadora e revolucionária. Isso faz parte da natureza transideológica da ironia: pessoas de todas as inclinações políticas reconhecidamente aprovam e condenam seu uso.¹¹⁸

A voz narrativa predominante em **O tetraneto del-rei** possui um tom de burla que permeia todo o texto e possibilita ao literato paraense manter seu espírito crítico e sua atitude sarcástica sempre presentes. O narrador, fugaz e mutável, assemelha-se a uma máscara frouxa que deixa entrever o sorriso irônico do ficcionista. A onisciência do narrador ultrapassa os limites do verossímil. Está tão colado ao Torto no século XVI e, ao mesmo tempo, tão atado a Haroldo Maranhão no século XX que, ao permitir que os dois se expressem em primeira pessoa, acaba misturando as memórias de ambos. Por seu relato fluem personagens e vozes fantasmagóricas que às vezes o atormentam e o confundem. Não consegue distinguir o discurso próprio dos discursos alheios e, na dúvida, acaba executando uma verdadeira antropofagia intertextual. Amante das belas citações, das frases feitas, dos provérbios, dos circunlóquios, das metáforas e do estilo barroco, entrega-se com frequência aos prazeres de uma poética do escrever longo e tortuoso.

Estratégia comum em metaficções históricas contemporâneas, os anacronismos estão a serviço de um modo irônico de ler. É o caso, por exemplo, da apropriação paródica de textos de diferentes épocas cronológicas para recompor uma história ocorrida na primeira metade do século XVI e dos encontros impossíveis entre personagens verídicos cujas vidas, entretanto, nunca poderiam se cruzar (como as do Torto e de Camões).

Também é o caso de uma inversão histórica proposital que pode ser negligenciada numa primeira leitura. Voltemos às linhas que abrem o romance: “Causou não pequeno reparo o haver-se posto à vela rumo a terras inda tão mal

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁸ *Idem.*

esclarecidas, o airoso fidalgo Dom Jerónimo d'Albuquerque. Que por Torto no geral era havido. Torto!"¹¹⁹ O sorriso calculado do ironista está presente já no início, no modo dúbio de se referir às terras brasileiras, de exagerar o esnobismo do personagem e, em seguida, contrastá-lo com o apelido gaiato do herói, como se este o houvesse carregado desde sempre. O narrador se aproveita da polissemia da palavra *Torto* para criar um efeito anacrônico de antecipação. Adiantar o uso de um epíteto, que só deve ter sido cunhado depois que Jerónimo efetivamente perdeu um dos olhos no Brasil, denota uma manobra discursiva extremamente irônica.

Outro tipo diferente de ironia narrativa encontra-se na forma como o narrador antecipa o drama do protagonista, provocando-lhe sonhos premonitórios. O enredo do romance se desenvolve de forma linear, até mesmo morosa, sem muitos sobressaltos nem reviravoltas, mas encontra seus pontos de tensão (ou clímax) justamente nesses pesadelos do Torto. Seus sonhos parecem funcionar como paródia do *maravilhoso*, comum em tragédias e epopéias. Sonhando, Jerónimo experimenta aventuras eróticas extraordinárias:

sonhos deleitosos de murmurantes cortesãs, cujo gáudio cingia-se no admirar-lhe o troféu, por ele ais suspirando, até quando o senhor do mundo uma eleita premiava, fazendo-a menor no ergástulo dos braços, de cuja prisão saíam exangues e transidas.¹²⁰

Ao atravessar a fronteira do sobrenatural, realiza atos dignos de heroísmo e vivencia experiências bizarras. Primeiro, vê seu corpo de fidalgo sustentando a cabeça de outro homem, o rosto perquiridor de Luís Vaz de Camões. Em seguida, sonha com indígenas perversos disparando-lhe numerosas flechas ao traseiro:

E ele nisso muito gosto até mostrava e à feição se punha, agachando-se e empinando a plataforma do assento, à guisa de alvo prodigalizado para a fruição dos frechadores. Estes entre si disputavam-se a primazia de acertá-lo e enganos não havia que as setas velozes sumiam-lhe ao cu.¹²¹

Às vezes, encontra-se em meio à guerra, entre índios e brancos, sendo ele o objeto de disputa de ambas as facções, prestes a ser escalpelado. Outras vezes, esses mesmos guerreiros depõem as armas para colmá-lo de beijos e abraços. De repente, o Torto percebe-se manco, uma de suas pernas foi lesada, ou seria o olho? Seu peito parece revestido de um duro escudo de metal que o protege das flechadas

¹¹⁹ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988. p. 9.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹²¹ *Idem.*

e do fogo. Como que por encanto, o Albuquerque se transforma em índio e passa a lutar ferozmente contra os covardes portugueses, os invasores, usando como arma seu poderoso membro viril:

Estava nu [...] Lisos desciam meus cabelos e minha pele era copiada à cor do cobre. No lugar do chapéu, usava um cocar de azuis e encarnadas penas. Às mãos segurava a assinalada borduna [...] Eu a içava e brandia e provocava zunido crespo nos ares [...] manobrando a chibata que acabou os fazendo a gritos evadir-se. À frente deles disparava como lebre o já dito marechal-de-campo Duarte Caolho. Duarte. Caolho.¹²²

Note-se, primeiramente, como a repetição intervalada do nome próprio, a alusão aos parônimos *Caolho/Coelho* e a analogia com *lebre* sinalizam humor irônico. E como o uso do polissíndeto, da sinestesia, dos ecos e aliteraões ajudam a reforçar o poder imagético da cena, fazendo com que as palavras sugiram ruídos que presentificam os atos e os objetos evocados.

Esses sonhos e alucinações, que às escondidas vão se infiltrando nos interstícios da narrativa, proporcionam ao Torto uma antevisão torturante de sua própria história. O humor acontece justamente ao observarmos a manipulação desses risíveis (e às vezes óbvios) prenúncios como forma de atormentar e desgastar ainda mais o já combalido e acovardado herói. A ironia se realiza ao confrontarmos a sordidez da realidade com o fantástico dos sonhos, ao vermos o medo transformado em bravura e o *maravilhoso* da epopéias reduzido a pesadelos.

Nos espaços oníricos, o narrador também encontra uma possibilidade de inventar (reinventar e, ao mesmo tempo, desconstruir) a si mesmo, criando uma espécie de auto-retrato ilusório. Observemos a seguinte passagem:

Crescido já ia o Sol, *et coetera*. Assi lia o Torto nuns papéis, aquela miúda mas legível letra, de cujo manuscrito se incumbira um licenciado e cronista fiel, o cronista de D. Jerónimo d'Albuquerque! Precisarà dizer-se aos que distraidamente costumam lidar com as letras imprimidas, que lia o Torto um cronista nunca havido, sobre fatos não acontecidos e essas todas circunstâncias sucedidas no macio de chão, clara de luzes e no geral plena de silêncios, que assi é a atmosfera do sonho?¹²³

Neste trecho, recheado de sinalizadores (repetições do parágrafo anterior, itálicos, exclamação, referências metaficcionalis, perguntas retóricas), configura-se uma estrutura discursiva que, à distância, pode causar no leitor uma irônica e

¹²² *Ibid.*, p. 67.

¹²³ *Ibid.*, p. 36. (grifo do autor)

vertiginosa sensação de *mise en abîme*, como se **O tetraneto del-rei** fosse uma espécie de caixa chinesa ou boneca russa, com narrativas encaixadas dentro de outras: Haroldo Maranhão inventa um narrador que resgata um personagem que sonha com um cronista que escreve sobre Jerónimo que vivencia uma história narrada por alguém que por sua vez nunca existiu, mas que na verdade acaba sendo o próprio Haroldo Maranhão, pois é ele quem de fato inventa um narrador que resgata um personagem... e assim por diante.

Para mim, a ironia também se constrói da seguinte forma: se a vida pode ser sonho (como diria o poeta espanhol Calderón de la Barca em 1635), então, nada impede que personagens históricos possam perfeitamente haver sonhado com uma realidade empírica semelhante a nossa ou que nós mesmos possamos muito bem ser não mais que uma fantasia de algum obscuro personagem de ficção.

Outros sinais metacomunicativos, como as insistentes referências ao mundo teatral e as diversas maneiras de invocar a materialidade do discurso ou a aleatoriedade dos significados (observações e comentários metalingüísticos, distorções onomásticas, uso de metaplasmos, de frases em latim ou em tupi-guarani, etc.), conseguem igualmente provocar humor irônico:

— Anaricuã! Cau-uá-uá!
O que quer dizer tudo e quer dizer nada [...] fermosas palavras [...] As quais um entenderia assi: “O intruso endoudeceu!” Outro assi: “São as febres; logo passam”. Um terceiro, dado a chistes, poria nesta linguagem: “Epa! Cuidado que o bicho morde”.¹²⁴

Examinemos, por exemplo, o divertido diálogo em que o Torto, discorrendo com fingida seriedade, tenta pregar uma peça no abelhudo Padre Sabugal a propósito de um arcabuzeiro português sacrificado pelos tabajaras:

— Falávamos esta manhã do amigo seu, que Vossa Mercê tão sentidamente pranteia.
— O Guedes! Assi chamava-o eu, Guedes, e não Vasco, como seria de supor-se de um condiscípulo.
— Então fizeram as letras ao Santo Antão?!
— Disse-lho. Ele fez-se latino; e eu um ladino [...] Foi homem de muita marca. [...] Subiu até visconde.
— A visconde?
— A Visconde. Estranha Vossa Reverência? [...]
— Visconde de..., disse Vossa Mercê...
— Vasco Guedes de Alcaparras, Visconde do Curre-Dão-do.
— Curre-Dão-do?
— Visconde do Curre-Dão-do.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 149.

- Curioso: Curre-Dão-do? Estranho. E onde pára Curre-dão-do?
- Conhece o Mosteiro de Tibães?
- Como não? Conheço o Mosteiro de Tibães.
- Pois fica às cercanias.¹²⁵

O esquema básico dessa técnica humorística – espertalhão mal-intencionado fornece respostas mentirosas e extravagantes às perguntas indiscretas feitas por bisbilhoteiro distraído – recebe um considerável reforço quando a ele se unem os jogos de palavras e a desfiguração eufemística de um nome próprio no intuito de disfarçar uma expressão chula (*Visconde do Cu Redondo*¹²⁶).

Alguns leitores podem enxergar nessa *mise-en-scène* do Torto indícios de um comportamento picaresco. No entanto, a cena reflete, antes de tudo, a conduta irônica do personagem, atitude esta que se irradia por todo o romance. A fim de eludir um presente de ruínas, de solapar o meio sórdido em que é forçado a viver, o Torto inventa para si um mundo de faz-de-conta, protegendo-se da falsidade e das más intenções alheias com a máscara irônica da malandragem. Suas mentiras, seu cinismo e sua pedagogia ao revés são estratégias de autodefesa contra a insanidade do mundo e dos homens.

Portanto, a ironia do episódio acontece ao nos darmos conta de que a encenação, embora ridícula e falaciosa ao extremo, é tão perfeitamente factível quanto o seria a mais fidedigna das verdades. Quer dizer: o mundo de quimeras forjado pelo Torto, onde quase tudo é invenção, e o mundo de aparências e convenções sociais em que vivemos todos nós são, ambos, tão fantasiosos e delirantes que, em determinadas circunstâncias, parecem se equivaler ou ser igualmente possíveis. Às vezes, tomar a ficção pela realidade, a mentira pela verdade ou um passado imaginário pelo factual pode ser uma questão de escolha, basta que acreditemos.

Alguns enquadramentos temporais de **O tetraneto del-rei** também podem ser interpretados nessa mesma linha. O tempo da história, fundamentalmente seqüencial e cronológico, flui de modo não-marcado, ou seja, embora haja diversos registros indicando transposições temporais, estas se desenvolvem com grande

¹²⁵ *Ibid.*, p. 237-238.

¹²⁶ Essa designação escrachada, por sua vez, parece ser uma paródia do título nobiliárquico do vice-rei da Índia, Francisco de Coutinho, Terceiro Conde de Redondo, a quem Camões dedicou uma de suas primeiras odes, publicada em Goa em 1563. Ver JACKSON, K. David. The parody of "letters" in Haroldo Maranhão's *O tetraneto del-rei*. **Luso-Brazilian Review**, Madison, v. 27, n. 1, p. 11-19, Summer 1990. p. 13.

indefinição, sem explicitação de datas. Como se a viagem no tempo, proposta pelo narrador, fosse na verdade guiada pelo calendário psicológico de memórias e sensações vividas pelo protagonista. Como se os acontecimentos pertencessem a uma época remota, porém, não-determinada. Como se horas, dias, meses e anos fossem mais ou menos equivalentes e intercambiáveis: “Muitos pares de dias e de noites”¹²⁷ (p. 13); “No cabo da seguinte manhã” (p. 14); “em dada hora do dito antontem” (p. 19); “Ia em mais de sete meses que Jerónimo d’Albuquerque fora a parar àquelas partes” (p. 25); “logo à entrada do mês de junho” (p. 28); “inda fazia escuro, posto que perto da manhã” (p. 140); “meses bastos se passavam, mais de ano ou mais de dois” (p. 151); “dormiu o português o que restava de noite, não sem antes considerar [...] que outras noites viriam sobre esta noite, e mais outras noites” (p. 206).

O romance se divide em duas partes: *O Litoral* e *Os Matos*. A primeira contém 36 segmentos (ou seções) e a segunda, 25, todos eles não-numerados. Das 61 seções da obra, pelo menos a metade principia com algum tipo de referência temporal. As cartas do Torto, por exemplo, não são datadas e os raros momentos em que parece haver uma datação histórica são, de fato, meras ilusões narrativas passíveis de ironia.

Vejamos como se abre a 17ª seção do livro: “Por fevereiro do ano do Senhor de 15**, justo no dia dezassete, ruins novas ao acampamento chegaram, que mais ligeiro correm do que as boas.”¹²⁸ De início, é interessante perceber que a paráfrase do provérbio *Notícia ruim corre depressa* parece sinalizar, juntamente com os asteriscos, o sorriso irônico do satirista. É a primeira vez que ele menciona uma data, contudo, devemos reconstruí-la, já que algumas informações são fornecidas e outras simultaneamente escamoteadas. Os únicos elementos sobre os quais não pairam dúvidas são o século e o dia (ironicamente frisado). Não há muita certeza sobre o ano (que o narrador ou desconhece ou omite) e, embora explícito, o mês parece estar nuançado pela preposição *por*.

Existe, portanto, um *deficit* considerável (e irônico) entre a pretensa exatidão dos dados e a informação precária realmente fornecida. Se levarmos em conta que com este enunciado o narrador não tenciona datar um evento histórico, mas um episódio completamente fictício (o estopim da guerra, o dia em que o belicoso e

¹²⁷ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 51.

perverso Calafurna foi trucidado pelos índios), surge então o humor irônico. Somente a referência ao século condiz com os fatos do mundo empírico, tudo o mais é estratégia usada para provocar um efeito de datação, para proporcionar ao ficcional um *status* de realidade histórica, enquanto os eventos não-ficcionais (provável ano de nascimento do Torto, de sua chegada ao Brasil, de sua captura pelos índios, de sua libertação e morte) são mantidos deliberadamente na sombra.

As imprecisões temporais são alvos (ou temas) de constantes ironias humorísticas. Como quando Duarte Coelho, num acesso momentâneo de disfarçada loucura, dispara à tropa um discurso ilógico sobre o tempo, conjeturando sobre as improváveis datas para o início da guerra ou sobre o imperativo de não mais adiá-la: “Na semana de nove dias? Quando juntos caírem dois domingos? Ao ver-se D. Jerónimo d’Albuquerque coroado Papa? Quando forem trinta e um dias do mês de fevereiro?”¹²⁹ Como quando o Torto, em sonhos, assiste a uma festa pagã dos tabajaras e arrisca um palpite sobre a data, imediatamente questionada pelo narrador: “Era o dia de Nossa Senhora de Setembro. E como saberia ele que era o dia de Nossa Senhora de Setembro?”¹³⁰ Ou como quando o mesmo Torto interroga um prisioneiro lusitano recém-chegado à tribo:

- Que dia é hoje?
- Como dizeis, senhor?
- Que dia é hoje? Perdi-me no tempo. Há muito que não apuro datas. Hoje. Que dia é hoje?
- Bem. Setembro, creio ser setembro. Se não for, será abril. 8 ou 12.
- Queres dizer que hoje é 8 ou 12 de abril ou de setembro. Muito bem. Considero-me ciente. Porventura será domingo?
- Não o sei, capitão, que por mim tôdolos dias são entre si iguais. Não os diferencio. Sexta-feira e quarta-feira e sábado são absolutamente iguais.¹³¹

É interessante perceber que, nos exemplos acima, o escritor utiliza a repetição, os paralelismos sintáticos e as interrogações como estratégias discursivas para sinalizar o cômico ou colocá-lo em andamento e que os leitores, alfinetados pelo agulhão da ironia, são compelidos a questionar os limites da insensatez, da ignorância e da ingenuidade humanas.

Por vezes, é na aparente precariedade da onisciência narrativa que encontramos os ecos de um comportamento sarcástico ladeado por uma fina ironia. Quando, por exemplo, o narrador se corrige, executando exegeses, explicações,

¹²⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 171.

¹³¹ *Ibid.*, p. 249.

traduções, paráfrases ou comentários hermenêuticos sobre seus relatos, apontando para si mesmo no processo da escrita, chamando a atenção para a forma (e o significado) daquilo que ele próprio escreveu, é como se quisesse desmascarar o ilusório do discurso ou suspender, por um instante, o pacto ficcional travado com o leitor: “Aliás, fazendo reparo no capítulo [...] Neste ponto, azado é que abreviemos o discurso e alcancemos terra firme”¹³²; ou ainda: “Agora é lugar de considerar-se um capítulo por geral havido de despiciendo, qual o de averiguar-se quem deitou lume à pólvora. Ou seja, quem despediu o primeiro sinal de agravo, qual dos bandos acarretou gravetos para deflagrar a fogueira.”¹³³; e também: “Foi o derradeiro pensamento que lhe acudiu àquela tarde. Minto; o penúltimo, que o último foi ao recordar-se de que, em nenhum momento, o Corvino lhe mirara os olhos”¹³⁴.

A autoconsciência momentânea do narrador, seu desejo de estabelecer um pretensioso distanciamento crítico em relação ao narrado, bem como sua repentina e brusca interferência na história, acabam colocando no primeiro plano do texto todos esses expedientes ficcionais. Quando o leitor os percebe, quando se dá conta de que o escritor está manipulando intencionalmente o enunciado em busca de um efeito, surge o cômico do discurso.

O mesmo acontece com a voz do Torto, em primeira pessoa, nas cartas dirigidas a sua dileta Augusta. Ao parodiar a ironia romântica, realizando uma espécie de auto-referencialidade discursiva, ele consegue revelar um pouco dos bastidores da escrita e evidenciar parte do fingimento ficcional: “Sei que ardeis em curiosidade [...] por que vos faça eu relação destes nativos e de suas vergonhas [...] Desse capítulo cuidarei no correio a seguir-se”¹³⁵; ou ainda: “Não terá fugido a vosso esperto faro que se vão espaçando minhas letras.”¹³⁶

A ironia metadiscursiva também ocorre quando, depois de despejar pela carta uma torrente de versos de Fernando Pessoa, o Torto acrescenta com pasmo e sonsice: “Que coisa curiosa estas associações de idéias!”¹³⁷ O enunciado é irônico, entre outros motivos, porque evidencia os cordéis usados pelo escritor para manipular os pensamentos do personagem, porque nos faz assistir simultaneamente à colagem de Haroldo Maranhão, com seu riso debochado de satirista, e ao plágio

¹³² *Ibid.*, p. 12.

¹³³ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 94.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 20-21.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 55.

anacrônico do Torto, com sua flagrante impossibilidade de explicar a razão e a origem dessas *memórias* poéticas.

Outras demonstrações de ironia narrativa serão encontradas em alguns *flashforwards*, que antecipam rapidamente eventos futuros e, neste romance, sinalizam intenção de provocar humor. Como na cena final, em que, ao descrever a comitiva dos portugueses libertos que retornariam à praia, o narrador faz um comentário sarcástico sobre o destino de um dos alforriados, que tivera a sorte de escapar da antropofagia dos indígenas:

D. Jerónimo d'Albuquerque assumiu a vanguarda [...] à sua cola caminhava a Maria [...] Atrás, como espertos perdigueiros [...] o Bramaluco e o Fuão. Mais à retaguarda, o rancho de lusos remidos, marchando a dois e dois, à ordem de um sargento investido no posto pelo comandante: Baltesar Vanegas Camelo. *Cuja alma queimaria à eterna fogueira noutra ocasião que não aquela.*¹³⁸

Nas chamas do inferno acabaria Baltesar Vanegas Camelo, mas não agora, não aqui. Neste momento de suprema felicidade, nada deve estragar o regozijo do Torto. A exibição de humor negro e ironia corrosiva revela também a impaciência do satirista, desejoso de intrometer-se nos meandros do relato a fim de aniquilar a possibilidade de um final feliz para certa classe de portugueses deploráveis.

Mas é no espaço cômico das formas lingüísticas – aberto pelos jogos de palavras, quebra-cabeças, trocadilhos, rimas, aliteraões, trava-línguas, repetições, paronomásias, etc. – que os principais agentes da narrativa (escritores e leitores empíricos, narradores e personagens fictícios) podem desfrutar de uma ironia lúdica incessante. Provocar comicidade através da manipulação de vocábulos é, sem dúvida, um dos propósitos estruturais de **O tetraneto del-rei**. Esses jogos de linguagem, reunidos à arte de parodiar, quando não sinalizam humor irônico, chegam a converter alguns trechos da obra em autêntica prosa poética. Usados para romper a pretensa seriedade do discurso, tornar a narrativa mais interessante, jocosa e lúdica e provocar emoção, também servem para imprimir uma cadência oratória mais próxima da lírica, permitindo-nos assim degustar, sílaba a sílaba, a textura e o sabor de cada palavra.

A grande ironia deste processo é que, por motivos ainda não de todo conhecidos, quando se manuseia livremente uma forma qualquer, alteram-se de

¹³⁸ *Ibid.*, p. 251-252. (grifo meu)

imediatamente as noções e os valores a ela vinculados, por conseguinte, certas manipulações formais e nocionais costumam provocar risos involuntários, de difícil elucidação. Em muitos casos não há como saber ao certo de que tipo de humor se trata.

No entanto, há momentos em que o satirista recorre ao cômico das palavras no claro intuito de ironizar e ridicularizar. Vejamos o caso em que o Torto, cativo, ferido e semiconsciente, delira sob o efeito alucinógeno de uma flecha envenenada: “Senhora minha: que louçã estais! E como fremo e tremo sabendo que às horas seis juntos estaremos, e ninguém mais; e são quatro, inda são quatro”¹³⁹ Quão irônico é constatar a discrepância entre a penosa realidade do Albuquerque, que arde em febre, suor e dores, e a transcendência de seu discurso, perfeitamente articulado e versificado! E mais: o Torto impregnou-se de tanta poesia (quanto Quixote, de sonhos), que até mesmo seus delírios são rimados. Sua Senhora/Augusta, por quem se derrama de desejos, parece ser a um só tempo tão fictícia/real quanto a própria Dulcinéia/Aldonça. Será fortuita a semelhança entre os nomes verdadeiros de ambas? Ou haverá uma correspondência irônica que tampouco deve ser desprezada?

Há um trecho em que o Padre Sabugal tenta convencer o Torto sobre os benefícios de um casamento religioso com Muira-Ubi. Jerónimo rejeita obstinadamente a idéia, argumentando que sua ascendência germânica (portanto, bárbara) faz dele um homem pouco católico. Seu pai, mais conhecido como o *Bode*, assim como o pentavô deste, de origem goda, foram pessoas de escassa religiosidade, haja vista a alcunha do primeiro. Notem como o protagonista se vale de exercícios lexicais e gramatológicos para criar um divertido calembur:

— Bode. Boda. Godo. Que engraçadas são as palavras! Tendes dúvida?
 — Engraçadas? O bode é goda. É esta uma verdade: o Bode é goda. O bode gosta de boda? Os godos gostam de boda? Godos não são de bodas. Bode aborrece boda. Godo eu o sou. Que pariu-me a mulher do bode. Nem se precisa cavar a matéria para logo se aferir que bode sou. Sou bode. Sou goda. Atreve-se Vossa Reverência a falar-me de boda?¹⁴⁰

Neste episódio, as palavras são jogadas umas contra as outras de modo a causar um feixe de pequenas ironias. O termo *bode* se refere ao pai e ao seu provável ateísmo, mas também faz menção indireta à libidinosidade do Torto, bem

¹³⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 241.

como a sua resistência e teimosia. O termo *boda /ô/* se refere ao enlace matrimonial, mas seu homônimo *boda /ó/* alude simultaneamente à fêmea do bode, à mãe de Jerónimo e, de forma oblíqua, a Muira-Ubi (ou às mulheres em geral). Os termos *godo* e *bode*, por sua vez, podem sugerir uma crítica velada aos próprios colonizadores portugueses, bárbaros, sujos e fétidos (ou capribarbudos e misóginos).

O Torto utiliza essas artimanhas na maior parte das vezes para encerrar uma discussão polêmica, para embaraçar seus interlocutores ou para obter deles uma adesão provisória. Consideremos o episódio abaixo em que Jerónimo emprega um jogo verbal para intimidar o soldado Pio Palha Ribeiro:

Tornou o Torto, a calcar a pés o desconcerto do Ribeiro, que não dizia nem sim, nem não e nem talvez [...] Realmente não chegara a capturar o entendimento daquelas todas considerações, para ele abstrusas e nevoentas. Que estava o Torto a lançá-lo em grossas confusões:
— Um leitão é um leitão, dois leitões são dois leitões, três leitões são três leitões. Então? ¹⁴¹

O irônico aqui parece estar não apenas no uso de um esquema argumentativo falacioso, mas também no intento de caricaturar esse esquema. O trava-línguas pode ser visto concomitantemente como um desafio articulatório, uma verdade insofismável, uma forma vazia ou uma caricatura dos artifícios persuasivos. É igualmente importante observar que a aliteração e o eco na voz do narrador sinalizam e reforçam a intenção irônica.

Aliás, essa é uma estratégia narrativa recorrente: utilizar eufonias, cacofonias e demais colisões e sensações acústicas como pistas irônicas. Note-se como os enunciados se aliteram quando o narrador insinua uma recíproca animadversão entre Jerónimo e Duarte Coelho: “O ar fedia a flores fanadas.” ¹⁴² Quando ridiculariza a atitude subserviente do Torto em relação ao Arco Verde, seu indesejável futuro sogro: “Jubiloso palpitava o provado peito português.” ¹⁴³ Ou quando relembra a fuga intempestiva e irracional dos lusitanos: “arreceiando menos a ameaça das feras pela frente do que as farpas dos feros à traseira” ¹⁴⁴.

Todos esses exemplos tornam-se ainda mais sarcásticos quando a mentira, a trapaça e a simulação do Torto ficam patentes na cena humorística. Isto é, sempre

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 199.

¹⁴² *Ibid.*, p. 99.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 218.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 21-22.

que o protagonista finge ser outro, vivenciando experiências de alteridade, o cinismo e a hipocrisia são alçados ao primeiro plano e desponta o humor irônico.

Consideremos o seguinte diálogo no qual um irrequieto e temeroso português, prisioneiro dos tabajaras, interroga o doidivanas do Albuquerque:

- Como te chamas tu?
- Vaz de Camões.
- Sou Gil Barriga Bodibeira.
- És arcabuzeiro?
- Sou. Arcabuzeiro.
- Eu sou besteiro.
- E que fazes cá como besteiro?
- Besteiro; mas faço de arcabuzeiro.
- Sei. Eles. Os índios. Assam-nos? [...]
- Assam quando apetecem assados e cozinham quando apetecem cozidos. [...]
- Já viste a um dos nossos a assar?
- Vi. Por meu olho, que um me resta. A assar. Meteram ao gajo uma vara que entrava à boca e saía ao rabo. [...]
- Catixal E deram-te a ti, a comer?
- Pois sem dúvida! Almôndegas, das sobras. [...] Deliciosas. Lambi os beiços. [...] Acabarás por apreciar. Quem sabe não me vais comer um nacoito aqui da chibata?
- Gracejas. Que gracejos são de mau gosto.
- De mau gosto? Não será este o parecer das raparigas por cá. Bem represento Portugal, que cá e lá não há igual. [...] Eles são sábios, Bodibeira. Os rústicos são sábios. Que o fogo limpa, o fogo purifica. [...] o fogo limpa os porcos [...] A carnita fica limpita.¹⁴⁵

Quando Jerónimo, além de mentir o nome, inventa para si mesmo um ofício, parece fazê-lo no intuito escarnecedor de acertar a rima com *arcabuzeiro*. O termo *besteiro* nos leva a associá-lo com *besta /ê/* (balestra), mas também com seu homônimo *besta /ê/* (animal) e até mesmo com *besteira* (asneira). Quando o soldado desconfia da veracidade dos fatos, o Torto imediatamente se corrige, mas a regência do verbo empregado (*faço de*) sugere, por sua vez, outras embromações (simulo, fantasio, finjo). Quando Bodibeira acusa Jerónimo de realizar piadas de *mau gosto* (grosseiras ou vulgares), este ignora a reprimenda e desvia propositalmente o sentido da expressão para *sabor, paladar*. Por certo, também as rimas, os diminutivos, bem como a suspeita de que Jerónimo está parodiando (ou criando) adágios, contribuem para compor e realçar o cenário da ironia.

Depois de tantas demonstrações de comicidade lexical, o Torto, esse gozador inveterado, ainda encontra espaço para uma derradeira forma de sarcasmo: negar ironicamente o emprego sistemático de trocadilhos e criticar a política e o uso

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 213-214.

dessa estratégia discursiva. Após associar o sobrenome *Cabreira* a traição, misoginia e paternidade incerta, o protagonista dissimula: “É isso, Cabreira, presta-te o apelido a ambigüidades, um falar e dois entenderes, triquestroques que eu, de mi, os evito, a jogos tais de palavras, sarnas do espírito.”¹⁴⁶ Desta forma o Torto evidencia uma deslavada mentira, já que suas intenções negam aquilo que seu enunciado literalmente afirma.

Que belo cinismo! Na verdade, tudo o que ele parece rejeitar é o que invariavelmente deseja fazer: brincar com as palavras, transferir nossa atenção para a forma discursiva, distorcer significados, perturbar a leitura, contagiá-la com segundas (e terceiras) intenções, ridicularizar os envolvidos, provocar risos, comichões e respostas imprevisíveis. Diante de tamanha impostura do personagem, só podemos censurá-lo com sorrisos, e ponto final. Porque essa parece ser também uma das grandes vantagens da ironia: poder usá-la livremente, inclusive para mentir, sem jamais precisar pedir desculpas.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 125.

ESTILO E IMITAÇÃO

«as palavras servem para ferir, mas também para acariciar»
Haroldo Maranhão – **A porta mágica**

Quando filósofos, psicólogos ou lingüistas postulam a existência de noções vagas numa língua viva estão propondo também uma mudança no modo como devemos conceber o raciocínio e a linguagem. Acreditar que a obscuridade e a imprecisão são componentes naturais e legítimos de algumas noções é admitir como possível a idéia de que nosso raciocínio não se movimenta num sentido único, mas realiza um movimento duplo, ora rumo à clareza e à precisão, ora no caminho da obscuridade e da vagueza; o que parece ser muito mais vantajoso em termos persuasivos, já que essa flexibilidade possibilita expandir a margem de concordância entre as mentes. ¹

Toda vez que tentamos aclarar uma noção vaga acabamos gerando definições normalmente incompatíveis entre si. Isto porque, a cada tentativa, o raciocínio se inclina a enfatizar certas características em detrimento de outras. Portanto, o desejo de esclarecer *demasiadamente* uma noção vaga, seja por motivos científicos, técnicos, jurídicos ou morais, pode acarretar mais desacordos que acordos e contribuir, deste modo, para que a noção se torne ainda mais confusa e imprecisa na vida diária. ²

É o que acontece, por exemplo, com a noção de *estilo* em história ou literatura. Haverá mais pontos de acordo entre os membros de um auditório, quanto mais abstrato for o contexto da discussão ou quanto mais vaga essa noção se mantiver, assim, cada qual terá mais liberdade de interpretá-la à sua maneira, segundo seus interesses e em conformidade com os valores que preza e defende. À medida que o orador opta por uma definição unívoca, tentando precisar-lhe o sentido, automaticamente são excluídas aquelas características consideradas irrelevantes e a noção se torna mais rígida. Essa rigidez limita a aplicabilidade da noção a um número bastante restrito de casos, diminuindo o poder de interpretação e de apreciação do auditório e instigando o desacordo entre as mentes. ³

¹ PERELMAN, Chaïm. **Retóricas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 121.

² *Ibid.*, p. 123.

³ PERELMAN, Chaïm. **Ética e direito**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 680.

Quando agrupamos algumas definições da noção de estilo, tais como as encontradas em **O estilo na história**, de Peter Gay ⁴, podemos observar melhor os conflitos gerados por esses esforços de esclarecimento:

1. “o estilo é o próprio homem” (p.17)
2. “o estilo é a roupagem do pensamento” (p.17)
3. “o estilo [...] não é de forma alguma o homem, e sim o sistema” (p. 20)
4. “o estilo em sua acepção estrita, o estilo literário: o manejo das frases, o emprego de recursos retóricos, o ritmo da narração” (p. 21)
5. “o estilo emocional do historiador, seu tom de voz tal como surge na tensão ou no repouso de suas orações, seus adjetivos preferidos, sua escolha de episódios ilustrativos, suas tônicas e seus epigramas” (p. 22)
6. “Um estilo literário maduro [...] é, pois, a um só tempo individual e social, privado e público, uma combinação de modos herdados, elementos tomados de empréstimo e qualidades exclusivas” (p. 25)
7. “O estilo é um instrumento da razão prática” (p. 25)
8. “o estilo é a utilização de meios para um fim” (p. 25-26)
9. “O estilo [...] é a imagem do caráter” (p. 26)
10. “O estilo de um autor [...] deveria ser a imagem de seu espírito” (p. 62)
11. “O estilo [...] é a ponte para o conteúdo” (p. 143)
12. “o estilo não é a roupagem do pensamento, e sim parte de sua essência” (p. 170)
13. “o estudo do estilo é um estudo das limitações” (p. 175)
14. “o estilo é o homem, durante boa parte do tempo, e, como também sustentei, o homem é composto de várias dimensões. O estilo é o vetor dessas suas pressões complexas, por vezes conflitantes. Entre elas, a cultura e o ofício oferecem as possibilidades e restringem o leque de expressão; o caráter procede a escolhas entre as opções possíveis e empresta o toque de individualidade, que se torna a assinatura estilística do historiador” (p. 192)
15. “o estilo é a arte da ciência do historiador” (p. 196)

⁴ GAY, Peter. **O estilo na história**: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Os exemplos acima mostram como é difícil dirimir a vagueza de uma noção, apesar do grande empenho intelectual do escritor. Em parte, porque durante o processo de esclarecimento: 1º) o raciocínio necessita escorar-se em concepções de mundo diferentes, incompletas e às vezes discordantes; 2º) o orador precisa escolher, conforme sua própria hierarquia de valores, que sentidos devem ser preservados ou desprezados, que aspectos devem ser considerados essenciais ou acessórios; 3º) para justificar suas escolhas, o orador é forçado a empregar estratégias argumentativas, como metáforas (*roupagem, ponte*) e dissociações nocionais (*forma e conteúdo, razão teórica e prática*), ou apelar para o uso de outras noções imprecisas (*pensamento, sistema, essência, caráter*), sob o risco de cometer um abuso de idéias vagas e provocar a desconfiança do auditório; e 4º) será preciso tentar compatibilizar definições aparentemente incompatíveis, o que pode acabar contribuindo para o aumento da desordem.

Isto quer dizer que não podemos formalizar uma noção vaga de modo a torná-la inequívoca, incontestável e precisa? É bem provável que não. Nossas tentativas serão sempre hesitantes, porque em universos vivos e dinâmicos aparecem constantemente novos fatores, perspectivas, inquietações, mudanças ou situações imprevisíveis que nos fazem questionar ou rever a aplicabilidade de uma definição. Somente dentro de universos bem determinados e delimitados, como alguns campos da matemática ou da lógica formal, é possível encontrar definições aparentemente indestrutíveis, a respeito das quais existe uma aprovação unânime.⁵

Porém, o fato de toda definição conter uma parcela de elementos arbitrários e noções indeterminadas não impede que ela adquira prestígio ou seja considerada válida e útil em determinados contextos e auditórios. Aliás, costumamos dar tanto valor às definições que é bastante comum que, diante de objeções novas e prementes, façamos de tudo para resguardar a definição mais prestigiosa do ataque dos adversários, optando por realizar uma série de reformulações em suas premissas ao invés de descartá-la imediatamente. Além disso, criamos mecanismos para delegar a alguns indivíduos, sobretudo legisladores, árbitros e juizes, o poder de decidir sobre qual deve ser a melhor definição ou interpretação numa determinada conjuntura; estimulamos o trabalho de certos profissionais (pesquisadores, especialistas e cientistas), na expectativa de que nos forneçam

⁵ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 147-156.

definições cada vez mais claras e confiáveis; ao mesmo tempo em que valorizamos e apreciamos certos oradores, os quais, graças à nossa permissão, usam (e, às vezes, abusam) do recurso a noções vagas e obscuras, como os poetas, ficcionistas, teólogos, místicos e visionários.

Malgrado nossa impossibilidade de criar definições absolutamente precisas e exatas, continuamos sempre dispostos a incentivar o confronto de idéias, novas ou antigas, desde que o contexto não seja coercivo, porque exercitar o raciocínio nesse movimento duplo – esclarecimento e obscurecimento – estimula a intuição, agiliza a percepção, aumenta nossa sensibilidade e modifica nossas impressões, fazendo-nos ver matizes que antes eram imperceptíveis. Desta forma, quando alguém propõe, justifica, defende, revisa, modifica ou abandona sua definição *imperfeita*, todos acabam recebendo em troca um ganho de compreensão. É na somatória desses pequenos ganhos que o pensamento parece evoluir.

Antes de propor minha própria definição de estilo, gostaria de insistir sobre alguns aspectos fundamentais da argumentação. Numa comunidade humana é normal aceitar, sem questionamentos, aquilo que parece óbvio. Mas, se por algum motivo (angústia, insatisfação, espanto ou revolta) um indivíduo qualquer questionar o óbvio, é bem provável que surjam os primeiros desacordos. Desacordos muito intensos costumam gerar rupturas e desagregações. Para restaurar o acordo, a convivência pacífica e a união do grupo, pode-se usar a força bruta, ameaçar o uso da força ou apelar à razão. Se quisermos evitar a violência e os danos que ela provoca, precisaremos recorrer à razão e empregá-la como instrumento para convencer e persuadir os demais:

sejam quais forem os motivos do início da reflexão filosófica, ela não se concebe, a meu ver, sem uma ruptura da comunhão do homem com o seu meio, sem os primeiros questionamentos daquilo que, até então, era óbvio, tanto na visão do mundo como naquela do lugar que nele ocupamos; [...] tanto de nossas crenças como de nossas modalidades de ação. Ora, do questionamento ao desacordo, e do desacordo ao uso da força para restabelecer a unanimidade, a passagem é tão normal que quase não necessita de comentários. O que é excepcional, em contrapartida, e constitui uma data na história da humanidade, é que se tenha permitido que, em matérias fundamentais [...] o uso da força possa ser substituído pelo da persuasão, que se possam formular questões e receber explicações, avançar opiniões e submetê-las à crítica alheia. O recurso ao *logos*, cuja força convincente dispensaria o recurso à força física e permitiria trocar a submissão pelo acordo, constitui o ideal secular da filosofia desde Sócrates. Esse ideal de racionalidade foi associado, desde então, à busca individual da sabedoria e à comunhão das mentes fundamentada no saber.⁶

⁶ PERELMAN, Chaïm. *Op. cit.*, 1996. p. 96. (grifo do autor)

O raciocínio adequado tem a capacidade de restaurar o acordo entre as mentes e estabelecer um nível satisfatório de adesão. Mas quando o raciocínio assume a forma de argumento, ele sempre pode ser questionado e contestado, pois um argumento nunca é coercivo como a força física. Por isso, nossos acordos baseados na razão costumam ser precários e provisórios e necessitam de reforços contínuos e insistentes, como aqueles proporcionados pela educação, por cerimônias de comunhão e por rituais de transmissão de valores e de modelos aprovados.⁷ Uma argumentação não pode ser efetuada num vácuo contextual. Seus pontos de partida são os valores, as presunções e os lugares-comuns socialmente aceitos (e hierarquizados) numa determinada época e circunstância. Tudo aquilo que o auditório está disposto a admitir como fato ou evidência também faz parte dos acordos preliminares do processo argumentativo⁸, bem como a observação implícita de um conjunto de princípios reguladores do pensamento.

A mente humana parece impor sobre os fenômenos do mundo alguns parâmetros de racionalidade.⁹ São algumas exigências de equilíbrio, isto é, expectativas de estabilidade que esperamos encontrar tanto no mundo empírico (e nos mundos possíveis) quanto nos arcabouços teóricos que elaboramos. Podemos citar, por exemplo, certas aspirações de igualdade, regularidade, proporcionalidade, simplicidade, verossimilhança, compatibilidade, generalidade, fecundidade, coerência, eficácia, economia de pensamento, etc. Noções como essas chegaram até mesmo a alcançar, em diferentes disciplinas, o *status* de postulados. Vejamos alguns:

- a) O *princípio de uniformidade da natureza*: segundo o qual os mesmos elementos se repetem por toda parte no universo e obedecem às mesmas regras.¹⁰
- b) O *princípio dos indiscerníveis*, de Leibniz: segundo o qual não é possível encontrar no universo dois seres perfeitamente idênticos.¹¹
- c) O *princípio da razão suficiente*, de Leibniz: segundo o qual nada acontece sem uma razão ou motivo.¹²

⁷ PERELMAN, Chaïm. *Op. cit.*, 1999. p. 305.

⁸ PERELMAN, Chaïm. **Lógica jurídica**: nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 240.

⁹ PERELMAN, Chaïm. *Op. cit.*, 1996. p. 89.

¹⁰ *Ibid.*, p. 268.

¹¹ *Ibid.*, p. 158.

¹² PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Op. cit.*, p. 88.

- d) O *princípio de identidade*: segundo o qual toda coisa é o que é, ou seja, uma vez definida, ela deve permanecer constante ao longo do mesmo raciocínio, idêntica a si mesma, pois toda coisa implica a si própria.¹³
- e) O *princípio de não-contradição*, de Aristóteles: segundo o qual uma coisa não pode ser verdadeira e falsa ao mesmo tempo.¹⁴

A essas inclinações aparentemente naturais da consciência humana também poderíamos acrescentar:

- f) O *princípio de inércia psíquica e social*: segundo o qual nada deve ser alterado sem uma razão.¹⁵

Esse princípio, invocado e defendido por Perelman¹⁶, é uma tentativa de explicar a força de preservação dos costumes, inerente aos arranjos sociais. Sua afirmação não significa que as coisas devam continuar imutáveis, mas apenas que não convém mudá-las se não houver motivos convincentes para tal. A inércia é a força que garante a manutenção de nossos acordos, certezas e dogmas. Segundo esse princípio, quando alguma coisa é aceita sem protestos, quando lhe damos o nosso crédito, quando já não há razões para dela duvidarmos, passamos a considerá-la como um *precedente*, isto é, um ponto de referência óbvio, natural, inquestionável, que não precisa de justificativas. A partir de então, admitimos de forma espontânea a continuidade do precedente ou de tudo aquilo que se comporta como ele. Depois que a inércia mental instaura um hábito – um modo de agir em harmonia com os precedentes – apenas reiteradas e fortes alegações poderão fazer com que o modifiquemos ou o descartemos.

O princípio de inércia interage, por sua vez, com outra exigência básica de nossa razão:

- g) A *regra de justiça*, de Perelman: segundo a qual aqueles (seres ou situações) que são (considerados) essencialmente semelhantes devem ser tratados da mesma forma.¹⁷

¹³ *Ibid.*, p. 127.

¹⁴ *Ibid.*, p. 232.

¹⁵ PERELMAN, Chaim. *Op. cit.*, 1996. p. 367.

¹⁶ *Ibid.*, p. 70; 141; 150-151; 348; 381.

¹⁷ *Ibid.*, p. 87.

Perelman tentou sintetizar, numa única regra, as principais presunções de nossa idéia abstrata de justiça. Essa regra explicita o desejo de categorizarmos e tratarmos com equidade os seres, os fenômenos e as situações do mundo. É preciso que observemos a regra de justiça em todas as etapas do raciocínio, se quisermos angariar a adesão do auditório, estabelecer com ele um acordo. Toda vez que, consciente ou inadvertidamente, descumpriremos a regra de justiça, categorizando de forma desigual ou dispensando tratamentos distintos a seres essencialmente semelhantes, poderemos ser acusados de cometer uma *injustiça*¹⁸ e obrigados a recuar em nossa argumentação. Não haverá acordo enquanto as distorções não forem revistas ou justificadas de forma plausível, pois tendemos a criticar todo e qualquer tratamento que reputamos injusto. Somente conseguiremos acolher como óbvio, necessário ou pertinente aquilo que não infrinja a regra de justiça ou se mostre o mais concorde possível a ela. A idéia de *precedente* encontra sua justificativa nessa regra, pois é normal acreditarmos que o que pôde nos convencer numa situação anterior seja invocado como modelo para nos convencer novamente numa situação correlata, já que a regra de justiça exige, por uma questão de coerência, que tratemos da mesma forma casos essencialmente semelhantes.

Em que medida esses conceitos nos ajudam a compreender o significado de *estilo*? Que contribuições efetivas poderei oferecer para tentar dirimir a instabilidade das definições mais correntes dessa noção? Definições que, a meu ver, somente conseguiram aumentar a confusão, fazendo-nos acreditar que poderíamos entender o que é estilo pela simples referência a idéias tão diversas e contrárias como: homem e coletividade, escolha e obrigação, forma e espírito, técnica e espontaneidade, ornamento e alicerce, desvio e padrão.

Em primeiro lugar, acredito que o conceito de *precedente* seja fundamental para compreendermos como uma pessoa constrói a noção de estilo. Um precedente é tudo aquilo que foi aceito e se encontra instituído num passado, numa linguagem e numa tradição comuns. O estudo da argumentação nos ensina que nunca iniciamos alguma coisa do zero, que sempre nos apoiamos num legado humano, que mantemos vínculos indivisíveis com um antecessor e que não podemos fazer tábula rasa de nossa herança de valores.

¹⁸ Agir sem equidade, segundo a máxima “Ter dois pesos e duas medidas”.

Em qualquer ordem social, o que é tradicional se apresentará, pois, como óbvio; pelo contrário, qualquer desvio, qualquer mudança, deverão ser justificados. Essa situação, que resulta da aplicação do princípio de inércia na vida do espírito, explica o papel que nela desempenha a tradição; é dela que se parte, é ela que se critica, e é ela que se continua, na medida em que não se vêem razões para dela se afastar.¹⁹

Essa tradição que prolongamos e que, se necessário for, aprimoramos e renovamos, contém os precedentes que fundamentam nossas ações, criações, argumentações, comparações e raciocínios. Os estilos são definidos a partir dos precedentes mais exemplares que nos servem de base. Creio que seria muito difícil sustentar que a originalidade não mantém nenhum parentesco com o passado. Pelo contrário, sem a referência mental de um precedente não conseguiríamos sequer afirmar se algo é, ou não, original.

No entanto, a noção de estilo não pressupõe apenas certos precedentes, ela requer também algum tipo de apreciação intencional, de comparação entre eles. Para isso, devemos nos valer de nossa aptidão para aproximar elementos afins (ou contíguos) e de nosso desejo de agrupá-los segundo as equivalências e regularidades que estamos aptos a perceber. Embora o apelo à noção de estilo presuma que todos sejam capazes de reconhecer as relações de parentesco existentes entre os membros de uma mesma categoria, na prática, essa esperança nem sempre se confirma.

Quero crer que nossas categorizações nunca são isentas, encontram-se intimamente ligadas ao modo como hierarquizamos e priorizamos nossos valores; são essas prioridades, inculcadas pela tradição, que nos permitem perceber algumas semelhanças e desprezar pequenas diferenças. Quando as semelhanças se tornam mais visíveis do que as diferenças, configura-se um estilo. Daí em diante, aplicamos a regra de justiça para transferir o mesmo tratamento estilístico aos casos considerados essencialmente compatíveis.

A partir desses pressupostos, a definição de estilo que me parece mais coerente com a forma de análise aqui desenvolvida, pode ser expressa, portanto, do seguinte modo:

O estilo é um conjunto perceptível e regular de simetrias resultante da comparação entre um elemento e aqueles que lhe servem de precedentes.

¹⁹ PERELMAN, Chaïm. *Op. cit.*, 1996. p. 92.

Ao observar de perto habilidades retóricas empregadas em ficção, veremos que elas se relacionam intimamente ao modo como o orador tenciona apresentar seu discurso e absorver a atenção do interlocutor. Quando se trata de conquistar o engajamento do auditório, pequenas variações no formato da apresentação podem ser decisivas. A busca por uma linguagem impecavelmente adequada ao contexto, por um discurso em que nada sobre ou falte, revela também o projeto pessoal de realizar um casamento perfeito entre realidade material da língua e significação. Quando o orador consegue associar de maneira natural esses dois elementos na consciência do ouvinte, parece favorecer conseqüentemente a comunhão de idéias.

Porém, a qualquer instante pode ocorrer uma ruptura; bastam ligeiros desvios do padrão, escolhas inapropriadas, pequenos estranhamentos, ênfases desnecessárias ou distrações momentâneas para que o interlocutor efetue uma dissociação entre o formato e a substância de um discurso, para que a mente recue a um dos níveis materiais da linguagem. Neste caso, o argumento se enfraquece e o ouvinte tende a perceber com maior nitidez o uso de expedientes, figuras e tropos retóricos. Ficcionalistas (e artistas da palavra) costumam usar essa dissociação em benefício do próprio discurso literário, criando, a partir da percepção da forma, certos efeitos estéticos nos planos sintático, prosódico ou morfológico da língua. Embora esses efeitos não falem diretamente à razão, podem muito bem sensibilizar por meio da emoção. Dosar a quantidade de emoção e de razão numa obra literária é tarefa morosa, que demanda tempo, invenção e energia, como atestam diversos exemplos do “Cotejo das edições”.²⁰

Se um escritor não controlar sua impaciência, se quiser estabelecer com o auditório acordos muito rápidos, poderá sucumbir ao uso de clichês, valiosos em certas ocasiões. Mas numa cultura como a nossa, obcecada por originalidade ou tão-somente sedenta de novidades, tornamo-nos muito sensíveis à aceitação de lugares-comuns. Ao reconhecer um clichê (uma fórmula antiga num contexto novo), o interlocutor pode pensar que esse modo de apresentação não é o mais eficiente nem o mais adequado às circunstâncias. Em termos argumentativos, a rejeição de um clichê desqualifica e subestima o orador e, conseqüentemente, o seu discurso.

Para impressionar o auditório, não basta escolher os elementos adequados, é preciso saber trazê-los ao primeiro plano da consciência dos ouvintes, através de

²⁰ Ver Apêndice 2.

uma apresentação sutilmente programada, e conferir-lhes uma relevância, torná-los presentes, quase palpáveis, à razão.

A presença atua de um modo direto sobre a nossa sensibilidade. É um dado psicológico que, como mostra Piaget, exerce uma ação já no nível da percepção: por ocasião do confronto de dois elementos, por exemplo, um padrão fixo e grandezas variáveis com os quais ele é comparado, aquilo em que o olhar está centrado, o que é visto de um modo melhor ou com mais freqüência é, apenas por isso, supervalorizado. [...] Com efeito, não basta que uma coisa exista para que se tenha o sentimento de sua presença. [...] uma das preocupações do orador será tornar presente [...] o que está efetivamente ausente e que ele considera importante para a sua argumentação, ou valorizar, tornando-os mais presentes, certos elementos efetivamente oferecidos à consciência.²¹

Esse sentimento de presença, capaz de fazer-nos visualizar os objetos, seres e situações em foco, requer um trabalho exaustivo de manejo e dosagem de vários ingredientes discursivos; entre os mais relevantes, é normal encontrarmos: onomatopéias, repetições, amplificações, sinonímias, discursos direto e indireto livre. Descobrir e selecionar o ponto exato em que um elemento deve ser revelado, retomado, esclarecido, enfatizado, repetido, escondido ou ampliado é outro exemplo desse labor literário. A arte de criar emoção (afetividade, repulsa, medo, expectativa, humor) também é fundamental para realizar a presença, pois aviva os elementos do discurso, tornando-os muito mais interessantes aos nossos sentidos e conferindo-lhes uma multiplicidade de significações.

As palavras carregam consigo pontos de vista, perspectivas de persuasão e potenciais afetivos que não podem ser desprezados, por isso, uma escolha lexical nunca é neutra nem arbitrária. O escritor pode optar pela dissociação de sentidos, obrigando o leitor a reconhecer dois usos diferentes de um mesmo vocábulo; pode querer dar uma significação habitual a um termo, fazendo com que ele passe despercebido; pode atribuir-lhe um significado técnico, para aumentar o consentimento e a confiança de um determinado auditório; pode valer-se de um sentido difuso, para ampliar o poder de interpretação dos interlocutores; ou ainda carregar na coloração emotiva da palavra, prestigiando ou depreciando os valores a ela associados.

Muitas vezes, pequenos remanejamentos na forma discursiva podem gerar maior ou menor expressividade e repercutir afetivamente sobre o auditório, como no caso da exploração de eufonias, ritmos e inflexões frasais. Além disso, a preferência

²¹ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Op. cit.*, p. 132; 133.

por certo tempo verbal, pelo uso de coordenação ou de subordinação, pelo emprego de adjetivo ou substantivo, pode alterar o modo como hierarquizamos os seres e os acontecimentos e orientar nossas consciências numa direção específica.

Em **O tetraneto del-rei**, Haroldo Maranhão inventou uma linguagem calcada na idéia de que passado é tudo aquilo que está fora do uso corrente, que já perdeu boa parte de sua funcionalidade ou não participa mais do mundo contemporâneo, tudo o que sentimos como algo morto, pré-histórico, empoeirado, obsoleto, rebuscado, desfigurado, anômalo ou ilegível, tudo aquilo que os textos cristalizaram e mumificaram e que só podemos acessar através de dicionários ou, então, de alfarrábios e pergaminhos. Por conseguinte, para criar a sensação de presença do passado, o autor precisa necessariamente abrir o envelhecido baú da língua portuguesa e reaproveitar aquelas palavras, locuções e expressões consideradas pelos escritores de outrora as mais ricas e elegantes do idioma, precisa também arcaizar as gírias atuais, recorrer às construções sintáticas mais inusitadas, fazer uso copioso de latinismos, reproduzir a ortografia instável e tosca das primeiras impressões tipográficas e recolher os provérbios mais antigos e alquebrados.

Essa noção de pretérito não deixa de ser irônica e bem-humorada, entre outros motivos, porque, primeiro, simplifica exageradamente a concepção de tempo, desproblematizando indagações próprias da contemporaneidade: como seria cômodo se a passagem do presente para o passado (e vice-versa), ou a diferença entre ambos, fosse apenas uma questão de substituir o adjetivo *português* por *portucalense* ou realizar algumas inversões sintagmáticas, como *não lhe por lhe não*; segundo, porque essa linguagem (teatralizada, ideal e ilusória) imita as licenças poéticas de escritores literários, transfere padrões peculiares da literatura para a linguagem coloquial e, ao supor a prevalência da escrita sobre a oralidade, acaba burocratizando a língua falada; terceiro, porque durante a leitura do texto o recurso aos dicionários torna-se impraticável: só conseguimos avançar à custa de releituras, captando o sentido relacional dos elementos e confiando principalmente em nossas intuições lingüísticas e culturais, o que pode instaurar uma sensação de provisoriedade (e mutabilidade) do significado; e quarto, porque ao trazer de volta o passado esquecido do idioma, ou melhor, a memória arquetípica da língua portuguesa, o antigo, que já foi moderno, torna-se novo de novo.

O romance de Haroldo Maranhão evidencia e valoriza a materialidade do signo lingüístico e, conseqüentemente, do discurso. Esta parece ser uma das formas

que encontra para prestar reverência ao mundo das palavras, ao encantamento que elas lhe provocam. Como vimos, tudo aquilo que diz respeito às experiências ou realidades *palpáveis* (forma, matéria, corpo, carne) exerce forte poder de atração sobre os satiristas.

A língua portuguesa e suas literaturas são tratadas pelo autor como patrimônios, bens ou valores comuns que necessitam ser constantemente inventariados, difundidos e compartilhados. O escritor, por sua vez, apresenta-se como uma espécie de artífice do idioma, um indivíduo habilidoso capaz de manipulá-lo, corrigi-lo, alterá-lo, transformá-lo e restaurá-lo, acima de tudo, como alguém que se encarrega de transmitir, ampliar e valorizar a linguagem, acessando e organizando livremente os discursos disponíveis.

No que concerne à utilização de discursos, os satiristas tendem a não respeitar nenhum tipo de propriedade intelectual. Montam, desmontam, remontam, remendam, plagiam, copiam, imitam, pasticham, parodiam e canibalizam os discursos alheios com extrema naturalidade. Entre esses processos, destaco agora aquele que considero ser o ponto crucial de alguns procedimentos humorísticos: a imitação.

Parto do princípio de que a intenção consciente de imitar o outro – ou seja, a tentativa de reproduzir, duplicar ou repetir o estilo do outro, com plena noção das limitações e implicações desse ato, a fim de valorizar ou desvalorizar tal estilo e ainda obter algum tipo de recompensa (aplausos, risos, adesões) – está na base de certos procedimentos retóricos especialmente empregados na literatura de cunho satirista, como algumas técnicas de “apropriação, interpolação, alteração, falsa atribuição”²², já observadas por Hansen; além de montagens, colagens (ou bricolagens), composições de mosaicos e demais artifícios de encaixe.

O que é realmente espirituoso na técnica mimética de **O tetraneto del-rei** é que o autor não se limita apenas a escrever *à moda de* ou *à maneira de*, imitando passivamente os autores clássicos, mas acaba conduzindo sua mimese ao ponto extremo da intenção fraudulenta, saltando ironicamente da imitação pura para a efetiva apropriação indébita, para o plágio e a falsa atribuição. Ele não se satisfaz em reproduzir com criatividade o estilo de outrem, pelo contrário, como um pícaro

²² HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria de Estado da Cultura, 1989. p. 45.

ávido e travesso, põe-se a recortar descaradamente palavras, títulos, versos, estrofes, frases e períodos inteiros de outro autor para encaixá-los, com intenção valorativa e lúdica, no interior de seu próprio texto, transferindo para narrador e personagens seus a ilusória autoria de tais fragmentos. Essa técnica, que passou a ser marca registrada do ficcionista, reaparece em **Cabelos no coração**, obra que reconstrói a linguagem hermética do pensador e visionário paraense Filippe Patroni, e em **Memorial do Fim**, romance que procura mimetizar a escrita de Machado de Assis.

Mas quem são esses autores, os modelos literários, convocados intratextual e intertextualmente por Haroldo Maranhão para fazer parte de sua obra? No caso específico de **O tetraneto del-rei**, o autor deixou-nos a seguinte nota:

No texto, há enxertos de versos e passagens de Fr. Amador Arrais, Pero Vaz de Caminha, Camões, Bocage, Gregório de Matos, Fr. Francisco de Mont'Alverne, Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Eça de Queiroz, Machado de Assis, Francisco Otaviano, Olavo Bilac, Fernando Pessoa, João Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Mário Faustino e Lêdo Ivo.²³

São esses os nomes que o escritor paraense confessa abertamente. No entanto, há também os inominados, os que permanecem incógnitos mas ainda assim participam do jogo paródico, como já visto no primeiro capítulo. Na cita acima, chama a atenção o uso irônico da palavra *enxertos*. Convenhamos, não é exatamente habitual, muito menos esperado, que ao término da leitura o autor nos confesse que *enxertou* fragmentos de outros escritores em seu próprio romance. Mesmo se tomássemos esse aviso como uma inocente listagem bibliográfica por exemplo (o que não é o caso), a quantidade (e diversidade) de autores requisitados para essa *enxertia* me parece no mínimo descomedida, dezenove! Além disso, não é intrigante que nenhuma obra específica tenha sido mencionada e que, portanto, como leitores continuemos praticamente na estaca zero?²⁴ Tal como está, inserida no final do texto, essa nota assemelha-se mais a um sarcástico pedido de desculpas pelas usurpações!

²³ MARANHÃO, Haroldo. **O tetraneto del-rei**: o Torto, suas idas e venidas. Lisboa: Livros do Brasil, 1988. p. 253.

²⁴ No *post-scriptum* de **Memorial do fim**, ao contrário, Haroldo Maranhão não apenas assume a obra como homenagem e pastiche, mas também proporciona indicações minuciosas sobre os locais (e as fontes) de suas colagens, listando obras, capítulos, páginas, datas e até mesmo edições.

É justo neste ponto que entrevejo o comportamento provocativo, irônico e satírico de Haroldo Maranhão. Irônico porque ele costuma fornecer uma informação pela metade, ou seja, como se desejasse inverter, de propósito, o conhecido ditado popular *Contar o milagre, mas não dizer o nome do santo*, acaba revelando o nome do santo, mas não nos conta onde está o milagre, o que em termos práticos vem a dar no mesmo: é preciso que o leitor descubra sozinho. E também é satírico porque o que ele chama de *enxertos* me soa como tentativa de escarnecer a tão propalada, e talvez por isso mesmo bastante exaurida, noção de intertextualidade. Havia, sobretudo nas décadas de 70 e 80, certo *frisson* acadêmico (e cultural) ao redor do conceito modernoso de intertexto. Parece-me que o antenado satirista, que nunca perdia a chance de criticar os costumes, tratou de distorcer, corromper, confundir, maximizar e desafiar o conceito em voga, tomando a intertextualidade ao pé da letra ou levando-a às últimas conseqüências. Se não, vejamos outros exemplos.

À simples vista, podemos considerar as cartas de amor urdidas pelo Torto em paralelo ao eixo da narrativa como inversões paródicas da carta de Caminha, das primeiras crônicas do período colonial ou das missivas enviadas por Dom Pedro I à marquesa de Santos. Mas também podem ser lidas como tentativa de imitar o estilo satírico-literário do personagem Macunaíma em sua “Carta Pràs Icamiabas”²⁵ ou “Às mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas”. Note-se que, nesta carta, Mário de Andrade já fazia troça do abismo lingüístico, social e cultural existente entre o português falado e o escrito:

Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra. [...] Nas conversas utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade [...] Mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade [...] exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões!²⁶

No afã de imitar poetas e escritores, o Torto vai deixando em suas cartas um rastro, nem sempre visível, de frases célebres e irônicas – como aquela escrita por Eça de Queirós numa carta a Pinheiro Chagas: “Eu sou um pobre homem da Póvoa

²⁵ ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970. p. 93-95.

²⁶ *Ibid.*, p. 106-107.

de Varzim”²⁷ – e de versos, recortados, colados, intercalados, interpolados e, às vezes, levemente alterados na grafia ou pontuação – como estes, de Fernando Pessoa, extraídos dos poemas “Ode marítima”²⁸, “Padrão” e “Mar português”, e evocados para expressar a melancolia e a saudade que se abatem sobre Jerónimo:

Chamam por mim as águas, chamam por mim os mares, o chamamento confuso das águas, a voz inédita e implícita de todas as coisas do mar, dos naufrágios, das viagens longínquas, das travessias perigosas. Ah, seja como for, seja por onde for, partir! Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar. Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstrata, indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas, levado, como a poeira, plos ventos, plos vendavais! Ir, ir, ir, ir de vez! O mar sem fim é português. O mar salgado, quanto do teu sal são lágrimas de Portugal!²⁹

Outras vezes, encontramos exemplos dessa pseudomimese estilística dentro dos pensamentos e diálogos do protagonista. Como quando o Torto, referindo-se cinicamente à morte de um desprezível soldado português, comenta: “o nosso infausto Gonçalo Pero Calafurna, de benigna memória, que na mão de Deus, na sua mão direita, descansou afinal seu coração”³⁰, recuperando de forma satírica dois decassílabos do soneto “Na mão de Deus”, de Antero de Quental: “Na mão de Deus, na sua mão direita, / Descansou afinal meu coração.”³¹ Ou quando, numa confissão esfuziante, revela que pretende deixar a aldeia tabajara rumo à recém-criada vila de Olinda: “Olinda! Lá sou amigo do rei!”³², ligando irremediavelmente seu discurso ao poema “Vou-me embora pra Pasárgada”³³, de Manuel Bandeira.

De igual modo, quando se apropria de um verso, nada otimista, do poeta romântico Francisco Otaviano: “doía a cabeça, precisava repousar, *dormir, talvez sonhar, quem sabe?*”³⁴; ou de outro, mais patriótico, de Olavo Bilac: “— Tão tardiamente estás a enxergar o que tinhas mesmo à mão! *Criança: não verás nenhum país como este!*”³⁵. Note-se em especial a ambigüidade discursiva embutida na frase anterior ao verso de Bilac. Se, por um lado, ela se refere às

²⁷ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988, p. 156.

²⁸ PESSOA, Fernando. **O guardador de rebanhos e outros poemas**. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 155-156; 207; 211.

²⁹ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988, p. 54.

³⁰ *Ibid.*, p. 76.

³¹ QUENTAL, Antero de. **Sonetos completos**. Mem Martins: Publicações Europa-América, [19--]. p. 149.

³² MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988, p. 248.

³³ BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 80-82.

³⁴ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988, p. 192. (grifo meu)

³⁵ *Ibid.* p. 136. (grifo meu)

coisas nativas que o Torto não podia e não queria enxergar, por outro, faz alusão às intertextualidades que o leitor, num primeiro momento, não pôde ou não foi capaz de reconhecer.

Vozes alheias ecoam também pela voz do narrador, muitas vezes de forma discreta e quase invisível, como em: “*Não mais que de repente, destas alturas de nuvens cai o desenvolto gentil-homem à concha de um bergantim*”³⁶. É bem possível que o leitor avisado reconheça aí a intenção irônica de arremedar um verso de Vinícius de Moraes.

A visibilidade do processo pode se tornar mais flagrante quando o romancista evoca nomes concretos, como no trecho abaixo:

Na selva cor da vida atalhos vibram. Mário: que tão cedo te partiste! Fausto Mário; Mário faustino! Na selva cor da vida atalhos vibram. Vibram. Vibra o ar, o verde vibra, vibram as águas, descubro caminhos, de vibração em vibração, de riso em riso, de pássaro em pássaro, de rio em rio. Sou alto e ledó; ledó sou: aonde quer que eu vá encontro sempre os rios e suas águas lavadeiras vão limpando as paisagens. De qual João escutei esta voz?, de um Cabral amantíssimo amante de rios!: em qualquer viagem o rio é o companheiro melhor. A um rio sempre espera um mais vasto e ancho mar.³⁷

Embora essas palavras (vibrantes) sejam atribuídas ao Torto, que segue jubiloso na descoberta de um novo *eu*, quem efetivamente nos fala através delas é Haroldo Maranhão. Além de fazer referência a dois poetas (e amigos), João Cabral de Melo Neto e Mário Faustino – morto em acidente aéreo aos 32 anos de idade –, o ficcionista também recupera, rearranja e parafraseia os seguintes versos: “Sempre em qualquer viagem / o rio é o companheiro melhor [...] A um rio sempre espera / um mais vasto e ancho mar”³⁸, do primeiro; “Na selva cor de vida atalhos vibram”³⁹, do segundo; e “Alma minha gentil, que te partiste / Tão cedo desta vida, descontente,”⁴⁰ de Camões.

Não deixa de ser cômica a tentativa de colocar nomes extemporâneos na boca do Torto e de forçar os leitores a estabelecer relações analógicas inesperadas para contrabalançar a inverossimilhança do discurso e manter o enunciado

³⁶ *Ibid.*, p. 38. (grifo meu)

³⁷ *Ibid.*, p. 135.

³⁸ MELO NETO, João Cabral de. **O rio**: ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife. São Paulo: Edição da Comissão do IV Centenário de São Paulo, 1954.

³⁹ Do poema “O homem e sua hora”. In: CADERNOS DE TERESINA – Revista informativa da Fundação Cultural Monsenhor Chaves. Teresina: F.C.M.C., ano I, n. 1, abr. 1987. p. 17. Edição comemorativa da Semana Mário Faustino.

⁴⁰ GOTLIB, Nádya Batella. (Comp.). **Luís Vaz de Camões**: literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1980. p. 31.

ironicamente perto de Jerónimo: o sobrenome *Cabral*, associado a *águas* e *rios*, deve nos fazer recordar Pedro Álvares Cabral; da mesma forma, os vocábulos *Fausto* e *faustino*, que lembram o adjetivo *faustiano*, devem por sua vez nos remeter ao legendário Fausto, bem como ao famoso drama de Goethe.

Em **O tetraneto del-rei**, o processo de apropriação, transposição e imitação de discursos certamente estimula o leitor a estabelecer relações (intelectuais e afetivas) entre figuras históricas e literárias, entre escritores e personagens, poetas do presente e do passado, mas atua também no sentido de sinalizar uma presença: a presença do autor do romance, de um escritor-manipulador, sempre desejoso de se imiscuir na narrativa. Por isso, quando os elementos recortados, colados e transmutados são reconhecidos, ou se tornam mais *visíveis*, realizamos aquelas rupturas e sobreposições mentais que nos forçam a dar pequenos saltos irônicos de dentro para fora do texto, do narrador para o Torto e destes diretamente para Haroldo Maranhão, num vaivém constante, programado com sutileza pelo ficcionista.

O ADAGIÁRIO

«decretou estoutro ditado que apanhavam à boca do povo, nem sempre cheia de pão, mas, com efeito, de ditos sentenciosos»
Haroldo Maranhão – **O tetraneto del-rei**

Uma das especificidades do provérbio é o seu anonimato. Embora muitos deles possam ser encontrados em registros escritos, em textos clássicos da cultura greco-latina ou religiosos, como a Bíblia, o Alcorão e a Torá, por exemplo, é ponto pacífico que sua origem repousa na tradição cultural dos discursos orais, transmitidos de geração a geração. A rigor, não pertencem a nenhuma sociedade específica, mas estão presentes em todas elas, e constitui tarefa extremamente árdua, senão impossível, estabelecer seu idioma ou cultura de origem. Além dessa paternidade incerta, um provérbio, seja ele regional ou transcultural, necessita ter *vox populi*, precisa ser sancionado pelo uso. Ao empregá-lo de forma insistente, os membros de uma coletividade o transformam em discurso repetido ¹, que espelha em grande parte a estrutura social, os costumes e a conduta moral de um povo.

O modo como a mensagem do provérbio se organiza e se constrói, a literariedade de seu arranjo composicional, é tão importante quanto a própria mensagem. O termo *refrain*, seqüências poéticas repetidas em intervalos regulares, era o nome dado pelos trovadores aos estribilhos das canções medievais. ² O refrão sempre esteve ligado à dança e à poesia. Algumas combinações harmoniosas na camada prosódica do discurso (aliteração, eco, eufonia, isocronismo silábico, rima e marcação de ritmo) ajudam a fixar nossa atenção, facilitam a retenção mnemônica, destroem nossos automatismos, proporcionam estranhamentos e quebras de expectativas, além de prolongar e nos fazer experimentar inúmeras sensações provenientes da forma. Os provérbios guardam semelhanças com anedotas, gracejos, chistes ou causos e às vezes compartilham com esse gênero de humor certos atributos que podem nos conduzir ao riso e ao deleite: agilidade rítmica, subversão da lógica, apelo à percepção do contrário e do fingido, uso de *nonsense*, de ironia, de paródia, de jogos de palavras, apenas para citar alguns.

¹ Refiro-me aqui àqueles enunciados invariáveis e próprios de uma língua, como os insultos, as expressões idiomáticas e algumas interjeições.

² CALLES VALES, José. **Refranes, proverbios y sentencias**. Madrid: Editorial El Ateneo/LIBSA, 2000. p. 7.

A eficácia artística e persuasiva dos aforismos se deve também a um tipo muito particular de brevidade que os converte em um dos meios mais econômicos de expressão do pensamento. Essa capacidade de síntese, condensação e concisão de idéias tende a obedecer à lei do menor esforço lingüístico, cujo principal objetivo é conseguir dizer o máximo utilizando o mínimo de vocábulos. Vários são os recursos envolvidos nesse processo e em diversas esferas da linguagem. Os mais evidentes são: o aproveitamento sistemático de falácias; o uso recorrente de tropos ou figuras retóricas, principalmente as antíteses, comparações, elipses, hipérboles, metáforas e paradoxos; o emprego de estruturas bimembres, de termos polissêmicos, de pronomes indefinidos, de formas arcaicas, de hipônimos e hiperônimos. O presente é o tempo verbal que predomina nos adágios, é ele que expressa a normalidade, a atualidade, a generalidade; também é ele que, de maneira sutil e capciosa, permite que passemos de uma ação (daquilo que simplesmente é) para uma obrigação (aquilo que deve ser), que saltemos do normal para a norma, ou seja, o presente faz com que, a partir do *ser*, concluamos equivocadamente um *dever-ser*, uma regra ou uma lei universal.³

Ao mesmo tempo em que apresentam essa propriedade generalizante, uma inclinação para transcender seu significado textual e as circunstâncias em que foram produzidos, os provérbios também exigem o conhecimento prévio de hábitos e costumes típicos e dos sistemas de crenças e símbolos da comunidade que os criou (dos mitos, lendas, superstições, tabus, presunções e demais subsídios do imaginário popular). Há refrões cuja significação vem sendo alterada com o passar do tempo, outros que adquirem significados distintos em diferentes regiões ou culturas, e também aqueles que possuem aparentemente uma validade universal e atemporal.

Embora a introjeção de um provérbio possa cumprir importantes funções psicológicas⁴, isso por si só não garante sua sobrevivência nem explica o seu paulatino desaparecimento das comunidades urbanizadas, onde os refrões ainda

³ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 181.

⁴ Os adágios são considerados uma respeitável fonte de satisfação do psiquismo humano; eles conseguem nos proporcionar diversos ganhos de prazer, à medida que os utilizamos, por exemplo, para expressar algo escondido ou proibido, exprimir sentimentos, compartilhar valores, liberar impulsos negativos ou perversos, exorcizar desejos reprimidos, desvendar símbolos e construir significados. COHEN, Claudio. **Provérbios e o inconsciente**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1991. p. 11-139.

sobrevivem, em parte, graças à sua utilização na propaganda e na literatura.⁵ Questões ligadas ao desprestígio social e ao abandono das tradições podem estar inibindo a difusão de aforismos nos espaços urbanos. Não se sabe com exatidão como os adágios são incorporados ao subconsciente nem sobre o modo como irrompem em nossa consciência. Algumas vezes podem afluir de maneira involuntária, como certas piadas ou motejos, mas quase sempre necessitam de um gatilho no mundo externo, isto é, de uma situação concreta que ative nossos processos mentais. De acordo com Paulo Ronái:

É pelo que têm de espirituoso – chistoso, ladino, atilado, pitoresco, surpreendente e expressivo – que os provérbios nos atraem, infiltrando-se em nossa memória. Segundo Keats, “um provérbio não o é enquanto a vida não o ilustra”.⁶

Usá-los exige dos interlocutores agudeza de espírito, atitudes cooperantes, comportamentos sagazes, habilidades para descobrir relações, estabelecer analogias e interpretar símbolos, bem como o desejo de julgar, criticar ou ensinar. Um provérbio, dito pela pessoa certa no momento oportuno, pode cumprir funções didáticas importantes, ocasionando no ouvinte uma espécie de *insight* psíquico de grande proveito pedagógico. O alvo de seus ensinamentos e conselhos é sempre o ser humano e no momento da enunciação os envolvidos assumem papéis conversacionais que recordam de perto a situação mestre/discípulo ou professor/aluno. O emissor de uma citação proverbial coloca-se numa posição aparentemente privilegiada que lhe faculta o direito de agir sobre o interlocutor e exercer sobre ele diversos efeitos perlocutórios: aconselhar, advertir, ameaçar, amedrontar, consolar, convencer, desprezar, encorajar, esconjurar, intimidar, repreender, e assim por diante.⁷

Outro aspecto peculiar dos provérbios é seu talento para persuadir através de sensações de veracidade e de familiaridade. Numerosas máximas se originam de um contato direto com as coisas do mundo real, provêm do exame cuidadoso de

⁵ Os *slogans*, freqüentes na mídia, são palavras de ordem elaboradas para impor à nossa atenção certas crenças, idéias, marcas e símbolos, persuadindo-nos, assim, a executar uma ação específica ou a defender a necessidade dessa ação; porém, não costumam compartilhar do vasto acordo tradicionalmente usufruído pelos provérbios. PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Op. cit.*, p. 189.

⁶ *Apud* MOTA, Leonardo. **Adagiário brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 28.

⁷ AUSTIN, J. L. **How to do things with words**: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford: The Clarendon Press: Oxford University Press, 1962. p. 147-163.

ações e acontecimentos *palpáveis* da vida cotidiana, de experiências elementares e tangíveis que não necessitam de prova nem justificativa, pois tomam certas obviedades como pontos de partida do raciocínio. Esse caráter empírico é um dos responsáveis pela força de persuasão dos adágios.

Boa parte dos conselhos proverbiais se inclina à normalidade e ao equilíbrio, pois “o saber coletivo não entende de heróis nem de extravagâncias, não busca a glória nem a exaltação, mas o viver pacífico e sossegado”.⁸ Todos os excessos parecem despertar desconfiança e a procura de estabilidade é uma constante. Embora a linguagem proverbial retrate a natureza humana em termos dicotômicos e maniqueístas, condenando vícios e exaltando virtudes, quase sempre o faz no intuito de sujeitar os indivíduos ao cumprimento de certas normas harmoniosas que os auxiliem a viver bem com o próximo.

Os aforismos estão estreitamente relacionados com preceitos morais e, de certa forma, explicitam comportamentos éticos (ou antiéticos) de uma comunidade. As religiões, que tradicionalmente se empenham em propor modelos de conduta e nortear as atividades humanas, exercem uma influência considerável na formação dos adagiários. O adagiário popular ocidental, por exemplo, costuma ser em sua essência cristão. Seu aspecto vetusto, e por vezes conservador, pode ter advindo da incorporação de princípios, conceitos, proibições e prescrições do cristianismo. Por via de regra, as sentenças costumam exortar valores humanos positivos: generosidade, esperança, sinceridade, coragem, lealdade, prudência, humildade, etc. Contudo, é justamente na crítica aos vícios, na condenação de fraquezas e defeitos (arrogância, mesquinhez, gula, inveja, rancor, luxúria, preguiça), que percebemos como o repertório proverbial se delonga, denunciando, ironizando e questionando os costumes e a natureza primitiva do ser humano. Assim, ao mesmo tempo em que expressam comprometimentos éticos, os provérbios também veiculam algumas *disfunções*⁹ (ou preconceitos morais).

Mas esse aparente antagonismo é, na verdade, resultado do grande potencial argumentativo dos adagiários. Neles, podemos encontrar pensamentos que podem justificar quase todas as nossas atitudes, identificar máximas que expressam juízos completamente opostos sobre um mesmo tema, descobrir

⁸ CALLES VALES, José. *Op. cit.*, p. 11.

⁹ LAUAND, Jean. **500 provérbios portugueses antigos**: Educação moral, mentalidade e linguagem. Disponível em: <www.hottopos.com/vdletras4/jeans2.htm> Acesso em: 28/03/2008.

provérbios que podem ser rebatidos por outros provérbios, achar exemplos que se neutralizam ou se fortalecem de forma recíproca.

Isso demonstra que os julgamentos por eles emitidos não são necessariamente forçosos, que os acordos por eles propostos não são coercivos e que a receptividade de um provérbio depende das intenções do orador, das expectativas do auditório, dos matizes contextuais e temporais e da hierarquia de valores que o interlocutor está disposto a aceitar como base da argumentação. Sob essa ótica, os adagiários podem ser vistos como um acervo de abundantes possibilidades argumentativas que o saber popular nos coloca à disposição. É compreensível, portanto, que alguns ficcionistas sejam naturalmente compelidos a usá-los, pois eles os auxiliam a persuadir os seus iguais e a estabelecer uma comunhão de idéias e valores com o auditório.

Os provérbios funcionam como citações, quando apóiam, com o peso de sua autoridade, aquilo que pretendemos dizer.¹⁰ O emprego de um provérbio invoca o respaldo da maioria, pressupõe um apelo à autoridade do grande número, principalmente quando ele é incorporado ao discurso de forma espontânea e imperceptível. Pode ocorrer que, diante de uma acumulação proposital de máximas, de um aproveitamento exagerado e abusivo delas, o leitor se incline a percebê-las como formalismo, artifício ou expediente retórico. Neste caso, a estratégia torna-se mais visível, mas nem por isso menos eficiente. Em parte, porque esse procedimento pode gerar risos, e o riso é uma forma efetiva de adesão.

Nos discursos ficcionais, o escritor tem mais liberdade de utilizar todos os procedimentos disponíveis e inimagináveis para vencer a inércia mental dos interlocutores e levá-los a pensar na perspectiva desejada. No entanto, não se trata de obter dos leitores apenas um resultado intelectual. Em termos persuasivos, o discurso literário pretende que o auditório reconheça certos valores, que esses valores sejam efetivamente abraçados e que se realize uma comunhão plena em torno deles, de forma que se desencadeie, no momento oportuno, uma ação determinada. Mas a intensidade dessas adesões pode variar segundo as mentes e os auditórios. Por isso, o discurso literário está sempre tentando reforçar e ampliar, muitas e repetidas vezes, a comunhão ao redor dos valores considerados importantes, para garantir um nível satisfatório de acordo e sintonia emocional entre

¹⁰ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Op. cit.*, p. 201.

os indivíduos, tornando-os, assim, predispostos a defender ou executar (em nome desses valores) certas ações no futuro. Em suma: para agir sobre seu auditório, o ficcionista pode valer-se livremente de todos os meios retóricos e persuasivos que o discurso literário lhe faculta, inclusive daqueles que atuam de modo subliminar, ou seja, dos expedientes capazes de sacudir afetos, excitar paixões, fomentar empatias, sensibilizar e enternecer os ouvintes.

A grande dificuldade de se agrupar provérbios (qualquer que seja o método eleito: por temas, funções, significados, características formais ou contextuais) está em que muitos deles não se deixam apreender, já que sua extrema maleabilidade os capacita a migrar de um ambiente para outro ou pertencer a dois ou mais grupos ao mesmo tempo. Nomear esses conjuntos é uma tarefa bastante árdua. Quando não foi possível reuni-los conforme a temática, invoquei suas funções comunicativas. E, para não ampliar desnecessariamente os agrupamentos, optei por deixar sob o mesmo título refrões que, embora conflitantes, ligam-se uns aos outros por correlação ou circunvizinhança. Se os provérbios, quando descolados da narrativa, perdem o seu contexto imediato, em conjunto parecem tornar mais evidentes tanto o projeto satírico-parodístico do romancista quanto seu intento de inebriar o leitor, de coletar e explorar o maior número possível de adágios, sobretudo os menos familiares. É importante frisar também que a forma de apresentação escolhida não pretende dar conta do conteúdo exclusivo de cada sentença, mas apenas permitir o reconhecimento de potenciais focos temáticos do ficcionista e impor uma relativa organização ao grande volume de adágios amealhados.

Adagiário de **O tetraneto del-rei** ¹¹

Alimentos

1. Colhe cada um segundo semeia. (p. 50)
2. Foi no que deu, em águas de bacalhau. ¹² (p. 64)
3. Razões não fazem sopas. (p. 73)
4. Quem não tem farinha, escusa peneira. (p. 79)
5. Ao fazer sol na eira e chover no nabal? ¹³ (p. 82)

¹¹ MARANHÃO, Haroldo. **O tetraneto del-rei**: o Torto, suas idas e venidas. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

¹² Ou seja: não deu em nada.

¹³ Diz o adagiário popular: “É muito mau de contentar quem quer sol na eira e chuva no nabal”; “Querer sol na eira e chuva no nabal”. PÁGINA dos Provérbios, máximas e citações. **Provérbios portugueses e brasileiros**. Disponível em: <www.hkocher.info/minha_pagina/port/port.htm>. Acesso em: 28/03/2008.

No primeiro provérbio, encontramos relações de causa e efeito, em que a causa ocupa uma posição superior ao efeito, sendo valorizada por isso; nos outros, relações de contradição que ridicularizam atos paradoxais. Os dois últimos, ditos pelo ensandecido Duarte Coelho a uma tropa de soldados ignorantes e estupefatos, estão carregados de ironia, assim como o terceiro, emitido pelo Torto durante um curioso duelo (não de adagas, mas de adágios) entre ele e o capitão. Em 3, a ironia consiste em atacar o adversário com um aforismo que desdenha da razão, quando o que está em jogo é sabermos qual dos duelistas, afinal, está com a razão.

Ameaças, advertências, intimidações ou constatações negativas

6. Quem tem cu tem medo! (p. 17)
7. Mal pensa quem não repensa. (p. 25)
8. Quem em alto nada mais presto se afoga. (p. 26)
9. Não dê coice contra o aguilhão! (p. 49)
10. Ruins novas ao acampamento chegaram, que mais ligeiro correm do que as boas.¹⁴ (p. 51)
11. Quem castiga um avisa um cento. (p. 64)
12. Calando se desonra quem com medo se cala. (p. 78)
13. Quem poupa seu inimigo, em suas mãos vai acabar. (p. 89)
14. Nem podeis adivinhar aonde vim *dar com a verruma em prego*, que a dobrada distância estou de Lisboa (p. 155, grifo meu)
15. vasta e antiga era a sede; porém *avisado seria levar o púcaro à fonte a grãos cuidados*.¹⁵ (p. 159, grifo meu)
16. Mal por mal, antes o menor. (p. 185)
17. Devagar com o andor, que o santo é de barro. (p. 204)

Ao considerar todo ato como uma recompensa ou punição de um ato anterior e ao apelar para os riscos e efeitos nefastos de uma atitude impensada, estes provérbios intimidam o interlocutor e o chamam à responsabilidade. A intimidação age sobre os temores humanos (o medo da morte, da dor, da desonra, da ignorância, entre outros), que podem fazer com que o interlocutor desista, por um momento, de sua argumentação.

O provérbio 6, que ecoa por todo o texto, é especialmente cômico porque, a despeito de sua chulice, ao ser enunciado de forma teatral e assustadora, consegue provocar um verdadeiro terror entre os portugueses, fazendo com que fujam ou defequem de forma involuntária nas próprias calças. O refrão 13, dito por Duarte

¹⁴ Diz o adagiário popular: “Notícia ruim corre depressa”. MOTA, Leonardo. *Op. cit.*, p. 141.

¹⁵ Diz o adagiário popular: “Tantas vezes vai o púcaro à fonte, até que lá fica”; “Tantas vezes vai o cântaro à bica, que um dia lá fica”. PÁGINA dos Provérbios, máximas e citações. *Op. cit.*

Coelho para atingir o cunhado, haja vista que este se recusa a entrar em combate com os índios, soa como frase de mau agouro, prestes a se realizar. Em 15, a *sede* funciona como metáfora cômica da concupiscência reprimida e o ditado, em si, sugere o inevitável e iminente *coito* entre Jerónimo e a filha do cacique.

Amizade ou inimizade

18. Até o bem consultado, sabido dos inimigos, resulta em perigo próprio. (p. 78)
19. Não fies nem um tostão de quem põe os olhos no chão. (p. 94)
20. Nos trabalhos se vêem os amigos. (p. 126)
21. Estás a lamber quem te haverá de comer. (p. 186 e 187)

Normalmente presumimos que a qualidade de um ato revela a qualidade da pessoa que o praticou. Esses provérbios aconselham prudência no trato com outrem e alertam o interlocutor sobre o perigo das falsas aparências, lembrando que as intenções dos indivíduos devem ser presumidas a partir da observação cuidadosa de seus atos.

O provérbio 21, dito por Vasco Guedes na aldeia tabajara, tenta prevenir Jerónimo das intenções escusas e supostamente canibalescas de Muira-Ubi. O engraçado parece estar na dubiedade do termo *comer* (alimentar-se da carne de Jerónimo ou possuí-lo sexualmente) e no fato de que, embora a insinuação seja mais ou menos óbvia, o único que não consegue captá-la é o próprio Torto, que se põe a remoer o adágio como se fosse um enigma indecifrável.

Amor ou casamento

22. Notícias minhas, antecedentes a estas, tivestes há mais de oito meses! Longe da vista, lon..., perdoai que ia repetir-vos um chavão estúpido, mas que neste caso teria impecável cabida, no que vos diz respeito.¹⁶ (p. 69)
23. O amor faz doce a sojeição. (p. 142)
24. Casarás e amansarás. (p. 185)
25. Antes mil frechas ao peito que um casamento a preceito. (p. 224)

O valor de uma conduta, que se presume temerária, pode se tornar positivo à medida que chamamos a atenção para a utilidade de suas conseqüências. Assim, para amenizar os supostos males do relacionamento amoroso, argumenta-se a favor de seus também hipotéticos efeitos benfazejos.

¹⁶ O provérbio interrompido é: “Longe da vista, longe do coração”.

Em 22, trecho da sétima carta do Albuquerque, o adágio é ironicamente suspenso a pretexto de se evitar um clichê. Entretanto, essa tentativa do Torto, de reprimir uma de suas manias, acaba por ressaltar ainda mais sua condição de adageiro fanático. O provérbio 25, dito em forma de desabafo por Jerónimo, noivo coagido, satiriza a obrigatoriedade dos enlaces matrimoniais e ridiculariza as intenções pseudo-heróicas do protagonista, já que para ele resistir com valentia ao casamento é um ato digno de louvor.

Animais

26. Ou é lobo ou rã, ou feixe de lenha ou arméu de lã. (p. 78)
27. Veremos quem cansa, se o asno, se quem o tange. (p. 78)
28. *Ego, et jumentum unum sumus*, cujo sentido em português é: “Eu e o jumento somos uma coisa só” (p. 94, grifo do autor)
29. Porco é porco; e português é português. (p. 204)
30. A cada porco agrada a sua pousada. (p. 205)
31. Olhe, padre: mau é o defunto *deixemo-lo aos abutres, que a estes apraz carniça*.¹⁷ (p. 236, grifo meu)

Esses adágios, que se valem de analogias entre homens e animais, chamam a atenção para os riscos de se confundir seres de categorias diferentes. Através do apelo ao ridículo, que pode irromper ao aproximarmos dois planos incompatíveis de realidade, e com o auxílio de argumentos tautológicos (redundantes e tortuosos), sugere-se que cada coisa deve permanecer no seu devido lugar.

Dito por Duarte num de seus arroubos psicóticos, em meio a uma saraivada de outros adágios e obscuras referências intertextuais, o 27 parece desafiar ironicamente a paciência do próprio leitor, provocando-o e instigando-o a prosseguir (como um asno) na extenuante e vã decifração dos textos proverbiais.

Deficiências ou deformações físicas

32. Se fores crespo e beijudo, não te seguro de ser cornudo! (p. 52)
33. Não há cego que se veja, nem torto que se conheça. (p. 141)
34. De um roto não fale outro roto. (p. 141)
35. Não fale um roto de outro roto, um caolho de outro caolho, um fodido de outro fodido. (p. 145)

¹⁷ Diz o adagiário popular: “Alegria de urubu é carniça”; “Onde há carniça há urubus” e “Urubu voa alto, mas não larga a carniça”. PÁGINA dos Provérbios, máximas e citações. *Op. cit.*

Máximas que abalam o prestígio do adversário, tentando desqualificá-lo por meio de argumentos que atingem a pessoa ao invés das idéias. O preconceito físico, neste caso, é usado para deturpar a imagem do indivíduo e, conseqüentemente, seu discurso.

O refrão 34 é especialmente irônico não apenas porque foi expresso por Camões em fantasmagórica conversa com o Torto, mas porque da boca desse Camões, visto como sebento e agourento, só saem provérbios e frases feitas, nenhuma outra matéria de proveito.

Elementos escatológicos ou coprológicos

36. Não há ouro sem fezes. (p. 52)
37. Minha guerra não é de peidos e de estultas palavras. *Que a peidos e palavras não se ganham batalhas.* (p. 98, grifo meu)
38. Quem o seu dá e que do seu deserda, beba da merda! (p. 99)
39. Cabo é rabo; rabo é cu; cu é merda; merda és tu. (p. 99)
40. Muitos brados cabem no cu do lobo. (p. 99 e 128)
41. Olha, Ribeiro, se não sabes, à conta de tua pascacice de natural lá de Punhete, que é *onde o diabo perdeu o rabiote*¹⁸ (p. 224, grifo meu)

O tom emotivo da terminologia tabu age diretamente sobre a sensibilidade dos ouvintes, ocasionando efeitos contraditórios de repulsão, surpresa e admiração. Neste grupo, os aforismos estabelecem conexões causais inauditas entre elementos supostamente contíguos e afins para extrair dessa concatenação algumas conclusões desmedidas, que podem (e devem) ser censuradas com o riso.

O refrão 36, dito cinicamente pelo Torto aos soldados, na verdade satiriza não apenas a ganância, mas também a suposta incontinência intestinal dos portugueses. Em 41, o vocábulo *rabiote*, associado a *Punhete* (e ao gentílico *punhetense*), revigora o ditado, tornando-o sexualmente sugestivo e mais divertido.

Encorajamento ou consolo

42. Nunca se vence um perigo sem outro. (p. 19)
43. A razão tira o medo. (p. 25)
44. Não há trevas sem a correspondente luz. (p. 41)
45. Quem procura acha. (p. 48)
46. Um cravo com outro se tira. (p. 52)
47. No fim é que se cantam as glórias. (p. 52)
48. Sem perigo não se faz façanha. (p. 78)

¹⁸ Diz o adagiário popular: "Onde o diabo perdeu as botas". PÁGINA dos Provérbios, máximas e citações. *Op. cit.*

49. Passar pelas ofensas é grandeza. (p. 141)
 50. Já te chegou às orelhas que *a linhas tortas Deus escreve o certo?* (p. 203, grifo meu)

Esses aforismos desviam a atenção da precariedade dos meios para a superioridade dos fins, valendo-se de generalizações para transformar o negativo em positivo. Se o que realmente importa é o fim, não devemos nos abater pelas dificuldades encontradas pelo caminho.

Os provérbios 45 e 50 voltam a sugerir provocações ao leitor: é preciso continuar buscando as intertextualidades escondidas, já que o *autor* escreve certo por linhas tortas e “onde se enxergam desacertos, acertos há”¹⁹.

Esperteza e malandragem

51. Quem pisa grosso, mais grosso fala. (p. 72)
 52. Uma coisa é ver, outra ouvir. (p. 73)
 53. Para os entendidos bastam os acenos. (p. 74)
 54. E quem o saiba que o diga! (p. 83)
 55. O primeiro degrau de um homem saber pouco é cuidar que sabe muito. (p. 108)
 56. Tão em harmonia se pusera o Torto, em tamanhíssimo repouso, que *começava o outro por entender que fora à busca de lã e estava a sair tosquiado*. (p. 166, grifo meu)
 57. Nada há encoberto que se não venha a descobrir. (p. 232)
 58. O Torto estava abespinhado, [...] com o jesuítoide, que *por um olho chorava azeite e pelo outro vinagre*.²⁰ (p. 234, grifo meu)
 59. Fé e temor passeiam de mãos dadas. (p. 237)
 60. Olhar não saca pedaço. (p. 248)

Estes adágios insistem sobre a importância de não nos intimidarmos diante do desconhecido, das ameaças, dos medos ou dos comportamentos arrogantes. Valendo-se do efeito irônico de algumas metáforas, também nos instigam a observar as contradições entre atos e discursos.

Mais uma vez, o autor se utiliza de provérbios (53, 54 e 57) para se dirigir de modo subliminar aos leitores, sinalizando intertextualidades ocultas. Note-se o tom satírico e intencionalmente profanador de 59. O provérbio 60 se presta a um divertido exibicionismo fálico do protagonista: o aspecto avermelhado de seu órgão sexual é testemunha das infundáveis proezas de amor com Muira-Ubi, por isso,

¹⁹ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988, p. 203.

²⁰ Diz o adagiário popular: “Chorar por um olho azeite, e por outro vinagre”. PÁGINA dos Provérbios, máximas e citações. *Op. cit.*

sabedor de que apenas olhar não tira pedaço, o Torto, em conversa imaginária, convida com cinismo um amigo ausente a conferir de perto essa vermelhidão, a invejar e contemplar sem medo esse pênis, tão gigantesco que mesmo se um simples pedaço lhe fosse tirado “falta não lho faria”²¹.

Governos e leis

61. Razões aparentes destroem os estados. (p. 78)
62. Todo reino dividido será destruído. (p. 78)
63. Quem quer mandar muito manda pouco. (p. 113)
64. Quem quer mandar muito não manda. (p. 113)
65. A cabeça manda os membros. (p. 113)
66. A vileza campeia matos fora. E *a vileza é portuguesa*. (p. 180, grifo meu)
67. Lei é lei e lei tabajara é lei tabajara (p. 216)

Os aforismos deste grupo apresentam argumentos de divisão, em que se presume a importância do conjunto ou o predomínio de uma parte sobre a outra, utilizam a rima, para realizar no plano fônico a mesma aproximação que se pretende no plano das idéias, e valorizam os efeitos negativos de certas ações.

Os provérbios 63, 64 e 65 referem-se ao comando (desastroso) de Duarte Coelho e são enunciados por Ayres Telo, um assumido falastrão. Enquanto relata os últimos atos de insanidade do capitão-mor, Ayres Telo serve-se ironicamente do provérbio 65 para zombar dessa *cabeça* (cabeça-dura, desconexa e cheia de razões) que, de tanto mandar e desmandar, acabou provocando o desgoverno dos membros, ou seja, de seus soldados. A modificação parafrástica do provérbio 63, transformado em 64, pode ser vista como uma forma intencional de exageração, já que o resultado da emenda pressupõe um efeito bem mais peremptório e calamitoso. Em 67, estaria o narrador parodiando, e aplicando ao universo indígena, a máxima latina *Dura lex, sed lex?*

Guerra ou paz

68. Hajamos paz, morreremos velhos! (p. 73 e 74)
69. *É no papel que se ganham pugnas!* Arcabuzes e mosquetes são secundárias peças; ou terciárias. (p. 74, grifo meu)
70. Em brigas, valer de pés. (78 e 79)
71. A paz só a paz gera. (p. 138)
72. Casa-me com a filha do rei que as pazes eu farei. (p. 220)
73. A quem a paz deseja, guerra não se faz. (p. 230)

²¹ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988, p. 248.

Aqui, os provérbios apelam para raciocínios de repetição contínua, em forma de círculos viciosos, que manipulam contrastes, valores e noções de prestígio, além de contarem com a força persuasiva (e irônica) de rimas, ênfases e exclamações.

Na aldeia tabajara, um prisioneiro português muito impertinente, ao tomar conhecimento do acordo nupcial do Torto, põe-se a escarnecer da situação através do adágio 72, levantando sérias dúvidas sobre as reais intenções do noivo. O engraçado é que o castigo por esse atrevimento chega de forma imediata e irreversível: “— Mato-te à pica, filho de puta. À pica! Espavorido fugiu o Bodibeira, saindo a correr pelas brenhas que dele nunca mais se soube, sendo seguro que o frecharam e bem frecharam.”²² O refrão 69 é uma daquelas frases retumbantes de Duarte Coelho, calculadas para causar espanto e obediência em sua tropa de néscios, analfabetos e covardes.

Morte

- 74. Até aí morreu o Neves!²³ (p. 42)
- 75. Até a morte, pé forte. (p. 78 e 79)
- 76. Que a terra lhe fosse fofa.²⁴ (p. 110)
- 77. A morte só não cansa os mortos. (p. 139)
- 78. Quem morreu, morreu. (p. 208)
- 79. Quem vivo está, que faça por não morrer. (p. 208)
- 80. Senhor: minha vida não vale um traque. *Estou-me entre a cruz e a água benta.* (p. 223, grifo meu)

Repetições, metonímias, rimas e aliteraões reforçam o sentimento de presença de elementos concretos na consciência do ouvinte, proporcionando mais dramaticidade aos dilemas e paradoxos. Para o Torto, a idéia de *morte* carece de transcendência, assemelha-se mais a um *incômodo* que, antes de sua aparição, deve ser evitado e, depois de sua passagem, deve ser desprezado. Em sua boca, os provérbios 78 e 79 parecem refletir o mais puro desdém pela morte e pelos mortos, no entanto, como já apontamos no capítulo dedicado ao humor, cadáveres e temas macabros exercem um fascínio incontrolável sobre o personagem.

²² *Ibid.*, p. 220.

²³ A idéia deste provérbio é a seguinte: embora a morte de um ilustre desconhecido seja grave, ela não me afeta e pode, portanto, ser ignorada.

²⁴ Na edição brasileira o provérbio dizia: “Que a terra lhe fosse branda” (p. 93). O adagiário popular sustenta: “Que a terra lhe seja leve”. PÁGINA dos Provérbios, máximas e citações. *Op. cit.*

Nonsense

81. Custa pouco a Pedro beber a capa a Paio. (p. 78)
 82. *Não entrar em barco de Cacilhas!* Não, não, não entrar em barco de Cacilhas!
 Força é que eu vo-lo diga e rediga, uma, duas, bastas vezes: não entrar em
 barco de Cacilhas! (p. 78-79, grifo meu)

O discurso confuso e obscuro rompe com as condições prévias de uma argumentação eficaz e, conseqüentemente, provoca dúvidas sobre as intenções, a qualidade ou a competência do orador. Quando percebido como expediente, o *nonsense* pode causar efeitos cômicos. É o que acontece com esses adágios de Duarte Coelho, disparados a sua tropa sem maiores explicações. O que deveria ser um discurso de estímulo, que mexesse com os brios dos soldados, atijando-os ao combate, transforma-se em *nonsense* absoluto, em paródia ultrajante dos discursos de guerra. A grande ironia do episódio é que essas frases, cuja real significação e alcance somente o Duarte parece ser capaz de perceber, provocam um sentimento de desconforto, surpresa e impotência intelectual em seus subordinados; a mesma sensação que nós, leitores, sentimos diversas vezes diante do texto de Haroldo Maranhão.

Relações humanas

83. Cada qual folgue com seu igual. (p. 27)
 84. Rendas são má rima para grosso pano. (p. 27)
 85. Fitolhas e plumas não se cosem com a alpaca. (p. 27)
 86. Ninguém quer do indigente ser primo nem parente. (p. 44)
 87. Lé com lé, cré com cré – cada um com os da sua ralé. (p. 45)
 88. Todo sangue é vermelho. (p. 78)
 89. A familiaridade encurta o respeito e rebaixa a autoridade. (p. 79)
 90. Cada um é filho do seu pai. (p. 186 e 187)

Esses aforismos jogam com valores e preconceitos sociais e raciais, invocando noções conflitantes de igualdade e intolerância, consangüinidade e diversidade, respeito e desrespeito, responsabilidade e irresponsabilidade. As analogias, aliteraões e rimas reforçam as relações de identidade e simetria que presumimos existir entre seres e palavras.

Os três primeiros, fornecidos pelo narrador, ajudam a modelar a imagem de afetação, superioridade e arrogância do Torto, tão vaidoso de sua fidalguice e de suas origens reais que se recusa a se misturar ou manter contato com os membros

da chamada arraia-miúda. Juntamente com 87, esses provérbios ironizam o despautério dos *pedigrees* e a insensatez de tais comportamentos.

Saúde ou doença

91. Pouco dói o mal alheio, pouco dói o mal alheio. (p. 44)
92. A saúde dos velhos é mui remendada. (p. 79)
93. O melhor médico é sempre o que se procura e se não encontra. (p. 83-84)

Essas queixas, censuras e imprecações deveriam apelar para a benevolência do auditório, conduzindo-o a uma empatia com os sofredores, os idosos e os desamparados, a fim de suscitar a piedade e a caridade. No entanto, o provérbio 92, enunciado por Duarte Coelho em seu discurso desconexo sobre a guerra, torna-se hilariante não apenas porque infringe a coerência discursiva, mas porque quebra uma expectativa intencionada pelo próprio Duarte. Em determinado ponto de sua falação absurda, ele chega a anunciar: “É tempo de dizermos alguma coisa sobre os mais veneráveis”²⁵ e, ao invés de tecer elogios aos mais velhos, recomeça sua arenga com o provérbio 92, contrariando totalmente nossas suposições com ditados que desvalorizam e conspurcam a imagem dos *veneráveis*, como aqueles expressos em 102 e 103. Em 91, brocardo dito pelo Torto para sensibilizar e convencer o comandante a enviá-lo de volta a Portugal, a repetição põe em evidência o fingimento do protagonista, sua técnica de dramatização teatral. Já o refrão 93 funciona no sentido de macular a imagem dos médicos, profissionais que o ficcionista paraense não perde a chance de atacar, espetar e difamar.

Tempo

94. O tempo cura tudo. Dê-se disso conta: o tempo cura tudo. (p. 47)
95. o futuro a Deus pertence (p. 49)
96. o futuro, por estes lados, a ti e só a ti, é que pertence (p. 49)
97. Laços de família, se os desatei em Europa, outros cá vou cativando, que *o que bem parece, devagar cresce*. (p. 50, grifo meu)
98. O que foi feito, feito está. (p. 63)
99. O tempo que se perde não se torna mais a achar. (p. 73)
100. Um dia não são dias! (p. 73)
101. Só o rio não torna atrás! (p. 73)
102. A lama aos moços dá pela barba e aos velhos pela braga. (p. 79)
103. Velho só vinho, ouro e conselho; e novo, só moça, hortaliça e ovo. (p. 79)

²⁵ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988, p. 79.

104. Em janeiro seca a ovelha, suas madeixas ao fumeiro; em março no prado; e em abril as vai urdir. (p. 81)
105. Fevereiro couveiro faz a perdiz ao poleiro.²⁶ (p. 81)
106. Março, três ou quatro. (p. 81)
107. Abril, cheio está o covil. (p. 81)
108. Maio, pio-pio pelo mato. (p. 81)
109. Junho, como um punho. (p. 81)
110. Em agosto as tomarás a coso. (p. 81)
111. Janeiro, gear. Fevereiro, chover. Março, encanar. Abril, espigar. (p. 81)
112. Manhãs de abril – boas de andar e doces de dormir. (p. 81)
113. Em abril sai a bicha do covil. (p. 81)
114. *“Nem todo o ano há nabos”*. *Provérbio seiscentista português*. (p.133, grifo do autor)
115. Entre a sexta e o sábado não se meta o domingo! (p. 142)
116. *E sem dizer água vai*, saem-lhe à vanguarda estes oito de malíssima catadura²⁷ (p. 160, grifo meu)

Por ser uma noção vaga e maleável, as representações que fazemos do *tempo* variam de acordo com as nossas necessidades argumentativas. Na prática, podemos invocar uma determinada idéia de tempo e usá-la como princípio, causa, meio ou fim para justificar qualquer coisa. As concepções mais populares e previamente aceitas dessa noção, embora bastante contraditórias, parecem conviver em relativa harmonia em nossa mente. Por exemplo: o tempo pode ser visto como algo mensurável ou imensurável, apreensível ou inescrutável, unidirecional ou cíclico, alterável ou inalterável, regular ou instável, passível de cisão (e reconstituição) ou simplesmente fluido e irrecuperável. Também podemos senti-lo como sendo longo ou curto, veloz ou vagaroso, abundante ou escasso, favorável ou desfavorável, excepcional ou comum, importante ou irrelevante, propiciador de sorte ou infortúnio. E, ainda, responsabilizá-lo por todas as transformações boas ou más resultantes de sua passagem ou considerá-lo o depositário de todas as nossas esperanças. Este grupo de provérbios espelha algumas dessas representações do tempo. Referências a valores e elementos concretos da cultura, da tradição e da experiência cotidiana podem proporcionar aos ditados mais visibilidade e efeito de presença.

Ao parafrasear o provérbio 95, transformando-o em 96, o capitão-mor incita o Albuquerque a superar sua condição de expatriado. Essa paráfrase sugere uma transferência irônica de responsabilidade: passar da resignação e do imobilismo

²⁶ No adagiário popular lusitano, os provérbios 105 a 110 fazem referência à caça das perdizes.

²⁷ Quando não havia esgotos nas casas, os detritos eram atirados pela janela, às vezes sem aviso prévio, sem dizer: “Lá vai água”.

religioso para o desafio de gerir o próprio futuro. Os provérbios 99, 100 e 101 são utilizados no duelo de adágios entre Duarte Coelho e Torto. Cada provérbio é uma estocada desferida contra o rival. Ironicamente, o que conta não é o significado da sentença, mas a força perlocutória por trás de cada pronúncia (a intenção de intimidar, perturbar, ferir, derrotar, etc.). Dez adágios, de 104 a 113, são desfiados pelo comandante em sua peroração a favor da guerra. Todos eles são tentativas tresloucadas de se buscar um dia auspicioso para o início dos combates. É cômico perceber como essa tentativa acaba aturdingo ainda mais a tropa e deixando para sempre incógnita a data exata do acontecimento. O provérbio 114, epígrafe que abre a segunda parte do livro, pode fazer com que, num primeiro momento, o leitor associe o vocábulo *nabos*, símbolo fálico por excelência, ao pênis descomunal do Torto e, por conseguinte, aos próprios portugueses, brancos como nabos. Mas só conseguimos elaborar e apreender de fato a significação irônica da sentença algumas páginas adiante, quando a filha do cacique se interessa voluptuosamente pelo melhor bocado do Torto e quando os lusitanos cativos vão se tornando, um a um, objetos da antropofagia dos indígenas.

O projeto lúdico de **O tetraneto del-rei** compreende a técnica de coletar inventar e reaproveitar provérbios. Muitos deles são deliberadamente esvaziados de sua significação original e propostos como charadas, exercícios virtuais de adivinhação, enigmas que nem sempre precisam ser resolvidos, mas simplesmente lidos, relidos, intuídos, sentidos. Na maioria das vezes, os adágios provocam sensação de presença do passado e, ao mesmo tempo, de impossibilidade de se penetrar ou de se apreender esse passado. Também podem propiciar ironias, hesitações de natureza intelectual, emocional e moral, bem como diversas formas de estranhamento. Certas idéias, valores e antivalores, alardeados pelo adagiário da obra, denotam a atitude irreverente e crítica do autor no tocante às tradições (e contradições) legadas pelos portugueses.

A EXAGERAÇÃO

«O numeroso sapiente Bassalo ou Baçallo, amigo-amigo de livros muito altos, e que sorri dos cumes a que se alçapremou, dos risíveis conselheiros acassícimos, historiadores histriônicíssimos, elaboradores de Actas impagabilíssimas, de Votos Congratulatórios jocosíssimos, de Comunicações científico-literárias irresistibilíssimas, que imprimem em volumes de conteúdos franciscaníssimos, que efetuam conferências comiquíssimas, pomposíssimos eles todíssimos, soleníssimos, inscientíssimos de tudíssimo, incapacíssimos de aguentaríssimo qualqueríssima conversíssima nem sequeríssima seríssima, pela sua sacramentalíssima jumentice, o que tudíssimo, ao finzíssimo e ao cabíssimo é engraçadíssimo, senhoríssimos parvíssimos a brincarem de cultíssimos.»
Haroldo Maranhão – **Cabelos no coração**

É provável que um dos grandes equívocos do método científico de inspiração positivista tenha sido a tentativa de impor, a todas as áreas do saber, a prova científica clássica como o único modelo válido para a construção do conhecimento.¹ Contudo, o próprio Aristóteles já advertia que, ao lado das provas analíticas (coercivas e formais, concernentes às verdades necessárias), que fundamentam a lógica matemática e o raciocínio dedutivo, encontram-se também as provas dialéticas ou retóricas (não-coercivas e não-formais, concernentes ao opinável e ao verossímil), responsáveis pelo raciocínio prático utilizado para justificar nossas decisões e escolhas.² Abrir-se ao estudo das provas dialéticas, tentando investigar a existência de uma possível organização lógica por trás dos juízos de valor e da comunicação persuasiva, significa expandir as noções de razão e de prova e trilhar um caminho intermediário entre a inevitável estreiteza do método científico e a suposta irracionalidade de tudo o que a ele não se amolda.

O rigor metodológico imposto pelo pensamento de origem cartesiana converteu o raciocínio dedutivo, formalmente correto e mecanicamente controlado, na única estrutura racional aceitável em ciência. Entretanto, vários são os inconvenientes dessa concepção rígida de racionalidade. O primeiro, é a pressuposição de que existem verdades, fatos, evidências e elementos indubitavelmente objetivos que devem ser percebidos do mesmo modo por todo ser pensante considerado normal. Ora, as evidências também são dados psíquicos e, como tais, podem ser relativas, instáveis e enganadoras; não nos podemos fiar nas

¹ PERELMAN, Chaïm. **Retóricas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 266.

² ARISTÓTELES. **Retórica**. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1953. lib. I, cap. 2. ARISTÓTELES. **Tópicos**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. liv. I, cap. 1.

intuições evidentes como garantia infalível da verdade.³ Segundo, esse conceito de razão tem caráter impessoal, intemporal, insocial e anistórico, sendo muito útil, portanto, em formulações teórico-matemáticas preocupadas com a contemplação de verdades e conhecimentos não-humanos; pouca ou nenhuma serventia nos proporciona na prática, na urgência da vida diária e no estudo do conhecimento do homem. Terceiro, essa forma de conceber o raciocínio baseia-se na presunção de que existe uma única verdade e de que a busca da verdade está vinculada à racionalidade, portanto, considera erro, ou falta de razão, todo dilema, desacordo, dúvida, hesitação ou divergência. Note-se também que:

O que caracteriza a idéia de verdade é que ela é regida pelo princípio de não-contradição, e que a negação do verdadeiro só pode ser o falso. Se o que afirmo é verdadeiro, quem me contradiz só pode estar errado. Mas, quando se trata de filosofia da ação, de filosofia prática, de filosofia dos valores, várias concepções diferentes podem ser igualmente razoáveis. [...] na verdade, há várias formas de ser razoável, e não é por não estarem de acordo sobre uma decisão por tomar que duas pessoas não podem ser, ambas, razoáveis.⁴

Por isso, quando as evidências não se impõem da mesma forma a todos os indivíduos, percebemos que a vontade humana recorre a mecanismos mentais que possibilitam o exercício da liberdade de escolha, de escolhas razoáveis, e que na prática, quando discutimos, deliberamos ou refletimos, nossas *opiniões* tornam-se muito mais importantes do que as *verdades*. E o que são as verdades, senão o conjunto comumente aceito de “nossas opiniões mais seguras e provadas”⁵? As opiniões são formas de raciocínio que cobrem um imenso campo de racionalidade, porém, o estudo dessas formas, conhecidas como provas dialéticas, foi negligenciado e desqualificado nos três últimos séculos por conta das idéias empiristas vigentes na metodologia científica.

O cérebro humano não executa somente operações de dedução. Grande parte de seu funcionamento atua consoante uma série de técnicas de argumentação. Essas técnicas, ou provas discursivas, costumam ser utilizadas no cotidiano para justificar ou modificar qualquer estado de coisas. Quando a razão, movida pela vontade, assume a forma maleável de um argumento, já não é possível mecanizá-lo, considerá-lo simplesmente verdadeiro ou falso, nem subordiná-lo a

³ PERELMAN, Chaïm. *Op. cit.*, 1999. p. 213.

⁴ PERELMAN, Chaïm. **Ética e direito**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 323-324.

⁵ PERELMAN, Chaïm. *Op. cit.*, 1999. p. 367.

uma demonstração matematicamente rigorosa. Isso porque os argumentos não são coercivos como as provas analíticas; ao contrário, eles sempre admitem algum tipo de contestação, promovem divergências, carregam consigo certa quantidade de valores, dependem de determinadas circunstâncias e auditórios, podem ser fortes ou fracos, relevantes ou irrelevantes, razoáveis ou desarrazoados.

Nas sociedades humanas, os homens se valem de linguagens vivas para estear seus juízos (o que é bom e o que é mau, feio ou belo, justo ou injusto), para persuadir e convencer os demais, para granjear o assentimento dos semelhantes e levá-los a realizar certas ações ou compartilhar determinadas opiniões. Um entendimento mais humanizante da razão exige que também consideremos como atividade racional os meios discursivos de prova utilizados pelos homens para persuadir os seus iguais.

O aparelho argumentativo da racionalidade humana é acionado todas as vezes que necessitamos oferecer ou sopesar os prós e os contras de uma determinada tese. Quando alguém nos apresenta uma opinião (idéia ou questão) a respeito da qual não estamos totalmente de acordo, exigimos provas discursivas, ou seja, técnicas de pensamento e de justificação que servem para dirimir nossas dúvidas, suprimir as hesitações e estimular o nosso assentimento.

Todo aquele que toma a palavra pretende criar um certo estado de espírito no ouvinte, mudá-lo, transformá-lo, influenciar e orientar suas opiniões e pensamentos, excitar ou aplacar suas emoções e seu intelecto, conquistar sua simpatia, confiança e compromisso ou abalar sua quietude e suas crenças. Uma das principais metas de todo discurso é provocar a *adesão* dos espíritos, ou seja, a aquiescência dos interlocutores.

As pessoas costumam aderir a todo tipo de opiniões, no entanto, essa adesão sempre se efetua com uma intensidade variável.⁶ Os efeitos de uma argumentação sobre determinado auditório são sempre precários, nunca definitivos, em parte porque os contextos podem se modificar perpetuamente. É por isso que nas sociedades humanas os acordos são relativos e revisáveis, as decisões tomadas são passíveis de alteração, e as adesões, sempre provisórias, costumam se enfraquecer com o tempo, exigindo dos oradores novas e insistentes

⁶ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 577.

argumentações.⁷ Por esse mesmo motivo todas as técnicas discursivas que se prestam a estabelecer uma empatia com o auditório, a tornar o discurso mais estimulante e atraente, visam em primeiro lugar a garantir adesão, ou ainda, a fortalecer a adesão já conquistada a fim de, por meio dela, angariar em seguida novas adesões.

Sob a ótica de uma retórica persuasiva, a noção de *senso comum* torna-se particularmente importante. Essa noção, embora vaga, é indispensável ao processo argumentativo porque é o senso comum que dá fundamento às nossas opiniões, é ele que, na impossibilidade de uma demonstração empírica, funciona como nosso critério de certeza, que propicia nossos primeiros princípios, que nos fornece as idéias mais evidentes e seguras, bem como os pressupostos de partida em que se baseia qualquer argumentação.

“Aquilo a que chamamos habitualmente senso comum consiste numa série de crenças, admitidas no seio de uma determinada sociedade, que seus membros presumem ser partilhadas por todo ser racional.”⁸ Este sistema de crenças, na maioria das vezes não-formulado, é que nos auxilia a estabelecer o admissível e o razoável, que nos indica os fatos, as verdades e os valores mais aceitos, que nos aponta o preferível e o indiscutível, as diretrizes, as linguagens e as noções mais usuais.

Se é o senso comum que geralmente fornece os elementos constitutivos da reflexão moral de filósofos e cientistas, qual o papel que esse mesmo senso desempenha na atividade artística de ficcionistas e poetas? Por que é que esse conjunto (invisível e implícito) de convicções, presunções e valores morais costuma nos deixar aparentemente imobilizados ou irreduzíveis diante de certas idéias? Será o senso comum inato à espécie humana, válido para todas as épocas e lugares? Ou variará conforme as tradições e o meio? Será sempre o mesmo em nossa história evolutiva ou sofrerá a influência dos avanços técnicos e científicos da humanidade? Essas e outras questões configuram cativantes objetos de pesquisa. Entretanto, para os propósitos específicos deste estudo, parece-me suficiente recordar, por ora, as idéias de Fénelon, arcebispo de Cambrai, escritas em 1718 e resgatadas por Perelman:

⁷ PERELMAN, Chaïm. *Op. cit.*, 1999. p. 372.

⁸ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Op. cit.*, p. 112.

“Mas que é o senso comum? Não serão as primeiras noções que todos os homens têm igualmente das mesmas coisas? Esse senso comum, que é sempre e em toda a parte o mesmo, que se antecipa a qualquer exame, que torna ridículo o próprio exame de certas questões, que faz que, sem querer, a pessoa ria em vez de examinar, que reduz o homem a não poder duvidar, seja qual for o esforço que faça para se pôr numa verdadeira dúvida; esse senso que é o de todo homem; esse senso que não espera ser consultado, mas se mostra ao primeiro olhar, e que descobre de imediato a evidência ou o absurdo da questão... Ei-las, pois, essas idéias ou noções gerais que não posso contradizer nem examinar, segundo as quais, ao contrário, eu examino e decido tudo, de sorte que rio em vez de responder todas as vezes que me propõem o que é claramente oposto ao que essas idéias imutáveis me representam.”⁹

Quando constatamos um exagero, o fazemos com base numa idéia de normalidade. A noção de normal abrange tudo aquilo que é superior a um mínimo e inferior a um máximo e costuma ser muito instável, podendo variar conforme o grupo que adotamos como referência. No geral, todo auditório possui um ou vários grupos de referência, que espelham os modelos ou padrões socialmente aceitos, a partir dos quais os indivíduos estabelecem não apenas a presunção de normalidade, mas também o critério para julgar aqueles elementos que se afastam do grupo de referência e recebem o rótulo de excepcional, notável ou monstruoso.¹⁰

A utilização de argumentos que apelam para a noção de normalidade, valorizando o que é habitual e natural e levando-nos a desconfiar das situações incomuns e dos elementos excepcionais, é uma forma de raciocínio bastante corrente que goza de grande poder de persuasão. No entanto, quando um orador insiste em apresentar argumentos que ultrapassam a noção de normal, que nos instigam a transcender nossos pontos de referência, que nos estimulam a continuar indefinidamente num certo sentido, a ignorar os limites e ir além, estamos diante de outra técnica persuasiva, conhecida como argumento de superação.¹¹

A superação apóia-se em concepções do senso comum para fazer com que o interlocutor extrapole o razoável, o evidente, o real e o concreto, atraindo seu raciocínio de encontro às referências mais exóticas e inopinadas, “para depois obrigá-lo a retroceder um pouco, ao limite extremo do que lhe parece compatível com a sua idéia do humano, do possível, do verossímil, com tudo o que ele admite de outro ponto de vista”¹².

⁹ *Apud* PERELMAN, Chaïm. *Op. cit.*, 1996. p. 238.

¹⁰ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Op. cit.*, p. 79-83.

¹¹ *Ibid.*, p. 327-333.

¹² *Ibid.*, p. 331.

Para desestabilizar e desafiar nosso conceito de normal, estimulando a superação, o escritor deve saber combinar com habilidade diversos tipos de técnicas que acrescentam mais veemência à narrativa e provocam no leitor uma movimentação brusca do pensamento, fazendo-o conceber uma dimensão superlativa e exorbitante da realidade. As figuras que mais se prestam a esse tipo de ação discursiva costumam ser: a amplificação e a atenuação, consideradas pelos antigos como subgêneros da hipérbole; a comparação; a ênfase; o eufemismo; a gradação (ou clímax); a lítotes e o oxímoro, que se valem de oposições intencionais súbitas e irônicas; a metáfora; a metábole (ou sinonímia); a repetição e a reticência.

O tetraneto del-rei¹³ é um texto pródigo nas mais variadas formas de exageração: gigantismos, extravagâncias, hipertrofias, suposições excêntricas e comparações hipotéticas; observemos, agora, a mecânica discursiva de algumas delas.

Exageros realizados por comparação

1. Que tôdolos, tôdalas sabiam do bizarro dote com que muito o ajudara a natureza; e que mais estragos fizera nas recâmaras do que com chumbos causaram os lusos aos matos. (p. 84)
2. Terrífico trovão rompeu na antemanhã, como se a mais alta montanha ao meio se houvesse partido e desabado, a provocar estrondo horrendíssimo que se escutasse ao outro lado do mar: que em Portugal se escutasse! (p. 114)
3. Era ele o centro das gritas e à pele sentia comichões, tanto que o olhavam e nele detinham-se, como se fora um mui singular animal, de oito patas, dezassete mãos e duas cabeças. (p. 138)

Nas comparações mentais, todos os elementos tornam-se potencialmente mensuráveis. Ao confrontá-los, também efetuamos de certo modo uma interação entre eles, como se colocássemos todos numa mesma categoria, nivelando-os, tornando-os mais próximos. Desta forma, quando comparamos objetos muito diferentes entre si (um elemento concreto e outro abstrato; um elemento inferior e outro superior, por exemplo), é provável que o inferior seja elevado e o superior rebaixado, que o abstrato ganhe mais concretude e o concreto mais abstração. E como tudo “o que é contrário ao senso comum faz rir”¹⁴, as comparações hipotéticas

¹³ MARANHÃO, Haroldo. **O tetraneto del-rei**: o Torto, suas idas e venidas. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

¹⁴ PERELMAN, Chaïm. *Op. cit.*, 1996. p. 238.

que desrespeitam propositalmente a noção de normalidade são censuradas com o riso.

Exageros realizados por sinonímia ou metábole

4. o capitão-mor escrevendo de sua mão larga cópia de papéis, riscas, esquemas, cartas, números em pilhas, delineações de curiosas formas, círculos concêntricos, linhas retas, linhas curvas, raios, tangentes, estapafúrdio aranhol (p. 88)
5. Mulheres são obsessoras. Malignantes. Opiniáticas. Feiticeiras. Luciféricas. [...] Pechosas. Incastas. Esfaimadas. Morrinhentas. Piolhosas. Pífias. Irritativas. Birrentas. Hidrófobas. [...] Fingidoras. Estrumosas. Molestas. Tediosas. Measureiras. Mafaméticas. Purulentas. Blásfemas. Ladroas. Ribeiro: ladroas! Refeces. Negregosas. Serpentíferas. Isto, Ribeiro: serpentíferas! Percebes? (p. 224)
6. Foi sponsália ou saturnália? Que declarados esposos. Torto e Muira-Ubi, ao abrigo da lei tabajara, rompeu um estoiro de boiada. Eram os convivas a milhares. Que se banquetearam, atafulharam-se, abarrotaram-se, lambujaram, entornaram, libaram, adegaram-se, encatrinaram-se, dessedentaram-se, foliaram, folgaram, patuscaram, bailaram, galantearam, fornicaram, motejaram, pecaminaram, prevaricaram, arrotaram, bufaram, babaram, desafogaram-se, ofegaram, exaustaram-se, pompearam, gargalharam, roncaram, folgazaram, suspiraram, saciaram-se, fremiram, arfaram, suaram, masturbaram-se, esmurraram-se, unharam-se, dentaram-se, frecharam-se e dormiram um sono de morto, os que mortos não restaram jazidos ao chão. (p. 228)

Com essa técnica, o autor repete a mesma idéia central mediante palavras correlacionadas ou de sentido aproximado (nos exemplos acima, com substantivos, adjetivos e verbos, respectivamente), criando uma sensação de desdobramento *ad infinitum*. A repetição e a insistência são bem-vindos no processo persuasivo, uma vez que, como vimos, as argumentações precisam ser sempre revividas e reforçadas. Embora toda insistência corra o risco de torna-se tediosa, seus efeitos costumam ser eficazes quando consegue, por meio de gradação ascendente, polir e direcionar o pensamento do leitor, prolongar sua atenção ou provocar-lhe o riso, aumentar a intensidade de sua adesão afetiva, insuflar-lhe distinções sutis de significado e, sobretudo, estimular em sua consciência o sentimento de presença dos elementos elencados. Para realizar a amplificação, o escritor divide o todo em partes e as apresenta sob a forma de enumeração em ritmo muito acelerado, sugerindo um acúmulo gradual de detalhes, de aspectos e de elos entre os elementos, até que se atinja uma aparente exaustão.

Exageros realizados por suposições hiperbólicas

7. Se tôdalas frechas de tôdalas nações daquela gentildade houvessem, à uma, despencado sobre a cabeça do estarrecido fidalgo, não teriam causado mor ferida que a solene falação que vinha de escutar. (p. 46)
8. Se o principal houvera ao menos sorrido dos salamaleques do fidalgo, o sorrir teria desencadeado uma gargalhada da nação, e tão formidável, que se haveria escutado em Lisboa! (p. 173)
9. Se naquele momento e à sua vista, o principal, o mais notável deles, o morubixaba, o Arco Verde, parisse oito filhos de uma vez, não causaria semelhante evento desconcerto tamanho quanto o saber que não fora ao Guedes que dera sepultura, porém a nacos de leitão. (p. 194)

Formular hipóteses é uma atividade mental que se aproxima bastante daquilo que denominamos imaginação. Quando pedimos a um indivíduo que elabore uma suposição, queremos induzi-lo a executar uma forma de raciocínio em que seres, lugares, circunstâncias, regras ou valores excedam suas características habituais. A deformação deliberada e consciente da realidade é uma estratégia da qual o escritor se vale para ajustar certos eventos anômalos do mundo a contextos imaginários que nos parecem muito mais adequados, compatíveis e esclarecedores. Algumas suposições hiperbólicas costumam ser intencionalmente cômicas quando nos levam a constatar o ridículo da proposição e a enxergar as incompatibilidades entre valores, dimensões ou proporções. No geral, as hipérboles produzem efeitos de presença que costumam impressionar e chocar os interlocutores, seja pela forma inesperada de levá-los a transcender o verossímil, seja pelo modo enérgico de forçá-los a concordar com a conclusão.

Exageros realizados por ênfase ou exclamação

10. Merda! Merda! Merdíssima! Caralho! (p. 46)
11. Meeeeerda! Com seiscentos demônios! Raios que te partam! Chega, chega, infeliz, eu t'arrenego. Sujo! Camelo! Aldrabão! Com seiscentos demônios. Anda, some-te para os mares amarelos! (p. 167)
12. Com trezentos mil diabos! (p. 213)

Figuras são dispositivos retóricos capazes de produzir emoção de forma controlada. A emoção, em doses comedidas, pode levar o interlocutor a aceitar determinados valores ou a aderir a uma hierarquia provisória de valores por um certo período de tempo, ao menos enquanto dure a emoção. Aqui, algumas técnicas combinadas agem no sentido de centralizar a atenção do leitor, fixar seu

pensamento e imprimir sensações (auditivas, visuais, táteis) em sua consciência: repetição de terminologia tabu com intensidade crescente; ênfase em elementos repulsivos com o auxílio de exclamações ou com indicação gráfica de sua duração prosódica; emprego inusitado do superlativo para exprimir indignação de modo mais impressionante e duradouro; alusão a entidade simbólica de reconhecido poder sugestivo; evocação de idéias desagradáveis ou reticentes com reforço de aliterações. Note-se que o uso (irônico e provocante) de quantidades numéricas aleatórias, situadas bem abaixo ou muito acima de *mil*, não apenas renova a fórmula imprecativa como pode provocar o cômico no discurso.

Exageros realizados por reescrita de expressões idiomáticas

13. Uma vez de semelhante pesadelo seria poção para mamute (p. 40)
14. Neste ponto morava o fulcro de uma das partes do busílis. (p. 42)

A técnica consiste em tomar locuções de uso comum e desfigurá-las ou adorná-las com prolixidade, adaptando-as ao suposto linguajar empoladamente literário do século XVI mediante vocábulos que se aproximem, o máximo possível, da noção de palavra mumificada. Assim, as expressões *ser dose*, *ser dose pra leão* ou *ser dose pra elefante*, bem como *aí é que está o busílis*, *o xis da questão* ou *o cerne da questão*, são satiricamente reinventadas e assimiladas dentro dessa concepção de passado-museu. A verborragia intencional da reescrita poderá ser percebida como anacronismo lingüístico, ironia ou paródia, provocando, neste caso, respostas cômicas por efeito de contraste.

Exageros realizados por metaplasmos

15. aos ares deflagrou-se esta assombrosa sentença:
— Nããããão! Bananas, nãããão! (p. 16)
16. — À guerra! FOOOOOOOGO! (p. 66)
17. Foi um, talvez, lancinante uivo [...] que dizia tudo e não dizia nada, e embora nada dizendo é como se tudo houvesse dito.
— “Aaaaaaaaahhhhhhhhhiiiiieeeeeuuu!” (p. 113)
18. A voz fora de mulher, pontiagudo chamamento, tal farpa de seta, sibilante zunido: Aracyyyyy. (p. 144)
19. *Ite in pace, et Dóminus sit tecum. Aaaaaaaaamén.* (p. 244, grifo do autor)

Quando o escritor paraense insiste em chamar a atenção para a materialidade do discurso, e particularmente dos discursos diretos, realizando com

as palavras uma espécie de metagrafia ou caligrama, insiste também sobre a maleabilidade e a potencialidade visual, prosódica e significativa dos vocábulos. Ao vermos uma palavra enfaticamente alongada, com nova representação gráfica, muito mais dramática e sugestiva, somos compelidos a superar sua significação habitual, a visualizar os elementos por ela evocados ou torná-los mais presentes, a renovar nossas relações afetivas com o texto e a elaborar as intenções irônicas sinalizadas pelo autor.

Exageros realizados por antíteses e oximoros

20. E foi num calmo passo daquela dor augustíssima (p. 47)
 21. dono de júbilo tão lancinante que doía. Doem também as alegrias. Haverá um apertadíssimo espaço entre a ventura e a dor, como brevíssimo é o espaço que aparta da vida a morte. (p. 175)

Ao aliar o caráter hiperbólico das antíteses, o aspecto paradoxal dos oximoros e o cariz imoderado dos juízos superlativos, o ficcionista nos convida simultaneamente à superação e à ironia, ou seja, ao mesmo tempo em que nos incita a amalgamar noções polares e tradicionalmente contrárias numa única e solidária representação, também nos leva a romper aqueles vínculos nocionais que a cultura e o senso comum insistem em manter unidos. De certa forma, essa técnica abala nossas hierarquias de valores e nossas concepções usuais de realidade, prestando-se a fabricar novas idéias e sensações. A ironia, a meu ver, fica por conta da alusão ao modo barroco (e confuso) de filosofar.

Exageros realizados por *flashforwards* irônicos

22. saíram a correr com grandes gritas e alvoroços; e até hoje alhures haverá português em debandada (p. 17)
 23. ao ser pelo capitão chamado:
 — Codiceeeeeira!,
 saiu-se a disparar, tal o estivesse chamando para puni-lo a vergastadas. E até hoje diz-se que vez ou outra é visto a correr pelos matos, assombrado do medonho chamamento (p. 72-73)

Técnica que consiste em arrastar (imaginariamente) para o presente da leitura uma ação que se iniciou no passado da narrativa, forçando-nos a conceber uma linha temporal paralela, uma espécie de plano mítico, onde possamos situar esse movimento perene e eternamente inconcluso. Transpor para o presente algo

que deveria ter acabado no passado é um exagero que rompe com nossas expectativas e introduz uma breve desorganização na cadeia cronológica dos eventos, induzindo-nos a rever nossa noção de tempo. Mas também pode sinalizar diversas ironias: como devemos compreender o *hoje* do texto?, como o hoje do narrador, no momento da escrita, ou o hoje do leitor, no momento empírico da leitura?; ao acolhermos o exagero, não seríamos também forçados a aceitar, provisoriamente, uma parcela da ficção como possível realidade?; com que então, sempre houve (e haverá) algum português por aí batendo em retirada?

Exageros relacionados ao corpo

24. Sabes que as patricias excedem-se no serem peludas. É uma espessíssima mataria, em a qual não é de estranhar se acoutem bichos (p. 48)
25. Camões! [...] Tua cabeça de parvo ânsias me dá, esputa-me a boca e a pique estou de sair-me o estômago goela fora, à só vista de tal face estropiada, o nariz de cristão-novo, a barba bem povoada, ninho de insetos e sujeiras. (p. 140-141)
26. Alçara-se ele a um derribado tronco, que emprestava bom suporte ao alentado brutamontes, de torso grosso, peludo, os braços, toras de músculos, que se a pés caísse sobre um homem o esmigalharia. (p. 165)

Em geral, a imagem que construímos de um ser humano está sujeita a retificações, podendo ser valorizada, desvalorizada, corroborada ou revista à medida que consideremos novos e diferentes traços do indivíduo, porém, no mundo ficcional dos satíricos, a intenção é fornecer ao leitor uma imagem já deformada, uma espécie de caricatura definitiva. Dispensar excesso de atenção aos aspectos corporais, aos traços que identificam e ao mesmo tempo degradam o personagem, é uma forma de caricaturar, isto é, de enrijecer, fixar e estabilizar determinada imagem de pessoa, impedindo, na maioria das vezes, que ela se modifique e se renove.

Exageros relacionados ao calor tropical

27. Senhora minha, padeço deste mau clima de sol tirano. (p. 18)
28. Despedia o sol severíssimos calores e faziam-se horas de comer. [...] Estava o fogo solar a ponto de crestá-los, quando foi ordenada a debandada (p. 82)
29. a consumirdes vós miolos nestes ravinhosos sóis (p. 98)
30. De dia, é um horror de quente. [...] A mata abafava-nos, matava-nos antes das frechas. (p. 120)

O escritor vale-se, com freqüência, de personificações e metáforas, adjetivos de tonalidade marcial, verbos que se repetem enfaticamente e do caráter categórico

e dogmático do superlativo para sugerir um encontro bélico, subliminar e irônico entre os portugueses e o calor dos trópicos. Como se os elementos telúricos, comandados pelo sol, também conspirassem contra os invasores, como se o calor fosse a fogueira implacável da qual os portugueses não poderão escapar.

Exageros relacionados ao Torto

31. o mimo colossal, que alevantou tamanhíssima impressão nestas novas terras de el-rei (p. 35)
32. A vossos pés deponho minhas tão pungentíssimas saudades e, a sôfregas, beijo-vos as mãos. (p. 51)
33. Senhora, estou cansado, é claro, porque, a certa altura, a gente tem que estar cansado. Um supremíssimo cansaço, íssimo, íssimo, íssimo, cansaço... (p. 54)
34. O pensamento primeiro que ao Torto acudiu foi este: fugir, como se no seu couce se atirasse cainçalha hidrófoba. (p. 98)

Fazer reviver uma figura histórica provoca, voluntária ou involuntariamente, algum tipo de reparo na construção de sua imagem. Isso porque a idéia que temos de um indivíduo vincula-se ao modo como julgamos o conjunto de seus atos. No geral, “quanto mais recuada uma personagem está na história, mais rígida se torna a imagem que dela formamos”¹⁵. Associar alcunhas, qualificações ou epítetos ao nome de personalidades históricas é uma forma de estabilizar a sua imagem. Mas essa imagem será passível de revisão toda vez que aqueles atos considerados importantes forem minimizados ou sempre que certos comportamentos, até então desconhecidos ou propositalmente omitidos, vierem à tona ou forem de alguma forma amplificados.

Na tentativa de compor uma representação grotesca e caricata do herói clássico, o ficcionista paraense acaba realizando uma série de hipertrofias e atrofiações em seu personagem. São atrofiadas todas aquelas qualidades tipicamente heróicas: abnegação, estoicismo, determinação, fé, firmeza de caráter e valentia. Por outro lado, são maximizadas todas as possíveis fraquezas: acovardamento, angústia, desânimo, dor, medo e melancolia. E ainda enfatizados, realçados e ridicularizados todos os vícios e excentricidades: as afetações e lisonjas, o egotismo, a devoção romântica, o fingimento, a pieguice nostálgica, a vaidade, o orgulho genealógico, etc. E para compensar a total ausência de força física (força que abunda nos heróis

¹⁵ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Op. cit.*, p. 337.

tradicionais) o Torto é satiricamente dotado de grandeza fálica e de um tipo muito particular de priapismo, motivo de ostentação e contentamento.

Exageros relacionados a Duarte Coelho

35. o mais principal [...] o autor da abracadabrante trama [...] Abracadabrante. Abracadabrante trama. E abracadabrante e industriosa trama [...] porque por essa forma assi a definia o próprio, o supremo arquiteto do universo parecendo, que éditos decretava sem que qualquer neles vislumbresse luz, ou porque mui alta fosse a sua ciência, ou mui baixo o discernimento dos demais (p. 77)

Nas mãos do satirista, os personagens se tornam, quase sempre, vítimas indefesas, tal a sanha de degradá-los, humilhá-los e rebaixá-los. Com Duarte não é diferente. O escritor o retrata com ilimitado poder de comando sobre os outros e com nenhum poder de governo sobre si mesmo, um ser que padece de paranóicas ambições de guerra e manias de grandeza, um déspota que traz na boca uma retórica vazia, na mente, idéias absurdas e entre os dedos, uma arma de fogo.

Exageros relacionados aos portugueses

36. as patrícias [...] não são lá amigas da água [...] Amá-las é como se à ilharga houvésemos que suportar um bacalhao à salga. (p. 48)
37. Esse Calafurna [...] Se o largassem uns dois anos ou até menos por aqueles matos, sem contato com humanos, retornaria a mexer-se de quatro e a informar-se pelo focinho, mais porco do que os porcos, havendo de todo desaprendido a fala nossa e as mãos empregando como patas. Desse javali transviado dos seus, que entre nós outros se metera, pode dizer-se sem risco de mintira que na escala zoológica precisamente se interpunha entre o *homo sapiens* e para além dos macacos, que por macaco não se podia tomá-lo, que nestes há componentes humanos. Javali, disse-se, mas poderia tratar-se de onagro, cérbero ou chacal. (p. 53, grifo do autor)
38. Tôdolos pensavam em só dizimar os rústicos, matar, pisar, destruir, fazê-los sumir (p. 75)

Alvos prediletos das críticas do autor, os portugueses são achincalhados de todas as formas e o tempo todo. A vilania, o ufanismo, a ganância, a crueldade e o caráter bélico são elevados ao paroxismo. A ignorância, a fobia, a má sorte, a tagarelice, a conduta animalesca, a imundícia e a fetidez corporal, atribuídas satiricamente aos portugueses, são os principais motivos temáticos que animam o autor paraense ao deboche.

Exageros relacionados aos índios

39. Vejam quão miseráveis são as bimbarretas desses infelices aí, mais para almôndegas do que para paus a pique. (p. 32-33)
40. as raparigas são descomunalmente feas (p. 155)
41. veio o Guedes a parar à panela dos tabajaras, empós haver sido proficientemente frechado pelo Aracy, amicíssimo amigo da cegueira (p. 187)

Embora os nativos sejam os maiores beneficiários dos valores fundamentais veiculados pela obra, aqueles personagens realmente dignos da simpatia do autor – a antropofagia deles, por exemplo, é vista com relativa indulgência, a crueldade, como justa vingança e suas habilidades para guerrear são, de certa forma, enaltecidas –, os índios (ou a imagem que deles fazemos) não saem totalmente ilesos da história, pois não conseguem escapar das estocadas satíricas e mordazes desferidas pelo Torto. Este vai escarnecer não apenas da curiosidade, do cheiro e da aparência dos indígenas, mas acima de tudo da suposta atrofia de seus órgãos sexuais.

A compulsão pelos exageros e desproporções é uma das marcas mais transparentes do estilo burlesco do autor de **O tetraneto del-rei**. É também sua principal técnica para fazer surgir o ridículo, para exercer pressão sobre a consciência dos leitores, compelindo-os a extrapolar as noções mais corriqueiras e a refletir sobre preceitos de normalidade.

AS METÁFORAS

«borboleta é uma flor que sai voando»
Haroldo Maranhão – **Vôo de galinha**

Como tenho sugerido no decurso deste trabalho, a significação é um constructo humano, uma estratégia engendrada pela mente para fornecer respostas a preocupações e necessidades humanas. Não é um produto acabado e imutável, muito menos a expressão de um suposto dado objetivo da realidade, mas depende, de maneira essencial, de um intelecto capaz de elaborá-la, alterá-la e aperfeiçoá-la. Deve existir uma ligação mental profunda e interativa entre formas, valores, circunstâncias e intenções, uma ligação que não pode ser jamais ignorada porque dela resulta o modo como cada um de nós estrutura o mundo real, fabrica suas noções e, consoante a determinadas regras de uso, atribui sentidos às palavras, enunciados, discursos ou à comunicação em geral.

Tratando as noções como instrumentos adaptáveis às mais diversas situações, já não haverá razão para buscar, ao modo de Sócrates, o *verdadeiro sentido* das palavras, como se houvesse uma realidade exterior, um mundo das idéias, às quais as noções devam corresponder. A questão do sentido das palavras deixa de ser um problema teórico, com uma única solução, conforme ao real, mas torna-se um problema prático, o de encontrar, ou elaborar se for o caso, o sentido mais bem adaptado à solução concreta que se preconiza por uma ou outra razão.¹

Pensamento e ação, de um lado, e experiência cultural e física, de outro, interagem continuamente para criar sentidos. Significados não são atributos inerentes às palavras ou coisas, senão operações de interatividade que elaboramos conforme as circunstâncias. Na prática diária, é bastante comum tentarmos compreender e organizar certas noções vagas ou complexas com base em outros conceitos, elementos ou entidades que nos parecem muito mais estáveis, coerentes e concretos.

George Lakoff e Mark Johnson² realizaram algumas constatações sobre o modo como a linguagem e o pensamento ocidentais convivem e dependem cotidianamente de metáforas. Raciocinar de forma metafórica não é privilégio dos

¹ PERELMAN, Chaïm. **Lógica jurídica**: nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 164. (grifo do autor)

² LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

poetas, e sim capacidade natural do ser humano. Valemo-nos o tempo todo de metáforas para organizar conceitos e noções, compreender detalhes da vida diária, criar significados e perceber novas realidades. As metáforas funcionam, *grosso modo*, como uma espécie de extensão dos nossos cinco sentidos, proporcionando-nos um meio a mais de experimentarmos o mundo.³

Por exemplo, para organizar mentalmente o sentido de uma noção qualquer, como a noção de *idéia*, somos capazes de impor sobre ela várias estruturas metafóricas, retiradas de diferentes domínios ou esferas do conhecimento, e estabelecer, mediante a linguagem, novas relações, similaridades e coerências, deixando à margem alguns aspectos da noção para evidenciar outros e assim sucessivamente:

Idéias são *construções*⁴, quando dizemos: Suas idéias não têm *fundamento*.

Idéias são *recursos*, ao dizermos: *Esgotei* todas as minhas idéias.

Idéias são *alimentos*: Não consigo *digerir* essas idéias. Não dê aos alunos idéias *mastigadas*.

Idéias são *instrumentos cortantes*: Utilize idéias mais *incisivas*!

Idéias são *objetos opacos* ou *diáfanos*: Essas idéias continuam *obscuras*. É preciso deixá-las mais *transparentes*.

Idéias são *mercadorias*: Preciso *vender* essa idéia.

Idéias são *peças*: Essas idéias *morreram* na Idade Média. Ele é o *pai* da biologia moderna.

Idéias são *plantas* ou *frutos*: *Plantei* uma idéia em sua mente. A matemática tem muitas *ramificações*. *Amadureça* essas idéias.

Idéias são *produtos*: Essa idéia precisa ser *refinada*. Ele *produz* idéias novas o tempo todo.

Idéias são *dinheiro*: Somos *ricos* de idéias. Essa idéia *vale* muito.

Idéias são *roupas*: Minhas idéias parecem *fora de moda*. As idéias da semiótica são muito mais *chiques*.

Idéias são *fontes luminosas*: Que idéia *brilhante*! Agora sim essa idéia está mais *clara*.

³ LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Op. cit.*, p. 239.

⁴ Os exemplos baseiam-se na amostragem de LAKOFF e JOHNSON. *Op. cit.*, p. 46-48.

As metáforas também desempenham um papel de relevância naqueles argumentos que visam a propor ou modificar uma determinada visão de mundo. Para que um raciocínio não-verificável empiricamente possa ser confirmado ou aceito como expressão fiel da realidade, é comum que ele se apegue em algumas metáforas ou analogias fundamentais.

Por exemplo: ao representar a *eletricidade* como uma *corrente*, o *som* como uma *onda* ou o *cérebro* como uma *máquina*, direcionamos o modo como certos fenômenos devem ser compreendidos para podermos extrair deles determinadas conseqüências e conclusões. Por isso, aceitar uma metáfora implica em aceitar em paralelo o conjunto de suas conseqüências.

Conceber o pensamento, quer como uma cadeia de idéias (O *raciocínio* é uma *corrente*), quer como um entrelaçamento de idéias (O *raciocínio* é um *tecido*), pode gerar efeitos ou resultados diametralmente opostos.⁵ Isso porque, enquanto na primeira perspectiva valorizamos a seqüência, a união e o vínculo necessário entre cada um dos elos de uma cadeia, na segunda, atribuímos muito mais valor à solidez ou à complexidade da trama e menos importância ao possível rompimento de um dos fios da urdidura.

Quase toda mudança de paradigma, isto é, toda instauração de um ponto de vista que se pretende mais original, sólido e verdadeiro do que o anterior, também costuma apoiar-se em expressões metafóricas inovadoras. Estas não apenas valorizam aspectos antes desprezados, mas conseguem estruturar o real de um outro modo, hierarquizar diferentemente os valores, construir outras experiências psíquicas e transformar certas aproximações e analogias em elementos medulares de uma nova cosmovisão.

Para perceber essas transferências de valores e associações cognitivas desencadeadas por metáforas, gostaria de retratá-las como prolongamentos analógicos ou como analogias condensadas. As analogias costumam pressupor um desdobrar-se no tempo que quase sempre nos instiga a prolongá-las e desenvolvê-las em várias direções; quando prolongadas ou emendadas, tendem a uma fusão que pode terminar naturalmente por transformá-las em metáforas.⁶

⁵ PERELMAN, Chaïm. **Retóricas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 339.

⁶ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 457.

No exemplo: *A juventude é para a vida o que o amanhecer é para o dia*, somos levados a considerar algumas semelhanças de relação entre dois pares diferentes de elementos, ou seja, sugere-se que as *relações* existentes dentro de certo par possuem algumas similitudes, proporções e paralelismos com as *relações* presentes dentro de outro par. O primeiro par (*juventude – vida*), que Perelman ⁷ chamaria de *tema* (ou par A – B), é o alvo da analogia, isto é, os elementos que o orador apresenta como sendo os menos conhecidos, ou menos familiares, e sobre os quais deverá repousar um novo sentido, conclusão ou transferência de valores, sensações e afetos. O segundo par (*amanhecer – dia*), que Perelman designaria de *foro* (ou par C – D), é composto por elementos supostamente mais conhecidos, que estribam o raciocínio, e graças aos quais poderemos dilucidar, organizar, modificar, valorizar ou desvalorizar o tema.

A analogia não é uma simples igualdade entre termos, ela instiga a procurar semelhanças de relação, tanto *entre* tema e foro quanto *no interior* de cada um deles. Em geral, as analogias contrastam elementos de áreas ou domínios bastante heterogêneos, isto é, elementos retirados às vezes do mundo sensível ou físico, no caso do foro, por exemplo, com elementos não-visíveis, retirados quase sempre do universo anímico ou espiritual, no caso do tema.

As metáforas, no entanto, não se contentam apenas com relações, elas pretendem fundir tema e foro, associando-os irremediável e terminantemente por meio de uma combinação nocional entre seus elementos. Ademais, enquanto a analogia pretende nos convencer por aproximações, a metáfora parece querer condensar essas aproximações, fixá-las e apresentá-las como se fossem dados pertencentes ao mundo real, transformando-as em objetos supostamente plausíveis e seguros. Portanto, se dermos ao esquema analógico típico, ilustrado pelo exemplo acima, a seguinte formulação: “A está para B assim como C está para D” ⁸, então, poderemos dizer que haverá metáforas toda vez que afirmarmos “A é C” ⁹ (*A juventude é um amanhecer*), “C de B” (*O amanhecer da vida*) ou “A de D” (*A juventude do dia*).

Nos três casos, faz parte do processo de significação a tentativa de reconstruir a analogia subjacente à fusão metafórica, porém, mesmo que o

⁷ PERELMAN, Chaïm. *Op. cit.*, 1999. p. 334-336.

⁸ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Op. cit.*, p. 424.

⁹ PERELMAN, Chaïm. **O império retórico**: retórica e argumentação. Porto: Edições ASA, 1993. p. 133.

interlocutor não se disponha a executar, de modo consciente, as bases lógicas dessa reconstituição, o importante é que, pela forma como a metáfora se organiza no plano verbal, as sensações afetivas, bem como os valores associados aos elementos do foro, podem ser, a um só tempo, transferidos integralmente para os elementos do tema, e vice-versa.

As principais fusões metafóricas costumam ser evidenciadas pela adjetivação (amanhecer *juvenil*), pela predicação verbal (Para ele, a vida *apenas amanhecia*; A vida *tem um amanhecer*), pela determinação (a aurora *da vida*), pelo uso de cópulas (A juventude é um alvorecer) e pelo emprego de possessivos (o *nosso amanhecer*).¹⁰ A esses esquemas, eu ainda acrescentaria o aproveitamento sistemático de advérbios ou locuções adverbiais (O dia amanhecera *juvenilmente*). O cuidado na seleção dos vocábulos também é imprescindível para se alcançar o efeito de contundência que quase sempre acompanha as expressões metafóricas – o mesmo tipo concludente de asserção que já verificamos em certas formas de exagero. Por sinal, boa parte da força persuasiva das metáforas reside nesse caráter praticamente incontestável com que apresentam e sustentam uma síntese analógica.

Metáforas não são simplesmente imagens, seria inútil procurar no mundo aqueles objetos ou seres – reais ou fantásticos – aos quais corresponderia exatamente uma metáfora. Com exceção das metonímias (Emprestei meu Camões), das catacreses (o braço da poltrona) e de certas metáforas cristalizadas (o engarrafamento de trânsito, por exemplo) que, sim, podem conduzir-nos a figuras mentais, tudo aquilo que a metáfora evoca costuma superar uma função meramente imagética ou referencial.

A fusão metafórica retoricamente ativa é uma técnica de raciocínio capaz de transformar uma noção, objeto ou ser em outra coisa, em algo que transcende sua característica habitual, porque esse algo se associa e interage com as características de outro elemento. Metáforas são processos intelectivos e analógicos através dos quais conseguimos fundir, contaminar ou incorporar elementos do *foro* a elementos do *tema*, aumentando-lhes ora a clareza, ora a imprecisão, a fim de atrair o juízo do interlocutor, habituá-lo a ver as coisas sob um prisma não-usual e levá-lo

¹⁰ *Ibid.*, p. 134.

a aceitar certas analogias como questões de fato, revigorando-lhe o modo de pensar e obtendo, assim, sua adesão a diferentes conclusões ou conseqüências.

Em **O tetraneto del-rei**¹¹, as analogias, metáforas e demais tropos a elas relacionados ajudam a estimular o cômico do discurso, a ativar a feitura de sentidos menos previsíveis, a renovar as sensações dos leitores e guiá-los em direção a perspectivas de mundo mais originais e surpreendentes. Vejamos de perto algumas dessas funções.

Analogias

O autor recorre às analogias com tanta freqüência, que não seria exagero afirmar que, em cada duas ou três páginas de seu romance, encontraremos no mínimo um procedimento analógico, encabeçado ou mediado por vocábulos do tipo: *como, como se, que, mais [...] que, se, que se, tal ou qual*. Às vezes, os próprios elementos que configuram o *tema* da analogia podem evocar metáforas ou conter alguma expressão metafórica adormecida que o autor pretende despertar ou esclarecer. Já os termos embaçadores mais utilizados como *foro* fazem referência a objetos, contextos e domínios mundanos, de rápida apreensão cognitiva, e costumam sugerir certo exagero ou fazer alusão a elementos inesperados e surpreendentes, que no conjunto evocam sensações de mobilidade e agilidade, bem como de trivialidade, ingenuidade, pureza, simplicidade e naturalidade. Quando essas impressões são transferidas aos elementos do tema, obtém-se uma revigorante sensação de transparência e nitidez, de concretude e presença.

1. O silêncio era mais tenso que um arco levado à sua máxima tolerância. (p. 34)
2. jazido estava em seu catre na nau capitânea, tal largado saco de cebolas (p. 44)
3. vidas se apagavam como a sopro se apagam candeias (p. 102)
4. matérias remoinhavam, qual tufão, pela cabeça do Albuquerque (p. 149)
5. mui disciplinada era Muira-Ubi. Que tudo, tudo, sem uma palavra escapar, memorizava, à cabeça recolhendo palavras como frutos a um cesto. (p. 164)
6. Sentia eu que suas carnes e toda ela palpitava como um peixe palpita quando cativo: o peixe na ânsia de evadir-se, e ela no afogo de mais e mais cativar-se. (p. 175)
7. É noute avançada e o sono perdi, como quem no escuro perde um rial. (p. 221)

¹¹ MARANHÃO, Haroldo. **O tetraneto del-rei**: o Torto, suas idas e venidas. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

Sinestésias

O autor recorre a impressões de ordem sensorial (visuais, gustativas, olfativas, auditivas e táteis) para combiná-las entre si, ou aliá-las a outras experiências de ordem psíquica, criando metáforas sinestésicas que podem repercutir emocionalmente sobre o interlocutor. Ao utilizar percepções físicas, que acreditávamos ser independentes, e subordiná-las umas às outras, gera-se uma desordem salutar em nossas categorias nocionais, bem como certa transgressão em nossas hierarquias de valores: o que se supunha imaterial ganha materialidade, o que não se podia tocar ganha tangibilidade, o que não se podia ver ganha visibilidade. Além de criar ilusões que presentificam por um instante certos elementos do discurso, as ligações sinestésicas, propositalmente dúbias, podem provocar surpresas e rupturas, incitando o leitor a elaborar possíveis ironias.

1. abafa-me até mortal sufocação, esta agridoce saudade, mais agre do que doce (p. 31)
2. sono grosso onde espaço não havia para alegorias e abantesmas (p. 47)
3. Bacalhao era singelo homem, mas de escuro entendimento. (p. 104)
4. Quando se avizinhavam cheiros de carniça, para outro sítio voltava-se, a perseguir aromas verdes (p. 122)

Prosopopéias

A personificação é uma constante, seja para tratar animais, fenômenos do mundo e seres inanimados em termos humanos, seja para coisificar ou animalizar o homem, seus sentimentos e sua consciência, ou ainda realizar outras transmutações de ordem física. A força generalizante da personificação parece deixar os contornos do grupo tomado como referência muito mais coesos e estáveis, como se todos os membros desse grupo apresentassem invariavelmente as mesmas características, isso porque, no momento de compormos o conjunto das impressões que devem ser transferidas dos elementos subsidiários do *foro* para os elementos beneficiários do *tema*, tendemos a valorizar apenas aqueles atributos que encarnam e representam melhor o protótipo, a essência ou o comportamento padrão de seres e objetos, menosprezando e descartando os aspectos que acreditamos ser acidentais e transitórios.

Dizendo de um homem que é um urso, um leão, um lobo, um porco ou um carneiro, descreve-se metaforicamente seu caráter, seu comportamento ou seu lugar entre os outros homens, em virtude da idéia que se tem do caráter, do comportamento ou do lugar desta ou daquela espécie no mundo animal, tentando suscitar a seu respeito reações iguais às que se sente comumente a respeito dessas mesmas espécies.¹²

As fusões metafóricas e os paralelos analógicos empregados pelo ficcionista paraense tendem, no geral, a humilhar e apequenar certos indivíduos, potencializando supostas falhas e vícios humanos. Por outro lado, ele se vale da mesma técnica para realizar várias formas de alargamento e estreitamento nocional que podem atrair (e distrair) a atenção do leitor, acarretando conseqüentemente risos involuntários.

Personificando os animais

1. Porcos são açucarados e cordatos. São simples, quase simplórios, destituídos de rompâncias. Têm inveja? Os porcos têm inveja? São dados a iras? Uns mininos, Ribeiro, porcos são mininos. (p. 200)
2. Albuquerque, um ponto que me acode: acaso já se ouviu falar de leitão frascário e de leitoa vulgívaga? Desde que o mundo é mundo, pergunto-te, um leitão induziu a transvios uma leitoa de provada pudicícia? Indago-te mais, amigo Albuquerque: porcos apresentam apetite venéreo imorigerado? Sabes que foram os bovinos que copiaram os porcinos na calma postura, no sossego moral, na paz d'alma? (p. 201)

Os exemplos 1 e 2 fazem parte do mesmo diálogo surreal entre Torto e Ribeiro a propósito do enterro de quatro almôndegas de porco, consideradas equivocadamente como carne do português Vasco Guedes. É irônico constatar o fingido arroubo e a suposta autoridade com que os dois debatedores discorrem sobre assuntos de transcendência duvidosa. A intenção satírica e moralizadora neste caso parece clara: na verdade, criticam-se os portugueses, seus instintos, seus costumes, sua cultura.

Personificando elementos da natureza

3. E pedras são néscias: que pensamentos migram das pedras? (p. 33)
4. Amortalhei-o de almiscaradas folhas e flores gentis (p. 195)

Os elementos da natureza não são apenas humanizados, mas parecem adquirir as características dos tipos humanos aos quais se associam. Em 3, o Torto,

¹² PERELMAN, Chaïm. *Op. cit.*, 1999. p. 336.

em sua terceira carta de amor, menoscaba o comportamento rude e ignorante dos soldados portugueses, reduzindo-os a pedras, igualmente obtusas; em 4, quando o protagonista descreve, na décima carta, sua atitude cavalheiresca e respeitosa para com os supostos restos mortais de Vasco Guedes, as folhas e flores utilizadas no sepultamento mostram-se tão afáveis e gentis quanto o próprio Torto.

Personificando, animalizando e coisificando o tempo

5. Já se ia a horas velhas da noite (p. 46)
6. A apertado galope, acercava-se o dia por um lado e escapava-se a noite por outro (p. 205)
7. Nitidamente desenhavam-se, agora, casas no tecido inconsútil da antemanhã. (p. 252)

Além de instaurar indeterminação temporal, essas metáforas estão emocionalmente sincronizadas com outras ações narrativas: em 5, é como se as horas envelhecessem justo no momento em que o Torto descobre sua triste condição de degredado; em 6, dia e noite se desgarram quase no mesmo instante em que Torto e Muira-Ubi se apartam, após um furtivo encontro de amor; em 7, antepenúltima frase do livro, o tecido luminoso e inteiriço do alvorecer vai se estendendo pouco a pouco sobre o casal, precisamente quando a narrativa chega ao fim, como a cortina que desce quando finda o espetáculo.

Corporificando ou coisificando a linguagem e o raciocínio

8. da cabeça saíam-lhe de rustilhão os pensamentos [...] tendo o Bacalhao além do mais quase perdido o fôlego, pela teima de passar de cambulhada um saco de palavras pela angústia de um funil. (p. 104)
9. a expressão encarnada de seu pensamento (p. 106)
10. estimaria enroupar em frases seus pensamentos (p. 155)
11. e disse a deitar cacos de louça às palavras (p. 166)

Em 8, a fala desconexa de Bacalhao vai espelhar a boçalidade e desarticulação de seu próprio raciocínio. Em 9, as teorias de guerra do capitão Duarte encarnam a estapafurdice de suas idéias. Em 10, é como se a linguagem do Torto refletisse seu gosto pelas vestimentas fidalgas, ataviadas de rendas e babados. E em 11, um pouco da rispidez do grosseiro Vasco Guedes é transferida para seu linguajar cortante.

Coisificando ou materializando elementos impalpáveis

12. Uma risada de alto júbilo fraturou aqueles ares (p. 159)

Aqui, é como se o riso feminino fosse a expressão materializada do encanto de Muira-Ubi, riso capaz de romper simultaneamente a fragilidade do ar e o embaraço do Torto.

Alegorizando fobias e aspirações humanas

13. A morte está de mim a dois palmos e entrevejo feamente a arreganhar-me os beijos. (p. 185)
 14. Um arcanjo, quando estiver eu a dormir, levar-vos-á estas palavras minhas de amor e saudade. (p. 194)

Em 13, a figura da morte representa para Vasco Guedes o terror de vir a ser devorado por canibais. Em 14, a imagem do arcanjo assume para o Torto o desejo de ver satisfeitos seus impulsos românticos.

Corporificando sentimentos ou abstrações humanas

15. abarcara com os olhos e apalpara com as mãos o corpo do medo (p. 16)
 16. Minha Senhora, alguma cousa de mui especial mexe-me a carne da alma. (p. 68)
 17. picas que mais danos faziam à epiderme do espírito (p. 76)

Novamente a necessidade de tornar palpáveis elementos não-concretos. Em 15, o medo experimentado pelo protagonista é tão intenso que assume a forma integral e total de um corpo. Já em 16, as inquietações de ordem moral do Torto atingem a profundidade da carne, e em 17, os provérbios, usados para ferir e intimidar, alcançam apenas a superfície da pele.

Animalizando o ser humano

18. De falcão era o olhar do comandante-em-chefe (p. 76)
 19. uivava e do peito extraía soterradas vozes de fera (p. 183)
 20. Tomou o religioso pelo braço e tresmalhando-o da manada, ante o espanto dos bois outros que de pé cevavam, disse-lhe serenissimamente (p. 230)

Em 18, o Torto, que nunca perde a chance de provocar o cunhado, é o alvo certo do olhar predatório de Duarte. Em 19, Jerónimo extravasa sua libido na primeira relação sexual com Muira-Ubi. E em 20, os portugueses cativos são vistos com divertida naturalidade como gado de corte dos tabajaras.

Coisificando e vegetalizando o ser humano

21. lograste emocionar um molho de pedras: que sou eu (p. 198)
22. Vegetas, Camelo. Como eu próprio vegeto e vegeta aqui o Bramaluco (p. 249)

Em 21, a metáfora de Ribeiro pode adquirir conotação irônica: ao mesmo tempo em que ele é impassível e duro de sentimentos, possui inteligência rígida e limitada. Em 22, a completa alienação de Baltasar Camelo incita o Torto a rebaixar drasticamente os portugueses na escala hierárquica, reduzindo-os a todos a uma condição inferior a dos animais.

Coisificando, personificando, animalizando e mitificando o órgão sexual do Torto

23. a borduna, prenda minha gentil que entre as pernas agasalho, arma graciosíssima que há obrado maravilhas (p. 66)
24. mui mimado minino que logo se fez homenção (p. 84)
25. Se lombriga conjeturavam, saiu-lhes às fuças um trombaço. (p. 148)
26. Com as mãos ambas, desejou ela aferir a consistência do titã que inquieto ardia em fogo alto. (p. 183)

A fixação do autor pelos detalhes lúbricos da anatomia humana, especialidade dos satiristas, acaba por transformar o pênis quase num personagem à parte, dotado de anseios, impulsos e objetivos próprios. Ao executar uma dissociação entre a genitália e o indivíduo, propiciando àquela certa independência em relação ao resto do corpo, e ao transferir características mundanas, humanas, animais e até mesmo sobre-humanas ao órgão sexual, atribuindo-lhe todos os predicados e talentos (guerreiros e heróicos) que tanta falta fazem ao próprio dono, obtém-se a comicidade desejada.

Metonímias

As metonímias são técnicas de pensamento que referenciam, de modo indireto, certas entidades do mundo real ou psíquico, colocando no primeiro plano da consciência dos ouvintes apenas aquela característica do referente que ao orador interessa valorizar. Elas nos forçam, portanto, a manter na sombra os demais aspectos e nos induzem a superestimar essa particularidade que simboliza e representa o elemento referenciado.

1. recambiar-se-ia às fofas antecâmaras e às mesas opulentas, nas quais em ambas gozava de boas carnes, umas a essências tratadas e as outras a mirrastes, que é o caldo de amêndoas com que são as aves temperadas (p. 26)

Em 1, o narrador traça um paralelo burlesco entre os prazeres da cama e as delícias da mesa: as *fofas antecâmaras* sugerem o conforto dos estofados e das fazendas macias que tufam os vestidos e adornam os aposentos femininos; as *mesas opulentas* recordam os banquetes pantagruélicos da corte; as *essências* aludem aos perfumes e as *boas carnes* evocam os corpos das cortesãs, bem como os favores sexuais por elas oferecidos.

2. Juízo aos miolos (p. 32)

Em 2, para exigir dos portugueses discernimento, inteligência e calma acima de tudo, Jerónimo lança mão do termo *miolos*, numa irônica tentativa de frear os instintos bestiais de seus descerebrados arcabuzeiros.

3. cerrou a vista e em asas alígeras voou a um particular recanto de Lisboa (p. 155)

Em 3, *asas alígeras* evocam a rapidez com que o sonho, a imaginação ou a lembrança são capazes de reconduzir Jerónimo a uma época de regozijo.

4. Rompendo o colossal espetáculo do solitário ator maravilhado de si mesmo (p. 16)
5. O lúgubre cuuuuuu, que inda ressoava naquele anfiteatro (p. 29)
6. Se nesse ponto se acabasse a função (p. 34)
7. me ponho a fazer meu papel na farsa (p. 40)
8. disputava cada qual o sítio melhor de onde descortinar o teatro (p. 243)

O autor também manuseia, com insistência, certos termos e notações do mundo teatral ¹³, numa tentativa bem-humorada de nos aproximar do universo dos palcos, satirizar o comportamento dos personagens, exagerar determinados episódios e principalmente assinalar ironia, como se as histórias, contadas e vividas pelo Torto, devessem ser vistas apenas como farsa ou encenação. Nos exemplos de 4 a 8, somos induzidos a associar certos eventos do romance à atmosfera

¹³ Há um diálogo inteiro apresentado ironicamente ao estilo dos dramaturgos, uma cena onde as falas do Albuquerque e do Corvino se iniciam com os nomes dos personagens, como nos textos dramáticos. Ver páginas 93 e 94.

tragicômica das teatralizações, aos exageros burlescos da pantomima, à imponência das óperas, ao sentimentalismo dos melodramas, aos ridículos da farsa ou aos embustes da comédia. Essa técnica, de certa forma, consegue tornar mais evidentes o projeto parodístico do texto e as manipulações metaliterárias do autor.

Metáforas adormecidas

Certas metáforas, quando muito repetidas, desgastam-se naturalmente, perdem o contato com a idéia primitiva que as originou, interrompem o processo de significação e passam a ser interpretadas de uma forma unívoca. Para fazê-las despertar, devolvendo-lhes o brilho analógico, pode-se repetir insistentemente toda a expressão ou apenas um de seus elementos, enxertar na expressão uma outra metáfora, justapor à expressão uma nova analogia, prolongar a analogia original ou modificar-lhe o contexto.¹⁴ Provocar leves estranhamentos no nível fonético, realizar inversões sintáticas, acrescentar vocábulos novos ou substituir os antigos por termos mais provocantes também são meios de reativar os idiomatismos cristalizados da linguagem, reconquistando assim a expressividade, a emoção, a surpresa, o riso e restaurando a força de persuasão do discurso.

1. sem que [...] lograssem deitar olhos e unhas no tal português (p. 29)

Modo sutil de revitalizar a expressão *deitar as unhas em alguém* (agarrá-lo, aprisioná-lo), estendendo sorrateiramente a metáfora inicial a outras partes do corpo.

2. O Torto em cólera explodia [...] os olhos envinagrados, pelas fuças lançando chispas e perdigotos (p. 46)

Modo cômico de dissimular a expressão *cuspiendo fogo pelas ventas*. Os termos *fuças* e *perdigotos* aportam mais sentimento de presença e a redução de *fogo* para *chispas* soa como ataque satírico à imperícia do Torto.

3. aliciante falava, sussurrando quase [...] untando de óleos as palavras (p. 76)

¹⁴ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Op. cit.*, p. 459-465.

Modo original de aludir à expressão *medindo (pesando) as palavras* e de tonificá-la com o auxílio de uma metáfora mais zombeteira: palavras são objetos lisos e resvaladiços.

4. afagando-lhe o badalo (p. 95)

Modo sarcástico de redizer *puxando o saco* (adulando). Ao reforçar a alusão à genitália masculina, com a permuta de *saco* por *badalo*, intensifica-se o contexto obsceno (e risível) da analogia subjacente.

5. a olhar sem ver com olhos de peixe falecido (p. 127)

Modo deleitoso de provocar estranhamento na desgastada expressão *olhos de peixe morto* (olhar mórbido e sem brilho). Ao mesmo tempo em que se configura uma animalização do olhar, cria-se também uma divertida e curiosa humanização do animal, pela troca do adjetivo por um termo que excede as expectativas do contexto.

6. agora, safava os pés ao lodo (p. 206)

Modo empolado e barroco de parafrasear a expressão *tirava o pé da lama*, (melhorava, aproveitava), atribuindo um tom supostamente mais elevado a este clichê rasteiro e coloquial.

Eufemismos e disfemismos

O autor utiliza com regularidade metáforas e metonímias tanto para suavizar a carga emotiva de algumas idéias, atenuando a indigência de certas expressões, como para amplificar o valor afetivo de uma noção, agravando-lhe ainda mais o seu apreço ou despreço. Os eufemismos funcionam como técnicas de atenuação, pois conseguem despojar o discurso do elemento desvalorizador, conferindo ao enunciado mais delicadeza e polidez a fim de provocar uma benéfica impressão de neutralidade ou um sentimento de ponderação e prudência: “O leitor, tornado confiante por esse excesso de moderação, vai espontaneamente mais longe nas conclusões do que se o autor tivesse desejado conduzi-lo à força a ela”¹⁵.

¹⁵ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Op. cit.*, p. 530.

1. Ou consentirá *o autor de nós ambos* (p. 12) ¹⁶
Para fazer alusão a Deus, à natureza ou ao próprio Haroldo Maranhão.
2. destes nativos e de suas *vergonhas*, cobertas nem com cabelos, senão com a *roupa do sol* (p. 20)
Para fazer alusão aos órgãos sexuais e à nudez.
3. muito mal sabendo resistir às *intimações da carne* (p. 103)
Para fazer alusão à libido.
4. *viagem* da qual não logrará regresso (p. 108)
Para fazer alusão à morte.
5. arroubado pelas *dunas iguais* que, intocadas talvez, se alteavam naquele colo de minina (p. 151)
Para fazer alusão aos seios.

Já os disfemismos atuam no sentido contrário: intensificam desmedidamente certos objetos ou conceitos, alongando suas minúcias e peculiaridades, a fim de torná-los mais ásperos, robustos, interessantes ou risíveis. Desta forma, o autor se mostra menos neutro, mais irônico, como se disposto a inflamar os sentimentos do leitor, tentando provocar-lhe empatia, aversão ou catarse.

6. agachando-se e empinando a *plataforma do assento* (p. 37)
Para fazer alusão às nádegas.
7. para sonhar e padecer agravos [...] no *cego olho* (p. 39)
Para fazer alusão ao ânus.
8. Era o mesmo Aracy que bem lhe acertara [...] *o botãozito de enxergar* (p. 146)
Para fazer alusão ao olho.
9. cuidou de *espancá-lo da lembrança* (p. 161)
Para fazer alusão ao desejo de esquecer.
10. impossível não seria que o Aracy lhe despedisse um bambu justo no *olhito de esguichar* (p. 164)
Para fazer alusão ao orifício da glândula.

¹⁶ Os grifos são meus.

11. E as bocas *esmagaram-se*. (p. 182)

Para fazer alusão ao beijo.

12. *arroubos de alfenim, modos açucarados* de adamado fidalgote (p. 192)

Para fazer alusão ao gestos afeminados.

Praticamente todo o erotismo de **O tetraneto del-rei** (a impressão de desenfreada lascívia ou o *leitmotiv* da sexualidade) é obtido pelo acúmulo de várias estratégias que se combinam e se reforçam mutuamente: manipulações metafóricas de forte sugestão analógica, circunlóquios e rodeios eufemísticos, metonímias em função disfêmica, sinestésias abruptas e múltiplas formas de prosopopéia.

Saber esconder, disfarçar, sugerir, descaracterizar ou insinuar um elemento, transferindo parte da responsabilidade interpretativa ao leitor, é uma estratégia indispensável, sobretudo nos discursos que precisam converter mentiras e simulações em verossimilhanças e teses razoáveis, ou seja, para conferir credibilidade, razoabilidade e legitimidade a situações, fatos, personagens e enredos inventados, é necessário aliciar aquele que lê, torná-lo cúmplice ativo no processo de interpretação, porque parece que as conclusões oriundas de nossa própria consciência, aquelas a que nós mesmos chegamos, tendem a nos convencer mais e melhor do que as conclusões que nos são dadas por outrem.

A sensualidade no romance de Haroldo Maranhão é acima de tudo metafórica. Surpreendentemente, o recurso a vocábulos chulos e obscenos – como já considerado no capítulo sobre o humor – nada tem a ver com o intenso apelo sexual. A este, chegamos apenas por vias indiretas: desdobramentos analógicos, idiomatismos renovados, referências tortuosas, insinuações sarcásticas e ciladas irônicas meticulosamente dispostas ao longo do texto.

Fazendo alusões à masturbação masculina

13. perito tocador de fruta (p. 10)
 14. alevanto-me num culto férvido ao magnânimo deus Onan (p. 31)
 15. Ontem, pratiquei um ato solitário de amor (p. 121)

Fazendo alusões à excitação sexual

16. ó aliciante imantadora de serpentes! (p. 35)
 17. em noute de carne inquieta (p. 95)
 18. um incêndio campal irrompeu ao peito do português (p. 151)

Fazendo alusões à cópula

19. Ó homem, precisas cevar-te em carnes (p. 48)
20. Atleta fui e sou-o: nas batalhas venéreas, damas abatendo a golpes de adaga. (p. 123)
21. Pois digo-te que não quisera estar no sítio da noiva à entrança nupcial. (p. 227)
22. como temos gulosamente nos querido! (p. 248)

A passagem do herói clássico para o herói haroldiano (satiricamente degradado) é também uma transposição cômica do heroísmo varonil para o heroísmo viril, da valentia mística do primeiro para a lascívia profana do segundo. O sexo é, para o Torto, um campo de luta; sua grande batalha é levar as mulheres à rendição; o vigor peniano é sua arma, o gozo, sua recompensa. Ironicamente, é como se o pênis do protagonista simbolizasse todos os instrumentos de combate, tanto de brancos quanto de índios. As formas que o autor encontra para nominar e metamorfosear esse pênis sugerem paralelos divertidos entre arsenais militares e fantasias eróticas, guerra e sexualidade, sexo e submissão, prazer e poder.

Aludindo aos órgãos genitais do Torto como armamentos

23. arma de vera estimação (p. 10)
24. avultada lança do Albuquerque (p. 12)
25. alfanje excelentíssimo (p. 35)
26. Às mãos segurava a assinalada borduna (p. 67)
27. o porte e o formato do tacape (p. 148)

como objetos de tortura

28. a chibata que acabou os fazendo a gritos evadir-se (p. 67)
29. miserabilíssimo vergalho (p. 84)

como objetos de valor simbólico

30. o vosso e só vosso cetro especialíssimo (p. 13)
31. admirar-lhe o troféu (p. 37)

como objetos frágeis ou delicados

32. a averiguar se os malinos lho haviam alapardado a tetéia (p. 149)
33. Por que olhar-me o grão mimo, que só à filha diz respeito? (p. 229)

como objeto comestível

34. Está a parecer que ele, e não a minina, vai engargantar o petisco do fidalgote. (p. 227)

como objetos fálicos

- 35. mastro de galeão [...] cajado, mastaréu, coluna insigne (p. 35)
- 36. Rã-rã Gerôu-nymou: trôn-cô árvo-rê alta, alta. (p. 164)

Para aludir à genitália feminina, o autor emprega termos que se referem a esconderijos, países ou lugares distantes e inacessíveis, porém, agradáveis, levando-nos a relacionar sexo com refúgio, proteção, exploração ou viagens exóticas. Note-se que, enquanto os portugueses exploram a mata nativa em busca de riquezas, o Torto passeia pelos trechos pilosos do corpo de sua amante Augusta ou, como um invasor, põe-se a explorar os recantos virginais de Muira-Ubi:

- 37. embrenhando-me na estupenda cabeladura que disfarça, como as sebes disfarçam, a vossa e minha estância agradabilíssima (p. 12-13)
- 38. A gruta, a gruta, a vossa grutinha de onde mina o melhor mel! (p. 142)
- 39. Na umbrosa e hospitaleira cova o português, vezes sem conta, pensou morrer. (p. 183)

O confronto bélico entre guerreiros tabajaras e soldados portugueses, que se desenrola no plano político-geográfico, também é transposto para o plano corporal, dando margem a diversas expectativas de cotejo entre as imperfeições físico-anatômicas dos antagonistas. Para aludir aos órgãos genitais de brancos e índios, o Torto lança mão de objetos flácidos, pútridos, desagradáveis ou repulsivos, aproveitando-se sarcasticamente de certos juízos e preconceitos do senso comum, como as idéias de que, em matéria sexual, quantidade é importante e tamanho é documento.

Aludindo aos órgãos genitais dos índios

- 40. pecos pareceram-me seus trastes (p. 32)
- 41. as trouxinhas de pele enrugada dos naturais (p. 33)
- 42. O tal de Aracy, o espeta-cu!, em romper olhos compensa-se do apoucado com que é provido, tripita sem valia à guisa d'arma. (p. 148)

Aludindo aos órgãos genitais dos portugueses

- 43. Repousados estavam e em repouso mantiveram-se, inermes vermes. (p. 33)
- 44. as tripas dos tipos mantiveram-se no rumo do chão, qual rabo de bucéfalo (p. 33)
- 45. indícios de vida não se vislumbravam, parecendo tudo carne defunta [...] mirradinhos enchidos à destra e ovos moles à sinistra (p. 33)

O uso habilidoso e extravagante da metáfora, bem como de outras figuras a ela aparentadas, é um dos responsáveis pela intensa impressão de discurso barroco. As variadas formas de circunlocução lingüística para aludir, referenciar e disfarçar determinados elementos, sobretudo os de natureza sexual, deixam mais expostas as manobras do autor em sua busca por noções plásticas de maior irreverência. A habilidade de metaforizar, de dizer desdizendo, de mostrar ocultando, de esconder revelando, de incorporar o *não dito* no dito, funciona como indício e prenúncio das metamorfoses, permutas e transformações humanas que afetam também os principais personagens da narrativa.

OS VALORES

«da cabeça saltam-me perversas idéias vez por outra,
que utilizo profissionalmente nas minhas histórias»
Haroldo Maranhão – **As peles frias**

Jerónimo é um personagem dividido, um homem constantemente situado entre dois pólos, sempre compelido a optar entre duas possibilidades extremas e a abrir mão de uma delas para poder seguir vivendo. Se num primeiro momento ele hesita, resiste, chora, esperneia ou pragueja, no final precisa inevitavelmente escolher entre dois opostos e dar-se por satisfeito. Ao lhe oferecer não mais do que duas alternativas (viver ou morrer, ficar ou partir, índios ou brancos), o ficcionista força o personagem a uma luta sem tréguas pela sobrevivência, uma batalha desesperada pela manutenção de sua integridade física e psíquica. Essa trágica sina acaba por transformá-lo num tipo forçosamente cômico, em alguém que nunca consegue encontrar uma terceira possibilidade ou uma saída menos dramática para a resolução de seus impasses.

Tudo em sua vida se apresenta em forma de oposições abruptas: dos luxos da corte lusitana para a imundície das embarcações, das cortesãs perfumadas para os marinheiros pestilentos, das memórias heróicas de antepassados reinóis para as ações covardes de obtusos milicianos, da lucidez para a sandice, da liberdade para o degredo, da libertinagem para a abstinência, da tranqüilidade do litoral para a insegurança dos matos, da vestimenta exuberante para a total desnudez, da vassalagem a Duarte Coelho para a submissão ao Arco Verde, dos amores de uma dama portuguesa para os braços de uma índia tabajara, da completa ausência de amigos para o calor das amizades inventadas.

Essas e outras situações paradoxais convertem o Albuquerque num joguete cômico do destino, num personagem cuja debilidade do corpo contrasta com o gigantismo do pênis, numa espécie de herói ao revés, mais comandado do que comandante, que termina por transformar sonhos de glória em pesadelos, risos de triunfo em pranto, austeridade e valentia em queixas e reclamações.

Opostamente ao cunhado Duarte e ao sogro Arco Verde, chefes que ordenam e são obedecidos apenas pela força do olhar, Jerónimo limita-se a perceber o mundo através de uma visão zarolha. Esse enxergar as coisas pela

metade de certa forma define o caráter mesmo do Torto, um homem imperfeito em busca de uma completude, de uma síntese ou de um renascer.

Luís Vaz de Camões, reinventado e degradado, é uma espécie de cópia de Jerónimo d'Albuquerque, sua sombra, seu reflexo no espelho. Estimular o leitor a encontrar semelhanças e diferenças entre duas figuras tão díspares, e ao mesmo tempo tão coincidentes, parece ser uma técnica eficaz para se criar o ridículo. Compará-los, aproximando-os e afastando-os, equivale a realizar um admirável exercício de analogia humorística. Ambos são caolhos (Camões do direito, Jerónimo do esquerdo), ambos são lusitanos errantes do século XVI, abatidos por infortúnios, aficionados à literatura. No entanto, a fama, a genialidade e as obras do primeiro contrastam ironicamente com a obscuridade, a inépcia e o suposto instinto plagiador do segundo. Em vida, qual deles teria sido o mais miserável, qual o mais fecundo? O Torto de Haroldo Maranhão – fidalgo galante, asseado, de raros dotes, simpático e sedutor, um verdadeiro Adão Pernambucano – ou o Camões concebido pelo tetraneto – um fazedor de versos de semblante disforme e severo, um indivíduo sujo, pobre, obsessivo e supostamente misógino? Neste duelo de vícios e predicados, quem é o real vencedor, quem o vencido?

O uso de oximoros, sinestésias e antíteses definitivamente criam efeitos que auxiliam o leitor a elaborar as características dessa personalidade dividida. O Torto sempre pensa e age de forma dicotômica e mesmo diante das maiores desventuras é capaz de compensar sua falta de heroísmo com senso de humor e atitudes oportunistas. Ele não hesita, por exemplo, em tirar partido de sua trágica mutilação visual para apregoar valores machistas. Ao saber-se cativo e varado com flecha ao olho, e não ao ânus, como lhe vaticinavam os pesadelos, conforta-se por não ter sofrido nenhum tipo de sodomia que pudesse conspurcar sua imagem irretocável de macho cabal, numa satírica e irônica exibição de apego a idéias machistas:

enfim, o Torto suspirou, consolação maior era o haver aquele olho rompido. Que arrombado fora o de cima e não o de baixo. [...] No sonho visavam-lhe os índios justo o rabo; e traspassou-lhe o Aracy olho oposto, que cego e bem cego o outro fora-o sempre. E sempre havia sido de enxergar o agora rompido. Dois, um. Um, dois. Dois enxergavam, um havia-o por cego. Dois cegos agora o são e por um só chega-se-lhe a luz.¹

¹ MARANHÃO, Haroldo. **O tetraneto del-rei**: o Torto, suas idas e venidas. Lisboa: Livros do Brasil, 1988. p. 146.

Mas se grande é a apreensão de ser violentado, muito maior é o medo de ser castrado ou de perder o vigor sexual: “os olhos me levem, furem-me o rabo, mas não me decepem meio palmo do chanfalho!”². No topo de sua escala hierárquica, acima inclusive do instinto de preservação da vida, pairam ironicamente inabaláveis os valores que conformam o imaginário do autêntico varão: encontrar-se sempre apto a procriar, vangloriar-se do tamanho e da potência do pênis, usufruir e proporcionar prazer sexual, possuir pronta capacidade de ereção para não brochar jamais, manter incólume e inviolável o orifício anal, ser sempre o dominador, nunca o dominado, defender, enfim, a masculinidade ou a virilidade a qualquer preço.

Talvez a situação paradoxal mais hilária (e humilhante) imposta ao Torto tenha sido a obrigação de escolher entre a morte e o matrimônio, entre ser inevitavelmente cozido num ritual canibalesco ou casado com uma índia apaixonada, entre sujeitar-se a *comer* a filha do tabajara (até que a morte os separe) ou a ser literalmente comido por ela. Para um mulherengo inveterado, renunciar às vantagens do celibato representa um destino pior que a própria morte. Por isso, o Torto vacila e se desespera, tornando sua indecisão ainda mais risível. Não há dúvidas de que o casamento, além de salvar-lhe a vida, pode render-lhe consideráveis proveitos: respeitabilidade, autoridade e até mesmo liberdade. No entanto, aferra-se uma vez mais a uma reflexão ardilosa que coloca em primeiro plano seu amor-próprio e seu senso de oportunismo machista: “conserto sempre há para o casado. Casados descasam-se. O assado é morto e o casado estuporado. De morto, não se torna à vida; o estupor cura-se”³, insinuando, assim, haver diversas maneiras para se evadir da escravidão atordoante do matrimônio. No momento de selar o temido pacto conjugal, ouve-se do noivo um sonoro *Não!*, mas enunciado de forma tão risonha que o cacique e sua filha o tomam por um vibrante *Sim!* – ato falho do encalacrado português que, no fundo, apenas resmungava para si mesmo: “entre a panela e ela – a ela!”⁴.

Embora cômicas, e por vezes preconceituosas, as escolhas que o Torto se obriga a fazer tendem a torná-lo cada vez mais simpático aos olhos do público, isso porque muitas delas convergem: 1º) para um sentimento de *brasilidade*, um ímpeto de amor aos costumes, terras, coisas e gentes do Brasil; 2º) para uma ambição de

² *Ibid.*, p. 150.

³ *Ibid.*, p. 217-218.

⁴ *Ibid.*, p. 219.

civilidade, um desejo de viver em paz e concórdia com o próximo e de ver respeitadas as regras de cortesia e bem-estar; 3º) para uma sensação de *hombridade*, uma vez que o personagem moleque, corrigido pelos reveses da vida, casa-se, torna-se pai e amadurece; 4º) para impulsos de *ternura*, pois um tipo humano como ele pode inspirar, numa certa classe de leitores, sentimentos de *piedade*, não há como não se compadecer de suas perdas, suas desventuras em série, seus tormentos, sua teima de não se entregar jamais; e 5º) para um anseio de *aprimoramento humano*, porque o Torto, a despeito de todo seu ceticismo, aposta em silêncio na capacidade de transformação de si mesmo e também dos homens.

Valores assim tornam-se mais evidentes quando o tetraneto põe-se a defender a paz em detrimento da guerra: “Odeio sangues, violências, mintiras, tibiezas, mortes. [...] as pazes são minha tenção única nestes ermos.”⁵; sempre que advoga ardentemente a favor, não dos portugueses, mas dos indígenas; ou quando reconhece que os recentes vínculos criados com o Novo Mundo falam bem mais alto do que os que ainda mantêm com Portugal:

Antiga, mui antiga suspeita renascia a toda a luz: que era mais de haver-se aos índios que aos patrícios. Entre um rústico e um português, havendo um que morrer e se dele pendesse, decretaria sobre o certo: “que morra o português!”. [...] Português era-o na cor e nos costumes; estes afeiçoavam-se a pouco e pouco às leis dos naturais. Tudo o mais ficara embrulhado às roupetas e às rendas, quando delas se desvencilhou. Nu, raízes deitara ao chão umbroso. E a pele, a pele mesmo, branca não era mais [...] Lisboa era um sítio mais remoto que o céu.⁶

Ler uma narrativa é, em grande medida, ser capaz de extrair, reconhecer ou assimilar os valores por ela veiculados. Valores são elementos aos quais costumamos aderir sem que necessariamente precisem passar pelo crivo da razão. Por estarem arraigados às emoções humanas, atrelados ao senso comum e dependerem da bagagem e da experiência cultural de cada indivíduo, os valores são objetos de acordo precários, que não possuem estatuto universal, e na maior parte das vezes se prendem a modos particulares de agir ou dizem respeito a certas condutas consideradas eficientes dentro de nossas comunidades discursivas. Alguns valores, tais como o *verdadeiro*, o *bem*, o *justo* e o *belo*, serão capazes de propiciar acordos mais amplos e de persuadir um número maior de auditórios, contanto que não lhes especifiquemos o conteúdo, ou seja, poderão ser tidos como

⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁶ *Ibid.*, p. 220.

universais apenas se os mantivermos num nível satisfatório de imprecisão, como convém às noções sabidamente vagas.

Cada cultura, cada nação, cada grupo, cada indivíduo, enfim, utiliza discursos e narrativas para elaborar, transmitir e reforçar valores que justifiquem possíveis ações, reações e omissões, num ato de responsabilidade e envolvimento. Lorenz se propõe a chamar de “entusiasmo militante”⁷ essa disposição humana (filogeneticamente programada) para defender as causas, os valores e os deveres do grupo com uma emoção particular e fervorosa.

Embora difíceis de explicitar, valores são idéias, seres ou objetos em nome dos quais o ser humano se mostra disposto a viver, a lutar e, se preciso for, morrer. Um valor é tudo aquilo que tomamos entusiasticamente no mais alto grau como um *dever-ser*, um preceito ao qual aderimos de modo afetivo, uma espécie de causa sagrada que, uma vez acolhida, nos provoca certezas irracionais.

Vários são os agentes responsáveis pela criação de hierarquias entre valores. Cada pessoa adere a um determinado valor com uma intensidade particular. O grau de importância que cada um de nós concede aos valores – sejam eles concretos (como *família, ouro, corpo*) ou abstratos (como *modéstia, inteligência, fé*) – varia de forma considerável; esse é o primeiro motivo que nos leva a subordiná-los uns aos outros e organizá-los hierarquicamente. O segundo, é o desejo de tentarmos conciliar valores considerados nobres, como por exemplo: *liberdade, fraternidade, felicidade e igualdade*. Quando postos lado a lado, eles costumam se rejeitar ou provocar o surgimento de seus contrários. Nem todos os valores são necessariamente compatíveis e harmônicos, a busca utópica pela integração de muitos deles pode gerar conflitos que nos obrigam a fazer escolhas, por isso, há que sacrificar certos valores em determinadas circunstâncias para se evitar incompatibilidades. O terceiro motivo comum de hierarquização é a relativa falta de autonomia dos valores. Amiúde nós os vinculamos uns aos outros, de modo que é quase impossível fazermos referência a um valor sem pressupormos necessariamente certa quantidade de outro. É comum, por exemplo, associarmos o *amor* ora a valores concretos (*amor ao dinheiro, amor aos filhos*), ora a valores abstratos (*amor à verdade, amor a Deus*), ou fazê-lo depender, em grande parte, da

⁷ LORENZ, Konrad. **A agressão**: uma história natural do mal. Santos: Livraria Martinsfontes Editora, 1973. p. 273.

presença ou ausência de suas pulsões negativas, ou melhor, de seus antivalores, como *ódio, ciúme, frieza e insensibilidade*.

As hierarquias de valores são, decerto, mais importantes do ponto de vista da estrutura de uma argumentação do que os próprios valores. Com efeito, a maior parte destes são comuns a um grande número de auditórios. O que caracteriza cada auditório é menos os valores que admite do que o modo como os hierarquiza.⁸

A partir dessas idéias, gostaria de propor que o *gosto*, nossa capacidade intersubjetiva de apreciação estético-crítica, é mais do que simplesmente uma expressão caprichosa de um desejo interior irreprimível, é o reflexo imediato de nossa hierarquia de valores numa determinada circunstância. Assim, quando digo que gosto de alguma coisa é porque, numa escala de valores, o objeto em questão satisfaz as prioridades de minha hierarquia, está em consonância com os valores que coloco em primeiro lugar.

Muitos dos discursos que nos rodeiam (políticos, religiosos, literários, etc.) apelam para valores tradicionais como parte de sua estratégia argumentativa, instilando nos envolvidos uma disposição para que, em nome desses valores, executemos determinadas ações. Mas os autênticos mestres na arte de fomentar a comunhão do grupo, de promover a confiança do auditório e aumentar a intensidade de nossas adesões aos valores sociais que julgamos caros, costumam ser aqueles que se encarregam de produzir *literatura*. Neste sentido, o papel do literato se aproxima bastante do papel do educador, ambos são pessoas socialmente qualificadas que atuam como porta-vozes dos saberes, crenças e valores que a sociedade preza e deseja ver difundidos. Obras literárias tentam ensinar por meio de exemplos, contra-exemplos e ilustrações, deste modo, ajudam a perpetuar os costumes e as memórias da nação, alimentam o grande reservatório de certezas do senso comum, desencadeiam o *entusiasmo militante* nos cidadãos e, ao utilizar a força da palavra escrita, conseguem atuar como transformadores fundamentais do gosto individual e coletivo.

Captar e interpretar um valor, uma ironia ou um contexto são atividades mentais que envolvem ações simultâneas de avaliação e reavaliação, bem como esforços para interpretar nossas próprias interpretações e repensar nosso próprio

⁸ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 92.

pensamento. Contextos, ironias e valores não são objetos totalmente dados, fixados e transparentes, precisam de elucidação, não são cem por cento explícitos, mas reconstruídos a partir de sugestões e com auxílio de nossos sistemas de crenças, tanto coletivos como individuais; talvez por isso mesmo a capacidade humana de elaborar o *não dito* mediante alguma coisa que foi efetivamente dita esteja constantemente sujeita a consideráveis variações de indivíduo para indivíduo.

Não é somente a natureza do Torto que possui um dualismo fundamental, o narrador de **O tetraneto del-rei** também apresenta características esquizofrênicas: ora atua como um cronista onisciente, em terceira pessoa, ora encarna o ensimesmado Jerónimo d'Albuquerque, em primeira; ora mostra-se como um narrador confiável, ora torna-se um agente narrativo nada digno de confiança; ora coloca-se como um observador meticuloso, ora exhibe-se como um intrometido comentarista. Não é imparcial, ao contrário, emite constantes juízos de valor, assume abertamente suas opiniões, afinidades e repulsas, teatraliza de forma exagerada os acontecimentos e está sempre numa estreita relação de empatia com o protagonista, deixando-se facilmente incorporar por ele, quando não, pelo espírito do próprio autor do romance (ou, dos autores que plagia); a ponto de podermos atribuir-lhe pelo menos três possíveis identidades: pode ser a voz satírica e maléfica de Haroldo Maranhão, a voz de algum historiador imaginário e obscuro ou ainda, a voz de um disfarçado memorialista, metido a crônico, que atende pelo nome de Jerónimo.

Seja como for, o fato é que por trás dessa voz ficcional existe um sujeito tentando argumentar a favor de certas idéias, justificar atitudes, convencer-nos da legitimidade de seu mundo, querendo compartilhar valores e pontos de vista:

la em mais de sete meses que Jerónimo d'Albuquerque fora a parar àquelas partes, assaz confundido na travessia [...] Onde tinha a cabeça posta ao embarcar-se naquela nau imunda, de imundos ares, de imunda gente, de imundos nomes, de imundo sangue? [...] um nada ter-lhe-ia custado ir-se a rumos opostos [...] Porém a ambição enche a cabeça e cerra a razão. Das terras novas vinham notícias benfazejas trazidas pelo vento, concernentes a pedras a vazar de barris, maciças florestas de nobres madeiras, o chão ocultando ignotas riquezas. Sem duas vezes deter-se na matéria, decidiu o fidalgo meter-se à vela, na prelibação de fortunas que o espreitavam.⁹

Na primeira metade do trecho acima, chama a atenção o modo como o narrador assume naturalmente os pensamentos e, com eles, os valores do

⁹ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988, p. 25-26.

protagonista: a crença numa sociedade de castas e na hegemonia dos indivíduos de sangue azul. Ao ver esses juízos todos reproduzidos na voz narrativa, o intérprete estabelece com essa voz uma relação de desconfiança e, ao mesmo tempo, se vê forçado pelo narrador a estabelecer uma delicada relação de empatia com o protagonista e seus valores. Como pôde ele suportar tanta imundície? Como pode o narrador aderir, ou fingir adesão, às idéias dogmáticas e aos preconceitos raciais de Jerónimo? Como posso eu aderir a valores tão conflitantes? A ironia do episódio, assinalada pela multiplicação do adjetivo *imundo* e pelo uso do discurso indireto livre, faz com que se choquem, no mínimo, três elementos: a verdade indiscutível do Torto, a verdade discutível do narrador e a descrença do intérprete nas verdades em questão. É bem provável que essa hesitação entre o certo e o errado, gerada por um vaivém de valores em desarmonia, seja a responsável pelo surgimento do humor.

Na segunda metade do mesmo trecho, vemos a voz narrativa empenhada em defender a seguinte tese: há momentos em que o homem comete desatinos por colocar a *cobiça* acima do *bom senso*. É importante perceber que, com apenas uma frase, talhada e rimada nos moldes proverbiais, opera-se a transição de um narrador não-confiável para um narrador mais digno de confiança. Isso porque, agora, sua tese vai de encontro às crenças do senso comum, reforçando opiniões já compartilhadas pelo auditório, como a idéia de que o verdadeiro móvel da conquista portuguesa repousa no instinto de pilhagem, na sede de depredação e no desejo de enriquecimento fácil. Note-se também como a força analógica das sugestões metafóricas contribuem sutilmente para essa interpretação: o português voraz fareja e saboreia o cheiro de fortunas (trazido pelo vento) e essas, como presas fáceis, espreitam a chegada do predador.

Ao animalizar os lusitanos, evidenciar suas excentricidades, exagerar suas imperfeições, embrutecê-los, ridicularizá-los, acovardá-los, dividi-los em bem-nascidos e miseráveis, loucos e sãos, tolos e ladinos, o autor acaba rompendo com o mito do heroísmo português, pondo em xeque a crença na superioridade da raça branca e abrindo caminhos para a valorização dos índios. Estes, ao longo de todo o romance, são retratados de forma ora condescendente, ora sarcástica, tanto pelo narrador quanto pelo Torto.

Posto que essas duas vozes narrativas nem sempre inspiram confiança, foi preciso criar uma espécie de personagem-testemunha (um espingardeiro suficientemente lúcido e experimentado nos horrores da guerra) para que, através

de seu relato, o leitor fosse chacoalhado e enternecido por aquela que parece ser, de todo o livro, a mais feroz acusação contra os portugueses e a mais veemente defesa da causa indígena:

— Sinto trazer-te más novas. Que os nossos endoudaram. Endoudaram os capitães e endoudaram os soldados, estes copiando o exemplo do alto. Olha, Albuquerque: os índios são obra dos brancos. Os brancos trazem a cobiça a assar-lhes os olhos e a cobiça é infausta conselheira. Ouro inda ninguém viu; e de pedras e de pratas não se sabe a cor. Que haverá, haverá. Mas mostram afoiteza tamanha que se não contentam com os paus de tingir, que alcançam alto preço em Europa. Querem mais, sempre mais. E deram-se agora a cativar índios. Levam-nos por escravos. Albuquerque: as armas são desiguais. Um arco tem só uma flecha; um arcabuz, muitos chumbos. De uma forma ou de outra levamos sempre o bocado melhor. De ordinário, recebem-nos os principais deles em termos de muita amizade. Cumulam-nos de tamanhas mercês, que a mim causa-me cólera o traír essa amizade. Os capitães nossos traem, mentem, mistificam. Mediante os línguas, manifestam precisarem de concurso; e logo os chefes destacam os mais robustos, à guisa de remarem os barcos nossos rios abaixo e rios arriba. De pronto são feitos cativos, sob a ameaça de morrerem a açoutes, sendo forçados a derribarem paus grossos e transportarem até o litoral e embarcá-los. É miserável o procedimento. Ao disso saberem os principais, a guerra se deflagra, desce a nação irada, e santamente irada, e os recebemos a chumbos; e os que sobrevivem, se não fogem são cativos. Alardeiam os capitães que são cativos por serem tomados em guerra. Mas a guerra não é justa, é injustíssima, que as razões moram com o gentio. Tantos são os descomedimentos, amigo, que é de enfurecer os que têm nobre vocação ao peito. A vileza campeia matos fora. E a vileza é portuguesa. As índias, os soldados as capturam, às públicas delas se servindo, à vista de pais, maridos e irmãos. [...] De um índio me falaram, a quem desejou um capitão fazer prisioneiro e o meteu em grilhões. O bruto, que mais altivez cumulava que os cobardes, para fugir a ir como escravo, enforcou-se! Uma índia, que se obstinou em não cair-lhe a honra, foi açoutada tão à bruta que em dias se finava. Isto diz pouco e diz-te tudo. [...] As mulheres são seviciadas se não capitulam à carnalidade dos mal limpos. Crianças têm sido trucidadas, e por igual anciãos, em meo à arcabuzaria dos infernos. A reação dos naturais a estas todas indignidades é justa, é justa a sua guerra.¹⁰

O discurso direto possui a propriedade de impressionar os leitores de um modo mais persuasivo e duradouro. Ao ceder a palavra a um personagem, cria-se mais efeito de presença, sacrifica-se menos realidade, transfere-se mais responsabilidade e o contexto torna-se aparentemente mais palpável. Em **O tetraneto del-rei** só nos é permitido saber aquilo que o próprio Torto conhece, vê, sente ou imagina, quase não temos acesso direto aos fatos circundantes, chegamos ao real por vias sinuosas, através de notícias filtradas por alguns personagens-relatores. Por sermos forçados a acompanhar os passos do protagonista, as informações sempre nos chegam de segunda mão. Jerónimo vive imerso num

¹⁰ *Ibid.*, p. 179-181.

mundo interior, entregue à contemplação de si mesmo, de seus pensamentos, sonhos e lembranças, totalmente alheio a acontecimentos relevantes, embora profundo conhecedor de inúmeras trivialidades. No litoral, após o desastre da primeira expedição, recusa-se a capitanear e, igualmente, a participar dos treinamentos militares; na aldeia tabajara, opta pelo isolamento e não participa da rotina da tribo. Durante boa parte do romance o narrador mantém os leitores alheios a tudo o que acontece fora do campo visual do protagonista. Se este caminha pela praia, não se sabe realmente o que sucede nos matos, tampouco nas embarcações; quando o herói se translada para os matos, já não se sabe exatamente o que se passa no litoral, muito menos nos acampamentos ou nas áreas de combate; quando Jerônimo caminha solitário pelos arredores da maloca, ignora-se o que de fato ocorreu entre os índios durante sua ausência. É irônico constatar que quase nunca temos uma visão panorâmica dos acontecimentos, como se de propósito fôssemos mantidos cegos de uma vista.

Há, portanto, um rígido controle do narrador sobre as ações que acontecem à revelia do Torto, inclusive sobre a forma como elas devem ser encobertas ou divulgadas. Essa técnica não chega a provocar um efeito de mistério, mas com certeza consegue atizar a curiosidade dos leitores. Quando por fim irrompem as notícias, somos tocados por elas de um modo mais intenso que o normal. Quando vemos o herói impactado e surpreendido pela verdade ou pela realidade, quase sempre infaustas ou exageradamente desastrosas, surge o ridículo e, com ele, os sorrisos autoderrisórios e surreais.

Quando nos deparamos com as acusações do soldado-relator Pio Palha Ribeiro, nosso estado de espírito encontra-se suficientemente preparado para recebê-las como uma verdade razoável. Em parte, porque esse discurso manuseia informações que já circulam no senso comum e, portanto, já contam com nossa adesão provisória, mas acima de tudo porque, ao invocar a defesa de valores fundamentais (*o direito à vida, à liberdade e à justiça*), esse discurso pretende ativar o *entusiasmo militante* em cada um de nós. Assim, por um espaço de tempo muito breve, o leitor é arremessado ao ponto mais alto de suas emoções, onde comunga com aquelas certezas que parecem justificar a arte e dar sentido à existência humana.

Muitas vezes é a luta do protagonista com sua própria consciência que nos oferece um espetáculo ao mesmo tempo comovente e grotesco, possibilitando-nos

reflexões sobre a preponderância de certos valores. Jerónimo pode desprezar os portugueses, mas não consegue romper totalmente com a herança cultural lusitana, pode simpatizar com os tabajaras, mas custa a acreditar na antropofagia deles, pode desistir da amante Augusta, mas não é capaz de apagá-la da memória, pode namorar uma índia e casar-se com ela, pode inclusive aliar-se ao Arco Verde, mas não consegue deixar de temê-los.

Outras vezes é a torpeza de suas condutas que nos faz enxergar a absurda contradição de nosso próprio comportamento. Como uma triste figura humana, Jerónimo anseia por valores singelos (*amor, amizade, compreensão, respeito*), no entanto, tenta conquistá-los por meio de alardes e atos impróprios. Sua energia sexual e opulência fálica terminam por provocar mais vicissitudes que paixões; sua ascendência ilustre e ares de fidalguia acarretam mais desprezo que estima; sua introspecção e fantasias produzem mais discórdias que concórdias; seu amaneiramento e polidez causam mais aversão que amizade.

Jerónimo trai a confiança do comandante Duarte, Duarte frustra a credibilidade dos soldados, os soldados devotam obediência cega aos capitães, os capitães atraíam a amizade dos caciques, os índios simulam hospitalidade aos prisioneiros, curando-os para em seguida devorá-los, os prisioneiros ganham a simpatia de Jerónimo, Jerónimo conquista o amor de Muira-Ubi, Muira-Ubi abdica de suas crenças e tradições, contrariando as expectativas de seu pai, o Arco Verde afronta as leis da tribo, perdoa o inimigo e deposita suas esperanças em Jerónimo... Esse jogo incessante de perdas e conquistas, de mentiras, enganos e traições, põe a descoberto aquelas fragilidades e deficiências humanas que só conseguimos observar com mais clareza quando estão fora de nós mesmos.

O amor é de longe o valor que mais força tem para mover (e comover) o Torto, mas sua solidão e incomunicabilidade também são capazes de transformá-lo numa figura apaixonante. Ao sentir-se um completo estranho em meio a um bando de gente, brutos cobertos de um lado e brutos despídos do outro, procura alternativas para suportar o peso da solidão: diálogos consigo mesmo, cartas ao vento, amigos imaginários. Almeja respostas, réplicas, retruques, mas eles dificilmente chegam. Utiliza o idioma da sedução e da poesia com as mulheres, porém, com os homens, o entendimento é precário e o acordo quase impossível.

Somente a linguagem proverbial, eivada de moralidade e antivalores, parece poder irmaná-lo outra vez aos portugueses.

Nas últimas páginas do romance, encontramos o protagonista finalmente elevado à categoria de herói, não mais disposto a propagar invencionices em missivas fantasiosas, e sim comprometido na construção da paz e da família brasileira. É a segunda vez que Jerónimo se despede de um defunto, a modo de clímax final. Na primeira ocasião foi para dizer adeus ao seu passado, agora, é para nos revelar o seu futuro. Com um nó na garganta e aos pés da cova onde simbolicamente repousa seu único e melhor amigo (amigo que nunca teve), o Torto confessa:

— Amo, Guedes, eu a amo, à minha Maria, à mininita a quem com tamanho amor fecundei. Ó, amigo, conquanto seja eu de crescida idade, hoje, neste momento mesmo, sinto que, agora sim, madurei. [...] E por mercê especial, amigo, a ninguém fales o que ora vais escutar: vou-me dos matos; torno ao litoral. [...] E em Olinda meu filho nascerá, vila que floresce, qual jardim em mimoso promontório. Olinda! Lá sou amigo do rei! Meu filho, quando crescer, olhará de chapa o mar. A Maria, boa filheira será; seus olhos o advertem. E quando desgravidar, felice eu lhe levarei braçadas de flores e fatias de parida. Minha volta ao povoado será a denúncia primeira da paz. Deste amor meu à terra, e à gente que a habita, frutos os haverá, que um primeiro mameluco está por nascer. Adeus, amigo. [...] Daqui por diante, escutarás a voz só deste regato. A ele também não careces lhe falar.¹¹

Por trás de uma grande emoção há sempre um engajamento intenso a um conjunto de valores harmoniosamente entrelaçados. No caso do Torto, são estes os elementos que parecem ser capazes de arrebatá-lo: o amor, a paternidade, o amadurecimento, o retorno à casa, a acolhida dos seus, o nascimento do filho, a esperança de paz, o desejo de formar a primeira família de mestiços autenticamente brasileira e de ver seus descendentes situados no ponto mais alto.

Neste episódio, é possível perceber como o envolvimento emocional foi utilizado para satisfazer uma vasta gama de interesses. Numa única pincelada, e supondo-se que o leitor realmente soube comungar com os valores abraçados pelo Torto, este adquire mais dignidade e poder, certas expectativas em relação ao seu futuro são por fim satisfeitas, confirmamos que algo em seu caráter foi definitivamente alterado e a revelação de sua liberdade nos atinge com agradável surpresa. Numa volta de mão, criam-se promessas de bonança, expectativas de novos tempos e mais histórias, e como se nós, leitores, fôssemos na verdade o

¹¹ *Ibid.*, p. 248-249.

grande amigo do Torto, com sua despedida somos tomados pela solidão, invadidos por um sentimento de tristeza e de saudade que só fazem reforçar nossos laços de simpatia para com o personagem.

Em **A retórica da ficção**, Wayne C. Booth analisou uma série de táticas empregadas pelos ficcionistas para distanciar e aproximar, envolver e manter aceso o interesse do leitor ao longo da obra.¹² Entre elas, destacam-se as seguintes: o “*desejo de acabamento intelectual*”¹³, ou seja, a curiosidade pela descoberta dos fatos, razões, interpretações e circunstâncias que explicam a configuração de mundo proposta pela narrativa; o “*desejo de acabamento causal*”, em literatura, bem mais do que na vida, o leitor não apenas espera que as causas sejam dilucidadas, como também exige que essas causas tenham uma conseqüência, um resultado, um efeito, por isso, diante de um encadeamento do tipo crime-revelação-motivo-castigo, o leitor tende a manter o interesse até que todos os itens dessa seqüência sejam satisfeitos; o *desejo de confirmação de “expectativas convencionais”*¹⁴, pois é a partir de algumas convenções que somos capazes de prever e desejar certos resultados, assim, se lemos contos de fadas, por exemplo, é porque esperamos encontrar, entre outras coisas, magia e finais felizes; o *interesse pela surpresa*, “sabemos que qualquer satisfação das nossas expectativas será dada com uma diferença e sentimos inevitável curiosidade em relação a essa diferença”, o autor pode nos surpreender quando viola convenções, quando interrompe ou cancela a relação causa-efeito, quando nos apresenta padrões diferentes ou mais convincentes, quando abala nossas convicções ou quando nos confunde de modo deliberado; o *desejo de conhecer a boa ou má fortuna dos personagens*, sempre e quando o autor consiga nos fazer amá-los ou odiá-los; e o *desejo de encontrar qualidades prometidas dentro da obra*, ou seja, toda vez que alguma de suas páginas nos brinda com um predicado qualquer (algo de humor, emoção, profundidade, riqueza estilística, filosófica ou simbólica), cria-se uma “promessa implícita de mais”, uma expectativa de encontrarmos novas e surpreendentes recompensas, isso nos faz avançar em busca de outro tanto daquilo que nos foi tacitamente prometido.

¹² BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

¹³ *Ibid.*, p. 141-143. (grifos meus)

¹⁴ *Idem.* (grifo do autor)

Temos curiosidade em relação a mil e um pormenores que se resolvem no decurso da obra. [...] Existe o prazer de ver aqueles de quem gostamos triunfarem das dificuldades; e existe o prazer de constatar que a vida é tão complexa que ninguém triunfa de modo inequívoco. [...] Existe o prazer de descobrir a simples verdade e existe o prazer de descobrir que a verdade não é simples.¹⁵

Ainda segundo Booth, toda obra literária possui o seu próprio autor implícito, uma espécie de *alter ego* do escritor empírico, um tipo de imagem ideal do homem real, de imagem implícita que o artista da palavra, consciente ou inconscientemente, projeta na obra, alguém que acreditamos estar intimamente vinculado a sua criação, alguém que, para dar a conhecer ao público a matéria de seu discurso, precisou fazer escolhas, refletir, calcular, manipular informações, linguagens e técnicas, enfim, aquele *eu*, que não é necessariamente nem o narrador nem o indivíduo de carne e osso, mas que imaginamos ser capaz de responder pelos valores, pela sinceridade e pela verdade da obra.

Uma obra boa estabelece a “sinceridade” do seu autor implícito, por muito que o homem que criou o autor possa desmentir, através das suas *outras* formas de conduta, os valores contidos na obra. [...] As emoções e juízos do autor implícito são [...] precisamente a matéria de que é feita a grande ficção. [...] o autor implícito de cada romance é alguém com cujas crenças tenho que concordar, em grande medida, para apreciar a obra.¹⁶

Por trás de uma obra ficcional, por mais que reivindicemos sua autonomia, existem vestígios de um autor implícito que soube manipular, com sua retórica, o estado de espírito do leitor. Com voz forte e sincera, esse criador-manipulador é fiel apenas ao seu ilusionismo, sabe dissimular a mecânica e a artificialidade das técnicas persuasivas, sabe provocar adesões, sabe transformar idéias, crenças e valores em experiências mais tangíveis e fazer com que os leitores acolham meras aparências, juízos e possibilidades como questões de fato.

Leitores e apreciadores do gênero satírico costumam ser cativados justo pela contundência dessa voz autoral implícita que não teme ser politicamente incorreta, imprudente e impudica. Auditórios abertos à sátira comungam, por um instante, com a energia transgressora desse autor implícito que sempre promete saciar nossas pulsões, instintos e apetites. Por isso, na sátira, expectativas de *transgressão* e de *superação*, bem como certas qualidades prometidas (*humor*,

¹⁵ *Ibid.*, p. 149;150;152.

¹⁶ *Ibid.*, p. 92-93; 103; 153. (grifo do autor)

ousadia, esperteza, malícia, cinismo), também são valores admirados, aguardados e perseguidos.

Em **Os anões** – retrato implacável da realidade provinciana de Belém e dos tipos universalmente humanos (e desumanos) que por ela circulam –, o satirista se camufla sob a pele dos personagens para poder gritar com voz ferina: “Os homens no Pará abrem os braços. As mulheres abrem as pernas.”¹⁷ Para além da ironia e da degradação, escuta-se também uma sonora bofetada, atitude petulante capaz de desencadear o humor. O autor implícito das obras de Haroldo Maranhão é marcado por esse estilo agressivo, de camicase, que dispara risos injuriosos à queima-roupa, mas com plena consciência de seus atos: “para esculhambar mesmo esses paraenses de bosta [...] que abrem a casa ao primeiro gringo que chega”¹⁸.

Nos contos de iniciação de **Jogos infantis**, o autor implícito encontrar-se na somatória de todas as vozes masculinas que narram, em primeira pessoa, suas experiências sexuais. É cômico perceber a incompatibilidade entre os personagens, supostamente ingênuos e pueris, e suas narrativas, repletas de lascívia e despudor: “Há bundas sólidas, que a gente agarra, belisca, morde. Bundas gasosas, que são as que a gente imagina no banheiro. E bundas líquidas, como a porcaria daquela bunda da Lenira.”¹⁹ Esta também é uma das características marcantes do eu literário de Haroldo Maranhão: a partir de manobras analógicas, sinestésicas e metafóricas, realizar categorizações irreverentes, arranjos nocionais extravagantes, totalmente baseados em juízos de valor, e enunciá-los como se fossem verdades inquestionáveis, ironizando e zombando da ilogicidade e da arbitrariedade das classificações humanas.

Além da força trocista, suas tentativas de rotular e catalogar possuem algumas características e virtudes adagiárias e demonstram certa intenção totalizadora de influenciar o gosto público, de renovar ou criar bordões e de propor novos arquétipos para o senso comum: “Há homens vilarejos, há homens provinciais e há homens imperiais.”²⁰ Ainda segundo Haroldo²¹, há quatro tipos de discurso: o

¹⁷ MARANHÃO, Haroldo. **Os anões**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 106.

¹⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁹ MARANHÃO, Haroldo. **Jogos infantis**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1986. p. 40.

²⁰ MARANHÃO, Haroldo. **Cabelos no coração**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1990. p. 92.

²¹ *Apud* VEIGA, Miguel. **Cidadania e sociedade de valores**. Porto, 2006. Conferência proferida na Universidade Católica. Disponível em: <<http://defensoroficioso.blogspot.com/2006/05/excursos-e-incursos-no-percurso-da.html>> Acesso em: 09/06/2009. Miguel Veiga, advogado e político português.

discurso *mau-mau*, longo e mal escrito, o discurso *bom-mau*, curto mas mal escrito, o discurso *mau-bom*, longo mas bem escrito, e o discurso *bom-bom*, curto e bem escrito. Aqui, a graça parece residir, ao mesmo tempo, na exagerada pretensão de tentar simplificar algo que é sabidamente complexo, de querer esgotar todas as possibilidades combinatórias das palavras, de usar a subjetividade como critério confiável (ser bem, ou mal, escrito), de propor uma hierarquia de valores, por demais arbitrária, como se fosse totalmente objetiva (ser breve e conciso é melhor do que comprido e prolixo) e de sugerir uma metáfora do discurso como guloseima.

No conto intitulado “Breve anatomia do registro civil”, o satirista implícito já combinava a irreverência e excentricidade das classificações com o desejo de parodiar o cientificismo das análises biológicas:

Há nomes facionorosos, nomes pálidos, nomes rijos, nomes azuis, nomes frios, nomes calvos, nomes cítricos, nomes frondosos, nomes duríssimos, nomes inequivocamente encabulados. Cássio é um nome penteado, corretíssimo. Ledo (Lêdo é outra coisa) é um nome bambo, pálido e gordo. Machado é um nome córneo, infraturável. Áugias é um nome frio, visguento, e de certo modo comprido.²²

A tendência parodística da narrativa haroldiana caminha *pari passu* com o ímpeto de especular sobre quase tudo de forma pretensamente teórica e inseqüente: “burrice pega, é uma teoria minha, burrice pega como gripe”²³; de argumentar por meio de analogias esdrúxulas e inusitadas: “Vontade de casar é como vontade de cagar, quando vem, vem mesmo.”²⁴; de brincar com a materialidade da linguagem, desautomatizando o funcionamento do discurso e do raciocínio: “Putá que me, que te, que nos pariu!”²⁵; de arriscar comentários futurísticos e previsões agourentas: “Outras desgraças já houve, e a sífilis foi uma delas. Cardiopatias. O câncer. Agora é a AIDS. A próxima epidemia é a loucura.”²⁶; e realizar constantes ironias sobre gêneros, mulheres, preconceitos e identidades:

O Autor dirige-se aos Paraenses e às Paraenças, aos Brasileiros e às Brasiléculas, aos Bruxelenses e às Bruxelosas, aos Lisboetas e às Lisboosas, aos Espanhóis e às Espanhozas, aos Homens e aos Não Homens e às Mulheres e às Não Mulheres do Mundo.²⁷

²² MARANHÃO, Haroldo. **A estranha xícara**. Rio de Janeiro: Saga, 1968. p. 60.

²³ MARANHÃO, Haroldo. **Rio de raivas**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1987. p. 39.

²⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁵ *Ibid.*, p. 112.

²⁶ MARANHÃO, Haroldo. **Senhoras & senhores**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989. p. 9.

²⁷ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1990, p. 138.

Esse artifício de prender o leitor numa circularidade viciosa, de fazê-lo girar por uns instantes em torno da própria linguagem, de rodopiar num movimento inercial de elementos precedentes, que sempre voltam a se repetir, e a cada repetição se transformam, se propagam, se contaminam, acumulam mais e mais energia, significados e expectativas, até que o movimento cíclico seja interrompido de forma brusca para desembocar em tragédia, em comédia ou simplesmente em nada, é um procedimento típico da prosa de Haroldo Maranhão:

Brigadeiro cospe na cabeça do coronel, coronel abre a braguilha e mija no major, major peida no nariz do capitão, capitão caga na cabeça do tenente, tenente manda o sargento rebolar num chão de urina e merda, sargento mete o dedo no cu do cabo diante do pelotão, cabo manda soldado fazer croquetes de bosta, soldado ordena que o recruta vá à puta que o pariu, o qual não é besta de não ir, e vai.²⁸

Enquanto o estilo vagaroso, demorado, que valoriza os detalhes e os silêncios, parece se prestar melhor ao desenvolvimento das emoções²⁹, do *páthos* discursivo, o estilo breve, rápido, que acelera o raciocínio, costuma favorecer o surgimento do humor.³⁰ Na retórica haroldiana, o aumento da pulsação do discurso é indicativo de presença do autor implícito, de intenção irônica e de desejo de expurgar raivas acumuladas. Os principais alvos dessas raivas, muitas delas totalmente gratuitas, costumam ser: os paraenses, os portugueses, as mulheres, as crianças, os velhos, os médicos, os políticos em geral e os indivíduos corruptos. Às vezes, nem o leitor consegue escapar dos impropérios desse autor iracundo: “Qual o *pateta* que me lê que não terá suspeitado que delazinha se tratava?”³¹ É provável que por trás dessa terapia catártica haja uma intenção de parodiar o sentimentalismo burguês das ficções baratas, de satirizar a pieguice das emoções fraudulentas, de criar uma tensão entre *franqueza* e *hipocrisia*, de testar os limites afetivos do leitor, confrontando-o com normas e valores com os quais não consegue, não pode ou não deve comungar, a não ser na mais profunda intimidade de uma deliberação consigo mesmo. Se a literatura séria valoriza a emoção e os sentimentos nobres, na literatura satírica há espaço de sobra para o desamor, as hostilidades e as raivas literárias:

²⁸ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1989, p. 111.

²⁹ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Op. cit.*, p. 164.

³⁰ O “Cotejo das edições”, no Apêndice 2, evidencia diversos mecanismos utilizados pelo escritor para manter um rígido controle sobre o ritmo e a prosódia do texto.

³¹ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1989, p. 79. (grifo meu)

criança é muito ruim, estraga brinquedo, estripa boneca, pisa em formiga, puxa em rabo de gato, cospe no prato da cozinheira, dá pontapé na canela da avó e às vezes quebra a canela da avó, quando beija baba de propósito, pendura lata no rabo dos cachorros, bota cola na caixa do correio, esvazia pneu de carro, rasga documento do pai, rasga revista, rasga jornal antes de ser lido, entorna água na mesa, entorna sopa no chão, toca a campainha do vizinho e sai correndo, derruba perfume da mãe no tapete da sala, criança tem mau-caráter [...] criança é solerte, é cínica, é cavilosa, criança é o maior flagelo da terra, é uma peste, é peste bubônica, é câncer generalizado, é sífilis, é tuberculose galopante, é conflagração mundial [...]

Atormentado por semelhanças, coincidências e simulacros, o autor implícito de Haroldo Maranhão elabora uma irreverente teoria da duplicação humana, segundo a qual, em qualquer época ou lugar, é possível que nos deparemos com a matriz, os protótipos e os duplos de uma pessoa. O protótipo é uma espécie de duplicata absolutamente perfeita da matriz; embora um não se aperceba da existência do outro, estão ligados “por invisível fio moral que estabelece o equilíbrio de ambos”³³. Ironicamente, apenas os olhos *bem treinados* do autor são capazes de distingui-los: “Atribuo essa sensibilidade minha a exercícios quase diários, a catar protótipos a meu redor.”³⁴ No entanto, ser um protótipo é como carregar uma maldição, pois, quando morre a matriz, esteja o protótipo onde estiver, ele se transforma de imediato em duplo, numa inexplicável relação de causa e efeito, e os duplos, por sua vez, são figuras que transitam velozmente pelas ruas como se fossem uma ilusão fugaz, “isso é importante: sempre de rosto severo. Os duplos não riem. Nunca assisti a um duplo ao menos sorrir. Esperar por isso seria perda de tempo: fleugmáticos passam. Mudos. Austeros.”³⁵

Com a mesma naturalidade que caracteriza o realismo mágico e no mesmo tom prosaico dos pesadelos kafkianos, o autor suspeita que esses duplos impassíveis que circulam pelas calçadas comprovam, enfim, a existência de uma outra dinâmica entre a vida e a morte, entre o céu e a terra: “as pessoas não morrem como se pensa; um instante calam-se, paralisam, enrijecem, apenas para iludir. Depois, tornam a erguer-se, desembaraçam-se da prisão mortuária, quando ninguém espia.”³⁶ É por isso que vivemos rodeados de uma multidão de “peles frias”³⁷ e o autor é aquele que se empenha em revelá-las.

³² *Ibid.*, p. 90.

³³ MARANHÃO, Haroldo. **A morte de Haroldo Maranhão**. São Paulo: GPM, 1981. p. 31.

³⁴ *Ibid.*, p. 26

³⁵ *Ibid.*, p. 18.

³⁶ *Ibid.*, p. 17.

³⁷ MARANHÃO, Haroldo. **As peles frias**. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília: INL, 1983.

Em seguida, com a voz ambígua e irônica dos narradores pouco dignos de confiança, fiéis apenas as suas próprias crenças, ouve-se nas entrelinhas o palpitar levemente colérico do autor implícito e vislumbra-se a artimanha satírica do discurso:

Acreditam-me? Não me acreditam? Riem de meus papéis? Meus papéis são tolos papéis? [...] É bom esclarecer-se que amante não sou da genética, da biologia de modo geral e nem sei se seriam essas as vertentes dentro de cujas balizas se especularia sobre os protótipos. Abomino a ciência, ignoro conceitos havidos até como elementares. Não sou um cientista, nunca o pretendi, definitivamente. O que sou é um passante nas ruas, quase sempre distraído, mas que em dados momentos pára, espanta-se e supõe concluir. [...] Morrendo a matriz, em duplo transforma-se o protótipo. Essa é uma verdade a respeito da qual não tenho dúvida [...] Porque o protótipo nunca, absolutamente nunca sobrevive à matriz, o que é impossível acontecer, sob pena de desestruturar-se das mais coerentes e sentadas teorias desde a da relatividade.³⁸

O satirista oculto, feliz com o xeque-mate desferido contra o público leitor, capturou-nos em uma arapuca de cinismo e exagero. Seu jogo consiste em enredar-nos numa elucubração fantástica em busca de sonoras gargalhadas surreais. Segundo a lógica perversa da teoria haroldiana, que trata o riso como o único sinal possível de humanidade, esses nada tolos *papéis* do autor são capazes de identificar três tipos de pessoas: os que riem com franqueza, como matrizes autênticas, os que esboçam risos fraudulentos, como simples protótipos, e aqueles que permanecem imperturbáveis e frios, como míseros duplos.

Estendida a **O tetraneto del-rei**, a teoria dos duplos adquire tonalidades irônicas, paródicas e metafóricas. Como vimos, por toda a obra encontram-se coincidências, sincronismos e duplicidades totalmente propositais, algumas hilárias: Camões e Torto, Duarte Coelho e Arco Verde, Augusta e Muira-Ubi, Frei Anrique (o primeiro missionário) e Padre Sabugal, língua latina e tupi-guarani, Lisboa e Olinda, Cristandade e canibalismo, portugueses enjaulados (e despídos) e rebanhos de suínos, credices lusitanas e folclorismo tabajara, mundo concreto e ambiente onírico, realidade empírica e ilusões ficcionais, descobrimentos e encobrimentos, narradores encenando e autores roubando a cena, idas e vindas de tipos que pareciam cômicos, mas de repente se mostram sérios, e de personagens que realizam o caminho inverso.

As historietas, as digressões, os contos e os causos que vez por outra irrompem na memória de uma figura dramática, sobretudo aqueles narrados pelo

³⁸ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1981, p. 24-25; 32-33.

Torto, também são índices de participação do autor implícito. Como a anedota seguinte, uma espécie de ilha de coerência, cinismo e lucidez, plantada dentro do discurso, aparentemente desconexo, de Duarte Coelho:

De uma virtuosa mulher, casada e matrona, escreveu um poeta versos acerbos, assi: *In somma questa dama / é gran putana*. E quando o reprocharam pela infâmia, que de infâmia se tratava, escusou-se que usara do agravo não per agravar a mulher, mas a harmonizar os versos, que putana bem o soa com fontana. [...] Não rides vós?, pois rio-me eu.³⁹

A desculpa do poeta é falaz, mas engenhosa. Ela consiste em perturbar a lógica argumentativa, em transgredir a relação de causa e efeito, tornando-a, por conseguinte, inaceitável e risível. Ao colocar a responsabilidade poética acima da responsabilidade ética, como se o desejo (menor e secundário) de rimar fosse superior e anterior à intenção (maior e primária) de ofender, o poeta confunde deliberadamente uma hierarquia de valores que julgávamos bem estabelecida.

Enquanto o chiste funciona, no plano ficcional, como arma que o capitão-mor dispara na direção do Torto, caluniando-o, justificando a calúnia e tentando desestabilizar a arrogância e a impertinência do cunhado, no plano da leitura, a piada parece servir como autodefesa irônica do próprio autor implícito. Ele sabe que suas atitudes são moralmente infames, sabe também que seus leitores podem e devem recriminá-lo, por isso, comunga com as conclusões da anedota e pede que façamos o mesmo, ou seja, parece sugerir que gosta de se relacionar com seu texto da mesma forma cínica como o aludido poeta se relaciona com a poesia.

Boa parte do humor intencionado pelas sátiras depende diretamente dos modos como reagimos à personalidade desse autor implícito, que nos provoca, de todas as maneiras possíveis, com suas escolhas intelectuais e morais. Quer queira quer não, o satírico atua como uma espécie de censor dos comportamentos humanos, forçando-nos a olhar, repetidas vezes, para determinadas ações que repudiamos ou para condutas que já considerávamos rotineiras, aceitas ou socialmente fora de questão. *Ecce Homo!*, brada o satirista com cinismo, como que a dizer: não sou responsável pelo homem, apenas rio-me dele.

Contudo, para inverter o leque de nossas valorizações, apequenando o que supúnhamos grande, desrespeitando o que era digno de respeito, tornando público o que se pretendia manter oculto e desinflando o ego daqueles que foram socialmente

³⁹ MARANHÃO, Haroldo. *Op. cit.*, 1988, p. 91. (grifo do autor)

endeusados, o satirista precisa contar com a conivência irônica dos interlocutores, sem a qual o efeito humorístico se perde ou simplesmente malogra.

Na narrativa literária, aquilo que parecia simples ornamento, artifício e sofisticação técnica, na verdade, são as engrenagens de uma retórica da sedução ficcional, colocada em movimento para fazer com que o leitor se renda às avaliações do autor implícito, para garantir que os juízos de ambos se fundam numa comunhão temporária, para conquistar ou aumentar a adesão do auditório a certos valores e, sempre que possível, implantar novas crenças na comunidade ou reforçar as já existentes.

CONCLUSÃO

«Eu sou o mesmo como fui sempre, maligno ou malino porque fui tecido assim, de nervo e raivas, mau e passional, julgando como um juiz maniqueísta, oscilando do ótimo ao péssimo, como se só pudesse ser assim.»
Haroldo Maranhão – **Senhoras & Senhores**

Nos discursos ficcionais, os personagens funcionam como estratégias para difundir, repelir ou compartilhar valores. Os heróis e vilões mais convincentes parecem ser aqueles que encarnam os valores que o público deseja ver triunfar ou fracassar. Romances populares, nos quais os personagens se encontram fortemente contrastados (ou polarizados) conseguem produzir adesões e empatias com muito mais facilidade. Como observa Vincent Jouve, ver um personagem compartilhando nossos valores “tem algo de fundamentalmente tranquilizante”¹. Por isso o sucesso do herói é essencial; seu êxito justifica nossa adesão às normas e valores por ele defendidos, valores que já eram nossos antes mesmo de abrirmos o livro.² Penso que os conflitos e as tensões entre personagens representam, por assim dizer, as batalhas travadas entre valores que nos são caros a fim de sabermos qual deles prevalecerá em determinadas circunstâncias, quais conseguirão conviver harmoniosamente e que valores poderão ou deverão ser sacrificados.

Mas para que possamos reconhecer os valores subjacentes de um personagem, avaliar suas atitudes, caracterizá-lo intimamente, julgar suas idéias, atribuir-lhe uma imagem, enfim, construir sua pessoa, também é importante que tenhamos acesso as suas mais profundas motivações: “É a intenção, escondida por detrás dos actos, que se torna essencial, é ela que é preciso procurar por detrás das manifestações exteriores da pessoa pois é ela que lhes dá significado e alcance.”³ Saber elaborar essas intenções a partir de estímulos fornecidos pelo texto é a grande dificuldade que se impõe a qualquer ação interpretativa.

Sob o olhar de Haroldo Maranhão, a história do Torto se transforma numa história de perdas, conquistas, explorações e transformações *humanas*. Os grandes feitos de Jerónimo são aqueles que o personagem empreende no nível humano: vencer e conquistar a si mesmo, cativar e cristianizar Muira-Ubi, gerar um filho,

¹ JOUVE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2002. p. 129.

² *Ibid.*, p. 130.

³ PERELMAN, Chaïm. **O império retórico**: retórica e argumentação. Porto: Edições ASA, 1993. p. 108.

realizar a miscigenação brasileira, travar alianças com os tabajaras e readquirir a liberdade.

Enquanto Duarte Coelho, no litoral, continua avançando terras, fundando vilarejos e usurpando riquezas, o Torto, embrenhado nos matos, trata de executar aventuras de outra ordem: explora a paixão e o erotismo, vence o medo da morte, experimenta o lado humilhante da guerra, adquire novas feições, incorpora hábitos e assimila linguagens. Simultaneamente, na dimensão paródica e irônica da leitura, o autor implícito, tomado por um furor análogo ao dos conquistadores, explora e vasculha os mais íntimos segredos da língua portuguesa, enquanto rouba e canibaliza os tesouros da literatura luso-brasileira.

A todo momento nos deparamos com transmutações de natureza física dentro da narrativa, como se de certa forma essas transgressões assinalassem (imitassem ou parodiassem) as mutações, simbioses e metamorfoses que vão atingindo também os personagens: Camões é Camães, Comães e Comões; Muira-Ubi se converte em Maria do Espírito Santo; Vasco Guedes, em Visconde do Cu Redondo; de um punhado de almôndegas de porco surge um Amaro Leitão; o soldado morto em combate, que deveria permanecer para sempre desconhecido, é rebatizado de Nuno Cabreira; o flecheiro Aracy e o Torto se fundem num Aracy d'Albuquerque; Haroldo Maranhão e Jerónimo acabam se encontrando num fictício Jerónimo d'Albuquerque Maranhão.

A ironia fundamental da obra consiste em inverter e misturar de forma drástica os papéis e os acontecimentos, de sorte que já não possamos mais distinguir quem realmente ganhou e quem perdeu, o que foi preservado e o que foi esquecido, o que de fato herdamos, o que construímos e o que transformamos ou que elementos nos fizeram ser o que hoje somos. Seríamos todos um pouco *tortos*? Meio antropófagos e meio bárbaros, meio incultos e meio civilizados, meio índios e meio portugueses? Se a história oficial do Brasil se parece a uma história de museu, um desfile monumental e interminável de pomposos heróis da pátria, por que é que a linguagem do texto não pode parodiar esse estilo? A língua que hoje nos une é a mesma que nos separa e, apesar de um tanto arrevesada, continua sendo o nosso maior patrimônio. Como constatou o poeta: "Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos

dejaron las palabras.”⁴ São as palavras que escaparam das bocas dos conquistadores, que se infiltraram e se cristalizaram na linguagem proverbial e nos textos literários, que o autor de **O tetraneto del-rei** recolhe, abraça e entesoura. A literatura é para ele um valor, talvez o mais alto, por isso o herói haroldiano corre diretamente de encontro a ela, na ânsia de pilhá-la.

O desejo, consciente ou não, de transmitir e reforçar determinados valores é tão flagrante em literatura que muitas de suas técnicas retóricas, elaboradas no intuito de enlaçar e envolver o leitor, são como atalhos que conduzem a um só caminho, como pequenos afluentes que desembocam todos num mesmo rio, são impulsos fornecidos ao leitor para fazê-lo chegar aos momentos cruciais da narrativa, atingir o topo das emoções e poder comungar, por um instante que seja, com os valores propugnados pelo autor implícito. As sociedades humanas parecem prever, permitir e exigir das obras ficcionais esse tipo de comportamento. Através da ficção, reforçam-se mais facilmente certos valores, em parte porque as técnicas empregadas não se apresentam como argumentos, às vezes nem são sentidas como tal; elas conseguem disfarçar o ato persuasivo, iludir e confundir a mente, prolongar sensações e criar experiências psíquicas (memoráveis e impactantes) que estimulam as consciências a aderir e concordar sem vacilar.

O humor não exclui o valor, pelo contrário, quando a ficção cômica evidencia, questiona e ridiculariza os valores, pode vir a torná-los ainda mais intensos. Os satiristas têm um desejo enorme de ensinar e moralizar através do riso. Para isso não hesitam em impressionar nossa vontade e alterar o nosso gosto. Se o gosto é um retrato de nossas hierarquias de valores, para modificá-lo será preciso mudar os valores ou, então, a forma como hierarquizamos esses valores. O satirista não suporta a impassibilidade, a inércia mental (e cultural) dos indivíduos, por isso é capaz de provocá-los insistentemente, de injuriá-los e atacá-los, se for o caso, até que se consiga o efeito ou a ação desejada.

A obsessão da sátira pelos exotismos (absurdos, aberrações, caricaturas, desvios, estereótipos, perversidades, vícios e circunstâncias fora de padrão) não é gratuita. Aquilo que foge à regra consegue tornar mais visível a própria regra, o que escandaliza pode criar o ridículo, e o ridículo é uma das principais maneiras de deixar à mostra certas opiniões socialmente aceitas (ou reprimidas) e de evidenciar

⁴ NERUDA, Pablo. Confieso que he vivido. In: _____. **Obras Completas V**: Nerudiana dispersa II 1922-1973. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2002. p. 455.

aquelas noções de normalidade que se tornaram normativas. A ironia e o humor dos satíricos agem no sentido de reforçar, testar, questionar ou rever nossas convenções mais arraigadas. É por isso que eles parecem se divertir confrontando-nos com circunstâncias grotescas, arranhando o verniz dos modelos sociais, bombardeando as instituições, desimportantizando as coisas que consideramos importantes, reduzindo as noções amplificadas e amplificando as noções reduzidas, transgredindo o gosto público, expondo o proibido, evidenciando o antiquado e assumindo atitudes e idéias que o bom senso nos obriga a esconder.

Nesta delicada e perigosa tarefa de apontar defeitos e criticar o homem, o riso se torna um cúmplice fundamental. Ao manipulá-lo e fazê-lo surgir, o escritor consegue proteger (e ocultar) muitas de suas intenções, eximindo-se de várias possíveis críticas, já que os indivíduos ridentes se tornam co-responsáveis por grande parte das inferências e conclusões. Uma das grandes virtudes do humor é justamente conseguir explicitar contradições e diferenças humanas com relativa tolerância e consentimento dos demais. As dicções com intenção cômica suscitam risos capazes não apenas de identificar determinadas comunidades discursivas, mas, ao mesmo tempo, de incluir ou excluir delas certos indivíduos.

O humor abre um espaço intersubjetivo de interação no qual os interlocutores conseguem compartilhar informações, opiniões e juízos que excedem em muito as expectativas convencionais da linguagem. Mas para que isso aconteça é preciso que saibamos não somente reconhecer os códigos e sinais expressos no discurso do outro, como também elaborar o *não dito*, isto é, criar significações suplementares que se oponham, se interponham, se alternem ou se sobreponham à elocução propriamente dita. Yuri Lotman dizia que “informação é beleza”⁵. Talvez a informação seja também prazerosa. Talvez dividir valores comuns seja igualmente aprazível. E talvez o humor seja um modo a mais de compartilhar beleza. A literatura com frequência consegue nos proporcionar esse tipo de prazer.

Haroldo é lúdico – *homo ludens*. Haroldo se diverte. Mas há tanta seriedade nele, tanta densidade, tanto mergulho nos abismos. Um ludismo abissal. [...] Ele escreve de maneira vertiginosa. [...] A vida de Haroldo não foi agitada por fora. Mas o foi por dentro. Porque ele pensa vertiginosamente.⁶

⁵ *Apud* EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 139.

⁶ VILLAÇA, Antonio Carlos. Miguel Miguel, do inesgotável, surpreendente Haroldo Maranhão. In: MARANHÃO, Haroldo. **Miguel Miguel**. Belém: CEJUP, 1992. p. 7. (grifo do autor)

O **tetraneto del-rei** custou um dedo a Haroldo Maranhão. O trabalho obsessivo, de quase dezessete horas diárias diante da máquina de escrever durante os primeiros quatro meses de criação, causou-lhe uma trombose que o fez perder o anular da mão direita: “lá se foi um dedo para o purgatório, antecipando-se ao restante”⁷, debochou o amputado. Como já era de esperar, o satirista perde o dedo, mas não perde a piada. Quaisquer semelhanças com o Torto não serão meras coincidências.

⁷ MARANHÃO, Haroldo. O Pará não morreu. Viva o Acará! **A Província do Pará**, Belém, 23 e 24 set. 1990. 2º Caderno, p. 9. Entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto.

REFERÊNCIAS

Obras de Haroldo Maranhão

- MARANHÃO, Haroldo. **A estranha xícara**. Rio de Janeiro: Saga, 1968.
- _____. **Chapéu de três bicos**. Rio de Janeiro: Estrela, 1975.
- _____. **Vôo de galinha**. Belém: Grafisa, 1978.
- _____. **A morte de Haroldo Maranhão**. São Paulo: GPM, 1981.
- _____. **Flauta de bambu**. Rio de Janeiro: MOBRAL, 1982.
- _____. **O tetraneto del-rei: o Torto, suas idas e venidas**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.
- _____. **O tetraneto del-rei: o Torto, suas idas e venidas**. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.
- _____. **A porta mágica**. Coimbra: Vértice, 1983.
- _____. **A porta mágica**. São Paulo: Scipione, 1987.
- _____. **As peles frias**. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília: INL, 1983.
- _____. **Os anões**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- _____. **Dicionário maluco**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- _____. **O começo da Cuca**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1985.
- _____. **A árvore é uma vaca**. Porto Alegre: Mercado aberto, 1986.
- _____. **Jogos infantis**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1986.
- _____. **Quem roubou o bisão?** São Paulo: Quinteto Editorial, 1986.
- _____. **Rio de raivas**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1987.
- _____. **Senhoras & senhores**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.
- _____. **Cabelos no coração**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1990.
- _____. **Memorial do fim: a morte de Machado de Assis**. São Paulo: Marco Zero, 1991.

- _____. **Memorial do fim: a morte de Machado de Assis.** 2. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- _____. **Miguel Miguel.** Belém: CEJUP, 1992.
- _____. **Miguel Miguel.** 2. ed. Belém: CEJUP, 1997.
- _____. **Dicionário de futebol.** Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. **Querido Ivan.** Belém: Jornal Pessoal: Grafisa, 1998.
- _____. **Pará, capital: Belém: memória & pessoas & coisas & loisas da cidade.** Belém: FUMBEL: Supercores, 2000.
- _____. **O nariz curvo.** Belém: Secult: IOE, 2001.
- _____. **Feias, quase cabeludas.** São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

Referências sobre Haroldo Maranhão

- ALVES, Sérgio Afonso Gonçalves. **Entre a literatura e a história: Cabelos no coração.** 127 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.
- _____. **Fios da memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão.** 233 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- _____. **Expressão neobarroca em O tetraneto del-rei.** Universidade de São Paulo, São Paulo, Encontro Regional da ABRALIC, 23 a 25 jul. 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/62/23.pdf>> Acesso em: 15/04/2008.
- ALMEIDA, Miguel de. Por dentro da obsessão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 maio 1983. Resenha.
- A MORTE do último Maranhão (e o fim da *Folha do Norte*). **Jornal Pessoal**, Belém, 1ª quinzena ago. 2004, p. 7-8.
- BÁRBARA, Danúsia. Duplo novelo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 jan. 1982. Resenha.
- BARREIROS, Luiz Lima. Haroldo Maranhão. **Revista da APE**, Belém, Ano IV, n. 3, p. 21-22, dez. 1989.
- BASTOS, Alcmeno. Idas e venidas de um Torto a bordo da linguagem: *O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 20, n. 26, p. 173-186, jan./jun. 2000.

BASTOS, Renilda do Rosário M. Rodrigues. As “mulheres” de *Jogos infantis*. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 55-61, jun. 2002.

Benedito Nunes no Simpósio Internacional de História da Amazônia. **Imprensa UFPA**, Universidade Federal do Pará, Belém, 29 out. 2004, notícias. Disponível em: <<http://ufpa.br/portalufpa/imprensa/noticia.php?cod=200>>. Acesso em: 25/10/2007.

BRUNO, Haroldo. Um vôo alto: *Vôo de galinha*. In: _____. **Novos estudos de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1980. p. 140-142.

CAMARGO, Maria Sílvia. Convite ao jogo. **Leia Livros**, São Paulo, jun. 1983.

CERQUEIRA, Ana Maria. Haroldo Maranhão: cronologia biográfica e bibliográfica. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 95-96, jun. 2002.

CHAVES, Ernani Pinheiro. Inquietante estranheza: mães e filhos nos *Jogos Infantis*, de Haroldo Maranhão. In: ÁLVARES, Maria Luiza Miranda. (Org.). **Mulher e modernidade na Amazônia**. Belém : Cejup, 1997. p. 29-42.

_____. A matriz, o duplo, o protótipo: figuração do outro em Haroldo Maranhão. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 21-27, jun. 2002.

CORRÊA, Ivone Maria Xavier de Amorim. A obra literária como etnografia: notas reflexivas sobre o livro *Jogos infantis*, de Haroldo Maranhão. **Asas da Palavra**, Belém, v. 5, n. 10, p. 113-116, jul. 1999.

COUTINHO, Sônia. Uma versão pessoal do tema eterno do absurdo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 abr. 1983. Resenha.

CRUZ, Benilton. Luizinho e Carlão: um paradoxo masculino – uma abordagem sobre a sexualidade masculina na adolescência a partir da leitura do conto *Cachorro Doido* de Haroldo Maranhão. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 63-67, jun. 2002.

DICIONÁRIO traduz o idioma dos estádios. **O Liberal**, Belém, 14 jun. 1998. CARTAZ, p. 1. Resenha.

DOURADO, Autran. Pós-moderno sem querer. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 set. 1993. Caderno B, p. 5.

DUPONT, Wladir. Contos de rica imaginação. **Isto É**, São Paulo, n. 336, 01 jun. 1983. Resenha.

FARES, Josebel Akel. Texto e intertextos do olhar nos *Jogos infantis* de Haroldo Maranhão. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 43-53, jun. 2002.

FARES, Josse. Esquecer para lembrar, lembrar para esquecer. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 39-41, jun. 2002.

FARRA, Maria Lúcia Dal. Haroldo Maranhão: *A porta mágica*. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 84, p. 111-112, mar. 1985. Recensão.

FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. **A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX**. 179 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românicas) – Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Literaturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2006.

FERREIRA, Renata. Governo presta tributo ao escultor de palavras, Haroldo Maranhão. **Governo do Pará**, Belém, 16 jul. 2004. Disponível em: <http://www.governodopara.pa.gov.br/noticias2004/07_2004/16_02.asp>. Acesso em 18/09/2005.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Menocchio, Machado e Maranhão: Ginzburg, história e literatura no Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 113-125, jul./dez. 2007.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. Descobrir e encobrir: a vocação do Memorial. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 147-155, 1º sem. 2000.

FRANCONI, Rodolfo A. *Senhoras & senhores*: Haroldo Maranhão. **Letras**, Curitiba, n. 46, p. 43-51, 1996.

GARCEZ, Nana. Resenha sobre *Os anões*: Haroldo Maranhão: o vencedor do José Lins do Rego. **A União**, João Pessoa, 07 mar. 1982.

GARCIA, Alfredo. Haroldo Maranhão na Presidente Vargas. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 93-94, jun. 2002.

GONZÁLEZ, Mario M. La novela neopicaresca brasileña. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 504, p. 81-92, jun. 1992.

_____. **A saga do anti-herói**: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GOUVEIA, Maria Margarida Maia. **Memória de mitos portugueses n' O tetraneto del-rei, de Haroldo Maranhão**. Universidade dos Açores, Ponta Delgada, [200?]. Disponível em <<http://www.digitalart.inf.br/ufmt/arquivos/artigos/30.pdf>>. Acesso em: 13/10/2007.

GUIMARÃES, Maria Elisa. Haroldo Maranhão: *Rio de raivas*. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 106, p. 115-116, nov./dez. 1988. Recensão.

_____. Bibliografia comentada de Haroldo Maranhão. **O Liberal**, Belém, 15 nov. 1988. 4º Caderno, p. 3.

_____. Haroldo Maranhão: *os trabalhos e os dias* de um escritor intempestivo. **O Liberal**, Belém, 15 nov. 1988. 4º Caderno, p. 2.

_____. Trilha sem fronteiras: Haroldo Maranhão e o silêncio da cidade. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 79-83, jun. 2002.

HARMUCH, Rosana Apolônia. Quando chapéus turbam percursos. **Letras**, Curitiba, n. 61, especial, p. 387-395, 2003.

HAROLDO MARANHÃO. In: STERN, Irwin. (Org.). **Dictionary of Brazilian Literature**. New York: Greenwood Press, 1988. p. 190-191. Verbete.

HAROLDO Maranhão e Frederico de Carvalho: o Pará em romance forte e torrencial. **O Globo**, Rio de Janeiro, 06 nov. 1983. Resenha.

HOLANDA, Sílvio. O sertão é dentro da gente: algumas anotações em torno da carta 8 de *O tetraneto del-rei*. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 75-77, jun. 2002.

ISMAEL, J. C. Regionalismo e bom humor. **Isto É**, São Paulo, n. 367, 04 jan. 1984.

JACKSON, K. David. The parody of "letters" in Haroldo Maranhão's *O tetraneto del-rei*. **Luso-Brazilian Review**, Madison, v. 27, n. 1, p. 11-19, Summer 1990.

LIÇÃO de Haroldo Maranhão. **Diário Oficial. Estado do Pará**, Belém, 20 mar. 1984, Suplemento Cultural, p. 12.

LIMA, João Marcelo Vieira. **Filippe Patroni, entre a história e a ficção**. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2002.

LIMA, Rogério. A metaficção historiográfica e a dessemiotização ficcional da narrativa em *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*. **Letras**, Curitiba, n. 46, p. 53-62, 1996.

_____. **O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade**. Brasília: Editora UnB: Universa, 1998.

LOBO, Luiza. Haroldo Maranhão: *Jogos infantis*. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 97, p. 135-136, mai./jun. 1987. Recensão.

LOPES, Óscar. Como eu gosto deste livro. In: MARANHÃO, Haroldo. **A porta mágica**. Coimbra: Vértice, 1983. p. IX-XVI. Prefácio.

MANTOLVANI, Rosangela M. **Aspectos da carnavalização e elementos picarescos em O tetraneto del-rei**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em <<http://mantolvani-romance.blogspot.com/>>. Acesso em 17/10/2007.

MARANHÃO, Haroldo. O tetraneto del-rei, o torto. **Correio Braziliense**, Brasília, 10 nov. 1982. Entrevista.

_____. Um escritor feito de Brasil. **Correio Braziliense**, Brasília, 02 abr. 1984. Entrevista concedida a Xênia Azevedo Antunes.

_____. O Pará não morreu. Viva o Acará! **A Província do Pará**, Belém, 23 e 24 set. 1990. 2º Caderno, p. 9. Entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto.

_____. O bruxo da Praia do Flamengo. **A Província do Pará**, Belém, 8 e 9 set. 1991. 2º Caderno, p. 13. Entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto.

_____. O Machado imaginário. **Jornal de Brasília**, Brasília – DF, 5 out. 1991. 2º caderno, p. 1. Entrevista concedida a Maria do Rosário Caetano.

_____. Auto-retrato literário. In: PARENTE, Filippe Alberto Patroni Martins Maciel. **Dissertação sobre o direito de caçar; Carta a Salvador Rodrigues do Couto**: introdução, bibliografia e cronologia por Haroldo Maranhão. São Paulo: Loyola: Giordano, 1992. p. 174-176. Apêndice.

_____. Haroldo Maranhão PRAVALER. **A Província do Pará**, Belém, 10 e 11 out. 1993. 2º Caderno, p. 3. Entrevista concedida a Luzia de Maria.

_____. A leitores e a possíveis leitores. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 7-9, jun. 2002.

_____. Um agradável reencontro. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 91-92, jun. 2002. Entrevista concedida a Rosa Assis.

MARTINS, Marília. O mistério da morte de Machado de Assis. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 set. 1991. Caderno B, p. 7.

MARTINS, Wilson. Haroldo Maranhão: *O tetraneto del-rei*. **World Literature Today**, Norman, v. 57, n. 4, p. 617, Autumn 1983. Review.

_____. **Pontos de vista**: (Crítica Literária 11) 1982-1985. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995. p. 166-167.

MAUÉS, Júlia. Uma empreitada de sedução. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 29-33, jun. 2002.

MENDES, Oscar. A vida e seus mistérios. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 27 fev. 1982.

_____. Um romance picaresco. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 11 nov. 1982. Caderno 1º, p. 6. Resenha.

MENEZES, Carlos. Uma sátira sobre o poder e a devastação da Amazônia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 jan. 1984. Resenha.

_____. Elucubrações tardias do bruxo do Cosme Velho. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 set. 1991. Resenha.

MOREIRA, Virgílio Moretzohn. A colonização do Brasil em deliciosa paródia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 set. 1982. Resenha.

NINA, Marcelo Della. Autor homenageia Machado de Assis. **Diário do Grande ABC**, Santo André, 11 set. 1991. Caderno C, Cultura & Lazer. Resenha.

_____. Indizível alegria de uma homenagem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 set. 1991. Caderno 2, p. 7. Resenha.

NUNES, Benedito. Haroldo Maranhão: uma microscopia da prosa. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 65, p. 65-66, jan. 1982.

_____. Ironia Tropical. **Veja**, São Paulo, n. 743, p. 158, 1º dez. 1982. Resenha.

_____. Haroldo Maranhão: *O tetraneto del-rei*. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 77. p. 106-107, jan. 1984. Recensão.

_____. Vida de autor paraense do século 19 vira ficção. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 set. 1990. Resenha.

_____. Haroldo Maranhão. **Asas da palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p.11-13, jun. 2002.

NUNES, Benedito; MENDES, Oscar *et al.* O prazer do texto num texto de prazer: parecer da comissão julgadora do VI Prêmio Guimarães Rosa/1980. In: MARANHÃO, Haroldo. **O tetraneto del-rei: o Torto**, suas idas e venidas. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.

NUNES, Paulo. Viagem de amor a um país chamado Belém. **Asas da Palavra**, Belém, v.6, n. 13, p. 15-19, jun. 2002.

OLIVEIRA, Sílvio Roberto dos Santos. **A poética da homenagem em Memorial do fim**. 74 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

_____. Tradição e descentramento: Haroldo Maranhão. **Revista de Letras**, Alagoinhas, n. 6, p. 106-111, 1997.

PACHECO, Fernando de Assis. Tantas serpentes, Mariana. **Jornal de Letras**, Lisboa, 6 dez. 1983.

PAES, José Paulo. Espectador bem-humorado. **Veja**, São Paulo, p. 105, 11 set. 1991. Resenha.

PARENTE, Filippe Alberto Patroni Martins Maciel. **Dissertação sobre o direito de caçar; Carta a Salvador Rodrigues do Couto: introdução, bibliografia e cronologia** por Haroldo Maranhão. São Paulo: Loyola: Giordano, 1992.

PEN, Marcelo. Romance de Haroldo Maranhão investiga morte de Machado de Assis. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 abr. 2004. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42998.shtml>>. Acesso em: 18/10/2007. Resenha.

_____. Morte e obsessão artística marcam prosa de Haroldo Maranhão. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 jul. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46037.shtml>>. Acesso em: 18/10/2007.

PINTO, Elias Ribeiro. De memorial a memorial. **A Província do Pará**, Belém, 15 e 16 set. 1991. 2º Caderno, p. 15. Resenha.

_____. Querido Haroldo. **Diário do Pará**, Belém, 14 jan. 2007. Disponível em: <<http://www.diariodopara.com.br/Edicoes/2007/01/14/Elias/Pinto.asp>>. Acesso em 18/10/2007.

_____. Eu, Haroldo Maranhão e seu Rocinante Opala. **Diário do Pará**, Belém, 15 jul. 2007. Disponível em: <<http://www.diariodopara.com.br/Edicoes/2007/07/15/Elias/Pinto.asp>>. Acesso em: 18/10/2007.

PINTO, Lúcio Flávio. O prazer do texto. **O Liberal**, Belém, 8 dez. 1982.

_____. Os Anões. **O Liberal**, Belém, 08 abr. 1984. Resenha.

_____. Um acerto de contas. **Jornal Pessoal**, Belém, n. 9, 1ª quinzena jan. 1988, p. 6-7.

_____. Uma luz solitária. **A Província do Pará**, Belém, 10 set. 1991. 1º Caderno, p. 12.

_____. Prefácio. In: MARANHÃO, Haroldo. **Querido Ivan**. Belém: Jornal Pessoal: Grafisa, 1998. p. 7-12.

RENOVATO, Jurandir. Machado, um personagem de Haroldo Maranhão. **Jornal da USP**, São Paulo, n. 7, 13 out. 1991.

RIAUDEL, Michel. Cabelos no coração. **Infos Brésil**, Paris, n. 56, fev. 1991.

SALES, Paulo Alberto da Silva. *Para* (além da) ode: o pastiche em *Memorial do fim*. **Ícone – Revista de Letras**, São Luís de Montes Belos, v. 1, p. 152-170, dez. 2007.

SANTOS, Carlos Correia. Grandes paraenses / Haroldo Maranhão: um escritor que é pura escrita. **A Província do Pará**, Belém, 23 abr. 2000. p. 07.

SCOVILLE, André. A apreensão espacial, o fragmentário e o jogo. **Letras**, Curitiba, n. 61, especial, p. 377-386, 2003.

SMITH JÚNIOR, Francisco Pereira. **Jogos infantis: uma leitura do corpo e da sexualidade em Haroldo Maranhão**. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2004.

_____. O feminino em *Jogos infantis*, de Haroldo Maranhão. **Revista Moara**, Belém, n. 18, p. 119-130, jul./dez. 2002.

TEIXEIRA, Ivan. Ficção reinventa Machado de Assis. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 set. 1991. Caderno de cultura 584, ano VIII, p. 3. Resenha.

TEIXEIRA, Luci. “A porta mágica”. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 108, jun. 2002. Resenha.

TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro. **Ecos da memória:** Machado de Assis em Haroldo Maranhão. São Paulo: Annablume: Centro de Estudos de Crítica Genética, 1998.

TROUCHE, Andre Luiz Gonçalves. História e ficção na América Latina: dois narradores dos anos 80. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 11, p. 87-93, 1º sem. 1996.

TUPIASSÚ, Amarílis. Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 19, n. 53, p. 299-320, jan./abr. 2005.

_____. **Macunaíma e O tetraneto del-rei:** das subversões do romance à outra versão de crônica histórica. UNAMA, Universidade da Amazônia, Belém, [2009?]. Disponível em: <<http://www.unama.br/colunas/artigos2009/amarilis-tupiassu-macunaíma.pdf>> Acesso em: 17/09/2009.

UM FECUNDO autor inédito: premiado e quase desconhecido. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 dez. 1980.

VILLAÇA, Antonio Carlos. Miguel Miguel, do inesgotável, surpreendente Haroldo Maranhão. In: MARANHÃO, Haroldo. **Miguel Miguel**. Belém: CEJUP, 1992. p. 5-9. Prefácio.

WALTY, Ivete Lara Camargo. Morte à moda de Quincas Berro D'Água. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 100, jun. 2002. Resenha.

WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, Raul. (Org.). **Declínio da arte Ascensão da cultura**. Florianópolis: Abralic: Letras Contemporâneas, 1998. p. 103-109.

WYLER, Vivian. Fogoso fidalgo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 out. 1982. Resenha.

_____. Retratos impiedosos. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 13, p. 109, jun. 2002. Resenha.

ZIBORDI, Marcos. Machado redivivo ou ai se ele soubesse o que fizeram com Capitu. **Letras**, Curitiba, n. 61, especial, p. 397-413, 2003.

Referências gerais

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1953.

_____. **Tópicos**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford: The Clarendon Press: Oxford University Press, 1962.

BAECQUE, Antoine de. A hilaridade parlamentar na Assembléa Constituinte Francesa (1789-91). In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 195-223.

BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

BREWER, Derek. Livros de piada em prosa predominantes na Inglaterra entre os séculos XVI e XVIII. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.133-163.

CADERNOS DE TERESINA – Revista informativa da Fundação Cultural Monsenhor Chaves. Teresina: F.C.M.C., ano I, n. 1, abr. 1987. Edição comemorativa da Semana Mário Faustino.

CALLES VALES, José. **Refranes, proverbios y sentencias**. Madrid: Ed. El Ateneo: LIBSA, 2000.

COHEN, Claudio. **Provérbios e o inconsciente**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1991.

DRIESSEN, Henk. Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 251-276.

ECO, Umberto. **Entre a mentira e a ironia**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconsciente. In: _____. **Obras completas**. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1953. v. 3, p. 7-287.

GAY, Peter. **O estilo na história**: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOTLIB, Nádia Batella. (Comp.). **Luís Vaz de Camões**: literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1980.

GRICE, H. P. Lógica y conversación. In: VALDEZ VILLANUEVA, L. (Org.). **La búsqueda del significado**. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

GUREVICH, Aaron. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 83-92.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

HODGART, Matthew. **La sátira**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LAUAND, Jean. **500 provérbios portugueses antigos**: Educação moral, mentalidade e linguagem. Disponível em: <www.hottopos.com/vdletras4/jeans2.htm> Acesso em: 28/03/2008.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 65-82.

LORENZ, Konrad. **A agressão**: uma história natural do mal. Santos: Livraria Martinsfontes Editora, 1973.

MELO NETO, João Cabral de. **O rio**: ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife. São Paulo: Edição da Comissão do IV Centenário de São Paulo, 1954.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

MOTA, Leonardo. **Adagiário brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

NERUDA, Pablo. Confieso que he vivido. In: _____. **Obras Completas V**: Nerudiana dispersa II 1922-1973. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2002. p. 455.

PÁGINA dos Provérbios, máximas e citações. **Provérbios portugueses e brasileiros.** Disponível em: <www.hkocher.info/minha_pagina/port/port.htm>. Acesso em: 28/03/2008.

PERELMAN, Chaïm. **O império retórico:** retórica e argumentação. Porto: Edições ASA, 1993.

_____. **Ética e direito.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Retóricas.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Lógica jurídica:** nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação:** a nova retórica. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PESSOA, Fernando. **O guardador de rebanhos e outros poemas.** São Paulo: Cultrix, 1989.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua:** análises lingüísticas de piadas. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

_____. **Discurso, estilo e subjetividade.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVERMAN, Malcolm. **Moderna sátira brasileira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

VEIGA, Miguel. **Cidadania e sociedade de valores.** Porto, 2006. Conferência proferida na Universidade Católica. Disponível em: <<http://defensoroficioso.blogspot.com/2006/05/excursos-e-incursos-no-percurso-da.html>> Acesso em: 09/06/2009.

WEINHARDT, Marilene. Ficção e história: retomada de antigo diálogo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 58, p. 105-120, jul./dez. 2002.

APÊNDICES

Apêndice 1 – Prêmios obtidos por Haroldo Maranhão

"O senhor, a senhora Eleutério" (conto)	Prêmio "Jornal de Letras", Rio de Janeiro 1977.
"Quase todas azuis" (conto)	Prêmio de Contos "Mario de Andrade", São Paulo 1978.
Flauta de bambu (contos)	Prêmio Nacional MOBRAL de Crônicas e Contos do Rio de Janeiro 1979.
O tetraneto del-rei (romance)	Prêmio Guimarães Rosa, Belo Horizonte 1980. <i>Hors-Concours</i> do Prêmio Fernando Chinaglia, Rio de Janeiro 1981.
A morte de Haroldo Maranhão (contos)	Prêmio União Brasileira de Escritores (UBE), São Paulo 1981.
As peles frias (contos)	Prêmio Nacional de Literatura do Instituto Nacional do Livro, Brasília 1981.
Os anões (romance)	Prêmio de Ficção José Lins do Rego, Rio de Janeiro 1982.
A porta mágica (livro infanto-juvenil)	Prêmio literário da revista Vértice, Coimbra 1983.
Rio de raivas (romance)	Indicação ao Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, São Paulo 1988.
As carnes quebradas (peça teatral inédita)	Prêmio Nelson Rodrigues, XV Concurso Nacional de dramaturgia do INACEN de 1986, Rio de Janeiro.
Cabelos no coração (romance)	Indicação ao Prêmio Osvaldo Orico da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro 1991.

Apêndice 2 – Cotejo das edições

Este cotejo tem como presunção básica a idéia de que as transformações lingüísticas, visíveis na superfície do texto, podem ser classificadas segundo seis categorias preestabelecidas: 1) *acréscimos* – inserção de termo(s) dentro de um espaço frasal livre ou vazio; 2) *alterações na pontuação* – supressão ou inclusão de sinais gráficos e prosódicos; 3) *eliminações* ou retirada de vocábulo(s); 4) *inversões* ou deslocamentos sintáticos; 5) *substituições* – permuta de um ou mais elementos por outro(s), às vezes similar(es), dentro do mesmo espaço frasal; e 6) *reescrita* – concomitância de três ou mais transformações em espaços frasais distintos dentro da mesma oração ou período.

- a) Edição brasileira ¹
- b) Edição portuguesa ²

1 Acréscimos

1.1 Introdução de circunstâncias adverbiais ou adjetivais que podem esclarecer, realçar ou supervalorizar elementos do discurso:

- a) resoluto levantou-se a retirar-se (p. 92)
- b) resoluto levantou-se determinado a retirar-se (p. 110) ³

- a) a mão que removia o emplastro e outro depunha era mão de homem (p. 121)
- b) a mão que removia o emplastro e outro depunha era pesada mão de homem (p. 145)

- a) A escudela exibida raiventamente mais alto rugia que as palavras urradas com enormíssimo sofrimento. (p. 157)
- b) A escudela exibida raiventamente mais alto rugia que as próprias palavras urradas com enormíssimo rancor. (p. 189)

- a) Do pai, da mãe, da família, nada ela lhe falara. (p. 175)
- b) Do pai, da mãe, da família, nada até então ela lhe falara. (p. 211)

¹ MARANHÃO, Haroldo. **O tetraneto del-rei**: o Torto, suas idas e venidas. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.

² MARANHÃO, Haroldo. **O tetraneto del-rei**: o Torto, suas idas e venidas. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

³ Os vocábulos sublinhados indicam o local da alteração.

1.2 Introdução de vocábulos que fortalecem as relações anafóricas, buscam mais clareza, evitam ambigüidades ou enfatizam o elemento retomado:

- a) e o tenaz, que melhor obraria atendo-se a escrituras lá de versos (p. 33)
- b) e o tenaz rimador, que melhor obraria atendo-se a escrituras lá de versos (p. 39)

- a) ferida não há em que se deite a vista e possa untar pomadas (p. 34)
- b) ferida não há em que se deite a vista e nela se possa untar pomadas (p. 39)

- a) é matéria a averiguar-se; mas averiguar quem? (p. 34)
- b) é matéria a averiguar-se; mas averiguá-lo quem? (p. 39)

- a) De maranhas não sei nem cuido, meu bom Camões. (p. 86)
- b) De maranhas não sei nem delas cuido, meu bom Camões. (p. 102)

1.3 Acréscimos de conjunção que uniformizam idéias, desaceleram o ritmo da narrativa e, através da morosidade imposta, podem salientar partes do discurso:

- a) uma clareira abria-se, ao centro da qual um homem se postava (p. 85)
- b) uma clareira abria-se e ao centro da qual um homem se postava⁴ (p. 101)

- a) E era senhor de sua vontade, competia-lhe sojeitar as tentações. (p. 87)
- b) E era senhor de sua vontade e competia-lhe sojeitar as tentações. (p. 103)

- a) ninguém dos nossos lhe escutaria palavra, frouxo haveria ido o comando (p. 95)
- b) ninguém dos nossos lhe escutaria palavra. E frouxo haveria ido o comando (p. 113)

- a) Não via, não ouvia. (p. 180)
- b) Não via e não ouvia. (p. 217)

1.4 Acréscimo de termos que podem intensificar uma expressão ou tornar o discurso mais arcaizante:

- a) Moço, vai dizer à cozinha por que não penteiam este jantar branco? (p. 154)
- b) Moço, vai a dizer à cozinha por que não penteiam este jantar branco? (p. 185)

- a) ante o espanto dos bois que de pé cevavam (p. 191)
- b) ante o espanto dos bois outros que de pé cevavam (p. 230)

⁴ Embora o espaço frasal pareça estar ocupado por uma vírgula, considero que houve, primeiro, a eliminação da vírgula e, depois, o acréscimo da conjunção. O mesmo ocorrerá em outros exemplos abaixo.

1.5 Repetições pleonásticas que conferem mais vigor, emoção ou exagero à narrativa:

- a) Eu. Eu vos enfiarei, com delicadeza de dama, uma punceta: ao cu! (p. 55)
- b) Eu. Eu. Eu vos enfiarei, com delicadeza de dama, uma punceta: ao cu! (p. 66)

- a) seria o Guedes, ou leitão? (p. 160)
- b) seria o Guedes, ou leitão seria? (p. 193)

- a) Como te chamas? (p. 176)
- b) Como te chamas tu? (p. 213)

- a) Maria, sim, era nome de gente (p. 205)
- b) Maria, sim e sim, era nome de gente (p. 247)

2 Alterações na pontuação

2.1 Eliminações de vírgula ou pausa que amenizam a ênfase sobre certos elementos e agilizam o ritmo do discurso:

- a) algo insubstancial, que se não vê, nem se apalpa, mas pressente-se (p. 58)
- b) algo insubstancial, que se não vê nem se apalpa, mas pressente-se (p. 69)

- a) Nem Ayres Telo, nem ninguém, saberia estimar o alcance do desfalque humano. (p. 97)
- b) Nem Ayres Telo nem ninguém saberia estimar o alcance do desfalque humano. (p. 115)

- a) De compasso, ordenou, instando-se por não aventajar a voz (p. 99)
- b) De compasso ordenou, instando-se por não aventajar a voz (p. 118)

- a) Punhetenses, às arrobas não há. (p. 187)
- b) Punhetenses às arrobas não há. (p. 226)

2.2 Introduções de pausa, ou de outro elemento supra-segmental, que enfatizam ou destacam partes do discurso:

- a) Estes inteiros sumiriam à concha de mão curta, donde flui quão apoucados são. (p. 28)
- b) Estes, inteiros, sumiriam à concha de mão curta, donde flui quão apoucados são. (p. 32)

- a) o acordo, perdera-o de todo, delirava. (p. 118)
- b) o acordo, perdera-o de todo. Delirava. (p. 141)

- a) Ó não, não, que se não venham a confirmar minhas suspeitas! (p. 120)
- b) Ó não, não, não! Que se não venham a confirmar minhas suspeitas! (p. 144)
- a) tornando ao de onde partira: ao Aracy. O Aracy, que do cobre copiou a cor (p. 122)
- b) tornando ao de onde partira: ao Aracy – o Aracy, que do cobre copiou a cor (p. 147)

3 Eliminações

3.1 Eliminação de circunstâncias adverbiais que parecem provocar pleonasmos ou circunlóquios inoportunos:

- a) falas, cheiros, sons, gente transitando-me à vista, eu próprio entrando, saindo, cumprimentando (p. 58)
- b) falas, cheiros, sons, pessoas transitando, eu próprio entrando, saindo, cumprimentando (p. 68)
- a) cativando às mãos ambas uma destra que à minha frente se estendesse com calculada indolência (p. 58)
- b) cativando às mãos ambas uma destra que se estendesse com calculada indolência (p. 68-69)
- a) O pensamento primeiro que ao Torto acudiu foi este: fugir dali (p. 82)
- b) O pensamento primeiro que ao Torto acudiu foi este: fugir (p. 98)
- a) como teria que suceder um dia, uma hora, um minuto (p. 115)
- b) como haveria de suceder (p. 138)

3.2 Eliminação de construções e elementos verbais que provocam possíveis redundâncias ou choques fonéticos:

- a) sem saberem a certo se voz de vivo seria ou voz de morto (p. 25)
- b) sem saberem a certo se voz de vivo ou voz de morto (p. 29)
- a) a carniça, que ao sol perdia águas e estorricava como se exposta estivesse ao fogo (p. 56)
- b) a carniça, que ao sol perdia águas e estorricava como se exposta ao fogo (p. 67)
- a) traspassou-lhe o Aracy olho oposto, que cego e bem cego o outro era e fora sempre. (p. 122)
- b) traspassou-lhe o Aracy olho oposto, que cego e bem cego o outro fora-o sempre. (p. 146)
- a) Como ja liar almôndegas a Muira-Ubi (p. 156)
- b) Como liar almôndegas a Muira-Ubi (p. 188)

3.3 Eliminação de adjetivos ou substantivos provavelmente considerados pleonásticos:

- a) Brandas saíam-lhe as palavras, qual fluir calmo de um regato. (p. 77)
- b) Brandas saíam-lhe as palavras, qual fluir de um regato. (p. 92)

- a) Ofegante parou, os olhos eram gelados e duros. (p. 78)
- b) Ofegante parou, os olhos eram gelados. (p. 92)

- a) Que saias a abrir covas com que dar-se sepultura cristã aos defuntos (p. 99)
- b) Que saias a abrir covas com que dar-se sepultura aos defuntos (p. 118)

- a) um capitão português de altos sangues [...] a vazar-se a medos tolos! (p. 116)
- b) um capitão português de altos sangues [...] a vazar-se a medos! (p. 139)

- a) A amplos golos tomara seu primeiro caldo matinal (p. 125)
- b) A amplos golos tomara o caldo matinal (p. 150)

- a) *Teresópolis, abril de 1980. Fim* (p. 210)
- b) *Teresópolis, abril de 1980.* (p. 252)

3.4 Eliminações de artigo que removem as amarras, os relevos e a sensação de concretude de certos termos, tornando-os mais soltos e vagos:

- a) com os pensamentos no rumo da Europa, das cousas da Europa, da gente da Europa, das mulheres da Europa, dos cheiros, das calçadas, do bulício da Europa. (p. 58)
- b) com os pensamentos no rumo de Europa, das cousas de Europa, da gente de Europa, das mulheres de Europa, dos cheiros, das calçadas, do bulício de Europa. (p. 69)

- a) ascendia pelo rial salão um febril murmúrio de represado desejo (p. 71)
- b) ascendia pelo rial salão febril murmúrio de represado desejo (p. 84)

- a) para especial honra dos bracalenses no chão de Braga (p. 91)
- b) para especial honra dos bracalenses em chão de Braga (p. 108)

- a) Neste passo, veio-lhe a socorro um anjo benigno (p. 137)
- b) Neste passo, veio-lhe a socorro anjo benigno (p. 165)

- a) Animoso afitou o pai e a filha (p. 181)
- b) Animoso afitou pai e filha (p. 218)

3.5 Eliminações de partícula de enlace que suprimem redundâncias ou encontros repetitivos, proporcionando mais agilidade ao discurso:

- a) Essa parte, se pudesse eu, faria por alterar-se, à conta de frustrar a monotonia (p. 34)
- b) Essa parte, pudesse eu, faria por alterar-se, à conta de frustrar a monotonia (p. 40)
- a) Ela captou a carga toda do olhar de febre e de fome e de gula: jamais visto. (p. 126)
- b) Ela captou a carga toda do olhar de febre e fome e gula: jamais visto. (p. 151)

3.6 Eliminações de pronome indefinido que reduzem o tom excludente e enérgico do enunciado:

- a) o chefe índio acolhe-o sem mostra alguma de malquerença (p. 178)
- b) o chefe índio acolhe-o sem mostra de malquerença (p. 215)
- a) e é a tudo quanto aspirava: que flechas e arcabuzes se calassem (p. 189)
- b) e é a quanto aspirava: que flechas e arcabuzes se calassem (p. 227)
- a) O qual, se do júbilo partilhou, não deu qualquer denúncia. (p. 206)
- b) O qual, se do júbilo partilhou, não deu denúncia. (p. 247)

3.7 Eliminação de pronomes possessivos redundantes ou enfáticos facilmente recuperáveis no contexto:

- a) arrogante exibiu a minha *Melgaça*, que é como meu mosquete batizei (p. 18)
- b) arrogante exibiu a *Melgaça*, que é como meu mosquete batizei (p. 19)
- a) a tanta gente enganei nas conversas minhas, vivazes, de salão (p. 57)
- b) a tanta gente enganei nas conversas vivazes, de salão (p. 68)
- a) Se antropófagos, por que envenenar as suas vítimas? (p. 141)
- b) Se antropófagos, por que envenenar as vítimas? (p. 169)
- a) Que o esposo seu tinha um crescido destino pela frente (p. 208)
- b) Que o esposo tinha um crescido destino pela frente (p. 250)

3.8 Retirada ou ocultação de sujeitos, possibilitando assim a transferência do realce para outros elementos do enunciado:

- a) Enquanto tiver eu o juízo inteiro (p. 33)
- b) Enquanto tiver o juízo inteiro (p. 39)
- a) Não viste tu o que fizeram ao Calafurna? (p. 54)
- b) Não viste o que fizeram ao Calafurna? (p. 64)

- a) Considerou o português três graves pontos de si para consigo. (p. 116)
- b) Considerou três graves pontos de si para consigo. (p. 138)

- a) Não se apercebera ele, mas às costas estava-lhe Muira-Ubi (p. 160)
- b) Não se apercebera mas às costas estava-lhe Muira-Ubi (p. 193)

- a) E mortos não estão vocês, não estou eu, não estamos nós todos? (p. 178)
- b) E mortos não estão vocês, não estou eu, não estamos todos? (p. 214)

3.9 Outras supressões que evitam a repetição de um termo já empregado, dando-lhe menos destaque e propiciando mais agilidade ao discurso:

- a) Tenho-me sempre as orelhas em alerta, que astuciosos se comportam, atacando-nos sempre à capucha. (p. 17)
- b) Tenho sempre alertas as orelhas, que astuciosos se comportam, atacando-nos à capucha. (p. 18)

- a) embora pouco caldo ou nenhum caldo se extraísse de tão levantados conceitos (p. 65)
- b) embora pouco caldo ou nenhum se extraísse de tão levantados conceitos (p. 77)

- a) Ele não escutou, não escutou certamente (p. 86)
- b) Ele não escutou, não certamente (p. 103)

- a) bodoso e repulsivo, repulsivíssimo Nuno Cabreira (p. 109)
- b) bodoso e repulsivo Nuno Cabreira (p. 130)

- a) aroma de montanhas, de cumes de montanhas (p. 166)
- b) aroma de cumes de montanhas (p. 201)

- a) Não sei. Não sei quem é o pai de Muira-Ubi. (p. 175)
- b) Não sei quem é o pai de Muira-Ubi. (p. 211)

3.10 Supressões que possivelmente evitam estranhamentos indesejados e sonoridades desagradáveis:

- a) Se os chamássemos de rabiosos, distanciados não se estaria de uma suma verdade. (p. 23)
- b) Se os chamássemos de rabiosos, distanciados não se estaria de suma verdade. (p. 26)

- a) o gentio [...] ficava em seus sítios para matar e morrer, mais matar muita vez do que morrer. (p. 49)
- b) o gentio [...] ficava em seus sítios para matar e morrer, mais matar do que morrer. (p. 58)

- a) e que seria a honra e a mor ventura de todos os outros mais (p. 82)
- b) e que seria a honra e a mor ventura de todos os mais (p. 98)

- a) não o soltaria senão empós muito o pisar (p. 83)
- b) não o soltaria senão empós muito pisar (p. 98)

- a) bandido, que bandido foi o Calafurna (p. 93)
- b) bandido, que bandido foi o Calafurna (p. 110)

4 Inversões

4.1 Anteposição do adjetivo ao substantivo, enfatizando o atributo, aumentando sua carga expressiva e instaurando nuances de afetividade poética:

- a) estava a impor-se uma expedição punitiva (p. 52)
- b) estava a impor-se punitiva expedição (p. 61)
- a) verdade de muito gravame, e de em bronze insculpir-se como se insculpem verdades eternas (p. 62)
- b) verdade de muito gravame, e de em bronze insculpir-se como se insculpem eternas verdades (p. 74)
- a) E o que viram era um Torto bilioso, a deitar faúlhas (p. 80)
- b) E o que viram era um bilioso Torto, a deitar faúlhas (p. 94)
- a) o esteiro ao chão de sítio escuro onde se aposentava (p. 133)
- b) o esteiro ao chão de escuro sítio onde se aposentava (p. 160)
- a) momento ímpar de beleza (p. 146)
- b) ímpar momento de beleza (p. 176)
- a) livrando-a de ventos e mares irosos (p. 205)
- b) livrando-a de ventos e irosos mares (p. 246)

4.2 Anteposição de advérbios ou locuções adverbiais ao verbo, enfatizando uma circunstância ou tornando a sintaxe mais latinizada, por conta da posposição verbal:

- a) tomou depressa a derradeira porta (p. 9)
- b) depressa tomou a derradeira porta (p. 9)
- a) Porém desvalido me largarás nesta empresa (p. 42)
- b) Porém desvalido nesta empresa me largarás (p. 50)

- a) manobrando a chibata que acabou os fazendo evadir-se a gritos (p. 57)
- b) manobrando a chibata que acabou os fazendo a gritos evadir-se (p. 67)

- a) Gravebundo arrastava-me pelas areias (p. 58)
- b) Gravebundo pelas areias arrastava-me (p. 69)

- a) De relance, viu passar-lhe à frente o cunhado (p. 82)
- b) De relance, viu à frente passar-lhe o cunhado (p. 97)

- a) Traziam um púcaro d'água fresca, que o português bebeu a sôfregas. (p. 149)
- b) Traziam um púcaro d'água fresca, que o português a sôfregas bebeu. (p. 179)

- a) E não poderia dizer-se que repousado estivesse quando tornou à aldeia! (p. 171)
- b) E não poderia dizer-se que repousado estivesse quando à aldeia tornou! (p. 206)

4.3 Anteposição dos objetos ao verbo, destacando os primeiros e provocando efeitos de estranhamento e ambigüidade na sintaxe:

- a) Sem mais interpor demoras (p. 10)
- b) Sem mais demoras interpor (p. 10)

- a) sujeitos tais salpicam-me de bosta o fato (p. 12)
- b) sujeitos tais de bosta me salpicam o fato (p. 13)

- a) até quando o senhor do mundo premiava uma eleita (p. 32)
- b) até quando o senhor do mundo uma eleita premiava (p. 37)

- a) para onde quer que se virasse entestava muros (p. 85)
- b) para onde quer que se virasse muros entestava (p. 101)

- a) Estava desperto, beliscava-se, sentia a pele (p. 87)
- b) Estava desperto, beliscava-se, a pele sentia (p. 103)

- a) Saiu sem as costas voltar ao Torto (p. 98)
- b) Saiu sem ao Torto as costas voltar (p. 117)

- a) por que ervá-las, às setas, se a tenção era comer o inimigo? (p. 119)
- b) por que ervá-las, às setas, se a tenção era o inimigo comer? (p. 143)

- a) Voltou as costas ao pugilo (p. 157)
- b) As costas voltou ao pugilo (p. 189)

- a) A quem conheci há poucos dias e é como se foram anos! (p. 169)
- b) A quem conheci há poucos dias e é como se anos foram! (p. 203)

- a) Distraído ia o Padre Sabugal [...] quando ao longe divisou o Torto (p. 197)
- b) Distraído ia o Padre Sabugal [...] quando ao longe o Torto divisou (p. 237)

4.4 Anteposição de advérbios ou locuções adverbiais a predicados e objetos, o que acaba por alterar a ênfase sobre certas partes do discurso ou modificar a cadência frasal:

- a) entrajado mantendo-me às metades, vestido por cima e despido por baixo (p. 29)
- b) entrajado mantendo-me às metades, vestido por cima e por baixo despido (p. 34)

- a) que leve cada qual o arcabuz ao ombro e o Pater Noster à boca (p. 69)
- b) que leve cada qual o arcabuz ao ombro e à boca o Pater Noster (p. 82)

- a) o batido, padecente mais desse gênero de dor do que a lançada à cara (p. 115)
- b) o batido, mais padecente desse gênero de dor do que a lançada à cara (p. 138)

- a) Por que olhar-me o grão mimo, que à filha só diz respeito? (p. 190)
- b) Por que olhar-me o grão mimo, que só à filha diz respeito? (p. 229)

- a) Outros eram os costumes; a eles de verdade aderira. (p. 209)
- b) Outros eram os costumes; de verdade a eles aderira. (p. 251)

4.5 Anteposição do sujeito ao verbo, num retorno à ordem usual, evitando ambigüidades e facilitando a compreensão:

- a) Ruins avisos divisava o Torto no horizonte. (p. 53)
- b) Ruins avisos o Torto divisava no horizonte. (p. 63)

- a) o que estava a significar que muito e bem trabalhara a tropa (p. 81)
- b) o que estava a significar que muito e bem a tropa trabalhara (p. 96)

- a) De todo amainou a bulha (p. 86)
- b) De todo a bulha amainou (p. 102)

- a) não perdeu a calidade com que inspiradamente o sagrou el-rei (p. 96)
- b) não perdeu a calidade com que inspiradamente el-rei o sagrou (p. 115)

4.6 Anástrofe entre pronome oblíquo e advérbio de negação que provoca estranhamentos e pode simular uma sintaxe arcaica:

- a) mintiria se não vos manifestasse que padeço (p. 43)
- b) mintiria se vos não manifestasse que padeço (p. 50)

- a) aprazia-lhe que todos os mais não lhe deferissem arrimos (p. 123)
- b) aprazia-lhe que todos os mais lhe não deferissem arrimos (p. 148)

4.7 Inversão sintática de elementos coordenados ou justapostos que evita cacofonias ou altera o ritmo frasal, tornando-o às vezes mais agradável:

- a) Com grandes clamores e brados (p. 18)
- b) Com grandes brados e clamores (p. 20)

- a) De poeta maltreito [...] que o mundo enxerga só de uma banda (p. 48)
- b) De poeta maltreito [...] que o mundo enxerga de uma banda só (p. 57)

- a) abraçou-o com efusões e estimas (p. 87)
- b) abraçou-o com estimas e efusões (p. 103)

- a) E foi quando se viu, à cola do chefe e também de pé (p. 143)
- b) E foi quando se viu, à cola do chefe e de pé também (p. 172)

- a) por calmos e ordenados se podia haver seus pensamentos (p. 180)
- b) por ordenados e calmos se podia haver seus pensamentos (p. 217)

- a) A nova que recebia, assim tão de rompão (p. 205)
- b) A nova que recebia, tão assim de rompão (p. 247)

4.8 Posposição do sujeito ao verbo, deixando a sintaxe mais complexa, rebuscada e inusual:

- a) enquanto o Torto ouvia o recado a si desferido (p. 75)
- b) enquanto ouvia o Torto o recado a si desferido (p. 89)

- a) enquanto outros corriam e nadavam (p. 122)
- b) enquanto corriam outros e nadavam (p. 147)

- a) a frecha não se viu, senão o estrangeiro abater-se por terra (p. 122)
- b) a frecha não se viu, senão abater-se o estrangeiro por terra (p. 147)

- a) que males mais os brutos lhe haviam causado? (p. 123)
- b) que males mais lhe haviam os brutos causado? (p. 148)

- a) O Guedes não foi visconde? (p. 165)
- b) Não foi o Guedes visconde? (p. 200)

4.9 Posposição do objeto ao verbo, valorizando assim a clareza ou a harmonia frasal:

- a) e pouco se lhe dava se era noute ou dia era (p. 125)
- b) e pouco se lhe dava se era noute ou era dia (p. 150)

- a) que o calar-se ao outro mais impressão dava (p. 164)
- b) que o calar-se ao outro dava mais impressão (p. 198)

4.10 Posposições do adjetivo ao substantivo que desfazem o paralelismo com outra anteposição adjetival na mesma frase, modificam o tom de afetuosidade do atributo e estabelecem um nova cadência prosódica:

- a) bem estimando o grave peso da inesperada empresa (p. 14)
- b) bem estimando o grave peso da empresa inesperada (p. 15)

- a) recambiar-se-ia às fofas antecâmaras e às opulentas mesas (p. 23)
- b) recambiar-se-ia às fofas antecâmaras e às mesas opulentas (p. 26)

- a) Não uma, diversas vezes, repetidas vezes (p. 32)
- b) Não uma, vezes diversas, repetidas vezes (p. 37)

- a) afadigado [...] de caminhar consideráveis léguas por difícil chão (p. 57)
- b) afadigado [...] de caminhar léguas consideráveis por difícil chão (p. 68)

- a) estultos pensamentos, que iam a dar a alto muro sem via de acesso (p. 121)
- b) estultos pensamentos, que iam a dar a muro alto sem via de acesso (p. 146)

- a) não causaria semelhante evento tamanho desconcerto (p. 160)
- b) não causaria semelhante evento desconcerto tamanho (p. 194)

4.11 Posposições do pronome possessivo que acabam por salientá-lo, melhorando simultaneamente o ritmo frasal:

- a) Nesta guerra, são meus trabalhos poupá-la de gravames. (p. 56)
- b) Nesta guerra, são trabalhos meus poupá-la de gravames. (p. 66)

- a) mas Sabugal tinha entre outras suas virtudes a da persuasão (p. 196)
- b) mas Sabugal tinha entre outras virtudes suas a da persuasão (p. 237)

4.12 Posposições de adjetivo, ou inversões pronominais, que podem evitar cacofonias, rimas indesejadas e má interpretação:

- a) a fama em desacerto andasse com a ação: desmarcada a fama e escassa a ação (p. 11)
- b) a fama em desacerto andasse com a ação: desmarcada a fama e a ação escassa (p. 12)

- a) altissonante voz, que é o fanal que a todos nós guia e guiará (p. 82)
- b) altissonante voz, que é o fanal que a nós todos guia e guiará (p. 97)

- a) Oferecia ocasião de prestar prontos socorros (p. 86)
- b) Oferecia ocasião de prestar socorros prontos (p. 102)

4.13 Posposições enfáticas do pronome interrogativo:

- a) Por que casquinadas se não estão a apetecer-me almôndegas? (p. 156)
- b) Casquinadas por que, se não estariam a apetecer-me almôndegas? (p. 188)

- a) Por que isso? (p. 160)
- b) Isso por quê? (p. 193)

4.14 Utilização de ênclise, evitando registros prosaicos e proporcionando uma tonalidade mais formal ao discurso:

- a) à uma se escutou um oh! de admiração (p. 30)
- b) à uma escutou-se um oh! de admiração (p. 35)

- a) a muito palrar e a muito se mexer (p. 125)
- b) a muito palrar e a muito mexer-se (p. 150)

- a) nada além do nome querido lhe minava dos lábios (p. 205)
- b) nada além do nome querido minava-lhe dos lábios (p. 247)

4.15 Utilização de próclise, amenizando alguns jogos de palavras, ambigüidades ou inversões sintáticas muito bruscas:

- a) e fazendo da tropa mais baixo, com que mais alto fazer-se (p. 85)
- b) e fazendo da tropa mais baixo, com que mais alto se fazer (p. 101)

- a) ao Torto logo indispondo a dele acercar-se (p. 135)
- b) ao Torto logo indispondo a dele se acercar (p. 162)

- a) É o que vivia a dizer-me o Ribeiro ao comigo cruzar-se. (p. 154)
- b) É o que vivia a dizer-me o Ribeiro ao comigo se cruzar. (p. 186)

5 Substituições

- 5.1 Alterações de tempo verbal que sintonizam todos os verbos do período, corrigem distorções temporais, fornecem uma melhor perspectiva do tempo narrado ou evitam rimas e repetições inoportunas:

- a) via-se ele mesmo, a breve espaço e como outrem fora, mas ele mesmo era, disse não duvidava, a causa que dele era o desempenado do corpo, os ombros, o pescoço (p. 31)
- b) via-se ele mesmo, a breve espaço e como outrem fora, mas ele mesmo sendo, disse não duvidava, a causa que dele era o desempenado do corpo, os ombros, o pescoço (p. 36)
- a) exibir o estrago lastimoso que a guerra fez (p. 51)
- b) exibir o estrago lastimoso que a guerra fizera (p. 60)
- a) À Índia foi por sargento, mas orelhado é como aos brasis aportou. (p. 98)
- b) À Índia fora por sargento, mas orelhado é como aos brasis aportou. (p. 117-118)
- a) a ruim nova de que esse amigo meu ia as fauces expor a cortes de uma lanceta, e bem conhecendo quem a lanceta ia manobrar (p. 106)
- b) a ruim nova de que o amigo iria as fauces expor a cortes de uma lanceta, e bem conhecendo quem a lanceta manobraria (p. 126)
- a) que o emplastro, bem sintira, fora aplicado sobre o olho sinistro (p. 120)
- b) que o emplastro, bem sintia, era-lhe aplicado sobre o olho sinistro (p. 144)
- a) Desagravavam-no? Ora, cuida lá de desagrazos essa bruta gente!, a si mesmo respondia (p. 161)
- b) Desagravavam-no? Ora, cuidará de desagrazos essa bruta gente!, a si mesmo respondia (p. 161)
- a) Que estava a parecer que o esperava, conhecendo-lhe o trajeto costumeiro. (p. 137)
- b) Que estava a parecer que o esperasse, conhecendo-lhe o trajeto costumeiro. (p. 165)

5.2 Substituição de adjetivos, às vezes por um símile mais erudito, inusual ou hiperbólico, evitando rimas e aliterações inconvenientes, lugares-comuns ou a recorrência aos mesmos termos:

- a) o fino fidalgo Dom Jerónimo d'Albuquerque (p. 9)
- b) o airoso fidalgo Dom Jerónimo d'Albuquerque (p. 9)
- a) esta desoladora paisagem lunar em que sou alma penada (p. 27)
- b) esta erma paisagem lunar em que sou alma penada (p. 31)
- a) noutro rápido lance liberei-me dos calções (p. 29)
- b) noutro brusco lance liberei-me dos calções (p. 34)
- a) eu sentia insuportável dor ao olho (p. 56)
- b) eu sentia cruciante dor ao olho (p. 66)

- a) O saber-se tão assi desejado, em brasas pôs-lhe o peito e tudo o mais (p. 71)
 b) O saber-se tão assi apetecido, em brasas lhe pôs o peito e tudo o mais (p. 84)
- a) Minha guerra não é de peidos e de vãs palavras. (p. 83)
 b) Minha guerra não é de peidos e de estultas palavras. (p. 98)
- a) Viu-se lento desaparecer por comprido túnel (p. 85)
 b) Viu-se lento desaparecer por longueiro túnel (p. 101)
- a) E que curioso apelido é tal, o que me acrescentais ao meu! (p. 86)
 b) E que bizarro apelido é tal, o que me acrescentais ao meu! (p. 102)
- a) abatido e mostrando grave desventura (p. 86)
 b) cabiscaído e estampando grossa desventura (p. 102)
- a) Surpreendeu-se a rezar em silêncio piadosas orações (p. 86)
 b) Surpreendeu-se a rezar em silêncio pias orações (p. 102)
- a) Sentia-se pavoroso de aspeito (p. 88)
 b) Sentia-se sobre-horrendo de aspeito (p. 104)
- a) Ou foi o Calafurna a raiz desta guerra miserável? (p. 93)
 b) Ou foi o Calafurna a raiz da guerra nefanda? (p. 110)
- a) Bela de admirar-se era a expansão célere daquele vasto círculo (p. 96)
 b) Opulenta de admirar-se era a célere expansão do vasto círculo (p. 114)
- a) Isto mais amolgaria seus brios já miseravelmente tão pisados. (p. 123)
 b) Isto mais amolgaria os brios seus já miseravelmente tão calcados. (p. 148)
- a) uns leves passos avisavam-no de que novos caldos aportavam, agora encorpados de espécie de grude (p. 125)
 b) uns alígeros passos avisavam-no de que encorpados caldos aportavam, agora de espécie de grude (p. 150)
- a) e mais até fechou o sembrante, à captura, rápida, de uma resposta (p. 132)
 b) e mais até fechou o sembrante, à captura, célere, de uma resposta (p. 158)
- a) o Rolinha desceu as vistas coberto de vexames (p. 138)
 b) o Rolinha desceu as vistas turbado de vexames (p. 165)
- a) inda mais porque um forte era, e o Torto, um fraco (p. 138)
 b) inda mais porque um dobrado era, e o Torto, um fraco (p. 166)
- a) À cola se pôs do Ribeiro; este assaz pálido a assistir àquela toda festa (p. 153)
 b) À cola se pôs do Ribeiro; este assaz transido a assistir àquela toda festa (p. 184)
- a) O Guedes macerara-lhe o peito português. (p. 154)
 b) O Guedes macerara-lhe o peito portucalense. (p. 186)

5.3 Substituição insistente do adjetivo *nímio* por termos de igual ou menor contundência e exagero, evitando sua banalização ou recidiva:

- a) Que a nímia lembrança vossa basta é a que se alevante qual mastro de galeão (p. 30)
- b) Que a singela lembrança vossa basta é a que se alevante qual mastro de galeão (p. 35)

- a) sobre medida impondo sua nímia autoridade (p. 85)
- b) sobre medida impondo sua fera autoridade (p. 101)

- a) podendo só balbuciar sílabas que traíam nímio respeito à fala intimatória (p. 98)
- b) podendo só balbuciar sílabas que traíam sumo respeito à fala intimatória (p. 117)

- a) O nímio golpe abateria o contrário (p. 119)
- b) O mero golpe abateria o contrário (p. 143)

- a) o haver-se alevantado fora obra de nímia teimosia (p. 125)
- b) o haver-se alevantado fora obra de infrene teimosia (p. 151)

- a) De si para si disse estas nímias palavras (p. 148)
- b) De si para si disse estas poucas palavras (p. 178)

- a) Saudaram-se sem aterem-se em cortesias: um nímio flectir de cabeças. (p. 178)
- b) Saudaram-se sem aterem-se em cortesias: um recatado flectir de cabeças. (p. 215)

5.4 Substituição de dois adjetivos coordenados ou justapostos por um termo único, quase sempre mais sintético e original:

- a) solitário culto ao prestimoso e sábio deus Onan (p. 13)
- b) solitário culto ao munificente deus Onan (p. 13)

- a) quando estremunhado e ensopado de sono (p. 30)
- b) quando ainda ensopado de sono (p. 35)

- a) teriam que ser as mãos decepadas e arrancadas à ingente força (p. 124)
- b) teriam que ser as mãos desencravadas à ingente força (p. 149)

- a) que estabelecesse Muira-Ubi surpreendentes, estupendas associações (p. 136)
- b) que estabelecesse Muira-Ubi assombrosas associações (p. 164)

- a) D. Vasco Guedes de Alcaparras, ilustríssimo e digníssimo Visconde do Cu Redondo, por mercê del-rei! (p. 138)
- b) D. Vasco Guedes de Alcaparras, insigníssimo Visconde do Cu Redondo, por mercê del-rei! (p. 165)

5.5 Substituição de advérbios ou locuções adverbiais por termos que aumentam a incisividade e a exorbitância ou provocam estranhamentos:

- a) empós o chumbo letal, transformou-se em cousa bastante fea (p. 51)
- b) empós o chumbo letal, transformou-se em cousa notavelmente fea (p. 61)

- a) Ora, vejo que mal me conheces. (p. 103)
- b) Ora, vejo que pela rama me conheces. (p. 123)

- a) que nada havia por que certo não caminhasse (p. 126)
- b) que nada havia por que certeiramente não caminhasse (p. 152)

- a) Para repouso vosso, digo-vo-lo que as raparigas são grandemente feas (p. 129)
- b) Para repouso vosso, digo-vo-lo que as raparigas são descomunalmente feas (p. 155)

- a) De longe, chegava uma voz (p. 151)
- b) De distante sítio, chegava uma voz (p. 181)

- a) Disseste-o bem. (p. 169)
- b) Disseste-o atinadamente. (p. 204)

- a) Sempre o dizes bem. (p. 169)
- b) Sempre o dizes apropositadamente. (p. 204)

- a) Meu filho, quando crescer, olhará de frente o mar. (p. 206)
- b) Meu filho, quando crescer, olhará de chapa o mar. (p. 248)

5.6 Substituição de gerúndios por infinitivos, sobretudo em perífrases verbais, proporcionando à sintaxe características mais próximas às do falar lusitano:

- a) e lançaram a correr, como se algo estivesse sucedendo (p. 115)
- b) e lançaram a correr, como se algo estivesse a suceder (p. 137)

- a) Já sentia a água escaldante queimando-lhe a pele (p. 145)
- b) Já sentia a água escaldante a queimar-lhe a pele (p. 174)

- a) e não esta morte aos pedaços, cada dia morrendo um pouco, cada dia um pouco mais (p. 157)
- b) e não esta morte aos pedaços, cada dia a morrer um pouco, cada dia um pouco mais (p. 189)

- a) A carmelita Ana viu caldeiras fervendo. (p. 158)
- b) A carmelita Ana viu caldeiras a ferver. (p. 191)

5.7 Substituição de nomes próprios, em geral por outros mais exóticos ou vernaculares, adequando-os ao contexto ou evitando o uso de clichês:

- a) Ó gajo, como acodes, como acudias? Gaspar Curvo Ribafria? Joaquim? Francisco? Mártires? (p. 104)
- b) Ó gajo, como acodes, como acudias? Gaspar Curvo Ribafria? Murteira? Logrado? Trincão? (p. 124)
- a) Maria, Júlia ou Sebastiana, pouco se lhes dá. (p. 199)
- b) Maria, Francisca ou Sebastiana, pouco se lhes dá. (p. 239)

5.8 Substituição do plural pelo singular, evitando ambigüidades, melhorando a concordância do substantivo ou dando-lhe mais destaque:

- a) um codiceira ensopado a caldos de mariscos (p. 61)
- b) um codiceira ensopado a caldos de marisco (p. 73)
- a) caprichoso mandarim, de onívoros apetites (p. 80)
- b) caprichoso mandarim, de onívoro apetite (p. 95)
- a) a cara que rompera em cóleras era a de um feríssimo inimigo (p. 139)
- b) a cara que rompera em cólera era a de um feríssimo inimigo (p. 139)
- a) a invejar os broncos, que roncavam repousados, sem os incômodos de pensamentos tenazes (p. 190)
- b) a invejar os broncos, que roncavam repousados, sem o incômodo de pensamentos tenazes (p. 228)

5.9 Substituições de pronome demonstrativo por artigo definido, evitando a repetição de palavras, enfraquecendo a referência dêitica, rompendo a relação espaço-temporal do narrador com os objetos em questão e amenizando a tonalidade depreciativa do enunciado:

- a) com enfado olhava estes verdes abundantes (p. 58)
- b) com enfado olhava os verdes abundantes (p. 69)
- a) E que quiere dizer esse mansíssimo cornudo com Cacilhas? (p. 80)
- b) E que quiere dizer o mansíssimo cornudo com Cacilhas? (p. 95)
- a) Empós uma dessas muitas práticas (p. 91)
- b) Empós uma das muitas práticas (p. 108)
- a) Nessa guerra de círculos e de cercas, portugueses morreram (p. 103)
- b) Na guerra de círculos e de cercas, portugueses morreram (p. 123-124)

- a) esse nariz de cristão-novo (p. 117)
- b) o nariz de cristão-novo (p. 141)

- a) essa barba bem povoada, ninho de insetos e de sujeiras outras (p. 117)
- b) a barba bem povoada, ninho de insetos e de sujeiras (p. 141)

- a) que até em sonhos me não larga esse miserábile (p. 139)
- b) que até em sonhos me não larga o miserábile (p. 167)

5.10 Substituição de verbos por um símile, quase sempre mais original, chamativo ou erudito, gerando, às vezes, algumas expressões metafóricas, hiperbólicas ou eufemísticas que revitalizam o enunciado e evitam a repetição de termos comuns:

- a) Que posso eu, quem poderá lançar luz a tamanha bruma? (p. 34)
- b) Que posso eu, quem poderá deitar luz a tamanha bruma? (p. 39)

- a) que o outro faúlhas deitava (p. 54)
- b) que o outro faúlhas expelia (p. 64)

- a) Hoje, não diviso nem Lisboa, nem os e as lisboetas, que tudo se esfuma ou já de todo se esfumou. (p. 58)
- b) Hoje, não entrevejo nem entressonho Lisboa e lisboetas, que tudo se esfuma ou já de todo se esfumou. (p. 69)

- a) como se uma áspide me fosse atacar os calcanhares (p. 58)
- b) como se uma áspide me fosse arpoar os calcanhares (p. 69)

- a) se nisto refletir ao embrulhar-se nos panos de dormir (p. 62)
- b) se nisto ruminar ao embrulhar-se nos panos de dormir (p. 73)

- a) conquanto ao rosto estampasse um olho válido, que o outro vazara (p. 85)
- b) conquanto ao rosto pompeasse um olho válido, que o outro secara (p. 101)

- a) a vozes lastimadas gemia inaudivelmente quase (p. 86)
- b) a vozes lastimadas uivava inaudivelmente quase (p. 102)

- a) estavam quase todos a morrer (p. 102)
- b) estavam quase todos a finar (p. 122)

- a) Queres viver?, percebe-se que anseias por viver. (p. 103)
- b) Queres viver?, colhe-se que anseias por viver. (p. 123)

- a) acho que fundadas razões tinha o capitão (p. 106)
- b) acho que fundadas razões abraçava o capitão (p. 128)

- a) felicíssimo saltava ao peito o coração do português (p. 113)
- b) felicíssimo bailava ao peito o coração do português (p. 135)

- a) o adventista a saltar com suas alegrias ao centro de uma clareira (p. 122)
 b) o adventista a cabritar em suas alegrias ao centro de uma clareira (p. 147)
- a) como um gato se afaga, a passear-se a língua na pelagem (p. 123)
 b) como o gato se acarinha, a passear-se a língua na pelagem (p. 147)
- a) Per ali agora se espalhava um mais crescido número de testemunhas. (p. 125)
 b) Per ali agora se cotovelava um mais crescido número de testemunhas. (p. 151)
- a) percebeu que mancava como se lesada uma das pernas (p. 126)
 b) sobressaltou-se que claudicasse, como se lesada uma das pernas (p. 152)
- a) Mas ao desviar para sítio outro o pensamento (p. 126)
 b) Mas ao desgarrar para sítio outro o pensamento (p. 152)
- a) causando extrema cólera ao Albuquerque (p. 127)
 b) deflagrando extrema cólera ao Albuquerque (p. 153)
- a) um deles certamente furou o olho que a sestro me ficava (p. 130)
 b) um deles certamente aleijou o olho que a sestro me ficava (p. 156)
- a) trabalham na engorda, que cevado querem-te a ti, como a um leitão. (p. 141)
 b) obram na engorda, que cevado querem-te a ti, como a um leitão. (p. 170)
- a) naquelas palavras subjazendo todo o clima que a ambos nos capturava (p. 146)
 b) naquelas palavras subjazendo todo o clima que a ambos nos cingia (p. 176)
- a) ela mesma descobrindo um gosto novo que em intensidade crescia (p. 152)
 b) ela mesma descobrindo um gosto novo que em intensidade encorpava (p. 183)
- a) O Guedes parou, a ater-se no procedimento das anciãs (p. 155)
 b) O Guedes estancou, a ater-se no procedimento das anciãs (p. 187)
- a) Claramente a lerá um extraviado viajante que por lá passar (p. 158)
 b) Claramente a silabará um extraviado viajante que por lá passar (p. 190)
- a) terás pago e bem pago as tuas penas (p. 159)
 b) terás remido e bem remido as tuas penas (p. 191)
- a) Ela segurou-lhe a mão e de mãos dadas foram até a aldeia (p. 160)
 b) Ela reteve-lhe a mão e de mãos dadas demandaram a aldeia (p. 193)
- a) quero dizer que deitei lágrimas por um tipo a quem nunca vi (p. 164)
 b) quero dizer-te que derribei lágrimas por um tipo a quem nunca vi (p. 198)
- a) crescentemente afogueada, saiu a viajar em ofeguenta viagem (p. 170)
 b) crescentemente afogueada, saiu a correr terras em ofeguenta viagem (p. 205)

- a) afrouxou a pressão no braço, abrandou o sembrante e calados ficaram (p. 175)
- b) debilitou a pressão no braço, desenfureceu o sembrante e calados deixaram-se estar (p. 210-211)

- a) Ela pôs no chão os olhos e não mais os pôde levantar (p. 180)
- b) Ela no chão os olhos fincou e não mais os pôde levantar (p. 217)

- a) O himeneu fomentava-lhe a influência e a autoridade entre os seus (p. 189)
- b) O himeneu açulava a influência e a autoridade entre os seus (p. 227)

- a) os homens servem só para cortar paus, pescar e flechar português (p. 206)
- b) os homens servem só para torar paus, pescar e flechar português (p. 248)

5.11 Substituições que ajudam a diversificar as formas de referência, evitando a repetição fastidiosa do mesmo termo ou suprimindo rimas indesejáveis:

- a) em seu couce vinha obra de oitenta ou mais portugueses (p. 16)
- b) em seu couce vinha obra de oitenta ou mais mareantes (p. 17)

- a) Que o nosso homem é português – é ponto fora de desavenças. O pleito gira à volta de saber-se se é morto ou se é vivo o tal português. (p. 21)
- b) Que o nosso homem é português – é ponto fora de desavenças. O pleito gira à volta de saber-se se é morto ou se é vivo semelhante estupor. (p. 23)

- a) Conquanto tão-só me provoquem coceiras os ataques do poeta (p. 34)
- b) Conquanto tão-só me provoquem coceiras os ataques do rapsodo (p. 39)

- a) não valer a vida desses índios mais que duas letras do alfabeto português (p. 92)
- b) não valer a vida desses nus mais que duas letras do alfabeto português (p. 109)

- a) tira emplastro, deita emplastro, cuidando o pulhastro de pôr conserto aos danos que causara (p. 125)
- b) tira emplastro, deita emplastro, cuidando o biltre de pôr conserto aos danos que infligira (p. 150)

- a) À tenção de dos outros desviar o foco do leso olho (p. 126)
- b) À tenção de dos passantes desviar o foco do leso olho (p. 152)

- a) indago-te se portugueses são amigos da água (p. 166)
- b) indago-te se portugalenses são amigos da água (p. 200)

- a) como se sentirá o nosso Amaro tendo por cima o epitáfio de um português (p. 167)
- b) como se sentirá o nosso Amaro tendo por cima o epitáfio de um gajo (p. 202)

- a) Que entrou a inquietar-se: pelo que entre ela e ele já sucedera. (p. 175)
- b) Que entrou a inquietar-se: pelo que entre'ambos já sucedera. (p. 211)

- a) tudo à vista do morubixaba e da família do morubixaba (p. 190)
- b) tudo à vista do morubixaba e da família dele (p. 229)

- a) O jesuíta impava mais que ele (p. 200)
- b) O loyolista impava mais que ele (p. 241)

- a) o seu chão e o que no chão houvesse encovado (p. 208)
- b) o seu chão e o que encovado nele houvesse (p. 251)

5.12 Substituições que privilegiam grafias e vocábulos arcaicos, evocando quase sempre o falar lusitano:

- a) O almofadinhas há-de haver-se imaginado numa praça de touros (p. 21)
- b) O almofadinhas há-de haver-se imaginado numa praça de toiros (p. 24)

- a) Atacados, atacam, melhor, contra-atacam. (p. 21)
- b) Atacados, atacam, ou melhor, contra-atacam. (p. 24)

- a) porque nada de nada há a dizer-se, salvo nas comezainas, glotonarias e vinhos, que é só no que se empregam (p. 27)
- b) porque nada de nada há a dizer-se, salvante nas comezainas, glotonarias e vinhos, que é só no que se empregam (p. 31)

- a) Até que semelhante idéia teve para mim a sua graça (p. 59)
- b) Até que similhante idéia teve para mim a sua graça (p. 70)

- a) que o Sacoto foi o estopim ateadado à pólvora (p. 93)
- b) que o Sacoto foi o estopim ateadado à pólvira (p. 111)

- a) minh'alma treme ainda de pavores (p. 96)
- b) minh'alma de pavores inda treme (p. 114)

- a) Estavam os dois separados obra de cem ou mais metros (p. 122)
- b) Estavam os dois separados obra de cem ou mais braças (p. 147)

- a) Com a sutileza toda que ao outro foi possível (p. 127)
- b) Com a subtileza toda que ao outro foi possível (p. 152)

- a) a graciosamente tomar seu desjejum (p. 129)
- b) a graciosamente tomar seu dejejuadoiro (p. 155)

- a) submetia as cercanias a inspeção cautelosa, a ver se os espiavam. (p. 135)
- b) submetia as cercanias a inspeccão cautelosa, a ver se os espreitavam. (p. 163)

- a) Em meo àquelas algaravias, em que estava sempre a emaranhar-se (p. 155)
- b) Em meo àquelas algaravias, em as quais estava sempre a emaranhar-se (p. 186)

5.13 Substituição de pronomes possessivos por construções frasais que dão mais agilidade, cultismo ou elegância ao discurso:

- a) esgotava-se o sangue a cachões, de vermelho ensopando minhas faces (p. 57)
- b) esgotava-se o sangue a cachões, de vermelho ensopando-me a face (p. 67)

- a) Enganas-te, meu mimoso, que inteiros estão meus miolos. (p. 128)
- b) Enganas-te, meu mimoso, que inteiros me estão os miolos. (p. 154)

- a) Esse caldo, fico a imaginar que se preste a tornar tenras minhas carnes. (p. 141)
- b) Esse caldo, fico a imaginar que se preste a tornar-me tenras as carnes.(p. 169)

- a) tão grandemente ferido que haveria de sangrar seu coração (p. 157)
- b) tão grandemente ferido que haveria de sangrar-lhe o coração (p. 189)

- a) mortífero sendo o seu fartum (p. 166)
- b) mortífero sendo-lhes o fartum (p. 200)

5.14 Troca de substantivos, geralmente por outro mais exagerado, sarcástico, irônico ou inusual, evitando a repetição de palavras e lugares-comuns e alterando o ritmo ou a harmonia vocálica da frase:

- a) ao menos mitigaria entender de que causa minavam os padecimentos (p. 32)
- b) ao menos mitigaria entender de que nasceiro minavam os padecimentos (p. 38)

- a) A este tal gênero de vida (p. 33)
- b) A tal casta de vida (p. 38)

- a) multidões de selvagens atacam-me com suas aceradas armas (p. 34)
- b) chorrilho de selvagens atacam-me com suas aceradas armas (p. 39)

- a) até o limite de, acordando, lograr ver a sumir o olho do poeta (p. 34)
- b) até o limite de, acordando, lograr ver a sumir o olho do poetaço (p. 40)

- a) à conta não só de serem amigos de criança (p. 38)
- b) à conta não só de serem amigos de petizes (p. 44)

- a) dar-se aos maiores da armada, a medida realíssima da carnificina (p. 51)
- b) dar-se aos maiores da armada, a face realíssima da carnificina (p. 60)

- a) porém quentura maior vinha-lhe do interior do peito (p. 53)
- b) porém quentura maior vinha-lhe da entranha do peito (p. 63)

- a) o ar de fingida modéstia do cunhado (p. 64)
- b) o ar de fingida pequenez do cunhado (p. 76)

- a) Não atinando com a cabida de semelhante brado, brado de guerra (p. 81)
 b) Não atinando com a cabida de semelhante bramido, clamor de guerra (p. 96)
- a) Numa das práticas, quando mais inflamado era o discurso do comandante (p. 91)
 b) Numa das exercitações, quando mais inflamada era a pregação do comandante (p. 109)
- a) tende indulgência à minha impaciência (p. 92)
 b) tende indulgência ao açodamento meu (p. 109)
- a) e por que contra mi essa teimice, do pirrônico jumento (p. 117)
 b) e por que contra mi essa teimice, da pirrônica azêmola (p. 140-141)
- a) porém carecia de papel, de pena e de correio (p. 129)
 b) porém carecia de papel, de pena e de posta (p. 155)
- a) Roto caminhava no rumo de seu buraco (p. 133)
 b) Roto caminhava no rumo de seu aprisco (p. 160)
- a) a vazar esputo da boca (p. 139)
 b) a vazar esputo dos beijos (p. 167)
- a) nascera quando o despojaram das roupas (p. 153)
 b) nascera quando o despojaram das vestes (p. 184)
- a) Quem sabe não me vais comer um naco aqui da chibata? (p. 177)
 b) Quem sabe não me vais comer um nacozito aqui da chibata? (p. 213)
- a) Saiu ao descampado, fazendo seu mais desgraçado sembrante (p. 180)
 b) Saiu ao descampado, fazendo a mais desgraçada catadura (p. 218)
- a) era um capitão que pelos olhos ordenava (p. 188)
 b) era um suserano que pelos olhos ordenava (p. 227)
- a) Pois digo-te que não quereria estar no sítio da noiva à noite nupcial. (p. 189)
 b) Pois digo-te que não quisera estar no sítio da noiva à entrança nupcial. (p. 227)
- a) Pouco capaz bainha para vultosa espada! (p. 189)
 b) Pouco capaz bainha para vultoso espadaço! (p. 227)
- a) Depois, não iria a princesa a núpcias com um qualquer guerreiro, porém com um chefe. (p. 189)
 b) Depois, não iria a princesa a núpcias com um troca-pernas, porém com um chefe. (p. 227)
- a) disse-me a mãe há algum tempo que o padre que a batizara fora mandado cozer pelo pai dela (p. 204)
 b) disse-me a mãe há algum tempo que o padreca que a batizara fora mandado cozer pelo pai dela (p. 245)

6 Reescrita

6.1 Conjunto de transformações que, no geral, deixam o enunciado menos equívoco, mais penetrante e eloqüente, seja pela exclusão de repetições ou cacofonias, seja pelo remanejamento estrutural ou pelo aporte de vocábulos de maior expressividade:

- a) Se ousasse ele vociferar nímio amuo do capitão (p. 82)
- b) Se ousasse manifestar uma ponta de enfado ao capitão (p. 97)

- a) 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 prestança era na direitura de sair, nunca na de entrar. (p. 121)
- b) O qual Albuquerque, por muitíssimo prezar os ambos da cara, é como se lhe molestassem o cego olho traseiro, cuja prestança era tão-só no rumo de sair, nunca no de entrar. (p. 146)

- a) Vinha-lhe o Aracy com seus emplastos e ele deixava emplastrá-lo (p. 125)
- b) Vinha-lhe o Aracy com suas cataplasmas e ele deixava que o emplastrasse (p. 150)

- a) tal qual chegara, em silêncio, assim deixou ao Torto. Este, luzes houvera no apartamento, teria visto olhos de gosto e de atendido apetite; e ela nele enxergaria um homem, o homem seu, em paz perfeita. (p. 170)
- b) tal qual chegara, em silêncio se partiu. Se luzes houvera em o apartamento, teria visto o Torto olhos de gosto e de atendido apetite; e ela nele enxergaria o homem seu em paz. (p. 206)

- a) Foi a última vez que o Torto o viu. (p. 174)
- b) Jamais o Torto o olho lhe poria. (p. 210)

ANEXOS

Anexo 1 – Capa da edição brasileira



Anexo 2 – Capa da edição portuguesa

