

LUIZ GUILHERME FERNANDES DA COSTA SAKAI

**O regionalismo revisitado pela paródia: da
articulação intertextual à super-regional em
*Galvez, imperador do Acre***

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2010

LUIZ GUILHERME FERNANDES DA COSTA SAKAI

**O regionalismo revisitado pela paródia: da articulação
intertextual à super-regional em *Galvez, imperador do Acre***

Monografia de conclusão do Curso de Especialização
em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo (Cogeae) sob a orientação do (a) Prof^a
Dranda. Geruza Zelnys de Almeida.

SÃO PAULO
2010

AGRADECIMENTOS

Aos professores de Literatura e Crítica Literária da PUCSP pelos preciosos ensinamentos durante esses dois anos;

Ao professor Biagio D'Angelo, que me orientou no primeiro momento deste trabalho;

À minha orientadora, professora Geruza Zelnys de Almeida, que, ao assumir esta pesquisa já em andamento, se demonstrou dedicada, acolhedora e até mesmo uma amiga.

Ao amigo e professor Gabriel Tarragô, que me ajudou a organizar e corrigir os textos;

Aos amigos Matisse e Victor;

Aos meus colegas e amigos do curso de especialização, especialmente à Michele, pela amizade sincera e visceral;

Aos meus pais e irmãos pelo apoio incondicional.

RESUMO

Este trabalho voltou-se à análise do romance-folhetim *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio Souza, objetivando verificar como o procedimento paródico inscrito na construção literária constantemente em flerte com a cinematográfica revigora o romance regionalista nacional. Desse modo, recorreremos a Bakhtin (1988) – que insere a paródia no contexto dialógico e a considera um “híbrido premeditado”, ou seja, confronto de dois discursos: o parodístico e o parodiado – e a Linda Hutcheon (1985) - que define o gesto paródico como repetição com distanciamento crítico, possuindo a ironia como principal mecanismo estratégico. Ambos veem na paródia não apenas implicações estéticas, mas ideológicas. Suas constatações nos foram cruciais como ponto de partida para este estudo. Abordamos, então, a convenção parodiada: o romance folhetim, que enfatizava, grosso modo, as maquinações e os mistérios, bem como a modalidade regionalista nacional romântica e naturalista, que visavam configurar uma identidade estritamente nacional e abriram portas para o Modernismo. Valendo-se de um episódio histórico, o romance de Márcio Souza, herdeiro de Oswald de Andrade, utilizando linguagem telegráfica, assume orientação dupla: de um lado, parodia o discurso oficial; de outro, estabelece reflexões acerca da tradição literária nacional. Primeiramente verificamos a linguagem de que se apropria o autor e constatamos que o romance, repleto de cortes e apropriando-se de diversos tipos de textos para compor sua narrativa, rompe com as características básicas do romance folhetim. Além disso, a obra confere tratamento diferente aos elementos regionais, pois utiliza referenciais literários e culturais europeus em contraste com os elementos locais. No segundo momento, focamo-nos no episódio histórico que a obra aborda e vimos que o autor, atuante também como historiador e antropólogo, denuncia o risco que as populações tradicionais da Amazônia correm, uma vez que a região sofre explorações constantes. Assim, o romance pode ser lido como severa crítica social. Parodiando a tradição literária e a história, a inventiva obra pode representar a “desidentidade” regional, bem como ser enquadrada na categoria “super-regional”.

Palavras-chave: Paródia, regionalismo, romance-folhetim, super-regionalismo.

Sumário

Introdução.....	05
1.Repetição com diferença: a bivocalidade do discurso paródico	10
2. Regionalismo: do exótico ao óptico.....	22
3. Reconfigurações paródico-regionais em <i>Galvez, imperador do Acre</i>...	32
3.1 O cine-folhetim.....	37
3.2 Considerações acerca de uma Amazônia em processo	49
Considerações finais.....	63
Referências Bibliográficas.....	69

Introdução

Publicado pela primeira vez em 1976, *Galvez, imperador do Acre*, romance com o qual Márcio Souza estreia, é considerado pela crítica uma obra que inaugura um novo momento no que tange à narrativa brasileira. Herdeira da estética oswaldiana fragmentária, em que as cenas são descontínuas tendo em vista a simultaneidade das ações, a obra em questão é dotada de “uma linguagem telegráfica calcada em pequenos quadros que remetem a cenas e tomadas de um filme” (VIEIRA, 2008, 02).

Além desse resgate formal, de acordo com Carlos Alexandre Baumgarten (2000, p. 171), Márcio Souza, ao publicar *Galvez, imperador do Acre*, faz com que o romance histórico nacional redefina as suas fronteiras, pois

valendo-se do episódio de anexação do território do Acre pelo Brasil, o autor constrói uma narrativa então inovadora, uma vez que afinada com o que de mais recente podia ser encontrado no âmbito do romance histórico latino-americano.

Nesse sentido, para Baumgarten (idem, ibidem) a obra de Márcio Souza “transita pelos dois caminhos [...], pois, simultaneamente, focaliza o fato da história do País e desenvolve ampla reflexão sobre o processo literário nacional”. Porém, essa reflexão ocorre num nível de profunda intelectualidade e graças aos procedimentos paródicos da escritura, uma vez que, segundo Randal Johnson (2005, p. 119), *Galvez, imperador do Acre* é uma

versão satírica, farsante, burlesca e, às vezes, grotesca da história acreana protagonizada por um aventureiro espanhol. O livro, que parodia a narrativa, as várias formas literárias e se inscreve na tradição oswaldiana, constitui uma crítica do colonialismo, do imperialismo e do extrativismo, entre outras coisas.

Nascido em 1946 em Manaus, Márcio Souza “buscou sempre assinalar sua qualidade de voz expressiva e representativa, na cena artística, literária ou genericamente intelectual daquela região” (HARDMAN, 2005: p. 97). E, dessa

maneira, apesar de ser mais conhecido por sua obra ficcional, cujo maior destaque é o romance *Galvez, imperador do Acre*, o escritor é também atuante em outros planos de produção cultural, diversificando-se nos “domínios do ensaio e da dramaturgia, sem falar da importante atividade como cineasta no primeiro decênio de carreira” (Idem, p. 96). Com base nisso e na posição que a obra ocupa dentro da fortuna crítica sobre o autor, justifica-se a nossa escolha.

Para avançar no que tange à nossa proposta, consideramos pertinente tecer algumas considerações sobre a obra em questão e sobre seu autor que possam nos servir enquanto informações complementares à compreensão desse romance. Márcio Souza inicia sua carreira artística dedicando-se à crítica e à realização de cinema. Em entrevista concedida ao *Cadernos de literatura brasileira* (2005, p. 24), o romancista confessa que, antes de se dedicar à literatura, sua pretensão era estudar cinema:

Realmente, o meu projeto original era ser diretor de cinema [...] sempre fui fã de cinema [...]. Para situar melhor o que digo, precisamos entender como era Manaus na minha adolescência. Era uma cidade pequena [...]. O grande contato com o restante do mundo se dava por meio do cinema.

Pouco mais tarde, já no final dos anos 1960, transfere-se para a capital paulista com o intuito de cursar Ciências Sociais na Universidade de São Paulo. Para ele, seria imprescindível aliar o cinema à formação acadêmica que escolhera a fim de “romper o silêncio que havia entre o Brasil e o Amazônia”, pois “o cinema, afinal, era comunicação em massa. Eis aí a razão, digamos, política, do meu interesse pelo cinema”. (idem, p. 27).

Como se vê, a arte cinematográfica seria a responsável pela introdução do autor nos meios literários. *Galvez, imperador do Acre* começa a ser escrito em 1966 e, inicialmente, não seria um romance, pois fora estruturado como roteiro cinematográfico, apesar de jamais conseguir produtor para a sua realização. Ademais, Hardman, referindo-se ao romance, afirma que “sua escritura sofreu também o impacto da experiência teatral em que Márcio mergulhara naqueles anos” (2005, p. 105).

Tendo como base essas informações, acreditamos que o contato com o cinema exerceu sobre o ficcionista uma função imprescindível, dando um rumo peculiar à sua produção literária. Além disso, Pellegrini (2004, p. 127) aponta que a ficção amazonense começa a ganhar expressividade nacional por meio da obra de Márcio Souza que se aproveita “das influências dos meios de comunicação, sobretudo o cinema, produzindo um conjunto dissonante, quase barroco e muito sofisticado na sua aparente simplicidade”. A ficção do autor, portanto, inscreve-se numa vertente regionalista amparada na “atitude de preservação das peculiaridades amazonenses”.

Assim, com base nessas características da obra e nas considerações que tecemos sobre o autor, podemos inferir que Márcio Souza, por meio de seu romance de estreia, consegue romper com o silêncio existente entre o Brasil e a Amazônia. Mas como se dá esse rompimento, ou melhor, como a formação cinematográfica atua na construção de uma literatura regionalista diferenciada?

Com base na leitura da obra e de sua fortuna crítica, acreditamos que a utilização de uma linguagem cinematográfica associa-se à patente paródia do romance, ambas compondo um recurso que revigora a modalidade regionalista desse gênero literário, a partir do deslizamento da focalização do exótico para o óptico, o que configura a imagem de uma Amazônia em processo.

Esta pesquisa objetiva, portanto, verificar em que medida a paródia presente no romance *Galvez, imperador do Acre* pode ser considerada um recurso que nesse caso, além de restabelecer o discurso histórico, instaura diálogo com a tradição literária brasileira e, principalmente, aponta novas perspectivas acerca do romance regionalista nacional. Apresentamos o seguinte objetivo a partir de um trecho do romance que pode funcionar como uma espécie de orientação para o leitor:

Este é um livro de ficção onde figuras da história se entrelaçam numa síntese do,s delírios da monocultura. **Os eventos do passado estão arranjados numa nova atribuição de motivos e o autor procurou mostrar uma determinada fração do viver regional.** (SOUZA, 1998, s/p; grifos nossos)

Cabe, por conseguinte, verificar como se configura essa nova atribuição de motivos alimentada pelo princípio paródico e como ela incide na leitura regionalista da obra que se auto-intitula Folhetim, tanto no plano estético quanto no ideológico.

Acerca da tradição literária no que tange ao romance regionalista, Antonio Candido (1989, p. 140) aponta que o exotismo das regiões diversas do Brasil era motivo de otimismo social, o que geraria, portanto, o sentimento ufanista. Em *Galvez, imperador do Acre*, ambientado na região amazônica, o que se vê, no entanto, é muito diferente do sentimento ufanista patente nos romances regionais da escola romântica brasileira. Conforme veremos, a narrativa “folhetinesca-cinematográfica” do romance faz inúmeras referências que satirizam e invertem a tradição literária nacional. Assim, a nossa hipótese é que paródia é elemento estratégico para desmistificar ou até mesmo denunciar a situação da região naquele tempo e na época em que a obra foi escrita.

Como fundamentação teórica, utilizaremos, aqui, o conceito formulado por Mikhail Bakhtin (1988), segundo o qual a paródia é um dos recursos estilísticos mais antigos de representação de outro discurso e que serve como elemento de atualização e renovação do discurso romanesco. Outra importante fonte é Linda Hutcheon (1985, p. 16-17), que, ao realizar estudos acerca da paródia não apenas no âmbito literário, mas também em outras manifestações artísticas, afirma que esse recurso é “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”.

De acordo com o que propusemos, nosso trabalho se dividirá em três capítulos: no primeiro capítulo, “Repetição e diferença: a bivocalidade do discurso paródico”, faremos levantamento e análise dos aspectos teóricos propostos por Mikhail Bakhtin e Linda Hutcheon.

O segundo, intitulado “Regionalismo: do exótico ao óptico”, será destinado à análise de aspectos referentes ao romance regional, sobretudo da escola romântica, a fim de verificar em que medida a narrativa fragmentada à Oswald de Andrade de *Galvez, imperador do Acre* se contrapõe à tradição literária nacional.

Por fim, o terceiro capítulo, “Reconfigurações paródico-regionais em *Galvez, imperador do Acre*”, trará análise dos aspectos relevantes da obra para esse trabalho: analisaremos a linguagem cinematográfica de que se apropria o autor, considerando-a elemento paródico que inverte o romance regionalista tradicional. Ademais, tendo em vista a patente crítica social, teceremos considerações acerca de uma Amazônia em processo.

O percurso proposto visa, ainda que modestamente, contribuir para a fortuna crítica desse importante romance brasileiro.

Capítulo I: Repetição com diferença: a bivocalidade do discurso paródico

Capítulo I: Repetição e diferença: a bivocalidade do discurso paródico

Primeiramente, antes de apresentarmos o conceito literário no que tange à paródia, consideramos necessário recorrer à origem etimológica do termo, a fim de que seja esclarecido o seu significado. Affonso Romano de Sant'anna (2003, p. 11), baseando-se no dicionário de literatura de Brewer, apresenta-a enquanto uma ode, cuja função é perverter o sentido de outra ode. Sant'anna traz também o termo conforme Shipley, segundo o qual a paródia funcionaria como canto paralelo ou, em sua definição mais acurada, “canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto”. Assim, constata-se que sua origem está vinculada à música.

Shipley, no seu dicionário de literatura (2007, p. 423), retoma Aristóteles, que, na *Poética*, considera inventor da paródia Hegemon de Tarso, na medida em que

ao utilizar o gênero épico para representar os homens como seres comuns inseridos na vida cotidiana e não como seres superiores, assim, teria sido ele o primeiro a realizar uma inversão do gênero épico até então escolhido para representar heróis nacionais ao nível dos deuses. (FÁVERO: 2003, p. 50)

Dessa forma, a paródia, em seu primórdio, seria caracterizada pela subversão de um gênero estabelecido. Tal definição, por conseguinte, é considerada suficiente se atrelada a algumas expressões artísticas da Grécia helênica. Entretanto, conforme reflexão tecida por Beate Müller (1997, p. 03), em *Parody: dimensions and perspectives*, obra em que a autora apresenta alguns dos diversos sentidos que a paródia carrega em diferentes épocas, a definição realizada por Aristóteles não é bastante para as manifestações artísticas dos séculos posteriores. Para Müller, a paródia não pode ser estritamente um recurso que se torna patente por meio de subversões ou distorções de certos gêneros: “Aristotle [...] saw parody as an adaptation of a verse epic [...]. If we accept this definition as trans-historically true, we would be ringing parody’s death knell: the verse epic died [...] parody, however, has

survived”¹. Por isso, o destino da paródia, para além do verso épico e da visão aristotélica, tem despertado tanta atenção da teoria e crítica literárias.

Logo, uma vez que a paródia é fenômeno de que se tem relato já na cultura clássica e que acompanha as variadas produções literárias, e diante da elucidação do que esse recurso denota no transcorrer da história da literatura, a construção parodística apresenta-se como um problema que desafia estudiosos, proporcionando-lhes vastíssimo campo de investigação. Sendo assim, a fim de que não corramos o risco de nos perder neste capítulo, trataremos apenas os aspectos teóricos apresentados por Mikhail Bakhtin e Linda Hutcheon.

Mikhail Bakhtin (1988, 2008), em seus estudos, apresenta-nos o conceito de dialogismo, considerado, conforme seu pensamento, o princípio constitutivo da linguagem. Para ele, o acesso que o homem tem da realidade é mediado pela linguagem. José Luiz Fiorin (2006, p. 167), em ensaio apresentado acerca do diálogo à luz das concepções do estudioso russo, afirma concisamente que “o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos que semiotizam o mundo”. Assim, a relação entre eles é o que se entende por dialogismo. Com base nisso, uma vez que não possuímos genuinamente relação com as coisas, mas com os discursos que configuram sentido a elas, o dialogismo seria o modo pelo qual a linguagem funcionaria, pois

[...] todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelo discurso de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra nesse meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus

¹ Tradução nossa: Aristóteles viu a paródia enquanto uma adaptação do verso épico. Se aceitássemos esta definição como uma verdade trans-histórica, estaríamos tocando os sinos da morte da paródia. O verso épico morreu. A paródia, no entanto, sobreviveu.

estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico. (BAKHTIN, apud FIORIN, idem, ibidem).

Segundo Rohr (2009), o discurso, pelo motivo apresentado acima, não pode ser visto isolado ou autônomo; deve ser encarado como um elemento permeado de outras vozes e inserido numa cadeia que engloba uma série de outros. Isso significa que o discurso dito monofônico representaria uma ilusão. Ao discurso do indivíduo, visto agora como sujeito histórico, relacionam-se perspectivas de diversas vozes, o que nos faz verificar que se realiza por meio da interação entre elas:

[...] um autor pode usar o discurso de um outro para seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação semântica ao discurso que já tem sua própria orientação e a conserva. Neste caso, esse discurso, conforme a tarefa, deve ser sentido como o de um outro. Em um só discurso ocorrem duas orientações semânticas, duas vozes. (BAKHTIN, 2008, p. 216 - 217).

Assim, partindo desse conceito referente ao pensamento bakhtiniano, a paródia é vista sob nova perspectiva, a dialógica, o que implicaria em duas vozes concentradas em apenas um discurso. Em outros termos, de acordo com Rohr (2009, p. 31), a paródia consiste na bivocalidade entre o discurso parodiado e o discurso que realiza a paródia, estabelecendo-se, portanto, por meio da relação entre essas vozes. Mais do que isso, pode-se afirmar que a paródia é um recurso estilístico por meio do qual se torna patente a relação dialógica entre duas vozes e que representa enfaticamente o discurso dentro de outro. Segundo Bakhtin (1988, p. 390)

[...] duas linguagens se cruzam na paródia, dois estilos, dois pontos de vista, dois pensamentos linguísticos, e, em suma, dois sujeitos do discurso. É verdade que uma dessas linguagens (a parodiada) apresenta-se verdadeiramente, a outra, de maneira invisível, como fundo ativo de criação e percepção. A paródia é um híbrido premeditado, mas é um híbrido habitualmente interlinguístico, que se nutre por conta da estratificação da linguagem literária em linguagens de orientação e de gênero. Todo híbrido estilístico intencional é,

em certa medida, dialogizado [...] trata-se de uma luta de linguagens e entre estilos de linguagem.

Ao abordar o problema da “carnavalização da literatura”, Mikhail Bakhtin (2008, p. 145) constata que, desde a Antiguidade, a paródia é um dos mais antigos meios de representação de um discurso direto ou o meio pelo qual se manifesta o “mundo às avessas”². Ademais, afirma que são existentes diversas formas de manifestações “paródico-travestizantes” dos variados gêneros considerados elevados, formas essas que não eram encaradas como meio de profanação de determinados mitos. Ao contrário, caracterizados pela inversão e humor “esses duplos paródicos e seus reflexos cômicos do discurso direto em alguns casos eram tão consagrados e canonizados pela tradição quanto seus protótipos elevados” (BAKHTIN, 1988, p. 373).

O discurso parodístico, de acordo com Bakhtin (2008, p. 221-222), torna-se um palco onde se confrontam duas vozes, gerando fenômenos linguísticos específicos, caracterizados, via de regra, pelo uso da ironia e de certa ambiguidade em relação ao discurso do outro: o autor que faz uso desse recurso “fala a linguagem do outro [...] e reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro”. Noutros termos, de acordo com as intenções do autor, “a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos.” Por conta disso, para que o discurso se torne a arena na qual duas vozes entram em conflito, “a deliberada

² Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, apresenta o problema do carnaval e da carnavalização da literatura. Para ele (2008, p. 139), as diversas modalidades do folclore carnavalesco criaram “uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas”, que de certa forma influenciou a literatura, caracterizando a *literatura carnalizada*. Durante o espetáculo carnavalesco manifesta-se “a vida às avessas”, que destitui a “ordem habitual” da vida extracarnavalesca. Assim, o carnaval permite “o livre contato familiar entre os homens”, uma vez que “aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (idem, p. 140-141). Uma das ações principais desse espetáculo, que vem a exercer influência crucial na literatura de ficção, é a “*coroação bufa e destronamento do rei do carnaval*”, enfatizando o caráter dessa festa “que tudo destrói e tudo renova” (idem: 142). Um dos elementos indissociáveis da carnavalização da literatura, a paródia, ao longo da História, em maior ou menor grau está vinculada a essa ação carnavalesca, na medida em que é um recurso por meio do qual se cria o “*duplo-destronante*” ou o “mundo às avessas”, possuindo, assim, em seu caráter ambivalente, relação com a morte e, simultaneamente, com a renovação. É lícito mencionar que, para Bakhtin, a literatura carnalizada, presente desde Antiguidade, por exemplo, nos diálogos socráticos e na sátira menipeia, só encontrará sua supremacia na modalidade polifônica dos romances escritos por Dostoiévsky.

perceptibilidade da palavra do outro na paródia deve ser especialmente patente ou precisa.” Carregando elementos composicionais pertencentes a um único autor, na paródia, “as linguagens e os estilos se esclarecem reciprocamente” (1988, p. 390).

A paródia, inserida no contexto do dialogismo e considerada um dos recursos pelos quais se manifesta a literatura carnalizada, é um elemento que garante, no caso do romance, sua persistente atualização ou renovação. Assim, é necessário afirmar que, sob esse enfoque,

o romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente, e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução [...] O romance antecipou muito e ainda antecipa a evolução de toda a literatura. Desse modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e do seu próprio inacabamento. Ele os atrai imperiosamente à sua órbita, justamente porque essa órbita coincide com a orientação fundamental a todo o desenvolvimento da literatura. (BAKHTIN, apud D'ANGELO, 2007, p. 16).

Tendo em vista nossa proposta, fez-se relevante mencionar a relação que a paródia possui com o gênero romanesco. Linda Hutcheon (1985, 1988), por sua vez, nota que a paródia se faz presente em diversas manifestações artísticas do século XX. Assim, seus estudos voltam-se às mais variadas manifestações, o que inclui o cinema, a literatura, a música e as artes plásticas. Na sua concepção, a paródia é um elemento que permite que as obras de arte se instaurem por meio do diálogo entre o passado e o presente. Dessa maneira, os artistas do nosso tempo conscientemente praticam uma espécie de confrontação estilística, que, de certa forma, reorganizaria o passado, destituindo-o de qualquer caráter “teleológico ou conclusivo”, isto é, “as formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica. Assinalam menos um reconhecimento da insuficiência das formas definíveis de seus precursores.” (HUTCHEON 1985, p. 15). Por conseguinte, a paródia “parece oferecer, em relação ao presente e ao passado,

uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele”. (HUTCHEON, 1988, p. 58).

Ademais, como observa Rohr (2009), Hutcheon, da mesma forma que Mikhail Bakhtin, vê no gesto paródico implicações não apenas estéticas, mas sociais e ideológicas. Para a estudiosa (1985, p. 11 - 13), no plano artístico reflete-se a crise do Mundo Ocidental que consiste numa “falta de fé em sistemas que requerem validação extrínseca.” Desse modo, “as formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas.” Por isso, uma característica patente do mundo moderno é a questão a autorreferência: “o mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas têm para se referir a si mesmos num processo incessante de flexibilidade.” É nesse contexto que, para a autora, surge o interesse contemporâneo pela paródia, recurso que é, “neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas”.

É importante mencionar que Hutcheon (1985, p. 16 – 22) faz questão de ressaltar a inexistência de definições trans-históricas da paródia, embora haja denominadores comuns a todas essas definições dos mais variados períodos. Por esse motivo, a prática moderna do século XX exige definição específica. Seus estudos acerca da paródia moderna estão voltados, portanto, à análise de “um processo integrado de modelação estrutural, de revisão, reexecução, inversão e transcontextualização”. Com base nisso, as reflexões tecidas por Hutcheon não consideram a paródia apenas uma imitação cuja função é ridicularizar outra obra. Além disso, a estudiosa apresenta o *Ulysses* de James Joyce como o mais patente exemplo de diferença, “quer em alcance, quer em intenção”, daquilo que designa por paródia de nosso tempo. Para ela, o gesto paródico executado por Joyce, possuindo como alvo a *Odisséia* de Homero, não ridiculariza ou escarnece o texto que lhe serve de fundo. Ao contrário, são evidentes os “extensos paralelismos com o modelo homérico” e, assim, a *Odisséia* serve enquanto “ideal – ou, pelo menos, uma norma – da qual o

moderno se afasta.” A paródia, sendo assim, conforme sua definição é caracterizada pela

[...] repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança [...] Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: [...] é uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança [...] A paródia invoca antes uma distanciação crítica autoconsciente em relação ao outro que *pode* ser usada como um dos mecanismos retóricos para indicar ao leitor que procure padrões ideais imanentes, ainda que indiretos, cujo desvio deve ser satiricamente condenado na obra. (HUTCHEON, 1985, p. 17, 19, 100).

A paródia passa a implicar, sob esse enfoque, repetição com distância crítica, que marca as evidências ao invés das semelhanças. Hutcheon (1985, p. 34), trazendo o pensamento de Genette, apresenta o gesto paródico como “uma relação formal ou estrutural entre dois textos”, mas distingue dois campos em que a paródia pode atuar: o pragmático e o formal. Assim, seu ponto de vista não se foca apenas na intertextualidade. Conforme Rohr (2009, p. 31), “no aspecto formal, Hutcheon defende que a paródia não é simplesmente um empréstimo textual.” Isso significa que o texto que realiza a paródia visa firmar-se no “tempo histórico.” Em outras palavras, “a paródia é, pois, tanto um ato de pessoal de suplantação, como uma inscrição de continuidade histórico-literária.” (HUTCHEON, 1985, p. 52). Aproximando dois textos, contudo, a paródia moderna “nem sempre permite que um dos textos tenha mais ou menos êxito que o outro. É o fato de *diferirem* que esta paródia acentua e, até, dramatiza”. (idem, p. 46).

Cabe ainda mencionar que a ironia é um dos recursos por meio dos quais se manifesta a paródia, ou seja, é o elemento estratégico pelo qual se torna patente essa diferença entre os textos. Sendo assim, “a ironia parece ser o mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor para essa dramatização”. (idem: 47) e, nesse sentido, “a paródia é, pois, uma forma caracterizada por uma inversão irônica”. (Idem, p. 17).

A estudiosa, no entanto, observa que a ironia nem sempre se constitui possuindo enquanto alvo o texto parodiado. Ao desconsiderar a paródia como

apenas empréstimo textual, Linda Hutcheon não a interpreta como “sinônimo de intertextualidade, nem como transformação mínima do texto”. (ROHR, 2009, p. 32) Por isso, a “transcontextualização” da paródia faz com que seja considerada apenas a questão do empréstimo textual, o que possuiria em vista a somente a reconstrução de elementos formais. Então, faz-se importante mencionar a importância da abertura de outro contexto, o pragmático, que aprecia a “intenção do autor (ou do texto), o efeito sobre o leitor, a competência envolvida na codificação e descodificação da paródia, os elementos contextuais que mediatizam ou determinam a compreensão de modos paródicos”. (HUTCHEON, 1985, p. 33). Logo, os textos paródicos terão efeito caso o leitor seja capaz de decodificar as intenções do autor. A compreensão e interpretação eficazes dos textos só se realizarão se houver processo de comunicação entre sujeitos textuais, denominados por Hutcheon “codificador” e “decodificador”. Em suma, leitor e autor fazem parte de um processo que visa à “leitura co-criativa” (ROHR, 2009, p. 32):

a paródia é uma das técnicas de auto-referencialidade por meio das quais a arte revela sua natureza do sentido como dependente do contexto, da importância da significação das circunstâncias que rodeiam qualquer elocução. Mas qualquer situação discursiva, e não apenas uma situação paródica, inclui um emissor enunciador e codificador, bem como um receptor do texto [...] A posição, como sujeito, do produtor da paródia é de agente controlador cujas ações tomam em consideração a evidência textual: em certo sentido trata-se de uma construção hermenêutica hipotética, inferida ou postulada a partir da inscrição do texto. (HUTCHEON, 1985, p. 109, 112).

Como bem observa Rohr (2009, p. 32), sob enfoque de Linda Hutcheon, deve-se considerar a abertura do contexto pragmático, que torna evidente a importância do processo por meio do qual autor e leitor interagem para que seja realizada a decodificação ou o reconhecimento dos paralelismos entre os textos. Com base nisso e a fim de que se justifique a sua posição, a autora recorre à etimologia do termo. Dessa forma, de acordo com o que apresentamos no início deste capítulo, Hutcheon afirma que a maioria dos teóricos e estudiosos remonta a raiz etimológica de paródia substantivo grego *parodia*, que significa contracanto. Não obstante, a origem etimológica desse

termo, se analisada mais atentamente, pode trazer outra informação ou significado:

A natureza textual ou discursiva da paródia é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de contra ou oposição. Dessa forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos [...]. No entanto, *para em grego* também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É esse segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia. (HUTCHEON, 1985, p. 47 – 48)

Portanto, esse segundo sentido mencionado pela estudiosa permite que enxerguemos a intenção pragmática do gesto paródico e, assim, estimula a reflexão acerca das funções textual e pragmática, que revelam o seu caráter paradoxal: “as naturezas textual e pragmática da paródia implicam, ao mesmo tempo, autoridade e transgressão e ambas devem ser tomadas em consideração.” (idem, p. 89). Além disso, o contexto pragmático da paródia nos mostra que é: “normativa na sua identificação com o outro, mas contestatória na sua necessidade de edipiana de distinguir-se do outro anterior. Esta ambivalência [...] faz parte da própria essência paradoxal da paródia.” (idem, p. 98, 99).

Reconhecendo na paródia a qualidade de interdiscurso ou de bivocalidade, Hutcheon resgata o pensamento de Mikhail Bakhtin acerca da carnavalização da literatura, que, segundo ela, desvendou o que constitui um “princípio subjacente a todo discurso paródico: o paradoxo da sua transgressão autorizada das normas.” (idem, p. 95). Isso significa que os textos paródicos, funcionando de certa maneira como elemento subversivo, para que a intenção do autor se torne patente, devem levar em conta uma espécie de pré-requisito ditado pelo texto parodiado, o que institucionalizaria certos “padrões, formas ou convenções reconhecíveis”, isto é, “ao texto paródico é concedida uma licença especial para transgredir os limites da convenção, mas, tal como carnaval, só pode fazê-lo temporariamente e apenas dentro dos limites autorizados pelo texto parodiado”. (idem: 96).

Rohr (2009, p. 32) observa que a paródia, sob enfoque da autora, tem como alvo outro discurso codificado utilizando principalmente da ironia como recurso estratégico para se consolidar. A ironia, por sua vez, não é somente um recurso formal, mas também pragmático, pois exige do leitor certa avaliação e exercício crítico ou que “o decodificador construa um segundo sentido acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo.” Logo, a paródia pode ser considerada uma síntese “bitextual” que exige posicionamento crítico do leitor, na medida em que incorpora o texto antigo sobre o novo. Com base nisso:

tanto a ironia quanto a paródia operam a dois níveis – um primeiro, superficial ou primeiro plano; e um secundário, implícito ou de fundo. Mas este último, em ambos os casos, deriva o seu sentido do contexto no qual se encontra. (HUTCHEON, 1985, p. 50, 51).

É lícito mencionar que não há na paródia elementos que a vinculem somente à função de ridicularizar outra obra. Em nível formal, a paródia, mesmo possuindo a ironia como maior recurso estratégico, se estrutura paradoxalmente por meio de aglutinação de textos contrários, na medida em que pode ser definida como repetição com distância crítica; em se tratando do nível pragmático, deve-se levar em conta muito mais que a prática de comparação entre dois textos, ou seja, o papel do leitor deve ser considerado uma vez que por meio da decodificação por ele realizada chegar-se-á à prática da leitura co-criativa. Dessa forma, dentro do quadro pragmático “todo contexto enunciativo se encontra envolvido na produção e recepção do tipo de paródia que utiliza a ironia como meio principal de acentuação, e até de estabelecimento, do contraste paródico”. (HUTCHEON, p. 51).

Em suma, à luz da concepção de Bakhtin e Linda Hutcheon, a paródia, assumindo caráter bivocal, é caracterizada por repetição com distanciamento crítico, pois estabelece “a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19). Ademais, D’Angelo (2007, p. 15) faz observação importante, ao ressaltar que o romance, segundo Bakhtin, é o único gênero ainda não acabado, ou seja, é uma “forma que, por sua natureza, deveria ser julgada

como incompleta, em um fluxo irrefreável, um anel de Moebius narrativo”. A paródia seria, então, um dos elementos que contribuem para a constante renovação desse gênero literário.

Com base nisso, veremos a seguir que *Galvez, imperador do Acre*, apropriando-se de uma narrativa cinematográfica, considerada aqui uma estratégia para parodiar a narrativa linear do romance tradicional, se distancia de tal gênero. Fazendo uso da ironia, Márcio Souza apresenta o seu romance-folhetim de modo a tornar patente uma série de diferenças com a tradição literária nacional, sobretudo no que tange à tradição romântica. E assim, dentro do contexto em que foi escrita, nossa hipótese se sustenta na inversão não apenas do plano estético, mas do plano ideológico, o que nos inspira reflexão acerca de uma Amazônia em processo.

Capítulo II: Regionalismo: do exótico ao óptico

Capítulo II: Regionalismo: do exótico ao óptico

A fim de que entendamos a História da Literatura Brasileira sob enfoque regionalista, é necessário considerar as manifestações vinculadas a dois períodos que são os principais responsáveis pelo surgimento dessa modalidade: o Romantismo e o Naturalismo (VIANA, s/d p. 01). Dessa forma, tendo em vista a gama de estudos referentes a esse tema, limitaremos-nos a apresentar as semelhanças e diferenças entre o regionalismo romântico e naturalista com base no pensamento de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Nelson Werneck Sodr e e Jos e Veríssimo. Mas, antes de fazermos brevemente um panorama acerca das características de cada um desses períodos,   necessário pontuar que entendemos como regionalista toda obra literária que

[...] tem por pano de fundo alguma região em particular ou parece germinar intimamente desse fundo [...]. Mais estritamente, para ser regional, toda obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. (COUTINHO, 1986, p. 235).

Sobre a primeira escola literária aqui mencionada,   necessário, primeiramente, dizer que sua característica principal se sustenta sobre dois pilares, uma vez que o Romantismo³ visa   dinamiza o de dois mitos: “a na o e o herói” (BOSI, 2004, p. 95). Assim, é nessa época em que cresce a importância das mais diversas regiões do Brasil. Como já se sabe, a Independência do Brasil fez com que os escritores dessa gera o buscassem uma expressão que valorizasse o caráter estritamente nacional, enfatizando os localismos, o folclore, os costumes. Em outros termos, segundo Viana (s/d, p.

³ Nosso intento, aqui, não é definir o Romantismo, mas expor somente o que esse período representa para a forma o da literatura regionalista brasileira. Alfredo Bosi (2004, p. 91), citando Paul Valéry, nos revela que “seria necessário ter perdido todo o espírito de rigor para querer definir o Romantismo. Com base nisso, afirma o historiador (idem: ibidem): “[...] aqui, como nos outros ciclos culturais, o todo é algo mais que a soma das partes:   g nese e explica o. O amor e a pátria, a natureza e a religião, o povo e o passado, que afluam tantas vezes na poesia romântica, são conteúdos brutos, espalhados por toda a história das literaturas, e pouco ensinam ao intérprete do texto, a não ser quando *postos em situa o, tematizados e lidos como estruturas est ticas.*” (grifos do autor).

01) a narrativa regionalista romântica, na busca de libertar-se da literatura vinculada às manifestações portuguesas exercitativa, por conseguinte, deliberadamente papel imprescindível à tentativa de construção de uma identidade rigorosamente brasileira, muito embora os textos românticos sejam marcados pela “subjetividade” nostálgica ou pelo “escapismo”.

José Veríssimo (1998, p. 13) afirma que a emancipação literária nacional se consolidou através do Romantismo, movimento também marcado pelo teor ostensivamente patriótico patente na obra de alguns de seus artífices. E, assim, a modalidade regionalista romântica, em busca dessa emancipação, utiliza uma série de elementos da natureza, que, em relação a essas narrativas, pode ser considerada

manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do *próprio* contra o *imposto* [...]. Descrever costumes, paisagens, fatos, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida. (CANDIDO, s/d, p. 15; grifos do autor)

Também cabe mencionar que o nacionalismo, teoricamente, independe do Romantismo, “embora tenha encontrado nele o aliado decisivo.” (CANDIDO, idem, ibidem). Desse modo, de acordo com a definição acurada de Antonio Candido (s/d, p. 21) os escritores românticos tinham desejo de “individuação nacional”, de “libertação graças à definição da autonomia estética e política [...] e a conquista do direito de exprimir direta e abertamente os sentimentos pessoais”.

Em consequência disso, os românticos brasileiros, à procura de identidade nacional, favoreceram a transformação do exotismo em “estado de alma”, isto é, “o nosso céu era mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem mais inspiradora que a de outros lugares [...]” (CANDIDO, 1989, p. 141). Para o crítico (idem, ibidem), os autores desse período tinham em vista transformar os instrumentos de afirmação nacional em justificativa ideológica e, portanto,

a ideia de *pátria* vinculava-se estritamente à de *natureza* e em parte extraía a sua justificativa. Ambas conduziam a uma

literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social (grifos do autor).

O regionalismo continua, para Afrânio Coutinho (1986, p. 250), com o Realismo-Naturalismo que, apesar da mesma ênfase nos elementos ou costumes locais já presentes no Romantismo, se diferenciava da escola literária anterior somente pelo fato de não ressaltar ou fruir ostensivamente do caráter saudosista ou do escapismo de seus antecessores. O regionalismo real-naturalista, para o historiador, é oriundo do “Romantismo, para depois, misturar-se às receitas do Naturalismo e do Realismo, sob a influência de Zola e Eça de Queiroz”. Isso significa que “o Romantismo proporcionou a valorização dos elementos locais, análise e interpretação da realidade brasileira” (VIANA, s/d p. 02). Além disso, Viana, ao se referir a Afrânio Coutinho, revela que o estudioso propôs investigação das obras regionalistas tendo em vista as regiões de onde os escritores provêm atreladas à importância de sua produção literária para o país. Com base nisso, Coutinho divide a literatura regionalista em seis categorias: grupo dos nortistas, grupo dos nordestinos, grupo dos baianos, grupo central, grupo dos paulistas e grupo dos gaúchos.

Nas obras românticas, para Viana, já está presente uma gama de escritores de obras significativas, justificando, assim, a divisão recomendada pelo historiador. É o caso de Bernardo Guimarães, que já retrata as peculiaridades do Mato-Grosso; de Visconde de Taunay, que também aborda a região central; de Franklin Távora, que documenta o nordeste e, principalmente, de José de Alencar, que, além de ser um dos maiores artífices de toda a História da Literatura Brasileira, foi responsável significativamente pelo retrato da cultura gaúcha, dentre outras.

O Realismo-Naturalismo, por sua vez, seria o período em que a modalidade regionalista passaria por um de seus momentos mais fecundos, marcadas, sobretudo, por obras “que dariam à região da seca e do cangaço uma fisionomia literária bem marcada e capaz de prolongamentos tenazes até o romance moderno” (BOSI, 2004, p. 194, 195). O historiador também

menciona alguns importantes nomes ao referido período: Domingos Olímpio, Manuel de Oliveira Paiva, Rodolfo Teófilo, do nordeste; Inglês de Souza, a compor o grupo dos nortistas, dentre outros. O regionalismo realista-naturalista assume rico valor documental, além de ser caracterizado pelo compromisso e engajamento em trazer à tona diversos dados da realidade brasileira. Dessa forma, há de ser mencionado o fato de possuímos, provinda desse período, uma série de escritores engajados e comprometidos com o momento histórico pelo qual o Brasil passava, em cuja obra, portanto, estão presentes os ideais republicanos e abolicionistas.

Mas voltemos às características formadoras do romance regionalista. Antonio Candido (s/d, p. 81, 269), conforme mencionamos, ao abordar o Romantismo, atribui enquanto elemento crucial à manifestação o espírito nacionalista, já evidente em José de Alencar e Gonçalves Dias. Além disso, para o crítico, os românticos abriram, aos poucos, terreno para que se manifestasse outro tipo de regionalismo, desta vez já livre do caráter saudosista. Para ele, é Franklin Távora quem melhor ilustra o regionalismo naturalista nordestino, pois sua maior virtude foi, para além de mostrar caminho a uma geração ilustre, a de 1930,

[...] sentir a importância literária de um levantamento regional; sentir como a ficção é beneficiada pelo contacto de uma realidade, concretamente demarcada no espaço e no tempo, que serviria de limites e em certos casos, no Romantismo, de corretivo à fantasia.

O regionalismo real-naturalista seria crucial para que surgisse, por fim, o Modernismo. Assim, conforme Nelson Werneck Sodré (apud VIANA, s/d, p. 06), historiador que apresenta diferenças marcantes entre o regionalismo romântico e o real-naturalista:

o regionalismo revelou o Brasil aos brasileiros, apesar de seus quadros pejados de natureza ou dos entraves da erudição verbalista que proporcionou em muitos casos. Procurou dar à

cor local um sentido mais profundo que o trazido pelo sertanismo⁴.

É válido deixar claro que Viana (idem, ibidem), ao se referir ao historiador, menciona que uma das características que ele pontua é a questão dos exageros cometidos pelos românticos e pelos naturalistas: enquanto os primeiros enfatizam o indivíduo, colocando-o acima do ambiente, os segundos “entendem o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence”, embora a utilização de elementos da fauna e da flora para ilustrar suas obras possa ser considerada um denominador comum entre os autores de ambas as escolas.

Ademais, o historiador também ressalta que, no período romântico, houve demasiadamente, na literatura brasileira, a transplantação de elementos da cultura europeia, o que geraria o “sentimento de exílio – de sermos estrangeiros em nossa própria terra”; o período naturalista, ao contrário, aproxima-se veementemente do ambiente que pretende ilustrar de modo fidedigno, de tal maneira que

o regionalismo correspondia, inequivocamente, a um grande avanço no sentido de uma criação de uma literatura nacional. Os primeiros traços destas encontram-se, sem dúvida alguma, nos melhores regionalistas, naqueles que conseguiram superar as deficiências ligadas principalmente ao geografismo e ao linguajar. Eles nos deram, dentro do regional mais genuíno, o sentido universal que denuncia a presença da qualidade literária, quando esta é alguma coisa mais do que simples virtuosismo formal. (SODRÉ, apud VIANA s/d, p. 06).

Assim, à guisa de um desfecho para esta apresentação acerca da presença do regional na literatura brasileira, podemos afirmar que o Romantismo, período em que se propõe a produção de uma literatura estritamente nacional, deu voz ao sertanejo e às diversas regiões do Brasil, apesar de não dissociar essas características do subjetivismo ou escapismo e de fazer do exotismo razão de otimismo social, ou seja, na tentativa de descoberta ou revelação de um país, trouxe à tona diversas ilustrações

⁴ Sob enfoque de Werneck Sodré, de acordo com Viana (s/d, p. 06) “Regionalismo” refere-se à produção regionalista naturalista, enquanto “sertanismo” diz respeito a esse tipo de manifestação no período romântico.

ufanistas do local. Já o naturalismo, conforme Viana (s/d, p. 06), exerce continuidade às propostas românticas, voltando-se, desta feita, aos valores científicistas, conferindo a essas regiões uma descrição de inegável valor documental. O Naturalismo viria a criar condições para o surgimento do Modernismo, que, segundo Alfredo Bosi (2004, p. 340), esforçou-se para “penetrar mais a fundo na realidade brasileira”, tornando mais difusos os limites entre o real e a ficção.

De acordo com que o apresentamos, faz-se importante afirmar agora que é no contexto moderno que se insere, pela primeira vez na literatura brasileira, a experiência com a linguagem cinematográfica. Entretanto, antes de mencionarmos a relação entre a obra de Márcio Souza e o cinema, consideramos importante trazer concisamente alguns aspectos relevantes sobre a arte cinematográfica no começo do século XX.

O período em que ganhou força o cinema narrativo hollywoodiano, a partir de 1914, foi caracterizado por uma espécie de montagem invisível, que consistia em cenas contínuas, neutralizando, conseqüentemente, o corte. De acordo com André Vieira (2008, p. 02), esse tipo de narrativa cinematográfica foi

o ápice da intenção ilusionista, herança da narrativa tradicional realista sobre a qual o cinema dos primeiros tempos se apoia [...] o espectador tende a ser absorvido pelo sistema formal que procura apagar os traços que o denunciam como discurso trabalhado: uma espécie de “cinema-janela” que busca uma autenticidade objetiva do real. Nesse sentido, a imagem é vista como vida, e o cinema como janela aberta para o mundo.

Contudo, já no final da década de 1920, Sergei Eisenstein, com o intuito de fazer da montagem um elemento visível, passa a conceber diferente trabalho com a linguagem do cinema, caracterizada, sob esse inovador enfoque, por uma série de cortes, tendo em vista a descontinuidade das cenas, “o que vem a relativizar o caráter ilusionista da narrativa cinematográfica. Para o teórico e cineasta russo, o cinema é montagem.” (VIEIRA, idem, ibidem). Assim, as propostas de Sergei Eisenstein exerceriam crucialmente influências sobre as vanguardas artísticas do começo do século XX. Desse modo, às

outras expressões artísticas, “a montagem caracterizou-se como forma de articular signos, sentenças e sequências na fragmentação e na simultaneidade, justapondo e relacionando elementos heterogêneos sem ligação direta entre eles”. (VIEIRA, idem, ibidem).

Para André Vieira a literatura modernista relaciona-se, por conseguinte, com a montagem cinematográfica, uma vez que revela “um processo operador de fragmentos que se apoia no corte e faz fluir múltiplas direções significantes”, o que remete ao esquema de montagem proposto por Sergei Eisenstein. De acordo com Antonio Candido (1975, p. 24, 25), no Brasil Oswald de Andrade foi o responsável pela introdução da prosa que se apropria, de certa forma, da linguagem do cinema. O autor de *Memórias sentimentais de João Miramar* foi o primeiro a experimentar na sua escritura

uma estética do fragmentário, com espaços brancos na composição tipográfica e na própria sequência do discurso, procurando dividir a realidade em blocos sugestivos, cuja unificação é feita no espírito do leitor, dispensando a rigorosa concatenação lógica.

Assim, no romance *Memórias sentimentais de João Miramar* encontra-se, de fato, a atuação da montagem e das técnicas de descontinuidade cênica, das quais provêm, portanto, diversas facetas superpostas. O texto, caracterizado por flashes, é considerado inovador no que tange à narrativa brasileira. É necessário, então, trazer as palavras insuspeitas de Haroldo de Campos (s/d, p. 54), que nos revela:

A ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental do Oswald dos anos 20, com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica, sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico [...] esta proposta participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteniana.

Oswald, um dos precursores da linguagem telegráfica, ao acentuar as técnicas de corte, também ressalta a importância que as pausas possuem para a construção de sentido no texto, assumindo função de substituir os elementos que conferiam linearidade às narrativas oriundas dos períodos anteriores:

o uso das técnicas de montagem normalmente esteve ligado à desmontagem e à fragmentação, ao jogo propiciado pela dispersão dos elementos no intuito de se romper com a ordem linear do discurso, avatar da narrativa real-naturalista do século XIX. (VIEIRA, 2008, p. 02).

Márcio Souza pode ser considerado um herdeiro da estética de Oswald de Andrade. No seu primeiro romance, *Galvez, imperador do Acre*, publicado pela primeira vez em 1976, é evidente na escritura a influência que Oswald exercera sobre o escritor amazonense. Assim, de acordo com André Vieira (idem, ibidem), logo no seu romance de estreia,

Souza faz uso de uma linguagem telegráfica calcadas em pequenos quadros que remetem a cenas ou tomadas de um filme. O caráter fragmentário do romance se aproxima, com efeito, das técnicas oswaldianas, e muitos críticos já apontaram as similitudes entre *Galvez* e *Serafim Ponte-Grande* e *Memórias sentimentais de João Miramar*.

Em *Galvez, imperador do Acre*, Márcio Souza (1998, p. 13), logo de saída, dá voz a um narrador que, por meio de uma provocação direcionada à verbosidade dos escritores de obras regionalistas do passado, alude à estética da literatura modernista nacional:

[...] E quanto ao estilo o leitor há de dizer que finalmente o Amazonas chegou em 1922. Não importa, não se faz mais histórias como antigamente. Em 1922 do gregoriano calendário o Amazonas ainda sublimava o latifoliado parnasiano que deu dores de cabeça a uma palmeira de Euclides da Cunha. Agora estamos fartos de aventuras exóticas e mesmo de adjetivos clássicos [...].

Situado na região amazônica, *Galvez, imperador do Acre* vale-se do episódio de anexação do Acre ao Brasil, no fim do século XIX. Para Baumgarten (2000, p. 03), o romance de estreia de Márcio Souza apresenta-se como inovação no que tange ao romance histórico nacional, na medida em que remonta um episódio do passado histórico do Brasil, ao mesmo tempo em que desenvolve processo de reflexão sobre a tradição literária brasileira. No entanto, embora as observações de Baumgarten revelem-se muito estimulantes, o nosso foco é a análise da linguagem cinematográfica utilizada pelo autor, considerada, aqui, elemento estratégico para que se instaure um discurso paródico que, além de dialogar com o romance tradicional regionalista, aponta novas perspectivas sobre esse gênero. Afinal, assim como Oswald apontou novas perspectivas para o romance nacional, Márcio Souza também o faz não apenas com relação ao elemento regional, mas com a própria história ao construir sua ficção sobre uma matriz calcada no discurso oficial.

Com base nisso, veremos a seguir que a paródia patente na obra em questão também pode ser entendida como elemento que visa à inversão dos planos estético e ideológico, o que de certa forma se contrapõe ao sentimento ufanista dos românticos e ao valor documental real-naturalista, os quais, como já mencionado, objetivaram encontrar uma identidade estritamente nacional.

**Capítulo III: Reconfigurações paródico-regionais em
*Galvez, imperador do Acre***

Capítulo III: Reconfigurações paródico-regionais em *Galvez, imperador do Acre*

A produção cultural de Márcio Souza demonstra-se engajada e assume, de certa forma, o compromisso de resgatar algumas páginas da História do Brasil que foram, se possível afirmar dessa maneira, esquecidas ou ignoradas. Segundo Sá (2005, p. 146),

em conjunto, a obra de Márcio Souza pode ser lida como uma tentativa de escrever a história do Brasil a partir da Amazônia. Episódios marginalizados no plano oficial – a resistência indígena à invasão portuguesa; as conturbações acreanas que precederam o Tratado de Petrópolis, a construção da Madeira-Mamoré – formaram, desde o princípio, a matéria-prima de suas peças, seus romances e seus estudos.

Além disso, com o intento em estabelecer denominadores comuns entre as primeiras obras do escritor manauara, Randal Johnson (2005, p. 120) revela que as primeiras produções artísticas de Márcio Souza “refletem o senso de humor satírico e corrosivo de Oswald de Andrade, oferecendo uma visão política altamente crítica das contradições e das injustiças da sociedade brasileira e amazonense”.

Portanto, com *Galvez, imperador do Acre*, Márcio Souza traz à tona um dos episódios “marginalizados no plano oficial”, a anexação do Estado do Acre ao território brasileiro, no final do século XIX. Nas palavras de Antonio Candido (1988, p. 211), a obra é uma

anti-saga desmistificadora dos aventureiros da Amazônia. Pelo dito, vê-se que estamos diante de uma literatura do contra. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do país; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica de dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la).

Vale lembrar que Antonio Candido (s/d, p. 300), ao fazer menção a Távora, afirma que, na ficção real-naturalista, extrai-se da realidade elementos que trazem benefícios à ficção e que servem de corretivo à fantasia romântica, principalmente por meio de “uma vivência regional, uma sensibilidade com a paisagem geográfica e social do Nordeste [...]”. Além disso, de acordo com Sousa (2003, p. 146), os romancistas brasileiros do século XIX, dedicando-se a uma reprodução fidedigna da realidade local, utilizando um esquema linear de narrativa, não contribuíam para uma “discussão mais apurada da produção literária na América Latina”, uma vez que essas manifestações literárias estavam vinculadas à reprodução dos modelos estéticos europeus. Segundo Chávez (apud SOUSA, idem, ibidem),

Toda ficção produzida de Taunay a Graça Aranha define sua própria identidade na dialética entre a importação européia e a inspiração nacionalista. Neste processo, que abrange toda a fase de formação, se configura a luta entre a fixação de temas regionais e a fidelidade aos padrões no Naturalismo francês sob a influência da técnica narrativa de Émile Zola.

No regionalismo de Márcio Souza, no entanto, a ficção se confronta com a realidade, na medida em que destitui um episódio histórico, tornando-o inconclusivo, e não mais como um parêntesis no decorrer da história. Ou seja, se como vimos até aqui, o regionalismo real-naturalista utilizava a realidade a fim de obter a verossimilhança na ficção, na obra de Márcio Souza é a ficção que penetra os bastidores da realidade desarticulando-a e, conseqüentemente, deixando em aberto o processo histórico ao invés de encerrá-lo num episódio fechado. A linguagem cinematográfica à Oswald de Andrade exerce, nesse caso, função imprescindível, uma vez que o truncamento cria espaços em branco ou ainda promove lacunas imagéticas e textuais, deixando para o leitor a função de remontar esse mosaico. Assim, os elementos que compõem a modalidade regionalista não estão organizados de modo convencional, mas, sim, conscientemente desarticulados.

Carlos Baumgarten (2000, p. 169) associa a obra de Márcio Souza a uma série de romances nacionais que visam ao resgate de diversos eventos do

passado histórico brasileiro. Entretanto, o estudioso vê em *Galvez, imperador do Acre* – narrativa que se auto-intitula folhetim – um diferencial que a enquadra no âmbito da literatura latino-americana, uma vez que, além de se valer do episódio histórico, o romance em questão estimula a reflexão acerca da tradição literária nacional. E assim, para consolidar esse projeto, Márcio Souza utiliza o discurso paródico, que, sob a perspectiva que apresentamos no primeiro capítulo, assume orientação ambivalente, pois, na definição exata de Baumgarten (2000, p. 173), *Galvez, imperador do Acre*, “de um lado, ilumina a tradição literária, revigorando-a; de outro, renova a prática discursiva exaustivamente explorada no campo da tradição romanesca, ao conferir-lhe significado novo”.

Dividido em quatro partes, sendo a primeira, “Novembro de 1897 a Novembro de 1898; a segunda “Em pleno rio Amazonas”, seguida por “Manaus, Março/Junho 1899” e “O império do Acre – Julho – Dezembro de 1899”. A narrativa se inicia com um narrador que, no decorrer da narrativa, intervém no relato de Galvez, funcionando, também, como editor:

a vida e prodigiosa aventura de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Arias nas fabulosas capitais amazônicas e a burlesca conquista do Território Acreano contada com perfeito e justo equilíbrio de raciocínio para a delícia dos leitores (SOUZA, 1998, s/p).

Como bem observa Baumgarten (2000, p. 173), *Galvez, imperador do Acre*, organiza-se em torno de dois narradores que se revezam, ambos em primeira pessoa: o primeiro, espécie de editor que introduz a narrativa e atua com menos frequência no romance, exercendo, no entanto, papel crucial no que tange à reflexão da tradição literária nacional, uma vez que faz interferências à voz do segundo narrador, o próprio Galvez, “aventureiro espanhol envolvido no movimento de ocupação de terras à época pertencentes à Bolívia”, que, ao narrar suas memórias, inscreve o romance “no plano dos relatos autobiográficos”. Eis um exemplo em que o editor interfere no relato de Galvez:

Roubo

Meia noite. Entrei na casa de Trucco com um lenço azul no rosto. O mordomo acordou e ameacei-o com uma pistola. Trucco veio ver o que era, de robe-de-chambre. A cara amarrotada de sono, e pedi o documento com a voz americana. Ele não reagiu e me passou o envelope azul. Examinei, era o que eu queria. Fugi soltando uma gargalhada pavorosa.

Correção

Perdão, leitores! Neste momento sou obrigado a intervir, coisa que farei a cada momento em que o nosso herói faltar com a verdade dos fatos. É claro que ele conseguiu o documento. Mas da maneira mais prosaica do mundo [...]. (SOUZA, 1998, p. 49, 50).

Como se vê, o narrador/editor, assumindo o papel de interferir na narrativa, além de ser o responsável pelo processo de metaficção, organiza o relato memorialístico de Dom Luiz Galvez.

É lícito ressaltar que estamos plenamente de acordo com o estudioso, que classifica a obra como um acontecimento de certa forma inaugural no que tange à literatura brasileira. Focalizaremos, então, a nossa leitura à linguagem cinematográfica, considerada procedimento paródico, que passa a implicar não apenas mudanças estéticas, mas também ideológicas, que incidem, diretamente, no modo de representação do elemento regional. Por conta disso, dividiremos o nosso capítulo em dois itens. No primeiro, “O cine-folhetim”, abordaremos a linguagem cinematográfica de que se apropria o autor, reconfigurando o gênero folhetim, em contraponto às características formadoras da narrativa regionalista nacional apresentadas no segundo capítulo deste trabalho. O segundo item será destinado a uma breve reflexão acerca de uma Amazônia em processo, reflexão essa motivada pelo contexto em que a obra foi escrita e pelo episódio histórico de que se vale.

3.1 O Cine-folhetim

Uma das convenções que a narrativa paródica do escritor manauara tem como alvo é aquela que se consagrou em meados do século XIX: o romance-folhetim. Segundo Marlyse Meyer (2005, p. 57), oriundo do início do século XIX, o “*feuilleton*” designava “um lugar preciso do jornal: o ‘*rez-de-chaussé*’ – rés-do-chão – rodapé – geralmente o da primeira página”. Os textos publicados nesse espaço possuíam função específica: proporcionar entretenimento aos leitores. Dessa forma, para a estudiosa (*idem*, *ibidem*), os jornais publicavam textos que abordavam os mais diversos assuntos, isto é, “o espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha e ou de beleza”. No início, “deliberadamente frívolo”, os jornais começam a dar espaço para que circulassem críticas de peças ou de livros lançados e, aos poucos, abririam caminho para que um pouco mais tarde se manifestasse a literatura de ficção, o que originaria uma nova modalidade romanesca. Assim, surge um tipo de romance

adaptado às novas condições de corte, suspense, com as necessárias redundâncias para reativar memórias ou esclarecer o leitor que pegou o bonde andando [...]. Brotou assim, de puras necessidades jornalísticas, uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance, o indigitado, nefando, perigoso, muito amado, indispensável folhetim-folhetinesco de Eugene Sue, Alexandre Dumas (pai) [...]. (MEYER, 2005, p. 60).

Naquele mesmo século tal modalidade chega ao Brasil, como observa Alencastro (1997, p. 44), com intuito de mesclar costumes franceses aos nacionais. Assim, no folhetim “desenhava-se a representação de uma sociedade rural francesa que aparecia como paradigma de civilidade para a sociedade tropical e escravagista dos campos do Império”. O historiador (*idem*, *ibidem*) exemplifica:

Impresso em Paris, e publicado pelo editor francês Garnier, estabelecido no Rio e sócio da editora parisiense, de mesmo nome, o *Jornal das Famílias*, cheio de gravuras coloridas francesas e, freqüentemente, de contos de Machado de Assis, combinava os costumes franceses com a cultura local.

Além disso, Antonio Candido (s/d, p. 126), ao elencar algumas características desse tipo de romance, resgata Teixeira e Souza – autor do período romântico, que, no entanto, foi esquecido por público e crítica, e cuja qualidade literária é “realmente de terceira plana” –, a quem atribui papel importante. Tanto é assim que o crítico considera seus romances uma espécie de paradigma do gênero folhetinesco do Romantismo. A obra do autor, embora desvalorizada, contribui crucialmente para o triunfo do folhetim em solo nacional e, conseqüentemente, tem seus méritos no que tange a esse momento específico da história da literatura brasileira. Assim, Candido (idem, p. 127, 128) faz distinção entre os “romancistas de alto nível” e a obra do romântico à margem dos cânones: enquanto os primeiros constroem personagens que se revelam “em parte através do acontecimento, que surge a modo de suporte da sua verdade humana e ocasião para podermos apreendê-la”, na obra de Teixeira e Souza e, grosso modo, no folhetim romântico, “por uma inversão de perspectiva, o personagem é que serve ao acontecimento”:

No romance folhetinesco do Romantismo, a peripécia consiste numa hipertrofia do fato corriqueiro, anulando o quadro normal da vida em proveito do excepcional. Os fatos não *ocorrem*; *acontecem*, vêm prenhes de conseqüências. Daí uma diminuição da lógica da narrativa, pois a verossimilhança é dissolvida, pela elevação à potência do *incomum* e do improvável [...] estamos num nível elementar do acontecimento pelo acontecimento. Para servi-lo convenientemente, invoca à tarefa romanesca os comparsas adequados: mistério e fatalidade. Aquele, englobando o imprevisto, a surpresa, o quiproquó, o desconhecido, as trevas; esta, as coincidências, os encontros, maquinações, relações imprevisíveis, peso do passado sobre o presente. No folhetim, todavia, a fatalidade é quase sempre mero recurso, que supre a capacidade de interpretar a concatenação da vida humana, enquanto o mistério nunca é a opacidade do desconhecido. (CANDIDO, idem, ibidem).

Ao fazer o levantamento dessas características básicas do gênero folhetinesco, Candido (idem, ibidem) acrescenta que existe um elemento “de natureza ideológica” que consiste na “preocupação constante em extrair a moral dos fatos”. Consequentemente, a luta entre o bem e o mal se faz elemento constitutivo ao folhetim, o qual, porém, seria de certa forma reformulado pelos realistas, uma vez que estes tinham o intento de derrubar “a soberania do acontecimento, restaurando o equilíbrio entre ele, a situação que lhe dá significado, e o personagem que dela emerge”. Sendo assim,

de Teixeira e Souza a Machado de Assis, o nosso romance sofreu um processo que freou progressivamente a corrida dos acontecimentos, instaurando um ritmo narrativo mais lento e menos sobrecarregado, que permitiu maior atenção do romancista à humanidade do personagem. (CANDIDO, idem, p. 128)

Apresentadas brevemente algumas das relevantes características do romance folhetinesco, é necessário estabelecer, agora, relações, seja por parentesco, seja por oposição, entre a tradição literária a que acabamos de nos referir e o novo folhetim *Galvez, imperador do Acre*. Tânia Pelegrini (2004, p. 127), para quem Márcio Souza é um dos autores que, de certo modo, revisita o regional, nos revela que, desde seu romance de estreia, o escritor manauara

Procurou fundamentar uma atitude de preservação das peculiaridades culturais amazonenses, por meio de técnicas narrativas folhetinescas combinadas com formas tradicionais, tais como rituais ou encenações indígenas, além de um aproveitamento das influências dos meios de comunicação, sobretudo o cinema, produzindo um conjunto dissonante, quase barroco e muito sofisticado na sua aparente simplicidade.

Com base nas considerações de Pelegrini, suscita-se uma dúvida referente a quais técnicas seriam essas à medida que, logo no início do romance, o narrador, que, mais tarde, funciona também como espécie de editor, faz questão de romper com o suspense característico do folhetim, ao revelar qual o será desfecho do protagonista da narrativa: “Esta é uma história de aventuras onde o herói, no fim, morre na cama de velhice” (SOUZA, 1998,

p. 13). Assim, percebe-se que o discurso parodístico se instaura logo no começo do romance. Muito além de romper com uma das marcas essenciais folhetinesca, o suspense, ao apresentar de chofre o fim de Dom Luiz Galvez, destitui o caráter linear patente nas narrativas do passado. Entretanto, ainda no início da narrativa, antes de começar o relato propriamente dito de Galvez, o mesmo narrador faz alusão a uma obra folhetinesca de José de Alencar, *Guerra dos Mascates*:

O brasileiro leu o manuscrito em dois dias e pensando em José de Alencar, que havia feito o mesmo no livro 'GUERRA DOS MASCATES', decidiu organizá-lo e publicar. O turista brasileiro era eu e acabei impressionado com as sandices desse espanhol do século XIX. (SOUZA, idem, p. 14).

É assim que se inicia o romance de Márcio Souza, o qual “decide se utilizar da forma folhetinesca de modo a redefinir sua forma e sua temática” (SOUZA, 2003, p. 152), por meio de “um discurso através do qual parodia-se procedimento composicional que, utilizado insistentemente no curso da narrativa brasileira do século XIX, tornou-se verdadeiro clichê” (BAUMGARTEN, 2000, p. 172, 173). Daí vem a importância da linguagem cinematográfica fragmentária a fim de que o ruptura com a tradição literária nacional seja efetiva.

Se no folhetim do século XIX havia ênfase ao acontecimento, ao acaso ou à fatalidade, à criação de situações misteriosas que, ao final, são resolvidas, às maquinações - tudo isso, como menciona Candido (s/d, p. 178), utilizado de modo a suprir a interpretação da “concatenação da vida humana” –, no novo folhetim de Márcio Souza essas características, embora de certa forma presentes, são encaradas de modo diferente. As soluções aos suspenses são de antemão reveladas e os acontecimentos são cômicos. Além disso, as maquinações giram em torno de questões políticas, as quais, quase sempre, se revelam orgiásticas. Enfim, como veremos, o autor compõe seu folhetim utilizando às avessas as características que pontuam o folhetim original, com o intuito de estabelecer reflexão acerca desse gênero.

Cabe, então, afirmar que a narrativa telegráfica *Galvez, imperador do Acre* como ocorria no folhetim original, é constituída de diversos capítulos que,

no entanto, não possuem necessariamente um fio condutor que lhes configure linearidade. Por conseguinte, esses cortes súbitos da linguagem auxiliam a produção do efeito paródico, cuja função é destituir a concatenação lógica da narrativa romântica e real-naturalista. Vejamos um exemplo em que a voz do narrador/editor dá início à narrativa de Galvez, que, entrecortada, refere-se a personagens diversos e ainda instaura processo de reflexão sobre as narrativas do passado:

Zarzuella

Não é ainda um fato bem sabido o quanto deva, mas de vera consistência o delírio amazonense no apogeu da borracha. E se hoje ainda relegado se encontra ao folhetim e aos sonhos dos poetas, um dia sairá para as páginas da História brasileira e queira Deus não seja pelo dólares de um *brazilianist* que aqui mesmo temos homens capazes da verdade, se assim for permitido.

Offenbach

Linha rósea de gordas carnes que me fazem sentir os quarenta anos que tenho. Brillham as meias de rendas negras de Justine L'Amour [...].

Cultura

Eu estou encostado na porta que leva aos camarins, bem no fundo do salão. Estou sorrindo e aderi aos aplausos. Era outra noite de lucro inesperado em nossa segunda semana de sucesso. O "Boato teatral", hebdomadário do *show-business* amazonense, classificara o nosso espetáculo como "superbe". A orquestra sob a regência do intrépido maestro Chiquinho Gonzaga, o Chico Pinga-Pinga, pela incurável doença venérea, era no mínimo infernal com seus quinze figurantes.

Box-Office

Sir Henry seguiu viagem para São Gabriel da Cachoeira, ia assistir a uma cerimônia de Jurupari entre os Tukano, e assim prosseguia suas pesquisas no Amazonas. A zarzuella estava faturando duzentos contos de réis por semana.

Problema social

Estávamos há duas semanas em Manaus. O leitor já deve ter notado que esta é uma história linear [...]. (SOUZA, 1998, p. 103, 104).

Os capítulos mencionados referem-se a momentos que antecedem a encenação e execução de uma ópera. O narrador editor, em “Zarzuella”, gênero lírico espanhol, dá início a essa sequência de episódios decorrentes da construção de um teatro no Amazonas. Como foi visto, Galvez, no capítulo “Box-Office”, cuja tradução é bilheteria, deixa de falar do espetáculo para abordar a viagem da personagem Henry. O elemento que liga esse acontecimento aos episódios no teatro é o título do capítulo, que sugere que a viagem por ele realizada foi financiada pelo lucro que obtiveram por conta das apresentações. Embora haja elementos que liguem esse capítulo aos demais, a narrativa, ao contrário do que Galvez alega, não é necessariamente linear, embora haja uma concatenação, uma lógica interna que cabe ao leitor – e Galvez explicitamente o convida para essa função – averiguar por meio desses elementos.

A narrativa do romance, pelo visto, tem como alvo os textos lineares ao criar uma espécie de espaço vazio para que o leitor processe uma série de mensagens que, resgatando o que foi tratado no primeiro capítulo, se tornam bivocais ou que marcam certa repetição com distanciamento crítico. Exemplo disso, portanto, é “a história linear” a que Galvez se refere.

Como se vê, esse recurso pode ser considerado um contraponto às obras folhetinescas do século XIX, uma vez que, de acordo com Antonio Candido (s/d, p. 128), nessas manifestações literárias,

o acontecimento é totalmente esgotado, sem deixar qualquer margem para a imaginação; e todos os mistérios, rigorosamente esclarecidos. Esta elucidação meticulosa representa, ao mesmo tempo, uso e desrespeito do mistério, pois o autor estabelece uma espécie de contabilidade das complicações, que se desfazem na hora certa.

Cabe então mencionar que é por meio desses cortes súbitos que o romance não esgota o acontecimento, revigorando o folhetinesco, o linear e, além disso, instaura reflexão sobre o passado literário, uma vez que o protagonista da narrativa convoca o leitor para verificar a linearidade da narrativa, conferindo-lhe certa liberdade.

Por isso, em *Galvez, imperador do Acre*, há diversas referências ou deboches direcionados ao romance-folhetim, como se vê num capítulo narrado com muito bom humor e ironia pelo protagonista:

Allegro Político e Conjugal II

Enquanto beijo o peitinho duro cheirando a priprioca, vai lá embaixo, pela rua, Luiz Trucco manejando a sua bengala de cedro e cabo de prata [...] Parece esquecido e tanto assim se sentia que não notou os três homens que o seguiam, furtivamente e encapuzados como manda o figurino [...] Cercaram o velho rapidamente, e o vulto de Trucco defendia-se habilmente, não há dúvida, mas não resistiria por muito tempo se o diabo do marido da caboca que eu estava trepando naquela hora, não tivesse entrado no quarto com um terço afiado e eu não tivesse me levantado e, quase num pulo só, saltado pela janela, segurando algumas peças de roupa. **Fui desabar bem em cima dos quatro homens, como num bom romance de folhetim.** (SOUZA, 1998, p. 17; grifos nossos)

Não obstante, a narrativa, descompromissada com o gênero folhetinesco do passado, recompõe essa modalidade por meio do processo de metaficcional. Em outros termos, os cortes súbitos que sofre o romance permitem que o relato de Galvez seja interferido por outro narrador, que pode ser considerado um dos meios pelos quais se instaura o processo de reflexão sobre a tradição literária brasileira. Essa segunda voz que frequentemente aparece durante a narrativa visa pôr em xeque o discurso de Galvez:

Etnografia I

As vítimas foram amarradas em troncos, por uma corda longa que permitia o movimento. Os religiosos aproveitaram essa folga para ajoelharem-se. Depois, os selvagens ofereceram tacapes para que pudessem se defender. Não aceitaram, e foi com indignação que fizeram saltar os santos miolos em golpes

de mestre. Os corpos foram imediatamente despídos e desmembrados. Sem nenhum tempero visível, foram colocados para assar.

Perdão, Leitores!

Mais uma vez sou obrigado a intervir na narrativa. Em 1898 já não havia índios nas margens do baixo Amazonas. E desde o século XVIII não se tinha notícia de cenas de antropofagia na região. Nenhum branco, pelo menos por via oral, havia sido comido no século XIX. Nosso herói, evidentemente, procurou dar um melhor colorido para os dias medíocres que passou [...] (SOUZA, 1998, p. 81, 82).

Nesse exemplo também se explicita o papel imprescindível que o corte súbito possui, pois, além de permitir a inserção de outra voz, introduz, por meio da correção da palavra do outro, o elemento de negação daquilo que é puramente ufanista e exótico. Como se vê nessa atuação do narrador/editor, o relato de Galvez visava ilustrar, mesmo com um episódio que beira o cômico, uma região ainda povoada por índios antropófagos. O editor, pelo menos nesse caso, intervém no relato, sugerindo que, àquela época, a cultura original da região já começara a sucumbir.

Além disso, a técnica cinematográfica desarticula o folhetinesco ao introduzir outros gêneros de discurso de diversas ordens, tais como o teatral:

Diálogos de Juno e Flora

Ouçam uma orquestra de quinze músicos cansados a executarem numa madrugada de domingo a *Tritsch-tratsch*, polca de Strauss.

Galvez – Uma casa seleta.

Trucco – Um caralho de conselho municipal.

Galvez – Me parece o paraíso.

Trucco – será que as meninas não querem beber?

Uma *cocotte* – Oui, mon copain...

Outra *cocotte* – Champanha, sim...

[...]

Galvez – Madre de Dios!

Trucco – Aqui a história se faz nos bordéis.

Galvez – É história sagrada...

Trucco – De políticos e ricos de bosta. (SOUZA, 1998, p. 20).

Nesse capítulo, torna-se patente o cruzamento de diversos estratos de linguagem, que vai desde o palavrão à fala formal (SILVA, 2006). Também concentram-se nele as pronúncias em francês das prostitutas do cabaré, além de expressões estrangeiras do próprio Galvez. Dessa forma, o capítulo em questão sintetiza diversos tipos de linguagem que compõem a obra, que vai do formal ou até mesmo erudito ao baixo calão. O próprio nome do cabaré, Juno e Flora, põe em choque elementos da cultura clássica, ou seja, as divindades da mitologia romana são trazidas ao submundo dos bordéis, onde se faz a história “de políticos e ricos de bosta”.

Há ainda outros capítulos são compostos por apenas decretos, telegramas ou bilhetes, sempre marcados por humor crítico, que configuram expressividade carnavalesca à obra:

Ordem de Serviço III

Do: Comandante Galvez.

Para: Intendente Chefe.

Prezado Senhor: sugestão autorizada, White Horse é um uísque fino e o preço compensador. Fomos informados de que os acreanos cheiram muito mal. Por isso, e no alto interesse revolucionário, ordenamos a compra de dois barris de Água de Lublin. Povo cheiroso é povo civilizado.

Saudações Revolucionárias.

Viva o acre independente.

Galvez, Comandante-em-Chefe. (SOUZA, 1998, p. 132).

Não fosse bastante a inserção desses gêneros discursivos, os cortes também permitem que o protagonista realize às escâncaras crítica social: “Povo cheiroso é povo civilizado” ou, como se vê em outro momento, “Máxima: Certamente a miséria também é imperialista”. (idem, p. 45).

Dessa forma, entre um episódio e outro, as aventuras do espanhol são interrompidas por capítulos soltos, que, no mais das vezes, não extraem dos elementos locais matéria que estimule o sentimento ufanista. Pelo contrário, essas interrupções denunciam as condições da região amazônica àquele tempo, final do século XIX:

Geografia

O rio Amazonas, como rio de planície, possui uma correnteza vagarosa e cria sinuosas trajetórias. É a maior bacia hidrográfica do mundo e a única que não legou nenhuma civilização importante para a história da humanidade. Dizem que o Amazonas não é um rio, é uma gafe geológica.

A Metafísica de Aristóteles

Morriam no Acre, anualmente, oito crianças entre vinte, nos primeiros dias de vida. 20% da população ativa sofria de tuberculose. 15% de lepra. 60% estava infectada de doenças típicas de carência alimentar. 80% da população não era alfabetizada. Não havia médicos no Acre. Um quilo de café custava 0\$20. 40% da borracha fina do Amazonas vinha do território acreano. (SOUZA, 1998, p. 82, 154).

Os capítulos mencionados explicitam o modo diferente que a narrativa confere à região de onde provém. O primeiro capítulo, estruturado como um pequeno texto didático, informativo, realiza uma árdua crítica no que tange ao esquecimento da população ribeirinha, uma vez que, podendo ser considerado uma “gafe geológica”, o rio Amazonas “não legou nenhuma civilização importante”, aos olhos do europeu conquistador, para a humanidade. Entretanto, à voz do europeu cola-se outra que, ao representá-la, coloca-a sob julgamento do leitor que se vê refletido nessas águas. O segundo capítulo pode ser interpretado como similar ao primeiro, uma vez que demonstra, por meio de estatísticas, as condições da região amazônica no fim do século XIX, época paradoxal de altíssimos percentuais de riqueza e pobreza. Assim, a narrativa, que age ora por desmontagem, ora por fragmentação, traz à tona o outro lado da história, dessa vez focalizado na miséria ou naqueles que ficam à margem da História, como veremos com mais detalhes noutro momento.

Além disso, também podemos observar que esses trechos fazem com o que a modalidade regionalista seja encarada de modo diferente. O folhetim, na medida em que é uma herança europeia, na modalidade regionalista brasileira intencionava reafirmar a euforia pela pátria e suas riquezas naturais. O folhetim de Márcio Souza, no entanto, é desprovido dessas características, na medida

em que busca realizar certa inversão dos elementos exóticos daquela região por meio do contraste com os referenciais literários europeus:

Eu estava com os fundilhos molhados de água e vi que a condição de aventureiro é sempre desconfortável. O aventureiro vive como se estivesse em fim de carreira. Não existe marasmo e os contratempos estão sempre escamoteados das histórias de aventuras. Pois digo aos leitores que ninguém passa mais baixo que o aventureiro. Quem me dera fosse eu um Phileas Fogg na calha do rio Amazonas fazendo a volta ao mundo em oitenta seringueiras.

Phileas Fogg

Eu não tinha medo de feras e sabia que as situações mirabolantes também eram dados do real. Robinson Crusoe, a brevidade da vida era pior do que os ataques de piratas. (SOUZA, 1998, p. 79, 80).

É válido afirmar que a leitura acerca do romance realizada por Sousa (2003) revela-se muito interessante e é uma fonte bibliográfica imprescindível para este trabalho. A estudiosa associa Márcio Souza ao elenco de escritores transculturadores, e, citando Angel Rama, afirma que uma das características principais desses artistas é a apropriação de elementos de vanguarda, que vêm a somar com os elementos locais, isto é, os escritores latino-americanos devem se apropriar de elementos estrangeiros a fim de que a cultura local se torne robusta.

Com base nesses trechos aqui apresentados, o cine-folhetim de Márcio Souza, assim denominado pelo flerte com as características cinematográficas, pelo menos na perspectiva eisensteniana, ao mostrar “uma determinada fração do viver regional” (1998, s/p), pode ser considerado uma obra que renova a tradição regionalista brasileira. Os cortes presentes em todo o romance permitem a inserção de textos diversos, de diferentes imagens de linguagens, a fim de que se instaure um processo de reflexão acerca da nossa tradição literária; permite, também, que elementos europeus sejam encarados de modo diferente, isto é, ao invés de servir de modelo, a tradição literária europeia é, nesse caso, apenas um referencial que vem a somar com a cultura regional.

Isso tudo, conseqüentemente, incide num outro tratamento que o autor confere aos elementos de sua região. Por exemplo, em alguns casos, ao realizar um tipo de transcrição da oralidade do povo, há escárnio em relação aos moldes europeus de que se apropriava a literatura nacional, no passado:

Diálogos de Terceiro Mundo I

Eu estava carrancudo que nem ditador latino-americano. Uma mulher do povo falava. O chefe da polícia dormitava.

Mulher do povo – Aí, seu dotô, meu marido num queria mais voltá pra casa não. Tava errabichado pela vagabunda. Aí eu disse, oxente, que num recebi de minha mãe mandado pra receber desfeita de home apois eu tenho minha honra e fui lá e peguei ele dormindo [...]

Literatura

É incrível como o povo brasileiro possui uma linguagem de vanguarda. Eu, acostumado com Zola, me estrepava. (SOUZA, 1998, p. 180, 181).

Esses dois capítulos formam um mosaico que ilustram diferentes esferas linguísticas. A “mulher do povo”, prestando depoimento numa delegacia de Puerto Alonso, seria uma personagem representante do ambiente periférico. O seu discurso, associado ao irônico título do capítulo, entra em choque com a “literatura” naturalista de “Zola”, com o discurso do próprio Galvez e de outras personagens, embora estes também se expressem por meio de vários estratos discursivos. Os capítulos apresentados são mais um exemplo de que o romance também não possui uma linearidade estilística, o que faz com que a proposta de ruptura com as narrativas tradicionais se torne cada vez mais evidente (SILVA, 2006).

Em suma, todos esses elementos servem para que o relato de Galvez seja desmembrado. Por conseguinte, o próprio gênero folhetinesco de que se apropria Márcio Souza também sofre esse tipo de alteração, uma vez que a linguagem fragmentária é um procedimento paródico que destitui a função básica do folhetim que consistia em preencher todas as lacunas no decorrer da narrativa com o intuito de resolver todos os suspenses e dúvidas suscitadas durante a trama. De modo oposto, o caráter fragmentário do romance, a sua

narrativa truncada, enfim, todos os elementos que rompem com a linearidade da narrativa tradicional podem ser interpretados, agora, como uma espécie de recurso que confere ao leitor relativa liberdade para realizar a leitura do texto.

Assim, por meio dessa liberdade que o texto proporciona ao leitor, acreditamos que Márcio Souza vem a destituir o discurso oficial. Em outras palavras, o cine-folhetim parodístico de Márcio Souza, para além de restabelecer o plano estético do folhetim romântico, bem como a narrativa regionalista tradicional, implica, também, em apresentar ao leitor uma leitura de um episódio histórico nacional. O leitor, portanto, ao estabelecer relações entre esses espaços em branco deixados pelos cortes na narrativa, também remonta a História, o plano oficial, mesmo que este já tenha sido recomposto, anteriormente, pelo próprio autor do romance, por meio de um relato paródico, caracterizado por um riso “recheado de niilismo político e social”. (SOUSA, 2003, p. 151). Com base nisso, é necessário, para continuar com nossa análise, levar em conta o contexto em que a obra foi escrita e abordar mais especificamente as circunstâncias nas quais Galvez se encontra.

3.2 Considerações acerca de uma Amazônia em processo

Exposta a importância que a linguagem fragmentária possui para que a narrativa rompa com a tradição folhetinesca e regionalista nacional, é necessário, agora, tecer algumas reflexões acerca de uma Amazônia em processo, na medida em que o gesto paródico no romance de Márcio Souza, além de atuar, como foi demonstrado, no plano estético, possui implicações ideológicas. É preciso, então, estabelecer diálogo entre o episódio histórico do qual o romance se apropria e o contexto em que a obra foi escrita.

A produção cultural de Márcio Souza revela-se diversificada. O autor, mais do que de escrever romances, contos, peças de teatro, é também reconhecido por sua produção acadêmica, que transita entre as ciências sociais e a história. Conforme Randal Johnson (2005, p. 119),

guardadas as devidas proporções, há várias semelhanças entre a inserção intelectual de Mário de Andrade e Márcio Souza [...] Márcio é um artista intelectual cuja trajetória engloba múltiplos aspectos de produção artística e cultural.

Por conseguinte, traremos para este trabalho a voz do autor atuante nesses outros segmentos. Essa escolha justifica-se possuindo como base uma afirmação importante de Francisco Foot Hardman (2005, p. 22), segundo a qual a ficção do escritor manauara

não se sustenta por si só, como forma discursiva independente, mas permanece estruturalmente caudatária de suas, por igual decisivas, experiências nos campos do cinema, do teatro, do ensaísmo político, histórico e cultural.

Portanto, recorreremos à *Breve História do Amazonas* (1994) e “Amazônia e Modernidade” (2001), a fim de observar as implicações ideológicas da obra, uma vez que, tendo em vista a data de publicação, isto é, a década de 1970, a escritura fragmentária pode ser considerada emblemática.

Alfredo Bosi (2004, p. 426) constata que os romancistas regionalistas brasileiros, talvez ofuscados pela geração de 1930, “encarnavam um regionalismo menor, amante do típico, do exótico, e vazado numa linguagem que já não era acadêmica, mas que não conseguia, pelo apego a velhas convenções narrativas, ser livremente moderna”. Consequentemente, esses romances, para o crítico, assumiriam, “nos casos mais felizes, um inegável valor documental”. Contudo, é na década de 1970 que essa modalidade se revigora, sobretudo na Amazônia, uma vez que “a região tem sofrido mais duramente um impacto de um ‘desenvolvimento’ selvagem”. Dessa forma, Bosi (idem, ibidem) atribui o revigoramento do romance regional a Márcio Souza e a Benedicto Monteiro, pois suas obras “integram-se numa perspectiva do romance-latino americano”.

Na tentativa de explicar por que Bosi coloca *Galvez, imperador do Acre* no âmbito da literatura latino-americana, é preciso recorrer a Sousa (2003), segundo a qual a obra de estreia de Márcio Souza despertou interesse de intelectuais latino-americanos, que procuraram inseri-la numa vertente da

literatura latino-americana. Essa preocupação dos críticos foi motivada pelo teor da obra que aglutina, em sua composição, culturas diversas e humor crítico e que, através de uma narrativa ágil, o que no ponto de vista desse trabalho se deve à velocidade inscrita na técnica cinematográfica, redefinem a temática tradicional. Outro motivo que lhes despertou esse interesse, para a crítica, se deve ao fato de a obra expor a realidade de uma região que ultrapassa as fronteiras brasileiras, envolvendo, portanto, alguns outros países da América do Sul, tais como Bolívia e Peru.

Além do mais, a trama retoma um episódio histórico nacional numa nova versão, dessa vez muito mais divertida e ao mesmo tempo mordaz, de um momento específico de redefinição das fronteiras brasileiras. Assim, o contexto em que se desenvolvem os acontecimentos está vinculado à *belle époque* amazônica, à sociedade extrativista, isto é, segundo Ana Maria Daou (2000, p. 18) ao momento em que aquela região tornou-se notável à medida que a borracha, servindo como matéria-prima, servira a “novas indústrias, advindas da expansão da economia industrial, no final do século XIX”. As consequências, de acordo com a estudiosa, foram várias, pois o látex implicou na redução de outras atividades, tais como a pesca e agricultura, prejudicando o comércio dos produtos delas oriundos. Márcio Souza (1994, p. 129), em perspectiva similar e em tom mais corrosivo, reforça essa ideia:

a opção pelo extrativismo realmente trouxe vários aspectos negativos para a região, piorando o abastecimento pela decadência da agricultura de subsistência. Mas a Amazônia entraria num período tão próspero com o extrativismo da borracha que todos esses inconvenientes pareciam irrelevantes.

Por conta disso, a borracha representaria

progresso das elites amazônicas, proporcionando-lhes uma inserção particular nas trocas materiais e simbólicas. Foi a economia da borracha que facultou às elites [...] uma aproximação social e cultural com a Europa, já de muito cultivada; orgulhavam-se da riqueza promovida pela floresta – o látex da seringueira, este “dom da natureza”, então monopolizado pela produção amazônica que os conectava, afinal, com o que havia de mais expressivo das conquistas do século XIX. Era um salto qualitativo para aqueles que, há

pouco mais de três décadas, queixavam-se do isolamento e clamavam pelo comércio entre os povos. (DAOU, 2000, p. 20, 21).

As elites, em outros termos, não se sentiam satisfeitas “com a vida pacata e provinciana. O comércio da borracha vinha proporcionar inquietudes inéditas (SOUZA, p. 134). É lícito, ainda, complementar que o ciclo da borracha encontrava, também, justificativa de cunho espiritualista, já que

a borracha vem de um organismo vivo, que nasce e cresce, identificável entre as plantas da floresta espalhada por Deus no território amazônico [...]. Enriquecidos pelo leite de uma árvore dadivosa, um vegetal que, como todos os vegetais, numa mitologia comum aos homens, é um símbolo da vida, da bondade e da paz, essa riqueza parecia trazer marcas benéficas [...].

Ademais, o desenvolvimento causado pela extração da borracha fez com que pessoas de outras regiões migrassem à Amazônia para trabalhar. Márcio Souza (idem, p. 133) revela que, no final da década de 1870, cerca de sessenta e cinco mil nordestinos, por conta de uma das piores secas de sua região, partem para o norte, servem à mão de obra nos seringais e, aos poucos, instalam-se no Acre, “território reivindicado pela Bolívia, Brasil e Peru”. Em consequência disso, os bolivianos, “impotentes para impedir a invasão brasileira, associam-se a grupos econômicos europeus e norte-americanos”, a fim de garantir seu domínio sobre o território. Dispostos a enfrentar essa iniciativa boliviana, os empresários brasileiros dão o contragolpe:

Em maio de 1899, aproveitando a madrugada, o navio de guerra norte-americano Willmington parte do porto de Belém e ilegalmente navega rio Amazonas acima, rumo ao Acre. O navio é interceptado de Manaus e o governo brasileiro protesta junto ao governo dos Estados Unidos, provocando uma deterioração nas relações dos dois países. No dia 14 de julho de 1899, com apoio de políticos e empresários amazonenses, o aventureiro espanhol Luiz Galvez Rodrigues de Ária, à frente de um exército de boêmios e artistas de teatro, ocupa o território e funda o Estado Independente do Acre, sendo deposto no final do mesmo ano por uma flotilha da marinha brasileira. Era uma demonstração, um tanto burlesca, é certo,

das intenções dos empresários brasileiros. (SOUZA, idem, ibidem).

Com base nessas informações, é de se notar que o folhetim *Galvez, imperador do Acre*, extraindo desse contexto o seu pano de fundo, apresenta uma nova versão a esses acontecimentos, desmascarando as condições da região àquela época. O próprio episódio das transações dos países interessados no território acreano resume-se a um episódio cômico, acerca do qual Galvez se manifesta:

Sensações do Destino

Estavam presentes, naquela reunião, além de Joana e o Governador, o meu amigo Vaez, o Major Freire, o Deputado Mesquita, o Coronel Epaminombas Valle e o comerciante seringalista do Acre, Bacharel Júlio Araújo. Em Manaus, ninguém se intrigaria com a presença de tantas figuras reunidas numa tarde do Hotel Cassina. E aquele era o tipo da orgia que não deixava Joana constrangida [...]. Não vou enfadar os leitores com o assunto daquela reunião. Eu mesmo ouvia sem grande convicção aquela série de argumentos estimulantes. Era inútil tentar compreender o mundo do extrativismo pelas regras estabelecidas. Nem Aristóteles, Nem Machiavel; toda a minha ciência de clima temperado estava inutilizada pelos trinta graus do Amazonas. (SOUZA, 1998, p. 125)

O olhar do espanhol Luiz Galvez, nesse fragmento, tece uma crítica sutil. O assunto em torno de questões políticas da reunião é resumido pelo protagonista como uma “orgia”, que, porém, não constrangia Joana, a personagem representante da igreja. Talvez essa cópula seja uma metáfora referente à fusão ou conciliação de interesses pessoais em cima da região. Em vão para Galvez é “tentar compreender o mundo do extrativismo”, uma vez que sua “ciência” se esvai por causa dos “trinta graus” da Amazônia. Assim, se a fusão – ou orgia – de interessados pelo território é incompreensível, talvez se deva ao fato de o Brasil, como alega o próprio Márcio Souza (2001, p. 93), geralmente ser “dado no exterior como um país de emoções, de irracionalidade, um país primitivo ou até folclórico [...]”.

Além disso, é patente a crítica à sociedade extrativista e, dessa maneira, com muito bom humor, o protagonista apresenta Dona Irene, personagem que representante da sociedade emergente:

Educação Européia

Já disse que Dona Irene era uma espécie de folclore familiar [...]. Vinha de uma família humilde e tomara o coração do prefeito com suas ancas largas, muita vivacidade e mais de cem quilos de paixão. Ela procurava se prevenir contra as falhas de sua infância pobre, mas quase sempre isso não era possível [...].

Teatro de Títeres

Eu acredito que o ridículo é sempre interessante quando praticado com candura, e aquela senhora falante, que recebera o governador com grande intimidade, era bem capaz de provocar desastres de etiqueta na mais completa candura. Dona Irene logo caiu na minha simpatia [...] Aqueles filhos do dinheiro recente e fácil, habitantes de uma terra primitiva, não conseguiam escapar da ostentação e da nudez do poder econômico [...].

Máxima da Ostentação

Apreendi que o novo-rico só é desagradável porque amplia os detalhes da miséria. (SOUZA, 1998, p. 33, 34, 35).

Como se vê, Galvez, em suas observações, escarnece, por meio da apresentação da personagem Irene, a conduta daqueles que enriqueceram repentinamente durante o ciclo da borracha e que parecem se atrapalhar com a pomposa e nova circunstância. No jantar que se serve ao governador, Dona Irene torna-se ridícula frente ao que seria uma “educação europeia” baseada em “etiqueta”, mas cai na simpatia do protagonista justamente por ele considerar as relações sociais um “teatro de títeres”. Como bem constatou Silva (2006, p. 43), por meio das observações conferidas no jantar, Galvez sintetiza o que seria o “caráter excludente” do capitalismo. Isso, aliás, está sugerido nos próprios títulos que os capítulos levam. A educação europeia, a sua conduta, fazem com que os novos ricos, ainda não adaptados ao luxo que

viera repentinamente pelo dinheiro levantado à época do ciclo da borracha, atuem num teatro de títeres, e a ostentação banal somente “amplia os detalhes da miséria”.

É notável, então, o teor humorístico da obra, que corrobora a afirmação de Sousa (2003), segundo a qual a paródia satírica que do livro é recheada de niilismo social e político. Dessa feita, o discurso oficial, para a estudiosa, pode ser reduzido a meramente uma comédia carnalizada. Quanto a isso, o próprio Galvez define o que seria o seu breve governo:

Obrigações Acreanas

Por cinqüenta mil libras eu tinha de conquistar o Acre do domínio boliviano, declarar o território independente, formar um governo e tentar o reconhecimento internacional. Quando tudo estivesse resolvido, meu governo solicitaria a anexação ao Brasil. Minha nacionalidade afastaria qualquer suspeita de participação brasileira. Quanto à forma de governo, eles não se importavam.

República de Platão

Pensei numa ditadura porque todo homem sonha em alimentar essa inclinação infantil de mandar sem limites. Pensei num Estado de Hobbes e vi que seria uma etapa muito avançada para os trópicos. Pensei numa utopia de Thomas Morus e logo imaginei que aquilo não seria interpretado como forma de governo. Decidi pela monarquia, que era pomposa, colorida e animada como uma festa folclórica. (SOUZA, 1998, p. 126).

Esses dois capítulos se revelam importantes para esse trabalho, uma vez que o próprio Márcio Souza afirma que o modelo econômico brasileiro até hoje, movido por interesses imediatistas “insiste em destruir riquezas que sequer foram computadas”. Galvez e seu autor afirmam que a forma de governo a exercer não importa, desde que o modelo econômico favoreça a transformação da Amazônia num “enorme *playground* para todos os diversos pirados da terra” (SOUZA, 2001, p. 96). Complementa o autor que os modelos econômicos da Amazônia, dentre eles o extrativismo, devem ser erradicados “por qualquer plano que respeite o processo histórico e a vontade regional”.

Utilizando a paródia para remontar um episódio histórico, Márcio Souza, de certa forma, por meio da ficção, penetra nos bastidores da história e deixa evidente o ceticismo em relação às condições da região (SOUSA, 2003):

Manhã de Sol e Cerveja

Quando cheguei no quintal [...] fui recebido não por tradicionais contingências, ou outra austera saudação militar digna de uma tropa revolucionária, mas por um alegre brinde de espumante chope. Meus expedicionários, já um tanto cambaleantes pelo contínuo exercício de esvaziar as canecas, falavam ruidosamente. A alegria reinante, frente às negras possibilidades, era um sinal de que por falta de entusiasmo minha revolução seria derrotada. E o poeta Vaez, orgulhoso de seus maravilhosos revolucionários que lutavam, eis a verdade, como hussardos, contra a lei da gravidade da Terra, veio me informar da aptidão de cada voluntário. Eram estudantes eternos, vagabundos crônicos, poetas inéditos, ovelhas-negras de boas famílias, advogados chicanistas, todos irmanados pela incurável insônia que os obrigava a varar madrugadas o ano inteiro. (SOUZA, 1998, p. 130).

É com esse teor que a revolução pela qual passou o Estado do Acre é recontada, destituindo todo o caráter sério desse episódio, o que motiva Baumgarten (2000) a classificar a obra como burlesca, ou seja, no romance há dissonância entre o assunto – nesse caso assunto sério – e estilo. Assim, Galvez confessa:

Demagogia

Fiz um ligeiro discurso prometendo trazer a civilização para as barrancas do Acre e muita justiça para o povo. A última parte do discurso, que se referia à justiça para o povo, eu deixei escapar num momento de entusiasmo e tratava-se de evidente exagero. E ordenei o início das comemorações com duração prevista para uma semana. (SOUZA, 1998, p. 170).

Assim, a versão de Márcio Souza acerca desse episódio histórico vem mostrar as mazelas da região além de se indispor “contra a ordem social”,

como bem define Antonio Candido. Desse modo, os momentos que antecedem a deposição de Galvez se revelam orgiásticos:

Estatísticas

Efeitos do dia 31 de dezembro de 1899 em Puerto Alonso. Além do meu Império que ruiu, seriam computados vinte casos de coma alcoólica e morte, duzentos casos de gravidez indesejada, setenta casos de defloramento, trinta e dois de desquites, oitenta casamentos forçados e dez desaparecimentos.

Réveillon

Quando a noite chegou, já ninguém se entendia e o álcool havia abolido todas as hierarquias. O interior do Palácio Imperial era um ponto sensível onde corpos exultavam mudos e ocupados e as almas perdiam-se em êxtases e torrentes de calor. Para uma orgia daquelas, só apelando para o parnasianismo. A meia-noite se aproximava e deveria ser coroada pelo espetáculo pirotécnico. Havia um ruído infernal e aquele baile hoje bem me parece uma agonia. (SOUZA, 1998, p. 192).

Fizemos levantamento de alguns trechos relevantes da obra com intuito de mostrar que o relato memorialístico bem humorado de Galvez possui implicações ideológicas. Márcio Souza, por meio de seu protagonista, traz à tona um episódio histórico e denuncia as condições daquela região, que começara a crescer, a partir de então, aceleradamente. Assim, fica a impressão de que o autor reconstrói um momento específico da nossa História, agora contada por um olhar voltado àqueles que ficaram a reboque do plano oficial, olhar esse propositalmente diferenciado a fim de que a recomposição do episódio histórico seja efetiva e que a denúncia por ele proposta se configure.

É necessário ainda reiterar que o autor, ao remontar a história nacional, por meio de uma narrativa paródica que aglutina diversos tipos de textos, que cruza diferentes vozes, tornando-se, portanto, entrecortada, atribui de certo modo ao leitor o papel de também remontar e refletir acerca do plano oficial. Assim, as implicações ideológicas da obra são mais do que denunciar as

condições da região à época em que se passam as aventuras de Galvez, acreditamos também se posiciona politicamente no que tange ao contexto em que lançou a obra, década de 1970.

Segundo o próprio Márcio Souza (1994, p. 159), a região amazônica, entre 1965 e 1980, “foi aberta à expansão do capitalismo, seguindo as diretrizes de uma economia política elaborada por uma série de governos militares que pretendiam promover na região um modelo de desenvolvimento modernizante”.

Partindo dessa informação, acreditamos que o narrador/editor, ao mesmo tempo em que instaura o processo de reflexão acerca da literatura, o que já foi mencionado, também sugere, por meio da ironia, que a narrativa está assim disposta tendo em vista o crescimento que a região sofria nos anos 1970. Com base nisso, resgatemos um fragmento já mencionado:

Floresta latifoliada

[...] quanto ao estilo o leitor há de dizer que finalmente o Amazonas chegou em 1922. Não importa não se faz mais aventuras como antigamente. Em 1922 do gregoriano calendário o Amazonas ainda sublimava o latifoliado parnasiano que deu dores de cabeça a uma palmeira de Euclides da Cunha. Agora estamos fartos de aventuras exóticas e mesmo de adjetivos clássicos e é possível dizer que este foi o último aventureiro exótico da planície. Um aventureiro que assistiu às notas de cem mil réis acenderem charutos e confirmou de cabeça que a lenda requentou. Depois dele: o turismo multinacional. (SOUZA, 1998, p. 13).

Parece que estamos diante de um narrador que, de certo modo, participa do relato de Galvez, a fim de reorganizá-lo e, simultaneamente, tece comentários acerca de episódios posteriores às aventuras do espanhol, deslocando-se, portanto, no tempo da narrativa. Fica então sugerido que o episódio que envolve o “aventureiro exótico”, episódio oriundo do modelo econômico extrativista, abriria portas para que, em menos de um século, chegasse o turismo “multinacional”. O distanciamento temporal do narrador permite que ele seja testemunha dos processos ou métodos de exploração que a região vem sofrendo, que presencie o laboratório de sucessivas experiências

no qual a Amazônia tem se transformado, cujas consequências para os povoados tradicionais são opressoras.

Com base nisso, é relevante, ainda, afirmar que *Galvez, imperador do Acre* foi publicado numa época que sofre os reflexos da “Operação Amazônia”, ou seja, no período em que aquela região começa a sofrer bruscas mudanças, na medida em que era considerada, para os militares, “um vazio demográfico, perigoso de ser controlado e alvo da cobiça de outras nações se não fosse urgentemente ocupado pelo Brasil.” (SOUZA, 1994, p. 160). Dessa forma, segundo Márcio Souza (idem, ibidem), os militares da “Operação Amazônia” trouxeram um número expressivo de empresários e, assim, criaram uma série de instituições “que ficariam encarregadas de planejar, gerenciar e coordenar as novas ações federais”. Foi por meio desses órgãos que “seus burocratas e técnicos movimentavam vultosos recursos e a ditadura militar misturava-se numa só política o projeto de desenvolvimento com as idéias de ocupação e integração”. Aos poucos, a “Operação da Amazônia” abriria caminho para um desenvolvimento acelerado na região nortista brasileira, o que geraria, logo em seguida, em 1967, a Zona Franca de Manaus. Inicia-se, na região, uma era em que as indústrias instaladas aproveitaram do Amazonas somente “a mão-de-obra barata e os privilégios institucionais” (SOUZA, idem, p. 164).

Esses ambiciosos projetos trariam, para o local, inúmeras consequências. Uma das principais, como aponta Márcio Souza (idem, ibidem), seria a questão da agressão ao ecossistema. Para o autor, os defensores da integridade da Amazônia se sustentam no argumento de que o desmatamento implica em ameaça a todo o planeta e, por conta disso, reduzem a região, “da mesma forma que os militares o fizeram, a um território sem tradição cultural ou histórica, que precisa ser ocupado por suas boas intenções”. Não por acaso, o escritor manauara, no corrosivo ensaio “Amazônia e modernidade” (2001, p. 96), afirma que esse argumento, aparentemente utilizado pelo “espírito da solidariedade”, pode vir a agravar ainda mais a situação, na medida em que o Brasil, mesmo desconhecendo as riquezas dessa região, impôs à Amazônia um modelo de economia que atendesse meramente ao “imediatismo econômico”. Decorrente disso

os agressivos efeitos de um modelo econômico imposto à Amazônia nos anos 60, com resultados desastrosos principalmente para as populações tradicionais, ganharam sons exacerbados nos últimos anos, produzindo uma multiplicidade de vozes, de denúncias, de ameaças, de propostas, sempre envergando o escudo da solidariedade, que acabou por obscurecer ainda mais o problema brasileiro da Amazônia (SOUZA, 2001, p. 97).

Por conseguinte, o escritor defende a ideia de que a região seria “acostumada com a modernidade”, na medida em que a Amazônia, nos mais de quinhentos anos “de presença da cultura europeia, experimentou os métodos mais modernos da exploração”. Complementa o estudioso (2001, p. 92):

Os habitantes da Amazônia, portanto, não se assustam facilmente com os problemas de modernidade, o que vem provar que a região é bem mais surpreendente, complexa e senhora de um perfil civilizatório que o falatório internacional faz crer. Não é por outro motivo que a Amazônia continua um conveniente mistério para os brasileiros. Afastando-se os entulhos promocionais, as falácias da publicidade e a manipulação dos noticiários de acordo com os interesses econômicos, nota-se que a Amazônia vem sendo quase sempre vítima, repetidamente abatida pelas simplificações, pela esterilização de suas lutas e de suas vozes regionais. Sem a necessária serenidade, e visão crítica da questão a partir de um projeto de sociedade nacional, os brasileiros deixam-se levar pela perplexidade quando não sucumbem definitivamente à propaganda.

Márcio Souza (idem, p, 94), rebatendo alguns estereótipos, afirma que, a região agrega, de um lado, uma cultura brasileira

em plena expansão, e, do outro, culturas originais, pré-colombianas, vivas até hoje [...]. Na realidade, a Amazônia foi reinventada pelo Brasil, que propôs para ela a sua própria imagem. Os moradores da Amazônia sempre se espantam ao ver que, talvez para melhor vendê-la e explorá-la ainda apresentam sua região como habitada essencialmente por tribos indígenas, enquanto existem há muito tempo cidades, uma verdadeira vida urbana [...]. Embora o Brasil se orgulhe de ter “absorvido” a Amazônia, não aniquilou suas peculiaridades. Continua havendo uma cozinha, uma literatura, uma música da Amazônia. A troca entre ambas as culturas são muitas, e isso é

bom. A exploração da Amazônia pode esclarecer com proveito o projeto de modernidade do Brasil. As favelas, a má distribuição de renda e a desigualdade social decorrem menos da pobreza de certas regiões que obriga seus moradores a emigrar, do que das opções políticas adotadas pelos grandes latifundiários e pelos donos das grandes empresas, ou seja, por aqueles que detêm o capital, os donos do império brasileiro.

É notável que a reflexão estabelecida pelo autor acerca da região aponta para o repúdio à ideia de que a Amazônia deve servir de celeiro ao mundo, de que “ofereça o que tem, mas que fique em seu lugar, como território primitivo, de gente primitiva, que não deve jamais ter acesso a essas tecnologias e ao controle econômico de seus produtos” (SOUZA, *idem*, p. 96). O escritor também afirma que a população indígena e a cultura original da região só sobreviverão se se apoiarem à população urbana, que

é a única que se expressa nas eleições e exerce pressão sobre a cena política. É pelo jogo das forças democráticas que o problema da exploração econômica da Amazônia poderá encontrar uma solução.

Com base nas considerações apresentadas neste capítulo, explicita-se a ideia de que, ao longo da História, a Amazônia conheceu os mais variados métodos de exploração. Segundo Márcio Souza, a região, tornando-se um laboratório de múltiplas experiências de modernidade, conseqüentemente é alvo de múltiplas vozes que vêm a denunciar as suas condições. O romancista, como vimos, possui posicionamento evidente nas questões que tocam aos movimentos que visam internacionalizar a região, o que tornaria ainda mais sucumbidas as populações tradicionais. Como afirma Sonia Torres (2001, p. 12) o romancista também denuncia o ecologismo dos países do Norte disfarçado em políticas solidárias, tornando cada vez mais difícil discutir-se a região como problema intrínseco do Brasil.

Assim, pelo visto, ao fruir de elementos narrativos que rompem com a linearidade da narrativa de ficção tradicional, além de se apropriar de inúmeros referenciais estrangeiros, a escritura do romance-folhetim de Márcio Souza

pode ser lida como uma manifestação emblemática, que aponta para essas dificuldades acerca de se estabelecer uma identidade àquela região.

Sendo assim, o romance de Márcio Souza pode ser classificado como “super-regionalista”, termo proposto por Antonio Candido (1988, p. 166), uma vez que corresponde a uma vertente da narrativa latino-americana contemporânea, cujos autores

[...] rejeitariam como pecha o qualificativo de regionalistas, que de fato não tem mais sentido. Mas isto não impede que a dimensão regional continue presente em muitas obras da maior importância, embora sem qualquer caráter de tendência impositiva, ou de requisito duma equivocada consciência nacional. O que vemos agora, sob esse aspecto, é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade (CANDIDO, 1988, p. 160).

O procedimento paródico patente na narrativa, portanto, possui implicações ideológicas na medida em que direciona o romance regional a uma direção contrária à tradição literária que visava à identidade nacional, rompendo com essa modalidade. Em outros termos, a narrativa reflete, conseqüentemente, a questão no que toca à discussão de uma Amazônia, região cada vez mais internacionalizada, como problema em aberto intrinsecamente nacional.

Considerações finais

Eu fui derrotado pelo século XX. Sou uma personagem dos oitocentos sem profilaxia e nestas folhas de papel venci minha última temporada da vida. Chegamos ao fim de minha história, queridos leitores. Já não tenho os dedos ágeis e minhas mãos estão cansadas. (*Galvez, imperador do Acre*)

O presente trabalho objetivou verificar em que medida o gesto paródico inscrito numa construção literária em constante flerte com a cinematográfica pode ser considerado um elemento por meio do qual o romance tradicional e regionalista se revigore. Como vimos, *Galvez, imperador do Acre*, auto-intitulado romance-folhetim, é uma obra inovadora, pois, de um lado, aborda um episódio histórico, remontando a versão do plano oficial; de outro, estabelece processo de reflexão sobre a tradição literária nacional, enquadrando-se, portanto, no que toca aos procedimentos da narrativa contemporânea da América Latina.

O nosso foco, aqui, foi averiguar a linguagem cinematográfica, considerada procedimento paródico, e sua atuação nos planos estético e ideológico. Além disso, sustentamos a hipótese de que o romance, valendo-se de um episódio histórico da região amazônica, desmascara, também por meio da paródia, as condições da região à época que lhe serve de pano de fundo, bem como o período em que foi publicado, anos 1970. E, tendo em vista essa suposição, foi necessário dividir esta pesquisa em três capítulos.

No primeiro capítulo, “Repetição e diferença: a bivocalidade do discurso paródico”, apresentamos o pensamento de Mikhail Bakhtin e Linda Hutcheon. E, com base nas suas concepções, constatamos que os textos paródicos, sob o enfoque de Bakhtin, podem ser considerados bivocais, ou seja, assumem dupla orientação uma vez que forma uma arena onde se confrontam duas vozes: a do texto parodístico e a do texto parodiado. Hutcheon, em perspectiva de certa forma similar, afirma que os textos paródicos visam inscrever-se na História, pois estabelecem diálogo entre o seu passado e presente. Tanto um estudioso quanto o outro veem que um dos principais mecanismos estratégicos

por meio do qual a paródia se consolida é a utilização da ironia em relação ao texto parodiado. Além disso, ambos enxergam no procedimento paródico não apenas implicações estéticas, mas ideológicas, o que consideramos uma constatação importante para o desenvolvimento do nosso trabalho. Assim, na medida em que a paródia funciona como espécie de palco em que se desenrola um conflito entre vozes, fizemos de elementos básicos que norteiam a caracterização do espírito formador da modalidade regionalista tradicional, tema do capítulo seguinte.

Em “Regionalismo: do exótico ao óptico”, focalizamo-nos nas narrativas oriundas de duas escolas literárias: o Romantismo e Naturalismo, tendo em vista que são de suma importância para entendermos a modalidade regionalista brasileira. O espírito romântico se consolida, no Brasil, após a Independência. Os escritores que assistiram a esse episódio, em busca de configurar à nação uma identidade própria, começam a ilustrar as diversidades culturais, a fauna a flora, enfim, a gama de elementos pitorescos, associando tudo isso a um caráter ufanista e saudosista. Em decorrência dessa escola, vêm os autores naturalistas, que, de certa forma, herdeiros do Romantismo, também se concentram na função de retratar as peculiaridades regionais, dessa vez deixando de lado o caráter saudosista de seus antecessores e focando, mais estritamente, o caráter documental da região. Por sua vez, a escola naturalista abre terreno para que se manifeste, por fim, o espírito moderno, cujo maior representante talvez seja Oswald de Andrade.

Paralelamente a isso, observamos a evolução do cinema narrativo hollywoodiano, a partir de 1914, caracterizado por uma espécie de montagem invisível, que consistia em cenas contínuas, neutralizando, conseqüentemente, o corte, em oposição ao cinema de Einseistein. Este, caracterizado por uma série de cortes, tem em vista a descontinuidade das cenas, ou seja, ao fazer da montagem um elemento visível, põe em xeque o caráter ilusionista da narrativa cinematográfica.

O autor de *Memórias sentimentais de João Miramar* é o primeiro a experimentar, no romance brasileiro, a linguagem marcada por cortes, desmistificando assim a ilusão de realidade cara às gerações antecedentes. Sua estética do fragmentário seria considerada um elemento que romperia com a lógica linear das narrativas que o antecederam.

É nessa linha manifestada com a literatura modernista que Márcio Souza – escritor, produtor de cinema, antropólogo e historiador – pode ser classificado. O autor, evidentemente, resgata a técnica oswaldiana e, valendo-se de um episódio histórico da região amazônica, confere diferenciado tratamento aos elementos regionais se comparado às narrativas do século XIX.

Por fim, no terceiro capítulo, “Reconfigurações paródico-regionais em *Galvez, imperador do Acre*”, abordamos a linguagem cinematográfica de que se apropria o autor e, partindo da hipótese de que o autor vem a denunciar as mazelas da região, analisamos o caráter fragmentário e desmontável de sua narrativa, considerando-o procedimento paródico que revigora essa modalidade no Brasil.

No primeiro momento, intitulado “Cine-folhetim” trouxemos a este trabalho alguns trechos da obra que consideramos relevantes, a fim de verificar em que medida a narrativa que se auto-intitula folhetim pode ser considerada uma espécie de contraponto às narrativas lineares que dominaram a literatura de ficção folhetinesca do século XIX. Constatamos, então, que a obra rompe com as principais características do romance-folhetim e concentra uma variedade considerável de gêneros textuais, além de agregar diversas vozes, que, entrecruzadas, desmembram o relato memorialístico do protagonista. Dessa forma, a obra remonta a história, por meio dos seus cortes e caráter inesgotável, permitindo que o gênero se recomponha numa espécie de “cine-folhetim-metalinguístico” que, por sua vez, convida o leitor a realizar uma leitura semelhante no que concerne à composição e recomposição do discurso oficial e do elemento regional.

No segundo item, “Considerações acerca de uma Amazônia em processo”, apresentamos a voz do autor atuante em outros segmentos. Assim, foi importante, tendo em vista a análise dos aspectos ideológicos da obra, trazer alguns fragmentos de *Breve história da Amazônia*, bem como “Amazônia e modernidade”, ambos de cunho científico do autor. A primeira obra, com caráter, de certa forma, didático, é destinada ao levantamento dos momentos mais relevantes da história da região e, como vimos, o século XIX, época do ciclo da borracha e pano de fundo das aventuras de Luiz Galvez, assiste à ascensão da sociedade extrativista. Esse período, aos poucos, seria

substituído por outros modelos econômicos e, como vimos, um deles foi a implantação de inúmeras indústrias em Manaus.

Já o segundo texto dedica-se à exposição de uma tese do autor, segundo a qual a Amazônia, ao longo da história, sempre conheceu os métodos mais modernos de exploração. O autor demonstra que as consequências sobre os povos tradicionais são avassaladoras. Além disso, denuncia que os ecologistas do primeiro mundo, disfarçadamente solidários, tornam ainda mais nebuloso o problema da região e fazem com que, cada vez mais, haja dificuldades para que se discuta a Amazônia como problema estritamente brasileiro.

A partir das relações pensamento e o levantamento que fizemos acerca das características do romance, acreditamos que o romancista vem a denunciar as condições em que se encontrava a Amazônia a fim de sugerir que, em quase um século, a exploração que tem sofrido a região pouco mudou. Os interesses pessoais são camuflados em interesses políticos. E as consequências que sofre a região são desastrosas. Tudo isso nos leva a pensar num tempo-espaço ainda em aberto e não como episódio histórico isolado.

Conforme exposto no primeiro item do terceiro capítulo, a narrativa cinematográfica do romance, a apropriação de múltiplos gêneros discursivos, os referenciais literários, enfim, a gama de características que fazem com que o autor seja considerado pela crítica um herdeiro da estética fragmentária de Oswald de Andrade, são elementos que caracterizam a ruptura com modelos regionalistas, que tinham em vista, no passado, proporcionar ao Brasil uma identidade. Além disso, na mira da narrativa está o romance-folhetim.

Por meio da paródia, a obra de Márcio Souza caminha em direção contrária à tradição literária brasileira. O romance, que falsamente relata “uma fração do viver regional”, não faz uso dos elementos peculiares da região, o que o distancia das características das obras de valor documental, e vem a denunciar as condições da região àquela época, e isso, como apresentado, é um recurso que rompe, também, com sentimento ufanista patente nas obras românticas. Ademais, o seu relato desmembrado faz com que se rompa, também, com o caráter linear das narrativas Naturalistas. Apropriando-se de um episódio histórico, Márcio Souza, por meio dos recursos narrativos citados,

lança uma obra que pode ser considerada inovadora, cujos fragmentos, como se viu, apontam para vertentes diversas: por um lado, a reconstrução da história da região amazônica; por outro, a reconfiguração de certas convenções narrativas.

Apresentada a nossa leitura, foi necessário, por fim, abordar um problema de classificação referente a certas obras regionalistas contemporâneas da América Latina. Recorremos, então, a Antonio Candido (1988, p. 166), que nos apresenta a narrativa “super-regional” como uma vertente dessas obras, uma vez que “ela se corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica de mundo [...]”. Candido classifica o Naturalismo como uma escola literária herdeira do pensamento burguês, que visava consolidar identidade nacional, pensamento do qual o escritor manauara vai a contrapelo.

Pelo visto, a obra de Márcio Souza pode ser associada a esse conceito proposto por Antonio Candido e, de certa forma, flerta com a representação de uma “desidentidade”, conforme expressão de Ítalo Moriconi (2001, p. 74). Nesse sentido, talvez possamos dizer, ainda, que o livro de Márcio Souza busca mais uma “posicionalidade” do que uma identidade, já que aquela “se traduz em dialéticas (ou seja, em conflitos insuperáveis e instáveis de forças) entre identidade e desidentidade”, enquanto a “identidade só existe em situações sócio-culturais muito estabilizadas”. Nos lugares em que os grupos de fora são atuantes e propiciam “dinâmicas de transformação, de progresso ou de regressão não existe identidade e sim ‘identificações’ cambiantes, ou seja, ‘identificações’ que são simultaneamente vivências de desidentificação” (grifos do autor).

Galvez, imperador do Acre parece ser um romance que exemplifica essa “posicionalidade” sugerida por Moriconi, pois, como vimos, as peculiaridades da região entram em choque com elementos diversos da cultura europeia e a eles se mesclam. Se aquela região, como afirma Márcio Souza, conhece, no transcorrer de sua história, os meios de exploração mais modernos, o que torna cada vez mais difícil a discussão de uma Amazônia como problema intrinsecamente brasileiro, a obra, assumindo caráter híbrido, representa de certo modo essas “identificações cambiantes” e conseqüentemente se revela,

de certa forma, “desidentificadora”. Para Moriconi, aliás, hoje o “desidentificar”, como “ato de relativização de todo e qualquer valor”, é o meio pelo qual se pode manter a identidade. Assim, o hibridismo – ou ainda a negociação cultural – que se vê no romance pode ser considerado uma tentativa de que a região se desidentifique para, somente assim, encontrar uma identidade ainda em construção, pois “do híbrido nasce o possível, o compossível no incompatível”. (MORICONI, *idem*, 77).

Enfim, a partir das reflexões propostas nesse percurso monográfico, acreditamos que, por meio da paródia, Márcio Souza colabora para que se revigore a modalidade regionalista, que perde seus elementos exóticos, bem como seu caráter documental e ganha em inacabamento e responsabilidade estética e ideológica. E a fim de que concluamos nosso trabalho, é necessário ressaltar que o leitor, atuando nas lacunas que a narrativa lhe deixa, possui certa liberdade para remontar as memórias de Galvez, cujas aventuras relatadas foram por ele mesmo consideradas “um pastiche da literatura em série, tão subsidiária e preenchedora do mundo”. (SOUZA, 1998, p. 195).

Referências bibliográficas

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida Privada e ordem Privada no Império”. In: NOVAES, Fernando (Org.). **História da vida privada no Brasil: Império**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo-Brasília: HUCITEC, 2008.

_____. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini e outros. São Paulo: HUCITEC, 1988.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAUMGARTEN, Carlos. O novo romance histórico brasileiro. **Revista via atlântica**. São Paulo, n. 4. Disponível em:

<http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via04/via04_15.pdf> Acesso: Maio 2009.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 191 – 200.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, s/d.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. Literatura e subdesenvolvimento In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Vol. 2. São Paulo: Martins, s/d.

CASTELLO, José Aderaldo; CANDIDO, Antonio. **Presença da literatura brasileira: do Romantismo ao Simbolismo**. São Paulo: DIFEL, 1974.

_____. **Presença da literatura brasileira: Modernismo**. São Paulo: DIFEL, 1974.

COSTA, Lígia Militz da. **Ficção brasileira: paródia, história e labirintos**. Santa Maria: UFSM, 1995.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

D'ANGELO, Biagio. O avesso do avesso do avesso. Linhas retas e oblíquas da paródia na telenovela brasileira. **Revista brasileira de literatura comparada**. São Paulo, n. 10, 2007. Disponível em:
<http://www.abralic.org/download/revista/Revista_Brasileira_de_Literatura_Comparada_-_10.pdf> Acesso: Nov. 2009.

DAOU, Ana Maria. **A belle époque amazônica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

HARDMAN, Francisco Foot. Revolta na planície do esquecimento: a grande falha amazônica. In: **Cadernos de literatura brasileira**. Rio de Janeiro, n. 19, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. **Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de artes do século XX**. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JOHNSON, Randal. Operação cinema. In: **Cadernos de literatura brasileira: Márcio Souza**. Rio de Janeiro, n. 19, 2005.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORICONI, Ítalo. A outra dimensão: desidentidades. In: TORRES, Sonia (Org.). **Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MÜLLER, BEAT. **Parody, dimensions and perspectives**. Atlanta: GA, 1997.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. **Luso-Brazilian review**. Vol. 41, 2004.

RESENDE, Beatriz. Direto para o fim do mundo. In: TORRES, Sonia (Org.). **Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

ROHR, Cilene Trindade. **A paródia a serviço de um projeto de literatura nacional: Teoria do Medalhão de M. de Assis**. (Dissertação de mestrado em Teoria Literária), São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

SÁ, Lúcia. O princípio do velho mundo: Dessana, Dessana: História, cosmogonia e indigenismo. In: **Cadernos de literatura brasileira: Márcio Souza**. n. 19, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 2003.

SILVA, Renato Otero. **Galvez, imperador do Acre: o discurso do romance e a ficcionalização da história**. (Mestrado em história da literatura brasileira), Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

SHIPLEY, Joseph T. **Dictionary of World Literary Terms: Forms, Technique, Criticism**. London: Allen & Unwin, 2007.

SOUSA, Maria Nazaré Cavalcanti de. **Dom Luiz Galvez na comarca da Amazônia**. (Mestrado em Literatura Brasileira), Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

SOUZA, Márcio. Amazônia e modernidade. In: TORRES, Sonia (org). **Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.

_____. **Breve história da Amazônia.** São Paulo: Marco Zero, 1994.

_____. Ofício de escritor. [13 de maio, 2005]. Rio de Janeiro: **Cadernos de literatura brasileira: Márcio Souza.** Entrevista concedida a Antonio Fernando de Franceschi e Rinaldo Gama.

_____. **Galvez, imperador do Acre.** Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Mad Maria.** Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Operação silêncio.** São Paulo: Marco Zero, 1985.

TORRES, Sonia. Introdução – Estudos americanos: raízes nacionais, rumos globais. In: _____. (Org.). **Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908).** Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VIEIRA, André Soares. (Des)montagem e hibridação genérica em Operação Silêncio, de Márcio Souza. **Revista brasileira de literatura comparada.** São Paulo, n. 13, 2008. Disponível em:

<www.abralic.org/revista/2008/13/51/download> Acesso: Nov. 2009.

VIANA, Márcia Edilene Mauriz. **O regionalismo romântico e naturalista na prosa de ficção: importância para a história da literatura brasileira.** Porto Alegre: s/d. Disponível em:

<<http://www.pucrs.br/edipucrs/online/vsemanalettras/Artigos>> Acesso: Dez. 2009.